

ТЕОРИЯ ПРОЗЫ В 1920-Е ГОДЫ: Л. В. ПУМПЯНСКИЙ И «ФОРМАЛИСТЫ»

Внимание к судьбе «формального метода» было постоянным у всех представителей «Невельской школы философии» (М. Бахтин, Л. Пумпянский, М. Каган)¹. Не только статья «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) и книга «Формальный метод в литературоведении» (1928) были критическим ответом на труды Эйхенбаума, Тынянова и Шкловского. Многие работы Пумпянского также содержат непосредственную или косвенную полемику с методом Эйхенбаума и Тынянова² и стремятся к преодолению «формального метода» в теории прозы. В данном сообщении мы остановимся на этом втором пункте. Следует, однако, упомянуть, что Пумпянский собирался опубликовать работу «Против формального метода изучения литературы», анонсированную среди изданий, готовящихся к печати, в книге «Достоевский и античность», вышедшей в свет в 1922 году. Эта работа не была напечатана, а рукопись ее не сохранилась [Николаев, 2000: 697–705].

Мы будем рассматривать подход Пумпянского в сравнении с принципами изучения прозы у Эйхенбаума и у других важнейших представителей «формализма» — Томашевского, Тынянова и Шкловского. Мы ограничимся определениями, которые считаем ключевыми как для понимания концепции Пумпянского, так и взглядов упомянутых исследователей. Речь пойдет о шести дефинициях: «смех», «эпос», «автор» и «герой», «по поступок» и «роман».

В Невельской школе философии вопрос о стратификации жанров был одной из наиболее обсуждаемых проблем — сначала в Невеле и Витебске в конце 1910-х, затем в Ленинграде в первой половине 1920-х годов. В эти годы Пумпянский уделял пристальное внимание жанровой структуре новеллы, повести и романа. В середине 1920-х и затем уже в 1930-е годы он возвращался к более детальному

¹ Об истории «Невельского кружка» см.: [Clark, Holquist, 1984, 95–145; Николаев, 1991; 1996; 2004; Пумпянский, 1992; Махлин, 1995; 1996].

² См. критику исследований о Тютчеве, содержащуюся в статье «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1928). Несмотря на то, что Пумпянский достаточно высоко оценивает работы Тынянова и Эйхенбаума, он признает ограниченность подхода обоих ученых: проблема фразеологии Тютчева не может быть сведена только к так называемому «ранговому вопросу», т. е. к разделению «высокого» и «низкого» стиля, а должна рассматриваться с точки зрения развития поэтической топики, см. [Эйхенбаум 1969(а); Тынянов, 1977(а); 1977(б)].

рассмотрению этого вопроса, когда написал в Ленинграде статьи о Марселе Прусте и Тургенева, а также неопубликованную книгу «Литература Современного Запада и Америки» [Пумпянский, 1940; 1998; 2000(а); *Архив Л. В. Пумпянского*]³. К сожалению, его проект теории прозы остался незавершенным. Тем не менее в его творчестве можно выделить некоторые литературные категории, позволяющие восстановить его концепцию прозы и гипотезы о ее происхождении и эволюции, что позволяет сравнить их с положениями упомянутых ученых, которые в те же годы стремились разработать новые научные средства для понимания «литературного факта».

Теория Пумпянского о происхождении прозы тесно связана со значением бинарной оппозиции «трагическое — комическое» и восходит, как автор упоминает в незавершенной книге «Гоголь» (1922–1925), к «Поэтике» Аристотеля, занимавшей, как известно, важное место в концепциях таких близких Пумпянскому исследователей как Вячеслав Иванов и Михаил Бахтин. В «Поэтике» греческий философ отличает поэзию осуждения от поэзии похвалы, ср. [Пумпянский, 2000(б): 257]⁴: к первой поэзии, говорит Аристотель, относится «комическое», ко второй — «серьезное». В статье «Опыт построения релятивистической действительности по „Ревизору“», написанной в 1919 году, и в книге «Гоголь» Пумпянский подчеркивает двойственный характер «смеха», то есть его эстетическую и историко-литературную природу:

Смеющаяся натура есть двойственная реально-эстетическая натура: когда рождается такой человек, как бы заново люди возвращены тому первоначальному состоянию, из которого рождается единственный смех; смех снова становится общим делом, каким и должен быть по историческому своему происхождению; все общество объединяется им, становится единой процессией (подобно тому как трагический поэт дает обществу единство, близкое к экзатическому типу); вдруг *оплотняется реальность*, вдруг возвращен смысл и внеисторическому, приватному состоянию и является возможность коллективно пережить эту приватность [Пумпянский, 2000(б): 259 (разрядка источника передана курсивом)].

Эстетическую функцию «смеха» Пумпянский рассматривает на уровне истории литературных жанров. Он недаром выделяет общую линию от Аристофана к Рабле, Мольеру, Фонвизину и Гоголю [Там же:

³ Статья о Прусте [Пумпянский, 1998] была написана в 1926 году.

⁴ Данное разделение поэзии Пумпянский повторяет в очерке «К истории русского классицизма» (1923–1924) [Пумпянский, 2000(б): 135]. Следовательно, «Поэтика» Аристотеля — и, в частности, проведенное в ней отличие «высоких людей» от «низких людей» — образуют первичное концептуальное ядро в процессе интерпретации Античности и ее наследия в «классических» литературах.

257; Пумпянский, 2000(в): 98], то есть линию того, что он называет «комической культурой» [Пумпянский, 2000(б): 264]. Благодаря историческому анализу Пумпянский определяет «смех» как реакцию на парадокс, не соблюдаемый господствующей системой: «Смех? Но смех разрушает одну систему релятивистической действительности, не мешая возникнуть бесчисленному множеству других...» [Пумпянский, 2000(г): 588]. С обнажением этого парадокса человек осознает ограничения консолидированной системы и хочет их преодолеть через новый творческий акт: «всякий смех есть шутка: шутка предполагает признание сплошной несерьезности на основании одной цели *manqué*; жизненная *détente* становится нравственной, и шутка всегда... нравственно опустошает» и дальше «(будучи *исторического происхождения* <курсив наш. — Дж. Л.>), смех есть реакция на... открытие новой реальности, которая без него осталась бы недостижима для сознания» [Пумпянский, 2000(б): 259, 263]. Эстетическая функция смеха заключается, таким образом, в осознании, конца одной системы и начала другой, новой. На историко-литературном уровне появление смеха свидетельствует о начале эпохи «реализма». В русской литературе открытие «реальности» начинается с сентиментальной новеллы Карамзина и с введением фигуры «героя» (речь прежде всего идет об Эрасте в «Бедной Лизе»), который у Пушкина осложняется мотивом «самозванства» и достигает своего пика в комических характерах Гоголя, а затем превращается в сатирические образы Салтыкова-Щедрина и присутствует у Достоевского в лице «самозванца» Смердякова. В этом процессе центральную и неоспоримую роль играет поэтика Гоголя как это и было отмечено, хотя и с другой целью, Эйхенбаумом в 1918 году. Как никакой другой из русских авторов, Гоголь, по мнению Пумпянского, осветил противоречия и парадоксы русской социальной реальности; его творчество «заключается в двойственном характере смеха, его эстетическом и реальном значении» [Пумпянский, 2000(б): 261]. Хлестаков, продолжает Пумпянский, — самозванец *par excellence*, обнаруживающий действительную социальную природу русской культуры [Пумпянский, 2000(г): 93].

В рамках «формального метода» нужно, конечно, сравнить определение «смеха» у Пумпянского и Эйхенбаума, несмотря на то, что дефиниции комического можно найти и у Тынянова в формулировках «пародии» и «гротеска» (хотя он занимался не столько комическим сколько пародированием как таковым), и у Томашевского и у Шкловского, см. [Тынянов, 1977(в): 210; Томашевский, 1928: 158; Шкловский, 1925: 139; Ханзен-Лёве, 2001: 195]. «Смех» у Эйхенбаума связан с идеей комического, как она была сформулирована в первой фазе формализма [Ханзен-Лёве, 2001: 154]. «Смех» обнаруживается сквозь приемы мимики, игры слов и звуков и проявляется, когда «несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой

по себе и смысловым содержанием использовано опять как гротескный прием» [Эйхенбаум, 1986(а): 52–54, 60]. Иными словами, «смех» нарушает повествовательные правила и условности, но одновременно освещает трагический характер определенного явления (в случае Гоголя употребление потешных имен Пупопуз, Акакий Акакиевич, Собакевич, Яичница, Башмачкин и т. д. выделяет неуклюжесть или общественную/моральную подлость этих персонажей)⁵. Как и Эйхенбаум, так и Пумпянский использует литературную практику Гоголя для того, чтобы определить значение понятия «смеха». Но в отличие от Эйхенбаума, Пумпянский описывает гоголевский смех так, чтобы выразить двойную натуру данной категории — эстетическую и историко-литературную. И при этом он характеризует его не только как композиционный прием, а как *историческое явление* широкой литературной системы. «Смех» представляет собою эстетический ответ на социальный кризис, который Гоголь преодолевает через создание фигуры самозванца.

Вторая категория — эпос. По этому поводу мы найдем образцовые наблюдения, включенные в книгу «Гоголь». Здесь ученый исследует повесть «Тарас Бульба», определяя ее как неудачную попытку восстановить эпический жанр, с которым Пумпянский ассоциирует эпитет «исторический»:

В ряде явлений 1831–1834 гг. видно... крайнее расширение сферы смеха на все сопредельные области: идиллия, пугающая фантастика, исторический эпос, исторические занятия (теоретические) и с ним связанный пафос теоретической прозы [Пумпянский, 2000(б): 291].

Гоголь хотел написать повесть гомеровским языком и обновить античный жанр эпопеи, но сама его принадлежность «комическому реализму» новой эпохи этому препятствовала. В «Тарасе Бульбе», продолжает Пумпянский, отсутствуют основные элементы исторического эпоса, то есть то, что он называет «воззванием к Музе», и миф, на основе которых сочинялись «Илиада» и «Одиссея»: «Эпос, родившийся из широты смеха, есть не-единое явление» [Там же: 290]. Этот феномен превращает гоголевское повествование в «семейную хронику», сходную с «рыцарским эпосом»:

Рыцарский эпос виден в самой схеме: отец приводит сыновей, сам вспоминает старое, наставляет — он хранитель уставов рыцарства, наказует сына-предателя, мстит за сына и т. д. [Там же: 295, 296].

⁵ Как уже было отмечено другими исследователями, эта идея «смеха» исходит из теории Бергсона, согласно которому смех — исправление (correction), носящее всегда общественный характер, см. [Bergson, 1969: 66, 67]. Об отношении Эйхенбаума и Тынянова к теории смеха Бергсона см. [Ханзен-Лёве, 2001: 193–197].

«Тарас Бульба» тогда — эвокативное произведение «как вся теоретически-историческая работа Гоголя» [Там же: 290, 291, 295].

Эти наблюдения заставляют вспомнить, хотя и с учетом некоторых различий, концепцию Эйхенбаума, который о так называемом «героическом эпосе» писал два раза. Анализируя «Историю государства российского», в статье «Карамзин» (1916) Эйхенбаум называет ее «героическим эпосом» [Эйхенбаум, 1986(6): 19], выделяя в ней пересечение описания отечественной истории с повествованием, носящим характер эпопеи, ср. [Там же]. Второй раз Эйхенбаум использует ту же категорию в поздней работе о Толстом — «Очередные проблемы изучения Л. Толстого» (1946), когда говорит о сходстве «Илиады» и «Войны и мира» на уровне повествования, ср. [Эйхенбаум 1969(6): 192, 194]. Именно в данном труде литературовед склоняется к тому, что для понимания жанровой структуры «Истории» Карамзина и «Войны и мира» нужно обратиться к героической поэме. В его толковании персонажи двух произведений не только являются историческими и/или художественными, но равным образом изображены как гомеровские герои, то есть воители, возвышающиеся благодаря их мужеству и подвигам. Таким образом, определение жанра «героический эпос» обусловлено, употребляя формулировку Шкловского, «композиционным построением вещи», то есть «стилем» [Шкловский, 1928: 220], а именно стилем эпопеи, с помощью которого обрисован каждый персонаж. Ясно, что эстетический подход Эйхенбаума и, следовательно, и его дефиниция жанра, не исключают историко-эмпирического плана, сосредоточенного на стилистическом анализе, несмотря на то, что в течение 1930-х годов он был вынужден обратиться к историко-общественным вопросам, см. [Тоддес, 2002: 566, 567]. Подобно Эйхенбауму, Пумпянский так же сравнивает «Тараса Бульбу» с гомеровской эпопеей, но при этом на уровне жанра отрицает какую-либо связь с ней. Нужно напомнить о том, что Пумпянский в «Истории античной культуры» (1924) с сочувствием излагает раздел книги Лукача «Теория романа» об «эпичности» Толстого, где говорится, что его литературный мир отличает не эпическая действительность, а только «элемент эпического формотворчества», см. [Николаев, 2000: 736]. В отличие от Эйхенбаума, Пумпянский рассматривает эпос как специфический самостоятельный жанр, связанный с Античностью. В этом случае дефиниция античного эпоса привлекается для того, чтобы понять, чем отличаются русская классическая литература и модернистская проза и каковы перспективы их развития.

Следующие категории, проанализированные нами, — «автор» и «герой». Понятия «автора» и «героя» у Пумпянского очень близки их трактовке у М. Бахтина. По суждению Пумпянского, «автор» — это субстанциальное единство, устанавливающееся благодаря диалогу с героем. В истории русской литературы он возникает с Пушкиным

(до Пушкина присутствовало только отношение поэта к Музам). Причем в некоторых произведениях, как, например, в «Отцах и детях», «автор» демонстрирует свое бессилие перед героем⁶. Сходные высказывания об авторе и герое найдутся в «Авторе и герое в эстетической деятельности» (1924), предположительное начало которого сохранилось в записи Пумпянского, и во второй главе «Проблем поэтики Достоевского» Бахтина (1963), где за героем признаются самосознание и самостоятельность, ср. [Бахтин, 2002: 57; 2003(а): 219, 220].

Рассмотрение понятий «автора» и «героя» у Пумпянского далеко отстоит от их толкования у Томашевского, который четко описывает эти категории в своей «Теории литературы». «Герой», по Томашевскому, — совокупность психологических черт, он представляется *ipso facto* «воплощением» повествовательных мотивов [Томашевский, 1928: 152]. За этими высказываниями стоит идея «фабулы», благодаря которой только и существует «герой»:

Герой вовсе не является необходимой принадлежностью «фабулы». Фабула как система мотивов может и вовсе обойтись без героя и его характеристики. <...> Типичными статистическими мотивами являются описания природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров и т. д. Типичной формой динамических мотивов являются поступки героев, их действия [Томашевский, 1928: 139, 154].

У Пумпянского, наоборот, «герой» — независимая категория в повествовании, которая вступает в диалогические отношения с «голосом» автора. С этим утверждением русский ученый вводит поэтическое измерение, не основанное на материале, а установленное на отношениях между двумя лицами, между *изображающим и изображенным* мирами. Это означает, что, несмотря на материал и на структуру фабулы, «герой» имеет право на существование как неразрывная часть того мира, который творит автор. В этом акте «творчества» с его этическим горизонтом и состоит разница между подходами Пумпянского и Томашевского. Это означает, что цель Пумпянского — посредством описания отношений между «автором» и «героем» построить историческую поэтику, понять, как изображающий и изображенный миры развиваются на протяжении веков от трагедии до современного романа. Тогда как Томашевский, хотя и выделяет пронизательно формальные элементы как рассказа, так и романа, останавливается на структурном приеме, экстраполирует литературный факт — и это была действительно его первичная цель — из исторической

⁶ См. лекции М. М. Бахтина по истории русской литературы в записях Р. Миркиной, сделанных в середине 1920-х годов, в которых упомянуты суждения Л. В. Пумпянского об авторе и герое, изложенные в книге «Достоевский и античность» [Николаев, 2000: 760, 761; Пумпянский, 2000(д): 512].

перспективы, предвосхищая при этом в некоторых пунктах своей трактовки будущие теории о роли читателя⁷.

Таким же образом «автор» Пумпянского отличается и от тыняновского понятия «авторское лицо», то есть «лицо рассказчика» [Тынянов, 1929: 196; 1969(а): 137]. В очерке «Пушкин» (1928) и «Характеристике творчества Пушкина» (1929) Тынянов определяет автора с учетом того социального слоя, к которому он принадлежит: говоря о рассказчике «Путешествия в Арзрум», он утверждает, что

авторское лицо, от имени которого ведутся записки, — никак не «поэт», а русский дворянин, путешествующий по архаическому праву «вольности дворянской» и вовсе не собирающийся «воспевать» чьи бы то ни было подвиги [Тынянов, 1969(б): 203].

Более того, анализ стиля пушкинской прозы и поэм показывает, по мнению Тынянова, что «образ автора» принимает разнообразные формы: если в «Путешествии в Арзрум» он является социальным типом, то в «Руслане и Людмиле» становится то эпическим рассказчиком, то ироническим болтуном, а в «Братьях разбойниках», «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане» его амплуа превращается в историческое и легендарное. Все эти перемены, по его мнению, зависят от структуры материала. Когда речь идет о «Руслане и Людмиле», Тынянов пишет:

П<ушкин> остается в пределах *conte* — по отношению к теме (волшебная народная сказка) и по вытекающей из темы сложной фабуле (ср. сложность фабулы в «Бахариане» и др.), но гибкость и переменность материала, а вместе и способа его подачи, (авторское лицо) выводит его на новую дорогу. <...> Элементы «высокого и низкого» штилей взамен нормативного однообразия «среднего штиля» были использованы П<ушкиным> для различной окраски материалов, а «низкий» словарь — для новой трактовки «народности» [Тынянов, 1929: 196].

⁷ В «Теории литературы» можно обнаружить ряд высказываний, содержащих *in nuce* теорию читателя: «Принадлежность того или иного мотива определенному персонажу облегчает внимание читателя. <...> Персонаж, получающий наиболее острую и яркую эмоциональную окраску, именуется *героем*. Герой — лицо, за которым с наибольшим напряжением и вниманием следит читатель. Герой вызывает сострадание, сочувствие, радость и горе читателя. Не следует забывать, что эмоциональное отношение к герою является заданным в произведении. Автор может привлечь сочувствие к герою, характер которого в быту мог бы вызывать в читателе отталкивание и отвращение. Эмоциональное отношение к герою есть факт художественного построения произведения, и лишь в примитивных формах обязательно совпадает с традиционным кодексом морали и общежития» [Томашевский, 1928: 154]. Нужно отметить, что данное наблюдение Томашевского является прямым следствием интерпретации «системы мотивов».

Сосредоточенность Тынянова на материале, теме и фабуле заставляет его наблюдать прежде всего эволюцию композиционных стилей и возвращает, как Пумпянский заметил в «Поэзии Ф. И. Тютчева» (1928), к «бесплодной и однообразной теории соотношения высокого и низкого языка» [Пумпянский, 2000(е): 252]. Виноградов объясняет, что Тынянова «интересуют две проблемы: 1) движение образа героя от условного амплуа к воплощению *типа* и *характера* и 2) композиционный строй стихового произведения, в особенности структура «образа автора» и соотношение «фабулы» и материала — этнографического, бытового, исторического и т. п.» [Виноградов, 1969: 18]⁸. Иными словами, по Тынянову, материал устанавливает литературный жанр, а его стилистические модификации (исторические, этнографические, бытовые) обуславливаются его организацией. В случае Пумпянского, как мы видели, рассмотрение этих проблем исходит из других предпосылок. Развитие стилей и иерархия литературных жанров, в которых собственно формируются «автор» и «герой», представляют собою для Пумпянского две отдельные исследовательские линии, пересекающиеся только в плане исторической поэтики. То, что соединяет развитие стилей и эволюцию жанров, — это литературная история от трагедии до современного романа и, следовательно, историческое развитие стилистики и топикки от Античности до современности. Так что, «автор» и «герой» как категории, появившиеся в истории литературы, с точки зрения Пумпянского, не могут восприниматься лишь обусловленными фабулой, представляющей собой «нагромождение мотивов», и доминирующим элементом, как это утверждает Томашевский⁹, и не могут восприниматься обусловленными материалом и иерархией стилей (высокий, средний и низкий) как у Тынянова, ибо приоритетная задача в данном случае — понять их в единстве эстетической и этической системы и в перспективе исторической поэтики. С категориями «автора» и «героя» тесно связана идея «поступка». В статье «Романы Тургенева и роман „Накануне”»

⁸ Со своей стороны, когда Виноградов делает обзор изучения индивидуально-поэтического стиля по трем путям анализа (исторический, феноменологический и «импрессионистский»), он признает заслуги именно феноменологического подхода («В этих случаях исследователь наблюдает объективные факты взаимоотношений литературных, их реставрируя. <...> Это — второй путь изучения индивидуально поэтического стиля, чрезвычайно важный для решения общих эстетических проблем. Он свободен от пути исторических условностей»), и тем самым отдаёт дань теоретическому подходу Шпета, см. [Виноградов, 1926: 7–10].

⁹ «Герой вовсе не является необходимой принадлежностью фабулы. Фабула как система мотивов может и вовсе обойтись без героя и его характеристики. Герой является в результате сюжетного оформления материала и является с одной стороны средством, с другой — как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи» [Томашевский, 1928: 154]. О «герое» говорится там же на с. 152–155.

(1929) и в очерке «Сентиментализм», написанном для академической «Истории русской литературы» и опубликованном в 1947 году¹⁰, Пумпянский использует выражения «квалифицированный поступок», «поступок» и «государственный суд», чтобы охарактеризовать и новеллу Карамзина «Бедная Лиза», и роман Достоевского (определенный как «роман поступка»), противопоставленный роману Тургенева (определенному как «героический роман»):

В основу новеллы Карамзин положил известную уже нам проблему: естественному равенству людей в любви противостоит их неравенство в обществе. Проблема эта разрешается не тирадами, но монологами героев, а их поступками, в которых раскрывается их нравственная личность, и их судьбой [Пумпянский, 1947: 440].

В «Преступлении и наказании» Достоевского... совершается суд, но над чем? над поступком (и над теорией, обусловившей поступок), а над лицом уже в зависимости от предварительной оценки его поступка. Суд романа совершается не над Раскольниковым, а прежде всего над пролитием крови. <...> Преобладание поступка над лицом так очевидно, что весь роман назван не именем лица, а именем поступка. <...> Под квалифицированностью поступка мы имеем здесь в виду, напр., приближение его к тому, что становится преступлением и в юридическом смысле слова. Громадная роль убийства, государственного суда, государственного наказания (все это не играет никакой роли в романах Тургенева) у Достоевского — бросается в глаза, а тяготение романа к такого рода сюжетам всегда прямо пропорционально их приближению к полюсу «романа поступка». Между тем в романах Тургенева поступок героя сам по себе никогда не относится к категории квалифицированных, зато он обличает какое-либо квалифицированное состояние лица [Пумпянский, 2000(а): 382, 383].

Понятие «поступка» в статье 1929 года тесно связано с идеей «суда», которую Пумпянский прояснил в работах 1919 и 1922 годов. Концепция «поступка» ощутимо близка сходным идеям Бахтина в трактате «К философии поступка», написанном между 1918 и 1924 годами. В работе Бахтина, «поступок» — всегда «ответственный» [Бахтин 2003(б): 8, 12, 21], ибо выражает единственную жизнь человека в мире [Там же: 51]. Именно поэтому «поступок» имеет «конкретное долженствование»

¹⁰ Очерк отражает темы и подходы, изложенные в курсе лекций «История русской классической литературы», прочитанных 23, 26, 30 июля и 2 августа 1923 года. Нужно сказать, что курс «Истории новой русской литературы» (1921–1922) тесно связан с «Историей русской классической литературы» (1923) и работой «К истории русского классицизма» (1923–1924). Все они содержат насыщенную систему отсылок, см. [Николаев, 2012].

[Там же]. При таком понимании ясно, что «по поступок» Пумпянского не имеет ничего общего с понятием «поступка» у Томашевского, который его использует как один из приемов для раскрытия сути героя:

Часто встречается косвенная характеристика <героя>: характер вырисовывается из поступков и поведения героя. Иногда эти поступки в начале повествования даются не в фабульной связи, а исключительно с целью характеристики, и поэтому эти не связанные с фабулой поступки являются как бы частью экспозиции [Томашевский, 1928: 153].

В этом смысле рассмотрение категории «поступка» у Томашевского, как и в случае категории «героя», полностью соответствует пониманию формальной композиции определенного жанра. У Пумпянского, как и у Бахтина, «по поступок», напротив, всегда является эстетической категорией, позволяющей понять специфичность «героя» и жанровые характеристики новеллы, рассказа и романа. При этом, как мы видели, она обсуждается не на спекулятивном уровне, а имеет свою конкретную эволюцию в истории литературы.

Интерес к роману возник у Пумпянского в конце 1910-х годов в Невеле, когда вместе с Бахтиным и Каганом он вел частые и оживленные дискуссии на эту тему. В книге «Достоевский и античность» (1922) проблема жанра романа углубляется и предстает в полном виде в статьях о Марселе Прусте (1926), о Тургеневе (1929–1930), в книге «Литература Современного Запада и Америки» (1930) и в статье «Основная ошибка романа „Зависть“» (1931) [Пумпянский, 2000(ж)]. «Роман» XIX века в интерпретации Пумпянского принимает разные формы: это прежде всего — «героический роман» и «роман общества».

Типология «героического романа» определяется такими понятиями как «роман искомого героя», «роман поисков героя», «роман лица», «роман социальной продуктивности» и «роман общественной деятельности», см. [Пумпянский, 2000(а): 381–383]. Речь идет о романе, где центральную роль играет герой, ищущий себя и неспособный воплотить свои замыслы. Данный герой — «непродуктивный» (или «на неточном разговорном языке» — «лишний») [Там же: 384]; именно его образ порождает дефиницию — «роман социальной продуктивности» [Там же]. Еще важнее функция этого романа, которая, по мнению Пумпянского, присуща произведениям Пушкина («Евгений Онегин», особенно, 8-я глава), Лермонтова («Герой нашего времени»), Герцена («Кто виноват?»), Гончарова («Обломов» и «Обрыв») и Тургенева («Рудин», «Дворянское гнездо», «Накануне» и «Отцы и дети») [Там же: 464]. Как показывают полемика и споры вокруг «Отцов и детей», данный тип романа выполнял важнейшую социальную

функцию, позволяя обществу осознать характер современного русского человека. Именно эта социальная функция характеризует русский роман в панораме мировой литературной прозы [Там же: 385].

Согласно Пумпянскому, «героический роман» завершает свое развитие на следующем этапе, в фазе так называемого «романа общества» [Архив Л. В. Пумпянского]. Речь идет о романе, где в центре внимания находится не герой и поиск его идентичности, а общество и его идеология. Первый шаг к этому типу романа — «Дым» Тургенева, где обнаруживается «упадок централизующей функции героя» в пользу изображения политической идеологии и политической теории, как антидворянской, так и направленной против интеллигенции, см. [Пумпянский, 2000(а): 465, 467–470]. Пумпянский подчеркивает, что в образе Потугина роман начинает тяготеть к тому, что называется «цивилизацией», то есть к «буржуазному западному строю» [Там же: 476]. В «Дыме» Тургенева изображение любви приближается к ее трактовке в других повестях писателя, где женский персонаж оказывается покинутым. Все эти особенности позволяют Пумпянскому говорить о переходе «к чисто беллетристическому жанру символическо-тенденциозного романа» [Там же: 479, 481].

Есть еще один элемент, который стоит подчеркнуть при реконструкции концепции прозы Пумпянского. В своем анализе романа он делает большой шаг вперед по сравнению с методами Виктора Шкловского, больше всех занимавшегося прозой среди коллег-формалистов. Для изучения европейского модернизма и современного русского романа Пумпянский использует тот же понятийный аппарат, что и для русской прозы XIX века, неизменно подчеркивая связь между предыдущей традицией и текущей. В рамках мировой литературы примером «роман общества» для него служат «Красная лилия» Анатоля Франса, а также романы Фридриха Шпильгагена и Генри Джеймса [Архив Л. В. Пумпянского]. Следовательно, можно сделать вывод, что цель Пумпянского заключалась в выявлении общей динамики развития мирового романа как системы, и затем — в определении его места в литературной истории. Если в «Связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», «Строении рассказа и романа» и в «Как сделан Дон Кихот» Шкловский исходит из предположения, что роман (как сказка и новелла) — это комбинация мотивов и сцепление новелл [Шкловский, 1929(а): 83, 84; 1929(б): 101, 103, 110, 111; 1983: 32, 62]¹¹, то Пумпянский реализует принципы исторической поэтики и строит сквозную типологию романа. О типах Шкловский пишет

¹¹ Нужно отметить, что в начале статьи «Строение рассказа и романа» автор отмечает, что не имеет «определения для новеллы», но в дальнейшем сосредотачивает свое внимание на анализе приема параллели на толстовском материале, см. [Шкловский, 1929(а): 68, 79–83].

немного: так, интерпретация «авантюрного романа», см. [Шкловский, 1929(а): 68, 69] ограничивается лишь некоторыми эпизодами «Приключений Тома Сойера». Шкловский описывает их, но не уточняет литературную предысторию романа Марка Твена, не определяет его роль в развитии и стратификации жанра, а также в укреплении литературного канона. Шкловский менее интересовался собственно эволюцией жанров, стремясь показать тесное соотношение мотива и сюжетосложения со стилем автора. Это была другая перспектива, хотя и Пумпянский, со своей стороны, считал анализ стиля и топики задачей первостепенной важности.

С 1919 года и в течение всей его жизни Пумпянскому было важно определить систему жанров в свете развития исторической стилистики. Во всех его трудах наблюдается сочетание и сосуществование нескольких подходов к теории прозы разного происхождения. Сопоставление некоторых элементов из системы Пумпянского с формулировками Эйхенбаума, Шкловского, Томашевского и Тынянова помогает нам понять его теоретические предпочтения. Он не останавливается ни на композиционных механизмах, ни на анализе отдельных литературных эпизодов как таковых, а старается понять эти явления как часть историко-литературного процесса.

Библиография

Архив Л. В. Пумпянского.

Бахтин М. М. Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 56–88.

Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003(а). Т. 1. С. 69–263.

Бахтин М. М. <К философии поступка> // Там же. М., 2003(б). Т. 1. С. 7–68.

Виноградов В. В. Введение // Виноградов В. В. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926, 7–20.

Виноградов В. В. О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX века // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 5–22.

Махлин В. Л. Невельская школа // Русская философия: Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 359–365.

Махлин В. Л. «Систематическое понятие» (заметки к истории Невельской школы философии) // Невельский сборник. СПб., 1996. Вып. 1. С. 75–88.

Николаев Н. И. Невельская школа философии (М. Бахтин, М. Каган, Л. Пумпянский в 1918–1925 гг.): По материалам архива Л. Пумпянского // М. М. Бахтин и философская культура XX века: Проблемы бахтиологии. СПб., 1991. Вып. 1. Ч. 2. С. 31–43.

Николаев Н. И. М. М. Бахтин в Невеле летом 1919 г. // Невельский сборник: Статьи и воспоминания. СПб., 1996. Вып. 1. С. 96–101.

Николаев Н. И. Комментарии // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000.

Николаев Н. И. М. М. Бахтин, Невельская школа философии и культурная история 1920-х годов // Бахтинский сборник. М., 2004. Вып. 5. С. 210–280.

Николаев Н. И. Л. В. Пумпянский о стиле Карамзина // *Litterarum fructus*: Сборник статей к 60-летию С. И. Николаева. СПб., 2012. С. 289–295.

Пумпянский Л. В. Тургенев и Запад // И. С. Тургенев. Материалы и исследование. Орел, 1940. С. 90–107.

Пумпянский Л. В. Сентиментализм // История русской литературы. М.; Л., 1947. Т. IV. С. 430–445.

Пумпянский Л. В. Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924–1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского / Вступ. заметка, подгот. текста и примеч. Н. И. Николаева // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 221–252.

Пумпянский Л. В. О Марселе Прусте // Произведенное и названное: Философские чтения, посвященные М. К. Мамардашвили. 1995 год. М., 1998. С. 11–22.

Пумпянский Л. В. Статьи о Тургеневе [1929–1930] // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000(а). С. 381–505.

Пумпянский Л. В. Гоголь // Там же. М., 2000(б). С. 257–342.

Пумпянский Л. В. К истории русского классицизма // Там же. М., 2000(в). С. 30–157.

Пумпянский Л. В. Опыт построения релятивистической действительности по «Ревизору» // Там же. М., 2000(г). С. 576–589.

Пумпянский Л. В. Достоевский и античность // Там же. М., 2000(д). С. 506–529.

Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Там же. М., 2000(е). С. 220–256.

Пумпянский Л. В. Основная ошибка романа «Зависть» // Там же. М., 2000(ж). С. 551–557.

Тоддес Е. А. Б. М. Эйхенбаум в 30–50-е годы (К истории советского литературоведения и советской интеллигенции) // Тыняновский сборник. Девятыне Тыняновские чтения. М., 2002. С. 563–691.

Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. 4-е изд. М.; Л., 1928.

Тынянов Ю. Н. Характеристика творчества Пушкина // Энциклопедический словарь Русского библиографического института Гранат. 7-е изд. М., 1929. Т. 34. Стб. 188–215.

Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969(а). С. 122–165.

Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Там же. М., 1969(б). С. 192–208.

Тынянов Ю. Н. Тютчев и Гейне // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977(а). С. 29–37.

Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Там же. М., 1977(б). С. 38–51.

Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Там же. М., 1977(в). С. 198–226.

Шкловский В. Пародийный роман «Тристам Шенди» Стерна // Шкловский В. О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 139–161.

Шкловский В. Матерьял и стиль в романе «Война и мир». М., 1928.

Шкловский В. Строение рассказа и романа // Шкловский В. О теории прозы. [2-е изд.] М.; Л., 1929(а). С. 68–90.

Шкловский В. Как сделан Дон Кихот // Там же. М.; Л., 1929(б). С. 91–124.

Шкловский В. Б. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. [3-е изд.] С. 26–62.

Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969(а). С. 395–408.

Эйхенбаум Б. М. Из статьи «Очередные проблемы изучения Л. Толстого» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969(б). С. 185–200.

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986(а). С. 45–63.

Эйхенбаум Б. М. Карамзин // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л., 1986(б). С. 18–28.

Bergson H. Le Rire. Essai sur la signification du comique. Paris, 1969.

Clark K., Holquist M. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass., 1984.