

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»

У статті досліджується «жанрова парадигма» твору. Розглядається взаємозв'язок між «епічним», «драматичним», «трагедійним» компонентами жанрової структури. Приділяється увага типологічному зіставленню «Крейцерівій сонати» та «Диявола».

Ключові слова: жанрова структура, епічний, драматичний, трагедійний компонент, сюжетні мотиви.

В статье исследуется «жанровая парадигма» произведения. Рассматривается взаимосвязь между «эпическим», «драматическим», «трагедийным» компонентами жанровой структуры. Уделяется внимание типологическому сопоставлению «Крейцеровой сонаты» и «Дьявола».

Ключевые слова: жанровая структура, эпический, драматический, трагедийный компонент, сюжетные мотивы.

The article is concerned with the «genre paradigm» of work. Intercommunication is examined between «epic», «dramatic», «tragical» the components of genre structure. Pay attention to the typology comparison of «Kreitzer's sonata» and «Devil».

Key words: genre structure, an epic, drama, tragical component, plot motives.

В последнее десятилетие очевиден интерес литературоведов к творчеству «позднего» Л. Толстого. Об этом свидетельствуют исследования Е. В. Николаевой, Е. Н. Юртаевой. Прежде всего литературоведов интересуют проблемы сюжетно-композиционной организации текста. С нашей точки зрения, остается по-прежнему неисследованными жанровые особенности повестей «позднего» Л. Толстого, связанные с его изменениями мирозерцания, мироощущения, и наиболее ярко проявившиеся в «Исповеди». Актуальность данного исследования заключается в определении жанровой парадигмы повести Л. Н. Толстого 80–90-х гг. и ее составляющих.

Как нам представляется, повестям «Крейцерова соната» и «Дьявол» присуща драматизация их эпической структуры. Однако следует учитывать, что этот процесс не является однонаправленным, одновекторным. И если в «Крейцеровой со-

нате» «драматическое» растворяется в самом повествовании, то в «Дьяволе» ощутимой является тенденция к равному сосуществованию эпического и драматического. В то же время необходимо учитывать, что «удельный вес» эпического и драматического в каждой из повестей не одинаков. В связи с этим результаты типологического сопоставления должны привести к выявлению драматизма, который воплощается, с одной стороны, «в сценах, т. е. в композиционных элементах, в способе повествования», с другой же стороны, драматизм понимается «...как некоторый всепроникающий эстетический принцип» [2, 65].

Так как в основе данной работы лежит анализ жанровой структуры повести «Дьявол», то возникает необходимость обратиться к одному из определяющих ее аспектов — статусу и роли повествователя. Следует отметить, что в произведении заметно ослабляется функция «Я—повествователя». Оно в значительной степени трансформируется, в конечном счете переходя к форме безличного повествования. Очевидно, эти изменения были связаны с тем, что писатель от воссоздания стихии самосознания «внутреннего человека» (Е. Г. Эткинд), его рефлексии, самоанализа, обращается к своего рода промежуточной форме, в которой пространные монологи «перебиваются» диалогами, а также множеством фабульных «сценок», действий, поступков.

Подобные изменения в жанровой структуре на уровне повествования обусловлены, как нам представляется, усилением в «Дьяволе» эпических черт, и если в предшествующей повести («Крейцера соната») на первом плане «внутреннее», то здесь (в «Дьяволе») «внутреннее» уравнивается с «внешним». Перед нами не столько исповедь героя, пропускающего все сквозь призму своего сознания, сколько стремление героя к восстановлению первоначально утраченного, гармонии. Герой произведения, Евгений Иртенев, принадлежит к иному типу; он знаменует переход к «человеку внутреннему». Согласно концепции Е. Г. Эткинда, «Внутренний, социальный человек ... ведет жизнь внешнюю; его внутренний мир целиком во власти названных Толстым поверхностных радо-

стей. Он лишен индивидуальности — в его существовании и пристрастиях, в его лице преобладают эти *как всегда, как все*» [11, 288].

Вместе с тем, Иртенев предстает в движении, развитии, в результате чего повесть строится как «драма души» героя. В связи с этим «внутреннее движение повести определяется последовательностью причин и следствий поступков героя, образующих непрерывную цепь» [11, 136]. По мере развития сюжета герой все в большей мере сосредоточивается на «внутреннем». Поэтому изменяется и сфера изображаемого: писатель переходит от раскрытия связей героя с внешним миром и прибегает к созданию своего рода «потока сознания», в котором воплощается внутренний мир персонажа. В этом плане Евгений Иртенев типологически близок герою «Смерти Ивана Ильича», жившего сначала интересами внешними, социальными (самолюбие, тщеславие, игра, служба, власть, успех), а затем сосредоточившегося на внутреннем, на переживании собственной смерти. Е. Г. Эткинд пишет: «Движение внутри человека осуществляется от внешнего к внутреннему, от физиологии к метафизике, от плоти к духу, от ложно понятного к загадочному, от словесно выразимого к непроизносимому, неназываемому» [11, 291]. Подобное движение, эволюция героя означают его стремление к восстановлению гармонии и возвращению к ситуации, типологически сходной с изначальной.

Отметим, что «Дьявол» в большей степени, чем «Крейцерова соната» напоминает именно повесть, для которой характерной является устойчивая художественная структура. Повесть, в отличие от других жанров малой эпики, базируется на циклической сюжетной схеме. Н. Д. Тмарченко определяет ее сущность следующим образом: «... в основе сюжета — ситуация неустойчивого равновесия противоположных мировых сил, судьба героя связана с его удалением от исходной точки (места действия, а также первоначального положения и / или статуса) и последующим возвратом к ней — как в пространственно-временном, так и в ценностном планах» [8, 18]. Аналогичная сюжетная «стратегия» характерна и для жанра «древней» эпопеи, а затем сменившей ее трагедии. Речь идет о целостности

патриархального общества, ее разрушении вследствие перехода от коллективного к индивидуальному, личностному.

Подобное сочетание эпического и трагедийного имеет место и в повести Л. Н. Толстого «Дьявол». Общая для творчества Л. Н. Толстого 1880–1890-х годов тенденция драматизации повествовательной структуры преломляется и конкретизируется здесь в виде трагедийного, лежащего в основе сюжетной схемы повести.

Л. Н. Толстой идет по пути усиления эпических свойств повести. На первый план выдвигается экстенсивный способ отображения, предполагающий акцентирование внимания на «внешнем», на обстоятельствах. Подтверждением этому служит хронотоп произведения, сфера которого расширяется. В поле авторского внимания попадают и описание городской жизни, и поместья Иртеневых с находящимися внутри него топосами поля, сторожки Данилы, и, наконец, лесного пространства. При этом хронотоп организован таким образом, что все составляющие его элементы не выходят из сферы «своего». Жизнь героя в усадьбе изображается в спокойных эпических тонах, в некоторых моментах приближенных даже к «идиллическим». Герой находится на стадии умиротворения, гармонии, пусть вскоре и утраченной.

Эпичность как свойство жанра позволяет некоторым исследователям, в частности И. А. Юртаевой, делать вывод об «включении» черт русского классического романа и романности в жанровой структуре повести «Дьявол». Исследовательница пишет о том, что в данном произведении «структура сюжета представляет особый интерес, поскольку на пути поисков новой формы эпического произведения писатель, отказываясь от традиционных форм, стремился выразить новое содержание в сопоставлении вечных евангельских заветов, приведенных в эпиграфе, и устоявшихся форм семейного, адюльтерного романа» [12, 45].

Но, вместе с тем, писатель проецирует их на новую «почву», обретенную в процессе философских исканий. Это лишь отдельные «романсы аспекты». Л. Н. Толстой использует основные сюжетные схемы традиционного романа, заключая их в

рамки повести. И поскольку в поле зрения автора оказываются «динамичные, конкретные социальные процессы «кризисного периода», включение которых в ткань художественного целого приводило к трансформации традиционной жанровой структуры» [12, 43], то сам жанровый «облик» повести, заявляя о себе в полную силу, все более и более трансформировался.

В начале повествования явственно ощущается связь с «романической повестью», в которой изображается герой, окруженный традиционной атмосферой усадебного быта. Личностные качества Евгения также вполне соответствуют воссоздаваемому их жанровому контексту: он добр, честен, благороден. Женитьба для него не могла стать только средством «поправления дел», поскольку использовать невинную женщину и играть в любовь он не мог, ведь ему был чужд индивидуалистический характер отношений с миром, а корысть противоречила выбранной им нравственной норме жизни: «Жениться он хотел честно, по любви» [9, 487]. Таким образом, перед нами вполне «благополучный», можно сказать, «одомашненный» сюжет классического романа.

Собственно, «трагедийное» начало проявляется, прежде всего, в усилении динамики повествования, а также «переключении» его с экстенсивного на интенсивный план. Происходит постепенный переход от объективного повествования к субъективному, от традиционно эпического к драматическому, призванному воссоздать «разорванное» сознание героя. При этом необходимо учесть, что внешне этот переход выражается не в диалогах, а, наоборот, в монологических формах. Именно в них сосредоточивается внимание автора на внутреннем мире Иртенева, находящегося в состоянии борьбы с самим собой. Однако, толстовские монологи в «Дьяволе» по своей форме далеки от «традиционных». Монологи, непосредственно соотносящиеся с речевой позицией героя, характеризуются краткостью и то и дело чередуются с «авторской субъектной сферой». Это проявляется в нравоучительности, дидактизме, размышлениях героя.

Сосредоточенности писателя на отображении противоборства в душе Иртенева плотского, греховного и духовного под-

чинена и организация хронотопа произведения. Он становится более «узким», стесненным, давящим. Пространство ограничивается домом, строжкой Данилы, орешником. Несмотря на множество топосов, они оказывают гнетущее воздействие на Иртенева. Только «крымский» эпизод предстает попыткой вырваться за пределы замкнутого круга. Но о нем сообщается лишь «пунктирно».

В последней главе повести показано, что Евгений разговаривает сам с собой, и его монолог является ярким подтверждением того, что все его мучения были следствием наваждения. И вновь он обманывает себя, доказывая, что любил Степаниду, но тут же противоречит тому, что доказывал, желая ее смерти: «Кабы она умерла, Степанида, как бы хорошо было» [9, 513].

Л. Н. Толстой не оценивает степень виновности Иртенева, предоставляя это право читателю, предлагая два варианта окончания повести. Для того читателя, кто считает Евгения грешником, который виновен в собственных мучениях, вызванных стремлением самовыражения, был написан первый финал, в котором Иртенев совершает страшный грех самоубийства, будучи не в силах справиться с охватившим его наваждением, при этом «...испытывая странное, ранее неведомое чувство. Неужели я убью себя? Вот чего никогда не думал. Как это странно будет» [9, 514]. Показательно, что впервые он испытал это незнакомое ему чувство, когда родился ребенок, и вот теперь пронзительность ощущений оказывается парадоксальным образом связана с желанием расстаться с жизнью. Таким усилением переживаний, вызванных различными побуждениями, Толстой моделирует изменения в сознании Иртенева.

Второй финал был написан для читателей, которые не признают грехопадения Евгения, но при этом понимают, что стремление противостоять движению жизни противоречит предначертанному человеку смиренному отношению к ней и должно быть наказано. Иртенев даже молился Богу, но напрасно, поэтому герой Толстого и почувствовал бесполезность молитвы, когда повторял ее. В итоге, Евгений убивает Степа-

ниду, наказывая не только себя за излишнее стремление быть чистым, непорочным, но и Степаниду за ее грехопадение.

Несмотря на кажущееся различие этих финалов, в них есть нечто общее: Толстой не придает Иртеневу статус «непогрешимого», он видит в нем представителя уходящего XIX века, эпохи душевной чистоты и высокой любви: «И действительно, если Евгений Иртенев был душевнобольной тогда, когда он совершил свое преступление, то все люди такие же душевнобольные, самые же душевнобольные — это несомненно те, которые в других людях видят признаки сумасшествия, которых в себе не видят» [9, 515].

В повести «Дьявол» на субъектно-объектном и образном уровнях ведется своего рода спор, автополемика с памфлетным строем «Крейцеровой сонаты». Более того, Толстой отрицает собственное учение, заключающееся в проповеди о «самоспасении и самоправедности».

Исходя из этого, повесть написана, если воспользоваться терминологией Толстого, «полной» художественной манерой, и рассуждения в обоих финалах, отвергающие предположение о сумасшествии убийцы (самоубийцы), кажутся ненужными и неловко приклеенными» [9, 473].

Таким образом, «Дьявол» — это не протекающая в сознании героя драма души, а разыгрываемая на глазах у читателя «трагедия греха». И несмотря на внутренний характер коллизии, борьбы с самим собой перед нами все же сосуществование двух объективных по сути жанровых составляющих — эпической и трагедийной. Единые в своей изначальной сущности, они выступают по отношению друг к другу в качестве взаимодополняющих, взаимодействующих элементов жанра. В таком соотношении они предстают в повести Л. Н. Толстого: ведь в объективное, спокойно-неторопливое эпическое повествование вторгается нечто извне, внешняя сила, нарушающая эпическое равновесие и трансформирующая сюжет произведения в трагическую борьбу плотского и духовного, поиски изначальной гармонии, устойчивого, «сбалансированного» существования. В связи с тем, что в повести эпическое существует скорее в виде своеобразного «регистра», довольно сдержанной

констатации фактов и событий, то трагедийное оказывается доминирующим. При внешней эпичности трагедия «проникает», вторгается в образный строй произведения на уровне пафоса и обуславливает его жанровую специфику, которая раскрывается в конститутивных аспектах жанровой структуры повести. В дальнейшем, исследование жанровых структур повестей «Крейцера соната», «Дьявол», «Отец Сергей» на типологическом уровне и в контексте развития повести во II пол. XIX в. дает, на наш взгляд, представление о роли и значении толстовских повестей в литературном процессе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — М. : Прогресс, 1994. — 594 с.
2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. — М. : РГГУ, 2001. — 330 с.
3. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман // Семиосфера. — СПб. : Культура—СПб, 2002. — С. 25—58.
4. Манн Ю. В. Русская философская эстетика / Ю. В. Манн — М. : Искусство, 1969. — 304 с.
5. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе / Е. М. Мелетинский. — М. : Лабиринт, 2001. — 170 с.
6. Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе [пер. с фр. Е. Э. Ляминой] / Ж. Нива. — М. : Высш. шк., 1999. — 304 с.
7. Порудоминский В. Н. О Толстом / В. Н. Порудоминский. — СПб. : Алетея, 2005. — 320 с.
8. Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века / Н. Д. Тамарченко. — М. : РГГУ, 2008. — 250 с.
9. Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 14 т. / Л. Н. Толстой. — М. : Художественная лит., 1973. — Т. 12. — С. 415—610.
10. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. — М. : Лабиринт, 2001. — 192 с.
11. Эткинд Е. Г. Психопоэтика / Е. Г. Эткинд. — СПб. : Искусство — СПб, 2005. — 521 с.
12. Юртаева Е. Н. Жанровое своеобразие повестей Л. Толстого 70—90-х гг. XIX века / Е. Н. Юртаева // Толстовский сборник № 27. — Тула, 1992. — С. 39—50.