

УДК 82.091

ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТИВИЗМА В РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ НАЧАЛА XX ВЕКА. ПИСАТЕЛИ ТОВАРИЩЕСТВА «ЗНАНИЕ»

© 2011 г.

Д.А. Завельская

Институт мировой литературы РАН им. А.М. Горького

darz@mail.ru

Поступила в редакцию 06.11.2010

Поставлена проблема субъективизма как явления, отмеченного критикой в реалистической литературе начала XX в. Рассмотрены следующие аспекты проблемы: личность автора и её влияние на текст, внимание автора к субъективным аспектам личности героев, психологизм реалистической прозы, синтез изобразительного и выразительного. Материалом исследования стали произведения известных писателей, публиковавшихся в сборниках товарищества «Знание».

Ключевые слова: субъективизм, лиризм, реализм, неореализм, изобразительность, Горький, Вересаев, Куприн, Тургенев, Серафимович.

Сама эта проблема очень сложна и обширна, однако и чрезвычайно продуктивна с точки зрения изучения общего историко-литературного процесса и реализма как значимого и масштабного феномена в целом.

В начале XX века усиление субъективизма воспринималось критиками как некое существенное обновление литературы, включая самые разные её направления и течения. А поскольку речь шла о чём-то новом, то постигалось оно во многом интуитивно – как явление остро ощущаемое, но представляющее определённую сложность для системного анализа.

Елена Колтоновская¹, уделявшая особо пристальное внимание именно этому явлению, писала в статье «Пути и настроения молодой литературы»: «В нашей новейшей литературе чаще всего отмечают одну черту: её крайний субъективизм. Одни ставят ей это в заслугу, другие в укор. Обыкновенно указывают на то, что в связи с бросающимся в глаза субъективизмом стоит коренная перемена, совершившаяся в литературе» [1, с. 23].

Характерно то, что в качестве примеров она приводит произведения не модернистского, но отчётливо реалистического характера, указывая и на их бытовизм (как на свойство, которое сложно совместить с лиризмом). Что же представляет собой усиление субъективизма в реалистическом искусстве, ориентированном, казалось бы, как раз на максимально объективное освоение действительности, включающее и анализ явлений, и само принципиально «миметическое» воспроизведение действительности?

В упомянутой статье далее сказано о литературе: «Она будто бы постепенно утратила свой

ярко общественный характер, уклонилась от своих прямых обязанностей: изображения быта и обрисовки общественных типов...» [1, с. 23]. И так, «обязанности» литературы обозначены весьма категорично. Но, разумеется, категоричность эта по большей части выражает наиболее распространённое и устоявшееся воззрение критиков и читающего общества, нежели собственно глубокие свойства литературы, которые гораздо философичнее и эмоциональнее любых, даже самых правдивых «изображения и обрисовки».

Но стоит задаться вопросом: а как, собственно, субъективность может противоречить обозначенным «обязанностям»? Отчасти ответ содержится в других статьях того же автора, пристально следившего за процессами перемен в литературе и общественной мысли и уделявшего внимание именно свидетельствам внутренней динамики этих процессов, а проблеме субъективизма – в особенности. Причём различные суждения Колтоновской могут показаться противоречивыми, но в этой-то противоречивости и стоит искать существенные моменты трансформации художественной прозы.

Анализируя творчество Бориса Зайцева в статье «Поэт для немногих» [1, с. 76], критик противопоставляет общий принцип его творчества (как воплощение нового) – тургеневскому, приводя выдержку из письма Тургенева В.Л. Кигну (Дедлову) 1876 г. с довольно известной программной установкой: «Если вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует больше, чем изложение собственных чувств и мыслей...» [2, с. 279–280].

Таким образом, «от противного», субъективизм новой литературы (здесь в лице Б. Зайцева как наиболее отчётливого носителя этих *новых* основ) прочно увязан с внесением в произведение личностного авторского начала: «О тургеневской «правдивости» – о верности действительности тут не может быть и речи. В этом отношении новый писатель слаб. Но при внимательном отношении к своим переживаниям, к собственному «я», к тому, как в нём преломляются впечатления внешнего мира, он может достигнуть другой, более широко понимаемой и чисто внутренней правдивости» [2, с. 77].

Вот это противопоставление двух типов «правдивости» существенно важно в контексте понимания мировоззренческих и художественных сдвигов в литературе начала XX в. За первым мыслится объективность художника, изображающего, подмечающего, обрисовывающего; за вторым – условная «субъективность» непосредственно выражающего свое «я». Эту-то «субъективность» критик принципиально уравнивает с «лиризмом». Однако именно с тургеневским мироощущением так часто отождествляют представление о лиризме. Более того, в приведённой цитате из письма Кигну речь идёт как раз о внимании к субъективному. Но не своему – а чужому, о проникновении в индивидуальность *другого*. В его «физиономию». Тут стоит вспомнить ещё одно, не менее «программное» письмо Тургенева – к М.А. Милотиной 1875 г., которое, по мнению А.И. Батюто, представляет «наиболее законченную формулировку тургеневского отношения к системам» [3, с. 48]: «...скажу вкратце, что я преимущественно реалист — и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии; ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты и системы не верю, люблю больше всего свободу — и, сколько могу судить, доступен поэзии. Всё человеческое мне дорого» [2, с. 31].

Таким образом, «реалистичен», по мнению самого Тургенева (в противоположность абсолютам, обобщениям и системам), интерес к живому, к правде действительности, но в данном случае речь идёт как раз о субъективном внимании к чему-то субъективному (обладающему субъективностью как ценностью «живой физиономии») как к *объекту*. И художественным средством, соответствующим такому вниманию, вчувствованию, вглядыванию в реальность, может стать именно *изображение*, которое, видимо, прочитывается как «внешнее» в противоположность «внутренней правде» самовыражения художника.

Если же, учитывая определённую условность противопоставления Зайцева Тургеневу (у которых можно найти даже больше сродства и соприкосновения), обратиться к другим примерам обнаруженного «субъективизма», то по этому принципу в общий ряд художников слова попадают у критика и Сергеев-Ценский, и Куприн, и даже Вересаев.

И вот на двух последних стоит обратить внимание, поскольку они, принадлежащие к старшему поколению литераторов, уже обнаруживали и предвосхищали импульсы неореалистического художества в рамках прежней традиции. На своём творческом пути оба прошли через сообщество телешовских «Сред», на основе которого было создано горьковское товарищество «Знание». И уже в этот период, прежде чем Вересаев возглавил в 1912 г. «Книгоиздательство писателей в Москве» (с которым традиционно связывают широкое развитие неореалистического художества), в русском реализме обозначились тенденции, отступающие от «изображения и обрисовки» в их знакомом, привычном виде. Но не настолько кардинально, чтобы это можно было назвать разрывом с реализмом.

В первом же сборнике товарищества «Знание» Вересаев публикует произведение «Перед завесой», где соотношение объективно *изображаемого* и субъективно *переживаемого* заметно клонится в сторону последнего. Все произведение (трудноопределимое в жанровом плане) строится на моменте внезапного озарения, прозрения, которое произошло в сознании автора-рассказчика. То есть описывается чисто субъективный процесс, но сам принцип описания стремится к объективации, как минимум, по двум линиям:

1. Переживания повествователя направлены на объективный мир как на целостность, воплощающую «живую жизнь» в своей материальности.

2. Сами переживания – тоже объективность, «внутренняя правда», нисколько не уводящая в нюансы внутреннего мира или в отвлечённые абстракции, но приобщающая к реальности как целостности.

Любопытно, что Горький не усмотрел препятствий для публикации этого произведения именно в первом сборнике, который по замыслу должен был (как преимущественно и всякий первый номер или сборник) манифестировать общее направление издания, которое видится как демократически направленное, социально активное, что и диктовало отчасти ту линию реализма, которая была представлена в товариществе произведениями Найденова, Скитальца,

Айзмана, Гусева-Оренбургского и других авторов, в творчестве которых просматривалась та реалистическая традиция, которая условно может быть названа «социально-детерминистической». Да и сам Вересаев к тому времени был известен как последователь именно такой линии, что позволяет той же Колтоновской называть его «бытописателем интеллигенции», а современному исследователю усматривать в его художественном методе отчётливые следы натурализма [4, с. 111].

И обе эти оценки более чем справедливы, как справедливо в определённой степени начинать «отсчёт» внутренней трансформации русского реализма именно с Вересаева, подмечая в его беллетристических (повесть «К жизни») и эссеистских («Живая жизнь») произведениях ту тенденцию, которая впоследствии нашла своё непосредственное воплощение у авторов сборников «Слово» и «Книгоиздательство писателей в Москве». Но Вересаеву принадлежит отнюдь не первенство в художественном видоизменении реализма, а скорее, наиболее отчётливо оформленная установка на философски-субстанциональное отношение к реальности. Однако нужно обратить внимание и на его интерпретацию в эссе «Живая жизнь» метода классиков русской литературы – Достоевского и Толстого.

Противопоставляя Толстого Достоевскому, именно как носителя положительной жизненной правды, Вересаев резко критикует Толстого-доктринера, Толстого-морализатора, видя главный смысл его произведений не в сентенциях, но в их *изобразительной* стороне – в тех развёрнутых и насыщенных конкретными реалистическими (объективными) подробностями описаниях, которые отличают мастерство Толстого-художника. «Bilde, Kunstler! Rede nicht!² <...> Толстой же *говорит*, спорит и доказывает. И, как всегда в таких случаях, художественная перспектива вдруг искажается, свет и тени распределяются неправильно, одни детали непропорционально выдвигаются вперёд в ущерб другим» [4, с. 339].

Интерпретируя же толстовские описания, Вересаев сам выводит из них мысль² и тем несколько парадоксально противоречит собственной установке. Но, как говорилось выше, такие противоречия могут говорить о самом существенном, что ощущается интуитивно, но не вполне поддаётся логическому анализу. Пока же обозначим главное – непосредственно объективное *изображение* человека или вещного, бытового, природного мира Вересаев связывает с *планом выражения*.

Сам же он, *изображая* вполне конкретный пейзаж осенней природы в произведении «Перед завесою», *объективирует* в нём и реальный мир живой жизни, и собственное переживание этого реального мира, погружение в него, ощущение себя частью общей цельной действительности. Но ещё раньше, в «Лизаре» (жанрово сходном и с очерком, и с рассказом), описание природы прямо противопоставлено им «мёртвенным» рассуждениям Лизара. Однако эти рассуждения можно в определённой мере назвать «субъективными», хотя социальный характер их, в русле детерминистической линии реализма, вполне очевиден. Вересаев выявляет в «социально обусловленном» взгляде Лизара его внутреннюю ущербность – по контрасту как раз с объективно существующим миром, полным жизни, увиденным в пространственно-временной конкретности момента, деталей, границ обзора – и в то же время поданным как обобщенный образ. И оба смысла – конкретный и обобщенный – не противоречат друг другу.

Но они и у Тургенева нисколько не противоречат, более того, изобразительная сторона, воспринимаемая как «объективное изображение», выражает у него не только обобщенно-философские представления, но и связанные с ними субъективные переживания. Такая субъективность писателя проявляется и в крупной романной форме, но более обнажена в «этюдах», таких, как «Довольно» и «Стихотворения в прозе», а также в «Поездке в Полесье». Можно увидеть здесь последовательный принцип: непосредственное наблюдение – субъективное впечатление – философское обобщение. И тот же принцип прослеживается несколько слабее в «Лизаре» Вересаева, более отчетливо – во второй части «Перед завесою». Но во всех указанных случаях у обоих авторов субъективность впечатления подчеркивается как раз объективно-конкретными деталями быта и пейзажа – теми *подробностями*, которые выявляют напряженное вглядывание повествователя в реальность, что существенно отличается от *символического* образа у романтиков и модернистов.

«Важнейшая особенность жанровых трансформаций в литературе модернизма – непосредственное воздействие лирической стихии на традиционно более объективированные структуры» [6, с. 59] – это существенное замечание заключает в себе и важное представление об устойчивых «объективированных структурах», самая очевидная из которых – именно описательная, совершенно не отрицающая, как видно из предыдущих наблюдений, авторского «я», но ощущаемая зачастую как нечто внеположенное его внутреннему миру.

Конечно, здесь не так важно «оспорить» суждение о Тургеневе как о «носителе объективизма», как представить ощущавшуюся в ту эпоху взаимосвязь между «внешней изобразительностью» и неким «позитивистским» вектором. Отчасти такая взаимосвязь подкреплялась многочисленными произведениями натуралистического характера, где и впрямь главенствующим фактором становилось не осмысление, но как можно более узнаваемое и достоверное изображение действительности: «Модернисты подчас неправоммерно приписывали позитивистскую эстетику всему современному им реалистическому движению. И, однако, в натурализме с его гипертрофией внешней описательности преувеличенно высказались художественные издержки самого реализма (крайности чрезмерной изобразительности)» [6, с. 58]. Вот эти-то издержки, порой заметные даже у классиков, приобретали у авторов меньшего таланта и менее глубоко мыслящих образ некоего устойчивого «метода познания действительности», подчиняя внешне обозначенной «объективности» собственно творческое начало литературы, чему и пытались противостоять модернисты. Однако их программы строились отнюдь не на усилении субъективизма как такового.

Куда принципиальнее понять само место субъективного в реализме, поскольку «выявление собственного я» – лишь одна сторона вопроса. Существенно для эпохи усиление внимания к особенностям внутреннего мира личности, отличающим её от того, что можно назвать типическим и всецело детерминированным. А это означает, что «обрисовка общественных типов» не столько утрачивает актуальность, сколько требует *заострения* индивидуальных проявлений самого типа, как это отчасти пытаются сделать Вересаев в «Лизаре», доводя рассуждения своего персонажа до грани абсурда, и абсурда жуткого. Хотя подобные установки бытовали в широких слоях: «Дай Бог скотину с приплодом, а деток с приморцем». Но это никак не соответствует «интересу к чужой физиономии», к проникновению в нюансы своей и чужой субъективности.

Такое проникновение, с воспроизведением в наиболее эмоциональном ключе ощущений и мыслей, мы видим у Куприна, например, в «Поединке», причём с первых же страниц. Однако это произведение было воспринято как публицистическое³, а значит, как широкое обобщение. Но само обобщение, причём в максимально резких тонах, прочитывается именно благодаря заостренности индивидуального – не столько в типах и характерах, сколько в видении жизни и общества глазами персонажей: Ромашова, Шу-

рочки, Назанского. Их суждения крайне эмоциональны и могут быть вполне признаны «субъективными», так и подаются писателем в монологах и в спорах героев.

Но тут нужно учитывать важный момент. Авторское начало, концентрированно выражаемое им в герое-протагонисте, в описываемый период вновь начало усиливаться. Однако сам «протагонизм» видоизменяется и отнюдь не сводится к тождеству взглядов автора и героя, «становящегося центром повествования и выражающего, хотя и в самой разной степени, авторское мирозерцание, – порой далеко не адекватно, порой очень близко» [6, с. 42].

Так, например, Л. Андреев не вкладывает свои мысли в уста Василия Фивейского и вора Юрасова из рассказа «Вор», но через их переживания выражает своё видение наиболее трагических, противоречивых сторон целостного бытия. О парадоксе и конфликтности у раннего Горького, именно в тесной связи с усилением личностного начала, можно говорить в контексте «освобождения «человеческого» из скорлупы «классового»» [7, с. 240]. Однако далеко не всегда такая парадоксальность и конфликтность самим автором обрисована сочувственно: «...яркое чувство личности, мятежно непримиримая жизненная позиция, презрение к рабскому состоянию подчас переплетаются с теневыми, своекорыстными, анархически-индивидуалистическими чертами» [6, с. 41].

В сущности, перед нами в различных вариантах – такое явление русской литературы начала XX века, как поиск нового *синтеза* субъективного и объективного – через предельное экспрессивное выражение и через личностное переживание действительности, что и требует существенной трансформации изобразительного принципа.

Любопытным примером может служить рассказ Серафимовича «В пути» – как раз в силу своей «неудачности» и трудности для восприятия. «Объективное» в самом прямом смысле, то есть вещный слой, окружающий героя, пространственно-временная конкретика и происходящие события до такой степени погружены в «субъективное» – непосредственное восприятие, что с немалым усилием могут быть восстановлены из потока впечатлений. Но ничего метафизического, фантастического, никакого искажения реальности в преувеличенной экспрессивности (как у Л. Андреева) в этом произведении найти нельзя. Напротив, автор дотошно воспроизводит действительность, «как её видит» реальный человек в совершенно реальных условиях, конкретике пространства-времени. В определённом смысле автор стремится к мак-

симальной достоверности ощущений и впечатлений. Но именно эта «достоверность» лишает предметы их целостных очертаний для читателя – стирает ту необходимую «дистанцию» между субъектом и объектом, которая в любом литературном произведении (не только реалистическом) позволяет удерживать представление о целостном мире.

При этом затруднено и восприятие самого сюжета, довольно простого по событийной канве: велосипедист, измучившись от жары, подсаживается в телегу к мужику, который, узнав о стоимости велосипеда («барской игрушки»), решает убить юношу. Но тот успевает при самообороне застрелить грабителя. На этом сюжет и обрывается, оставляя героя-рассказчика в тягостном недоумении и почти экзистенциальном ужасе. Межклассовая конфликтность здесь заострена до предела. Серафимович использует традиционно очерковый момент «встречи» мужика и барина (варьированный от Радищева до упомянутого здесь Вересаева), превращая его в прямое криминальное столкновение. Социальный (т.е. обобщенный) контекст тут вполне очевиден, если только читатель поймёт, что, собственно, произошло, из таких фраз: «И снова с беспощадной холодной жестокостью на мутном горячем небе поразительно отчетливо, по-прежнему утолщаясь к концу, вырисовывается тяжелый, как железо, дубок» [8, с. 297]. «Тогда я гляжу в глаз. Он – голубой и смотрит на меня, стекля, с бесконечной усталостью и, как бы засыпая, тихонько затягивается желтым, как воск, веком.<...> И мы неподвижно лежим с ним, и неподвижно остановившееся время, неподвижна степь, небо, только носится мутное пение ветра, без слов, без мелодии, без человеческого выражения, но с мёртвым выражением бессмысленности» [8, с. 304].

Этот пример важен в аспекте общего процесса поиска *синтеза* между субъективным и объективным, поскольку писатель погружается в субъективное именно в стремлении к максимальной реалистичности. Но есть в произведении и такой «знак» обобщенной социальной проблематики, как строчка из Некрасова (из «Детства Валежникова»): «И, как ему, не довелось тебе ответить на вопрос...» Ещё до встречи с мужиком герой мучительно припоминает эти строки, путаясь в них, то есть снова погружая нечто объективное (знакомое и осознаваемое как социальное обобщение) в ткань субъективного. Писателю здесь важны вовсе не импрессионистские нюансы переживания, но максимальная личная вовлечённость героя-рассказчика в суть проблемы. Вот это-то максимальное и противопоставлялось условно «отстранённому», «описательному» принципу, но далеко не всегда выглядело убедительным.

Таким образом, перед нами предстает важная сцепка психологизма, выразительности и того явления, которое расширительно именовалось «субъективизмом». Особенно важно с этой точки зрения рассмотреть реализм горьковского периода «Знания», поскольку его общественная тематика в этом ракурсе предстает более осложнённой и принципиально неоднородной, внутренне полемичной, вовсе не сводясь к изображению общественных процессов. С другой стороны, этот ракурс позволяет понять творческую эволюцию авторов, сотрудничавших с Горьким, а также многослойность проблем, связанных с данным этапом историко-литературного процесса.

Примечания

1. Елена Александровна Колтоновская (1870–1952) – известный литературный критик, особое внимание уделяла «новому реализму», или «лирическому реализму», как особому явлению литературы начала XX в. Многие ее статьи посвящены С.Н. Сергееву-Ценскому, Б.К. Зайцеву, однако начало новых тенденций Колтоновская относил преимущественно к произведениям Вересаева и Куприна. В статьях нередко использовала понятие «живая жизнь», взятое Вересаевым у Достоевского и вынесенное в заглавие его фундаментальной работы.

2. «Изображай, художник! Не говори!»

3. «В чем жизнь? В чем ее смысл? В чем цель? Ответ только один: в самой жизни. Жизнь сама по себе представляет высочайшую ценность, полную таинственной глубины. Всякое проявление живого существа может быть полно жизни, <...> а нет жизни, – и то же явление становится темным, мертвым, и, как могильные черви, в нем начинают копошиться вопросы: зачем? для чего? какой смысл?»

Мы живем не для того, чтобы творить добро, как живем не для того, чтобы бороться, любить, есть или спать. Мы творим добро, боремся, едим, любим, *потому что живем*. И поскольку мы в этом живем, поскольку это есть проявление жизни, постольку не может быть и самого вопроса "зачем?". (В. Вересаев Собрание сочинений в 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 3. С. 368).

4. См., например, обзор критических статей в работе Е.А. Дьяковой «Александр Куприн» // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 600–601.

Список литературы

1. Колтоновская Е.А. Критические этюды. СПб.: Типолиитография акц. общ-ва «Самообразование», 1912. 292 с.
2. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 т. Письма. Т. XI. М. – Л.: Наука, 1966. 724 с.
3. Батюто А.И. Тургенев-романист. Л.: Наука, 1972. 389 с.

4. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. 960 с.
5. В. Вересаев Собрание сочинений в 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 3. 495 с.
6. Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 512 с.
7. Русская литература конца XIX – начала XX вв. Девяностые годы М.: Наука, 1968. 502 с.
8. Сборник тов. «Знание» за 1903 г. Кн. 1. СПб, 1904. 326 с.

**SUBJECTIVITY PROBLEM IN THE REALIST PROSE OF THE EARLY 20TH CENTURY.
WRITERS OF THE «ZNANIE» ASSOCIATION**

D.A. Zavel'skaya

The problem of subjectivity is studied as a phenomenon marked by literary criticism in the realist literature of the early twentieth century. We consider the following aspects: the author's identity and its influence on the text, the author's attention to the subjective aspects of individual characters, psychologism of the realist prose, the synthesis of the descriptive and the expressive. The study is based on the works of well-known authors published in the collections of the "Znanie" association.

Keywords: subjectivity, psychologism, lyricism, realism, neo-realism, imagery, Gorky, Veresayev, Kuprin, Turgenyev, Serafimovich.