

ОЧЕРКОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В ТВОРЧЕСКОМ МЫШЛЕНИИ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА

Алексей Владимирович Голубев

старший преподаватель кафедры русской и зарубежной филологии

Соликамский государственный педагогический институт

618547, Соликамск, ул. Северная, 44. isaitsh@mail.ru

Анализируется жанровая специфика мемуарно-автобиографической прозы Солженицына. В качестве структурообразующего фокуса этой прозы рассматривается очерковый сегмент, через который устанавливается прочная генетическая связь творчества писателя шестидесятых годов с опытом теоретической и литературно-критической мысли второй половины тридцатых годов XX в. А. И. Солженицын наследует методологическую основу формирования очерковой прозы, с характерным для нее типом внутрижанрового взаимодействия документально-публицистической и автобиографической стратегий повествования. Ценностно-смысловым стержнем данного процесса выступает «вектор высокой определенности» авторского сознания. Генетическая память литературы органично дополняется у Солженицына так называемой «памятью жанра», глубоко и всесторонне осмысленной в трудах М. М. Бахтина.

Ключевые слова: очерковая проза; художественная плотность; авторское искусство; проблемность; узнавание; память жанра.

Опубликованный в 1975 г. в парижском издании «ИМКА-пресс» опыт мемуарной прозы «Бодался теленок с дубом» выделялся характерным подзаголовком: «очерки литературной жизни». Проницательный читатель в данной формулировке не сможет не обнаружить явную авторскую иронию. Трудно назвать «литературной жизнью» отображенный в книге поединок духовно и нравственно независимой от «режима общей подневольности» (Э. Ю. Соловьев) личности с системно выстроенным государственно-идеологическим «драконом». Термин «очерк», используемый автором для обозначения жанровой спецификации текста, воспринимался читателем также неоднозначно. Ф. Светов утверждал: «Теленок» – роман со своей ясной и философской концепцией во времени и истории, композиционно выстроенный и сюжетно заверченный, с напряженнейшим не только внешним, но и внутренним сюжетом» [Светов 1977: 203]. С исследователем вступает в полемику М. Шнеерсон: «Вряд ли, однако, жанр этой в высшей степени оригинальной книги поддается точному научному определению. Но мне кажется, она по своему духу ближе не к роману, а, скорее, к своеобразному житию XX в. Ведь главное в ней – не столкновение характеров, а жизнь и деяния писателя – исключительные, неслыханные и по сме-

лости своей, и по значению» [Шнеерсон 1984: 297].

Приведенные нами высказывания сходятся в одном: предложенное автором жанровое обозначение не соответствует, как полагают критики, всей сложности внутреннего мира произведения и объясняется отсутствием в череде классификаций художественно-публицистических повествовательных форм наиболее полно «схватывающего» специфику авторского замысла терминологического обозначения.

Однако, по нашему мнению, свойственная А. И. Солженицыну тщательность в выборе жанровых дефиниций проявляется и здесь. Как считает М. О. Чудакова в статье «Сквозь звезды к терниям. Смена литературных циклов», обращение писателя к очерковой модели письма во второй половине 60-х гг. XX в. не случайно: «И если «шестидесятники» (появившиеся в конце 50-х) прошли по пятам 20-х гг., – Солженицын обратился к мастерству, накопленному к концу 30-х, но оставшемуся втуне, без соединения со стоящим предметом изображения» [Чудакова 2001: 364].

Целью нашей статьи мы видим осмысление степени влияния теории «литературного мастерства» на творческое мышление писателя. Интеллектуальный запас, который Солженицын обре-

тает в предвоенное время, не будет растрочен бесследно. Следы «литературной учебы» обнаружатся через десятилетия.

Отвечая на вопрос Н. А. Струве в телеинтервью 1976 г., Солженицын признается: «Я делал литературные опыты и перед войной, писал уже, настойчиво старался в студенческие годы. Но это не была серьезная работа, потому что у меня не хватало жизненного опыта» [Солженицын 1996: 417]. В том же интервью, характеризуя важнейшие принципы работы писателя над текстом (в данном случае речь идет об истории создания «Архипелага ГУЛАГ»), он подчеркивает: «Я считаю первой характеристикой всякого литературного произведения – его плотность, художественную плотность, плотность содержания, мыслей, чувств. <...> Конечно, в большей степени и форму, и плотность, и ткань, состав произведения определяют материал и задача. <...> Художественное исследование – это такое использование фактического (не преображенного) жизненного материала, чтобы из остальных фактов, фрагментов, соединенных, однако, возможностями художника, – общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей, чем в исследовании научном» [там же: 421, 422].

Показательна стилистика авторского высказывания. Лексемы, которые охотно использует в своей речи Солженицын – «материал», «доказательство», «плотность», «конструкция», – возвращают нас к газетным и журнальным публикациям тридцатых годов.

Так, в выступлении на Всесоюзном совещании очеркистов в Москве в 1934 г. М. Кольцов тезисно обозначает наиболее существенные признаки очеркового жанра: «Это, прежде всего, общая *обрамленность материала* и тем... Второй признак памфлетного начала в очерке – это сосредоточенность тем... Стремление автора на частном показать общее, чтобы общее это выпирало из суженной, сосредоточенной темы» [Кольцов 1999: 430]. К числу знаковых качеств «памфлетного очерка» относится и «тенденция доказательств». «Это – стремление не только показать, но и что-то доказать читателю... Речь идет о том, чтобы для каждого отдельного очерка дать его внутреннюю формулу, чтобы отдельные части и отдельные нити сходились в одном фокусе, в основном центре, который служит формулой всего очерка» [там же: 431, 432].

Приведенные выше текстуальные совпадения убеждают в единстве подходов М. Кольцова и А. И. Солженицына к литературному материалу. Вот как рассказывает о «сгущении хронотопа» М. Кольцов: «В другом железнодорожном очерке я сделал двойное сосредоточение, двойную

рамку: взял я один день одной станции, то есть не только территориально сконцентрировал тему, но и хронологически. Получилась еще большая сгущенность: давая один день одной станции, я накопил на маленьком клочке времени и пространства множество черт и фактов, целое множество явлений. Так же я поступаю, если мне приходится описывать даже целую страну. Я стараюсь, если удастся, все сосредоточить в одном портрете» [там же: 431].

Напрашивается явная аналогия с историей создания «Одного дня Ивана Денисовича»: «Просто был такой лагерный день, тяжелая работа, я таскал носилки с напарником и подумал, что нужно было описать весь лагерный мир – одним днем. Конечно, можно описать вот свои десять лет лагеря, там – всю историю лагерей, – а достаточно в одном дне все собрать, как по осколочкам, достойно описать только один день одного среднего, ничем не примечательного человека с утра до вечера, и будет все» [Солженицын 1996: 424].

Как мы видим, метод «очеркового письма» активно используется в шестидесятые годы А. И. Солженицыным. В своих публичных выступлениях он в той или иной мере воспроизводит принципы эстетики «очеркового конструктивизма», переносит их в пространство других литературных жанров. Стоит отметить, что сам писатель, наделенный редкой по силе и точности памятью, не называет среди своих литературных учителей ни корифеев советской журналистики тридцатых – М. Кольцова, С. Третьякова, Ив. Катаева, ни авторов теоретических и литературно-критических статей, в которых понятийно был представлен жанровый арсенал очерковой прозы.

Такая «забывчивость», мы предполагаем, объясняется тем, что довоенная «литературная учеба» Солженицына «перекрывается» в его сознании тяжким военным лихолетьем и трагическим опытом узника ГУЛАГа, а потому «растворяется» в общей авторской памяти. К тому же следует учесть еще одно обстоятельство. В беседе с Р. Аугштайном 9 октября 1987 г. Солженицын выделяет «циклы» своей жизни: «...примерно до семнадцатилетнего возраста я считал себя совершенно противоположным этому строю, этому государству. Потом с восемнадцатилетнего возраста я стал знакомиться с марксистской теорией, увлекся, и вот с этого времени и, захватывая еще приблизительно год тюрьмы, – примерно до 27 лет» [Солженицын 1997: 319]. Но именно в этот «марксистский» период происходит активное освоение студентом-заочником МИФЛИ основ очеркового письма. В дальнейшем, когда в сознании писателя осуще-

ствляется «пристрастный пересмотр» прежних взглядов, в том числе и эстетических ориентиров, происходит своеобразное «разделение»: восприимчивая память художника сохранит сами «принципы письма», тогда как имена и тексты, из которых жадно «вычитывал» начинающий автор «алгоритм построения» произведения, будут оценены им как нечто второстепенное.

Л. И. Сараскина, автор лучшей на сегодняшний день литературной биографии Солженицына, приводит характерный пример, подтверждающий нашу догадку. По окончании школы выпускник Солженицын вместе с друзьями совершает велопоход по Военно-Грузинской дороге летом 1937 г. Во время похода он ведет записи, которые позднее должны были стать первым очерком из цикла «Мои путешествия». Но, «прочитав «веломемуары» через сорок лет в Вермонте, писатель придиричиво и несправедливо назовет их «ничтожными юношескими набросками», а то путешествие «временем душевной пустоты» [Сараскина 2008: 144].

Однако категоричность суждений Солженицына о своих первых литературных опытах, как и о времени профессионального становления, не может отменить значимости необходимой для каждого писателя «школы литературного творчества». Кроме того, и это следует считать главным, в статьях 30-х гг., системно освещающих специфику очерковой прозы, явно или имплицитно продолжала присутствовать, вопреки жесткому цензурному диктату, «живая» исследовательская мысль, побуждающая читателя отказаться от «механического» ее усвоения. В них ясно прочитывается стремление «отстоять» очерковый жанр как вид **авторского** искусства, которое не может быть сведено ни к описательной фиксации фактов, ни к имитации стилевой выразительности, ни к «поэтике подставных проблем» (М. Чудакова). И хотя мы не располагаем достоверными данными о знакомстве писателя с журнальными публикациями 1936–40 гг., думается, есть все-таки основания выделить те из них, где с наибольшей полнотой были представлены эстетико-философские и литературно-критические суждения, последовательно формулирующие ключевые принципы и приемы художественного освоения действительности.

В третьей книге журнала «Новый мир» за 1936 г. (это год окончания А. И. Солженицыным средней школы и поступления в Ростовский университет) заметно выделялась глубиной аналитической мысли статья В. Канторовича «Проблемы художественного очерка». Она продолжила «негромкое» движение протеста против тотальной власти «социального заказа», о кото-

рой еще в 1932 г. с горечью говорил М. Пришвин: «Это – хорошая литература. Короленко писал, Горький писал великолепные очерки. Но как заказали очерки – так получился какой-то механический очерк... Как увидишь, что показались трубы завода, – ну, читать невозможно, потому что знаешь, что это – трафарет» [Чудакова 2001: 336].

Примечательно, что статья В. Канторовича открывается содержательно близким позиции М. Пришвина высказыванием: «Глаз очеркиста в большинстве случаев не был глазом художника, умеющего из жизненного многообразия выделить самые значительные факты, создать художественный образ, с наибольшей полнотой раскрывающий автором замысел» [Канторович 1936: 196]. В. Канторовичу приходится искусно лавировать, чтобы, избегая прямых негативных оценок навязанного властью идеологического шаблона, настойчиво развивать мысль о необходимости возвращения «художественности», т. е., по сути, о возвращении яркой, самобытной, свободной личности автора в литературу. Умело оперируя идеологическими клише, Канторович «проговаривает» нормы действительно свободного видения современности: «Но подлинно-художественный образ человека социалистического общества может возникнуть только путем изучения замечательных **живых** людей советской страны, **во всей их конкретности**» [там же: 199].

В многоплановой конкретике отображаемой реальности автор статьи отчетливо выделяет тематическое «ядро» очерковой прозы – «социальную сторону явления». Но, считает Канторович, справиться с этой задачей советский очерк может только средствами художественной литературы, а не журналистики» [там же: 200]. «Технологизируя» художественность, автору удается представить сущностно неразрешимую ситуацию современного ему писателя как реальную возможность профессионально включиться в активный диалог с реальностью. Потому вторая часть статьи, сдержанно озаглавленная Канторовичем «Эволюция формы», последовательно развертывает в сознании читателя направленность активного воздействия слова художника на умы современников. Здесь формируется та социальная программа, которая художественными средствами будет выполнять строгие общественные задачи.

Канторович намеренно сопоставляет два типа очеркового письма – «господствующий» (описательный) и «желаемый» (нарастающего действия). «В любом описательном очерке, – пишет исследователь, – можно изменить последова-

тельность сообщаемых фактов. События подчинены известной логике развития, но в описательном очерке «ничего не происходит», все уже произошло где-то за пределами очерка... В очерке не было никакого живого действия... не было композиционного стержня, и материал очерка превращался в глазах читателя в “сведения” [Канторович 1936: 201].

Призыв к «динамизации» очерка не ограничивается сугубо «внешними» задачами усиления авантюрного начала в повествовании. Действие только тогда обретает свою выразительность, когда в нем и через него осуществляются разнонаправленные тенденции социальной жизни. Но в условиях ее вынужденного отсутствия действием в очерке становится не столкновение персонажей друг с другом, а развитие авторского взгляда, взятого в контексте произведения как единого целого. Потому неслучайно, что наиболее важные аспекты авторского присутствия в тексте даны Канторовичем в завершающей части статьи. Автор с явной симпатией цитирует мнение И. Катаева: «Лучший очерк тот, в котором присутствует серьезная обобщающая авторская мысль, то, чем изображаемое единичное явление жизни приподнимается на высоту общезначительности, “генерализуется”» [там же: 204].

С большим уважением В. Канторович оценивает художественный мир М. Пришвина, признавая, что каждый его очерк есть развернутая система художественных символов, которая в то же время играет роль жесткого композиционного стержня произведения [там же: 206]. Не остается без внимания Канторовича и очерковая проза К. Паустовского, для которой характерна композиционная продуманность текста. Считая неотъемлемым свойством очеркового жанра опору на эмпирический факт, Канторович не отказывается от убеждения, что документальный материал остается материалом в мастерской художника. Именно поворот к полноценному авторскому присутствию в темах произведения, категоричный отказ от каких-либо форм его «замещения» – будь то «факт», «общественное мнение», идеологический диктат – позволил просветительской мысли Канторовича быть востребованной уже в более позднее время А. И. Солженицыным.

Писатель не только усваивает технологию очеркового письма, но, по существу, солидаризируется с В. Канторовичем в убеждении о необходимости сохранить за автором «статус» действительно свободного человека, пусть даже и не в свободной стране.

В двух книгах «Красной нови» (7–8, 9–10) за 1940 г. была опубликована статья А. Дермана, известного критика, историка литературы «Про-

блемность как фактор художественного творчества». В примечании к публикации указывалось, что статья «содержит ряд спорных положений и печатается в порядке обсуждения» [Дерман 1940: 267]. Спорность предлагаемого массовому читателю, на первый взгляд, узколитературного материала раскрывалась в необычности подхода литературоведа к уже утвердившемуся в терминологическом ряду понятию. Читатель улавливал в профессиональном дискурсе отзвуки достигших небывалой остроты общественных проблем, которые опосредованно затрагивались автором на сравнительно безопасном для тех лет материале классической русской и зарубежной словесности. В авторском толковании «проблемности» художественного или художественно-публицистического произведения содержание термина не отождествляется с чем-то «загадочным, туманным... нарочито-философичным, написанным в приподнятом стиле, с расплывчатой символикой» [Дерман 1940: 275]. Вместе с тем проблемность отсутствует и там, где «автор... описывает, каким образом была решена в определенной обстановке та или иная государственная или местная, общественная или личная проблема». А. Дерман настаивает: «Стимул автора проблемной вещи не “сказать” то-то и то-то, а “узнать” нечто, уяснить для себя какой-то круг явлений» [там же: 276].

Догматичной заданности авторской концепции противопоставляется творческий процесс «узнавания» мира и человека, обретения художественной правды не как набора «готовых» свойств и отношений, а только как направления непрерывно развивающегося диалога художника с бесконечно сущим.

В таком понимании проблемности мы прочитываем и несогласие с превращением литературы в пространство «послушного повторения готовых истин», и, что для нас не менее важно, попытку прикоснуться к тайне творчества. Причем, как верно замечает А. Дерман, «ускользаемость» творческого акта и от читательского наблюдения, и от самого автора не сводится лишь к феномену бессознательного. А. Дерман пишет: «Но проблемное произведение, построенное, как мы видим, из простых и ясных элементов, имеет в своем истоке не “формулу”, а вопросительный знак, воплощением которого и ответом на который и служит это произведение; оно поэтому, как правило, оказывается в целом не “простым”, не бесспорным, если хотите – “неясным”, допускает тысячи истолкований, содержание его не поддается словесной формулировке, а на предложение дать истолкование своей вещи автор обычно отвечает раздражением» [там же: 289].

Считая одним из критериев художественности невозможность элементарного «разложения» целостности произведения на форму и содержание, Дерман своевременно подчеркивает, что «резкое деление произведений на проблемные и непроблемные... далеко не всегда имеет место в действительности» [Дерман 1940: 289]. Именно в сочетании концептуальной определенности авторской позиции и «органики узнавания», по мнению критика, написаны романы Ф. М. Достоевского.

Вызывает неподдельный интерес интерпретация А. Дерманом творчества А. Герцена. «Но если мы приглядимся внимательно к беллетристике Герцена, – пишет исследователь, – мы увидим без труда, что именно проблемность ее и невелика. Даже самые удачные его вещи, как, например, «Кто виноват?», почти лишены того элемента, который делает произведение проблемным: они создавались не «для себя», не для уяснения неясного, не в порядке углубленного познания реальной действительности» [там же: 278]. Ситуация радикально изменяется, когда «Герцена постигает ряд несчастий личного и семейного характера. Для того, чтобы осмыслить перед самим собой все происшедшее и ввести ближайших друзей в свой сложный и запутанный семейный кризис, Герцен сосредоточивается на анализе последнего» [там же]. «Уяснение для себя» в трактовке А. Дермана становится непреложным условием актуализации творческого начала в личности художника.

Несомненной заслугой критика следует считать его попытку соотнести процесс самосознания писателя, который немислим без творческой свободы, и динамику становления художественного мира произведения. В данном контексте уже не важен «социальный заказ», точнее говоря, социальным заказом является «путь самопознания». Мемуарно-автобиографическая проза А. Герцена осмысливается как синтез исповедальных и публицистических стратегий авторского письма, что найдет продолжение в мемуаристике Солженицына.

Выделяемые нами журнальные публикации второй половины тридцатых годов, с которыми, по нашему убеждению, был знаком Солженицын, формируют особую ментальную среду. Ее мы условно обозначим как «память о жанре». Но есть еще одна необходимая составляющая творческого мышления писателя. Речь идет о «памяти жанра». Понятие, введенное в широкий профессиональный обиход гениальной догадкой М. М. Бахтина, охватывает глубину взаимодействия «субъективной памяти» личности и духовно-энергетического поля «далекой памяти» ми-

ровой культуры [Бахтин 1994]. Обстоятельное рассмотрение данного процесса требует отдельного самостоятельного изучения. В нашей статье мы лишь кратко наметим контуры такого взаимодействия. Очерк своим жанровым заданием предполагает документальный отчет о прошедшем. Включенный в «рамку» строгой авторской концепции, отличаясь архитектурной выверенностью, он явно нацелен на достижение конкретного результата. Жанровая «прагматика» обуславливает и структуру повествования, и природу отношений повествователя и персонажа. Стихия «серьезного-смехового» (Бахтин), активно вторгающаяся в пределы «творческой воли» автора, существенно усиливает тот вектор «узнавания», «уяснения», о котором писал А. Дерман. Взаимопереход серьезного в комическое становится значимым фактором стилиобразования произведения. Очерковое повествование обретает «новое измерение». Авторское стремление к концептуальной определенности испытывает «на себе» давление «низовых» (по Бахтину) жанров. Главным, определяющим смысловым стержнем в очерке становится «живое движение» жанровой стихии. В случае с мемуарной прозой Солженицына – это напряжение противостояния личности и «системы». Во многом обусловленное конкретной происходивших тогда событий, сюжетное развитие очерка обогащается энергией «памяти жанра», подчиняется трудно уловимым законам сопряжения «объективной» и субъективной памяти творческой личности.

Итак, рассмотрев на конкретных примерах теоретической и литературно-критической мысли второй половины тридцатых годов опыт творческого «самостояния» автора в пространстве очерковой прозы, мы приходим к ряду выводов:

1. Становление творческого сознания Солженицына совершается с явной опорой начинающего писателя на базовые принципы и приемы очеркового письма, которые продуктивно усваиваются, надежно сохраняются в его профессиональной памяти.

2. Солженицын со свойственной ему «тематической» упорядоченностью сберегает в памяти системный характер усвоенных им художественных принципов и приемов письма, что находит подтверждение в его поздних публицистических высказываниях.

3. Вместе с профессиональной информацией писатель усваивает «дух свободной мысли» с обреченностью на неустрашимый конфликт с искаженным советским социально-идеологическим «климатом», агрессивно воздействующим на любое проявление инакомыслия.

4. Более всего в изученном Солженицыну импонирует «вектор высокой определенности» авторского сознания. Очерковая проза в его представлении счастливо «избегает» двух крайностей: нарциссической авторской вседозволенности, с явным ослаблением структуры повествования, и утраты авторского «лица» в потоке фактов.

5. Очерк несет в себе силу нарастающего событийного развития. Именно динамизм, усиливающий «магию действия», избавляет повествование от всего личного. «Сжатие» повествования не дает «расплыться» документальному массиву.

6. Солженицын наследует так называемый «позитивистский код» мышления. Жесткий детерминизм с характерным для него «выпрямлением» сложности жизни для достижения четко заданной цели во многом объясняется «одержимостью социальной реальностью» писателем, где социальность понимается как связующая основа в развертывании сюжетного действия. Очерк выступает своеобразной «социальной программой», предлагающей широкой читательской аудитории прецедент практического изменения окружающего мира.

7. Наконец, насущной творческой задачей писатель видит слияние исповедально-автобиографического и остро публицистического в единстве последовательно раскрывающейся «серьезной обобщающей авторской линии» (В. Канторович). Именно стремление к внутрижанровому и межжанровому синтезу – поскольку очерк остается открытой жанровой системой – определяет направленность движения авторского замысла. Личность автора укрупняется в «двой-

ном освещении»: действенная вовлеченность в жизненный поток, оперативное реагирование на изменение социально-исторической ситуации дополняется трансцендентной «панорамностью» авторского мировидения, когда непосредственно происходящее органично встраивается в контекст «Большого времени».

Список литературы

Бахтин М. М. Проблема творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «НЕХТ», 1994. 512 с.

Дерман А. Проблемность как фактор художественного творчества // Красная новь. 1940. № 7–8. С. 267–292; № 9–10. С. 275–294.

Канторович В. Проблема художественного очерка // Новый мир. 1936. №3. С. 196–214.

Кольцов М. Восторг и ярость / сост. и вступ. ст. С. В. Яковлевой. М.: Правда, 1990. 480 с.

Сараскина Л. И. Александр Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2008. 935 с.

Светов Ф. Разделение...: (После «Очерков литературной жизни» А. Солженицына «Бодался теленок с дубом») // Вестник русского христианского движения. Париж; М.; Нью-Йорк, 1977. № 121. С. 203.

Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. Т. 2. 624 с.

Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1997. Т. 3. 560 с.

Чудакова М. О. Избранные работы. Т. I: Литература советского прошлого. М.: Языки русской культуры, 2001. 472 с.

Шнейерсон М. Александр Солженицын: Очерки творчества. Frankfurt a/M: Посев, 1984. 297 с.

THE ESSAY CONSTITUENT IN SOLZHENITSIN'S CREATIVE THOUGHT

Alexei V. Golubev

Senior Lecturer of Russian and Foreign Philology Department
Solikamsk State Pedagogical Institute

The article is devoted to the specificity of Solzhenitsin's memoir-autobiographical prose. The essay segment, through which a stable genetic relation is established between the writer's creativity of the 60-s and the experience of the theoretical and literature-critical thought of the second part of the 30-s, is regarded as a structural focus of his prose. A. Solzhenitsin inherits the methodological foundation of essay prose formation with its typical intragenre interaction of the document-journalist and autobiographic narration strategies. The value and sense basis of this process is the "vector of high exactness" of the author's thought. Genetic memory of literature is naturally supplemented in Solzhenitsin's prose by the so-called "memory of the genre", which was fully and deeply researched in M. Bachtin's works.

Key words: essay prose; artistic density; author's art; problematic; recognition; memory of the genre.