

Н.Д. ТАМАРЧЕНКО. РУССКАЯ ПОВЕСТЬ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ СЮЖЕТА И ЖАНРА). МОНОГРАФИЯ

М.: INTRADA, 2007. 256 с.

Рецензируемая книга продолжает ряд исследований ее автора в области исторической поэтики. В то же время она является итогом его предшествующих работ, посвященных особенностям жанра повести рубежа XIX и XX веков.

Если роман как жанр издавна является предметом пристального изучения, если определенное внимание, особенно в последнее время, уделяется “малым жанрам” русской прозы XX века, то поэтика повести разработана еще недостаточно. До сих пор остается размытым само понятие повести: «Единственное, что о ней известно широко, – говорится во Введении, – то, что она “нечто среднее между романом и рассказом (или новеллой)”» (с. 6).

Действительно, по сей день в научной и справочной литературе господствует представление о повести как о жанре, “промежуточном” между романом, с одной стороны, новеллой и рассказом, с другой. При этом в первую очередь оценивается объем произведений данного жанра: количество страниц, наличие или отсутствие параллельных сюжетных линий, широта охвата жизненных явлений и т.д. Такой подход автор монографии считает несостоятельным, ибо “объем текста в произведениях этого жанра никак не может быть надежным критерием их отграничения ни от романа, ни от рассказа или новеллы хотя бы потому, что он колеблется в весьма широких пределах...” (с. 205).

Более того, сочувственно цитируя Гюнтера Мюллера, Н.Д. Тамарченко констатирует ситуацию некоей “методологической антиномии” в отношении данного жанра, поскольку “мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем также знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру” (с. 10). Для выхода из методологического тупика автор считает необходимым отказаться от анализа образцов жанра в зависимости от их тематики или принадлежности к литературным направлениям и рассматривать “инвариантную структуру повести” и “те возможности художественного осмысления жизни <...>, которые эта структура предполагает” (с.11), а главное – выявить “канон” классической повести (под классической понима-

ется повесть 1830–1880-х гг.) в ее соотношении с новеллой, рассказом и романом (об этом идет речь в главе первой). Опираясь на концепцию “трехмерности”, сформулированную М.М. Бахтиным, он учитывает три аспекта жанровой структуры: доминирующую сюжетную схему, тип композиционно-речевой организации и тип контакта между миром героя и действительностью автора.

Опорными для разграничения новеллы и повести автор считает следующие жанровые характеристики: во-первых, это кумулятивный сюжет, присущий новелле, и циклическая сюжетная схема повести. Во-вторых, различая оба жанра по способу повествования, он отмечает, что новелле присуща чисто “пространственная дистанция” между героем и действительностью рассказчика, в то время как повесть предпочитает “временную дистанцию” по отношению к завершенной жизни героя, что создает возможность “авторитетной резюмирующей позиции”, которая исключается жанром новеллы. Если для новеллы характерна установка на “казус” – странный случай текущей жизни или необычный исторический факт, то повесть присуща более “однотонно-серьезное” отношение к судьбе героя. Центральное сюжетное событие повести – испытание героя, которое неизменно вызывает этическую оценку его поступка автором и читателем, хотя цикличность структуры повести делает излишней итоговую оценку и создает “смысловую замкнутость” и “исчерпанность” изображенного мира (с. 20–23).

Это, разумеется, лишь некоторые аспекты сопоставления, которые рассматриваются в монографии. По схожей схеме исследователь анализирует различия между повестью и романом, повестью и рассказом на примере произведений И. Тургенева и А. Чехова и определяет “канон” жанра, попутно оспаривая несправедливые, на его взгляд, оценки, встречающиеся в литературоведении в отношении жанровой природы отдельных произведений.

Во второй главе монографии “Пути преобразования повести” Тамарченко рассматривает эволюцию этого жанра от его классического варианта к повести Серебряного века, опираясь на анализ толстовской “Крейцеровой сонаты” и чеховской “Дуэли”. Их сближает выдвижение на

первый план самосознания героя и его исповедального слова, обретение героем внутреннего тождества – в результате сюжетного испытания – и этическая определенность финала. С этим связаны их отталкивание от тургеневской традиции и ориентация на художественный опыт Достоевского.

В последующих главах (III–VIII) исследователь выясняет, в какой мере выявленный им жанровый “канон” сохраняется и видоизменяется в повестях Серебряного века, причем критерием для их группировки служит “тип основной сюжетной ситуации” (с. 11). Опираясь на концепцию М.М. Бахтина, он исходит из того, что в основе повести лежит сюжет испытания и выделяет три основных типа ситуации испытания, которые имеют свои варианты: это “испытание социума, испытание героя и испытание идеи” (с. 11–13).

В повестях, относящихся к первой группе, проверка “социума” реализуется двумя способами: через внутреннее самораскрытие “микромра” (“Деревня”, “Суходол” И. Бунина, “Городок Окуров” М. Горького) или через выявление кризисной природы “социума” с внешней по отношению к нему точки зрения (“Человек из ресторана” И. Шмелева). Но образ “микромра” не всегда вписывается в рамки классического художественного образа (как в повестях И. Бунина) и может иметь гротескную природу (повесть А. Ремизова “Неуемный бубен”). Исследуя данный тип повестей, Тамарченко отмечает два главных “сдвига” в повести рубежа веков по сравнению с “каноном”: возрастает значимость точки зрения героя как критерия оценки мира, акцент смещается в сторону субъекта изображения (что наиболее заметно во второй группе повестей). Другой аспект художественной эволюции – обращение писателей к гротескным формам и как следствие – размывание четких границ образа мира и человека.

Наиболее значимой исследователю представляется вторая группа повестей (она же наиболее объемная). В основе их сюжета – испытание героя, которое, в свою очередь, подразделяется на испытание характера (“Хаджи-Мурат” Л. Толстого), испытание духовной ограниченности (“Коновалов” М. Горького), испытание мировосприятия героя (“Поединок” А. Куприна, “Мысль” Л. Андреева) и психологический эксперимент (“Черный монах” А. Чехова). Особый интерес эта группа повестей представляет в связи с тем, что тематически и сюжетно она наиболее близка жанру романа, а следовательно, и “наиболее полемична по отношению к его художественному опыту”. К примеру, повести М. Кузмина “Приключения Эммы Лебефа” и “Путешествие сэра Джона Фирфакса”, в которых подвергаются испытанию характеры героев, несомненно, ориентированы на исторически отдаленную традицию – авантурный

роман XVII–XVIII веков. При этом писатель не просто заимствует, а переосмысливает и преобразует посредством стилизации романную форму в другой эпический жанр – повесть (с. 91). Другой пример – повесть З. Гиппиус “Мисс Май”, в которой реализуется “испытание духовной ограниченности” героя. Хотя основная тема повести восходит одновременно к романам Гончарова и Тургенева, романная тема переключается в другой жанровый регистр: автор не ставит целью соотносить жизнь героя с историей, а стремится психологически углубить ситуацию противостояния “ярко-индивидуального” и “неразлично-повторяющегося”. Кроме того, ориентация данной группы повестей на классический русский роман и на авантурный европейский сочетается с ориентацией на “гротескную традицию” готического и социально-криминального романа XIX века. Например, классические и гротескные формы представлены в повестях “Ночной принц” С. Ауслендера, “Мысль”, “Тьма” Л. Андреева.

Обращение к гротескным формам характерно также и для повестей третьего типа, в которых испытывается определенная идея (к гротеску обращается Л. Андреев в повестях “Жизнь Василия Фивейского”, “Иуда Искарот”, В. Брюсов в “Республике Южного Креста”). Эту группу произведений объединяет отличительная особенность: испытанию подвергается не только идея высшей Правды, но и сам мир и человечество проходят проверку на соответствие идее о Боге. Как раз использование гротеска позволяет укрупнить в данных повестях самый масштаб испытания.

В Заключении автор приходит к следующим главным выводам. Во-первых, подчеркивается связь повестей рубежа веков с классической традицией. С одной стороны, они ориентированы на русский роман Тургенева, Толстого, Достоевского (особенно те повести, в основе сюжета которых лежит испытание мировосприятия героя) и отчасти Гончарова; с другой – на авантурный европейский роман XVIII века (большинство повестей второго типа). Во многих из повестей Серебряного века ориентация на традицию сочетается с пародийными и стилизационными формами изображения. И, наконец, во всех трех рассмотренных группах повестей (но в особенности во второй и третьей) в значительной мере проявляется “субъективизация” изображения: “Характерное для эпохи направление художественной эволюции – смещение акцента в сторону героя как субъекта изображения и осмысления (оценки) – в этом жанре более заметно и значимо, чем в романе, поскольку в повести, по сравнению с этим жанром, в меньшей степени разрабатывается фон действия, компактнее система персонажей” (с. 207).

Исследователь не случайно на протяжении всей работы проводит сравнение повести с романом. В то время как в литературе XIX века господствовал жанр романа, повесть выполняла «функции второй по значению эпической формы». Но начиная с 1890-х годов доминирование романа ушло в прошлое и именно повесть стала претендовать на равноценную замену большой эпической формы. В результате повесть Серебряного века оказалась одновременно «трансформацией русского классического романа предшествующего столетия и лабораторией создания новых форм романа XX века» (с. 208–209). Тем самым она становится «ведущим жанром художественной прозы» (с. 6), как заявляет автор уже в предисловии.

Подобный вывод представляется излишне категоричным. Ведь именно на рубеже столетий были созданы такие значительные романы, как «Воскресение» Л. Толстого, «Фома Гордеев» и «Мать» М. Горького, как историческая трилогия Д. Мережковского, «Огненный ангел» В. Брюсова, как «Мелкий бес» и «Творимая легенда» Ф. Сологуба, «Петербург» и «Котик Летаев» А. Белого... Конечно, их было куда меньше, нежели повестей или рассказов. Но такова вообще судьба крупного жанра.

Предвидя и отводя подобные вопросы и сомнения, Н.Д. Тамарченко сразу же указывает на то, что многие повести той поры также были весьма

значительны и имели немалый успех. К тому же «жанр романа для многих лучших прозаиков этого времени вовсе не был главным» (с. 5). Такого рода количественный подход кажется не слишком убедительным. Важнее, по-видимому, другое: духовно-эстетическая весомость произведения, его художественная «событийность», место, которое занимает оно в читательском сознании. Между тем, автор монографии сам признает, что «Мелкий бес» или «Петербург» «принадлежат к числу *главных* литературных итогов эпохи» (с. 205; курсив наш. – Е.Н.). Спрашивается: можно ли *так* сказать о какой-либо из повестей того времени?

Обращает на себя внимание и парадоксальное суждение автора о том, что маленький шедевр Чехова «Ионыч» – на самом деле не рассказ, а повесть, ибо вполне соответствует «канону» этого жанра (о котором, как уже отмечалось, идет речь в книге). Допустим. Но разве это лишний раз не доказывает относительность любой классификации, невозможность провести безусловные и четкие границы между отдельными жанрами, неизбежность «гибридных», промежуточных форм?

Словом, есть все основания надеяться, что обсуждение вопросов, поднятых в серьезной и содержательной работе Н.Д. Тамарченко, будет продолжено.

Е.В. Новикова