

МИРОСЛАВ МИКУЛАШЕК
Брно

НЕКОТОРЫЕ. ЖАНРОВЫЕ И МОРФОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВЕТСКОЙ ПРОЗЫ И ДРАМЫ 20-Х И 30-Х ГГ. И ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКИХ ЛИТЕРАТУР*

Методологической основой художественного мировосприятия в советской литературе 20-х—30-х гг. стал конкретный историзм. Этот принцип, дающий возможность запечатлеть в точных реалиях время, типические конфликты, судьбы во многом аутентичных личностей, обуславливал базис формальных, сюжетообразующих элементов в ряде жанров — в социальном, историческом романе и драме, а также в беллетризованных мемуарах, требующих неретушированной передачи подлинных событий, сочетания правды документальной и художественной, исторически точной реконструкции действий по времени отдаленных эпох, создания их атмосферы и обнажения чувственных пластов человеческой жизни. В рамках данной эстетической концепции сформировалась в советской литературе творческая тенденция объективного, предметно-аналитического реализма, синтезирующего в эпической картине мира, основанной на конкретно-предметных формах — на *mimesis* в аристотелевском понимании — разнообразные, диалектически противоречивые стороны жизненного движения.

Поиски адекватной художественной формы для повествования о мире в процессе его коренной ломки имели свою эволюцию. От изображения скорее событийных, эпических сторон революционных свершений советская литература совершила постепенный поворот к исследованию социально-психологических слоев жизни. Новый жизненный материал не позволял механического применения композиционных приемов литературы XIX века, где социальность, социальная подача жизненного материала была связана — зачастую лишь весьма тонкой нитью — с традиционной лирической, „любовной” действенной основой, как было, напр., в произведениях Э. Гаскелл *Мери Бартон* (1848), Ш. Бронте *Шерли* (1849) или в романах И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, где социальная семантика вплеталась в ткань „любовного романа”. Социальные пружины общественного движения, продиктованные закономерностями классовой борьбы, требовали поисков нового сюжетостроения, новой образности. В особенности Дм. Фурманов, который сделал сюжетным костяком романа *Чапаев* (1923) судьбу индивида —

двигал революционную прозу от патетически приподнятой романтики и плоской агитации к конкретно-историческому анализу человеческого характера. А. Серафимович — также как до него А. Малышкин в *Падении Даура* (1921) — строил свой героический роман *Железный поток* (1924) на коллективном образе — судьбе человеческой массы, увлеченной вихрем революции. История известного похода так наз. Таманской армии требовала, однако, не правду фотографической съемки или хроникальной записи реальности, а правду синтетическую, постигающую смысл стихийного движения человеческого потока к социальной справедливости. Идея произведения требовала композиционный строй, противостоящий постулату нарочной хаотичности или концепции искривленного, искаженного изображения реальности, защищаемых тогда Б. Пильняком и Е. Замятиным в романах *Голый год* (1921), *Мы* (1920). Серафимович, отбрасывающий и традиционную романную архитектуру широко разбегающихся и переплетающихся главных и побочных сюжетных линий, избрал динамическую композицию одной повествовательной полосы, вбирающей в синхронном кадре социально-политические и экзистенциальные моменты исторического процесса. Поток эпизодов с доминантой массовых сцен, отличающихся полифонической структурой речи, передает в почти кинематографической последовательности и в сжатом монтаже неумолимую логику классовой борьбы. Эмоционально-экспонированная, почти апокалиптическая картина человеческих страданий в сочетании с экспрессивным описанием природы, усиливают суровую атмосферу одного из неисчислимых эпизодов гражданской войны. На небольшом плацдарме Серафимович сумел создать монументальную прозаически-поэтическую форму — поэму в прозе — с чертами героической рапсодии и с почти балладной фактурой. Монументальный эпизм и поэтичность сурово экспрессивного повествования способствовали возникновению в истории европейской литературы редкостного революционно-романтического героического эпоса.

Наряду со стремлением к глобальному взгляду на отрезок действительности, дающим притом материал к почти монументальному обобщению, усиливалось внутри данной творческой тенденции тяготение к „познавательному психологизму“, аналогичному поискам Э. М. Ремарка (*На западном фронте без перемен*, 1929) и Э. Хемингуэя (*Прощай, оружие!*, 1929), к детальному социально-психологическому анализу законов социального деяния и бытия человека, что вскрывали в своих революционных романах и новеллах в разнообразной инструментровке не только Фадеев (*Разгром*), но и Федин (*Братья*), Леонов (*Вор*), Бабель (*Конармия*), Булгаков (*Белая гвардия*), и в драме Тренев (*Любовь Яровая*), Лавренев (*Разлом*) и другие авторы; вместе с эпосом Серафимовича данные произведения советской литературы явились необходимым подготовительным звеном к созданию монументальных эпических полотен, способных отобразить эпоху во всей сложности и целостности человеческой, политической и исторической.

В советской литературе 20-х и 30-х гг. в связи с тяготением эпохи к монументальному эпизму формировался жанр романа-эпоса, отображающий

в гегелевском понимании „эпическое состояние мира“, дающий „картину национального духа в нравственных устоях семейной жизни, в общественных условиях состояния войны и мира, в его потребностях, искусствах, обычаях, интересах“¹. Этот жанр претерпел самобытную идейную и морфологическую интерпретацию и модификацию в *Хождении по мукам* (1921—1940) А. Толстого и в особенности в *Тихом Доне* (1925—1940) М. Шолохова, подытоживающем как бы в данной жанровой области новые искания. Монументальный роман-эпопея *Тихий Дон* является выражением того факта, что новая трагедия порождена не „духом музыки“ (Ницше), а „духом политики“, фатально определившем XX век. Роман повествует о том, что преобразование мира, рождение нового строя — трудный, мучительный процесс, но что это неостановимое движение к исторической справедливости. Впрочем, согласно Н. Конраду, „в основе литературного творчества лежит переживание «мук» истории“².

Монументальный роман-эпопея Шолохова широко охватывает сумму общественного и революционного процесса героического периода русской истории (1912—1922) и средствами традиционного реалистического повествования — свойственного в славянских литературах уже историческим фрескам Л. Н. Толстого *Война и мир* (1863—1869) или С. Жеромского *Пепел* (1904) — передает диалектику исторической реальности, решает ее основные политические, экзистенциальные, философские и этические проблемы. И для *Тихого Дона* характерна широкая панорама событий, огромное количество действующих лиц — исторических и фиктивных, детальный анализ психологии масс и экзистенциальных слоев жизни отдельного человека (проблематика „выбора дороги“, „межевая ситуация“ в жизни протагониста), драматизм действия, экспрессивность (суровая „романтика“ батальных сцен), оформление сюжетной истории в занимательном приключенческом плане (однако не в стиле В. Скотта или А. Дюма), слияние картин природы с психологией героев, романтика и „поэзия человеческой жизни“ и беспощадная правда повествования о действительности, сюжетный синтетизм, струя исторического времени, пронизательный взгляд в историю, поданную как совокупность объективных фактов, которые сливаются хронологически в мучительном, стремительно и вольно текущем потоке романа-реки. Гранитным руслом льется этот неукротимый поток жизни и истории. Для художественной системы *Тихого Дона* — сначала романной хроники, раскрывающейся в направлении к монументально-эпической форме — характерна композиционная черта романа-эпопеи вообще — „стремление к постоянному переплетению и смене развивающихся сюжетных линий, перебивке планов повествования, чередование разнообразных по своему содержанию и характеру эпизодов и ситуаций“³. Атектоническая композиция способствует совмещению эпи-

¹ Г. В. Ф. Гегель, *Сочинения*, т. XIV. Москва 1958, стр. 241.

² См. „Новый мир“ 1971, 1, 216.

³ А. А. Сваричевский, *Советский роман-эпопея*. (Автореферат докторской диссертации.) Тбилиси 1972, стр. 39.

ки, сюжетной экстенсивности и глубокой интроспективности, синтезу толстовского романа времени и пространства⁴ с романом-повествованием о жизни человека и ходу мира, характерным для поисков нового романа XX века.

Т. Мотылева пишет, что „европейский роман из повествования об отдельных лицах, о „молодом человеке XIX столетия“, становится повествованием о судьбах общества, народа, нации“, в чем „отражается объективный жизненный процесс — возрастание роли народных масс в поступательном движении человечества“⁵. Эта эволюционная тенденция характерна и для творчества М. Шолохова, который развивал жанр большой прозаической формы в направлении к народной эпопее. Эта традиция социально-политического романа, которую прокладывали в течение XX века романы *Мать* М. Горького, *Джунгли* Э. Синклера, *Пелле-Завоеватель* и *Дитте — дитя человеческого* М. Андерсена-Нексе, позднее *Железный поток* А. С. Серафимовича, *Анна-пролетарка* И. Ольбрахта, *Сирена* М. Майеровой, *Как закалялась сталь* Н. Островского, *Салка-Валка* Г. Лакснеса и в новое время *Эмигранты* В. Моберга и др. Этот реалистический роман, правдиво изображающий нелегкую судьбу простого человека, процесс его человеческого выпрямления, мудрость народа, его любовь к правде и исконную борьбу за существование, способность не поддаваться невзгодам жизни и выжить в неумолимом прибое истории — представляет жизненный нерв мировой литературы XX века.

В народной эпопее Шолохова бьется пульс сердца человека и мира. Роман основан на широком синтетизме, сплавляющем в широком эпическом полотне разнообразные и противоречивые, индивидуальные и общественные стороны жизненного и исторического процесса. „Если же эпос должен быть чем-то единым, — пишет Гегель, — то и событие, в форме которого эпос раскрывает свое содержание, должно обладать единством в самом себе. И то, и другое — единство субъективного становления в себе — должны совпасть и связаться“⁶. Наблюдение Гегеля сохраняет свою силу и в случае романа-эпопеи. Шолохов сумел — так же как и крупные романисты XIX и XX вв. Л. Н. Толстой, С. Жеромский, М. Горький, М. Андерсен-Нексе, Р. Роллан, Р. Мартен дю Гар, Т. и Г. Манн и др. — связать, переплести и сопоставить весьма чутко, с осознанием пропорций жизненного процесса и факта „позию человеческой жизни“, индивидуальные судьбы своих героев (в особенности семьи Мелеховых, явившейся сюжетной амальгамой романа) с судьбой всего региона, с историей, со всеми ее вехами, перипетиями и изгибами. В этом смысле сюжет *Тихого Дона*, нарастающий в соответствии с переливами и ритмом самой жизни, представляет единство „генерализации“ и „детализации“, эпически интенсивный синтетический сплав человеческой и социальной реальности.

А. В. Чичерин считает „многосюжетность“ одним из характерных ком-

⁴ A. Flaker, *O typologii powieści*, „Pamiętnik Literacki“ 1971 (LXII), стр. 271.

⁵ Т. Мотылева, *Роман Роллан и современность*. 1955, Октябрь 1, стр. 156.

⁶ Г. В. Ф. Гегель, *Сочинения*, т. XIV. Москва 1958, стр. 249—250.

позиционных элементов романа-эпопеи⁷. Однако в отличие от формы циклических романов, где встречаются обширные „романы в романе”, широкие сюжетные полюсы, способствующие разветвлению историй и вторичных персонажей в самостоятельные сюжетные ответвления (Дж. Гуолсуорси *Сага о Форсайтах*, Л. Арагон *Коммунисты*, Ф. Эриа цикл *Семья Буссардель*, *Испорченные дети*, *Золотые решетки*, *Время любить* и др.), сюжет *Тихого Дона* является при всей своей широте и переплетении не композиционно диффузным, а сжатым, цельным и строго концентрическим. Шолохов не позволяет, чтобы роман разбежался в фабуляционно развернутые, протяжные побочные или параллельные линии, отвлекающие внимание от центрального действенного и философского узла произведения, стремится к тому, чтобы не была раздроблена идейная и событийная цепь и выдержан тонус главной сюжетной линии. Композиционная основа некоторых крупных полотен рубежа XIX и XX вв., напр., роман *Пепел* (1904) С. Жеромского, выказывали иной подход — строились в контрапунктах и диссонансах, нарушающих последовательность и логику каузальных связей романного действия⁸. Хотя свободная, атектоническая композиция *Тихого Дона* и романов данного типа вообще позволяет нагрузку картин военного действия, сражений и дигрессий с историко-социологическими и политическими сообщениями, данными и документами (письма, дневники, хроники и т. п.), никогда не теряется в ткани действия объединяющий момент, индивидуальная судьба протагониста или протагонистов, тот сюжетный стержень, который связывает воедино огромный массив эпического действия и который оказывается костяком произведения. Сюжет *Тихого Дона* при всей полифонии разыгранных историй и судеб персонажей романа обнаруживает „личностную”, гомофонную основу. Личностную основу имеют и такие произведения крупной романной формы середины XX века — разные в идейно-тематическом отношении — как эпопеи М. Митчелл *Унесенные ветром* (1936), М. Горького *Жизнь Клима Самгина* (1925—1936), В. Мoberга *Эмигранты* (1949—1959) и современный военный роман Дж. Джонса *Отсюда и в вечность* (1951). Строгой сюжетной концентричности, сквозного действенного стержня и крупной индивидуальной судьбы недостает иногда и таким произведениям, как *Очарованная душа* Р. Роллана (в связи с движением поколений роль сюжетной балки берут и другие персонажи — сын главной героини Аннет Ривьер Марк), *Семья Тибо* Р. Мартена дю Гара (роман отличается дискурсивным ходом повествования и сюжетным параллелизмом), *Буря* И. Эренбурга, до известной степени и *Хождение по мукам* А. Толстого (одновременный показ судеб четырех героев приводит к определенной сюжетной диффузии), *Коммунисты* Л. Арагона и др. Большая индивидуальная судьба как стержень произведения иногда отсутствует и в некоторых крупных полотнах мировой литературы второй половины XX века, авторы ко-

⁷ А. В. Чичерин, *Возникновение романа-эпопеи*. Москва 1975, стр. 361.

⁸ См. J. Pelikan, *Napoleonské epopeje L. N. Tolstého a S. Žeremského*, „Slowanské studie”, UJEP, Brno 1979, стр. 96.

торых стремились к более широкому охвату жизни общества в сложные периоды истории. Панорамичные романы американских прозаиков Т. Уайльдера *Восьмой день* (1967) и К. Уинсор *Путешественники на Восток и Запад* (1966) остались композиционно расщепленными, ибо в первом произведении вдруг исчезает и во втором вообще отсутствует та большая дуга индивидуальной судьбы, которая сплотила бы весь пестрый жизненный материал и разыгранные истории в одном концентрическом повествовательном потоке.

Идейно-эстетическая концепция советской литературы с ее тенденцией к „познавательному психологизму“, диалектическому и синтетическому изображению жизни и ее движения, как она формировалась уже в 20-е и 30-е годы, была противоположна суперсубтильному субъективистскому психоанализу той линии западного модернистского романа, которая сделала своим предметом внутреннюю, личную жизнь человека, вырванную из контекста социальных детерминант и связей. „Субъективные“ романы Дж. Джойса *Улисс* (1924), И. Звево *Самопознание Дзено* (1923), М. Пруста *В поисках потерянного времени* (1913—1927), и др., приносящие буквально „рентгенограммы“ глубинных слоев подсознания и акцентирующие внутреннее действие, ознаменовали распад романической формы, основанной на синтетическом взгляде на действительность. Эпоха революционных бурь и строительства социалистического строя не позволяла советской литературе делать объектом творчества только лишь интимную жизнь человека. Политика, социальность наложили на нее естественно, неизгладимый след. Однако, как повествуют социальные романы и драмы Горького, Шолохова, исторические фрески А. Толстого, Сергеева-Ценского и др. и в настоящее время новеллы, рассказы, художественные мемуары и романы с психологической ориентацией Бондарева, Айтматова, Трифонова, Шукшина, Распутина, Катаева и ряда других современных советских писателей советская литература не потеряла смысла для глубоких размышлений о судьбе человека во всех ее жизненных связях.

Стремление к синтетическому изображению индивидуальных и социальных страниц жизни человека, к диалектическому сочетанию темы человек и история, к открытию законов и пружин социального бытия и источников человечности является творческой чертой, идейной и морфологической доминантой горьковской и шолоховской линии советской литературы, унаследовавшей традиции классического русского и европейского романописания.

Произведения данной художественной линии объективного, предметно-аналитического реализма доказывают, что искусство, изображающее реальный жизненный и исторический процесс во всей его общественно-политической тотальности, художественной занимательности и трогательности, является неисчерпаемым источником мудрых мыслей, взволнованной эмоциональности и философского размышления над путями, судьбами и земным существованием человека.

Параллельно со стремлением к конкретно-историческому изображению реальности с самого начала формировалась в советской прозе и драме творческая тенденция синтетического, „метафорического” реализма⁹, стремившегося в стилизованном, конкретно-абстрактном, широко ассоциативном и имажинативном поэтическом образе предельной генерализации к универсальному повествованию о действительности, к постижению логики, смысла происходящих событий, к вскрытию сверхвременных значений в жизни человека и общества.

Данную художественно-стилизованную концепцию и тенденцию проklamовывал в советской литературе жанр драматического уподобления революции, представленный *Мистерией-буфф* (1918) В. Маяковского. Параболическая форма этой „драмы-легенды”, революционно интерпретирующей древние, библейские мотивы (мировой потоп, поиски Арабата и др.), фиксировала прежде всего смысл событий ВОСР, дала возможность синтезировать в глобальной картине и панорамичном ракурсе сдвига мировой истории. Поэт создал в духе типа *theatrum mundi* стилизованную театральную модель хода мира. Пьеса *Мистерия-буфф*, переплавляющая художественные импульсы жанровых систем минувших эпох, является одновременно выражением жанрового синкретизма нового времени, которая беспощадно переворачивает и скрещивает унаследованные традиции и установившиеся жанровые организмы. Пьеса представляет жанровый гибрид, это не только неомистерия, но и моралитэ, драматический памфлет, сатирическая панихида над старым миром и форма новой массовой драмы, которая откристаллизовалась на рубеже XIX и XX вв. (Верхарн, *Зори*; Роллан, *14-е июля*; Гауптман, *Ткачи*), появилась вновь после окончания Первой мировой войны и ВОСР (Кайзер, Газенклевер, Крлежа, братья Чапек и др.) и была прообразом „политического театра” Пискатора, Брехта, Мейерхольда, Восковца и Вериха.

Особый творческий вклад в линию синтетического, стилизованного „метафорического” реализма внесли в советской литературе 20-х—30-х гг. произведения, основанные на гротескно-сатирической интерпретации реальности, обнажающей посредством гиперболически-карикатурного заострения или гротескно-фантастической деформации очертаний и пропорций реальных жизненных явлений их социальную сущность, правду мира и смысл человеческого существования — В. Маяковский *Клоп* (1928), *Баня* (1929), Е. Шварц *Голый король* (1934), *Тень* (1940), *Дракон* (1942), Ильф-Петров *Двенадцать стульев* (1929), *Золотой теленок* (1931), М. Булгаков *Роковые яйца* (1925), Иван Васильевич (1935), *Мастер и Маргарита* (1928—40).

Пьесы Маяковского, которые со своей атакой против нового мещанства и бюрократизма были выражением борьбы за новый облик общества, тяготеют к крупным действенным масштабам, сценической метафоричности (человек — „клоп”; „Баня” моет (просто стирает) бюрократов”), к высокой

⁹ См. А. Эльяшевич, *Лиризм. Экспрессия. Гротеск*. Ленинград 1975, стр. 147.

политической сатире с ее миссией „смеха-судьи”. Их форма обнаруживает следы древних традиций: в отличие от новоаттической комедии Менандра, сюжетной сердцевинной которой оказалась интрига, преимущественно „любовная”, аполитическая, эпицентром комедий Аристофана (*Всадники*, *Богатство*, *Миф* и др.) был всегда *agón*, столкновение действующих лиц, идей, интересов, деяний, тенденций, борьба, усиливающаяся всегда с новой сатирической аргументацией. Ту же структурную основу сюжета сохраняют и комедии Маяковского: и в них в серии гротескных сцен демонстрируется и обнажается в эффектном действенном повороте, зачастую неожиданно варьирующем исходную сюжетную ситуацию, конкретный социальный порок и его носители. Сюжетная история здесь также отличается весьма простой основой, являясь амальгамой многоэпизодической системы сцен. Пьесы Маяковского исходили из жанрово-морфологического и структурного архетипа аристофановской комедии, модифицированной Гоголем (*Ревизор*) и Сухово-Кобылиным (*Смерть Тарелкина*), которые контаминировали ее сюжетостроительную основу с приемами комедии, основанной на истории с социально мотивированной интригой¹⁰.

Искусно сцепленной сюжетной историей отличаются сценические сказки — „драмы мысли” Е. Шварца *Голый король*, *Тень*, *Дракон*, которые преобразовывали жанровые традиции Гоцци, Тика, Бюхнера, Гауптмана и Андерсена в направлении к философско-политической сатире и явились новым фазисом в советской комедиографии 30-х гг. Повествовательный жанр здесь наложил свою печать на драматическое построение — сказка не может не опираться на сюжетную историю (осциллирующую между реальностью и фантазией), которая имеет свое функциональное этическое назначение и семантическое воздействие. В данную историю естественно включены и другие тематические слои, которые прямо не связаны с основной действенной линией произведения: они передают отношение автора к общечеловеческим достоинствам и порокам мира, дают — также как, напр., у Тика — и в пределах фантастических действий и сказочного комизма оценку действительности, ее „критику смехом”.

Пьесы Маяковского обогащали аристофановско-гоголевский тип комедии яркой театральностью и зрелищностью. Его комедии обнаруживали генетическое, морфологическое родство с формами народно-праздничной, ярмарочной и также карнавальной культуры давно минувших эпох; сплетая разнообразие видов и элементы зрелищного искусства — от буффонады, клюунады, эстрады до пантомимы, цирка и т. д., они выявляли в то же время фактуру сценического ревю.

Одну из оригинальнейших разновидностей комедийного искусства в европейской драматургии 30-х гг. прокладывала пара выдающихся чешских писателей и комиков Восковец и Верих (пражский Освобожденный театр,

¹⁰ См. М. Микулашек, *Победный смех (Опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. В. Маяковского)*. UJEP, Brno 1975, стр. 74-116.

1927—1938). Их сатирико-политически заангажированные пьесы кульминационного периода *От Цезарь* (1932), *Осел и его тень* (1933), *Палач и его шут* (1934), *Тяжелая Барбора* (1937) „сделали театр вновь трибуной общественного интереса как было во времена Аристофана”¹¹. Пьесы V+W обнаруживают сюжетно-структурную канву сценического ревю с его принципом морфологической и жанровой пестроты (клоунада, скетч, феерия, буффонада и т. п.). Для них характерны особого типа авансцены — сфера действия главных героев, ведущей пары комиков; здесь концентрировалась мысленная соль пьес, здесь блистал диалог аристофановской чеканки свободомысленными рассуждениями, инвективами, глоссами, остроумным комментарием к актуальным событиям дня. Одновременно ревю V+W свойствен сюжетный динамизм, мгновенная трансляция картин из разной среды вроде кадров киноленты, прокладывание действия песнями, танцевальными интермедиями, пантомимическими вставками и актерскими импровизациями. Сатирико-политические ревю V+W, синтезирующие разные виды сценического искусства и отличающиеся раскованной театральностью, одновременно воскрешали и обновляли на новой идейно-художественной основе традиции итальянской комедии дель арте (импровизация, комическая пара — аналогия известной пары слуг — Дзанни, *lazzi*, смесь песенок, фарсов и др.). Знаменитые пары протагонистов V+W (Булва — Папулий, Сиганидополиас — Неешьхлебос и др.) в отличие от „Дзанни” из комедии дель арте (Арлекино — Бригелла, Пулчинелла — Кавьелло), были одновременно и бунтарями, социальными критиками, глашатаями социального протеста. V+W досоздавали своей художественной инвенцией и сатирическим намерением великолепную традицию народного, площадного театра. Их ревю явилось особым фазисом в истории сатирической комедии XX века.

Как Маяковский в *Мистерии-буфф*, *Клоне*, *Бане*, так и Ев. Шварц в *Тени*, *Драcone* и V+W в пьесах *Осел и его тень*, *Палач и шут* и др. нарушали элементарное правдоподобие. Метафорические сюжеты их пьес — близкие в жанрово-типологическом отношении и основанные на театральной гиперболе и оформляющие фиктивные истории, представляют трансформацию явлений жизни в образную гротескно-сатирическую модель объективной реальности, передают действия и смысл жизненных процессов посредством изоморфных действительности художественных структур.

Баня Маяковского привносит и особый тип абсурдного комизма или же модели комизма, который можно характеризовать как координированный, опосредованный абсурд, возникающий его присоединением к координату очеловеченного мира (корреляция положительного и отрицательного принципов здесь происходила в виде конфронтации двух логик, двух плоскостей жизненных отношений — авангардного мира созидателей с жизненной абсурдностью мира бюрократов). *Баня*, таким образом, вслед за гротескно-абсурдными, философскими драмами 10-х и 20-х гг. польского драматурга

¹¹ V. Holzknecht, *Jaroslav Jeřek a Osvobozené divadlo*. Praha 1957, стр. 143.

С. И. Виткевича (*Pragmatyści*, 1919; *Kurka wodna*, 1921; *Janulka, córka Fizdejki*, 1923; *Wariat i Zakonnica*, 1923 и др.) прокладывала дорогу новаторским формам драматургии и комедиографии второй половины XX века.

„Модельные”, „метафорические” комедии Маяковского и Шварца с их гибридной и синтетической формой, переплавляли в новой инструментовке идейно-художественные импульсы комедии аристофановской, народного, „ярмарочного” театра, сценической сказки, представляя оригинальное явление в истории авангардного сценического искусства XX века.

В области прозы традиции монументального, философски окрыленного произведения, погружающегося в судьбы человеческого рода, развивал в своей гротескно-сатирической романной фантазмагории *Мастер и Маргарита* М. Булгаков. Свободный, идейно и действительно сдвинутый парафраз и адаптация средневековой фаустовской легенды, мотивов библейских, контаминированных с буффонадой, гротескно-сатирическим осмеянием несовершенства человека XX века, привела к созданию сверхвременной параболы, дающей на многослойной истории универсальное повествование и мучительное размышление о судьбе человека в круговороте мира, о его тщетной борьбе с несправедливой, обезличенной властью, с равнодушием к уделу ближнего, с трусливостью, которая является „одной из самых плохих человеческих ошибок”.

Сложная структура произведения, основанная на приеме „романа в романе”, переплетение плоскости философской с сатирой и буффонадой, мир фантазии, где сплетается иррациональность с реальностью, где перемешиваются в больших аналогиях временно отдаленные эпохи (с времени Понтия Пилата до XX века), где происходит метаморфоза вещей и персонажей (свободно парят в воздухе, внезапно исчезают и т.д.), абстрактный миф, поднимающийся над событиями и движением времени — это все вело к возникновению синкретической жанровой формы неоромантической гротескной фантазмагории, полной глубокой человечности, какая со времен произведений Гофмана *Элексир дьявола* (1815—16), Твейна *Таинственный незнакомец* (опубл. 1916) и Кафки *Превращение* (1925—26) не имеет в новой прозе аналогии. Роман Булгакова, вырастающий морфологически и этически из домашних, гоголевских корней (*Нос*, *Страшная месть*) и миропонимания Достоевского, его философского осмысления добра и зла и существования человека — является в определенном отношении новой мутацией типа т. наз. *roman initiation*, идущего из глубин веков, перемешивающего в смелых сочетаниях пансофические мифы и демонические мотивы (свита „дьявола” — „великого мага” Воланда) с познанием тайн вселенной и человеческой судьбы. И в *Мастере и Маргарите* — так же как и в *roman initiation*, напр., *Золотой осел* (2 век н.э.) Апулея, *Монах* (1796) Льюиса, *Элексир дьявола* (1815—16) Гофмана, *Голем* (1915) Мейринка, *Замок* (1922) Кафки и др. — изображен жизненный путь человека в глубь времени и пространства, в иные миры, к тайне бытия. Романтический эмоциональный взмах и взгляд с вершин философии в решении темы взаимоотношения человека и мироздания здесь

сверх того связан с ракурсом сатирическим свифтовской чеканки, стягивающим содержание с высот абстракции к земной жизни. Гротеск, заключающийся в неожиданном совмещении противоречивых планов повествования и явлений мира, является здесь ключом к познанию сущности бытия. Роман, созданный в духе „фантастического реализма” Достоевского, открывал путь к полидименсиональному жанру, к типу произведения с гигантским внутренним содержанием, изображающим экзистенциальные стороны эпохи в общих, универсальных аспектах.

В произведениях данной творческой линии советской литературы царит мощный размах фантазии, гипербола, гротеск, мысленное заострение жизненной проблематики, подача, которая — при сохранении колорита времени, характеристических общественных конфликтов, противоречий и т.д. — придает повествованию о мире универсальную, сверхвременную значимость.

В рамках течения с образной системой, трансформирующей действительность, формировалась в 20-х и 30-х гг. творческая струя гуманистического романтизма, представленная творчеством А. Грина, К. Паустовского, Ю. Олеши, М. Пришвина и др. Своеобразной жанровой формой в данной линии являются прежде всего произведения А. Грина *Блестящий мир* (1921—1923), *Алые паруса* (1924), *Бегущая по волнам* (1925—6) и др. Их фантастические, романтические и лирические истории выходили за рамки обыденности, отыскивали поэтические сферы жизни, утверждали общечеловеческие ценности и достоинства, отличались эзотерической атмосферой модернизированной сказки. Сказочно романтическую инструментацию темы дополняет у Грина действенная занимательность повестей, напряжение, „мир приключений” (согласно Гегелю „основой тип романтического искусства в отношении формы событий и действий”¹²), представляющий фабуляционную оболочку сообщаемых семантических плоскостей. Гриневские романы (*Джесси и Моргиана* и др.), новеллы и рассказы, точнее *romaneto* (если использовать термин Я. Неруды, ищущего жанровое определение для произведений Якуба Арбеса с атмосферой загадочного, фантастического и в то же время бытового, реального действия), включаются в развитие того побегов мировой литературы XX века, где земной опыт и переживания человека пересекает, обнимает, связывает и перемещает в новые плоскости сюжетный эксперимент, вымысел, основанный на реальном или фантастическом действии или мотиве, устремленных к осмыслению существования человека. Этот тип литературы культивировали во времена Грина романы и новеллы Д. Гарнета (*Человек в зоологическом саду*, *Женищина-лисица*), Ф. С. Фицджеральда (*Необычайные приключения Б. Батона*), позднее Ж. Грина (*Визионер*), Дж. Хильтона (*Потерянный горизонт*), Д. дю Мориер (*Ребека*), Л. Даррелла (*Темный лабиринт*) и др. Но и внутри данной линии произведения Грина имеют свое место благодаря нежному и чуткому лиризму, идущему от чеховских, бунинских и купринских традиций русской литературы, благодаря романтическому колориту и смыслу для добра и человечности.

¹² Г. В. Ф. Гегель, *Эстетика*, т. 2. Москва 1969, стр. 299.

Новеллы и „романето“ А. Грина вместе с гротескно-философским романом М. Булгакова *Мастер и Маргарита*, отличающимся жанровой фактурой *roman initiation*, включаются в эволюционную линию мировой прозы, определяемой в западном литературоведении термином *romance*¹³ („романтический роман“); для нее характерна „романескность“ историй и образов, загадочность, занимательная фабула, искусственная сюжетная конструкция, основанная на вымысле.

Творческие искания советских писателей, тяготеющих к романтическому мировосприятию, обнаруживают вообще несколько морфологических оттенков и модификаций. Одну из них представляет творчество К. Паустовского 30-х гг., мастера словесной миниатюры, лирико-философских медитаций, который в своих поэтических повествованиях обратился — в отличие от Грина — к реальной, а не выдуманной жизни современников (*Кафа-Бугаз*, 1932; *Колхида*, 1934; *Межецкая сторона*, 1938 и др.). Другой художественной модификацией романтического творчества являются произведения Ю. Олеши. Его проза (*Три толстяка*, 1924—1928; *Зависть*, 1927; *Вишневая косточка*, 1931) отличается при всем лиризме определенным „головным“, рационалистическим аспектом. Паустовский стремится в своих искусно сфабулированных медитациях, вырастающих из скитаний за лирическими историями, за судьбами людей и краев (*Межецкая сторона* и др.) постичь импрессию и атмосферу мгновения, плавно развиваемого события. Олеша тяготеет к исследованию таких психологических отношений и состояний души, которые исходят из сферы „подсознательного“ (не случайно В. Шкловский пишет о „лазерном зрении“ Ю. Олеши и о том, что „сюжетные метафоры“ — система его видения)¹⁴.

Течение гуманистического романтизма с его повышенной эмоциональностью, лирической импрессивностью, фантастичностью, мечтательностью, поэтизацией обыденных и необычайных явлений жизни, обнаруживает гедонистический эстетический момент, расширяющий палитру функций советской литературы. Согласно Горацию, „... et prodesse volunt et delectare poetae“ — в этой дихотомии, акцентирующей наряду с поучением и познанием игру воображения и развлечение, заключается искони назначение искусства.

Полиморфная эстетическая основа советской литературы 20-х—30-х гг. является доказательством того факта, что она представляет „исторически открытую систему художественных форм“ (Д. Ф. Марков). Для нее характерен симбиоз предметных и стилизованных приемов, основанных на свободной имажинативности, широкой ассоциативности и метафоричности, на амбивалентности непосредственного повествования о реальности и передающих правду жизни разными художественными средствами.

¹³ См. Р. Уэллек, О. Уоррен, *Теория литературы*. Москва 1978, стр. 233.

¹⁴ В. Шкловский, *Глубокое бурение*, [в] Ю. Олеша, *Избранное*. Москва 1974, стр. 9.

TENDENCJE ROZWOJU FORM I GATUNKÓW W LITERATURZE RADZIECKIEJ DWUDZIESTYCH I TRZYDZIESTYCH LAT A TRADYCJE LITERATURY EUROPEJSKIEJ

STRESZCZENIE

W literaturze radzieckiej lat dwudziestych i trzydziestych wytwarzała się tendencja zmierzająca ku obiektywnemu, przedmiotowo-analitycznemu realizmowi, syntetyzującemu w obrazie analitycznym antynomie swych czasów i świata. Tendencja owa przejawiała się w szeregu gatunków odwołujących się do rzeczywistości m. in. w eposie prozaicznym Serafimowicza *Żelazny potok*, opierającym się na obrazie zbiorowym, globalnym, oraz w epopei powieściowej Szolochowa *Cichy Don*, odznaczającej się kompozycją atektoniczną, umożliwiającą połączenie epiczności i ekstensywności fabularnej z introspekcją, syntezy Tolstojowskiej powieści czasu i przestrzeni z powieścią-wypowiedzią o życiu człowieka i dążnościach świata. *Sjużet* dzieła jest tu połączeniem „uogólnienia” i „uszczegółowienia”, zintensyfikowanym epicznie zwrotnikiem ludzkiej i społecznej rzeczywistości; przy całej polifoniczności akcji i postaci, istota jego jest subiektywna, jednostkowa (osobnośni), co go odróżnia od wielkich płócien literatury XIX i XX wieku (L. N. Tolstoj: *Wojna i pokój*, S. Żeromskiego: *Popioły*, R. M. du Gard: *Rodzina Thibault*, T. Wilder: *Ósmy dzień* i inne).

Paralelnie z tą linią formowała się tendencja ku tworzeniu syntetycznego, „metaforycznego” realizmu, opierająca się na konkretnie-abstrakcyjnym, asocjacyjnym i imaginacyjnym obrazie o najwyższym stopniu uogólnienia, pozwalająca na poznanie znaczeń ponadczasowych poszczególnych zjawisk. Rozwój owej tendencji, której torowały drogę swym rewolucyjnym pokrewieństwem misteria-buffo W. Majakowskiego, wspierały dzieła o profilu groteskowo-satyrycznym: *Pluskwa* i *Laźnia* Majakowskiego — groteskowo-satyryczne komedie z rysami rewii scenicznych, mające w literaturach słowiańskich swój odpowiednik w rewiach satyrycznych Voskovca i Wericha (*Osiol i cień* i inne); *Nagi król*, *Cień*, *Smok* J. Szwarca — satyryczne baśnie sceniczne nawiązujące do tradycji Gozziego, Tiecka i innych; *Mistrz i Malgorzata* M. Bułhakowa — groteskowo-filozoficzna powieść-fantasmagoria o fakturze tzw. *roman initiation*. W ramach nurtu o systemie obrazowym ulegającym transformacjom rozwijała się również linia humanistycznego romantyzmu (Grin, Paustowski, Olesza) odznaczającego się wzmożoną emocjonalnością, niezwykle fantastycznością, liryczną impresywnością i poetyzacją życia. Polimorficzna baza estetyczna literatury dwudziestych i trzydziestych lat dokumentuje fakt, iż chodzi tu o „historycznie otwarty sytem form artystycznych” (D. F. Markow).

DIRECTIONS IN GENRE AND FORM OF THE SOVIET LITERATURE OF THE TWENTIES AND THIRTIES AND THE EUROPEAN LITERARY TRADITION

SUMMARY

In the Soviet literature of the Twenties and Thirties there appeared a direction towards an objective, analytically objectified realism, which created a synthesis in the form of fictional depiction of the antinomy of the time and the world. This found expression in a number of genres producing a pattern of real life. Among these was the prose fiction of Serafimovich, *The Iron Stream*, based on a collective, global image, as well as the epic novel of Sholokhov, *Quiet Flows the Don*, distinguished by its a-tectonic composition permitting the conjunction of narrative quality and extended action with introspection, a synthesis of the Tolstoyan novel of time and space with the confessional novel, the testament of the life of the individual and the nature of the world. The plot structure of the work is a fusion of „generalization” and „detailization”, an intensive

fictional synthesis riveting together human and social reality; with all the polyphonic nature of incidents and characters the basis is an individual one, which distinguishes it from the great canvases of the 19th and 20th centuries (L. N. Tolstoy, *War and Peace*, Zheromski, *Ashes*, Roger Martin du Gard's *Les Thibaults*, Thornton Wilder's *The Egiht Day*, and others).

Parallel to this direction there appeared a movement towards a synthesizing, "metaphorical" realism based on associative and imaginative depictive rendering, veering from the concrete to the abstract and attaining a peak of generalization permitting the perception of significant phenomena transcending the limits of time. This movement, a way for which was prepared by the revolutionary parable of Mayakovsky, *Myserie-bouffe*, was enriched by works of grotesque satire: *The Bedbug* and *The Bathhouse* of Mayakovsky—grotesque satirical comedy with features of the stage review, paralleled in Slavonic literatures by the satiric reviews of Voskovec and Werich *The Donkey and the Shadow*, etc.); *The Naked King*, *The Shadow*, *The Dragon* by Yevzhenie Shvarts—satirical fairy tales for the stage based on the tradition of Gozzi, Tieck and others; *The Master and Margareta* by Bulgakov—a grotesque fantastic philosophical novel with the structure of the "novel of initiation". The current of the transformational metaphorical system also included the line of humanistic romanticism (Grin, Paustovski, Olesha), laying stress on emotivity, fantasy, lyrical impression and a poetical treatment of life. The polymorphic aesthetic basis of the literature of the Twenties and Thirties shows that we have here a "historically open system of artistic forms" (D. F. Markov).