

2005.01.026. СКОРОСПЕЛОВА Е.Б. РУССКАЯ ПРОЗА XX В.: ОТ А. БЕЛОГО («ПЕТЕРБУРГ») ДО Б. ПАСТЕРНАКА («ДОКТОР ЖИВАГО»). – М.: ТЕИС, 2003. – 358 с.

В книге доктора филол. наук Е.Б. Скороспеловой (проф. МГУ) прослеживаются судьбы русской прозы советской эпохи (1920–1950-е годы). Автор рассматривает так называемую «неклассическую» прозу, связанную с традициями символизма и авангарда; характеризует литературу «социалистического выбора», трактуя ее шире, чем то, что называют социалистическим реализмом. Анализируется также творчество писателей, не вписывающихся в рамки направлений и течений и получивших статус классиков советской литературы. Все названные явления не изолированы и взаимодействуют друг с другом.

Наиболее последовательным воплощением «неклассических» тенденций в развитии прозы XX в. стало творчество Андрея Белого. Эпохальным событием явился его роман «Петербург», написанный в 1913–1914 гг.; но никакое другое из его многочисленных произведений так не повлияло на писателей послеоктябрьского периода, пытавшихся найти адекватный современности худо-жественный язык. Чтобы преодолеть «малый», локальный историзм и перейти к макроисторическим масштабам, Белый осуществил мифологизацию городского пространства путем введения в текст романа о современности реминисценций, воссоздающих основной корпус произведений русской литературы XIX в., а также историко-культурных мифологем человечества. В романе «Петербург» писатель перешел к фрагментарно-эпизодическому типу повествования, стал передавать образ человека, предмет, мир с помощью отрывочных штрихов, схваченных наугад деталей; использовал мозаичную композиционную технику, создав гротескную картину мира, пребывающего в состоянии распада. Новую эстетическую эпоху исследователь осмысляет в ракурсе художественной парадигмы, характерной для «неклассической прозы», воплощением которой был «Петербург». Е.Б. Скороспелова обращается в первую очередь к новому типу художественного обобщения – универсализации, а также к реализации субъектно-объектных отношений в философском и онтологическом романе 1920-х годов.

Одной из первых попыток описать пореволюционную современность на языке историко-культурного и библейского мифа явилась лирическая эпопея А. Малышкина «Падение Дaira» (1921). Писатель использовал конкретно-историческую ситуацию – штурм Перекопа – как

внешнюю канву для развертывания обобщенной картины, точной в деталях, но условной по содержательному наполнению, мифа о надеждах на преображение мира, о торжестве отверженных. Насыщенность произведения многочисленными литературно-историческими ассоциациями, начиная от ветхозаветных, евангельских и кончая апелляцией к статьям Блока, придает «Падению Даира» подчеркнутую литературность, что отличает его от повестей Вс. Иванова или, к примеру, от «Чапаева» Д. Фурманова, где реальный исторический материал не «подпитывается» культурными аллюзиями. Картина мира у Малышкина строится на противопоставлении дня и ночи, рассвета и заката, севера и юга, простора и тесноты, бытия и небытия, естественного и неестественного и совпадает с одной историко-социальной оппозицией: революция – контрреволюция. На этих полюсах концентрируются не только социальные, но и природные силы, и напряжение между ними определяет динамику и направление развития воссоздаваемых событий.

В контексте магически-мифического мировидения, позволяющего представить мир как полемический круговорот в его загадочной, необъяснимой сущности, ярким явлением стал роман С.А. Клычкова «Чертухинский балакирь» (1926) – роман-миф о «младенческом древнем мире» и о его гибели. Клычков создавал модель архаичного сознания, где языческие представления уживаются с христианскими, объединяясь верой в Добро и Чудо. Природно-бытовой Космос населяется персонажами народной демонологии – русалками, домовыми, чертями, лешими; судьбы отдельных людей растворяются в судьбе народа, а она, в свою очередь, – в истории земли и Космоса.

Знаковым явлением «неклассической» прозы стали орнаментализм и мотивная организация повествования. Орнаментализм связан с особым словоупотреблением, подобным поэтическому (многозначность слова, насыщенность тропами), а также с особым типом построения произведения, для которого характерны редукция сюжета и ведущая композиционная роль лейтмотивов. Усиление смысловой значимости слов и лейтмотивов вело к организации повествования по принципу музыкально-симфонического контра-пункта. В прозе XX в. мотивная структура повествования стала важнейшим конструктивным принципом организации текста. Орнаментальные тенденции свойственны значительной части прозаических произведений 1920-х годов. Среди них «Партизанские повести» Вс. Иванова, цикл И. Бабеля «Конармия», романы Б. Пильняка и Е. Замятина, «Белая гвардия» М. Булгакова, «За-

висть» Ю. Олеши, «Кашеева цепь» М. Пришвина, «Дело Артамоновых» М. Горького. Поэтическое слово и мотивная структура заявили о себе в произведениях А. Платонова, М. Булгакова и, после долгого перерыва, в «Докторе Живаго» Б. Пастернака. В прозе русского зарубежья мотивность определила своеобразие прозы В. Набокова и Г. Газданова.

Продуктивным способом универсализации литературы оказался такой тип условности, как фантастика: научная, социальная, авантюрно-фантастический памфлет. Утопия, антиутопия также развивались в русле фантастической прозы. Уникальным художественным явлением стала романтическая проза А. Грина. Создавая пространственно-временные координаты своей вселенной, Грин отказался от реальных параметров и перенес действие в вымышленную страну. 1920-е годы знаменовали расцвет его творческого дарования. В этот период вышли повесть «Алые паруса» (1916–1922, опубликована в 1923), романы «Блестящий мир» (1923), «Золотая цепь» (1925), «Бегущая по волнам» (1928), «Джесси и Моргиана» (1929), «Дорога никуда» (1930). Каждый элемент гриновского метатекста, будь то новелла или роман, существует не только сам по себе, но в контексте целого, в соотношении с условным миром, созданным средствами фантастики. Метатекст возникал благодаря варьированию устойчивого круга философско-психо-логических идей, коллизий и мотивов. Вкупе с фантастикой, гротеском, метафорой, ассоциативным подтекстом, общей суггестивностью повествования они выводят событийный план на уровень философского обобщения. Вымышленную Грином страну сверхъестественным, чудесным наполняет музыка – синоним вихревой стихии и творческого начала. Музыка у Грина представляет от мира неосуществленных возможностей, неоткрытых тайн и утверждает, что возможности осуществляются, тайны будут разгаданы, сам герой готов ответить на дальний зов, услышать, понять, рассмотреть «венки событий», «рисунок или арабеск», начертанный рукой Несбывшегося. Исследователь анализирует, в частности, рассказ «Фанданго» (1927) как своего рода микрокосм гриновского «материка». Главный интерес произведения заключен во внутреннем монологе персонажа, где воссоздается образ романтического сознания, испытывающего сильное давление пореволюционного быта, поданного гротескно. В этом рассказе, как и в большинстве произведений Грина, сталкиваются две стихии: низменная, черная стихия отчуждения и «алая» стихия одухотворенности, праздника; борьба их идет с переменным успехом каждой из сторон и не разрешается чьей-либо победой. Создание

Грином условного мира обнаружило возможность постановки экзистенциальных проблем, связанных с постижением судьбы личности романтического типа в катастрофических обстоятельствах XX в.

Стремление прорваться к обобщениям большого масштаба ориентировало писателей на интенсификацию художественного языка, обращенную к авангарду 1910-х годов. «Сдвигу», «искажению», «деформации» (Е. Замятин) действительности способствовала ирония, которая из стилистического приема превращалась в форму видения реальности и трансформировала не только повествование, но и сюжетику, логику группировки персонажей. Авангардистские тенденции ярко заявили о себе в романе Б. Пильняка «Голый год» (1921). Писатель, во многом следуя опыту А. Белого, стремительно прошедшего путь от символизма к авангарду, подверг пересмотру представление об основных элементах эпического повествования: жанре, герое, сюжете, композиции, стиле; деконструировал традиционную жанровую форму, благодаря чему текст как таковой превратился в калейдоскоп структурно-содержательных элементов. Дезорганизующую роль выполняет такой вид «смещения планов», как полифония: действительность преломляется множеством призм, в роли которых выступает сознание разных действующих лиц, их диалоги, монологи, дневники, выстраивающие в произведении параллельную ментальную реальность. Наряду с калейдоскопом реалий, представляющих современность, в текст романа введен второй – рефлексивный план, где решаются «проклятые вопросы», воспроизводятся историософские мифы России.

На сопряжении быта и фантастики строится гротескная повесть середины 1920-х годов. Среди явлений этого жанра автор книги особо выделяет романы Ю. Олеши, К. Вагинова, А. Платонова, М. Булгакова, Вс. Иванова. В «Зависти» (1927) Ю. Олеши представлена условная гротескная реальность, образы, ситуации, детали, имеющие переносное, символическое значение и соотнесены с решением ряда важных для эпохи проблем, что придает произведению статус своеобразного «идеологического романа». Воссоздание воспринимающего мир сознания с присущей ему ассоциативностью, смещением временных планов, сменой ракурсов, сближением «далековатых» явлений тяготеет к лирическому типу изображения. Спор о смысле и строе жизни Андрея и Ивана Бабичевых отражается, как в зеркале, в столкновении и проти-востоянии Володи Макарова и Кавалерова. Разорванный, абсурдный мир «отцов» порождает такой же разорванный и абсурдный мир «детей», у которых

способность к самоотверженному служению обществу парализует воображение и чувства, а пылкость чувства и полет воображения несовместимы с социальной ответственностью. Андрею Бабичеву – символу геометризации жизни, упрощенного технократическим сознанием решения проблем человеческого счастья, противостоит Кавалеров – фигура, персонифицирующая воображение, чувства, культ красоты и свободы, но сам он оказывается бессильным и жалким, пошлым и мелким. Заставляя своего героя исповедоваться перед читателями, Олеша доводит до предела эмоциональную напряженность этой исповеди, сталкивая в поведении и сознании персонажа взаимоисключающие начала: беспощадный самоанализ и позерство, ненависть и восхищение, романтическую мечтательность и озлобленность, правдоискательство и способность к компромиссу, бешеное честолюбие и паралич воли. Писатель ввел в литературу тип интеллигента, до той поры мало известный русской этической традиции, – интеллигента, в сознании которого иерархия нравственных ценностей перевернута, что делает его неспособным утверждать идеалы и ценности культуры, забывая о своих честолюбивых притязаниях.

В романе К. Вагинова «Козлиная песнь» (1928) («козлиная песнь» – буквальный перевод греческого слова «трагедия») утверждается возможность и способность человека культуры вступить в борьбу с несовершенством мира и ценой жизни или счастья сохранить духовность мира, преодолеть распад культуры. Однако в реальности совершается демифологизация творческого процесса. Поэтическое вдохновение оказывается отторгнутым от своего божественного источника. Подвергается деформации миф об Аполлоне, который становится демоном, исполняющим дьявольскую миссию, превращающим искусство из спасительной альтернативы в губительное начало. В этой метаморфозе особая роль принадлежит фигуре условного автора. Выступая в роли создателя романного мира, постоянно напоминая о его сконструированности, искусственности, он вносит в повествование не только сочувствие к героям, но и «убивает» людей культуры своей иронией. Роман Вагинова, пишет исследователь, явился знаменательным сигналом о появлении русского варианта литературы абсурда.

Своеобразный путь воссоздания русской жизни революционной эпохи предложил И. Бабель, создав свой «роман в эпизодах» «Конармия». Он моделировал не столько внешнее, сколько внутреннее пространство русской жизни, процессы, происходящие в общественном

сознании. Вопреки иллюзии правдоподобия в «Конармии» действует тенденция к гиперболизации, заострению, гротескному сопряжению героического с комическим. Сопутствующая изображению персонажей стилистическая экспрессия, поэтическая сгущенность и напряженность каждой детали, каждого образа, каждой ситуации по-своему снимает момент правдоподобия и сообщает особую емкость картине действительности, углубляет ее смысловой объем.

Судьбы представителей интеллигенции предстают в зеркале эстетического сознания послеоктябрьской эпохи в драматическом многообразии вариантов: писатели запечатлели взлеты, падения, испытание исторического оптимизма на прочность («Неделя» Ю. Либединского, «Повесть непогашенной луны» и «Красное дерево» Б. Пильняка); трагическое столкновение героя с реальным, а не воображаемым пересозданием мира, духовное смятение и гибель одних, ожесточение других («Города и годы», «Братья» К. Федина), смирение перед исторической неизбежностью («Севастополь» А. Малышкина), стремление проложить дорогу «от революции к себе» («Доктор Живаго» Б. Пастернака). Такие значительные явления литературы, как «Египетская марка» О. Мандельштама, «Театральный роман» и «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и др., автор определяет как романы о выборе творческого поведения. Среди «романов о романе» наиболее известны «Мы» Замятина, «ZOO, или Письма не о любви» В. Шкловского, «Вор» Л. Леонова, «Художник неизвестен» В. Каверина, «Дар» В. Набокова. «Роман о романе» содержит трактовку творческого процесса; подразумевается открытое вмешательство автора-повествователя, даются его размышления по поводу собственного текста, обсуждение структурных особенностей повествования («обнажение приема», по Шкловскому). Произведение такого рода может включать диалог автора с читателем и персонажами; допускаются введение критических дискуссий о произведении, открытая пародия на тексты литературные и внелитературные; предполагается включение в ткань повествования текста, о котором идет речь, благодаря чему внутри повествования возникает эффект зеркал, «двойной экспозиции». Особенно значимы в этом отношении романы «Мы» (1921) Евг. Замятина и «Вор» (1927) Л. Леонова. В них эстетическая рефлексия соотнесена с проблемой построения нового мира, с мыслью о продуктивности вторжения воли в органическое течение жизни, преобразуемой на основах разума. У обоих писателей творческий процесс предстает как аналог общественной реформации, а художник –

как один из преобразователей мира. В романе Замятина «Мы» присутствуют структурно-содержательные знаки разных жанровых форм: романа любовного и авантюрного, психологического и философского, историко-софского. Однако стартовым в этом созвездии жанровых форм является роман о создании художественного произведения, который переплетен с основным сюжетом и внесюжетными элементами.

Вводя читателя в течение творческого процесса с его вечным совершенствованием, Л. Леонов в романе «Вор» самым характером подачи материала убеждает в возможности пересоздания действительности (эта проблема обсуждается персонажами). Расставляя персонажи, организуя и оформляя сцены, выправляя реплики и монологи, воспроизводя ситуации и судьбы, герой – писатель Фирсов – демонстрирует могущество искусства, а значит, и могущество человеческой воли вообще.

Жанровый синтез реализуется в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929–1940). Условный мир здесь родился в результате синтеза фантастики мистико-философского плана с сатирическим заострением и мифом, что сообщает тексту романа особую стереоскопичность. Вторжение сверхъестественного начала лежит в основе всех романских событий, соединяя разные пласты повествования. Обусловленная введением сверхреального мира условность усиливается использованием гротеска, появляющегося как в связи с изображением inferнальных персонажей, так и при описании нравов столичных обывателей. Соотнесенность профанной (современной) истории, похождения Воланда и его свиты с историей священной (евангельской) присутствует в произведении и на композиционном уровне, и на уровне хронотопа, и на уровне группировки персонажей, деталей, мотивов, пронизывающих разные пласты изображения (мотивы голгофского пути, предательства, казни, образы грозы и солнца). С помощью приема «рифмовки» эпизодов, «пародийного двойничества» (с. 234) персонажей и ситуаций Булгакову удалось не только заострить проблему существования вечных, непреходящих сюжетов и типов, но и утвердить мысль о единстве всемирно-исторической жизни человечества.

Как и другие писатели «неклассического» типа, Б. Пастернак в «Докторе Живаго» (1945–1955) стремился не к типизации, а к универсализации изображаемого. Но предметом изображения он сделал конкретно-историческую ситуацию: обратился к эпохе революции и гражданской войны, включив ее в контекст полу-столетней истории России. Основой художественно-философского синтеза в романе оказа-

лось взаимопроникновение исповедального и пластического начал, синтез лирического и эпического подходов к пересозданию действительности, где преобладающим началом выступает субъективное «я» в его отношении к Священной истории, природе, любви, какими они являются в общественных событиях и в потоке повседневности.

Со временем «странная», «неклассическая» проза с философскими, лирическими фантазмагориями, интеллектуальные притчи, романы-метафоры, романы-символы оказались вне официального «магистрального» ряда, утвержденного чиновниками от литературы, и были востребованы через десятилетия. Однако некоторые из них влились в классику советской литературы.

В контексте художественных устремлений новой эпохи подлинный интерес, по убеждению исследователя, представляет не соцреалистический канон, а литература социалистического выбора, создатели которой сформировали мифологию советского Космоса, моделировавшую ситуацию единства человека и мира. Рождение советской идеомифологической системы во многом увенчалось успехом благодаря тому, что писатели этой направленности сумели с помощью множества ассоциативных связей соотнести социалистические идеи с архетипом бессознательного, с языческой и христианской мифологией в их переплетении, характерном для массового, в том числе иррационального сознания.

Социалистический идеал утверждался в героико-романтической прозе А. Фадеева, Н. Островского, в реалистических произведениях А.Н. Толстого, В. Катаева, Ф. Панферова, М. Горького, К. Федина, М. Шолохова.

*О.В. Михайлова*

2005.01.027. ЗАЙЦЕВ В.А., ГЕРАСИМЕНКО А.П. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В. – М.: Высш. шк., 2004. – 456 с.

В большинстве современных исследований русской литературы XX в. вторая половина столетия освещается заметно слабее, чем первая, и нередко с большими «лакунами», или вообще игнорируется. Доктор филол. наук В.А. Зайцев (проф. МГУ) и кандидат филол. наук А.П. Герасименко (доц. МГУ), избравшие предметом исследования литературу второго 50-летия ушедшего века, стремятся восполнить образовавшиеся пробелы, преодолеть односторонность в оценке этого