

Ю. К. Руденко

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Вопросы истории и теории

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Санкт-Петербургский государственный университет
Исторический факультет
Кафедра западноевропейской и русской культуры

Ю. К. Руденко

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ

Санкт-Петербург
«Наука»
2006

ББК 85+87.8

Рецензент:

доктор филологических наук В. Е. Ветловская
(Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН)

Руденко Ю. К.

Р83 Художественная культура: (Вопросы истории и теории).
СПб.: Наука, 2006. — 248 с.
ISBN 5-02-026472-5

ISBN 5-02-026472-5

© Руденко Ю. К., 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Художественная культура и ее историческая типология (К постановке проблемы)	7
Две темы из лекционного курса «Введение в эстетику и общая теория искусства»	29
I. Виды искусства	29
II. Художественная форма и художественное содержание ...	49
Жанровая форма и жанровый состав литературного произведения	93
К проблеме литературного сказа	104
Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов	116
Роман о смысле жизни: Сказка или реальность? («Обломов» И. А. Гончарова)	156
К проблеме русского национального идеала: Стихотворение Александра Блока «В густой траве пропадешь с головой...» (аналитический этюд)	168
«Призрак какой-то неведомой силы...» (Император Николай II в русской поэзии)	178

Жанровое своеобразие романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»	210
Жанровая стилистика рассказа у Солженицына	223
К вопросу о масштабах и формах идеологической тенденции в искусстве XX века	232

ЖАНРОВАЯ СТИЛИСТИКА РАССКАЗА У СОЛЖЕНИЦЫНА¹

Выражение «жанровая стилистика» не является термином. Оно лишь подсказывает, что жанровое своеобразие солженицынских рассказов — несмотря на всю индивидуальную разницу между ними — обладает некими показательными особенностями, свойственными художественному сознанию и писательской манере А. И. Солженицына.

Понятие *жанра*, согласно классическим определениям Б. В. Томашевского и В. Я. Проппа, указывает на *два взаимосвязанных аспекта* художественной формы какого-либо произведения: на его собственную поэтическую систему (совокупность доминантных принципов целостного формо- и смыслообразования) и на те ряды произведений (называемые жанровыми традициями), к которым данное произведение подключается на основании родства своей и их поэтических систем.¹

Применительно к Солженицыну проблема жанровой стилистики рассказа выглядит, следовательно, как вопрос о неких константных особенностях художественного строения всех рассказов писателя и об их ориентационных взаимосвязях с наличными в литературе жанровыми традициями.

Понятие «рассказа» у Солженицына несколько отличается от общепринятого. Это засвидетельствовано составом 3-го тома Малого собрания сочинений, который назван автором «Рассказы», им же и откомментирован.² Здесь в единой хронологической подборке равным

¹ Подробнее о понятии жанра см. главу «Жанровая форма и жанровый состав литературного произведения».

² См.: СОЛЖЕНИЦЫН А. И. *Малое собр. соч. Т. 3: Рассказы*. М., 1991. (Первоначально: СОЛЖЕНИЦЫН А. *Собр. соч.* Вермонт — Париж: YMCA-PRESS, 1978.) Далее при цитировании в скобках указываются страницы издания 1991 г.

образом представлены и такие крупномасштабные произведения, как «Один день Ивана Денисовича» или «Для пользы дела», публиковавшиеся в свое время как повести, и прозаические миниатюры типа тургеневских «стихотворений в прозе» — «Крохотки», и такие публицистически заостренные очерки-зарисовки, как «Захар-Калита» или «Пасхальный крестный ход».

Это можно воспринять как своеобразную авторскую декларацию, причем далеко не формальную. Солженицын как будто не только выражает согласие с сегодняшним довольно аморфным видовым членением прозы на крупные («роман»), средние («повесть») и малые формы («рассказ»), но и, подчеркивая отсутствие внятного критерия для такого членения, редуцирует трехчлен в двучлен — возвращает понятиям «роман» и «рассказ» (без промежуточного — «повесть») нечто от их первоначального содержания.

Так, в слове «рассказ» словно бы оживает его этимологическое значение — «сказание», «повествование», за счет чего акцентируется художественная роль авторского «голоса», та самая «личная» активность автора-повествователя, которая у Солженицына — помимо всего прочего — опирается также и на собственно *сказовые* приметы повествовательной стилистики писателя.

Солженицынский сказ — это особый и отдельный предмет исследования, выходящий за рамки нашей темы. Но, как значимый (и в известном смысле доминантный) компонент авторской поэтической системы, он может иметь и *жанровое* значение, особенно когда поддерживается другими жанрообразующими компонентами художественного целого.³

В мою задачу не входит устанавливать какую бы то ни было так называемую «типологию» рассказов Солженицына. Мне хочется выявить в них нечто иное — те *ориентационно* характерные взаимосвязи их с определенным кругом жанровых традиций, которые присутствуют и вариативно проявляются в них.

1

Ни один рассказ Солженицына не тяготеет к жанровому типу «новеллы», если под новеллой понимать прозаическое произведение

³ Историографический обзор литературы и теоретический анализ понятия сказа см. в главе «К проблеме литературного сказа».

малой формы на тему о каком-либо происшествии — «случае», сюжетно динамичное и с неожиданным point в финале.⁴

Например, в рассказе «Захар-Калита» (1965)⁵ собственно событийной коллизии просто нет. Это — *очерк*, причем сразу и «портретный», и «путевой». *Рассказом* его делает авторский перенос акцента с публицистически-документального и проблемно-злободневного содержания (описание состояния Куликова поля и его памятников, правового и материального положения его зрителя; обсуждение причин разграбления и разрухи национальной исторической святыни и т. д.) — на самую колоритную *фигуру* Захара-Калиты, на создание художественно емкой его *характеристики*, постепенно обретающей контуры и смысл *русского национального типа*.

По *сочетанию* этих двух художественных параметров рассказ отсылает к таким своим отдаленным классическим жанровым прототипам, как «Максим Максимыч» Лермонтова — с одной стороны, «Хорь и Калиныч» Тургенева — с другой. Даже и герой Солженицына близок лермонтовскому штабс-капитану и тургеневскому Хорю — как тип «низового» («народного») героя в современном его варианте. Впрочем, это лишь в одном отношении. По другим своим характерным свойствам солженицынский Захар близок в то же время еще и лесковским «праведникам» и «воителям»: отчасти — таким, как Иван Северьяныч Флягин, отчасти — таким, как Ахилла Десницын.

Далее. Использование в обрисовке Куликова поля приема «мерцающего» наложения на его сегодняшнее настоящее его призрачного героического прошлого, по временам внезапно оживающего в воображении автора-рассказчика, сближает рассказ «Захар-Калита» с произведением отнюдь не очерково-«портретного» плана — с тургеневскими «Призраками». И хотя последнее сближение весьма локально, тем не менее его наличие в рассказе усиливает «тургеневское» реминисцентное присутствие здесь как главную жанровую доминанту.

Наконец, как очерк «велосипедного» путешествия по исконно русской «проселочной» глубинке рассказ «Захар-Калита» определенно корреспондирует с широко обсуждавшейся в конце 50-х —

⁴ Сжатые, но информативно емкие очерки о терминах «рассказ» и «новелла» см.: НИНОВ А. *Рассказ* // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. М., 1971. Стлб. 190–193; МИХАЙЛОВ А. В. *Новелла* // Там же. Т. 5. М., 1968. Стлб. 306–308.

⁵ Впервые опубликован: Новый мир. 1966. № 1.

начале 60-х гг. литературной новинкой — «Владимирскими проселками» В. Солоухина.

Несомненно, указанный комплекс ощутимых в рассказе жанрообразующих реминисцентных ориентаций свойствен — в *такой* их совокупности и с *такими* их значениями — только данному рассказу. Но с какими жанровыми ориентациями встречаемся мы в других рассказах писателя?

Возьмем рассказ «Случай на станции Кочетовка» (1962).⁶ Здесь, казалось бы, наличие «случая», т. е. *сюжетно значимой темы*, заявлено с самого начала и притом в заглавии, т. е. как *сквозная тема* произведения. Однако «сквозным» оказывается только читательское ожидание обещанного «случая», который появляется лишь под финал повествования и сам по себе не получает никакой сюжетной разработки. Более того, он как особый сюжетный мотив выполняет роль своеобразного новеллистического point — «точечной» *развязки* всего повествования.

Какова же тогда *тема* рассказа? Ею оказывается вовсе не финальный «случай» сам по себе, но сам главный *персонаж* рассказа, с которым на протяжении всего повествования не происходит решительно ничего такого, что выбивалось бы из будничного течения дел и событий и сгущалось бы, так сказать, в сюжет. Этот герой выступает в произведении меньше всего как *действующее лицо* и значительно более отчетливо — как *объект авторской характеристики и оценки*. И действительно, эта задача оказывается в произведении основной, целеполагающей.

В отличие от «Захара-Калиты», здесь вовсе нет ни *очерковой* достоверности лиц и событий, ни *публицистической* проблемности в манере повествования, ни даже слабо выраженного авторского *сказового* присутствия в повествовании. Зато есть — (1) *центроположенный* в художественной структуре целого *герой* и есть (2) само это художественное *целое* как выстраиваемая автором *репрезентативная характеристика* героя.

Как известно, именно эти два структурных принципа в совокупности составляют жанрообразующую основу *специфически русского романного жанра* — так называемого «монографического» романа о *современном* герое, иначе — романа о «герое времени» (вспомним лермонтовскую формулу из названия его романа).

Если обратить внимание на то, *что* типизировано Солженицыным в лейтенанте Зотове и *по каким эпохально-историческим параметрам*

⁶ Впервые опубликован: Новый мир. 1963. № 1.

выстраивается эта типизация, то этот его персонаж — разумеется, в авторском освещении и с авторской точки зрения — именно *репрезентативно типичен для своего времени и своего поколения*, причем, в строгом соответствии с русским романным жанровым канонам, он представляет собой *лучшую часть* своего поколения, является в своем роде *положительным героем своего времени*.

Нельзя отрешиться от впечатления, что *психологически* лейтенант Зотов — герой *автобиографический*, что *таким* сознанием обладал, *такими* идеалами жил, сквозь фильтр *такой* ментальности воспринимал окружающий мир когда-то в юности сам автор, по возрасту и условиям личностного становления принадлежащий тому же поколению советской молодежи ближайшей предвоенной поры, что и этот его герой. Другое дело, что Солженицын *оценивает* его как тип личности уже отнюдь не по-тогдашнему и даже вообще не «по-советски», а критически, но при этом и не «отрицательно», а значит — *принципиально неоднозначно*, совсем в духе русского классического романа о «лишних людях». Не потому ли солженицынский лейтенант Зотов, в отличие от «молодого» положительного героя советской литературы (будь это Павка Корчагин Н. Островского или молодогвардейцы А. Фадеева), структурно соотносим *напрямую* с типом «лишнего человека» русского классического романа? Ведь «случай», виновником которого он становится в рассказе, в контексте его авторской характеристики как типического «героя *своего* (шире — всего *нашего*) времени» играет роль того самого его «фиаско» (мировоззренческого, нравственного, личностного), что превращает всё его «положительное» — в «отрицательное», и наоборот.⁷

Тот же самый *тип личности* представлен у Солженицына и в герое рассказа «Правая кисть» (1960)⁸ — в образе несчастного больного старика Боброва. Как *персонаж*, он совсем иначе ставится в рассказе и на первый взгляд ничем не напоминает лейтенанта Зотова. Однако не случайно, по-видимому, оба рассказа созданы один за другим — они, что называется, взаимодополнительны... Их героев отличает друг от друга, по сути, только возраст, но оба они выражают собой одну и ту же эпохально-историческую «примету времени» — особого цвета

⁷ Подробнее о жанровом своеобразии русского «монографического» романа (романа о «герое времени»), его исторической эволюции и его модификациях см. в четвертой главе моей монографии «Чернышевский-романист и литературные традиции» (Л., 1989. С. 144–197).

⁸ Предлагался автором для печати в 1965 г. и был отвергнут рядом журналов; тогда же получил распространение в Самиздате.

и градуса «революционный максимализм», который и мировоззренчески, и психологически одинаково маркирует обоих: лейтенанта Зотова — как разновидность *современного* героя; «товарища Боброва Н. К.», который «состоял в славном -овском губернском Отряде Особого Назначения имени Мировой Революции и своей рукой много порубал оставшихся гадов» (с. 168) — как *исторический* тип.

Бобров — это человек, принадлежащий не только *эпохе*, но и *поколению Корчагина*; более того, он в своем роде *не кто иной, как состарившийся Корчагин* — попроще первого, навсегда прославленного Н. Островским и умершего молодым, попошлее его, поглупее, но все же... как узнаваемо похож!.. А Зотов — человек, принадлежащий поколению, *воспитанному в духе корчагинского горения идей*, но ему еще *предстоит* проходить свою жизненную «закалку», и превратится ли он в «сталь» или «шлак», пока неведомо... Писатель, похоже, не пожелал бы ему ни первого, ни второго, потому что сам испытал нечто третье и знает: только это последнее испытание — окончательное.

Второй герой «Правой кисти» — *автор-рассказчик* — представляет собой как раз эту «третью правду» эпохи (пользуясь выражением другого, тоже в свое время отверженного автора⁹). Он — человек зотовского поколения, но *убежденный враг Бобровых*, потому что из них (и таких, как он) рекрутировались и всегда рекрутируются лагерные надзиратели и палачи. *«Корчагинский» идеал* — с точки зрения людей, прошедших испытание ГУЛАГом, — не более чем иллюзорно-возвышенная эманация всё той же кровавой «бобровщины», или, как образно скажет сам Соженицын, «Красного Колеса» современной истории.

Зотов как *тип героя*, таким образом, *раздваивается* у Солженицына на героев-антагонистов рассказа «Правая кисть». Однако каждый из этих трех вариантов *единого*, казалось бы, типа героя отчетливо присутствует во многих произведениях писателя *порознь* от других, превращаясь в *особый* тип героя, причем сугубо *солженицынский*.

Так, Зотов трансформируется в ту разновидность «интеллигентного» типа, который так разнообразно и многокрасочно индивидуализирован в целой галерее персонажей «Одного дня Ивана Денисовича», а затем — романа «В круге первом». Бобров легко трансформируется в лагерного «шестерку» либо, по другой линии трансформации, в советского начальствующего обывателя. Автор-персонаж (подчеркиваю —

⁹ Леонида Бородина, у которого роман о гражданской войне называется «Третья правда».

как *тип героя*) в той же своей ипостаси, как здесь, фигурирует в «Крохотках», «Захаре-Калите», «Матренином дворе», «Пасхальном крестном ходе», даже в целом романе («Раковом корпусе»); в объективированном виде (как персонаж «не-Я») — в том же «Одном дне...» и в романе «В круге первом».

Обычно прямой или прототипический *автобиографизм* героев последней разновидности заслоняет собой в читательском впечатлении то их существенное свойство, что это — *особая генерация* того же самого солженицынского репрезентативного «героя нашего времени». Он, как и положено, является выразителем не господствующего в обществе идеологически довлеющего эпохе типа сознания, но другого, противоположного ему, отрицающего его идеологические штампы и аксиомы — и в этом смысле «свободного», поскольку прозревает ту, выражаясь классическим языком, «правду жизни»,¹⁰ которую само это общество вместе со всей его интеллектуальной элитой (в силу идеологической или номенклатурной «ангажированности» последней) либо вовсе не признаёт, либо признаёт частично, неадекватно.

В совокупном контексте «рассказов» писателя этот вариант «образа автора», столь глубоко уходящий к праистокам магистрально-русской романной традиции с ее особым типом эпохально-представительного героя, не функционирует, однако, как жанрообразующий фактор. Он везде — лицо наблюдающее, думающее, оценивающее, но как бы постороннее «действию» (пусть не в «новеллистическом» смысле этого слова, а лишь как чему-то само собой текущему, происходящему); если сочувствующее кому-либо из персонажей, то строго выборочно и осознанно. Однако это не «регистратор» увиденного или «хронист», каких мы во множестве знаем из русской классики, но тот как бы «контурный» и в то же время художественно полноценный образ «автора», который в произведении выступает носителем столь мировоззренчески важного личностного «опыта», что этого одного его свойства — без какой-либо дальнейшей «биографической» детализации — достаточно, чтобы в произведении не просто высказывать, но еще и персонифицировать собой целостную авторскую позицию (которая, как известно, шире и полнее того, что называют обычно авторской «идеей»).

Этими своими художественными свойствами и значениями солженицынский персонаж-«Я» подключается к стадияльно более поздним

¹⁰ Термин Н. А. Добролюбова, разработанный им в статье «Темное царство» (1859).

жанровым вариантам русского рассказа, чем первоначальные, указывавшиеся нами ранее лермонтовско-тургеневские его формы. Наиболее показательными среди них и в то же время наиболее близкими к солженицынским решениям представляются в этом отношении рассказы Г. Успенского «Выпрямила!..» и М. Горького «Коновалов» (хотя, как традиция, эта линия русского рассказа восходит, конечно, к «Тамани» Лермонтова). Этот тип героя и в традиции, и у Солженицына представляет собой особую генерацию *положительного героя-«интеллекта»*.

Рассказом, в котором сгруппированы *все три* разновидности основных *типов героя*, преимущественно разрабатываемых писателем, является «Матренин двор» (1959).¹¹ В нем «классичнее» всего представлен и тип героя-«интеллекта» (он же «автор» в обеих функциях — и присутствующего в описываемой реальности «наблюдателя», и аналитически оценивающего ее «мемуариста»), и тип положительного «народного» героя, и вариативно богатое множество «характерных» («бытовых») типов, главным образом «народных» («низовых»), но также и «начальственных» (социально «привилегированных»).

В то же время и в *жанровом* отношении в этом рассказе представлен весь уже отмеченный ориентационный спектр традиций, но плюс к тому и еще целый ряд не менее важных и тоже магистральных в русской литературе традиций, именно здесь заявляющих себя. Все они связаны либо прямо с образом центральной героини рассказа — Матрены Васильевны Захаровой, либо с приемами ее авторской обрисовки и оценки.

Матрена — это не просто *положительный народный тип*, но в мире солженицынских отражений наших социально-исторических реалий вообще *высший положительный тип* — «тот самый *праведник*, без которого, по пословице, не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» (с. 147). И весь рассказ — блистательно сфокусированная вокруг этого проблемно-тематического центра характеристика-«портрет» героини. Таким образом, русская романно-«монографическая» традиция органично совмещается писателем с *лесковской* традицией поиска и описания «народного» героя-«праведника» (вплоть до его «неузнанности» со стороны рядом живущих).

А «фольклорная» стихия авторского языка — в точно фиксируемых местных речениях, «пословичность» некоторых авторских описаний и аттестаций, песенный лиризм его собственной речи там, где

¹¹ Впервые опубликован: Новый мир. 1963. № 1.

он выражает свое итоговое отношение к ней!.. Всё это, несомненно, *некрасовское*, коль скоро герой-«праведник», во-первых, *женщина*, во-вторых, *крестьянка*...

Развернутый *мотивный* анализ солженицынских рассказов в указанных планах требует особого и отдельного исследования. Но и на основании предложенного беглого рассмотрения некоторых из них представляется несомненным, что поэтика *рассказа* у Солженицына (а вероятно, справедливо будет сказать — *вся* солженицынская поэтика) — включая сюда прежде всего *жанровый* аспект — полностью укладывается в круг *национально русских* литературных традиций, и притом подключается к самым магистральным из них, мало того — к основному их корпусу.