

俄罗斯小说文体的演变与发展

——19世纪三四十年代俄罗斯长篇小说

朱宪生

(上海师范大学人文与传播学院, 上海 200234)

摘要: 本文立足于19世纪初俄罗斯文学背景,探讨了俄罗斯长篇小说文体最初的演变和发展的历程,分析了普希金、莱蒙托夫和果戈理的长篇小说在文体上的形态和特性,论述了他们的代表作品在俄罗斯长篇小说文体演变和发展过程中的作用和意义。

关键词: 小说文体;俄罗斯长篇小说;诗体长篇小说;史诗型家庭小说;史诗型社会小说;开放型心理小说

小说文体的研究,是文学研究进入到一个新的阶段的标志,对“内容压倒形式”的俄罗斯文学研究更是如此。由于历史和社会方面的原因,长期以来,俄罗斯文学研究在“内容”的领地徘徊,对承载“内容”的“形式”视而不见。这种过于偏颇的局面终于在19世纪末至20世纪初出现“反拨”,在最不重视“形式”的俄罗斯,产生了“形式主义批评”。不过,“形式主义批评”的主要对象是诗歌,而在散文(主要指小说)领域的研究中,形式方面的研究依然萧条。

18世纪以前,俄罗斯文学中没有出现作为独立体裁的小说作品,而只有可以算做叙事文学形式的宗教故事之类的传说。只是到18世纪末期,才出现了一部较有影响的小说创作,这就是卡拉姆津(1766—1826)的中篇小说《可怜的丽莎》(1792),它可以说是俄罗斯文学中第一部小说创作。卡拉姆津是俄罗斯感伤主义文学的代表者,他在描写外部客观世界的同时,始终把作家富于感伤情调的内心体验和感受放在首位,而作为小说的主人公的人物的故事,有

时甚至处于从属的地位。在讲述了可怜的女主人公丽莎被贵族青年埃拉斯特从家中赶出时,作家禁不住自己的感情,直接跳出来抒发自己的主观感受:“此时我肝肠欲断。我忘记了埃拉斯特还是一个人,我想诅咒他,可是我的舌头不能动了,我眺望天空,泪珠从我的脸上簌簌滚了下来。”就感伤主义小说的文体特征而言,它是一种夹叙夹议的文体,在叙事的基础上展开抒情,其结构上有一种“抒情哀歌体”的诗歌特性。

此后,在19世纪二三十年代的俄罗斯文坛上曾经风靡一时的是浪漫主义小说,其代表人物可以说是马尔林斯基(1797—1837,十二月党人亚·别斯土舍夫的笔名),马尔林斯基是一位浪漫主义诗人,同时又是一位小说家。他在20年代发表的中短篇小说,带有某种历史小说的特征;30年代创作的一些小说主要是浪漫主义的,有的还具有一定的现实主义因素。就文体来说,马尔林斯基的浪漫主义小说还只是一种“情节小说”,对奇人异事的描述和渲染旨在弘扬某种浪漫主义激情。

收稿日期:2004-04-12

作者简介:朱宪生(1947-),男,江西南昌人,上海师范大学人文与传播学院教授,主要从事俄罗斯文学和欧洲文学研究。

俄罗斯感伤主义小说和浪漫主义小说都还是一种故事小说,或者说是一种情节小说,如果说卡拉姆津讲述的是“悲情故事”,那么马尔林斯基的浪漫主义小说讲述的就是“奇异故事”,其中的故事本身压倒了人物,主观情感在很大程度上压倒了客观描述。在1830年以前,俄罗斯文学中还没有长篇小说出现。

作为“俄罗斯语言和文学的创造者”,普希金不仅是俄罗斯诗歌的“太阳”,同时又是俄罗斯小说的奠基人。普希金以前的小说创作,如感伤主义小说和浪漫主义小说,虽然也是俄罗斯小说发展史的链条上的不可或缺的环节,但终究还只是一种初级小说,或者说还不是真正意义上的小说。其根本原因就在于其中只有故事、情节或激情,而没有真正的人物或性格,准确地说是没有真正的典型。而第一个在小说中创造出真正的性格的俄罗斯作家是普希金,第一部具有真正的典型的小说是《叶甫盖尼·奥涅金》(1830),虽然它是一部“诗体长篇小说”。

作为一部特殊的小说创作,《叶甫盖尼·奥涅金》在文体上是很特别的。从外部形式来说,《叶甫盖尼·奥涅金》和拜伦《哈罗德游记》乃至歌德的《浮士德》一样都是用诗体写成,这一点是毫无疑问的。在这个意义上,说它是一部长诗也是可以成立的。

不过,从内部形式来说,它是一部小说,一部长篇小说,而不是一部长诗。它不同于拜伦《哈罗德游记》,那是一部真正的长诗;它更不同于歌德的《浮士德》,那是一部真正的诗剧。其根本原因就在于“诗体长篇小说”里面屹立着性格和典型,而在两者之中只有激情或理念。这样说自然不是对这几部作品的思想和艺术价值的比较判断,而只是从文体特性而言的。普希金自己也认为《叶甫盖尼·奥涅金》不是一部普通的长诗,而是一种“新的形式”。

从形式上看,在俄罗斯文学中出现了如《叶甫盖尼·奥涅金》这样的“诗体长篇小说”是有其特殊原因的。在19世纪以前,俄罗斯文学在文学进程上远远落后于西欧;但进入19世纪后,俄罗斯文学便奋起直追,在大约20多年的光景,它走完了西欧文学

半个多世纪才走完的路程。于是,在这样的被浓缩的发展进程中,便出现文学形式上的特殊形态。在西欧,从总体上说,浪漫主义潮流与现实主义潮流泾渭分明,这不但表现在文学题材上,也表现在文学形式上。就文学形式而言,浪漫主义的主要体裁是诗歌,而现实主义的主要体裁是小说。拜伦与狄更斯,拉马丁与巴尔扎克,他们是完全不同的作家。而在俄罗斯,浪漫主义向现实主义的过渡却是通过作家自身的过渡来完成的。俄罗斯诗人还没来得及放下手中的诗歌,现实主义已经叩门而入了,从另一个意义上说,是小说叩门而入了。普希金就面临着这样的文学际遇,莱蒙托夫也大致如此。他们要融拜伦与狄更斯,雪莱与巴尔扎克于一体,既要当诗人,又要当小说家,甚至要用“诗歌”来写“小说”。至于诗歌与小说的交融,说得更具体一些就是抒情与叙事的结合,在19世纪俄罗斯小说家的笔下,已是司空见惯了,并成为19世纪俄罗斯文学的显著特点。

《叶甫盖尼·奥涅金》与以往俄罗斯的小说最根本的不同就在于它里面的人物不再是某种理念或激情的化身,而是从生活中概括出来的,是一种典型人物。普希金在塑造他笔下的人物时,揭示出这种性格形成和发展的生活依据。通过他的人物,作家对现实生活的本质特点做出了深刻的反映和批判,别林斯基把“诗体长篇小说”称为俄罗斯生活的“百科全书”,绝不是偶然的。

不过,《叶甫盖尼·奥涅金》这样的“诗体长篇小说”毕竟还是一种特例,如果与西欧同期问世的比较成熟的长篇小说如司汤达的《红与黑》(1830)相比较,就很容易发现其中现实主义因素的不足或者不充分。且不说它的主人公的性格与环境的关系还没有得到充分的展现、典型环境的描绘还不够深刻,心理的刻画也过于简略,这些无疑是受到诗歌文体限制的结果。而从艺术表现形式方面来说,无论是主人公之间的对话,还是诗人跳出来的“抒情插笔”,更还有诗人“心血来潮”时所做的似乎是离题万里“插科打诨”,虽说其中不乏精妙之笔、甚至是令人叫绝的神来之笔,所有这些都多多少少带有浪漫主义的“随心所欲”,都是诗歌文体本身不可避免的主观特性自然流洒的结果。尽管如此,普希金在诗体的框架中所创造出来的长篇小说仍然是欧洲文学史乃至世界文学史上的几乎是绝无仅有的杰作。在俄罗斯,普希金的“诗体

长篇小说”既是首创，同时也是“绝唱”，在普希金之后，除了莱蒙托夫运用它的“奥涅金诗节”写了一部长诗（不是小说）、屠格涅夫写了一部“诗体短篇小说”外，再没有其他作家尝试过这种小说文体，除了时代的和时尚方面的原因外，才华和功力可能是最主要的原因。

普希金自己后来也转向了散文，在这个领域中，他的开拓，对俄罗斯小说的发展而言，更具有普遍的意义。“散文体的《叶甫盖尼·奥涅金》”——长篇小说《上尉的女儿》（1836）的问世，对俄罗斯小说的发展具有奠基的意义。在这部作品中，俄罗斯小说的基本因素和特点已初露端倪。而在文体上最突出的成就就是创造了一种新的长篇小说的模式。

在《上尉的女儿》中，普希金表现出了一种深刻的历史感，它借鉴了英国小说家司各特的历史小说的写法，把重大历史事件与虚构艺术人物结合在一起，在家庭的框架中艺术地展现真实的历史事件，从而在俄罗斯首先创造出“史诗型家庭小说”结构模式。它对后来的俄罗斯作家产生了重大影响。

值得注意的是，普希金曾经有一个宏大的构思，那就是他要在定名为《彼得大帝的黑奴》的未完成的长篇小说中，再现后来列夫·托尔斯泰在《战争与和平》中所再现的俄罗斯的那段历史，如果他不是英年早逝而完成了这样一部真正的巨型“史诗”作品的话，俄罗斯小说的格局将发生重大变化。具体地说，俄罗斯巨型史诗小说将提早近半个世纪出现，从普希金的影响力来看，它将会极大地推动俄罗斯巨型长篇小说的繁荣和发展，甚至我们看到的《战争与和平》也不会是今天这个样子。

与此同时，在中短篇小说《别尔金小说集》中，普希金继续用诗歌的手法介入散文，从而创造出了俄罗斯诗意小说、心理小说的雏型。在这些篇幅不大的作品中，“诗以异常精美的形式从他最冷静的散文中生长出来”（梅里美语），这种诗与散文的有机结合也以不同的方式渗透到以后俄罗斯长篇小说之中。

二

在俄罗斯长篇小说史上，莱蒙托夫（1814—1841）的《当代英雄》（1840）以其独特的结构和风

格占有特殊的位置。小说由五个中篇组成，内容各异，环境和人物都不同，叙事角度和风格也不一样，但都统一于主人公性格的创造：更全面和更深刻地揭示出当代英雄（“主角”）的形象，探究他的内心生活史。正像作者在《皮却林的日记》的《序言》中所说的一样：“一个人的心灵的历史，哪怕是渺小的心灵的历史，也不见得比整个民族的历史枯燥乏味，缺少教益，尤其是这种历史是一个成熟的头脑自我观察所得的结果，而且写作的时候并非出于存心博取同情或者哗众取宠的虚荣欲望。”尽管从外表看来作品的结构有点“支离破碎”，然而在内部结构上它仍然是一个完整的作品。

作品的文本顺序与情节顺序并非一致，叙事角度和叙事层次也颇为复杂。莱蒙托夫没有按照时间先后安排故事的顺序。首先是二级上尉马克西姆·马克西梅奇成为叙述者，在《贝拉》的故事中，读者初识皮却林，对那带有传奇色彩的故事和主人公发生兴趣，并产生进一步了解主人公的欲望。在这个故事中，马克西姆·马克西梅奇作为叙述者是莱蒙托夫的匠心安排，在小说的开头由他这样一个“小人物”来讲述这样的传奇故事是再适合不过了。他的身份和教养决定了他能极为出色地抓住主人公外部的种种特点，并且，作为以后的故事中的角色，他的讲述本身也在刻画着自己。小说中有三个故事人称：三个“我”。第一个“我”，故事叙述人，一般可认为是作者本人（作品中的那个过路军官）。但有时又与作者本人有某种差异。这之间的模糊性或灵活性给作者留有很大的余地。第二个“我”即马克西姆·马克西梅奇——《贝拉》故事的叙述人。接着，马克西姆·马克西梅奇从故事叙述人转换成故事中的人物，第一个“我”即作者本人成为叙述者。在《马克西姆·马克西梅奇》中，提供出了皮却林的画像。这样做是必要的。准确描绘皮却林的肖像的任务，是像马克西姆·马克西梅奇这样身份的人难以胜任的，而只能通过与皮却林处在差不多的层次上的人的眼睛（在本书就是作者）观察才会准确。从情节线索上看，《马克西姆·马克西梅奇》这一独立的作品也为过渡到长篇小说的第二部分作了准备，交代了皮却林的日记的下落。同时，马克西姆·马克西梅奇与皮却林会见时的感受、印象和举止也在进一步刻画他自己和皮却林。随后，故事以

日记形式出现,叙事角度由客观转人主观,深入刻画主人公的性格,特别是内心世界。在以下三个故事中,出现第三个“我”,即主人公皮却林本人。

在今天看来,《当代英雄》的开放型的叙事结构和多变的叙事角度,完全可以使它跻身于现代小说之中。不过,从文体的角度看,它深化了普希金在他的小说创作中开创的心理描写的传统,同时借鉴了欧洲18世纪启蒙文学中日记体和书信体小说的经验,将心理描写提升到心理分析的高度,从而成为俄罗斯第一部真正的心理小说。

颇有意思的是,在俄罗斯小说发展的初期,在小说结构还未定型的时候,《当代英雄》以其看似“杂乱”的结构无意中暗合了一百多年以后的“解构主义”模式,在这个意义上,甚至可以说莱蒙托夫无意中成为俄罗斯现代小说的先驱。

不过,作为俄罗斯长篇小说草创时期的作品,《当代英雄》在结构上也多少显露出某种“不协调性”,虽说从内部结构上看,也就是从性格塑造的角度看,5个中篇小说是统一的,但就作品的外部结构而言,它们之间在文体风格上还存在着一定的差异:《贝拉》是一篇旅行记式的作品,在风格上继承了普希金的《阿尔兹姆旅行记》的特点,就主题和素材而言,则又与普希金的浪漫主义长诗《高加索的俘虏》和马尔林斯基的“高加索浪漫主义小说”相联系。精美的风俗描绘与富于传奇性的爱情故事的完美交融使它获得了“俄国文学中的明珠”(别林斯基语)的美誉;《马克西姆·马克西梅奇》在肖像描写和细节描写上,具有鲜明的现实主义特征,对后来的现实主义大家如屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰等都产生了重大的影响。而《塔曼》则是全书中最抒情最浪漫的作品,托尔斯泰认为该篇最美;《梅丽公爵小姐》作为主人公日记和整个作品的核心部分,在对上流社会生活的描绘方面与《叶甫盖尼·奥涅金》是异曲同工,具有较浓的写实风格,正是这一点决定了整个作品的现实主义性质;但同时,作为日记体裁,《梅丽公爵小姐》另一个显著特点就是别具一格的心理分析,说得更具体一些就是内心独白式的心理分析,这也是对后世文学影响最大的地方之一。而《宿命论者》则分明带有哲学小说的意味,与德国浪漫主义小说有一定的渊源关系。

由此看来,《当代英雄》在文体结构上是一种

开放型的,它兼收并蓄了浪漫主义和现实主义两种风格,从另一个角度说就是兼收并蓄了诗歌和散文两类不同文体的特点。在写实方面它与普希金的散文作品并驾齐驱、各有千秋;而在心理分析方面可以说是独步一时、独领风骚。《当代英雄》是俄罗斯文学中第一部开放型心理小说。

三

从题材的角度看,果戈理(1809—1852)的小说创作对19世纪俄罗斯小说的发展具有开拓的意义。他早先醉心于民间传说;后来又转向城市题材,揭露农奴制度下人性的扭曲,特别是对小人物的命运作出深刻的描写;最后他把笔力集中于农村题材,刻画地主和俄罗斯新兴的资产者的形象。

从体裁的角度看,果戈理的小说创作在俄罗斯小说史上也具有某种的开拓意义。他的中短篇小说,也属于俄罗斯最早的中短篇小说之列,甚至比普希金的中短篇创作还要早,并且具有他自己的显著特点。而他的长篇小说《死魂灵》,几乎可以说是俄罗斯长篇小说的奠基之作。自然,在《死魂灵》问世之前,《上尉的女儿》和《当代英雄》这两部作品一般也被人们称为长篇小说(《叶甫盖尼·奥涅金》作为特殊的长篇小说则不在此之列)。不过严格地说,上述两部作品,在篇幅和内容上其实都只有中篇小说的格局,作者自己也多次把它们称为中篇。而果戈理的《死魂灵》在规模、篇幅和内容上都较之前者更具备长篇小说的特点,虽说作者自己在发表它时也没有称之为长篇小说。在19世纪40年代前后的俄国文学界,人们对于小说特别是长篇小说这种形式的认识还比较模糊,不少作家如普希金、莱蒙托夫乃至后来的屠格涅夫等对自己的大型散文作品是否就是长篇小说还举棋不定。这一时期在西欧已出现了形式上比较完善的长篇小说,但俄国在这方面还慢半拍,没有产生真正意义上的长篇小说。

对于俄罗斯文学而言,《死魂灵》是一部具有开创性意义的长篇小说,可以说它是俄罗斯文学中第一部“超大型”散文作品,它不仅具有与长篇小说这种形式相匹配的规模和篇幅,同时也比以往任何一部小说更广阔地反映出了社会生活,果戈理因此获得了“俄国散文文学之父”(车尔尼雪

夫斯基语)的称号。从此,俄国文学拥有了在规模和篇幅上可以与西欧相媲美的长篇小说。不过,从当年和后来人们对它的评价来看更注重的是作品的内容,对它的形式问题并没有深入研究,而只是停留在一般的“长篇小说”的概念上,甚至果戈理本人有关这方面的思考也没有引起人们足够的重视。车尔尼雪夫斯基立足于作品的现实性的题材和犀利的批判锋芒,高度评价了这部作品:“在这个世界上,早已没有一部作品像果戈理的《死魂灵》那样,对俄国这样重要。”^{[1](P16)}这里值得注意的是,批评家是把普希金和莱蒙托夫的长篇小说排除在外的。

《死魂灵》究竟是一部什么样的作品呢?果戈理显然思考过这方面的问题:他在1835年给友人的信中这样说道:“我现在正在写的是一部曾经长时间思考过并将继续长时间思考的作品,它既不像中篇小说,也不像长篇小说,很长,很长,有几卷之多,它的名字叫《死魂灵》……这是我的长诗……”1842年也就是《死魂灵》发表的前夕,果戈理在给友人的信中又把《死魂灵》称作长篇小说:“我有一部长篇小说,这是真的,不过在它问世之前我什么也不想宣布。”^{[2](P486~488)}可是在正式发表时,他还是把《死魂灵》称为“长诗”。

果戈理认为长篇小说这种体裁,“所描写的不是整个生活,而是生活中的突出事件,尽管有规定的空间,但是它仍能使生活有声有色表现出来。”关于长篇小说事件的发展,他认为“不论出现什么,这只是因为与主人公本人有极大联系而出现的”。他认为:“新时代产生了一种叙事作品,它好像介于长篇小说和史诗之间,这种作品的主角虽说是个别的和平凡的人物,但对于人类灵魂的观察者来说,他在许多方面都是有重要意义的。作者让他的生活经历一连串的事件和变化,为的是生动地描绘出作者所写时代的特点和风尚中一切有重要意义的东西的真实情景……”^{[2](P486~488)}他把这种作品称之为“小型史诗”,也就是说,在果戈理看来《死魂灵》就是这种“小型史诗”。显然,果戈理认为自己这部作品与他心目中的长篇小说还有一定的距离。

在19世纪30年代和40年代,俄罗斯小说家对长篇小说这种文学形式的认识还不十分清楚,在果戈理看来,他的大型散文作品在反映社会生

活的广度上达到了一定的规模,也就是说具备一定的史诗性,但他笔下的人物是否称得上典型人物,还有他的作品的结构是否具有那种为新的散文体裁长篇小说所要求的严密性,这些在他的心中还是没有底的。他甚至也不十分明确长篇小说在形式上有哪些具体的“规范”。

《死魂灵》通过乞乞可夫收购“死魂灵”的情节线索,广泛描绘了俄罗斯城市和农村的生活,塑造了形形色色的俄罗斯地主的形象,同时也刻画出俄罗斯新兴资产阶级的某些本质特点。以往人们在谈到《死魂灵》这部作品时,多半是强调作家笔下的几个地主形象,强调作品的揭露性和批判性。可是,这些用素描笔法描摹出来的地主形象,能够称为真正的文学典型吗?且不说他们一个个几乎是如走马灯似地一闪而过,没有有始有终的完整生活史,就是被作家描绘出来的一些特征,也基本上处于一种静止状态。从长篇小说的美学特性看,这样的文学“剪影”,大概只能属于类型的范畴。至于作家没有最后完成的资产者乞乞可夫的形象,则在《死魂灵》的第二部中“夭折”。而就第一部中乞乞可夫所显示出的特征来说,也多少有些模糊,其根本原因在于果戈理对这种在俄罗斯还属于“萌芽式”人物没有把握透彻。我们这样说,完全没有否定《死魂灵》作为一部长篇小说的艺术和艺术价值的意义,而只是从长篇小说文体发展角度来看《死魂灵》在文学形式上所处的“状态”。其实,果戈理是有自知之明的,《死魂灵》是一部“小型史诗”或“长诗”,正如我们现在在《死魂灵》扉页的副标题上看到的一样。

如果把《死魂灵》摆在欧洲长篇小说发展的背景上看,问题就更加清楚了。像果戈理这种写法,早在文艺复兴时期就出现过,塞万提斯和拉伯雷就差不多是这样来写他们的长篇小说的。堂·吉珂德带着仆人出游,与乞乞可夫独自去收购,方式上没有多大的差别;他们的所见所闻,虽然一是西班牙的,一是俄罗斯的,但就文学表现而言也没有本质的不同。在19世纪,在差不多是同一时期,狄更斯也这样写过,在《匹克威克外传》中,他让他笔下的主人公一边走一边看,“走到哪里写到哪里”。欧洲人把这样的小说称之为“流浪汉小说”,塞万提斯和拉伯雷是这样写的,狄更斯也这样写过,看来,果戈理也大概如此。大凡在长篇小说发

展的初期,特别是在社会性长篇小说发展的初期,差不多都会出现长篇小说的初级形态——“流浪汉”型小说。不过,普希金和莱蒙托夫一开始就没有走上这条道路,司汤达也没有。作为心理小说的代表人物,他们一开始就避开了这一模式。

在俄罗斯长篇小说的发展史上,果戈理以他的《死魂灵》开创了一条与普希金和莱蒙托夫所代表的诗意小说和心理小说不同的道路,这就是史诗型社会小说的道路,而在这条道路上,直接与《死魂灵》相联系的首先是谢德林《外省散记》,而后是车尔尼雪夫斯基和赫尔岑的社会问题小说。

19世纪初俄罗斯小说家的长篇小说创作,大致有这样一些特点:

第一,作为大型叙事体裁的长篇小说已经出现,这表明现实主义潮流已经在俄罗斯兴起,从这个角度看,俄罗斯在文学进程上与西欧文学已经基本同步。

第二,俄罗斯长篇小说在其发展的初期,就产生了两种具有不同风格的流派和两类不同的小说模式,文学史上一般把它们称为普希金流派和果戈理流派,或者说是诗意的现实主义和讽刺的现实主义两大流派,而它们各自的代表性的小说文体是史诗型家庭小说和史诗型社会小说。在前者中衍生出它的一种重要的变体——心理小说;而在后者中,则产生了它的特例——社会问题小说。

第三,19世纪初期俄罗斯文学中虽已出现了

长篇小说,但在文体上还有欠完善,基本上处于一种“初级阶段”,无论是史诗型家庭小说(包括心理小说),还是史诗型社会小说,都还只是一种雏型。在风格上还不够纯粹,无论是普希金、莱蒙托夫的作品,还是果戈理的作品,虽显示出鲜明的现实主义精神,但在内容和形式上都带有明显的浪漫主义的印记,即高尔基所说的“存在着浪漫主义的一般特点,即客观主义的不足”。^{[3](P217)}

最后,在19世纪30—40年代,俄罗斯长篇小说中还没有出现产生全欧影响的作品。但俄罗斯长篇小说的先驱者已经为后来的小说家积累了丰富的艺术经验,为俄罗斯长篇小说的发展奠定了坚实的基础。俄罗斯长篇小说大师已呼之欲出。在以后的20—30年间,俄罗斯便以强大的小说家群体,特别是以俄罗斯文学的“三巨头”即屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰为代表的作家群体和富于影响力的一流的长篇小说作品跻身文学强国的行列之中,并在世界文学中占据着“第一流的位置”。

参考文献:

- [1] 车尔尼雪夫斯基论文学·上卷[M]. 上海:上海文艺出版社,1962.
- [2] 赫拉普钦科·尼古拉·果戈理[M]. 上海:上海译文出版社,2001.
- [3] 高尔基·俄国文学史[M]. 上海:新文艺出版社,1986.

Change and Development of the Style of Russian Fiction: On the Russian Novels Between 1930s and 1940s

ZHU Xiansheng

(College of Humanities and Communications, Shanghai Normal University, Shanghai, 200234, China)

Abstract: Based on the context of European and Russian literature in the early period of the 19th century, this paper inquires into the original course of change and development of the style of the Russian novels, analyses the form and characteristics of the style of the novels by Pushkin, Lermontov and Gogol, and expounds the effect and value of these writers' typical novels among the course of the change and development of the style of the Russian novels.

Key words: style of fiction, Russian novel, metrical novel, epic familial fiction, epic social fiction, open psychological fiction

(责任编辑:吴晓明)