

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МЕТОДЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

2006.02.001. ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ И ТЕЧЕНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX В.: Сб. ст. / Отв. ред. Богданова О.В. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2005. – 170 с.

Авторы сборника, ученые петербургского ун-та, рассматривают историко-литературный процесс XX в. с учетом актуализации в нем художественного опыта литературных направлений и течений предшествующего – классического – периода. Литературное развитие представляет собой «не линейный процесс, это, скорее, цепь “возвращений”, “превращений”, противоборства и взаимодействия традиций. Обращаясь к прошлому, литература получает новые импульсы для освоения изменившейся реальности, более глубокое проникновение в ее сущность, порой не замечаемую современниками. Культурные смыслы всегда апеллируют к сопоставлению, сравнению, обмениваются, переводятся с одного языка культуры на другой... На протяжении времени в литературе сменяли друг друга классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм. Тем не менее, тот тип художественного мышления, который определял лицо направления, продолжал существовать и в дальнейшем, уходя на периферию, становясь маргинальной линией литературного процесса» (с. 43), – обобщает В. Артамонова, автор одной из статей сборника.

Это же можно сказать о попытках искать опору при осмыслении новых явлений в теоретических обретениях прошлых эпох. Так, акмеисты «сделали ставку» на *очередное возвращение* аполло-

низма в поэзию, отмечает М. Лопачева в статье «Об акмеизме и аполлонизме». Автор подчеркивает, что такая установка сыграла важную роль в формировании поэтического мира Г. Иванова, Г. Адамовича, И. Одоевцевой, В. Гедройц, Грааль-Арельского и др., если подразумевать под этим понятием некий спектр доминант, определивших художественное мышление ведущих поэтов-акмеистов – Н. Гумилёва, С. Городецкого, О. Мандельштама, А. Ахматовой, Н. Оцупа, М. Зенкевича. Программа акмеизма в определенной степени выросла из противопоставления аполлонизма дионисийству. Эта диалектически связанная пара понятий-символов, введенная в эстетику Ф. Ницше для обозначения основных глубинных принципов искусства и культуры, часто упоминалась в критике начала XX в. В дионисийстве Ницше видел стихийное иррациональное природное начало, вызывавшее в самом человеке состояние, близкое к опьянению, освобождающее в нем все творческие силы природы, «приносящие удовлетворение и счастье первоединому началу» (с. 9). Аполлоническое, по Ницше, – это мир особого вида сновидений, в которых каждый человек действует как настоящий художник. Суть аполлонического философа видел также в упорядоченности, гармоничности, миметичности искусства. Противопоставление Диониса и Аполлона сыграло важную роль в изветной полемике Вяч. Иванова и Н. Гумилёва.

В суждениях лидеров акмеизма настойчиво звучали мысли о жизнеутверждающе-бодром, солнечном взгляде на мир, о реабилитации «земной» реальности, о значении пластики в ее изображении, о приоритете формы, цвета над звучанием. Принцип единства мысли и чувства, важность «жеста» в поэтическом произведении отстаивал глава школы Н. Гумилёв, начиная со статьи 1910 г. «Жизнь стиха» и вплоть до 1919 г., когда в лекциях для различных аудиторий он предлагал доведенные почти до схемы «технологические» секреты гармонического, упорядоченного искусства. Вместе с тем, стремясь уравновесить символистский «дионисизм» с ясным «аполлонизмом», акмеисты не избежали крайностей.

Об этом, в частности, писал М. Волошин, не принадлежавший ни к одной из школ. По его понятиям, в идиллию аполлонического «сновидения» вторгается ощущение времени, вызывающее страх оказаться вне этого сна или того, что сон вдруг

обратится в грубую реальность. Даже в стихах раннего Мандельштама рядом с чистой радостью бытия постоянно живет неизбывная грусть, а «прекрасная ясность» уравнивается ощущением «непостижимой загадочности мира» (с. 11). По мнению М. Лопачевой, одним из просчетов акмеистов оказалась попытка «разлучить» стихии дионисийства и аполлонизма и объявить возрождение лишь традиций аполлонизма со всеми вытекающими отсюда эстетическими установками. Однако, понимая это, сами зачинатели акмеизма не следовали своей же догме, что обусловило их высокое поэтическое мастерство.

В. Васильев в статье «Эстетический проект: имажинизм» выделяет в истории направления четыре периода: 1) доорганизационный (1913–1918); 2) период пропаганды идей и активной творческой деятельности (1919–1921); 3) период обновления программы и творческих принципов (1922–1924); 4) период формального (коммерческого) существования «Общества имажинистов» (1924–1927) (с. 15).

Идея «образотворчества» декларировалась в программных статьях В. Шершеневича, С. Есенина, А. Мариенгофа, в коллективных манифестах «Ордена имажинистов» (создан в 1919 г.), в стихотворных сборниках поэтов этого направления. Имажинисты, творившие новые метафоры-образы, ставили своей задачей вырвать слово из привычных, «автоматизированных» читательским восприятием, контекстов, придать высказыванию новую интенцию, новое смысловое наполнение. Важное значение приобретала деиерархизация традиционных понятий, свободное соединение «высокого» и «низкого». Необычные сочетания слов должны были, по замыслу имажинистов, показать все вещи и явления окружающего мира заново, с неожиданной стороны. Эти новации имажинистов обнаружили тесную связь со взглядами создателей формальной школы в русском литературоведении, особенно с теорией «остранения», выдвинутой В. Шкловским.

В статье «Основной метод “передовой литературы” – социалистический реализм» В. Васильев концентрирует внимание на различных «эстетических конвенциях», которые вообрал в себя соцреализм. Этот творческий метод продуцирует «мифологизированную модель реальности, в которой герой (коллектив) самоотверженно преодолевает романтический разрыв между су-

щим и должным, причем должное определяется идеологической доктриной» (с. 31). В соответствии с жестко структурированной системой государственной власти «от классицизма была заимствована строгая *иерархичность* литературных жанров и типов героев»: приветствовались произведения «большой формы» – роман и трагедия «с акцентированным эффектом катарсиса» («Разгром» А. Фадеева, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского), затем следовали поэма и повесть, рассказ и стихотворение, а «на низшей ступени числились комедия и сатира» (там же). От романтизма были восприняты «не только традиционный конфликт между сущим и должным, но и оппозиция быта и бытия», а также максимализм, что сказалось «в поляризации политических, идеологических, нравственных категорий». От реализма классической литературы была воспринята «авторитетная традиция идейности и гражданственности» (с. 32). Соцреализм вобрал в себя и «опыт модернистских течений в литературе Серебряного века – символизма, футуризма, имажинизма, содержащих романтическую интенцию, с их верой в преобразующую, действенную силу слова» (там же). Новый творческий метод стремился использовать и «фольклорную мифопоэтическую традицию, несущую в себе особенности массового архетипического сознания. Через продуцирование соцреалистического мифа в доступных массовому сознанию формах и образах реализовывалось требование народности искусства» (с. 33).

В соответствии с положениями исторического материализма соцреализм должен был знаменовать победу над буржуазным искусством. Представляя себя как новое высшее достижение в истории культуры человечества, это направление должно было решительно отмежеваться от искусства буржуазного Запада. Однако в советской культуре присутствовали формы, органически присущие западной массовой культуре. «Соцреалистическому мифу, как и мифу массовой литературы, свойственно стремление к преодолению рамок искусства и вхождению непосредственно в жизнь» (с. 37). В том и другом случае «мифологическая, имитируемая реальность... проникнута пафосом активного действия положительного героя, подкупающего и завораживающего читателя. При этом герой преодолевает все мыслимые препятствия и побеждает любых, даже самых коварных и скрытых врагов» (с. 38).

Общим является также и то, что в массовой литературе и литературе соцреализма «конечные ценности безусловны, раз и навсегда определены».

В. Артамонова в статье «О сентиментальной традиции в русской литературе XX в.» пишет: «Вспышки “сентименталистской” традиции всегда соотносимы... с переходными состояниями культуры (как всей совокупности социально-эстетического творчества человека)» (с. 46). Что касается литературы XX в., то здесь, как считает Н. Лейдерман, «неосентиментализм был маргинальной линией литературного процесса, но линией живучей, которая заявляла о себе значительными произведениями»¹. Автор реферируемой статьи опирается на эту дефиницию.

По мнению В. Артамоновой, основные координаты восприятия советской литературой традиций сентиментализма наметились в 30-е годы. Автор условно их обозначает как сентиментальную «оппозицию», сентиментальную «корреляцию», сентиментальную «идеализацию» (с. 48).

К сентиментальной «оппозиции» относятся произведения А. Грина, К. Паустовского, М. Пришвина, отдельные повести А. Гайдара, а также М. Булгакова и художников «внутренней эмиграции» (обэриутов, например). При этом одни писатели старались по возможности отделить действительность от себя; их герои живут свободно, отдаваясь впечатлениям живой жизни; стратегии их авторского письма – наблюдения, лирические зарисовки. Другие – «утверждали живую органику бытия» вразрез с «безбытностью», предлагаемой «новой революционной этикой» (там же).

Художники, по праву именуемые советскими классиками (А. Твардовский, М. Шолохов, А. Платонов и др.) «приняли на себя бремя посредничества между государством и народной душой. Они пытались дополнить революционную догму правдой народного сердца и разума, с одной стороны, а с другой – пытались и власти придать привлекательный облик» (с. 49). Иначе говоря, они осуществляли сентиментальную «коррекцию» социума. Например, в поэме «Страна Муравия» А. Твардовского сентиментально-

¹ Лейдерман Н. Траектории «экспериментальной» эпохи // Вопр. лит. – М., 2002. – № 4. – С. 22.

идиллический образ колхозной артели и образ сказочной народной утопии одинаково ценностны для поэта. В той же мере показательны просветительские образы «усомнившегося» героя (шолоховский Григорий Мелехов, платоновский Саша Дванов из повести «Происхождение мастера»). Эта литература призвала власть повернуться лицом к извечным ценностям национального бытия – дому, роду, традициям.

Эстетика соцреализма вобрала в себя многие мотивы и темы сентиментализма как «нормативного» метода, а сентиментальная «идеализация» реальности выразилась в целом ряде произведений, изобразивших теплоту «роевых» коммунальных связей, семейственности, новую этику «низового», частно-житейского социализма, «непритязательную прелесть нового быта» (с. 50). Таковы «Наши знакомые» Ю. Германа, «Дикая собака Динго» Р. Фраермана, «Два капитана» В. Каверина, «Машенька» А. Афиногорова, «Таня» А. Арбузова. «Одна из ключевых констант “советской идиллии”... преодоление разобщенности»¹ (с. 50).

В эпоху «оттепели» писатели пропагандировали нормы личностного бытия, демонстрировали естественность и необходимость лирических чувств (проза С. Антонова, С. Воронина, Г. Семёнова, «городской цикл» Ю. Трифонова). Сентименталистские идеи «значительности незначительного» оживают в исповедальных произведениях Ю. Казакова, В. Лихоносова. К вершинным достижениям «советского неосентиментализма» (с. 52) В. Артамонова относит «современную пастораль» В. Астафьева «Пастух и пастушка». Присутствие сентиментального начала обнаруживается в повестях В. Распутина, в лирике Н. Рубцова, рассказах В. Шукшина. Авторы «деревенской прозы», возможно, острее других прочувствовали «слом» цивилизации XX в., ее грубую силу (с. 53). Отсюда – нормативность этической программы этих писателей, идеализация «золотого века» национального бытия («Лад» В. Белова).

Время «гласности» обозначило рубеж и в художественно-литературном развитии. «Возобладали стратегии постмодернист-

¹ Гольдштейн А. Скромное обаяние социализма (неосентиментализм в советской литературе 30-х годов) // Новое лит. обозрение. – М., 1993. – № 4. – С. 260.

ского письма с его релятивизмом и симулякрами действительности. Авторское “я” растворилось в игре с “чужими” смыслами и стилями. Однако, – продолжает исследователь, – внутри постмодернистской эстетики зародилось и стремление к упорядочению “игровой” реальности, к восстановлению прямого значения слов и понятий. Возникают так называемые “первичные” стили, которые моделируют мир как Космос в противовес постмодернистскому Хаосу» (с. 53). На этой основе и появляется «новая сентиментальность», или «транссентиментальность»¹ (Вен. Ерофеев, Д. Пригов, В. Степанцов, Т. Кибиров и др.). «Новая сентиментальность» иницирует литературу к познанию более открытых горизонтов человеческого бытия, его универсальных основ. Исследовательской задачей становится изучение возможностей и перспектив нарративных практик новейшей прозы.

С. Пахомова в статье «Антиномия ада и рая в прозе Л. Петрушевской» считает инвариантной для писательницы ситуацию нагнетания неразрешимых житейских проблем, которые преследуют героя и буквально «берут его за горло». Любые попытки изменить ситуацию к лучшему оказываются несостоятельными. Подобного рода фатальная безысходность всякий раз обусловлена не столько стечением неблагоприятных обстоятельств, сколько непреложным объективным законом, в соответствии с которым земная жизнь всегда трагична. Возвышенно-романтическое начало тоже присутствует в дискурсе Петрушевской, но предстает в специфическом преломлении: светлые надежды и мечты могут восторжествовать, но не в рамках земной жизни, а за ее пределами, «в садах иных возможностей» (с. 123). Рай прекрасен, когда он на небесах – на грешной земле соблазн обретения блаженства чреват страшными опасностями. Идеальное и прекрасное в художественном мире Л. Петрушевской обнаруживает связь с мотивами сугубо мистическими.

В основе своеобразия ее творчества – сплав традиций и начал, кажущихся несовместимыми. В этом плане С. Пахомова находит общность прозы Л. Петрушевской с рассказами

¹ Эпштейн М. После карнавала, или Вечный Веничка // Ерофеев В. Оставьте мою душу в покое. Почти все. – М., 1995. – С. 19.

В. Шаламова, напоминает о ее сотрудничестве с А. Арбузовым и Ю. Норштейном. Некоторые критики считают возможным рассматривать тексты писательницы в системе координат реализма, полагая, что она расширяет рамки этого метода. Более верной автору статьи представляется точка зрения, согласно которой творчество Л. Петрушевской выходит за пределы канонически-традиционной реалистической эстетики в сфере постреализма.

Н. Беневоленская в статье «Эклектика и оксюморон» среди множества атрибутивных признаков постмодерна как культурной формации выделяет «два основных, сущностных». Во-первых, для постмодерниста так называемая «реальность» – всего лишь комбинация различных языков, пестрое, эклектичное сплетение интертекстов. Во-вторых, по его логике, никакое утверждение не может претендовать на истинность: все относительно и условно; любое учительство бессмысленно; «есть великое множество истин, которые должны сосуществовать» (с. 133). Писатель-постмодернист вправе развернуть любую проповедь, если потом в рамках того же текста она будет полностью дезавуирована.

Постмодернистскую логику Н. Беневоленская определяет как *оксюморонную*. Свойственное текстам этого направления отсутствие как позитивных концепций, так и обличительного начала нельзя объяснить каким-то особым равнодушием, безразличием авторов к окружающей жизни. Даже поверхностное знакомство с их текстами убеждает, что постмодерн – это мир сильных эмоций и больших страстей. Парадокс, однако, состоит в том, что один и тот же объект подвергается и апологии, и развенчанию. Произведение постмодерна часто имеет своей основой сугубый оксюморон, где разрушение способствует созиданию, белое означает то же, что и черное, смерть тождественна жизни. При этом речь идет не о намеренной игре по определенным правилам, не о технике письма, а об органичном мировосприятии, существенным элементом которого оказывается болезненное ощущение нереальности как мира, так и собственного существования.

Оригинальное эклектическое совмещение реалистических элементов с нереалистическими автор статьи наблюдает и в литературе соцреализма, оказавшей определенное, специфическое воздействие на постмодерн. В произведениях Л. Леонова, П. Павленко, В. Пановой, М. Пришвина многое парадоксальным

образом «предвосхищает постмодернистские игры» (с. 139). Кажется бы, для социалистического реализма характерно нечто прямо противоположное – поиски «чистой реальности» и отражение ее в литературе, а также иллюзия обретения «последней истины». Однако существование соцреалистической культуры тоже определяется, по сути, оксюморонным взаимодействием множества разнонаправленных тенденций, одна из которых состоит в стирании граней между правдой и вымыслом.

В книгу также вошли статьи: «Деревенский романтизм» (автор – Н. Ковтун), «О “крестьянском реализме”» (Н. Цветова), «Русский реалистический роман 1980–1990-х годов и творчество Ю. Бондарева» (Т. Вахитова), «Диссидентский дискурс в свете психобиографического подхода» (А. Большев), «О русском литературном поп-арте» (С. Кибальник), «Концептуализм в русском искусстве 1960–2000-х годов (творчество Владимира Сорокина)» (О. Богданова).

О.В. Михайлова

2006.02.002. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX В.: ЗАКОНОМЕРНОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ / Отв. ред. Лейдерман Н.Л. – Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. – Кн. 1: Новые художественные стратегии. – 465 с.

Реферируемое издание – результат коллективного труда Отдела русской литературы XX в. Института истории и археологии Уральского отд-я РАН. Авторы объединяет общность теоретической базы, единство исследовательской концепции, заявленной во Введении: «Траектории “экспериментирующей эпохи”» (Н.Л. Лейдерман). Определяющим является принцип изучения последовательной смены художественных систем в их «а) внутреннем развитии (рождении, расцвете, угасании); б) взаимосвязях друг с другом; в) отношениях с внешними факторами» (с. 15). Русская литература XX в. характеризуется как время интенсивного возникновения систем неклассического типа: «Именно модернизм, а затем авангард и постмодернизм приходят к новому типу художественного мифотворчества – ориентированного не на вытеснение Хаоса Космосом, а на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия» (с. 29). Основной научный сюжет монографии формируется в результате осмысления