

РЕЦЕНЗИИ

В.А. КЕЛДЫШ. О “СЕРЕБРЯНОМ ВЕКЕ” РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ОБЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ. ПРОБЛЕМЫ ПРОЗЫ

М.: ИМЛИ РАН, 2010. 512 с.

Аннотация к книге отмечает смысловую общность, концептуальное единство вошедших в книгу разновременных работ. Далекому от конъюнктуры автору не пришлось переписывать даже довольно давние, но были сделаны, как говорится в введении, отдельные сокращения и дополнения, в основном связанные с новейшими публикациями на те же темы (особенно заметны обращения к недавним монографиям о неореализме).

В.А. Келдыш – противник крайностей, постоянно учитывающий все существенные нюансы изучаемого предмета. Одна из главных его мыслей: мнение о “серебряном веке” как эпохе прежде всего поэтической односторонне, ведь теперь признано, что эту эпоху открывают Чехов и поздний Толстой, до 1971 г. (трехтомника ИМЛИ “Русская литература конца XIX–начала XX в.”) рассматривавшиеся исключительно в литературном процессе XIX столетия. Но уже во введении дано уточнение относительно взаимодействовавших художественных систем: в поэзии “всецело господствовал модернизм” – далее из числа поэтов-реалистов выделен один Бунин, – “тогда как в прозе соперничество шло, в основном, на равных” (с. 6). Развивая эту мысль, можно было бы говорить о примерном *равновесии* прозы и стихов на рубеже столетий: в поэзии модернизм господствовал ни в коем случае не количественно [1, с. 7] при многократном качественном превосходстве, а в прозе все-таки разве только “Петербург” Андрея Белого не уступает произведениям Толстого, Чехова, Бунина, хотя и немалые достоинства модернистской и “полумодернистской” прозы В.А. Келдыш убедительно раскрыл.

Одна из крайностей нашего литературоведения – построение истории литературы в основном по направлениям и персоналиям, хотя, например, то же соотношение стихов и прозы или родов или жанров как минимум не менее важно. Другая крайность – отрицание всяких “-измов”, чисто эмпирическое изучение текстов. В.А. Келдыш не отрицает того, что крупнейшие художники не укладываются в рамки направлений, школ

и групп, но и не перечеркивает понятия теории литературы: «Писателей, вовсе не связанных с литературными школами и направлениями своего времени, бывает немного. Что же касается самих школ и направлений, то процессы, происходящие в них, действительно непросты. Не будем забывать, что глашатаями новых направлений, авторами их платформ, деклараций, программных заявлений являются по преимуществу писатели именно “первого ряда”» (с. 11). Но исследователь переносит акцент с прежнего однозначного противопоставления направлений и школ на их взаимодействие (то же можно было бы сказать о соотношении опять-таки прозы и стиха или жанров; что касается межродовых соотношений, то на с. 59 автор констатирует в модернизме “*непосредственное* воздействие лирической стихии на традиционно более объективированные структуры”). В основном это касается реализма, модернизма и различных переходных систем, однако почти попутно брошена и весьма весомая мысль о том, что в принципе реализму исторически предшествовало, но порой возрождалось в обновленном качестве: “<...> новое искусство – в повествовательных жанрах прежде всего и особенно на русской почве – воспринимало романтическое наследие через посредство реализма” (с. 161). А в заключительной главе, посвященной научному наследию предшественника автора – Е.Б. Тагера, опровергается предвзятый подход к натурализму. Поначалу В.А. Келдыш даже заявляет: “Тагер – среди тех ученых, кто восстанавливал истину”. Он считал натурализм одним из видов реализма, только обращенного не к «яркой индивидуальности, а некоей человеческой общности, <...> к “среде”, а не “личности”». Тем не менее тут же эта “истина” корректируется, определение Тагера признается слишком широким: “По нашему мнению, натурализм – все-таки более замкнутая в себе (и более уязвимая) общность принципов. Но при всех дискуссионных моментах надо согласиться с тем, что в лучших своих проявлениях это движение было признаком жизни литературы, а не ее ущерба” (с. 502).

Принципиально “примирительная” позиция В.А. Келдыша наиболее наглядна в главе, естественно открывающей книгу, – «Литература “серебряного века” как сложная целостность». В ней утверждается равная важность притяжений и отталкиваний в функционировании литературных направлений времени. Изживалось прежде мощное влияние позитивизма с его прямолинейным детерминизмом, возрастала роль личности. “Рецепция Ницше – несомненная всеобщность в русском литературном процессе порубежной эпохи. Она помогла оформиться одной из его ключевых идей – утверждение самоценности личности – в ее самых разных, часто полярных осмыслениях”. Но это не было простым заимствованием. «В гуманизированного “русского Ницше” вселялся и дух русской “соборности”. С другой стороны, истоки индивидуалистических начал его философии тоже искали в отечественной мысли» (с. 37), например, В.С. Соловьев – у Лермонтова. Не признававший никаких влияний Толстой в 1900-е гг. также проявлял повышенное внимание «к судьбам отдельной личности (“Хаджи-Мурат”, “После бала”, “За что?”). Самый характер ее изображения – “отпадение” личности от окружающего социального мира – подтверждает сопричастность Толстого новым литературным путям» (с. 41). Только надо бы разграничить социальное *устройство* и жизнь среди людей и ради людей. От идеала жизни “в миру” создатель “Отца Сергия”, конечно, не отказывался.

Изменилась издательская деятельность. С первых лет XX в. все нарастает количество чисто художественных альманахов и сборников, без политических и научных отделов. Многие из наиболее значительных тогдашних произведений появились в них, и они стали «соперничать “на равных” с “литературным, научным и политическим” “толстым” журналом» (с. 50). Ослабляются границы между литературными родами (особенно в модернизме) и жанрами. В художественной форме усиливались субъективированность и одновременно обобщенность и экспрессивность. «Происходило перемещение основного акцента с “изобразительности” на “выразительность”. И характерно, что вместе с “новым искусством” к этому прибавилось и “традиционное”» (с. 58), – пишет В.А. Келдыш, снова указывая на Толстого. Нужно возразить: именно “серебряный век” и 1920-е гг. дали всплеск чувственной осязаемости, “представимости” не только видимого, но и осязаемого, обоняемого, в том числе в сферах, табуированных в классической литературе (сферах крайне жестокого, грубо эротического, вообще антиэстетического). Здесь действовали и ужива-

лись противоположные тенденции. Названную В.А. Келдыш объясняет воздействием модернистской поэзии на литературный процесс. И тут же добавляет, по своему обыкновению уточняя: «Иная тенденция, связанная с “объективацией” образного слова, с началом *изобразительности*, шла от прозы реализма, ее традиций» (с. 65). Все же не только от традиций, изобразительность “серебряного века” была и новаторской. В главе “Евгений Замятин” автор книги приводит слова писателя: “Неореалисты не рассказывают, а показывают, так что и к произведениям их больше подходило бы название не рассказы, а показы” [2, с. 135] – и заключает: “Все в образе и через образ, внутреннее только через наглядное – родовое свойство замятинского стиля” (с. 309). Впрочем, новаторство необязательно является прерогативой модернизма или его симбиоза с реализмом. Так, “мэтр символизма Вячеслав Иванов стал едва ли не самым истовым хранителем заветов”, а реалист Чехов, наследник и продолжатель классики XIX в., “вместе с тем в своей устремленности к новизне постоянно обращал внимание на то, что исчерпало себя в этой литературе” (с. 63). Вообще “серебряный век” при всем его новаторстве отнюдь не “выпадает” из процесса национального художественного развития, “наоборот: по обширности и разнохарактерности преемственных связей этот период уникален в истории нашей словесности. Характерно, что один из самых опознавательных его признаков – восприятие образных языков различных эпох, широко распространенное стилизаторство” (с. 63).

Три главы посвящены Л.Н. Толстому. В начале 1900-х гг. он «стыдится уже не только дурного искусства, преклоняющегося перед красотой, но вообще “художественности”». В это время все основные свои беллетристические вещи писатель создает “тайком”, не печатая их, зато широко публикует публицистические статьи» (с. 81–82). И в беллетристических произведениях нарастает публицистичность, резко обнажается авторская позиция. Происходят изменения в типе героя, жанрово-композиционных структурах и стиле. «В “Живом трупе” – близкое “Воскресению” устремление мысли: возведение личной драмы на уровень общественный. <...> Знаменательно, что в семейном конфликте пьесы антагонисты Протасова – люди, в общем, достойные. Но еще более знаменательно, что это обстоятельство в конечном счете несущественно, ибо порядочные и честные во всем, что касается личной жизни, они запятнаны уже самим своим нахождением в “дурной” общественной среде» (с. 87). В “Воскресении” описательно-характеристическое по-

вестование по значению не уступает сюжетно-событийным элементам, в которых ослабляется различие фабульно главных и эпизодических, хотя в принципе событийное начало в поздней толстовской прозе преобладает, потесняет “интенсивное запечатление внутренней жизни” и вместе с тем видоизменяет его, «ближе сопрягая со “внешним” действием» (с. 89), что прослеживается В.А. Келдышем на примере “Фальшивого купона”, где душевные движения глубоки, но быстротекущи, стремятся превратиться в дело, в поступок. Психологическая немотивированность здесь – не просчет, а умысел. “Душевные метаморфозы, воссозданные в повести, гораздо менее связаны с предшествующим жизненным путем героев, гораздо более неожиданны и для самих персонажей, и для читателя: они осеняют” (с. 99). Катастрофы и переломы для духовного просветления теперь в творчестве Толстого обязательны. Морально преображающиеся герои противостоят у него как общественным верхам, так и революционерам: тут и там он видит насилие, но обычно все-таки избегает ставить их на одну доску (в благородных поначалу помышлениях революционеров писатель не сомневался).

В отличие от некоторых современных гоголевцев, не видящих разницы между идеями “Мертвых душ” и религиозной проповедью позднего Гоголя, В.А. Келдыш отнюдь не приравнивает разные ипостаси Толстого. “Проповедник в Толстом, конечно, не тождествен художнику. В философских трактатах, публицистике утопические стороны его учения возглашались, как правило, со значительно большей нетерпимостью” (с. 93). Некоторые очерки сближаются у него с дневниковой формой. Это делается с целью «отказа от художественного вымысла и утверждения особой достоверности описываемого факта. <...> Форма “промежуточного”, художественно-публицистического очерка в особенности красноречива. Но сходные тенденции намечаются и в собственно художественных произведениях писателя той поры, связанных с вымыслом» (с. 104, 105). Самых последних произведений он уже не стыдился, «как стыдился “Хаджи-Мурата”, и многие из них печатал» (с. 108).

Стержневая идея отдельной главы о поздней кавказской повести – сохранение в ней эпического качества прозы, но в иных формах. Толстой и Чехов оба шли по пути максимальной концентрации образной мысли. В “Хаджи-Мурате” особенно заметен нарастающий интерес Толстого к действенной, событийной стороне жизни человека. Он мыслит прежде всего категориями социума. Внимание к индивидуальности остается, но

она появляется всегда в окружении, составляющем ее среду. Тем не менее раньше у Толстого не было протагониста со столь значительной, в том числе композиционной, функцией. Личностный фактор у писателя, как вообще в литературе “серебряного века”, резко возрастает; он еще не проецируется на развитие массового сознания, но и не противостоит ему. Это относится и к личности автора. В классической прозе XIX в. наблюдается “равновесие” мысли и материала, широкая мысль воплощается в обширном материале. Нарушение этого положения в пользу мысли – одно из следствий “происходивших в русской литературе рубежа XIX–XX веков процессов художественной концентрации” (с. 121).

Последовательно продвигаясь от общего ко все более частному, В.А. Келдыш в короткой главе о Толстом и Федоре Сологубе сравнивает две категорические позиции в описании катастрофы на Ходынском поле – гуманистическую классика-реалиста, учителя жизни (“Спасши двух людей, Емельян окончательно просветляется в своих мыслях” – с. 145), и весьма жесткую в отношении человеческой массы одного из первых отечественных декадентов. Впрочем, следующая глава называется “О прозе Ф. Сологуба в свете русской классической традиции”. В ней признается, что «двойственность повествования в “Мелком бесе” связана прежде всего со следами присутствия специфической для реализма <...> историко-детерминистской концепции. <...> В результате конкретно-жизненный план повествования порою приобретает некую самоценность, известную независимость от конечных авторских намерений, точнее — полузависимость» (с. 150, 151). Характерный вывод для В.А. Келдыша и как автора монографии о реализме рубежа веков [3], и как исследователя, принципиально избегающего крайностей и однозначных суждений.

В некотором роде “промежуточной” фигурой в книге оказывается и Горький. О нем в главе, посвященной толстовскому “Хаджи-Мурату”, было сказано: “Его произведения 1890-х–начала 1900-х гг. – явление неоформившейся, сбивчивой мысли, пробующей разные пути и подходы к занимавшим его вопросам жизни” (с. 126). Конечно, не так трактовало творчество “буревестника революции” советское литературоведение. В главе о Сологубе приводится высказывание Ф. Кафки, которого в горьковской манере поразила не тенденциозность, а, наоборот, объективность: “Удивительно, – сказал он, – как Горький воспроизводит черты характера человека, не высказывая при этом ни малейшего суждения” [4, S. 134] (с. 160). В главе “О ценностных ориентирах в творчестве

М. Горького” названа ведущая оппозиция, отличавшая его творчество, – нормативности и анормативности. Так, ополчался на Достоевского “нормативный” Горький, а “нутряной” принимал его по-своему, но во многом ему следовал. «Высшей его ценностью долгое время почитали так называемого “положительного героя”, между тем как основным художественным завоеванием писателя стал образ человека “пестрой” души» (с. 168). В предисловии к “Избранным работам о литературе” (1988) Е.Б. Тагера составитель этого сборника признал порок горьковедения: «Отстаивая в его наследии типологически общее, мы меньше заботимся о выявлении интимно личных, “неотчуждаемых”, так сказать, свойств его таланта. <...> В лучших интерпретациях Тагера Горький по-настоящему интересен, и интересен потому, что оригинален, порою неожидан» (с. 497). Как Чехов, он «сплошь и рядом не стремится к прямому запечатлению собственно исторических событий и лиц, охотнее показывая подспудное воздействие истории на частную жизнь “неисторических” людей. Он наблюдает коренные процессы жизни в человеке, зачастую далеко от социальной “нормы” – отщепенце, “чужаке”, обладателе капризной и замысловатой психики» (с. 498). Здесь бы сослаться не только на Тагера, но и на А.К. Воронского, писавшего в статье “О Горьком” (1926) об исключительной роли образов озорников и чужаков в его творчестве [5, с. 38–39, 45–46], а далее, когда речь заходит о якобы прямом “изображении объективно существующей реальности” в стихах третьего тома лирики Блока (в 1980 г. Тагер – в изложении Келдыша – разъяснял: «Насыщающие их многочисленные прозаические, “предметные подробности” становятся сплошь и рядом “условными поэтическими знаками” “ландшафта души”» – с. 505) – на М.А. Щеглова, который, будучи молодым критиком (в 30 лет он умер), возражал маститому В.Н. Орлову (“Спор об А. Блоке”, 1956), как раз видевшему у великого символиста эволюцию к “объективности”: “Не является ли это, напротив, гениальным гётевским расширением субъективности, вплоть до включения в область личных переживаний всех волнений, бурь, скорбей и прозябаний мира?” [6, с. 107].

Большая глава посвящена неореализму, хотя автор и отмечает, что из его представителей никто, кроме Бунина, не достиг высот модернизма; между тем в общих работах о неореализме, включая монографии Т.Т. Давыдовой и У.К. Абишевой, не учитываются ни бунинское творчество как целое, ни художественные открытия Чехова – основного предшественника этого явления. Его пред-

посылки усматриваются уже в начале 1890-х гг. В литературе конца 1890-х–начала 1900-х особенно заметно личностное противостояние среде (Толстой, Горький), а во время “Первой революции основным субъектом активности становится коллективное действо на исторической сцене, потеснившее одинокого протестанта”, – образ царящей “массы” (с. 172), о чем писал Блок (статья “О реалистах”). Но при этом многие “знанье-евцы” радикально отошли от детерминизма, утратили доверие к истории, отдав предпочтение бытийным, природно человеческим началам. В итоге новый реализм не отменял историю, однако и не подчинялся ей, отказался от крайностей как эйфорического, так и негативного к ней отношения. “Ощущение драматизма окружающей реальности постоянно и неустранимо, но оно <...> просветляется настойчивой в неореализме мыслью о неподвластности эмпирическим обстоятельствам исконных начал существования <...>. Бытийное добро противостоит социальному злу” (с. 191). Революция 1905 г. переместила идеологическую борьбу в другие общественные сферы и освободила от ее постоянной опеки литературу и искусство. Неореалисты “чаще всего привержены к строю обычного существования, открывают – тут несомненна чеховская традиция – духовную наполненность рядовой человеческой судьбы” (с. 190). Малая проза расширила свои жанровые возможности, чтобы вместить синтетическое, небывало обширное содержание; все говорили о новых формах. Эпическое начало и тут не утрачивается, писатели размышляют даже о судьбах мира, но в более концентрированных формах обобщения. В 1890-е гг. художественный объективизм был затронут натуралистическим влиянием; вместе с тем появился и более экспрессивный стиль, особенно у Горького, а во время революции этот стиль даже задает тон. Предметно-изобразительное живописание в неореализме тоже развивается. *«Примирение “изобразительности” и “выразительности” становится <...> своего рода стилевым аналогом “бытийно-бытового” синтеза в новом реализме»* (с. 197), – резюмирует В.А. Келдыш и далее рассматривает персональные варианты этого синтеза.

И.А. Бунин – первый великий реалист, “у которого категория Красоты становится, по существу, ключевым понятием творчества, возвышающимся над этикой, хотя и не как ее противоположность. И потому его эстетизм – не эстетство” (с. 208). Как значимы в русском языке суффиксы! Теоретикам литературы немало дало бы, например, четкое разграничение реализма и реалистичности или историзма как концепции истории и историч-

ности как фактической достоверности произведений.

Ф.А. Степун точно распознал, что Бунин не-расторжимо связывает “бытийное, субстанциональное с вещественным, материально зримым и слышимым, телесным” (с. 209); аналогично у И.С. Шмелева образы быта или природы часто укрупняются до расширительного содержания, обращенного «и к субстанциональным основам народной стихии, и к извечным, “природным” началам бытия», – пример “видения бытия сквозь призму бытовой и частной жизни” (с. 262). Бунин после своей суровой “Деревни” от обвинений в негативном отношении к народу “защитился” рассказом 1912 г. “Захар Воробьев” (впрочем, стоит напомнить, что его герой ощущает себя последним богатырем и нелепо погибает от водки). «На обстоятельства, – по мнению В.А. Келдыша, – ответственность возложена не только в “Захаре Воробьеве”, но и в рассказах “Худая трава”, “Весенний вечер” и др. Значительно явственнее, чем прежде, звучит теперь у Бунина тема “несчастливого” (а не “виноватого”) народа» (с. 227). У раннего С.Н. Сергеева-Ценского господствует мысль о всесии рока, фатальном одиночестве человека. Перегруженность произведений “материальными” впечатлениями сочетается с отвлеченной экспрессивностью, видимый мир осознается как мираж. Но писатель находится в поиске. “С организующей художественное целое идеей спорит стихийное утверждение жизни, проступающее в отдельных чертах стиливой манеры. Ее многие причуды, крайности, острые углы – свидетельство своеобразного бунта формы и одновременно предвестие дальнейших художественных путей” (с. 267). В подглавке “Другие пути” преимущественное внимание уделяется Борису Зайцеву и Осипу Дымову ввиду «общей причастности двух писателей к “промежуточному” художественному типу, которая объясняет своеобразную отвлеченность их художественного видения и связанную с этим неполноту приближения к неореалистическому течению» (с. 278).

Отдельно рассмотрено творчество, в том числе литературно-критическое, Е.И. Замятина как выходящее далеко за рамки неореализма, да и за пределы “серебряного века”. К тому же глава сформирована из двух вступительных статей к его сборникам и выделяется в книге меньшей академичностью.

Есть тенденция целиком относить Замятина к модернизму, но при всех соприкосновениях с ним он оставался неореалистом. У него бытовое и социальное возвышается до национального,

а последнее оказывается на еще более высоком содержательном уровне. К масштабным обобщениям тяготеет даже его связанная с текущим моментом публицистика. В статье “Я боюсь” (1920) “представление о всеобщем раболепстве значительной части тогдашней литературы было все-таки преувеличением. Но как пророчески точно увидена складывавшаяся тенденция!” (с. 307). Тем не менее при жестких несогласиях с новой действительностью в статьях Замятина “не было и следа контрреволюционности” (с. 308). И в 1930-е гг., уехав за границу, он много писал о деятелях советской литературы – А.Н. Толстом, М.М. Пришвине, М.А. Шолохове, Н.А. Островском, А.С. Новикове-Прибое и др. В собственном творчестве с конца 1920-х писатель эволюционировал (между прочим, подобно всей литературе в СССР) от сложности к простоте.

Интерес В.А. Келдыша к “промежуточным” художественным явлениям наиболее отчетливо проявился в специальной главе как бы общего характера, главах о Л.Н. Андрееве на рубеже 1890–1900-х гг. и об А.М. Ремизове. Впрочем, и первая из них почти целиком посвящена Андрееву. Приводятся параллели его драматургии с театром Б. Брехта, А. Стриндберга, Л. Пиранделло. В пьесе “К звездам” отмечена робкая попытка примирить сущностное и историческое. Потом писатель снова их разделил. “Проблема рабства истории у метафизического зла (вопреки героическим порывам отдельной личности) становится определяющей” (с. 358). Но с 1913 г. (пьеса “Мысль”) «происходит своеобразное “оправдание” бытия как такового, в конечной его субстанции <...>. Пессимистическая всеобщность “Жизни Человека”, “Царя-Голода”, “Елеазара” остается позади. Но позади остается и доверие писателя (в годы первой революции) к историческому разуму» (с. 358), что выразилось еще в романе 1911 г. “Сашка Жегулев”. В конце жизни – в пьесе “Собачий вальс”, романе “Дневник Сатаны”, явлении своего рода “фантастического реализма”, – Андреев вновь переоценил недавно обретенные им ценности. В пьесе “Реквием” и последнем романе (где “впечатляет картина современного писателю буржуазного мира, ощущение его глубокого кризиса”), «снова нарастает метафизический пессимизм. Не “божественна” (как в пьесе “Тот, кто получает пощечины”), а ущербна человеческая натура» (с. 363).

В главе о раннем Андрееве обращено внимание на то, что для Ф. Ницше подъем личностного начала доступен только духовным избранникам своего времени, Андреев же в “Рассказе о Сергее Петровиче” видит его потенциальным достояни-

ем современного рядового человека. Героя повести “Жизнь Василия Фивейского” автор книги отказывается оценивать однозначно – негативно или положительно. Священник ведет “процесс” с тем, кому служит. “Даже в момент фанатической и иступленной веры он, по существу, приемлет Бога лишь при условии, что и Бог признает самоценность его личности” (с. 395).

Ремизов, по В.А. Келдышу, был ближе к модернизму. У него сочетается очень разное. «В мире Ремизова соединились глубокие симпатии к “униженным и оскорбленным” со страхом перед революционным движением; “язычески” жизнелюбивый фольклорный мотив (сборник “Посолонь”, 1907 и др.) с религиозно-христианской идеей; болезненно-скорбное, но и достоверное представление о тягостных сторонах российской общественной действительности, пронизательное ощущение кризисности ее устоев с опустошительно декадентским отрицанием бытия; сюрреалистическое “преодоление” реальности с привязанным к бытовой почве художественным материалом и реалистическими средствами письма» (с. 401). Даже святые души в ремизовской прозе бессильны (можно было бы вспомнить, что и праведники Лескова одиноки и не получают заслуженного воздаяния). И они, и жестокие натуры – «значительно более “типовые” и обыденные, чем у Достоевского, но сама их обыденность истолкована мистически. Поэтому “достоевское” начало в творчестве Ремизова парадоксальным образом соединяет две крайности: оно одновременно и более приземлено, и более иррационально» (с. 407–408). Бытовое в фантазмагорическом контексте как раз оказывается самым красноречивым признаком аномальности и иррациональности бытия.

Отмечена также важная особенность юмора Ремизова. У классиков юмористическая манера соответствует объекту, хотя и не отождествляется с ним (в “Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем” содержание оказывается серьезнее и драматичнее изображаемых явлений), а у него эта манера постоянно контрастирует с содержанием. Еще одна тема для размышлений теоретикам.

В главе «В. Розанов и литература “серебряного века”» показано, что у названного автора привычная оппозиция возвышенного и каждодневного лишается своей категоричности, ибо, по Розанову, в обыденном, точнее, кажущемся таковым, и заключен метафизический смысл жизни человека. Синтез метафизического и реального мыслится всеохватно. Это оказалось близко разным литературным движениям. Возрастающий

интерес к художественному освоению реального характерен для эволюции символизма. Акмеизм, вопреки некоторым представлениям о нем, при повышении значимости жизненной эмпирии не отказывался от метафизического субстрата. По-своему утверждал вещный мир русский футуристический авангард. «В этом нарастающем к концу 1900-х–началу 1910-х годов устремлении, условно говоря, от “бытия” к “быту” (понимая быт в расширительном смысле – как всю целокупность обыденно земных форм жизни – и сохраняя понятие о бытии как “высшей инстанции”) модернизм соприкоснулся с реализмом – прежде всего, со сложившимся в те годы неореалистическим течением <...>» (с. 418–419).

К главе “Наследие Ф. Достоевского и русская мысль порубежной эпохи” примыкают две, развивающие ее тему в важнейших “частностях”: “Ф. Достоевский в критике Д. Мережковского” и “Вячеслав Иванов и Ф. Достоевский”. Отмечено, что при жизни классика в его творчестве критика обсуждала злободневные, а не глобальные, общеполитические вопросы. По мнению Н.Н. Страхова, Достоевский одного себя изображал в своих героях. Но Толстой ему возразил: “<...> даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее” [7, с. 253–254]. Такой широты взгляда на писателя, многим чуждого Толстому, в критике не было ни до, ни после этого. Впрочем, хотя В.С. Соловьев или Д.С. Мережковский приходили в работах о Достоевском к выводам в духе их собственной философии, содержание этих сочинений к конечным умозаключениям не сводилось. Для Мережковского было важно постижение Достоевским не только внутреннего человека, но и ситуации человека в мире. Это гносеология, через которую открывается онтология. Достоевскому в интерпретации основателя русского символизма свойственны универсализм и личная причастность ко всей, в том числе отрицательной, духовной жизни героев и стоящего за ними мира, а также катастрофические предчувствия. Условность художественного эксперимента становится у великого писателя (эстетику которого “оправдали” в “серебряном веке”) предпосылкой открытия высшей реальности. “К этому выводу вместе с Мережковским приходят Бердяев, Волынский, Андрей Белый, намечая взгляд на Достоевского как на предтечу также и *художественных* путей XX столетия, в которых традиции классической поэтики соединились с поэтикой Нового времени, поэтикой сдвигов и деформаций, поэтикой эксперимента”

(с. 478). В.В. Розанов писал об антитетичности Достоевского, но для него это не зигзаги болезненного сознания, а, наоборот, свидетельство универсальности гения, способного объять жизнь духа вплоть до крайних ее полюсов.

Анализируются в книге также точки зрения С.Н. Булгакова и Л. Шестова. Подчеркнуто, что с “подпольным” Достоевским Л. Шестова несовместим “светозарный” Достоевский Вяч. Иванова. Мятный век тягостен к “взрывчатому” Достоевскому, В.И. Иванов тоже, но у создателя “романа-трагедии” в его концепции самым главным был катарсис, венчающая катастрофу “осанна”, «не мят, а конечное возвышение над ним, утверждение незыблемости (“время там как бы стоит”) зиждительных сил бытия, обладание “единой синтетической идеей мира” <...>» (с. 484).

В.А. Келдыш не становится ни на одну персональную точку зрения, заключает, что до сих пор “синтетическое видение Достоевского, о котором помышляли еще в начале века, пока не сложилось – ни у нас, ни в зарубежном литературоведении”, в котором недостает социально- и национально-исторического анализа мира писателя, но выражает надежду, что именно на его родине «явится новое познание Достоевского, которое Вячеслав Иванов назвал “целостным узрением”» (с. 462).

В упоминавшейся статье о Е.Б. Тагере, замыкающей книгу, кроме характеристики трудов ученого и мыслей самого автора относительно тех или иных писателей высказано соображение о том, что не стоит, как нередко случается (и было у Тагера), противопоставлять теории деятелей “серебряного века”, в которых якобы все плохо, и собственно искусство, “в котором ценно только то, что не похоже на теории <...>. В них присутствовало и глубинное позитивное ядро, которое, надо надеяться, отчетливее выявят будущие исследования” (с. 505). В.А. Келдыш вообще не склонен “закрывать” научные темы.

К книге приложена библиография основных работ автора. Видно, что для обновленного переиздания произведен достаточно строгий отбор.

В аппарате книги практически нет серьезных недосмотров. Только Д.П. Святополк-Мирский дважды назван без оговорки Д.С. Мирским (с. 67, 75) – так он подписывал лишь свои англоязычные публикации, обозначая буквой С. не отчество, а первую часть двойной фамилии [8, с. 125]. В названии книги В.Б. Катаева “Проза Чехова: проблемы интерпретации” (1979) слово “проблемы” стоит во множественном числе, а не единственном (с. 73). Неправильное оформление сносок имеет место на с. 464–465, 479, 491. Почему-то автор не уделил должного внимания трудам серьезных исследователей “серебряного века”, работающих в МГУ, – Л.А. Колобаевой, Н.А. Богомолова, О.А. Лекманова. Правда, двое последних больше занимаются поэзией, чем прозой.

Вообще же выход книги такого крупного специалиста, как В.А. Келдыш, – событие в высшей степени позитивное.

С.И. Кормилов

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гаспаров М.Л.* Поэтика “серебряного века” // Русская поэзия серебряного века. 1890–1917. Антология. М., 1993.
2. *Замятин Е.* Современная русская литература. Вступительная лекция // Литературная учеба. 1988. № 5.
3. *Келдыш В.А.* Русский реализм начала XX в. М., 1975.
4. *Japouch G.* Gespräche mit Kafka. Frankfurt am Main, 1968.
5. *Воронский А.* Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М., 1987.
6. *Щеглов М.* Любите людей. Статьи. Дневники. Письма. М., 1987.
7. *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 66. М., 1953.
8. *Святополк-Мирский Д.П.* Литературно-критические статьи (вступительная статья и примечания В.В. Перхина) // Русская литература. 1990. № 4.