

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА НОВЕЛЛЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА И СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

На материале текстов С. Кржижановского и В. Набокова проанализирована структура жанра новеллы. Рассмотрены различные способы построения нарратива в постреалистической новелле.

Ключевые слова: *новелла, фабула, нетрадиционный нарратив, В. Набоков, С. Кржижановский.*

Теорией новеллы в контексте русской литературы занимались Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, М. Петровский [6], И. Виноградов, Б. Томашевский [9], Е. Мелетинский [3], А. Михайлов [4], В. Шмид [11], В. Тюпа [10], Н. Тамарченко [8], И. Смирнов [7] и многие другие. Но материалом исследований чаще становилась новеллистика XIX века.

Цель данной статьи – проанализировать жанровую структуру постреалистической новеллы на материале текстов В. Набокова и С. Кржижановского.

Новелла как жанр особенно актуализировалась трижды: в эпоху Возрождения, во времена расцвета романтизма (в первую очередь – немецкого) и в начале XX века. В каноническом, дороманном варианте новелла для русской литературы особого значения не имеет, прежде всего, потому, что повышенная новеллистическая фабульность и достаточно жёсткая структура ей чужды. Русская новелла складывалась, уже инкорпорируя романый опыт.

Романтизм – самая продуктивная для новеллы эпоха, потому что его двоemiрие идеально накладывается на основную сферу интереса новеллы – антитетичность. Новелла всегда имеет дело с пересечением некоей границы, её кульминация – точка невозврата между до- и после-. Впрочем, чеховская и постчеховская новеллы часто заменяют собственно пересечение этой границы её акцентуемой непересекаемостью, то

есть утверждается невозможность разрешить конфликт двух точек зрения или найти медиатор.

Для новеллы XX века в результате экспериментов с формой становятся неактуальными многие из тех констант жанра, которые выделяли исследователи на материале новелл XIX века: необходимая событийность, чёткий пуант, описание одного события и т.д. Помимо многочисленных антиновелл с предельно редуцированной фабулой, постреалистические авторы создают гибридные формы вроде новелл-мифов Серебряного века, новеллы с двойной экспозицией, используют обнажение приёма или резкую замену недиегетического нарратора диегетическим в качестве пуанта.

В. Тюпа, сопоставляя новеллу и аполог, конститутивный принцип аполога (притчи, повести) определил как "восстановление нарушенного миропорядка, выявление нерушимости его устоев". Основной художественный интерес новеллы, напротив, – в "перевороте от старого миропорядка к новому" [10]. Отсюда – и подчёркнутый антидидактизм новеллы; её картина мира окказиональна и разомкнута – природа новеллы диалогична.

В новелле всем правит случай. Сюжет никогда не строится по принципу "акция-реакция" (или "преступление-наказание"), как это обычно происходит в притче и даже в сказке. Новелла не даёт мотивировок, не объясняет, почему что-то произошло именно сейчас, а не в любой другой момент. Время в новелле "снятое" – как в сновидении [7]. Количество "вдруг" и слов того же семантического поля больше, чем в тексте любого другого жанра. "Вдруг" в новелле – организующий принцип повествования, иначе говоря, всё в новелле происходит вдруг.

В этом ключе можно рассмотреть новеллу "Мост через Стикс" Кржижановского из книги "Чем люди мертвы" [2, с. 256–265]. К уснувшему (или не уснувшему) над чертежами инженеру Тинцу во сне (или наяву) приходит лягушка, обитающая в водах Стикса, и предлагает использовать его проект моста для того, чтобы объединить "тут" и "там". В тексте забавно реализуется характерное для постреалистической новеллы "переворачивание" своего и чужого: для лягушки "застиксье", "там" – это мир живых, не наоборот; "Жить – это дезертировать от смерти".

Лягушка, тысячелетиями не покидавшая дна Стикса, однажды всплыла, запуталась в берегах и выпрыгнула "*наугад*", "*волею случайности*" оказавшись на земле. "Разумеется, я попробовала вспять. Но не нашла своих следов" – в новелле случай нельзя обыграть намеренно, можно *случайно*. Он выполняет ту же функцию, что рок в притче. Просто рок подразумевает императивность, новелле как жанру чуждую.

"Немотивированность" новеллистического действия прослеживается и в некоторых других новеллах Кржижановского, например, в "Сбежавших пальцах" [2, с. 137–144] (никак не объясняется, почему правая рука пианиста Генриха Дорна сбежала именно на этом концерте, а не в любой другой момент: пальцы просто "*вдруг*, круто повернувшись на острых, обутых в тонкую эпидерму кончиках, опрометью, прыгая друг через друга, бросились назад").

Постреалистическая новелла ищет пути развития, используя все доступные средства нетрадиционного нарратива – от фрагментарного хронотопа ("Собиратель щелей" Кржижановского), ненадежного рассказчика ("Кунц и Шиллер") и размыкания креативной рамки ("Набор" Набокова) до двойной экспозиции, как в "Совершенстве" и особенно в "TerraIncognita" Набокова [5, с. 306–313]: два несовместимых смысловых ряда на равных правах уживаются в тексте, накладываются друг на друга. Так, повествователь "TerraIncognita" с равной степенью вероятности либо умирает в тропиках от лихорадки, а видение комнаты – предсмертная галлюцинация, либо попросту болеет дома, а вся экспедиция – бред его воспалённого сознания: "<...>я понял, что назойливая комната – фальсификация<...>что подлинное – вот оно: вот это дивное и страшное тропическое небо<...>". И тут же, через несколько предложений: "Всё линяло кругом, обнажая декорации смерти, – правдоподобную мебель и четыре стены". Более вероятным кажется, впрочем, второй вариант: всё действие – плод воображения героя, у которого лихорадка, а назойливые образы предметов обстановки реальны. В противном случае повествование от первого лица немотивированно.

Нефабульная постчеховская антиновелла находит способы всецело оставаться в рамках жанра новеллы, хотя событийность

в ней стремится к нулю. Исходя из тематической изменчивости мотивов новеллы, Ян Ван дер Энг обнаруживает принцип семантического накопления в двух направлениях:

– вперёд по тексту – интегральная серия мотивов, пошагово усложняющая или дополняющая определённые признаки, связанные между собой причинно-следственными и пространственными отношениями. Эта линия выстраивается от начала к концу;

– назад по тексту – дисперсные серии, объединяющие разрозненные мотивы в соответствии с тематическими сдвигами, противоречиями. Эти взаимосвязи выявляются при движении от конца к началу.

Фундаментальный принцип построения новеллы видится в обязательном присутствии дисперсной сверхсерии, которая отражается в "направленности начала на финал" и наоборот: в зависимости от акцента на "единстве события", психологии героя или среде. Она контролирует итоговый процесс перегруппировки и модификации мотивной структуры и охватывает наиболее значительные мотивы других серий [1].

Оба типа ясно прослеживаются в "Весне в Фиальте" Набокова [5, с. 421–438]. В новелле наблюдаем две линии: первая – собственно Фиальты, в названии которой "не в тон, хотя внятное, звучание Ялты", предположительно чеховской, тем более явное, что и история – скорее даже не сюжетно, а по настроению – схожа с "Дамой с собачкой"; вторая – описание эпизодических отношений героя с Ниной, состоящих из "пятнадцати дорожных лет, нагруженных частями несобранных встреч". Именно в таком порядке. Во-первых, потому что заглавием новеллы чётко обозначено, что в ней за главное, во-вторых, потому что в тексте Фиальты несколько раз сопоставляется с Ниной, а не наоборот, как это обычно происходит: "...мы ещё постояли у парапета, и всё было по-прежнему безнадежно. Но камень был, как тело, теплый..."; "...весеннюю, серую, оранжерейно-влажную сущность Фиальты если и можно было назвать погодой, то находилась она в такой же мере вне всего того, что могло служить нам с ним предметом разговора, как худенький Нинин локоть, который я держал между двумя пальцами, или сверканье серебряной бумажки, поодаль брошенной посреди горбатой мостовой".

Эта же бумажка в финале создаёт своего рода пуантировку на фоне смерти Нины – упомянутой как бы мельком, вне основного повествования – когда в туманной, вечно дождливой Фиальте выходит солнце. Более того, разбилась машина за Фиальтой, то есть, по сути, за пределами вселенной новеллы.

Гибель Нины не может считаться моментом наивысшего напряжения ещё и из-за многочисленных пролепсисов – она ожидаема и не вызывает ощущения какого бы то ни было "поворота": "...и я не мог бы с большим изяществом праздновать это свидание <...> знай я даже, что оно последнее; последнее, говорю; ибо я не в состоянии представить себе никакую потустороннюю организацию, которая согласилась бы устроить мне новую встречу с ней за гробом"; "Нинин последний десятипалый привет"; "Нина последний раз в жизни ела моллюски, которые так любила". Тема заезжего цирка, точно так же проходящая через весь текст новеллы, разрешается одновременно с Нининой – жёлтый автомобиль, в котором она ехала с мужем и его приятелем, влетает в фургон бродячего цирка. Мотивы, связанные с Фиальтой и цирком, образуют дисперсные серии, история отношений Нины и Васеньки – интегральную, хоть и с множеством аналепсисов.

И в кульминационный момент текста они пересекаются между собой, то есть, опять-таки, актуализируется новеллистическая антитеза. Такая структура в нефабульной новелле встречается чаще всего, у Набокова – в "Благости", "Драке", "Путеводителе по Берлину" и др.

Антиновелле, при всей её бессобытийности и интериоризованности, не чужда идея новеллистического пуанта, просто выражен он несколько иначе: как прозрение, внезапно сошедшее на героя, момент осознания себя в мире и мира в себе – эпифания (финал "Письма в Россию" Набокова [5, с. 189–193]: "Слушай, я совершенно счастлив. Счастье моё – вызов. Блуждая по улицам, по площадям, по набережным вдоль канала, – рассеянно чувствуя губы сырости сквозь дырявые подошвы, – я с гордостью несу своё необъяснимое счастье. Прокатят века, – школьники будут скучать над историей наших потрясений, – все пройдет, все пройдет, но счастье мое, милый друг, счастье мое

останется, – в мокром отражении фонаря, в осторожном повороте каменных ступеней, спускающихся в черные воды канала, в улыбке танцующей четы, во всем, чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество"). Новеллы-эпифании композиционно близки праздничной литературе. Так, "Рождество", "Нежить", и "Слово" Набокова написаны в традиции святочного рассказа, а "Пасхальный дождь" – пасхального – в том виде, в котором они сложились к началу XX века в творчестве Бунина, Андреева, Сологуба, Ремизова и др.

Таким образом, несмотря на присущую жанру структурированность, новелла оказывается чрезвычайно подвижна, особенно, когда речь о неклассической прозе. В новеллистике XX века – вне зависимости от того, о фабульных ли, или нефабульных образцах жанра идёт речь – организация текста меняется, авторы находят новые способы "вписания" нового материала в старый жанровый конструкт. Из необходимых элементов жанра в произведениях часто можно встретить только игру с границей, воплощенную самыми разнообразными способами, или ярко выраженную "точку невозврата".

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Ван дер Энг Я.* Искусство новеллы. Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения / Ван дер Энг Я. // Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей ; под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 1993. – С. 195–209.
2. *Кржижановский С. Д.* Сказки для вундеркиндов: Повести, рассказы / С. Д. Кржижановский. – М., 1991.
3. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М., 1990.
4. *Михайлов А. В.* Новелла / А. В. Михайлов // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении : в 4 т. – М., 2003. – Т. 3. – С. 245–249.
5. *Набоков В. В.* Полное собрание рассказов / В. В. Набоков / Сост. А. Бабиков. – СПб., 2013.
6. *Петровский М.* Морфология новеллы / М. Петровский // *Argpoetica*. Сб. статей ; под ред. М. А. Петровского. – М., 1927. – Вып. 1. – С. 69–100.
7. *Смирнов И. П.* Смысл краткости / И. П. Смирнов // Олитературенное время. (Гипо)теория литературных жанров. – СПб., 2008. – С. 159–173.
8. Теория литературы : учеб. пособие : в 2 т. ; под ред. Н. Д. Тмарченко. – М., 2004. – Т. 1.
9. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М., 2003.

10. Тюпа В. И. Новелла и аполог / В. И. Тюпа // Русская новелла: Проблемы истории и теории : Сб. статей ; под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. – СПб., 1993. – С. 13–25.

11. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / В. Шмид. – СПб., 1998.

Стаття надійшла до редколегії 06.04.16

І.-В. Шкурко, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ЖАНРОВА СТРУКТУРА НОВЕЛИ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА НАБОВОВА ТА СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСЬКОГО

На матеріалі текстів В. Набокова і С. Кржижановського проаналізовано структуру жанру новели. Розглянуто різні способи побудови наративу в постреалістичній новелі.

Ключові слова: новела, фабула, нетрадиційний наратив, В. Набоков, С. Кржижановський.

I.-V. Shkurko, Student

Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE STRUCTURE OF THE SHORT STORY GENRE IN VLADIMIR NABOKOV'S AND SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY'S TEXTS

In the article, the structure of the short story genre in Vladimir Nabokov's and Sigizmund Krzhizhanovsky's texts is analyzed. Different types of narrative construction in post-realistic short stories are considered.

Keywords: short story, fabula, non-traditional narrative, V. Nabokov, S. Krzhizhanovsky.

УДК 82 311.9:046.2

Є. В. Шкуров, асп.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ХУДОЖНЯ ФАНТАСТИКА В ДИХОТОМІЇ "ВІРА – НЕВІРА"

Розглянуто художню фантастику в координатах "віри – невіри". Досліджено фантастику як явище вторинної художньої умовності та особливу форму вимислу. З'ясовано деякі аспекти сприйняття фантастики та фантастичних образів автором твору та читачем.

Ключові слова: художня фантастика, наукова фантастика, фентезі, вимисел, фантазія, художня умовність, віра, невіра, автор, читач.