

## О поэтике символизма и реализма (на материале «Петербурга» Андрея Белого и «Белой гвардии» М. Булгакова)

Актуальность научных исследований в области художественной формы и эстетической ценности литературы обоснована в Программе КПСС, где подчеркивается, что «партия будет заботиться об эстетическом воспитании трудящихся, подрастающих поколений на лучших образцах отечественной и мировой художественной культуры» [1, с.169]. В данной статье осмысливается эстетическое значение взаимодействия элементов поэтики разных литературных направлений, а именно символизма и реализма, на рубеже двух исторических и культурных эпох: в дооктябрьской и ранней советской литературе.

Научные исследования последних лет доказывают, что творческое наследие символистов прочно вошло в историю отечественной литературы XX в. Н. Анастасьев, В. Днепров, Т. Мотылева пришли к выводу о том, что антиномия реализма — модернизм не охватывает подлинной сложности художественных процессов в мировой литературе. При всем принципиальном различии между реалистическим и модернистским методами неклассическая поэтика, обогащая реализм, участвует в развитии современной литературы. Необходимо с позиций историзма проследить это взаимодействие в становлении поэтики советского романа начала 20-х годов.

Символизм как эстетическая структура был возможен и закономерен исторически: Л. Долгополов отметил характерность романа «Петербург» (1913 г.) для «века социальных потрясений, революционных взрывов и мировых войн, изменявших на наших глазах лицо мира» [7, с. 623]. Символизм внес в искусство новое содержание и создал свой стиль благодаря изображению новой концепции жизни. Философское самосознание символистов подошло к историзму в понимании причин своего возникновения: Андрей Белый, связывая символизм с мифотворчеством, объяснил, что оно возникает либо до появления эстетического творчества, либо после него, «в эпохи разложения сознания, всеобщего скепсиса, упадка культуры» [15, с. 70]. Но в силу своей определенной автономности искусство иногда достигает вершин в самых тяжелых жизненных условиях:

В зарослях сорной травы,  
Смотрите, какие прекрасные  
Бабочки родились! [12, с. 794].

Для нашего исследования необходимо уточнить значение термина «символ»: это «образ, взятый в аспекте своей знаковости, и... знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» [13, столб. 826]. Сами

символисты рассматривали символ как динамику художественного образа: возможность возводить материальные факты жизни к вневременной сущности мира и «воспользоваться образом действительности как средством передачи переживаемого содержания сознания» [8, с. 177], развить символизм до мифотворчества.

Символизм в силу своей исторической сущности — безусловно трагическое искусство, но это трагизм реального земного бытия личности в период глобальных исторических катаклизмов.

Поиски новых средств художественного обобщения у символистов оказывали некоторое влияние и на поэтику реалистической дооктябрьской литературы, которое В. Келдыш определяет как переосмысление элементов символистского стиля на новой почве [10, с. 209]. Символизм как миропонимание, общее свойство подлинного искусства (что отмечали символисты), исследован А. Лосевым, утверждавшим, что «исключить всякий символизм из реалистического образа — это значит превратить его в натуралистическую копию» [16, с. 165].

Мифопоэтика, активно используемая символистским искусством (вслед за ним и орнаментальной прозой), соприкасается с типизацией — художественной основой реалистического метода. «...Типичное, как и всякий миф, — это изначальный образец... издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь», — утверждает писатель-реалист Т. Манн [4, с. 134]. Подтверждением этой мысли в художественном творчестве символистов могут считаться два романых персонажа, признанные советской критикой в своем роде классическими благодаря органичной нерасторжимости их типических и символических черт: это Передонов из «Мелкого беса» Ф. Сологуба и Аполлон Аполлонович Аплеухов из «Петербурга» Андрея Белого [19, с. 187; 17, с. 312; 7, с. 540].

Отмеченный всеми признаками символизма роман «Петербург» назван в последней (1986 г.) книге статей Д. Максимова «в высшем смысле» реалистическим произведением [17, с. 240]. Однако новаторскую сущность символистских романов в рамках реализма понять невозможно [18, с. 269], для этого необходимо еще определить подлинность и неслучайность художественных приемов символизма в их эстетической системе. Но для анализа поэтики символистского романа, по свидетельству Л. Долгополова, ученые пока не располагают «ни необходимыми понятиями, ни терминологией» [7, с. 607]. Поэтому, на наш взгляд, целесообразно воспользоваться высказыванием М. Бахтина о новаторстве Андрея Белого, который «понимает, что биографического романа теперь быть не может, и приходит к житию... В романах Белого дело не в биографии героев: он стремится связать все моменты жизни не обществом, как в английских романах, а Космосом, заменить историко-бытовой и религиозно ортодоксальный план космическим» [5, с. 229].

Эта мысль М. Бахтина подтверждается и новейшими исследованиями творчества Белого [17, с. 312; 2, с. 532].

Анализ поэтики романов, написанных «по разные стороны» рубежа эпох, продемонстрировал их общность и отличие: если во время общественного кризиса искусство Белого и всех символистов шло по пути от истории к вечности, к космосу, то искусство революционной эпохи шло по пути от вечности к истории, что было свидетельством бесстрашия перед жизнью и осознания ее рукотворности. Если символисты говорили о вторжении вечности во времени, то М. Булгаков в 1923 г. говорил обратное: «И вышло совсем наоборот. Легендарные времена оборвались, и внезапно и грозно наступила история» [14, с. 271].

Новаторство символистского романа было реализацией художественной задачи: «каждый момент жизни понять в плане космическом» [5, с. 226]. Связь поэтики символизма и орнаментализма ранней советской прозы обоснована сходством характера мировосприятия при всей разнице исторической концепции жизни: у символистов — это глобальное понимание предреволюционной действительности как конца всей предыдущей истории; у писателей-орнаменталистов — такое же глобальное, эпохальное восприятие революции, как образование новой галактики, начала новой эры истории. Поэтому исторически обусловлен путь ранней советской прозы от «космической» типизации символистского романа к реалистической типизации, обогащенной взглядом из «вечности» и по-новому использующей поэтику символизма.

Путь к новому уровню реализма в 20-е годы — это путь к исторической избирательности, волевой ориентировке в стихии космоса. Через орнаментальную прозу и вошли в советскую литературу лучшие художественные достижения символистского романа.

В исследованиях Н. Кожевниковой определены два основополагающих признака орнаментальной прозы, отличающих ее от классической: во-первых, это лейтмотивизация как конструктивный прием повествования, во-вторых, использование приемов словоупотребления, свойственных поэзии. Признаки орнаментализма восходят к эксперименту 4-х «Симфоний» Белого, в которых мотивировка вытеснила формы прозаического сюжетосложения; этот первый опыт одновременно ощущался пределом данной стилевой тенденции и частично применялся орнаменталистами для создания картины взвихренного революцией мира.

Переходя к анализу текстов, отметим, что исследование элементов поэтики символизма в романе «Петербург» проводится нами параллельно с анализом аналогичных элементов в романе «Белая гвардия», но уже переосмысленных орнаментальным стилем ранней советской прозы.

Первичный элемент поэтики символизма — символическая деталь. Ее путь от метафоры, художественной детали к обна-

ружению ее символического (иногда — архетипического) смысла наблюдается в лучших романах Сологуба, Белого, Брюсова. Нарочитое повторение в «Петербурге» образа «ползучей, голосящей многоножки» [7, с. 256], обозначающего толпу пешеходов на Невском проспекте, выводит эту характеристику города на уровень олицетворения его улиц, конкретизируя трагическое предчувствие одинокого героя среди огромного населения Петербурга, и постепенно восходит к мифологеме «одиначества в Вавилоне». Много лет смотрит на эту толпу серая кариатида, «нет предела презрению в старом камне очей», в ее взгляде, выражающем бесперспективность и обреченность будущего, «нет предела — отчаянию» [7, с. 265]. Гротескная характеристика старшего Аبلехова — «каменные сенаторские глаза, окруженные черно-зеленым провалом» [7, с. 13] — символически связывает сущность персонажа и города, возводя ее к символу окаменелости всего живого в схематичности Петербурга. Так обычная характеризующая деталь у Белого становится проводником вечности, символически сущностным знаком.

В романе Булгакова также можно наблюдать трансформацию внешнего признака в символическую деталь. «Скатерть, несмотря на пушки и на все это томление, тревогу и чепуху, бела и крахмальна» [9, с. 12] — эта характеристика интерьера квартиры Турбиных символизирует главные черты хозяев: постоянство и верность чести, мечте, идеалу. Расширение поэтической значимости художественной детали обогатило стилевой арсенал реализма XX в. и плодотворно используется в современной советской прозе (например, в романах О. Чиладзе, Ч. Айтматова).

Художественные поиски символистов в области эстетики слова отразились в романе Белого так, что сам процесс подбора слов становится элементом поэтики романа: в частности, самохарактеристика Дудкина «Я путаюсь в каждой фразе. Я хочу сказать одно слово, и вместо него говорю вовсе не то: хожу все вокруг да около» [7, с. 81], его словесные галлюцинации стали в романе художественным средством изображения сущности этого персонажа, его крайней потерянности и душевного расстройтва.

Необычное словоупотребление, реализующее такой прием в орнаментальной прозе, как овеществление абстрактного, своеобразно используется Булгаковым при передаче внутреннего состояния персонажей через изображение времени дня на их лицах: на лице Елены — «половина шестого», что означает угнетение, на лице Николки — «колючие и нелепые без двадцати час», что значит «хаос и путаница» [9, с. 155]. Часто встречается в «Белой гвардии» метафоризация звучания слова, сравнение звука с предметом: так, слово «побеждены» «похоже на вечер в доме, в котором испортилось электрическое освещение... на протухшее постное масло...» [9, с. 56]. Элементы необычного словоупотребления обогащают картину мира рас-

крытием взаимосвязи всех явлений жизни и особенностей человеческой речи.

Создание мира соответствий и символических связей между всеми реалиями вселенной, являясь задачей символистской поэзии, в романе «Петербург» отражено как стержневая идея его содержания и формы. Например, муки совести Николая Аполлоновича из-за необходимости по заданию убить отца приводят его к откровению о неразрывности всего живого на земле и в космосе: «Ты хотел меня разорвать, а от этого все погибает» [7, с. 238]. Диалектика борьбы добра и зла во внешней действительности и в душе человека раскрывается Белым в авторском обращении к читателю: «Твое «вдруг» кормится твоею мозговою игрою; гнусности твоих мыслей, как пес, оно пожирает охотно; распухает оно, таешь ты, как свеча» [7, с. 39]. По принципу сообщающихся сосудов представлено в романе все течение жизни.

Орнаментальная проза, используя этот принцип соответствий, часто овеществляет душевное состояние персонажей: страх Турбиных во время революции за гибель дорогой им мировой культуры рисует в их воображении конкретную картину: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а «Капитанскую дочку» сожгут в печи» [9, с. 7].

Символизация образов-персонажей в романе Белого превращает Николая Аполлоновича, Аполлона Аполлоновича, Липпанченко, Дудкина в символы, полумифологические архетипы, в «бесов XX века», как назвал их Д. Максимов [17, с. 293], но при этом персонажи остаются жизненно реальными и психологически возможными. Этот же прием используется и в орнаментальной прозе, но без такого размытия границ реального и символического (например, сон Алексея Турбина о полковнике Най-Турсе).

Далее процесс символизации распространяется на внутренние переживания автора и персонажей, причём «астральный мир», по наблюдениям Л. Долгополова, «приобретает под пером Белого почти материальную осязательность и незаурядную художественную выразительность» [7, с. 563]. В произведении используется художественный прием стирания границ между человеческим сознанием и окружающим миром. Он развивает процесс символизации в двух направлениях: во-первых, это материализация ощущений: «Вокруг только слышался шелест струящейся лужицы, точно чья-то мольба — все о том, об одном: о том, чего не было, но что быть бы могло» [7, с. 200]; во-вторых, — превращение конкретных жизненных реалий в призраки: в моменты особого напряжения мысли Аبلухову-младшему казалось, что «комнатное пространство смешивалось с его... телом в общий бытийственный хаос, называемый им вселенной» [7, с. 45]. Эта взаимообратимая символизация материального и духовного стала в романе поэтическим средством выражения идеи целостности вселенной и в то же время

обусловила формальный принцип организации художественного целого.

Нарушение границ между сознанием героев и окружающей их реальностью в орнаментальном стиле «Белой гвардии» отразилось в олицетворении исторического времени, символизирующем мироощущение персонажей: «Восемнадцатый год летит к концу и день ото дня глядит все грознее и щетинистей» [9, с. 7]. Эта символизация духовных переживаний в ранней советской прозе создавала картину единства революционной эпохи и движения природных стихий.

Прерывание общей ткани повествования философскими размышлениями было реализацией лиричности и лейтмотивизации в символическом романе. Весь текст «Петербург» пронизан лирической стихией самовыражения рассказчика и автора, чему примером могут послужить обращения к городу как к живому человеку: «Петербург, Петербург!... ты мучитель жестокосердный, ты — непокойный призрак...» [7, с. 55] или прямое обращение автора к героям и к читателю: «Слышал ли ты октябrevскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда» [7, с. 77].

Эту черту символистской поэтики развивает орнаментальная проза, используя лейтмотив как конструктивный принцип и средство лиризации повествования: отчетливое кольцевое обрамление в романе «Белая гвардия» достигается лейтмотивом «звезды». Роман начинается стилизацией былинного эпоса: в «страшный год» 1918 «особенно высоко» в небе стояли две звезды — Венера и Марс [9, 5]; в финале романа часовой у бронепоезда «Пролетарий искал огня и не находил его в ту морозную ночь, поэтому «неуклонно рвался взором к звездам. Удобнее всего ему было смотреть на звезду Марс...» [9, с. 244]. Лиризация прозы формировала новую черту поэтики романа XX в., когда музыкальный лейтмотив лирического повествования вытеснял рассказ о событиях и персонажах.

Мифопоэтика обогащает реалистическую картину мира в обоих романах — и «Петербурге», и в «Белой гвардии». Белый достигает «в высшей степени» реализма в создании образа Аполлона Аполлоновича благодаря художественно органичному единству трех планов его изображения — историко-социального, символического и мифологического. Осмысляя его вневременной карьеры, автор уточняет, что «не события личной жизни», «не сын», «не страх пасть под бомбою» «превратили носителя сверкающих бриллиантовых знаков просто в талую кучу. Нет— время» [7, с. 343]. Возрастание исторической причастности персонажа к своему времени до его символического присутствия во всей истории и мифологического существования в «вечности» возводит его индивидуальную сущность к вневременной, общечеловеческой и ведет из конкретного города в мировые космические пространства: «...а открытая дверь продол-

жала зиять средь текущего, открывая в текущее свою нетекущую глубину: космическую безмерность» [7, с. 235].

В романе Булгакова былинно-эпический зачин и быстрый переход к историческим событиям задает основной временной принцип как бы двойного летоисчисления: революционное, историческое время, запечатлевающее себя в звездном, космическом: на земле убит человек, а в небе в тот же миг «разорвалась» и «брызнула огнем» звезда Марс [9, с. 240]. На основе контрапункта двух временных принципов изображения строится художественное целое романа, и только в финале романа прямое авторское слово усиливает в нем вечное, сущностное, космическое начало жизни: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле» [9, с. 246].

«Последняя смысловая инстанция» [4, с. 227] романа «Петербург» — это авторская вера в преодоление бездушности одухотворенным началом жизни, вневременной человеческой сущностью, «космическим» подъемом души (глава «Журавли»). Повествование состоит из двух стилизованных зон: высокая лирическая проза и разговорно-«косноязычный», иногда юродствующий рассказ героя. В плане содержания этому раздвоению стиля соответствует двуполярность основной проблемы романа — проблемы разрыва между природным бытием и «циркулярной» социологизацией человека. Так, Аполлон Аполлонович в сцене примирения с женой, где проявляется его человеческая доброта, изображен лирической прозой, а представление его как государственного мужа дается в стилизованной зоне путающейся, иронизирующей речи: «Аполлон Аполлонович был главой Учреждения: ну, того... как его? Словом, был главой Учреждения, разумеется, известного вам» [7, с. 13]. Контрапункт четырех точек поэтики (лиризм содержания и формы — схематизм содержания и формы) создает «высшее стилистическое единство целого» [4, с. 75] этого музыкального полифонического и идейно многогранного романа.

Рассмотренные в статье элементы поэтики символизма, художественно переосмысленные в двух значительных романах дооктябрьской и ранней советской литературы, сыграли роль в «стилевом взрыве» на рубеже двух эпох.

Богатство поэтики орнаментальной прозы, использующей лучшие художественные открытия символизма, внесло вклад в идею поэтического синтеза будущей советской прозы, зачинателями которой стали Л. Леонов и К. Федин, что было обусловлено, по мнению Ю. Андреева, связью между «ростом возможностей человеческого мышления и обогащением реалистического метода» [3, с. 169]. Частично раскрытое нами важное значение поэтики символистской прозы для развития русского советского романа требует дальнейшего глубокого изучения.

1. Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза. М., 1986. 2. Аверинцев С. «Аналитическая психология» Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопр. лит. 1970. № 3. С. 113—140. 3. Ан-

древ Ю. Революция и литература. М., 1975. 4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 5. Бахтин М. Запись лекций об Андрее Белом и Ф. Сологубе / Публикация С. Бочарова, коммент. Л. Силард. 1983. С. 221—243. 6. Белая Г. Закономерности стилового развития советской прозы. М., 1977. 7. Белый Андрей. Петербург / Приложения Долгополова Л.; М., 1981. 8. Богданов В. Самокритика символизма (из истории проблемы соотношения идеи и образа) // Контекст — 1984: Литературно-теоретические исследования. М., 1986. С. 164—194. 9. Булгаков М. Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Рассказы. М., 1985. 10. Келдыш В. Русский реализм начала XX века. М., 1975. 11. Кожевникова Н. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР: Сер. Лит. и яз. 1976. Т. 35. № 1. 12. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. М., 1977. 13. Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. 14. Лакшин В. Вторая встреча: Воспоминания, портреты, статьи. М., 1984. 15. Литературное наследство. М., 1937. 16. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 17. Максимов Д. Русские поэты начала века: Очерки. Л., 1986. 18. Силард Л. Поэтика символического романа конца XIX — начала XX века (В. Брюсов, Ф. Сологуб, Андрей Белый) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: Сб. статей. Л., 1984. С. 265—284. 19. Старикова Е. Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. С. 165—246.

Статья поступила в редколлегию 21.09.85