

приводит Пастернак, в своем втором варианте имеет эпизод, где свекровь — «зла-злойка несчастная» — посылает Сентетюриху «во подвалы», однозначно проецирующийся на страшный рассказ Тани Безочередовой из «Эпилога».

Урал в романе создается на границе реальности и мифа. Подобно «чудесам в решете» как еще одной модели мира, определяющей сущность Урала, «чудеса» мифа здесь не пропадают и не отсеиваются, остаются на поверхности, как золото. Излюбленная романная формула, но только с исконным значением чуда, а не нелепости, похоже, заимствована языком из речи золотостарателей и, вполне возможно, уральских. Одна из причин, почему Урал становится локусом Живаго, заключается в его способности ценить чудеса как проявления великого чуда жизни.

Примечания:

1. Погорелова М. Фольклорные тексты в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»: Проблема персонажей уральских глав // Русская филология. 6: Сб. науч. работ молодых филологов. — Тарту, 1995.
2. Фарино Е. Юрятинская читальня и библиотекарша Авдотья: Археопэтика «Доктора Живаго». 6 // Сб. статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана / Отв. ред. А. Мальтс. — Тарту, 1992.
3. Хан А. Основные предпосылки философии творчества Бориса Пастернака в свете его раннего эстетического самоопределения // Материалы и сообщения по славяноведению = Slavistich Mitteilungen: Publ. Inst.philologiae rossicae in Univ. de Attila Jozsef nominata. Sectio litterarum. Szeged. 19 (1988).
4. Юнгрен А. Урал в Детстве Люверс Б.Пастернака // Russian Literature. Amsterdam. XXIX-IV (1991).
5. Абашев В. Пермь как текст.- Пермь, 2000.
6. Пастернак Б.Л. Собр. соч. в 5-ти тт. — М., 1989-1992.
7. Страхов П., проф. Воскресение: Идея воскресения в дохристианском религиозно-философском сознании. — Киев, 2002.
8. Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995.
9. Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. — М., 2003.
10. Хакимова Ж.Ф. Мифопоэтический закон «вихревого движения» и мифологема «мельницы» в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Вестник Казанского государственного педагогического университета. 2003. №1.
11. Хакимова Ж.Ф. Вариации на тему космогоний и мифа об умирании / воскресении в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Литература: миф и реальность. — Казань, 2004.
12. С уральским фольклором Пастернак был знаком по книге: Бирюков В.П. Дореволюционный фольклор на Урале. — Свердловск, 1936.
13. Лосев А.Ф. Аполлон // Мифы народов мира: В 2 тт. — М., 2000. Т.1.

© Химич В.В.
г. Екатеринбург

РЕАЛЬНОСТЬ И РЕАЛИЗМ НА РУБЕЖЕ XIX — XX ВЕКОВ

В общей проблеме судьбы реализма вопрос о взаимоотношении реалистического способа мышления и реальности является едва ли не центральным вследствие того, что реализм впервые сделал именно реальность самоценным и приоритетным предметом своего внимания, устремив к ней весь свой анализ. Очевидно, что именно состояние реальности посредством совокупности разного рода прямых и косвенных

связей провоцировало динамику процессов, протекающих в художественном сознании рубежа веков. Исследование органики такого взаимодействия позволяет четче осознать характер перестройки в мирозерцательных и стилевых системах реалистического направления начала века.

Очевидно, что кризис целого ряда прежде незыблемых ценностных систем, в том числе ценностей христианской эпохи, ренессансного гуманизма, просветительского рационализма мощно воздействовал на сущностные, фундаментальные основы реализма, базирующегося на идее принципиальной познаваемости мира, его безусловной подчиненности неким разумным началам — божественного или материального происхождения. Новый век разрушил понимание связи между реальной сущностью бытия и его всевозможными отражениями, существенно поколебал детерминистское признание всеобщей обусловленности, заменив его ощущением дезориентирующей релятивности и децентрации. Совокупность всех этих факторов давала мощные толчки к разрушению концептуальных парадигм собственно реалистической модели мира.

Прежде всего это коснулось основополагающей связки «человек — среда», лежащей в основе познавательной ориентации метода. В реализме, как известно, верность действительности становится ведущим критерием художественности, и реализм рубежа веков следует этому принципу, стремясь вместе с тем уловить суть изменившихся социальных отношений. Ясно, что *классическое содержание этой связки оказывается разрушенным*. Если в XIX веке обусловленность человека социальными обстоятельствами, условиями, средой была безусловным фактором и можно было объяснить красоту и ущербность Обломова Обломовкой (началось с неумения надевать чулки — кончилось неумением жить), а гоголевских помещиков вывести из условий крепостнической России, то есть вообще оперировать определенной знакомостью качественной характерности среды, то в начале века искусство столкнулось с феноменом «разрушенной среды». Стало очевидно, что социальное окружение мало держит человека либо очевидным образом осложняет его жизнь, противодействуя его человеческой природе, выталкивает его в другие пределы. Массово в литературе этого времени развиваются сюжеты разрыва со средой, ухода из родного дома, отпадения от своего класса. А. Куприн, В. Вересаев, А. Толстой, И. Шмелев, С. Гусев-Оренбургский и И. Вольнов, а более всего Чехов и Горький, изображают исчезновение причинно-следственной, формирующей и сдерживающей зависимости человека от среды. В произведениях реалистов сама эта социальная и нравственно разрушающаяся среда становится предметом изображения. Причем реализм воссоздает ее как новое состояние национальной жизни. На этих путях и происходит резко ощутимое обновление форм письма в соответствии с новым обликом реальности. Разные художники продвигаются в разной степени далеко от привычных жизнеподобных форм, но все значительные писатели идут именно по этой дороге. Менее заострен отход от прежнего стиля у Куприна в рассказах о военной жизни и в «Молохе», но удивляюще резко меняется изобразительная манера Бунина, написавшего неожиданную для критики, архиреальнейшую, «пахнущую перегноем и запахом прелых лаптей» «Деревню». Как бы невзначай, спокойно и страшно, исподволь «расшатывая оптимизм буржуазного мира» (А. Дерман), пишет о жизни, где «все враздробь», Чехов. А рядом — рывком — Андреев, сломавший, смешавший все привычные каноны и пропорции, предельно сгустивший текст, обостривший все до чрезвычайности. Одним абзацем: «Временами Сашке хотелось перестать делать то, что называется жизнью... Но так как ему было тринадцать лет и он не знал всех способов, какими люди перестают жить, когда захотят этого, то он продолжал ходить в гимназию и стоять на коленках, и ему казалось, что жизнь никогда не кончится» [1:57] — одним только этим абзацем Андреев крупно и выразительно давал образ необратимо и трагически разрушенной среды существования человека. Реалист или модернист при этом Андреев? Изменил ли он реализму или, может быть, был прав Горький, ловец «человеков» и реалистов

тоже, обрадовавшийся его молодому таланту, способному уловить самую суть современной жизни? Так и встала остро уже в истории литературы, критики и в сознании читателей того времени проблема «реализм и реальность». Обнаружилось, что изменившийся облик реальности (среды, обстоятельств, вообще — жизни) потревожил и другую кардинальную проблему реализма — *соотношение правдоподобия и художественной правды*, проблему, которая без лишней теоретизации занимала умы и самих художников. Так, например, Андреев, над определением методной принадлежности которого билась современная ему критика, в своих письмах пояснял: «Для всех серьезно мыслящих и живущих жизнь — мистерия, и весь вопрос — для меня, оговариваюсь! — в том, на чьей стороне человек, а не в том, предпочитает ли он «символы для выражения своих чувств или форму тургеневско-купринского романа. Пусть даже кубом выражается или излучением — только выразал бы он человека, а не свинью в ермолке! ... И когда символизм потребует от меня, чтобы я даже сморкался символически, я пошлю его к черту; и когда реализм будет требовать от меня, чтобы даже сны мои строились по рецепту купринских рассказов — я откажусь от реализма» [2:540].

Наиболее осязаемые подвижки произошли *в самом характере* типизации как сущностном принципе реалистического освоения мира. На рубеже веков, характеризующемся размыванием целостного представления о действительности, существенное нередко проявляется в сфере случайного. «Случившееся» и «неслучившееся» оказываются в равной мере значимыми и характерными в самом процессе эстетического познания. Освоение реальности в полном соответствии с новым ее состоянием побудило писателей-реалистов к сопряжению двух методных и жанрово-стилевых парадигм. С одной стороны, было очевидно стремление всмотреться в самую эту раздробленность реальности. Отсюда естественный расцвет малых жанров, способных схватить нелепицу, искажение, драматическую и комическую деформацию повседневной жизни, в условиях которой всерьез складывались человеческие судьбы. Отсюда чеховские «осколки», его рассказы «короче воробьиного носа», отсюда и веселые вещицы королей смеха: Аверченко, Тэффи, Черного, глубоко трагические рассказы Бунина. С другой стороны, воссоздавая раздробленность окружающего, реализм был буквально одержим стремлением к познанию скрытой в самой этой разобщенности истины, и малые жанры вопрошали: «В чем наша вера?», «Много ли человеку земли нужно?», — складывали в совокупности некую общую картину русской действительности, приоткрывая общий, объединяющий смысл самой этой разрушенности. Важнейшим жанрово-стилевым свойством реалистического искусства этих лет была тенденция к романизации, что сказалось в появлении множества произведений, написанных в жанре повести, напоминающей по концептуальной емкости романы. В творчестве всех крупных реалистов от Л. Толстого, И. Бунина, А. Чехова, В. Вересаева, А. Куприна до М. Горького и Л. Андреева такие произведения свидетельствовали об устойчивости *процессов синтеза* в новой литературе.

Одним из наиболее сложных и трудно разрешимых вопросов, относящихся к данной теме, является вопрос о том, в каких отношениях реализм рубежа веков находился *с модернистскими течениями*. Стало привычным и необсуждаемым утверждение, что реализм обновлялся под воздействием своих авангардных соперников. Думается, что такая однонаправленная связь противоречит самому духу того времени именно своим прямолинейным причинно-следственным характером. Вернее говорить о *бесспорной синхронности развития*, когда различные тенденции находили сходные творческие решения и способы «расширения впечатлительности» ввиду общности к общему объекту — к остро катастрофическому состоянию реальности, которое беспокоило и раздражало нравственное чувство и творческое воображение. Не случайно, думается, более всего сближений наблюдается в воссоздании именно хаоса повседневности и истории, когда и реалисты и символисты, например, равно

успешно разрабатывали мотивы мистики, сатанинства реальности, включали иррациональное в создание ее образа, ибо она была такова, а неразумность ее как бы предполагала язык мистики. И это не было изменой реализму, отказом от «чистого реализма», как иногда писала критика. Это было освоение языка, которому поддавался глубинный смысл изменившейся жизни.

Соответствующие изменения происходили и в стилевых исканиях. Не случайно находили общее разные писатели в разработке форм именно поэтики чрезвычайного, используя опыт предшествующей мировой культуры, не случайно именно на этом поприще реалистами были совершены открытия не менее значительные, чем модернистами — детьми Хаоса. Подтверждением этого звучит общее признание Андреева родоначальником европейского экспрессионизма. Экспрессионистская по характеру поэтика начиналась в русской литературе на почве русской же реальности, которая буквально дышала социальным катастрофизмом и пределом безысходных тупиков.

Отчуждение человека, бывшее естественным следствием стремительного общественного развития, повлияло на характерологию реалистической литературы. В известной степени *именно отчужденная личность и становится типической фигурой* в литературе рубежа эпох. Стремление постичь и осмыслить *сам феномен существования* одинокого человека, вынужденного жить в мире нарушенного порядка, актуализирует экзистенциальную по характеру проблематику и вызывает потребность в обновлении арсенала средств раскрытия внутреннего мира героя. Подлинную революцию в реалистическом искусстве совершил Чехов, сменив критерии значимости явлений реальности для литературы, представив как важную своего рода «безыдейную» меру ценности. В письме к Суворину он писал: «Когда ваша героиня состарится, не придя ни к чему и ничего не решив для себя, и увидит, что всеми она покинута, не интересна, не нужна, когда поймет, что она проморгала жизнь, — разве это не страшнее нигилистов?» [4:49] Перед сложностью новых задач прежний реализм видится все более беспомощным и наивным, в нем проступает — прежде всего в восприятии самих писателей — старомодное бытописание и элементарность мотивировок: «четыре правила арифметики», по словам Л. Андреева, «старый дымный порох, пригодный только к охоте на дикарей».

Новый реализм, который теперь так и называют, за неимением более точного определения, «неореализмом», подступаясь к немислимо сложной задаче, прежде всего склонен был *расширить само понятие среды*, выведя его за пределы собственно социальности и узко понятой современности. Оставаясь на почве конкретности и зачастую обыденности, реализм тем не менее рассматривает человека не только в аспекте его социальной роли, но и в плане принадлежности его человеческому роду, выводя его изображение в сферу всеобщности, вселенской беспределности, в бытийный контекст природного мира. Расширение хронотопа среды не просто укрупнило масштабы реалистического мышления, оно позволило освоить новые креативные возможности, вытекающие из сопряжения разных граней человеческого бытия в мире, одна из которых обнаружила зависимость человека от сил, стоящих выше него. Многие драматические и трагические коллизии в произведениях писателей-реалистов были основаны на изображении отпадения человека от его родовой сущности, от естественных гуманистических оснований жизни.

Освоение нового контекста, проявляющего богатство связей человека с миром, обогатило реалистическую литературу мощной энергией философской мысли и открытой субъективности. В связи с этим оказывается чрезвычайно показательным и существенным как для индивидуальных художественных систем, так и вообще для развития реалистического искусства *переакцентировка значимости субъективного и объективного начал* в способе познания: многие писатели сосредоточивают свои усилия на постижении не реальности как таковой, а сугубо личного, субъективного переживания героем или самим автором впечатлений от реальности. Именно зона

сознания героя разворачивается перед читателем. Так, В. Келдыш справедливо писал, что в произведениях Андреева «мир во многом раскрывается сквозь призмы противоположных психологических восприятий героев. Этот стилевой тип не только отрицал натуралистическую эстетику с ее фетишем среды, порой растворявшей личность, но и существенно отличался от классического реализма XIX в., воссоздавшего с возможной полностью диалектику взаимоотношений субъекта и объекта... «субъективного» начала, *столь самодовлеющего, предшественники-реалисты не знали*» [3:181] (курсив наш — В.Х.).

Все традиционные литературные формы смотрелись обветшавшими на фоне изобразительного богатства философских рассказов Бунина с его глубоким ощущением внутренней антиномичности мира и в сопоставлении с новым феноменологическим характером его творений. В бунинских произведениях, как писал Ю. Мальцев, была явлена «уже вполне современная манера письма, соответствующая всей новизне усложнившегося самосознания нового человека и тонкости его ощущений» [5:115]. Сам писатель не раз заявлял, что тот, кто видит в нем реалиста, не понимает его.

Именно сознание «укорененности человеческой психики во внеличной» универсальной стихии» порождало неприятие Буниным традиционного психологизма, тоже своего рода гербовой печати реализма.

По-особому освоение новых возможностей психологического анализа шло у Чехова, который предпочитал не покидать почвы обыденного и чаще всего не выводил своего героя за пределы томительной психологической ситуации, являющейся прямым следствием хронического, болезненно длящегося состояния нескладной жизни. Классическая литература знала ситуацию, когда «некуда пойти человеку», у Чехова она стала всеобъемлющей, у него человек существует в одиночку в мире смыслоутраты. Стремление вести повествование «в тоне и духе героя», пользуясь штрихами, мазками, казалось бы, случайно схваченными подробностями, позволяло писателю проникнуть в существо жизнеощущения человека «боковым способом», минуя прямую согласованность, связность и причинно-следственную объяснимость состояний.

Имея дело с тонкой материей сугубо личностной духовной ориентации, Чехов направил творческие усилия на воссоздание потаенного, во многом скрыто и вяло текущего потока мыслей, чувств, ощущений, догадок, из которых складывались внутренние отношения человека с окружающим. В процессе их отражения и сформировалась чеховская стилевая система, доминантным законом которой стало предпочтение косвенных, не прямых, ассоциативных форм письма. Эта система современниками ощущалась как новаторская. Даже Толстой уверенно говорил, что Чехов создал новые, совершенно новые формы письма.

Импрессионистический чеховский стиль дал зазвучать особой музыке текста, а критике говорить об особом «чеховском настроении». А. Белый в поисках аргументов для объяснения чеховского феномена оперирует симбиозными, по сути, понятиями «реализм символизма» и «символизм реализма»: «Истинно глубокий художник, — итожит он, — уже не может быть назван ни символистом, ни реалистом в прежнем смысле» [6:125-126].

Период конца XIX — начала XX века был рубежной эпохой, и это весьма существенно при характеристике обновления реалистической системы, в которой, как в самой реальности, резко сошлись концы и начала, Апокалипсис и Ренессанс.

Писатели-реалисты не только стремились осмыслить и художественно воспроизвести бездны, катастрофически переусложнившейся жизни, они одновременно с тем именно в реальности искали способов восстановления жизнеспособных начал ее, новых ориентиров в отношениях с действительностью. По крайней мере, две важнейшие тенденции, получившие мощное развитие на протяжении всего XX века, сложились на базе реалистического направления этой поры. Таким укрепляющим началом стала, в частности, идея «живой жизни», в это время объединившая на

одной платформе многих писателей. Ее основные положения были развиты Вересаевым в философско-эстетическом трактате под таким же названием, им же были собраны единомышленники, противопоставившие всем «идеологиям» философию духовного развития, веру в светлое и радостное существование жизни, верность земле и веру в человека. В творчестве В. Вересаева, И. Бунина, М. Пришвина, А. Куприна, И. Шмелева своеобразно ожили традиции Л. Толстого с его философией естественного мирообращения, укрепленные новыми идеями философов-современников о микрокосме и о макрокосме, о национальной почве и благодатности «русской идеи». В художественном мышлении начала века идея «живой жизни» и «естественного человека» оценивалась как более широкий взгляд на фоне жесткой ограниченности цивилизованного сознания.

Вторая тенденция базировалась на традиционной уже для реализма XIX века идее самостояния человека. В новой исторической ситуации она была основательно подкреплена нарождающейся и все более усиливающейся идеей борьбы за переустройство мира. Трудно переоценить роль Горького в изображении процесса самостояния человека из народа, формирования его характера и миропонимания. В произведениях А. Серафимовича соединились и реалистически точное воспроизведение быта угнетенного народа, которым так славились произведения еще русской демократической литературы 60 — 70 —х годов XIX века, и вместе с тем уже изображение жизни в ее революционном развитии, с подчеркнутым вниманием к событиям социально-политической борьбы и пробуждению сознания человека из народа. Синтезом реалистических и романтических начал характеризовалась и зарождающаяся в это время деятельная энергия пролетарской поэзии.

В завершение следует подчеркнуть, что именно в процессе перевооружения реалистического искусства, вызванного новым состоянием реальности, на рубеже эпох намечались новые русла, по которым продолжалось развитие реализма на протяжении всего XX века. Вот почему кажется мало удачным термин «постреализм», в котором по определению заложено значение — после реализма. Бесспорно, что в XX век в литературе с «Жизнью Клима Самгина» и «Тихим Доном», «Белой гвардией» и «Хождением по мукам», «Доктором Живаго» и «Русским лесом», поэмами Твардовского и лирикой Симонова, «Последним поклоном» и «Прощанием с Матерой» — это век мощного движения реализма, богатого в жанровом и стилевом отношении.

Примечания:

1. Андреев Л. Собр. Соч.: В 6 т. Т. I. — М., 1990.
2. Литературное наследство. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. Т. 72. — М., 1965.
3. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. — М., 1975.
4. Чехов А. П. Полн. Собр. Соч. и писем: В 30 т. Письма. — М., 1978. Т. 9.
5. Мальцев Ю. Бунин. — М., 1994.
6. Белый А. Чехов // Белый А. Луг зеленый. — М., 1910.

© Шаймарданова Р.Т.
г. Екатеринбург

ОБРАЗ И МОТИВ МЕТЕЛИ КАК МЕТАТЕКСТОВОЕ ЯВЛЕНИЕ В ПРОЗЕ М. БУЛГАКОВА 1920-Х ГОДОВ

Исследование мотивов в творчестве М.А. Булгакова давно стало интересной и плодотворной темой для ученых-булгаковедов. К этой проблеме в разное время обращались М. Чудакова, Б. Гаспаров, И. Бэла, В. Сахаров. Существует даже отдельная монография Е. Яблокова, посвященная мотивам прозы Булгакова. Однако в боль-