

Нельзя не сказать и о ряде сообщений, хотя и не имеющих прямого отношения к теме сборника, но вызывающих определенный интерес. Это биографические заметки *В.П. Старка* (СПб.) «“Небесный барабанщик” — Леонид Старк»; статьи *Е.И. Трофимовой* (Москва) «Незабытое “прошлое” Веры Харузиной: воспоминания исследовательницы отечественной культуры» и *Н.Н. Пайкова* (Ярославль) «Ярославец с Кавказа: опыт создания фактографической базы данных по материалам жизни и творчества поэта и литературоведа О.П. Попова (1914—2000)».

В итоге следует отметить, что указанные несовершенства никоим образом не умаляют значения рецензируемого сборника. Это — редкий, если не уникальный в наши дни опыт обращения к наследию филологической мысли XIX—XX вв., попытка показать литературный процесс как сложное целое, состоящее не только из «корифеев», но и из тех, для кого собственно и создается литература. Сборник передает ту удивительную ауру «литературности», придававшую эпохе XIX—XX вв. характер неповторимого культурного феномена, ту ауру, без которой невозможно существование не только русской литературы, но и всей русской культуры. Ту ауру, о которой сегодня можно только вспоминать как о безвозвратно ушедшем прошлом.

Примечание

¹ *Замятин Е. Я боюсь // Замятин Е. Сочинения. М., 1988. С. 408.*

М.С. Руденко

ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. Сер. 9. Филология. 2006. № 4

Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии. Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. 466 с.

У каждой книги есть, если воспользоваться терминологией А.А. Ухтомского, своя доминанта. Она, предопределяя главные особенности текста, становится его «центральной» категорией, развертывающейся в «системе» избранных тем и приемов упорядочивания материала. В рецензируемом издании (представляющем собой первый выпуск «серийной» монографии «Русская литература XX века: закономерности исторического развития») такой доминантой стал поиск системообразующих факторов в истории русской литературы XX в. Его авторы предприняли плодотворную попытку привести «разнородный» литературный материал к единому знаменателю, установив тем самым своего рода «единство апперцепции» литературы прошлого столетия.

До некоторого времени понятия «система» и «история» были взаимоисключающими¹. Однако любая история всегда требует своей теории² — именно эта мысль и стала ключевой во введении «Траектории “экспериментирующей эпохи”» (Н.Л. Лейдерман), где определяются теоретические координаты исследования. Опровергая современный а-методологизм, автор статьи утверждает, что для того, чтобы написать полноценную историю литературы, необходимо увидеть общие *системные* закономерности ее развития.

Установка на синтез и системность приводит к тому, что в качестве единиц исследования берутся не «частные» поэтики, а целые историко-литературные течения, рассматриваемые в их динамическом взаимодействии. И в этом смысле пространственная метафора в названии главы («*траектории...*») оказывается как нельзя более кстати, ибо она указывает на то, что литературные направления, рассмотренные в книге, предстают не как «завершенные статические схемы», но как силовые линии, определяющие «взвешенность» и динамизм литературы XX в.

Художественная система — одно из ключевых словосочетаний главы. Однако при написании *истории* литературы простых «деклараций» системности явно недостаточно — необходимо выявить элементы «порядка» в самом материале. Как правило, основой любого системного образования, обеспечивающей его «самотождественность», являются определенные инвариантные структуры. В соответствии с этим подходом (структуралистским по существу) Н.Л. Лейдерман выделяет два типа «констант» (скреп, обеспечивающих целостность тех или иных течений): формальные и содержательные. Формальная «константа», присутствующая в каждой синхронной системе, — триада «метод — стиль — жанр»; содержательная — оппозиция «Космос — Хаос».

Обращение к методу (Н.Л. Лейдерман как бы «реанимирует» эту категорию) и жанрово-стилевым составляющим литературы позволяет не только объяснить некоторые особенности «синхронных систем» (течений, направлений), но и поставить анализ этих систем на более строгую формальную основу³. Так, различия между разными историко-литературными образованиями сводятся к различию в иерархии в этой триаде. Говоря иначе: каждый раз при возникновении новых литературных направлений между этими тремя элементами возникают разные системные связи.

В книге это особенно ярко показано на примере творчества А.П. Чехова. Анализ стиля писателя в свете традиций классической русской литературы, проделанный в главе «О художественной системе А.П. Чехова» (*В.В. Химич*), позволяет представить Чехова не только в контексте конкретной историко-литературной эпохи «порубежья», но и показать связующие нити между неореалистической системой Чехова и другими художественными системами эпохи.

В главе «Слово — жанр — стиль А.П. Чехова: итоги и открытия» (А.В. Кубасов) эта взаимосвязь существенно углубляется за счет анализа комплекса взаимозависимых категорий поэтики. Так, на первый план в главе выходит проблема стиля, которая рассматривается в соотнесении с жанровыми установками писателя. При этом показано, как дихотомия «жанр—стиль» в свою очередь влияет на природу чеховской образности, когда «преломленное слово» (характерная стилевая особенность творчества Чехова), по глубокому суждению автора, не «только изображает, но и само становится предметом изображения» (с. 81). Такая двойственность приводит к проблеме стилизации, которая, как показывает автор, обуславливается своего рода эпистемологической неуверенностью в литературных штампах, изживших себя. С этой точки зрения Чехов в главе представлен действительно как *пограничная* фигура, ибо подобное «двойное зрение» (с одной стороны, использование штампов классической литературы, а с другой стороны — ироничное дистанцирование от них) было свойственно «писателям-реформаторам», следующим за Чеховым.

Однако формально-поэтических критериев для упорядочивания такого разнообразного материала, как литература XX столетия, явно недостаточно. Поэтому наряду с формальными структурами поэтики при выявлении сущностных характеристик тех или иных течений в книге учитываются глобальные инварианты содержания, которые оказываются глубинными универсалиями литературы прошлого века. В качестве таких универсальных констант во введении задаются мифологические по существу категории Космоса и Хаоса.

Оперирование этими понятиями предполагает выход за рамки «формалистического» анализа и обращение к онтологической составляющей любой поэтики — картине мира. Особенно отчетливо ориентация на модель мира просматривается в разделе, посвященном модернизму, где последний трактуется с точки зрения самой важной содержательной оппозиции монографии «Космос — Хаос», о чем говорит само название раздела «“Хаография” модернизма».

Так, в первой главе раздела «Апология хаоса в русском символизме: от деструкции к телеологии» (Н.В. Барковская) категория Хаоса предстает как «базовая универсалия символизма» (с. 89). В результате эта категория обуславливает композицию самой главы, ибо является своего рода «теоретической» призмой, через которую автор рассматривает те или иные особенности символистского миропонимания и поэтики. В этом смысле оппозиция «Космос — Хаос» оказывается своеобразной «объяснительной» моделью, позволяющей по-новому увидеть достаточно традиционные символистские мотивы. Теургическая направленность младосимволизма, например, объясняется попыткой «гармонизации» хаотического

бытия. И даже само обновление поэтического стиля оказывается «эстетическим средством» преодоления катастрофической хаотической раздробленности времени. С помощью этой доминантной оппозиции автор главы объясняет также некоторые образно-философские универсалии символизма. Так, отношение к музыке (один из главных символистских концептов) «меняется у художников в зависимости от того, как они трактовали Хаос <...>» (с. 90).

Такая смысловая «центрированность» материала, несомненно, позволяет представить явление русского символизма в системном аспекте, при этом базовая категория Хаоса (своего рода «прото-категория») становится как бы семантической скрепой, обеспечивающей целостность этой художественной системы.

Акмеизм, рассмотрению которого в разделе посвящена вторая глава «Акмеизм: поиски констант» (И.В. Петров), анализируется с тех же методологических позиций. Творчество поэтов-акмеистов предстает как попытка преодоления хаотической раздробленности бытия. При этом «борьба с Хаосом» представлена в качестве «конструктивного принципа» акмеистической поэзии. Однако разрозненный анализ «акмеистических поэтик» не позволяет увидеть общие закономерности развития течения⁴. Здесь, к сожалению, системный подход отходит на второй план, уступая место историко-хронологическому видению материала.

Те же ключевые теоретические понятия (картина мира, Космос, Хаос) обнаруживаются в самом большом разделе книги «Экспрессионизм: типологическая общность и национальное своеобразие». Вынося экспрессионизм в отдельный раздел, авторы опровергают устоявшийся взгляд на то, что это течение в русской литературе не обрело сколь-нибудь законченных очертаний. В силу этого экспрессионизм рассматривается чрезвычайно подробно, а сам раздел по объему и широте анализа напоминает «монографию в монографии».

Так, в первой главе «Философские основы и эстетические принципы экспрессионизма: опыт немецкоязычного экспрессионизма» (Н.В. Пестова) анализируется специфика немецкоязычного экспрессионизма с выявлением философских корней этого течения, выделяются его ключевые философские концепты.

Во второй главе «Человек и мир в экспрессионистической оптике: ранний Маяковский» (Н.Л. Лейдерман) показано, как экспрессионистические философско-эстетические постулаты преломлялись в лирике Маяковского. В соответствии с общей концепцией учебника, когда комплекс поэтических приемов оказывается своего рода «производной» от картины мира, автор сосредоточивается на анализе «отношений между Лирическим субъектом и Миром» (с. 187). Именно эти трагически противоречивые «субъект-объектные» отношения, по справедливому мнению автора, и обус-

ловливают комплекс тем, художественных приемов и мотивно-образную структуру ранней лирики поэта. Концепция «личности и мира», явленная в творчестве поэта, — это «квинтэссенция художественной философии экспрессионизма» (с. 204), поэтому особенно следует отметить, что автор выводит Маяковского за пределы футуристической эстетики, меняя отношение между личностью и течением: не Маяковский обусловлен футуризмом, а, напротив, Маяковский открыл в футуризме «невиданные семантические ресурсы» (с. 189).

«Прозаическая версия» экспрессионизма представлена в третьей главе раздела «Русская версия экспрессионизма: проза Бориса Пильняка 20-х годов» (*Л.Н. Анпилова*). Автор главы, рассматривая основные приметы поэтики Пильняка (такие, как «ассоциативность», наложение пространственно-временных образов, «разорванность» стиля, обращение к мифам, системы лейтмотивов), в качестве главной аксиологической категории творчества писателя видит «экспрессионистический Хаос», который оказывается «неизменной частью мироздания» (с. 223).

Последняя глава «Судьбы экспрессионизма в русской литературе» (*Н.Л. Лейдерман*) логически завершает раздел. Здесь в соответствии с идеей «распада нитей», заданной во введении, прослеживается дальнейшее развитие экспрессионистических установок в литературе XX в. Так, экспрессионистическая составляющая выявляется во многих произведениях 1920-х гг. («Собачье сердце», «Исповедь хулигана» и т.д.). Кроме того, автор предлагает новый взгляд на генезис авангардных течений, которые суть не что иное, как «разные потоки одного крупного течения, а именно — экспрессионизма» (с. 227).

Однако в следующем разделе («Поэтический авангард в динамике художественных стратегий», *И.Е. Васильев*) авангард предстает как вполне самостоятельное «крупное историко-литературное образование» (с. 251). В связи с этим в рамках книги возникает некоторая путаница в терминологии, порожденная обилием квазисинонимичных терминов. Так, например, Маяковский в монографии относится по разным «ведомствам»: к авангарду, экспрессионизму, футуризму, сверхмодернизму. Тем не менее это не помешало автору представить авангард как целостную художественную систему и показать историю его развития, начиная с зарождения футуризма и заканчивая современными авангардно ориентированными течениями. Такой взгляд ценен прежде всего тем, что помогает представить авангард как сквозную динамичную тенденцию, частично определившую облик литературы XX в.

Однако несмотря на всю продуманность такого «целостного» подхода (когда авангард анализируется как одна из общих тенденций развития литературы XX в.), в нем можно обнаружить

некоторые изъяны. В частности, возникает вопрос следующего характера. Автор достаточно подробно анализирует поэтику и кубофутуристическую «теорию» А. Крученых, рассматривает эстетику обэриутов, упоминает Маяковского (анализ раннего творчества которого был дан в предыдущем разделе), но почему-то совершенно обходит стороной Хлебникова, который сам явился целым «направлением» в русской поэзии и выразил в своем творчестве некоторые важнейшие ее интенции. Так, опыты словотворчества, понимаемые Хлебниковым не как игра с формой, но как поиск глубинных оснований реальности, ориентация на язык, в котором усматривается онтологическая составляющая мира, делают Хлебникова своего рода «соединительным звеном» между авангардной поэзией начала века и современной поэзией, утверждающей в духе Хайдеггера, что «язык — дом бытия».

В этом смысле становится очевидным, что подход, ориентированный на крупные историко-литературные системы, часто действует как сеть, ячейки которой слишком велики, в силу чего некоторые творческие индивидуальности, не вписывающиеся в ту или иную систему (по той причине, что они, хочется сказать, «сами себе система»), упускаются из виду.

«Конструктивный принцип» «Хаоса — Космоса» служит для выделения и других художественных стратегий, которые рассматриваются в последних разделах книги: это постмодернизм (апология Хаоса), социалистический реализм (апология Космоса) и постреализм («хаосмос»).

Если модернизм обусловлен стремлением к хаосу, то соцреализм в монографии выступает как противоположная тенденция (ср. знаковое название раздела: «Космос соцреализма»).

В первой главе раздела «Формирование соцреалистического канона» (*М.А. Литовская*) дается своего рода «философия соцреализма» и описываются исторические предпосылки, приведшие к возникновению этого направления. Однако автор не ограничивается описательным подходом; но показывает, как соцреалистические декларации преломляются на уровне поэтики. В этом смысле чрезвычайно интересен подробный анализ книги «Бело-морско-Балтийский канал имени Сталина», которая рассматривается как «эталонный» текст, созданный в соответствии с параметрами нового метода и ставший «прототекстом» для последующих соцреалистических произведений. Так, метасюжет этой книги («“перековка” людей, перекраивающих землю» — с. 313), как убедительно доказывает автор, стал основой для многих советских романов.

Авторы второй главы раздела «Соцреалистический метажанр и его потенциал» (*Н.Л. Лейдерман, Е.Н. Володина*) сосредоточены на более формальных проблемах. В центре главы находится кате-

гория метажанра, который понимается как способ конструирования мирообраза. Глубинной основой этого метажанра оказывается парадоксальное сочетание свободного романного мышления с архаическими семантическими слоями (выявленными в свое время К. Кларк) (с. 334). Эта идея «проверяется» на примере «знаковых» для соцреализма романов: это «Цемент» Ф. Гладкова, «Люди из захолустья» А. Малышкина. Собственно семантический «потенциал» соцреалистического метажанра рассматривается в заключительной части главы, посвященной анализу произведений, вырастающих из недр соцреалистической эстетики, — таких, как «Василий Теркин» А. Твардовского.

В заключительном разделе книги «Стратегии диалога с Хаосом» в соответствии с ее общей методологической идеей обозреваются современные стратегии «диалога с Хаосом». Одной из таких стратегий оказывается постмодернизм, анализу которого посвящена первая глава раздела («Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция Хаоса»). М.Н. Липовецкий, автор главы, по большей части сосредоточен на философских основаниях постмодернистского мышления. В связи с этим, описывая некоторые ключевые концепты постмодернистского комплекса (паралогия, симулякры и т.д.), он показывает, как эти теоретические понятия преломляются на уровне художественной практики. Переходя от системного уровня к историческому, М. Липовецкий выделяет два типа русского постмодернизма: концептуализм, который связан преимущественно с авангардной линией развития русской литературы, и «необарокко», тяготеющее к высокому модернизму. Эта идея базируется на убеждении автора, согласно которому сущностная черта русского постмодернизма заключается в том, что он «во многом продолжает искусственно прерванную динамику модернизма и авангарда» (с. 358). Однако «диалог с Хаосом» в постмодернизме оказывается «самодостаточным», ибо здесь нет модернистской попытки прорваться к Космосу творчества. Это и является, по убеждению автора, мировоззренческой основой «новых художественных тактик» (с. 359).

Противоположная стратегия «диалога с Хаосом» представлена в заключительной главе раздела «Постреализм: Хаос и “воля к смыслу”» (Н.Л. Лейдерман). Речь в главе идет о постреализме, который возник из органичного переплетения модернистских и реалистических тенденций. Из художественной интенции (1910-е гг.) постреализм, как считает автор, пройдя сложный путь развития и впитав опыт постмодернизма, перерос в целое направление (1990-е гг.), у которого «есть свои характерные жанровые и стилевые контуры, свои тенденции развития» (с. 453). В связи с этим постреализм в главе предстает как одно из перспективных направлений литературы уже XXI в.

В заключение хотелось бы отметить, что книга характеризуется продуманностью общей концепции, целостностью и систематичностью. Однако основы самой рациональной системы нередко оказываются «иррациональными». В связи с этим иногда непонятно, какой смысл разные авторы вкладывают в базовые универсалии книги — «Космос» и «Хаос». Часто возникает ощущение, что эти категории в некоторых главах обретают чрезвычайно расширительное толкование и теряют свою эвристическую силу.

Тем не менее авторы книги несомненно выполнили свою главную задачу: им удалось нарисовать общую картину литературы XX в., которая предстала в виде сложнейшей «синергетической системы» — крайне нестабильной в своих отдельных проявлениях, но за счет этого парадоксально целостной.

Примечания

- ¹ Вспомним Ф. де Соссюра, который утверждал синхроничность в качестве основного системного принципа.
- ² См., например, о методологической «избирательности» исторического зрения: Лотман Ю.М. Исторические закономерности и структура текста // Лотман Ю.М. Семиотика. СПб., 2001. С. 339—363.
- ³ Здесь уместно вспомнить М.Л. Гаспарова, считавшего, что здание истории литературы должно строиться на «формально-фактическом» фундаменте (Гаспаров М.Л. Как писать историю литературы // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 142—146).
- ⁴ См. об этом: Кихней Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика. М., 2001.

О.Р. Темиришина

ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА. Сер. 9. Филология. 2006. № 4

Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван: Лингва, 2005. 444 с.

Рецензируемая книга представляет собой собрание неопубликованных и неперездававшихся произведений русского поэта, писателя, критика В.Я. Брюсова, одного из ярчайших представителей Серебряного века. Сборник состоит из двух разделов. В первом помещены статьи, переводы, пьесы и стихотворения Брюсова, расположенные по хронологическому принципу (в соответствии со временем написания или публикации). Во втором разделе содержится переписка Брюсова. Все публикации снабжены подробными комментариями и/или вступлением и примечаниями. Издание осуществлено силами ученых-брюсоведов Ереванского государственного лингвистического университета им. В.Я. Брюсова и московских ученых. Это И.А. Атаджанян, Л.В. Мартиросян,