

Л. В. ПУМПЯНСКИЙ
 КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ.
 СОБРАНИЕ ТРУДОВ ПО ИСТОРИИ
 РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва, „Языки русской культуры”, с. 864.

Лев Васильевич Пумпянский (1891-1940) – это выдающийся русский филолог, работы которого, к сожалению, до сих пор не изданы в полном составе. Данная книга является первой достаточно репрезентативной публикацией его трудов, позволяющей судить-пусть и не в полной мере-о таланте исследователя, об оригинальности многочисленных его гипотез, наблюдений, выводов в области поэтики, истории литературы. В конце 10-х и в 20-е роды учёный был другом и соратником М. М. Бахтина, они обменивались взглядами, идеями, но каждый шёл в науке своим путём. Н. И. Николаев, подготовивший текст рецензируемого тома и написавший обширный комментарий к работам Пумпянского, многое сделал для выяснения пазличных деталей научного сотрудничества двух выдающихся учёных.

Комментатор пишет о «теоретической законченности» концепции Л. В. Пумпянского, посвящённой истории русской литературы XVII-XX веков. Это положение, на наш взгляд, нуждается в серьёзном уточнении. Теоретическая основа у Льва Васильевича была, (её можно назвать своеобразным вариантом исторической поэтики), причем она складывалась из нескольких достаточно разнородных влияний, среди которых сам же Николаев отмечает классическую филологию, теоретические студии русских символистов (в первую очередь, идеи Вяч. Иванова), сравитель-

ную мифологию. К этому списку надо добавить некоторые взгляды Ницше, мысли раннего Бахтина, а также увлечение Пумпянского радикализмом, приведшее его в конце 20-х годов к марксизму. Что же касается собственной версии исторической поэтики, то она у исследователя базировалась на идее особой «профетической» роли русской литературы, усвоенной ею от античности. Получалась великая преемственность: античная классика (аттические трагики, комедия, эпос) – западноевропейский классицизм-классицизм русский XVIII века – «Золотой век» русской литературы.

Не входя во все детали этой – не побоимся слова-грандиозной концепции, которую, естественно, можно и должно в чём-то критиковать, поправлять (либо, как покажется иным, полностью отвергать), мы обратим внимание на то, как решаются Пумпянским те или иные проблемы жанра в литературе.

О различных жанрах-об оде, комедии, идиллии, романе, различных формах лирики-учёный пишет много и охотно, но он не даёт (во всяком случае, нигде в текстах, собранных в данной книге) общего теоретического представления о природе жанра в литературе, о сути его. Однако можно попытаться реконструировать его жанрологическую концепцию на основе разбросанных там и тут высказываний исследователя. Опираясь на «Рождение трагедии» Ницше, на труды Дж. Фрезера и других религиоведов, Пумпянский умозаключает: «В убийстве перед алтарем надо видеть зарождение эстетики... где через одного спасается род, – там уже почти вымысел и один шаг до спасения рода через фиктивное (художественное) человеческое жертвоприношение... Но так как первоначаль-

ное жертвоприношение имеет и очевидный сексуальный смысл (падёт Мужчина у алтаря Жены-природы...), то всякая вражда полов есть культовая замена кровавого мужеубийства» (с. 509) (здесь и далее после цитат из книги указывается в скобках номер страницы). В этих словах-ядре представления об изначальной ритуально-мифологической основе искусства и всех его жанров, которые, трансформируясь в ходе тысячелетней человеческой истории, всё же сохраняют в себе то, что Бахтин называет «памятью жанра». Русский термин «жанрология» не случайно напоминает аналогическое слово «генеология». Латинское «родовое» *genus* среди многих прочих смыслов означало уже в античности и литературный жанр, а французское *genre*, как известно, и происходит от *genus*. Жанр для Пумпянского - это эстетический аналог биологического генома, поистине загадочного вещества, которое хранит в себе одновременно свойства удивительного постоянства, устойчивости и способности к трансформациям, изменениям, к переходам в совершенно иные состояния. Или, говоря другими словами, жанр - это архетип произведения искусства, живущий в коллективной эстетической памяти человечества.

Взять ты же оду. Этот жанр особо привлекал исследователя, может быть потому, что ода была духовно ему близка - Пумпянский был человеком увлекающимся, «восторженным» и в оде ему нравилось не бескрылое «изображение природы», а наоборот, «дереализация» реальности, «пророчески восторженный обед о судьбах гоударств и тронов» (с. 57). Ясно, что для ученого такой жанр был «моментом в истории развития мифа», или как он осторожно уточ-

няет, «мифологического термина» (с. 57). Можно сказать, что Пумпянский опередил Нортопа Фрая в поиске мифологических истоков если не всех, то хотя бы «исходных» литературных жанров.

Любой жанр исследователь рассматривает в его историческом развитии, в перспективе столетий и тысячелетий, привлекая для анализа богатейший конкретный материал, обращая внимание на мельчайшие детали конкретного текста. Свой способ разбора произведений он называл «размышляющим чтением» - термин, перекликающийся с известным англо-американским *close reading*, практиковавшимся в «новой критике». Так, в большой работе «К истории русского классицизма» (1924) Лев Васильевич уделяет - наряду с «генеральными» проблемами - самое пристальное внимание строфике, структуре рифм, ритмике, фоносемантике анализируемых им произведений, увязывая всю эту конкретику художественного текста с движением того или иного жанра. Но вернёмся к любимой его оде.

История этого лирического жанра в русской литературе XVIII столетия предстает у Пумпянского и как закономерное звено в эволюции европейской оды и как некое «чудо», как эпизод, в котором многое загадочно: так неожиданно и во всеоружии, подобно Афине из головы Зевса, вдруг появляется знаменитая «Хотинская» ода Ломоносова и так быстро ломоносовская ода исчерпывает свои возможности - с тем, чтобы в поэзии Державина столь же стремительно эволюционировать дальше, усложняясь и по сути превращаясь в стартовую площадку для явно «неодических» жанров. Причины этого загадочно быстрого развития жанра ученый видит прежде всего в социальной (и по-

-своемы мистической, на его взгляд) реальности. «Что делать, - восклицает исследователь, - загадочно само русское государство...» (с. 60).

Неизбежные трудности возникают у Пумпянского с классификацией жанровых разновидностей той же оды как великого явления литературы. Он пытается по-разному решать эту проблему. В поэзии Ломоносова ученый видит образец «чистой оды», которая, на его взгляд, «поразительно быстро нашла себя и закончилась», ибо «тесны были её предены» (с. 76). Но «чистая» ода имеет две разновидности - пиндарическую и «горацианскую». В свою очередь, обе эти разновидности - каждая по-своему, взаимодействуют с другими жанрами - с псалмом (ода «религиозная», «метафизическая»), с идиллией (державинская «ода частной жизни») и пр. У Державина исследователь находит в таких вещах как «Осень во время осады Очакова», «Фелица» не более и не менее, чем «начало русского бытового романа» (с. 95). Да и поэтического тоже, ибо от этих ученых видят прямой путь к «Евгению Онегину» - смелый вывод! А есть ещё по своей регионально-идеологической окраске оды «петербургские» и «московские». И есть, поверх всего этого, ещё деление основных видов оды XVIII века на четыре «класса» (с. 102), довольно эклектическое по принципам классификации.

Вообще говоря, Пумпянский любит парадоксы, «дерзкие» формулировки, он, можно сказать, прирожденный диалектик - в отличие от своего друга М. Бахтина, предпочитавшего дуалектике «диалогичку». Вот и ещё пример подобного высказывания: после длительного перерыва, по мнению Льва Васильевича, ода возрож-

дается в творчестве Брюсова. Но это уже «новая» ода, а, если точнее, вообще «не ода» (с. 535), ибо в ней поэт «смешал священный ритм стиха с... «ритмом жизни», «ритмом улицы» (с. 535), то есть нарушил тысячелетнюю традицию.

Много оригинальных мыслей высказано Пумпянским по поводу жанров трагедии и комедии, их связи с социальными и онтологическими проблемами бытия, с эстетикой в целом. Тут есть и несомненные переключки с выработавшейся в 20-е годы у Бахтина концепцией карнавала и ряд других идей, так и оставшихся незавершенными, на стадии гипотез. Ученый, несомненно, увлекаясь изначально, базирующаяся на ритуально-мифологической основе единство трагедии и комедии. «Смех не ...противоречит трагическому» (с. 262). Как подчеркивает Н. И. Николаев, трагедия понималась Пумпянским в духе раннего Ницше и с опорой на введенное Бахтиным понятие «иравственная реальность». Это жанр, в котором мифологическое начало (жертва, приносимая героем во имя спасения рода на алтарь Матери-Природы) переосмыслялось в метафизическом плане - а для Пумпянского метафизика была изначально явлением эстетическим (с. 227). И поэтому Гамлет, например, трактуется учёным прежде всего не как мыслящая, рефлектирующая, а как «художник своих же судеб» и даже «конкурент своего поэта» (с. 511), как сновидец-пророк, предвещающий «эстетический характер помешательства Раскольникова» и других героев Достоевского (с. 511-512). А художническое начало в трагических персонажах теснейшим образом связано и с комическим, ибо эти герои в минуты своих пророческих озарений видят и всю «релятивистичность» (термин Пум-

пьянского), все несовершенство мира и, в том числе, и самих себя.

Но если русская литература является, согласно Пумпянскому, великой продолжательницей античной традиции, то где же жанр русской трагедии? Ученый такового не находил. Достаточно странным образом он не видел трагического героя в пушкинском Борисе Годунове. Он полагал, что главный персонаж этой пьесы - Гришка Отрепьев. Ибо, по мнению, исследователя, вообще тип самозванца конгениален природе русского общества, русской истории-см. его работы «Опыт построения релятивистической действительности по „Ревизору“» (с. 576-598). А поскольку «все самозванцы русской истории были интеллигенты» (с. 581) (очех субъективное и слишком парадоксальное суждение! -В. В.), то ни один художник не мог выдвигать их на роль подлинно трагического героя. Кстати, черты «самозванства», пусть и гениального, Пумпянский находит и в Гоголе, творце «соприродного» ему Хлестакова. Вообще же, тему самозванства исследователь склонен был трактовать предельно широко-как любые социальные и метафизические формы «видимости», скажем, «спасение вместо Спасения» (с. 560) - то есть революция вместо второго пришествия Христа и.т.д. Говоря иначе, самозванство оказывалось для ученого термином, которым Гегель и Маркс называли отчуждение.

Зато и комедия «Ревизор» трактуется ученым как пьеса с глубинно трагическим началом. Возражая Вяч. Иванову с его концепцией «романа-трагедии» у Достоевского, исследователь всё-таки называет творца «Преступления и наказания» «трагическим поэтом». Именно поэтом, а не

прозаиком. В чем же тогда суть его несогласия с Вяч. Ивановым? Ведь сам же Пумпянский видит прямую связь «Орестей» велоккого трагика Эсхила и «Братьев Карамазовых» - только у этих поэтов «сцена стала трибуналом» (с. 561). Но ...всё-таки трагедии как полноценного жанра у Достоевского нет, ибо по мнению ученого, на первый план у русского художника опять-таки выходят «самозванцы» и торжествующее самозванство, достойное лишь комедии.

Мы не будем сейчас говорить о том, как ученый решает проблемы комического эпоса, какое значение он придает таким терминам как «юмор», «смех» и.т.д. Следует лишь отметить, что в трактовке этих сложных вопросов он так или иначе перекликается с взглядами своего коллеги М. Бахтина.

Большой интерес представляют для современной науки своеобразные подходы Л. В. Пумпянского к романному жанру и его разновидностям. Здесь тоже очевидны, хотя и нуждаются в более глубокой проработке, моменты сходства и различий в концепциях Бахтина и его коллеги по Невельской школе. Помпянский исходит из бесспорного, на взгляд, положения о гетерогенности истоков романа (вспомним бахтинскую мысль о том, что роман-это «неготовый», «незавершённый» жанр, которому в принципе невозможно дать какое-либо однозначное определение). Согласно Пумпянскому, роман зарождается в недрах драмы и поэзии, лирики, когда эта поэтическая стихия становится на путь описания элементов окружающей действительности и внутреннего мира человека (лирика пейзажная, психологизирующая) - мы уже упоминали, как учёный выделяет в одах Державина те моменты, которые предвещают роман «Евгений Онегин».

Не случайно и то, что романист Достоевский именуется здесь поэтом, в повести Гоголя «Вий» автор обнаруживает отчётливо «балладный характер» (с. 287), в лермонтовской «народной» батальной оде «Бородино» он находит «несомненный источник «Войны и мира» (с. 367). Очевидно, у Бахтина исследователь берет мысль о том, что «роман есть не вид эпоса... но прямая ему противоположность» (с. 425). И тут же, с присущей ему парадоксальностью суждений, ученый отмечает именно черты эпичности в творчестве Льва Толстого (с. 425).

Но эта внутренняя диалектическая противоречивость романного жанра вполне естественна, согласно Пумпянскому. Подобно оде, роман в определённых случаях «как бы сам себя отрицает» (с. 383) - тут автор имеет в виду «тургеневский роман в специфическом значении этого слова», когда его центральный герой (Рудин, Лаврецкий) оказывается не героем - в историко-социальном смысле этого термина (с. 383).

Романам, повестям и новеллам Тургенева посвящён у исследователя целый цикл статей, в которых даются неожиданные для многих дефиниции произведениям великого писателя. И здесь снова, как и в случае с жанром оды, мы сталкиваемся с различными типами классификаций, которое накладываются друг надруга. Так, «Рудина», «Дворянское гнездо», «Накануне» ученый относит к типу «героического романа» - в том смысле, что именно личность главного героя стоит в центре произведения, а поступки персонажа сами по себе не столь важны в художественной структуре текста. И как раз у Тургенева такой роман «как бы сам себя отрицает», если герой не становится героической

личностью. Вместе с тем, по мере углубления анализа, этот тип произведения называется уже романом «культурно-героическим», «любовным», причём этот «сводный героико-любовный роман», приближающийся местами к жанру элегии (снова связь прозы с поэзией), перерастает в целое «трёхъярусное построение: культурно-героический роман, лирико-любовный и сатирико-бытовой», оказывающийся к тому же «поистине энциклопедией бытовой истории России» (с. 400).

А вот «Отцы и дети» - это по-настоящему «героический» в обоих смыслах слова роман, трактуется Пумпянским к тому же и как роман исторический (с. 415). Парадоксальное утверждение, ведь время действия, 1859 год, отодвинуто в нем всего на два года от времени создания книги. Но у исследователя есть свой резон: по его мнению, как раз конец крепостного права и отмета его означали начало совершенно новой эпохи для России и соответственно-необходимость выбора нового героя, остро чувствующего проблему выбора жизненного пути в новых исторических условиях.

Что же касается «Дыма» и «Нови», то ученый считает их текстами, лишь внешне оформленными как романы, или как он выражается, романами «слабо объединенными и разнонаправленными» (с. 473). В «Дыме» Пумпянский выделяет четыре самостоятельные жанровые сферы: антикрепостнический памфлет, памфлет против радикальной интеллигенции, лирико-героическая линия (Потугин и его высказывания), любовный роман (женские образы) (с. 464-465). При этом в четвертой части книги критик видит не столько романную линию, сколько повтор структуры тур-

геновской повести. Со всеми этими пронизательными суждениями можно соглашаться, на наш взгляд, лишь частично - ведь никак нельзя сбрасывать со счетов мастерство Тургенева-художника, который действительно «разнонаправленным» пластам повествования сумел всё-таки придать определённое эстетическое единство. Тем более что, как авторитетно утверждает Бахтин, именно гибкий и «протеческий» жанр романа органически приспособлен для взаимодействия и объединения самых разнородных жанровых сфер.

В своей рецензии мы коснулись лишь небольшой части проблем, затронутых в объёмном томе работ Льва Васильевича Пумпянского. В частности, значительный интерес представляет мысли ученого о решающей роли классицизма в становлении новой русской литературы, о самой природе классицизма как творческого метода, суть которого никак нельзя сводить к набору тех или иных правил, педписаний. В лучших произведениях классицистов ученый с полным на то основанием видел элементы и романтизма и реализма (позже и независимо от русского ученого к сходным выводам пришли такие французские исследователи как Ролан Барт, Люсьен Гольдман).

Будем надеяться на то, что творческое наследие Пумпянского будет когда-то полностью опубликовано.

ANNA ŁEBKOWSKA
 MIĘDZY TEORIAM I
 A FIKCJĄ LITERACKĄ

Kraków 2001, s. 432, nrb. 4.

Prezentację świetnie napisanej książki Anny Łebkowskiej wypada zacząć już od samego tytułu, który może wzbudzać u odbiorcy rozterkę poznawczą, niepełność tyczącą treści i toku rozważań, a który zarazem wywołuje zrozumiałe zaciekawienie i zachęca do uważnej lektury. Z pomocą przychodzi autorka, która pisząc w *Przedmowie* o swoich „uczuciach ambiwalentnych” („między ryzykiem a wyzwaniem”), towarzyszącym opracowywaniu tak bogatej, różnorodnej i skomplikowanej problematyki teoretycznoliterackiej, nie zapomina również o potrzebach i oczekiwaniach przyszłego czytelnika. Dzięki temu otrzymujemy autorski komentarz wyjaśniający nie tylko poznawczo-komunikacyjną intencję zawartą w tytule, ale także ideę i koncepcyjne założenia całej książki. Tytuł znakomitej monografii Łebkowskiej w pełni ujawnia swą adekwatność właśnie w ścisłym powiązaniu z zadeklarowanym celem badań i przyjętą perspektywą metodologiczną. Zgodnie z decyzją autorki, celem książki nie jest - mimo jej „fikcjologicznego” charakteru - „przedstawienie wyczerpującego katalogu, jakiegoś kompletnego korpusu czy pełnej panoramy współczesnych teorii fikcji” (s. 10). Ostatecznie właściwy kierunek i przedmiot obszernych wywodów wyznacza konsekwentnie retrospektywna perspektywa badacza literatury. To literaturoznawczy punkt widzenia spowodował, że w centrum uwagi autorki znalazły się istotne relacje między: ogólną teorią literatury, teorią fikcji, teorią fikcji literackiej i samą literaturą - przebadane i opisane, a nadto skomentowane w rozległych kontekstach interdyscyplinarnych, po uprzednim wydobyciu z rozlicznych teorii fikcji, poddanych oczywiście niezbędnej, stoso-