

Владислав Скобелев

О соотношении авангардизма и реализма в поэтике романов Б. Пильняка "Голый год", "Машины и волки"

Studia Rossica Posnaniensia 26, 55-64

1995

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

О СООТНОШЕНИИ АВАНГАРДИЗМА И РЕАЛИЗМА
В ПОЭТИКЕ РОМАНОВ Б. ПИЛЬНЯКА *ГОЛЫЙ ГОД*,
МАШИНЫ И ВОЛКИ

ON THE INTERRELATION BETWEEN THE POETICS OF
AVANT-GARDISM AND REALISM IN B. PILNYAK'S NOVELS
THE NAKED YEAR AND MACHINES AND WOLVES

ВЛАДИСЛАВ СКОБЕЛЕВ

ABSTRACT. The novels *The Naked Year* and *Machines and Wolves* are based on the combination of the poetics of avant-gardism, which is one of the manifestations of modernism, on the one hand, and the poetics of the 20-th century realism, on the other. The author-narrator is equal to other subjects of narration in his rights, which strengthens the polyphonic grounds of the plot. Thus, the author's final position is realized mainly through the process of aesthetic colouring of empirical reality and creation of integral unity of the plot.

Владислав Скобелев, Самарский государственный университет, Кафедра русской и зарубежной литературы, ул. Акад. Павлова 1, 443012 Самара – 12, Россия.

Изучая жизнь направлений и течений в искусстве XX столетия, мы подчас склонны абсолютизировать их противостояние между собой. Между тем в реальной практике художественного развития все оказывается значительно сложнее, поскольку противостояние и борьба нередко таят в себе внутреннюю переключку и даже родство. Именно такого рода ситуация открывается при изучении поэтики двух первых романов Б. Пильняка – *Голый год* (1921), *Машины и волки* (1924). Давно уже принято говорить про „стилистическую метель” в прозе Б. Пильняка 20-х годов (и оба романа здесь, конечно, не исключение). При этом „стилистическая метель” оказывалась столько же близка лирически активной прозе авангардизма, сколько и лиризованной прозе реализма, как он заявлял о себе, начиная с рубежа XIX–XX веков. Представляется неслучайным, что уже в десятые годы двадцатого столетия стали говорить о „неореализме”, выделяя в нем прежде всего активную лирическую выраженность авторской позиции: „Реализм был густая, полновесная и тяжелая живопись масляными красками.

Неореализм хочется сравнить с акварелью, из-под которой сквозит лирический фон души”¹.

Есть основания утверждать, что активизация лирического начала в сюжете повествования романов *Голый год* (1921), *Машины и волки* (1924) могла быть результатом единоподобных усилий авангардизма и реализма. Оба русла сливались в подчеркивании творчески активного „я” того повествователя, который близок к „концепционному автору” (условимся называть его в дальнейшем автором-повествователем). Реализм и авангардизм сближались и в том, что „я”, принадлежащее автору-повествователю, перекликалось, обнаруживало родство с „я” и „мы” других действующих лиц.

Вместе с тем не стоит преувеличивать значение „лирического фона души” в сюжете повествования у Б. Пильняка. Несмотря на то, что признаки этого „лирического фона” очевидны, возможности его ограничены. Ограничены прежде всего природой эпического изложения. Автор-повествователь не только тяготеет к слиянию своего мировосприятия с мировосприятием персонажей, перекликаясь в тональности речевого стиля (как это и положено в лирике), но и отстраняется от этих персонажей, вообще от предмета изображения, дистанцируется по отношению к нему (как это и должно быть в эпосе). Такое дистанцирование с наибольшей наглядностью обнаруживается в романном сознании, „романном мышлении” и собственно в романе, который, как и архаический эпос, имеет дело с неким универсумом, предстающим как художественная модель „всей” действительности.

Романный герой самообнаруживается по отношению к этому универсуму, предстающему как „вся” действительность, и на фоне этого универсума. Однако если в архаическом фольклорном эпосе герой выступает как метонимия универсума, как полномочный представитель его, то романский герой воплощает универсум опосредованно, диалектически, через обособление по отношению к универсуму. В свое время писали о том, что авангардизм создавал „...ощущение новейшего уклада жизни – быстро меняющегося, насквозь пропитанного техникой с ее железным ритмом развития, трезвого и несоотносимого в своих масштабах с внутренним миром отдельной личности...”². Между тем художественное восприятие действи-

¹ М. Волошин, *Апри-де-Ренье*, „Аполлон” 1910, № 4, с. 27. „Для реалистического повествования той поры характерно стремление художника открыто вмешаться в изображаемую жизнь, демонстративно выявить свое «я»” (В. А. Келдыш, *Русский реализм начала XX века*, Москва 1975, с. 176).

² Г. В. Палиевский, *Литература и теория*, изд. 2-е, доп., Москва 1978, с. 106.

тельности как чего-то „...несоотносимого в своих масштабах с внутренним миром отдельной личности...” связано вообще с роман-ным сознанием, „романным мышлением” и с собственно романом, поскольку „отдельная личность” выступает как носитель „приватности”, „частного” взгляда на мир, идет ли речь о романном персонаже или о форме повествования, о позиции повествователя.

Разумеется, ощущение и понимание такой несоотносимости – достояние не только искусства XX века, но и более раннего времени. Однако в романе XX века тот психологизм, который был характерен, скажем, для Стендаля, Бальзака, Тургенева, Флобера и Л. Толстого, в значительной мере трансформировался и даже подвергся редукции. Сохраняясь как неотъемлемый – родовой – признак искусства, психологизм в прозе XX века до известной степени утрачивает ту самопроявляющуюся, самодовлеющую активность, которая оказывалась достоянием персонажа, то есть заявляла о себе прежде всего в сюжете героев. Спихалась, таким образом, внутренняя – психологическая – активность персонажей.

В результате возникал вакуум. Его надо было заполнить. Ослабление, уменьшение психологической нагрузки на образ героя означало увеличение нагрузки на образ автора-повествователя, а также на позицию „концептированного автора” как организатора и демиурга текста. У нас уже шла речь о „стилистической метели” как знаке лирической активности автора-повествователя. Теперь надлежит сосредоточиться на эпических – романских – проявлениях активности как автора-повествователя, так и „концептированного автора”, проявляющейся в деятельности повествования и в организации текста.

Прежде всего следует обратить внимание на то, что и автор-повествователь и „концептированный автор” в качестве организатора текста эстетически преодолевают социальное, нравственно-психологическое и вообще всякое внутреннее разобщение реального бытия с помощью романного сознания, „романного мышления”. Авангардистский роман строился на исходном допущении, что имеет место „...заранее положенный разрыв между любой, какой угодно фантазией, и делом”³: „Вторжение самого автора, как предполагалось, должно было связать их в одно”³. Следует добавить, что аналогичная ситуация складывается также и в реалистическом романе XX столетия, где „реальная социально-историческая действительность переживается как царство хаоса и отчуждения (и здесь реализм использует соответствующие приемы модернистской литературы), но одновременно этот хаос преодолевается в нравственном

³ Там же, с. 111.

мире личности, так или иначе упорядочивающей его"⁴. Тем самым в реалистическом романе XX века тоже переживается „...отрыв сознания от бытия..."⁵.

Художественное преодоление этого разрыва, этого отчуждения потребовало коренной перестройки отношений между сюжетом повествования и сюжетом героев. Заявило о себе стремление уравнивать в правах автора-повествователя с персонажами, поставить на один ценностно-психологический уровень этого автора-повествователя и другие субъекты речи в пределах одного художественного текста. Автор-повествователь в этих условиях не мог достигнуть психологического „всезнания" о своих персонажах, но зато он получал некую свободу маневра, позволяющую соотносить его поведение с поведением других действующих лиц.

Это хорошо прослеживается в романах *Голый год*, *Машины и волки*. Так, Б. Пильняк говорит о себе как об одном из персонажей. Описывая восстановление Таежовского завода, он считает нужным отметить: „Я автор, был участником..."⁶. В романе *Машины и волки* упоминаются бытовые обстоятельства жизни автора-повествователя: поездка 1923 года в Англию, путешествие за хлебом в голодные годы так называемого военного коммунизма, приятельские отношения с одним из живущих в Кремле видных большевистских лидеров, „...имя которого в революционном синодике поставлено в первом десятке"⁷.

Автор-повествователь выступает на глазах читателя как один из компонентов текста, который, в свою очередь, организуется „...концептированным автором". Эта работа открывается не только в конечных, эпических явленных, результатах, но и в процессе. „Вторжение самого автора" (П. В. Палневский) именно в облике автора-повествователя и при постоянном анонимном присутствии „концептированного автора" подчиняет разнородный, склонный к расползанию жизненный материал дисциплине конечной сюжетообразующей целостности. Тем самым осуществляется эстетическое

⁴ Н. Т. Рымарь, *Этико-эстетическая задача и особенности поэтики реалистического романа XX века на Западе*. В: Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX–XX веков: Межвузовский сборник научных трудов, Пермь 1985, с. 120.

⁵ Там же, с. 121.

⁶ Б. Пильняк, *Избранные произведения*, Москва 1976, с. 160. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте.

⁷ Б. Пильняк, *Машины и волки: Книга о коломенских землях, о волчьей сыти и машинах, о черном хлебе, о Рязани-яблоке, о России, Расее, Руси, Москве и революции, о людях, коммунистах и знахарях, о статистике Иване Александровиче Непомнящем, о многом прочем, написанная 1923 и 24-м годами*, Ленинград 1924, с. 5, 30. Все дальнейшие ссылки на это издание см. в тексте.

преодоление хаоса бытия. В контексте обоих романов становятся понятными как широковещательное заявление автора-повествователя „...история не наука мне, но поэма” (*Машины и волки*, с. 165), так и обещание, данное на страницах *Голого года*: „Будет в повести этой, ниже, глава о большевиках, поэма о них” (Избр. произв., с. 123). „Поэма” о большевиках – это признание их социальной активности, признание того, что их появление исторически закономерно. Упоминание поэмы здесь – знак активного творческого присутствия именно автора-повествователя: читатель становится непосредственным свидетелем как вызревания исторнософского замысла, так и процесса создания художественного произведения.

Автор-повествователь как бы снимает покров тайны с процесса художественного творчества. Перед нами не „избранник неба” (Н. Некрасов), а работник прикидывающий разные технологические варианты организации в сюжетную целостность всего материала повествования. Автор-повествователь словно бы обдумывает конструкцию повествования, размышляя сам с собой в присутствии читателя: „...пусть застёжкой повести будет рассказ о том, как ушли из усадьбы князя...” (Избр. произв., с. 96). *Машины и волки* позволяют видеть, что автор-повествователь оказывается чем-то вроде режиссера. На глазах читателя он задаст, например, Ивану Александровичу Непомнящему и внешний облик, и манеру поведения, и бытовые привычки: „...сам же он маленький, сухонький, говорить ему шопотом, голову держать в плечах, горбиться, ходить в женской шали, чай любить с малиновым вареньем...” (*Машины и волки*, с. 16). Впоследствии автор-повествователь, словно бы не надеясь на исполнителя, повторяет распоряжение: „Маленькому, сухонькому Ивану Александровичу говорить шопотком, голову держать в плечах, ходить в женской шали” (там же, с. 149). „Режиссерская” активность автора-повествователя подчеркнута употреблением инфинитивной формы в повелительном наклонении: „говорить” – „ходить” – „любить” – „держаться”.

Б. Пильняк в качестве „концептированного автора” заставляет автора-повествователя быть еще и чем-то вроде актера в прологе пьесы, который предупреждает зрителя о тех или иных событиях, перечисляет персонажей: так, говорится о „предпосылках к повести”, про „время действия повести”; формируется „принцип расположения персонажей повести...”, прилагается „список персонажей и авторов повести” (*Машины и волки*, с. 12, 16). Такая „театрализованность”, со своей стороны, тоже подчеркивает конструктивно-технологическую, организационную, деятельностную активность автора-повествователя...

Автор-повествователь подчеркивает свое обособленное в сюжете положение еще и тем, что прямо говорит о своих эстетических пристрастиях, о своих литературных учителях. С той точки зрения дополнительную именно эпизирующую силу придает сюжету признание, сделанное автором-повествователем: „...я вышел из Белого и Бушна...” (*Машины и волки*, с. 6). Автор-повествователь словно бы говорит читателю: вот мои предшественники и учителя, один – признанный модернист, другой – признанный реалист, вот я сам, вот как я располагаю, монтирую собранный мной и обработанный мной материал, вот такими словами я сообщаю о чем-то помню меня, обособленно от меня происшедшем.

Созидающая деятельность „концептированного автора” именно как писателя, как художника слова заявляет о себе и в том, что у автора-повествователя в романе *Машины и волки* с первых же страниц появляется двойник – Иван Александрович Непомнящий. Заданный, как мы помним, в словах автора-повествователя статистик Иван Александрович Непомнящий приобретает самостоятельность и начинает конкурировать с автором-повествователем: „Иван Александрович является: одним из авторов этой книги, и в дальнейшем будут указаны главы, написанные под руководством Ивана Александровича” (*Машины и волки*, с. 18). Тем самым в сюжете повествования оказываются два параллельных носителя повествующей речи: автор-повествователь и Иван Александрович Непомнящий. Это – *Машины и волки*. В *Голом годе* около автора-повествователя в качестве двойника возникает уездный ордыннинский летописец архиепископ Сильвестр. В обоих случаях эти персонажи-двойники выступают как эпически обособленные по отношению к автору-повествователю действующие лица.

Их сочинения в отрывках и воспроизводит Б. Пильняк в качестве „концептированного автора”.

Становление сюжетно-композиционной целостности, реализуясь также и „в совокупности всех точек зрения”, создает их взаимодействие. Документы, персонажи – все они оказываются участниками спора. Так, в *Голом годе* автор-повествователь обнаруживает принципиальное несогласие с Семеном Матвеевичем Зилотовым, который, по словам автора-повествователя, прожил жизнь, „...не приметив мудрости избяной Руси...” (*Избр. произв.*, с. 133). Показательно здесь то, что субъектно выраженная позиция автора-повествователя поддержана внесубъектно выраженной позицией „концептированного автора”: масонские выкладки Семена Матвеевича Зилотова терпят неудачу, а сам он гибнет во время пожара.

Аналогичным образом роман *Машины и волки* позволяет видеть, как вступают в противоречие позиции автора-повествователя

и Ивана Александровича Непомнящего. Скепсису Ивана Александровича, знатока уездно-деревенской Руси, противопоставлен социальный оптимизм автора-повествователя, его надежда на владимирствующих – на тех, кто обнаружил свое единство в свою решимость в дни ленинских похорон. И подобно тому, как в *Голом годе* субъектно выраженная позиция автора-повествователя поддержана внесубъектно выраженной позицией „концептированного автора”, в романе *Машины и волки* в финальные строки повествования вынесен многозначительный эпизод: в приступе эпилепсии бьется Иван Александрович Непомнящий. В его лице, как и в лице Семена Зилотова, терпит поражение уездная Русь, заблудившаяся на путях-перепутьях истории.

Правда, в конечной авторской позиции между обоими романами есть существенное разноречие. *Голой год* ведет к тому, чтобы в финале оказались две социально дееспособные силы, действующие параллельно: „избяная Русь” и „кожаные куртки”. *Машины и волки* с этой точки зрения являют иную картину: „избяная Русь” должна теперь склониться перед пролетарием и инженерной мыслью, ибо „человеческие революции машин и мира – идут! – ” (*Машины и волки*, с. 185). Роман *Машины и волки*, по сути дела, представляет собой попытку дать ответ на вопрос, поставленный *Голом годом*, – в каком соотношении окажутся „избяная Русь” и „кожаные куртки” в качестве представителей промышленного пролетариата и технической инженерной мысли. С этой точки зрения романы объединяются в диалогно: на вопросы, поставленные *Голом годом*, стремятся ответить *Машины и волки*.

Ища ответы на поставленные вопросы, Б. Пильняк в качестве „концептированного автора” поддерживает позицию автора-повествователя тем, что создает в обоих романах ему на помощь, так сказать, группу поддержки. В *Голом годе* на помощь автору-повествователю приходят и архиепископ Сильвестр, и Глеб Ордынин, и археолог Баудек. Эти персонажи не только интонационно-стилистически, но и логико-аналитически поддерживают позицию автора-повествователя. Аналогичным образом роман *Машины и волки* тоже высылает свою группу поддержки. Это – Дмитрий и Юрий Росчиславские, Андрей Лебедуха, инженер Форст.

Таким образом, взломанная революцией и гражданской войной действительность, социально еще не устоявшаяся, получает эстетическую организованность: авторская позиция пробивает себе дорогу через разноголосицу мнений и документальных свидетельств; „концептированный автор”, находясь как бы вне текста, подбирает единомышленников, союзников для автора-повествователя, помогает им создать некую единоподчиненную силу. В этой постепенно

крепнувшей единоплавленности на переднем плане оказываются не столько „частные” судьбы, реализующиеся в сюжете героев, сколько показания „частных” людей о себе и о мире, поддерживающие сюжет повествования и, в конечном счете, работающие на ту позицию „концептированного автора”, о которой у нас уже шла речь.

При этом, разумеется, эпическое „всезнание” „концептированного автора” резко ограничивается – во всяком случае, по отношению к потаенной внутренней жизни действующих лиц оно не обнаруживается или обнаруживается мало. Естественно, что в таких условиях сюжет повествования, как уже говорилось, теснит сюжет героев. Эпически наглядное раскрытие изнутри психологических тайн индивидуального бытия не получает развития, как не получает развития последовательное развертывание эпического хронотопа: и в реалистическом западном романе XX века, и в романах Б. Пильняка „...время становится таким же дискретным, как и художественное пространство, – оно останавливается, концентрируется в определенные моменты, возвращается назад; это время движения вглубь субъективного опыта, который художник пытается исчерпать, и тут устанавливая связи и отношения нравственного порядка, противостоящие объективности внешнего мира”⁸.

В этих условиях первенство автора-повествователя, успешно конкурирующего с другими персонажами, и подчеркивание созидательной деятельности „концептированного автора” вели к схематизации индивидуальных характеристик персонажей. Типологизация как осуществление новых эстетических принципов XX века брала верх над традиционной, восходящей к предыдущему столетию, реалистической типизацией⁹.

Однако ни преобладание сюжета повествования над сюжетом героев, ни преобладание типологизации над типизацией вовсе не означали, что сюжет героев и поэтика реалистической типизации утрачивали конструктивную, сюжетообразующую функцию. Вовсе нет! Подчеркивание преобразующей воли „концептированного автора” как организатора в пределах романа художественной действительности не могло отменить романного героя. Стремление „концептированного автора” художественно упорядочить расплывающуюся действительность находило соответствие в стремлении героя найти

⁸ Н. Т. Рымарь, указ. соч., с. 121.

⁹ „Типизация и типологизация в искусстве рядоположны. Ни тот, ни другой способ обработки материала не являются ни низшим, ни высшим. Они сосуществуют, взаимно дополняя друг друга. Подчас даже в творчестве одного и того же художника”; „Типологизация в искусстве – конструирование художественных форм, воспроизводящих жизнь схематичнее, чем это делает типический образ – ведет к крайней условности и схематизации” (А. В. Гулыга, *Искусство в век науки*, Москва 1978, с. 48, 20, 18).

свое место в этой действительности. Для романа XIX-XX столетий оказывалась одинаково важной проблема человека „не на своем месте” (В. Шкловский). Герой-искатель потому и замечен нам „не на своем месте”, что напряженно ищет это свое место.

В обоих романах Б. Пильняка герой-искатели стремятся к тому, чтобы слить свою индивидуальную волю и по-романному „приватную” судьбу с волей и судьбой „множеств”. Они надеются на новую жизнь, на новый смысл, в этом слиянии обретенный. *Голый год*, *Машины и волки* сближаются еще и потому, что в обоих случаях имеет место столько же нравственный выбор личности, сколько и приобщение „частного” романного героя к тому или иному социальному коллективу.

В 20-е годы творчество Б. Пильняка рассматривали в ряду „бескелетной прозы”, ограничивавшей возможности для раскрытия внутренней „самости” действующих лиц¹⁰. Однако при этом „бескелетная проза” Б. Пильняка давала известную свободу маневра персонажам, а это активизировало сюжет героев. Сюжет героев и сюжет повествования обретали между собой некое равновесие. Оба романа – и *Голый год*, и *Машины и волки* – и каждый внутри себя, и во взаимоперекличке создавали новое именно повествовательное единство. Обретению этого единства способствовало творчески плодотворное сотрудничество принципов как авангардистской, так и реалистической эстетики, давая тем самым конкретный ответ на вопрос о некоторых существенно значимых особенностях художественного языка XX столетия, в том числе и романного сознания, „романного мышления”.

Следует, однако, учесть, что художественно плодотворное сосуществование авангардизма и реализма оказалось недолгим в творчестве Б. Пильняка. Активизация архаико-эпического фольклорного элемента вела к усилению не авангардистской традиции, а повествовательной традиции Л. Толстого. Ведущим эстетическим ориентиром становилась характерологическая объемность и эпическое „всезнание” автора-повествователя в монологическом варианте, что и было еще в 20-е годы заявлено современникам¹¹.

¹⁰ См. об этом: В. Гофман, *Место Пильняка*. В: Б. Пильняк, Статьи и материалы, с. 11. Применительно к *Голому году* о том же писал и А. К. Воронский: „Лица связаны не фабулой, а общим стилем, духом переживаемых дней” (А. Воронский, *Литературные портреты в 2-х томах*, т. I, Москва 1928, с. 417).

¹¹ „...Реализм Толстого нам ближе, он полнокровней, сочнее, от него пышет здоровьем, поэтом его, как принято теперь выражаться, следует принять за основу” (А. Воронский, *Заметки о художественном творчестве*, „Новый мир” 1927, № 8, с. 163); „Прозе нужно вернуть ощущение человека и вещи (...) Проза должна стать чреватой мыслями изнутри, для этого ей нужно стать просторной и непроницаемой, т.е. обладающей большим стилем” (В. Гофман, *Место Пильняка*. В: Б. Пильняк, Статьи и материалы, с. 43-44).

Показателем приближения Б. Пильняка к толстовской повествовательной традиции стали прежде всего *Повесть непогашенной луны* и роман *Волга впадает в Каспийское море*. Однако политический скандал, связанный с запрещением *Повести...*, не позволил современной критике говорить о ней как о художественном произведении. Через несколько лет возник новый скандал – как известно, он был связан с опубликованием в одном из русских зарубежных издательств повести *Красное дерево*, которая вскоре составила часть романа *Волга впадает в Каспийское море*. Атмосфера, созданная двумя политическими скандалами, в значительной мере определила и односторонне отрицательную оценку романа *Волга впадает в Каспийское море*. Наконец, в 30-е годы писатель был арестован и казнен. Понятно, что все это вместе взятое на долгие годы задержало поиски ответа на вопрос о том, на какой путь выходил художник к середине 20-х годов, какие маршруты он здесь выбирал и какое значение имело это для судеб русского авангардизма и реализма.