

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

УДК 37.016:821.161.1(091)(049.32)
ББК Ш33(2Рос=Рус)63р

Т. Л. Рыбальченко

Томск, Россия

КОГДА УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ИМЕЕТ НАУЧНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

(Русская литература XX века: 1930-е — середина 1950-х годов: учеб. пособие для студ. учреждений высш. образования: в 2 т. / под ред. Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого и М. А. Литовской. — М.: Издательский центр «Академия», 2014. — (Сер. Бакалавриат))

T. L. Rybalchenko

Tomsk, Russia

WHEN STUDY GUIDE HAS SCIENTIFIC VALUE

(Russian literature of the twentieth century: 1930 — mid-1950: study guide for students institutions of higher education: 2 m. / ed. N. L. Leiderman, M. N. Lipovetsky and M. A. Lithuania. — M.: Publishing center "Academy", 2014. — (Ser. Undergraduate))

Завершение версии истории русской литературы XX века екатеринбургскими филологами ознаменовалось выходом в издательском центре «Академия» в 2014 году учебного пособия «Русская литература XX века: 1930-е — середина 1950-х годов» (в 2 томах). В 2012 году было издано учебное пособие, также в двух томах — «Русская литература 1920-х годов: 1917–1920-е годы», которое стало коллективным трудом, дополняющим сделанное главным автором концепции Наумом Лазаревичем Лейдерманом. Начинаясь проектом учебником «Современная русская литература. 1950–1990-е годы», выдержавшим шесть изданий с 2001 года.

Можно утверждать, что появилась внятная и адекватная версия истории русской литературы советского периода, конечно, только версия в границах известных и отобранных фактов и в границах их интерпретации. Примечательно отсутствие слова «история» в названии учебника. Слово *ιστορία* (др.-гр. *ιστορία*) имело разные значения, закрепились два главных: *исследование*, сведения о произошедшем событии (-ях) и *сведение*, установление связи, *рассказ*, интерпретация. Авторы—«прародители» идеи (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий) отказались от определения «история», и как будто отвели на второй план выявление причинно-следственных связей, объяснений «как это было», оставляя претензии на изложение познанных законов развития русской литературы в XX веке. Тем не менее, они справедливо отказались и от определения «очерки», делающего написанное сводом фактов, компендиумом избранных по ценностной иерархии автора феноменов литературы XX века. Безусловно, предложенное учебное пособие переросло жанровые границы «очерков» по причине установки на теоретические принципы интерпретации развития русской словесности в XX веке.

Во Введении к первой части, книге «Русская литература 1917–1920-х годов», дается внятное изложение методологических принципов и теоретическая основа концепции, что способствует редукции субъективности интерпретаторов. Первый принцип: ис-

тория литературы — это история художественных систем в их внутреннем развитии, взаимосвязях, отношениях с внешними факторами. Подчеркнем важное: системность множественных элементов, а не иерархическая модель в соответствии с видением литературоведа и не совокупность монографических портретов (даже если это не только «генералы» в исследуемом литературном периоде); не история литературных «институтов» (литературных групп, союзов, изданий или государственного управления литературой в форме литературной критики или прямых политических акций) и не литературный быт; не социальная функция литературы и не идеологическая борьба поверх и внутри художественного творчества. В созданном труде о русской литературе XX века есть установка на выявление системности факторов, рождающих главное — картину мира, воплощающуюся в художественном мире писателей. Критерии универсализма и содержательности художественных форм, важные положения литературоведения 1960-х годов, позволили увидеть в литературе усложнение вопросов, задаваемых общественной жизнью, не отражение, а поиск смысла жизни в конкретном историческом проявлении.

Картина мира, в свою очередь, возникает как извлечение смыслов множества реальных художественных миров разных писателей, как итог не описания, а интерпретации словесно-образных текстов с последующей типологизацией их смыслов и их языка. Два полюса мировидения художников — классический и неклассический типы художественности, понимания и воссоздания мира — становятся фундаментом диахронического и синхронического толкования литературы. Смена или изменение доминирующих «картин мира» дает основу для выделения периодов развития; сосуществование различных «картин мира» позволяет систематизировать конкретные художественные миры, типологически объединяющие писателей не по идеологии, не по мировоззрению, а по мировидению (по «ментальности», это слово все же употреблено Н. Лейдерманом). Да-

же при отсутствии личных связей или художественного влияния / отталкивания может быть сближение в координатах и ценностной позиции писателей. Так, в главе о Хармсе И. В. Кукулин указывает на общие координаты художественного мира у Хармса и Кафки; так неоакмеизм в поэзии может объясняться не только вхождением некоторых поэтов 1960–1970-х годов в известную и полузапретную литературную традицию, но близостью мироотношения современных поэтов и поэтов предреволюционной России, их уходом от политического (социального) участия в мир культуры, где актуальные исторические смыслы отступают на второй план, а остаются вневременные.

Кажется излишне абстрактным различение картин мира по архаическому принципу антиномии Хаоса и Космоса и их смешению в современной картине мира, названной Лейдерманом и Липовецким Хаосмосом. Но концепт закрепился почти как термин, поскольку выражает утверждающуюся во второй половине XX века идею синергизма, идею значимости несистемных связей для возникновения новых систем, идею релятивности онтологических форм. Тогда и конкретные художественные миры, будь они даже основаны на принципе миметизма, в соответствии с ощущением мира как вечно становящегося, нелинейного впускают в традиционные формы новые элементы. И степень тяготения к образу или отталкивания от него может быть критерием для определения художественных феноменов классическими и неклассическими, не превращая первые — в канонизированные, а вторые — в абсолютно креативные. Художник угадывает *возможности* бытия, даже когда есть установка на отражение жизни (вспомним бартовское различение «писателя» и «пишущего»).

Видение универсального бытия и ценностная его оценка художником могут подвергаться толкованию исследователя и, как версия, сопоставляться с другими картинками мира (а не с политическими или литературными пристрастиями других художников). Прочитаем Н. Л. Лейдермана: «Каждый тип ментальности есть комплекс (или даже система) представлений о фундаментальных феноменах бытия: об основах существования и механизмах функционирования универсума, о сущности индивидуума, об онтологических принципах взаимосвязей между человеком и миром» (из Введения к книге «Русская литература 1920-х годов»). Не возобновляя спор о терминах, примем более свободный от схоластического использования термин «художественная стратегия» (вместо «художественный метод») как обозначение механизмов превращения образа реальности в семантизированный, воплощенный и оценочный «художественный мир», в котором выражено принятие или отвержение художником действительного мира, социального или онтологии в целом, по причине соответствия или не соответствия его (художника) собственным представлениям о мире. Справедливо использование слова «миф» (по Р. Барту — «мифологии») в обозначении «картин мира» с порождаемыми ими «парадигмами художественности», жанровыми и стилевыми законами,

прежде всего. Неархаические мифологии рождаются и трансформируются в разные культурные эпохи, в том числе и в современную, наряду с архетипическими схемами мышления.

Установка на теоретическую модель искусства делает замысел Н. Л. Лейдермана исторически некоротковременным суждением о судьбе литературы XX века. Ибо предлагается говорить о недавней литературе как о явлении мирового и национального процесса осмысления действительности, не сводя смысл созданного ни к обслуживанию господствовавших идей, ни к диссидентскому «анти». Если же говорить о книгах «Русская литература XX века» как об учебном пособии, то в целом они приближают студентов не только к фактам, но к необходимости говорить («рассказывать») о литературе на языке, приближенном к теоретическому филологическому дискурсу.

Господствующее влияние идей рецептивной эстетики, внимание к зависимости искусства от социума, постмодернистская идея «смерти автора» и роли читателя, определяющего судьбу текстов во времени, спровоцировало исследование того, как функционирует искусство, что превращает историю литературы в историю социума, где искусство — лишь одна из форм выражения социальных эпистем. В учебном пособии есть такие главы, где меньше истолкований художественных миров, больше сведений о судьбе художника или его произведений (особенно много таких главок в разделе о 1930-х–1950-х годах) либо изложение биографических подробностей жизни писателя (например, Д. Хармса, М. Кузмина). Но привлекает в осуществленном проекте Н. Л. Лейдермана возможность понимать литературу как формулу бытия, сотворенный внутри бытия миф о бытии. Уже во вторую очередь полезно скорректировать смысл высказывания о мире условиями жизненной или социальной ситуации, в которой творил художник. В книгах учебного пособия, пусть в разной мере, есть поворот к герменевтике как разгадыванию текстов (моделей мира) и традиции (парадигмы), символического языка, языка образных формул, на котором создано словесное произведение, а уже затем — выяснение условий, жизненных ситуаций и материала, преобразованных в художественную метафору.

Обращение не к отдельным элементам (жанр, литературный быт, история восприятия творчества), но к «картине мира» как инструменту типологизации художественных феноменов позволяет избежать не столько лакун (без них невозможно), сколько фрагментарности. Ибо при системном подходе возможно вписывание неописанных, не интерпретированных в конкретной версии истории литературы, явлений в семантическое поле искусства определенного времени. Цепочки имен, произведений, художественных практик (жанров, стилей, тем, читательских рецепций и пр.) становятся не пресловутым *«и др.»*, но получают гипотетическое место в системе связей на разных уровнях. Иначе говоря, спор, почему какой-то феномен литературы (или литературной жизни) включен в характеристику какого-либо периода литературы или только упомянут,

уходит на второй план. Важнее понимание места в общей системе, допустим, феномена детской литературы, романа воспитания и феноменологического романа в литературе «сталинского времени». Подробный разговор о В. Жаботинском, о прозе В. Шкловского при отсутствии главы об исторической прозе Ю. Тынянова 1930-х годов или главы о прозе Г. Газданова может вызвать возражение, но не стоит навязывать приоритеты, если обозначены тенденции и место художника (хотя бы упоминанием в разговоре об эстетических течениях).

Самое близкое рецензенту в работах Лейдермана и Липовецкого (в большой степени и в учебном пособии в целом) — это выделение литературных направлений по объективной близости эстетических позиций (модальности) и художественных практик произведений словесности. В поле, обозначенном полюсами классических, предлагающих ориентацию на определенность картины мира, некий миропорядок, — и неклассических, принципиально версионных, предполагающих даже не релятивность миропорядка, но его отсутствие, — в этом поле определяются основные векторы, ведущие течения XX века — реализм и модернизм. Но в этом поле возможно выделение более частных форм литературного процесса — литературные течения. В них обнаруживается достаточная общность видения места человека в мире, близость способов воплощения реальности (или представлений художника о бытии), сходство в понимании роли словесного языка в выражении картины мира.

Более определенно такие течения выделены в части, посвященной литературе 1920-х годов («Романтические стратегии», «Судьбы модернизма и авангарда», «Энергия экспрессионизма», «Новая жизнь реалистической традиции», «Гротескный реализм»), в книгах о литературе второй половины XX века (соцреализм, авангард, постмодернизм, постреализм, хотя о других художественных практиках Лейдерман и Липовецкий предпочитают говорить как о «традициях» или «тенденциях» («интеллектуальная тенденция», «модернистская традиция», «реалистическая традиция»). Не являясь сторонником презумпции терминологической логики, считаю, что критерий терминологической точности связан с необходимостью теоретической последовательности. Ведь тенденция (или традиция) может проявиться в разных эстетических системах, не лишая их определенности (так, мифомышление свойственно и модернистской, и реалистической поэтике; абсурдистские тенденции или гротеск могут быть составляющими системы художественных принципов, а могут быть довлеющими в художественном мире). Тогда возникает необходимость давать название различным художественным системам (приклеивать ярлык), чтобы объяснить роль сходных подсистем в разных системах, «течениях».

В книге о литературе 1930-х–1950-х годов в семантическом поле литературы выделены только полюса соцреализма (такое название, похоже, закрепляется как терминологическое) и модернизма. Остальные проявления художественных стратегий обозначены неопределенно: «литература русского

зарубежья» (разве одна картина мира представлена в этой литературе?); «поэтический поставангард» представлен феноменами неофициальной и наивной поэзии (К. Некрасовой). В разделе «Модернизм в 1930-е годы» перечень имен не сводит содержательно, а каталогизирует совершенно разные стратегии писателей (Кузмин и Платонов. Бунин и Мандельштам, Шкловский и Заболоцкий). Понятны причины: во-первых, трудно говорить о литературном течении «скрытой» литературы, во-вторых, поразительно динамичны художественные системы писателей (Платонова, Заболоцкого, Ахматовой, Пастернака — почти всех, и не только оставшихся в Советской России, не только стремившихся к «труду со всеми сообща и заодно с правопорядком», но и пытавшихся найти язык для выражения меняющегося времени («Меня, как реку, суровая эпоха повернула»). В книге о 1930-х–1950-х годах слабее проявилась типологизирующая, системообразующая парадигма авторов учебника, коллектив авторов хотя и помнит о методологической основе «демиургов» учебника, но явно каждый пишет, опираясь на свои представления о конкретном материале, нежели о месте этого материала в поле ментальности людей периода тоталитаризма. Раскол русской литературы не может быть сведен к антагонизму с политической властью, хотелось бы увидеть более глобальные черты нового миропонимания, породившие эстетику соцреализма. Вся мировая литература первой половины XX века переживала слом представлений о мире — о природе, о человеке, об истории; вся литература выразила потрясение от осознания глобализма существования индивида и релятивности не только представлений о бытии, но и самого бытия. Философский экзистенциализм XX века дал описание этой новой картине мира, но не меньшее значение имеют варианты художественной рефлексии нового мира: телеологичен или случаен, природен или творим, познаваем или непознаваем. Масштабы вопросов сближают настоящих художников, а ответы разводят: Леонова и Пришвина, Мандельштама и Платонова, Хармса и Шварца. Внимания требуют разные ответы, в этом авторы учебника о литературе 1930–1950 годов выдерживают объективность тона, преодолевают идеологическую избирательность. «В тени соцреализма» (критический, а не научный дискурс проявляется даже в названии раздела) рассматривается творчество Эренбурга, Шолохова, Леонова, Ильфа и Петрова, Пришвина), однако принцип словаря–коллажа мешает за индивидуальными творческими исканиями увидеть ментальное поле времени, более широкое, чем идеологическое поле социальных доктрин и условий. Допустим, «детская проза» — действительно, феномен, вызванный не только установкой на воспитание нового человека, но и необходимостью найти менее опасную нишу творчества, однако что определяет «промежуточную прозу» (между чем и чем?), «подпольную литературу» помимо ее неопубликованности? Соцреализм — единое канонизированное образование, и в учебнике избирается жанровый принцип (производственный роман, роман воспитания, «лирика советской объективности», романы Ильфа и Петрова, поэмы и лири-

ка П. Васильева), а то и просто — имя автора вне обозначения его места в системе: «Евгений Шварц».

Возможно, нужен учебник как свод фактов, но замысел учебника Лейдермана кажется более интересным как для обучающихся целей, так и для научных. Важно иметь учебник, представляющий если не в целостности, то в цельности, в многоуровневой и многоцентрированной системе версии и картины мира в литературе определенного периода, разные способы высказывания о мире и разные оценочно высказывания о мире. Историческая дистанция позволяет говорить об истории литературы XX века в универсальных масштабах истории мировой литературы. Этот подход, сформулированный во введениях к первой и третьей части учебного пособия, имеет главное значение для исследователей и истории литературы, но он выдерживается не во всех частях. Однако отдадим должное, что коллектив авторов не разрушил главный замысел и принцип: литературный процесс представить как поиск картины мира и адекватного этой универсальной картине мира образно-словесного языка.

Нельзя не сказать о принципах периодизации. Социокультурный, а не хронологический принцип выделения границы XX века русской литературы нужно признать правомерным. С одной стороны, принцип деления историко-литературных и культурных периодов не может опираться на политические события, поэтому, несомненно, 1917 год, две русские революции, разрушившие монархическую социальную систему, не должен бы стать стеной, водоразделом русской словесности. Новое мышление, свидетельствующее о новом, современном, модерном, мышлении возникло в конце XIX века, не совпадая и с условными хронологическими границами, как бы ни воспринималось символическим знаменем рубежа веков, «fin de siècle». Однако быстрое наступление тоталитарности (краткость и относительность «потеплений») создает такие условия литературного процесса, когда государственное давление на художников определяет прямо литературный процесс (первое свидетельство — миллионная эмиграция, в которой оказался значительный слой именно художественной интеллигенции; второе — социальная реконструкция рубежа 1920–1930-х годов; третье — отечественная война; четвертое — научно-техническая революция после второй мировой войны; пятое — распад социалистической системы). Поэтому периодизацию, определяемую глобальными культурными процессами, с необходимостью должна конкретизировать периодизация, обусловленная сменой социально-политических ситуаций. Влияние внутренних и внешних факторов предполагает временную «матрешку» масштабов периодизации: эра, эпоха, этап, период. Уже в первых книгах о «современной русской литературе» предполагалось постоянное соотнесение диахронии «периодов» с этапными и эпохальными процессами. Можно указать на дискуссионность конкретных границ этапов и периодов, но установка на доминанту, определяющую развитие всех литературных направлений и течений, делает историю литературы концептуальной, предлагает

направленность, подтверждаемую периодизацией творчества самых разных авторов, сосуществовавших в конкретном промежутке («заложник времени») и границах сверхперсонального времени («увечности в плену»).

Все книги учебного пособия доказывают плодотворность укрупнения научной периодизации, дабы не сводить ее к политическим событиям, но учитывать картину мира, меняемую и наукой и глобальными процессами цивилизации. Есть сомнение в правильности различения литературы 1920-х и литературы 1930-х годов как двух разных этапов, скорее, это один этап литературы индустриальной эпохи, начавшейся в конце XIX века и оказавшейся в России в условиях социалистического проекта. Литература XX века отразила смену двух состояний мира: периода индустриальной (начало века и десятилетия советской системы) и постиндустриальной цивилизации (вторая половина 1950-х до 1990-х годов включительно). В середине 1950-х годов сами политические процессы вызваны наступлением постиндустриальной цивилизации, потребовавшей либерализации социума и культуры. Видимо, конец XX века ознаменован наступлением информационной эпохи. Авторы, замыслившие учебное пособие, имели право ограничить «русский» XX век в литературе границами социально-политической системы, литературой советского периода в истории русской культуры, поэтому обоснованно включили постсоветские 1990-е годы в границы литературного этапа.

Внутри двух этапов выявлен принцип цикличности развития, что требует от авторов не доказательства телеологичности истории литературы, ее развития как движения к совершенству, а поиска причин развития и спада, смены парадигмы художественности и эстетических оценок. С другой стороны, периодизация как выявление циклов развития редуцирует описательность, когда действует простой хронологический принцип связи материала.

Если периоды литературы 1920-х и 1930–1950-х годов приурочены традиционно к историческим событиям (1930-е годы, годы Великой Отечественной войны, послевоенное десятилетие), то в периодизации развития литературы второй половины XX века возникает более глубокая связь с имманентными процессами, определявшими изменение картины мира. Три периода литературы второй половины XX века («литература оттепели», «семидесятые годы» и «В конце XX века») выделяются в связи с социально-политическими и духовными процессами в советском обществе, хотя формально соответствуют четырем социально-политическим ситуациям: «оттепель», «застой», «перестройка» и распад социалистической системы. Возможны и иные принципы выделения периодов литературного развития (например, в Томском университете), менее жестко привязанная к периодам социальной истории, соответствующая, как доказывал М. Эпштейн, литературным циклам развития разных эпох: «социологический» период «оттепели», «этико-психологический» период конца

1960-х — начала 1970-х, «философский» период 1970-х, «эстетический» период «игры в бисер» 1980-х, взорвавшийся новым социологизмом «перестройки» и возвращением «задержанной» литературы период конца 1980-х–1990-х годов. Периодизация Лейдермана и Липовецкого научно приемлема именно потому, что позволяет вписывать литературную жизнь конкретного периода в границы более широкой временной перспективы. Так, русский литературный постмодернизм рассматривается в контексте 1980-х годов, когда он был легализован, но глава о его рождении относится к «семидесятым годам», хотя это течение ранее зародилось в андеграунде в границах малого круга читателей. Так, становится понятным принцип, что событием литературной истории должно считаться не только вхождение литературных феноменов в социальную жизнь (не их публикация), но событие возникновения художественного феномена, запечатлевшего ментальность своего времени, версию бытия, синхронного автору, а не читателю. Новая проза Л. Петрушевской, например, или «новая», «поствампировская» драма формировалась в конце 1970-х годов, но новая художественная стратегия стала распространенной (стала «литературным течением») в конце 1980-х годов. И потому авторы истории литературы имеют право рассматривать ее в «конце века», потому что литература «конца XX века», 1970-х и даже «шестидесятых» вписывается в социокультурную ситуацию постиндустриального общества, и «шестидесятники» выразили не только новые социальные иллюзии, но и постутопическое сознание (Даниэль и Сиянский, Бродский и Трифонов).

Все части учебного пособия определяют три принципа организации материала: типологический, описательный и монографический. Типологический (самый научно аргументированный) связывает материал концептуально, выявлением элементов, позволяющих выстроить типологический ряд (отнести к определяемому эстетическому направлению («Постмодернизм в 1980–1990-е годы»). «Гротескный реализм» и т. п.). Описательные главы воскрешают типичный принцип учебников: «Литература периода революции и гражданской войны», «послевоенное десятилетие», почти нет таких глав в учебнике о литературе второй половины XX века. Монографические главы доминируют в учебнике о литературе 1930–1950-х годов. Это самые уязвимые части учебного пособия, если судить их по критериям целого, всех книг. Во-первых, спорно место, отведенное писателю в рамке периодизации: либо творческий путь дробится в связи с изменениями социальных ситуаций (Ахматова, Пастернак, представленные вне целостности своего развития), либо разговор о творце помещен в разделе о совершенно иной литературной ситуации (Мандельштам, Заболоцкий в литературе 1930-х годов). Во-вторых, монографические главы нередко в забвении оставляют вписанность феномена в общую парадигму, объясняют биографические, со-

циальные, но не всегда эпохальные истоки индивидуальной картины мира.

Но повторим: учебное пособие создает концептуальное поле для интерпретации литературных явлений XX века, оставляет возможность корректировать не только состав имен, но и те типологические ряды, которые предложили авторы учебника. При этом есть возможность не «вкусовых» споров, а концептуальных аргументов.

Оставаясь научным, а не компилятивным сочинением, учебное пособие обнаруживает проблемность многих конкретных положений. Так, вызывает возражение термин «постреализм», который обозначает новые качества реализма в литературе «конца века», «пост» акцентирует отказ от принципа воспроизведения и познания реальности, тогда как в учебнике речь идет об изменении представления о реальности, о понимании неразрывности хаоса и космоса в реальности, о материально-метафизической реальности. Термин применим к определенному ряду произведений словесности, то есть представляет течение реализма, отмеченное опытом модернизма или постмодернизма. При этом можно говорить о развитии других эстетических систем реализма (онтологический реализм, социальный реализм, экзистенциальный реализм), связанные с признанием наличествующей, но не организованной реальности на разных ее уровнях: природном, социальном, психологическом. Спор об этом не узко терминологический, однако повод для научных дискуссий не отменяет право на существование «екатеринбургской» версии.

Притом, что главным достоинством учебника является научная концепция, степень включения экстрафакторов литературного развития XX века достаточно высока: очерчены и важнейшие социальные события, определявшие литературную жизнь, и разные формы литературной жизни (журналы, объединения), и судьбы писателей и произведений. Пожалуй, в пособии слишком редуцировано дана литература эмиграции: проблема соотношения литературы диаспоры с литературой метрополии, наличие разных эстетических систем и пр. При доминировании над описательностью научной концепции текст пособия отличается четкостью изложения, лишеном эзотеричности, дозированной система датировок и ссылок.

Учебное пособие, начатое Лейдерманом, Липовецким и достойно завершено литературоведами разных школ и стран, следует отнести к значительному достижению отечественного литературоведения. Важно, что оно родилось не в академической удаленности от адресата, а работающими в университетах филологами, становясь основой изучения истории литературы и примером филологического анализа текстов. А литературоведам, продолжающим создавать историю-рассказ об истории литературы XX века, учебное пособие дает толчок для уточнений, научных дискуссий и эвристических идей.

Данные об авторе

Рыбальченко Татьяна Леонидовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XX века, Томский государственный университет.

Адрес: 634050, Россия, г. Томск, пр. Ленина 34.

E-mail: talery.48@mail.ru.

About the author

Rybalchenko Tatyana Leonidovna is a Candidate of Philology, Assistant Professor of the Chair of History Russian Literature XX century, Tomsk State University.