

Келдыш, В.А. (2010). «*Большое видится на расстоянии....*». О «*Серебряном веке*» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. Москва: ИМЛИ РАН.

NATALIA ARSÉNTIEVA, *Universidad de Granada*
ars_nat@hotmail.com

Рецензируемая книга, вышедшая в форме собрания исследовательских работ разных лет как итог одной из многообразных сторон научной деятельности выдающегося современного ученого Всеволода Евгеньевича Келдыша, представляет собой важный этап в теоретическом осмыслении творческого наследия *Серебряного века* русской литературы. В предисловии к ее изданию автор разъясняет замысел и концепцию книги, обозначая основные вехи на тернистом пути изучения художественных явлений этого периода, у истоков которого стоят философы, писатели и литературные критики конца 19 – начала и первой половины XX века. Одному из них посвящен специальный очерк под названием «Уроки ученого». Это Евгений Борисович Тагер, сотрудник Института мировой литературы АН СССР, положивший в советской критике начало нетенденциозному подходу к творчеству русских модернистов, подвергавшихся остракизму и постоянным нападкам со стороны представителей «вульгарного социологиизма». Заслуга Тагера как автора глав, рецензий и, что особенно важно, учебной литературы по творчеству писателей *Серебряного века* видится В.Е. Келдышу в том, что в отличие от идеологических стереотипов свойственных его времени, он формировал в литературоведческой среде подлинное научное мышление, основанное на концептуальном подходе к анализу творчества писателей и поэтов, наиболее удачно воплощенном им в жанре литературного портрета. Критическое осмысление работ Е.Б. Тагера на пути восстановления истины в отношении незаслуженно забытого или превратно истолкованного наследия деятелей русской литературы *Серебряного века*, позволяет В.Е. Келдышу занять независимую позицию в диспуте о модернизме и других «переходных» явлениях русской литературы рубежа веков. Многолетний опыт работы в области комплексного изучения порубежного литературного процесса подвел исследователя к крупным теоретическим обобщениям, знаменующим собой его кардинальный пересмотр на основе отказа от расхожих определений, представлений о конфронтации эстетических принципов, бытовавших в этот период направлений, с одной стороны, и вдумчивого анализа присущих ему тенденций и черт с другой.

Рассматривая русскую литературу *Серебряного века* как целостное единство, автор подводит нас к мысли о том, что она являет собой совершенно новое художественное образование по сравнению с классической русской литературой XIX века, несущее в себе в зародыше новаторские элементы как залог будущего обновления всей художественной системы. Поэтому она представляется ему своеобразным мостом между двух берегов общеевропейского литературного потока. Поставленная грандиозная задача раскрыть ведущие тенденции русской литературы конца XIX – начала XX века, связанные с существенным сдвигом в развитии философско-эстетического сознания, решается в книге В.Е. Келдыша путем изучения ее преемственной связи с отечественной словесностью предшествующего периода, художественным новаторством зарубежных

писателей и общим контекстом эпохи. Обращаясь к проблеме творческой эволюции таких корифеев русской литературы, как Толстой и Достоевский, стоящих у истоков новых художественных тенденций, предопределивших основные направления, по которым будет развиваться литература нового времени, автор сосредоточивает основное внимание на творчестве порубежных мастеров русской прозы как представителей двух новаторских течений в русской словесности – модернизма и «неореализма».

Генетическое родство модернизма с творческим опытом Достоевского показано автором в статье «Наследие Ф. Достоевского и русская мысль порубежной эпохи». В критическом восприятии Достоевского, как можно убедиться из этой работы, была своя постепенность. Развивая тему влияния Достоевского на русских символистов, В.Е. Келдыш показывает, как в условиях ожесточенной полемики ярко выраженное неприятие художественного новаторства этого писателя русской критикой конца XIX века и недовольство литераторов демократического лагеря его религиозно-философской ориентацией, сменяется глубоким проникновением в сущность его мировоззрения и метода именно в критическом наследии писателей-символистов, задавшихся целью освоить опыт русской классики с тем, чтобы яснее обозначить генезис и смысл собственного творчества, во многом обязанного художественным открытиям Достоевского. На основе анализа целого ряда критических статей Мережковского ученый не только раскрывает специфику интереса этого писателя-символиста к Достоевскому, обусловленную общностью религиозного миропонимания, но и творческое восприятие его эстетических принципов, ведущее к формированию нового типа художественного сознания, доказывая тем самым преемственность реализма и модернизма, когда-то считавшихся враждебными друг другу художественными явлениями. По его мнению, с Достоевским символистов роднит трагедийное катастрофическое видение мира, предопределившее античные традиции в их прозе, связанные с проникновением в повествование драматургического начала. «Здесь по существу и зерно будущей – глубокой концепции романа – трагедии Вячеслава Иванова», – отмечает ученый (477). Творческим связям Достоевского и Иванова посвящена особая глава, и это не случайно. Именно Иванов, по мысли Келдыша, наиболее глубоко и непредвзято подошел к осмыслению эстетического новаторства русского гения и претворил его в собственном художественном опыте. На примере прозы Сологуба автор книги рассматривает возрождение в модернизме романтического мистицизма с учетом творческого опыта классического реализма, в чем проявляется его национальное своеобразие по сравнению с модернизмом западноевропейским. Не порывая с реалистическим методом изображения действительности, Сологуб представляет ее в особом метафизическом освещении, что отчасти роднит его прозу с «фантастическим» реализмом Достоевского и отчуждает от Толстого несвойственным последнему фаталистическим детерминизмом, уходящим корнями в демонологические традиции Гоголя. Доказательство этому – выделенный В.Е. Келдышем в особую главу блестящий сравнительный анализ рассказов Толстого и Сологуба на тему Ходынки, обнаживший новаторство писателя-модерниста в области содержания и формы, тяготеющей к символическому обобщению в духе его метафизики, которая обуславливает в его прозе возрождение готики, поэтики «сдвига и деформации» путем нагнетания эмоций ужаса и кошмара. Близка этим писателям и художественная философия Ремизова, проходящая,

как показывает ученый, эволюцию от безысходного бессимизма, вызванного драматическим состоянием мира и беспредельностью человеческого страдания, к осознанию его телеологической миссии (404). В посвященном ему очерке раскрыт механизм вплетения в бытописание символических деталей, связанных с народной демонологией и направленных на изображение «ужасно-надмирного» начала человеческой жизни, введение онирических мотивы из сферы иррационального.

Проблема теории литературных направлений порубежного периода состоит прежде всего в зыбкости и неразработанности терминологической базы, ее зависимости от традиционных, вошедших в литературоведческий обиход, но не обладающих строгой научностью определений, зачастую предложенных самими писателями. За неимением иного термина, обозначающего эстетику, близкую ортодоксальному реализму, но не тождественную ему и в то же самое время отличную от модернистской, В.Е. Келдыш пользуется термином Е. Замятина, выдвигая концепцию «неореализма». В поисках обоснований этой новой эстетики, зародившейся в конце XIX века, но заявившей о себе «в полный голос» в первой половине XX, он ищет точку опоры для своих теоретических построений в изучении творческих принципов самих художников слова, отнесенных им к этому новаторскому творческому методу, их художественных текстов и прижизненной критике путем сравнительного анализа индивидуальных художественных систем и стилей и проникновения в глубины авторского сознания. Задача не из простых, осложненная к тому же полемикой с существующими критическими работами о «неореализме», выявляющим точки его соприкосновения с реализмом «классического» типа, с одной стороны, и модернизма с другой. Признавая правоту отдельных положений, содержащихся в этих исследованиях, В.Е. Келдыш ставит перед собой задачу прямо противоположную – найти специфические черты, отличающие неореализм как творческий метод от его генетических прототипов, реализма и модернизма, в чем нам видится громадная заслуга ученого. В общих чертах «неореализм» как преодоление традиционного реализма обозначен в книге В.Е. Келдыша как способ постижения сущностных основ бытия сквозь призму бытовой и частной жизни, иначе говоря, как перевод изображаемых феноменов из бытового плана в бытийный, что характерно для творчества целого ряда самобытных, непохожих друг на друга писателей, объединенных единой творческой установкой на спонтанность, естественность и непосредственность художественного отражения жизни в отличие от идеологической тенденциозности и концептуальной схематичности поэтики модернизма.

Неореалистические тенденции берут начало как в прозе Достоевского, так и позднего Толстого. Обращает на себя внимание в этом отношении подмеченная исследователем та сторона ивановской рецепции Достоевского, которая связана с преодолением им символического миропонимания. Но главный акцент в генезисе «неореализма» сделан В.Е. Келдышем на основе изучения эстетики позднего Толстого. Анализируя его критические отзывы и эстетические взгляды по дневникам и многим другим материалам В.Е. Келдыш приходит к важным выводам, связанным с эволюцией творческого метода писателя в сфере романного творчества и драматургии. Как писатель реалистического направления, в порубежный период Толстой по-прежнему стремится постичь тенденции общественной жизни, связанные с наступлением новой

для него эпохи революционных преобразований и кардинальных изменений всей системы жизненных ценностей. Но отражая дух времени, он прибегает к новаторским «неореалистическим» художественным приемам, в частности, взаимодействию с кинематографическим началом, создающим впечатление ускорения жизни. По наблюдению ученого, и в прозе, и в театре Толстого как эпическое, общезначимое, так и частное, психологическое с каждым разом все более включаются в течение мировой жизни, которая развивается по законам, составляющим основу авторского мировоззрения. Драматические коллизии раскрываются в свете авторского идеала нравственного совершенствования, неразрывно связанного с отчуждением личности от несоответствующей ему социальной среды, освобождением от общественных и семейных уз и погружением в сферу самосознания. Так бытовое перерастает в «бытийное». В этот период, по мнению В.Е. Келдыша, происходят и существенные изменения эстетической природы толстовского творчества в сторону жанрового синтеза. Благоприятной для осмысления художественного новаторства писателя представляется ему повесть «Хаджи Мурат», которой в книге посвящена отдельная глава. Называя ее «сжатой эпопеей», он показывает, как разворачивает писатель *героцентрическое* полотно путем синтеза разнородных художественных тенденций – эпической фольклорной былинной традиции и средневековой агиографии. Им отмечено и преобразование традиционного «социологического» романа в новое лирико-философское жанровое образование с элементами дидактизма и ярко выраженной авторской позицией, а также тяга Толстого к «промежуточным формам», ограничивающим роль творческого воображения за счет усиления публицистического и исповедального начала как художественное новаторство и в то же время как внутренняя духовная потребность умудренного жизненным опытом и философски настроенного писателя в более интимном общении с адресатом.

Общие закономерности «неореалистической» прозы в работах Келдыша выводятся также и из творческого опыта молодых писателей русского порубежья, ориентированного насиюминутность, экспрессивность и максимальную субъективность художественного выражения, без претензий на утверждение приоритета неких духовных ценностей абсолютов, которые тем не менее, имплицитно присутствуют в тексте. Смещение акцента с суждения о мире и человеке в сторону «объективно-изобразительной стихии», когда авторское мировосприятие раскрывается «в образе и через образ», показано исследователем как родовое свойство «неореалистического» стиля. Отсюда раскрытая им «чеховская», лирико-философская струя в прозе Бунина и Розанова, Шмелева, Зайцева, Сергеева-Ценского, Пришвина и Замятина, стремление этих авторов к созданию образа мира в его природных, социально-бытовых или надмирных, космических проявлениях. При этом каждый из авторов, принадлежащих к данному направлению, как показывает В.Е. Келдыш в серии очерков, индивидуально своеобразен. Если у Бунина на первый план выдвигается «широко обобщенный лирический образ мира, устремленный к дальнему, извечному» (221), в котором сущностный аспект повествования сплетается с конкретно-историческим, а «родное и близкое» с восточной экзотикой, то мировосприятие Шмелева и Сергеева-Ценского более ориентировано на выражение русского национального самосознания в контексте современности. Точно так же по контрасту с мистицизмом Б. Зайцева в творчестве

Е. Замятина натурализм соединяется с фантастикой, сатирическим и юмористическим гротеском. Смена эстетических ориентиров у писателей «неореалистической» ориентации порождает и стилистическое новаторство, связанное с культом лирического фрагмента, введением описательных элементов, ослаблением фабульности, мифологизма, интертекстуальностью, предметностью психологического комментария, кинематографичностью, тяготению к жанровому синтезу, сплаву лирического начала с эпическим, культу малых форм, позволяющих «сжимать мысль» и одновременно «давать простор для обобщений».

«Неореализм» русских писателей показан В.Е. Келдышем, однако, не только в «чистом виде», но в сложной динамике творческого взаимодействия с другими методами, порождающим такие пограничные явления, как «символический реализм» Вяч. Иванова или «реалистический символизм» Бунина, возникшие в результате скрещивания модернистских и неореалистических тенденций. Особняком в литературе *Серебряного века* стоит, по мнению Келдыша, творчество Леонида Андреева, которого ему трудно с определенностью отнести к какому-либо одному творческому методу. Смущает ученого прежде всего то обстоятельство, что как сам писатель, так и его герои не исходят из какой-то единой мировоззренческой позиции, а воплощают различные, подчас противоположные представления о реальности. И в этом ему видится внутренняя противоречивость, шаткость убеждений этого писателя рубежа веков. В связи с этим заметим, что действительно имеющая место так называемая «двойственность» художественного мира Андреева обусловлена новым, присущим его эстетике гносеологическим принципом диалогизма, берущим начало в *диалектике* Гегеля и Достоевского и отражающим существование противоположных и даже взаимоисключающих точек зрения на мир. И в этой диалектике, направленной на более объективное отражение жизненных феноменов, проникновение в мир чужой души, чужого «я», нам видится не ущербность, а новое качество андреевской художественной прозы, которое как раз и позволяет писателю преодолеть гомогенность его первоначально символистского мировосприятия в пользу ничем не ограниченной свободы утверждения тех или иных духовных начал в новом направлении, которое полностью совпадает с творческими установками «неореализма». Ведь как справедливо указывает сам В.Е. Келдыш, именно в эстетике «неореалистов» начинают парадоксально сочетаться самые различные метафизики, в частности, христианское и пантеистическое видения бытия» (280). Распознать новаторство Андреева – прозаика как «неореалиста» исследователю мешает, как нам кажется, все еще бытующее в андрееведении представление о противоречивости его мировосприятия, хотя более чем очевидно, что так же как и Достоевский, Андреев утверждает свой идеалы через «горнило сомнений». «Пестрота» андреевской образной системы, на которую указывает В.Е. Келдыш, с нашей точки зрения – относительна. Как и у модернистов, его поэтика подчинена определенной религиозно-философской доктрине, пока еще малоизученном источнике его символически трагедийного миропонимания, что обуславливает единство сюжетно-композиционной структуры и стиля его произведений. Но в художественной прозе Андреева просматривается и новаторская, «неореалистическая» тенденция к художественному анализу всех существующих в его эпоху типов сознания, от мистицизма до голого рационализма, точно так же,

как это имеет место в «неореалистическом» творчестве Максима Горького, важным завоеванием которого, по мнению В.Е. Келдыша, стал образ человека «пестрой» души. Не случайна и подмеченная им тенденция отхода Андреева от схематизма и символизма в сторону большей объективности и панорамности художественного изображения мира и человека, «неореализма» и панпсихизма в эстетике театра, чем объясняется близость писателя к творческим исканиям шведского драматурга Стриндберга и итальянца Пиранделло. Проведенный исследователем сравнительный анализ их художественных открытий, очень интересен с точки зрения обнаружения типологических закономерностей русской и зарубежной драматургии. Так или иначе, сложность художественного мира Андреева закономерно приводит автора книги к отнесению его творчества к переходным, пограничным явлениям порубежной эпохи.

В целом отредактированная д.ф.н. В.В. Полонским и прошедшая экспертизу специалистов в области теории и истории русской литературы Л.А. Колобаевой и Н.Д. Тамарченко книга В.Е. Келдыша стала подлинным событием в изучении порубежной русской литературы, важнейшей его вехой, во многом изменившей установившиеся воззрения на характер межлитературных отношений в порубежном литературном мире. В контексте развернувшейся в последние десятилетия дискуссии о характере *Серебряного века* и его месте в истории русской литературы – научные труды Келдыша, собранные воедино, связаны с преодолением одного из укоренившихся в советском литературоведении взглядов на эстетику *Серебряного века* как на разрыв с традицией русской классики, представляющей с этой точки зрения не этап в литературном развитии, а временное явление в истории литературы, характеризовавшееся противоречивым сочетанием отечественных и чуждых русскому художественному сознанию и демократическим традициям, заимствованных с запада модернистских элементов. Согласно другой точке зрения, которую активно отстаивает В.Е. Келдыш, *Серебряный век* был закономерным этапом в развитии русской литературы, более высоким по сравнению с предшествующими. Именно такая оценка порубежной культуры, преобладающая в настоящее время в российской науке, содержится опубликованной книге. Подводя итоги сказанному выше, отметим ее основные достижения.

«Большое видится на расстоянии»: продолжая многолетний анализ основных тенденций *Серебряного века*, ставший приоритетным направлением в истории изучения русской литературы примерно с 80-х – 90-х годов XX века, В.Е. Келдыш вносит весомый вклад как в понимание творческих связей символистов с классиками русской литературы, так и в осмысление религиозно-философских идей и мотивов, разработанных литературой модернизма. Но наиболее значительным в этой книге нам представляются все же открытия в области теории и генезиса эстетики «неореализма», выявлении его сущностных свойств в оппозиции к натурализму с одной стороны и к символическому мифотворчеству – с другой, как синтеза историзма реалистического письма, лирико-философского импрессионизма и бытийного метафизического подтекста, берущего начало в символистском миропонимании. Без учета проанализированных выше основных выводов и положений книги В.Е. Келдыша дальнейшее продвижение научной мысли в области изучения художественных направлений литературы *Серебряного века* нам представляется невозможным. В собрании его научных работ

отразились лучшие традиции академических исследований, свободные от модных революционных литературоведческих теорий, основанные на анализе проверенного документального материала, архивных источников, с учетом опыта отечественных и зарубежных исследований, применением компаративной методологии.