

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КЛАССИЧЕСКИХ И НЕКЛАССИЧЕСКИХ СИСТЕМ

И.П. ЗАХАРИЕВА
Софийский университет

СИМВОЛИЗМ И СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОГО РЕАЛИЗМА XX ВЕКА

В статье развивается тезис об активном взаимодействии и взаимовлиянии символизма и реализма в литературе рубежа XIX-XX вв. На материале прозы А. Куприна, И. Бунина, Е. Замятина, В. Набокова, М. Булгакова, Б. Пастернака анализируются принципы и приемы символизации реалистического метода, придающие реализму принципиально новые эстетические качества и позволяющие назвать его «неореализмом».

Начнем с уточнения терминологического понятия «символизм» в применении к русской литературе рубежа XIX-XX веков. Валерий Брюсов, один из основателей русской литературной школы символистов, употреблял термин в двух смыслах: символизм как «литературная школа» и символизм как «метод творчества». Символистский метод в его понимании так же древен, как и реалистический: оба метода интегрируют реальность и пользуются символами. Черты символистской поэтики он находил у Эсхила, у Данте, у Гете. Но внимание Брюсова-аналитика к эстетическому процессу в России акцентировалось на понимании символизма как «литературной школы», или «литературного направления», обусловившего расцвет современной отечественной поэзии.¹

В европейской литературе XIX века Брюсов различал три основных литературных направления с приблизительной хронологической ориентацией: романтизм (с начала века до тридцатых годов), реализм (с тридцатых до восьмидесятых годов) и символизм (с восьмидесятых годов до конца первого десятилетия XX века). Французский симво-

¹ Захариева И. Концепция символизма в работах позднего Брюсова // Западноевропейский модернизм и славянские литературы. Материалы международной научной конференции. Велико Терново, 1999. С. 193-200.

лизм, заявивший о своем существовании на десятилетие раньше, чем русский, признавался образцом на российской почве. Сам Брюсов в сборниках 1894–1895 годов «Русские символисты» выступал популяризатором поэзии П. Верлена и Ст. Малларме. Тогда же, в 1896 году, реалист и неоромантик М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» писал о французских символистах в снисходительно-ироническом тоне, такой тон считался естественным и по отношению к их русским последователям. Русские символисты «первой волны», именовавшие себя декадентами, находились во власти эсхатологических предчувствий на пороге нового века, но именно они поставили вопрос о том, что форма произведения искусства есть вместилище его смысла. Актуализация формальных проблем в символистской эстетике указывала выход из тупика в условиях затяжного кризиса реализма — кризиса, парализовавшего русскую прозу.

Признаки кризисного состояния реализма как системы фундаментальных жанрово-стилевых форм обозначились в прозе 1880-х годов после смерти Ф.М. Достоевского. Ему принадлежит реплика: «В одном только реализме нет правды». Собственный метод он определял словосочетанием «фантастический реализм», уравнивая в правах условные формы с жизнеподобными. Период 1880-х — начала 1890-х годов характеризовался в тогдашней критике как время литературно-художественного упадка и преобладания журнализма. В прозе нарастали тенденции натурализма, мельчали повествовательные жанры. Первые в двадцатом веке эстетически совершенные романы с современной тематикой принадлежали тем, кто соединял в своем творчестве приемы символизма и реалистического бытописания, — Федору Сологубу и Андрею Белому. Показательно восприятие современниками этих романов, написанных в синтетической манере.

Борис Пастернак усматривал в романе Андрея Белого «Петербург» укрупнение и заострение в изображении реальности.² Согласно его взглядам, реализм — это природа искусства, но необходимо говорить и об условной, символической сущности искусства, как говорят о «символике алгебры» (В докладе 1913 года «Символизм и бессмертие»³).

После появления отдельного издания романа Федора Сологуба «Мелкий бес» Александр Блок в статье «О реалистах» (1907) характеризовал роман как «реалистический» и «бытовой». Но «вычитал» Блок в «бытовом» романе Сологуба его смысловой подтекст, символизиро-

² Сб.: Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 703.

³ Борис Пастернак об искусстве. М., 1990. С. 381.

ванный посредством образа «недотыкомки»: «...о том, во что обращается человек под влиянием «недотыкомки», и о том, как легки души и тела тех, кто избежал ее влияния». И о стиле критик говорил с пониманием принадлежности текста автору-символисту: «Тайная мудрость сквозит в этом медленном стиле, и нет ключа к тому, чтобы угадать, где неуловимая движущая сила его повествования»⁴.

У Сологуба наглядно сочетание символистского и реалистического принципов изображения. В частности план интертекстуальности в «Мелком бесе» наиболее явно обнаруживает связи с Гоголем и Чеховым. О «Мертвых душах» Гоголя напоминает событийный сюжет, а главный герой Передонов ассоциируется (не только по профессии, но и по своей натуре) с чеховским «Человеком в футляре». Мистифицированный образ «недотыкомки», воплощающий экзистенциальный кошмар бытия, этимологически связан с просторечным диалектным словом, означающим «недотрога». Взаимопроникновение элементов реального и иррационального просматривается в романе на разных уровнях.

Аналитики прозы этого периода, пытаясь определить индивидуальный метод художников слова, подыскивали двусоставные дефиниции: «романтизированный реализм», «сверхреализм» и пр. Валерий Брюсов пользовался термином «символический реализм».

Литераторы с теоретическими наклонностями, принадлежавшие к направлению символизма (В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов), не считали традиционный реалистический метод исчерпанным, но сознавали необходимость кардинального обновления реалистической художественной системы. Средства обновления реализма они усматривали в эстетических потенциях символизма, выделяя его «реалистическую стихию» (согласно терминологии Вячеслава Иванова)⁵.

Критик А. Лежнев в двадцатых годах вспоминал о расстановке литературных сил в начале XX века. Он отмечал, что авторы «знаниевских» сборников «являлись ядром реалистического направления, тесного все шире развертывающимся символизмом».⁶ В тот период, о котором критики говорили как об остро полемическом, Андрей Белый в статье «Настоящее и будущее литературы» (1907) обобщал суть полемики, сознавая ее необоснованность: «проповедник» не признает «стилиста», а «стилист» отрицает «проповедника».

Подспудно постигаемая и «стилистами», и «проповедниками» сложность творческого процесса тушировала крайности эстетических

⁴ Блок А. Собр. соч. В 8 т. М.-Л., 1962. Т. 5. С. 125, 128.

⁵ Иванов. Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 143-169.

⁶ Лежнев А. О литературе. Статьи. М., 1987. С. 270.

ориентаций оппонентов, и непримиримые к «декадансу», как тогда выражались, художники слова поневоле присматривались к символизму, процветавшему в поэзии, и не могли не признавать популярности стихов Константина Бальмонта, Александра Блока. В прозе назревал эстетический сдвиг.

Жанрами времени сделались рассказ и повесть, трудно было различить жанровую границу между большим рассказом и малой повестью. В эпоху Чехова малая и средняя формы повествования демонстрировали свою эффективность. Во второй половине девяностых годов обнаруживаются и первые симптомы приобщения прозаиков-реалистов — представителей «знаньевской» литературы — к символистской образности.

В 1896 году в журнале В.Г. Короленко «Русское богатство», отличавшемся устойчивыми реалистическими и демократическими традициями, была опубликована первая повесть Александра Куприна «Молох». Мало кому известный в то время прозаик разрабатывал современную социальную тематику посредством интеграции целого ряда мотивов в мифологическом образе финикийского божества с огненной пастью, алчущего человеческих жертвоприношений. В реалистической по характеру изображения повести образ библейского Молоха знаменовал собой инвазию символизма в реализм. Образ Молоха, воплощающий мистическое, иррациональное зло, приобретал многозначность, включающую и социальный аспект.

Поисками новой по типу художественности на грани XIX-XX веков был одержим воинствующий хранитель традиций русской классической прозы Иван Бунин. В 1900-ом году он создал рассказ, отличавшийся от того, что им было написано ранее и не оцененный по достоинству его товарищами по объединению «Среда». Рассказ знаменитый, но не исследованный в интересующем нас аспекте. В этом рассказе компонент, символизирующий повествование, не олицетворенный или вещный образ, а чувственно-эмоциональное ощущение, с которым связано воспоминание автора об отроческих годах, — «запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести». Сюжетостроительная роль памяти повествователя от первого лица в рассказе «Антоновские яблоки» давала возможность прозаику сделать запах смысловым и эмоциональным стержнем произведения. В ходе разработки одоративной стилистики, связанной с эффектом обоняния, запах обрстал авторскими переживаниями прошлого. Эмоциональный зачин последней четвертой главы: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб» превращается в смысловую сердцевину ностальгического рассказа. Возможность образного, чувственно осязаемого воссоздания того, что принадлежит к области мысленных ощущений, открылась

перед Буниным благодаря распространенности символистской эстетики в общей атмосфере искусства.

В дальнейшем Бунин утвердился как мастер лирической разработки эпических тем. Его творчество стимулировало стилевое течение в российской реалистической литературе 1960-х годов (В. Аксенов, В. Солоухин и др.). «Антоновские яблоки» Бунина резонировали в повести Василия Аксенова «Апельсины из Марокко» (1963), где эмоциональное пространство изображаемого расширяется посредством волнующего персонажей запаха.

«Знаньевский» прозаик Леонид Андреев и в начале, и в конце творческого пути декларировал свою принадлежность к литературной школе реализма, но с самых ранних произведений он целенаправленно преобразовывал реалистический метод.

В андреевской новеллистике 1899-1900 годов («Петька на даче», «Ангелочек» и др.) обнаруживается глубинная связь с Н.В. Гоголем периода «Шинели», с Ф.М. Достоевским периода «Бедных людей». Он как бы проходил свой путь причастности русского писателя к судьбе так называемого «маленького человека». Социальный трагизм выступал у раннего Андреева в бытовой конкретности, в детализированной описательности. В недрах андреевского бытописания назревала философичность, выражаемая прежде всего в символизации сюжета.

Мысль создателя реалистически конкретных форм устремлялась на поиски глобальных категорий бытия и сознания. Символизация бытового сюжета выводила на экзистенциальный уровень, порождая условное пространство андреевской прозы.⁷ Многозначная эстетика пространства была актуальна для символистов с их «двоемирием». Образные построения Андреева, основанные на пространственных оппозициях, все более тяготели к абстракциям, являвшимся в образных формах.

Обезображенная голова земли, ввергнутой в войну, с натуралистическими приметами ее упомощательства в рассказе «Красный смех» (1904) материализовала авторское внушение: война — это «мировое насилие над разумом» (публицистическое выражение включено в текст рассказа).

В романе «Дневник Сатаны» (1919) вочеловечившийся дьявол, действующий в Италии 1914 года в облике американского миллиардера Генри Вардергуда, призван выполнять авторскую установку облечения плотью духа. Вовлечение мифического духа зла в переживаемое

⁷ См. *Захариева И.* Образ пространства в прозе Леонида Андреева // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 1995. Вып. 2. С. 40-46.

мую автором действительность аргументов его размышления об отторжении евангельских постулатов в современном обществе.

В прозе Леонида Андреева складывалась своеобразная система образов: сохраняя жизнеподобие внешних форм, они превращались в символы — знаки авторских идей. Имея в виду трансформацию реализма в собственном творчестве, Андреев называл свой метод «неореализмом», а отличие его формулировал следующим образом: «...поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голый, бесстыжей действительности — я продолжатель Чехова»⁸.

То, что Андреев и его современники называли «неореализмом», образовалось в результате проникновения средств символистской образности в реалистическую прозу. По убеждению теоретиков, символизация изображаемого не противоречит принципам реализма. В понимании Алексея Лосева, символ — «онтологическое место встречи сущности и вещи (факта), которое в результате этой встречи становится проявлением сущности»⁹.

В течение второго десятилетия двадцатого века, когда в критике дебатировался вопрос о кризисе символизма, как литературного направления, в кругу прозаиков-реалистов — в одних случаях интуитивно, а в других целенаправленно — активизировалось усвоение опыта символизма, уже реализованного в поэзии. Те, кто не был чувствителен к новым веяниям, иронически именовались натуралистами.

Процесс проникновения в реалистическую прозу того, что было свойственно эстетике символизма, получал воплощение в творческой практике писателей. В прозе наблюдалась мифологизация реалистической парадигмы.

Вячеслав Иванов, поэт и проницательный теоретик символизма, констатировал: «Мифотворчество возникает на почве символизма реалистического. <...> Ибо миф — отображение реальностей, и всякое иное истолкование подлинного мифа есть его искажение. Новый же миф есть новое откровение тех же реальностей...»¹⁰.

М. Горький занимался мифотворчеством в новеллистической цикле «Сказки об Италии» (1911-1913). В самой заглавии цикла была обозначена установка на миф. Входящие в цикл легенды, сказки и были развивали лейтмотив поэтизации Материнского начала на земле.

⁸ Цит. по: *Гречнев В.Я.* Русский рассказ XIX-XX века (проблематика и поэтика жанра). Л., 1979. С. 105.

⁹ *Доброхотов А.Л.* Онтология.

¹⁰ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. С. 157.

В критике, занимавшейся литературной продукцией прозаиков-реалистов, Александр Серафимович воспринимался как писательский тип социобывовика. Но вот перед нами его лучшая повесть «Пески» (1908), вызвавшая восхищение Льва Толстого. Автор выстраивает реалистическую конструкцию в бытовых эпизодах с целью создания емкого образа мельницы, перемалывающей жизни ее хозяев. Мельница символизирует волю неотвратимого рока в человеческой судьбе, а бытовые эпизоды как бы иллюстрируют общую авторскую мысль, связанную с коннотациями к образу мельницы.

Определение «бытовик» сопутствовало в критике и имени Александра Куприна. Сам писатель подтверждал свою приверженность к воссозданию бытового адекватности действительности. Но как художник слова, чувствительный к эстетическим новациям, он вносил в бытописание приемы символизации, которые в наше время могут быть осознаны как купринские приемы.

Очерковый цикл «Листригоны» (1907-1911) по внешним признакам представляет собой беллетризацию документального материала о жизненном укладе рыбаков из черноморского города Балаклавы. Подразумевая греческое происхождение местных рыбаков, Куприн кодирует заглавие очерков, возводя его к мифу о листригонах, описанных в «Одиссее» Гомера. Он развивает свой излюбленный мотив «естественного человека», бросающего вызов тем, кто порожден цивилизацией. Данный мотив гипертрофируется уподоблением рыбаков мифическому народу великанов-людоедов. В «Листригонах» реальность перетекает в миф.

Замысел Куприна в рассказе «Гранатовый браслет» (1911) связан с темой, разработка которой в те годы приобретала дискуссионный характер (после появления в 1907 году скандального романа М. Арцыбашева «Санин»). С целью убедить читателя в том, что в любви, а не в половом влечении утверждает свою человеческую сущность литературный герой, автор вводит в бытописание тройную символику: вещи, цвета и мелодии. Посредством символизации изображаемого восславляется любовь платоническая, освобожденная от половых притязаний. В символике вещи (браслет в качестве подарка княгине Шейной в день ее именин от верного поклонника, мелкого чиновника) контрастируют условные понятия «прилично — неприлично»; в символике красного цвета (цвет гранатов, инкрустированных на браслете, цвет розы от княгини Веры погибшему из-за ее душевной инертности чиновнику Желткову) опозитизируется любовь как потребность человеческой души. И наконец мелодия второй части сонаты № 2 Бетховена «Аппассионата» символизирует безграничную душевную щедрость любящего

человека, уходящего из жизни с благословением любимой: «Да святится имя твое, да пребудет счастье твое».

В рассуждениях о воздействии модернистской эстетики на реалистическую прозу критики уделяли внимание импрессионизму. Андрей Белый в статье «Символизм и современное русское искусство» (1908) указывал на признаки импрессионизма в произведениях А. Куприна, Б. Зайцева, М. Горького (после появления его повести «Исповедь», 1908). Импрессионизм он называл «поверхностным символизмом» и объяснял его как «взгляд на жизнь сквозь призму переживания».¹¹ Занимавшаяся импрессионизмом на научно-исследовательском уровне И. Корецкая выделила в нем «чувственный момент эстетического восприятия реальности»¹².

Согласно нашей современной оценке, импрессионистична и повесть Бунина «Суходол» (1911), уже в своем заглавии закодировавшая авторский реквием по погибающему сословию поместных дворян. А в 1918 году творчески близкий Бунину Борис Зайцев создал в лиро-эпической манере повесть «Голубая звезда». Повесть породила критическое определение автора как «лирика космоса». Введением космического символа он выразил пока еще подсознательную ностальгию по недавнему прошлому, оставшемуся «по ту сторону» социального потрясения 1917 года. Прозаик образно фиксировал угасание «серебряного века» российской культуры и духовности.

Прочитируем фрагмент финала, где герой повести «Голубая звезда» Христофоров лежит в траве, погрузившись взглядом в небесную ширь: «Закат гас. Вот разглядел он свою небесную воительницу... По-немногу все небо наполнилось ее эфирной голубизной, сходящей на землю. Это была голубая Дева. ... В сердце своем соединяла все облики земных людей, все прелести и печали, все мгновенное, летучее — и вечное»¹³. Иррациональное переживание героя повести словно пробивает оболочку изображаемого конкретно-чувственного мира и воспринимается как послание поколения живущих тем, кто грядет. Символический образ переводит пластическую конкретность в смысловое обобщение.

На совершенных образцах прозы первых двух десятилетий XX века мы убеждаемся в том, что кризис русского реализма преодолевался посредством претворения эстетики символизма в границах реалистического метода. В прозе, подтверждавшей свою принадлежность к

¹¹ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 342.

¹² Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. Сборник. М., 1975. С. 208.

¹³ Зайцев Б. Улица Святого Николая. Повести и рассказы. М., 1989. С. 158.

школе русского классического реализма, распространился образ, включающий в себя совокупность смыслов, порождаемых символистским принципом соответствий; в ней разрабатывались индивидуальные приемы символизации сюжетно-образной структуры, хронотоп приобрел признаки духовной безграничности, а в стилевом отношении активизировался подтекст.

Участник литературного процесса Евгений Замятин в статье «Новая русская проза» (1923) признавал плодотворность соединения в современной прозе «микроскопа реализма» и «телескопических, уводящих к бесконечностям стекол символизма»¹⁴. Такие произведения Замятина, как «Уездное» (1913), «На куличках» (1914), «Островитяне» (1917), рассказы из цикла «Петербург» (1918), социопрогностический роман «Мы» (1918), являются творческой реализацией последовавшего вывода, обобщающего опыт русской прозы 1910-х годов.

Обновленная в формальном отношении проза оказалась внутренне подготовленной к суровым испытаниям исторического времени. Романы И. Бунина, А. Куприна, Б. Зайцева эмигрантского периода с художественной изощренностью воспроизводили не переживаемую реальность, а память о прошлом. У прозаиков-эмигрантов преобладал повышенный лиризм, гипертрофировалось субъективное начало, появился личностно окрашенный мифологизм на ностальгической основе (миф о потерянном рае и его производные). Усилиями упомянутых творцов сформировалась оригинальная жанрово-стилевая модель русского эмигрантского романа, к которому применимо определение «неореалистический». Критики-эмигранты Г. Струве, Л. Ржевский писали о «неореалистическом» романе русского зарубежья 1920-1930-х годов. Суть же «неореализма» в прозе, как мы пытались доказать, состоит в процессе символизации реалистического метода.

В 1926 году в Берлине появился роман, принадлежавший русскому писателю нового поколения (называемого «вторым поколением в эмиграции «первой волны»). В романе, связанном с темой потерянной родины, своеобразно преломлялась структура символистской книги Александра Блока «Стихи о Прекрасной Даме». Переложение совершалось в контексте изображения бытия эмиграции. Романтико-реалистическими средствами дублировался символистский мифологизированный сюжет: мечта героя о встрече с Вечной Женственностью — встрече, которая должна преобразить окружающий мир и которой не суждено состояться в действительности. Речь идет о первом романе Владимира Набокова «Машенька». Припомним в связи с именем ге-

¹⁴ Замятин Е. Мы. Роман. Повести. Рассказы. Пьесы. Статьи и воспоминания. Кишинев, 1989. С. 428.

роини, что в блоковской драме «Незнакомка», где выводится земная ипостась Верной Женственности, Звездочет провозглашает: «Пала Мария — звезда», а Незнакомка, появившись на вечере в светском салоне, подтверждает: «Я зову себя — Мария». Роман «Машенька» — один из наглядных творческих итогов взаимодействия реализма с символизмом в русской прозе XX века.¹⁵

В середине XX века неофициальная российская литература оказалась в условиях вынужденной конспирации. Жесткой идеологической цензурой она была вытеснена в литературное подполье. Писатели могли публиковать лишь то, что соответствовало так называемому «социальному заказу». В этих мучительных условиях Михаил Булгаков и Борис Пастернак посвятили по десятку лет своей жизни для создания «романа времени». Целенаправленно вырабатывалась ими структура современного русского романа, вписанного в русло мировой художественной традиции, включающей «Гамлета» Шекспира, «Фауста» Гете. В романах «Мастер и Маргарита» (1929-1940) и «Доктор Живаго» (1946-1955) творческое оплодотворение реализма символизмом достигло апогея.

Исходная ситуация в обоих романах — переживаемая авторами социальная действительность. Романский герой — непризнанный писатель, лишенный возможности донести свое творение до читателей. Дело его жизни реализовано внутри романного пространства (книга Мастера о Пилате, поэтическая книга стихов Юрия Живаго). Характер творчества романских героев требует подключения нравственно-философских проблем современности. Расширение хронотопа в обоих романах влечет за собой универсальность смысла. Подавленный историческим временем герой, человек-творец выступает как фигура символическая: для него творческий процесс является синонимом осмысленной жизни.

Женский образ в обоих романах развивается в реальной плоскости, но обрастает символическими ореолами: Маргарита и Лара — подружки страдальцев, музы их вдохновения; через них совершается эманация Вечной Женственности, выражающей абсолютный идеал в мире формообразующих идей. Идея сверхсилы, способной противостоять политическим реалиям, заключена в образах Воланда и Евграфа Живаго.

Преждевременная смерть романного героя — ровесника автора, наделенного чертами автобиографизма (Мастер умирает в психолечебнице, Живаго получает смертное удушьё в трамвае в печально из-

¹⁵ См. *Захариева И.* Синтетическая модель русского эмигрантского романа («Машенька») Вл. Набокова // *Slavia Orientalis*. Краков, 1999. № 1. С. 7-17.

вестном 1929 году), и последующее воскрешение духа творца в деле его жизни восходят к мифологеме распятия и воскресения Иисуса Христа. Соответствующие векторы евангельской мифологемы эксплицируются в обоих романах.

В романах «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго» была достигнута глобализация социотематики, реально обусловленные коллизии приобрели экзистенциальный смысл. Образы романов символизировали невралгические гуманитарные конфликты эпохи, а стиль — полифонический у Булгакова, лиро-эпический у Пастернака — породил многоплановость литературных ассоциаций. Полагаем, что сознание наших современников может быть заангажировано на пути обогащения того, что было завоевано в области прозы Булгаковым и Пастернаком.

© Захариева И.П., 2002.