

Л. Н. Анпилова

РУССКАЯ ВЕРСИЯ
ЭКСПРЕССИОНИЗМА

ПРОЗА БОРИСА ПИЛЬНЯКА
1920-Х ГОДОВ



Л. Н. Анпилова

РУССКАЯ ВЕРСИЯ
ЭКСПРЕССИОНИЗМА

ПРОЗА БОРИСА ПИЛЬНЯКА
1920-Х ГОДОВ



Нестор-История
Санкт-Петербург
2019

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3
А 69

А 69 Анпилова Л. Н.

Русская версия экспрессионизма: проза Бориса Пильняка 1920-х годов. — СПб. : Нестор-История, 2019. — 244 с.

ISBN 978-5-4469-1583-5

Книга посвящена творчеству Бориса Пильняка — одного из самых ярких прозаиков первой трети XX века. Опираясь на анализ наиболее репрезентативных произведений Пильняка, автор обращается к фундаментальной проблеме русского экспрессионизма. В книге представлен подробный обзор работ о Пильняке, освещаются споры о природе экспрессионизма, о сущности музыкальности художественного текста, характере экспрессионистского гротеска.

Рассматривается литературный контекст творчества Пильняка. Анализ диалогических связей, жанрового своеобразия, сопоставление ключевых образов и мотивов произведений Б. Пильняка, А. Белого, Е. Замятина, И. Эренбурга существенно углубляют и уточняют представления о характере творческого наследия крупнейших мастеров русской прозы 1920-х годов, позволяют сформулировать основные принципы экспрессионистской поэтики и сделать вывод об эстетическом своеобразии экспрессионизма в русском искусстве.

Книга адресована исследователям и любителям художественной литературы, всем интересующимся поэтикой авангарда и историей русской словесности.

This book is devoted to works of Boris Pilnyak who was one of the most brilliant novelists of the first third of the twentieth century. The author addresses the fundamental problem of Russian expressionism basing on analysis of Boris Pilnyak's most representative works. The book presents historiographic review of works about Pilnyak, highlights the debating on the expressionism and expressionistic grotesque character and core melodiousness of a literary text.

Literary context of Boris Pilnyak's works is studied in the book. Analysis of dialogical relations, genres identity, comparison of key images and motifs in B. Pilnyak, A. Bely, E. Zamyatin, I. Erenburg's works deepen and refine significantly the understanding of the nature of literary heritage of the greatest masters of Russian prose of the 1920s. It helps to state the main principles of expressionist poetics and to make a conclusion about aesthetic originality of expressionism in Russian art.

The book is addressed to researchers, literature lovers and everyone who is interested in avant-garde poetics and history of Russian literature.

В оформлении использованы репродукции работ Ю. П. Анненкова, В. А. Фаворского, фотографии и рукописи Б. А. Пильняка разных лет.

Художник — Н. В. Стахурская.

Автор благодарит за помощь и поддержку в подготовке издания профессора Нину Михайловну Малыгину.

ISBN 978-5-4469-1583-5



9 785446 915835

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3

© Л. Н. Анпилова, 2019

© Издательство «Нестор-История», 2019

Зоранас поглед Резерваци!
 Кладишката на и уредите на конско! - В него се
 отклучи две во, зоранас Резерваци, сочувствено, - резерваци
 војни мерки, - мерки Ракоајска, мерки Сили-
 ков, мерки (и календарот на зоранас!) Палиско, - а
 става-што, редна крива мерки зоранас, во
 мерки, што мерки, што мерки, што мерки



мерки (мерки Рез-
 ково а зоранас Резерваци,
 мерки Резерваци,
 Мерки, мерки, ан-
 -што на зоранас, как
 во, што мерки-што на
 во мерки мерки. Мерки-
 мерки за мерки.
 зоранас мерки и па-
 мерки.

Мерки на мерки.
 Мерки на мерки - Мерки на мерки
 мерки! на мерки - мерки на мерки

Введение

Борис Андреевич Пильняк — один из основоположников новой русской прозы — вошел в историю отечественной литературы как талантливый художник, неутомимый экспериментатор, «звезда первой величины» литературной жизни 20-х годов¹. Автор первого романа о революции, создатель знаменитого образа «кожаных курток», любимец власти и неустрашимый еретик, он был кумиром целого поколения. В 1937 году имя Бориса Пильняка на долгие десятилетия было искусственно изъято из широкого читательского обихода. Но и сегодня, спустя десятилетия после «возвращения» произведений писателя, роль Пильняка в литературной жизни 20-х годов, его место и влияние на художественное сознание остаются недостаточно оцененными.

1

Бесспорную талантливость и самобытность Пильняка отмечали уже многие его современники. Оценивая влияние, оказанное творчеством писателя на современную литературу, В. Гофман в 1928 году писал: «Не боясь преувеличений, можно сказать даже, что из книг Пильняка глянуло на нас “девять десятых судьбы” прозаического искусства нашей эпохи... Знак Пильняка оказался, в известном смысле, знаком эпохи, знаком истории»². Как о «крупнейшем из молодых художников с большим дерзанием и самостоятельностью» писал о Пильняке А. К. Воронский³; «самым крупным писательским именем двадцатых

¹ Именно так отозвался о Пильняке в своих воспоминаниях М. Слонимский (*Слонимский М. Б. Пильняк // Слонимский М. Завтра: Проза. Воспоминания. М., 1987. С. 423*).

² *Гофман В. Место Пильняка // Борис Пильняк: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 7.*

³ *Воронский А. К. Борис Пильняк // Воронский А. К. Искусство видеть мир. М.: Сов. писатель, 1987. С. 86.*

годов» называл его В. Шаламов⁴. По признанию Н. Тихонова, «этот человек верховодил тогда в литературе»⁵.

И все же отношение к Пильняку было весьма неоднозначно. Признавая яркую самобытность стиля, бесспорную органичность языка писателя, современная Пильняку критика зачастую констатировала отсутствие цельности авторского восприятия действительности, считая «сумбур» и «хаос» произведений писателя отражением его собственного противоречивого сознания (так или иначе, приходя к выводу о «несознательности»): «Пильняк — самый сумбурный, самый нестройный и неясный писатель современности», — отмечал В. П. Полонский⁶; «Многое у него не согласуется... — писал А. К. Воронский. — Мысли и образы невозможно свести к одному целостному мироощущению»⁷.

Литературоведческий анализ порой сводился к решению вопроса о «благонадежности» писателя, захлебываясь в истерии политических кампаний, а невиданная популярность перемежалась с жестким официальным неприятием. Как справедливо заметил В. Полонский, «вряд ли другой советский писатель вызывал одновременно столь противоречивые оценки, как Пильняк. Одни считают его не только писателем эпохи революции, но и революционным писателем. Другие, напротив, считают, что именно реакция водит его рукой»⁸. Отсюда — многочисленные упреки в «дезориентированности»⁹, «аполитичности»¹⁰, растерянности писателя перед якобы непонятой им действительностью.

Поистине, Борис Пильняк был самым непредсказуемым, самым «нетрадиционным» писателем своего времени. Н. Огнев справедливо назвал Пильняка писателем-анархистом, «сплеча громящим старые формы»: «Заслуга его в том, что он пытается дать ряд новых стилевых

⁴ Шаламов В. Двадцатые годы: Заметки студента МГУ // Юность. 1987. № 11. С. 40.

⁵ Тихонов Н. Двадцатые годы // Тихонов Н. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1986. С. 515.

⁶ Полонский В. Шахматы без короля (О писателе Борисе Пильняке) // Полонский В. О литературе. М., 1988. С. 124.

⁷ Воронский А. К. Борис Пильняк. С. 85.

⁸ Полонский В. Указ. соч. С. 125.

⁹ Осинский М. Побег травы (заметки читателя) // Правда. 1922. 30 апреля.

¹⁰ Луначарский А. В. Политика и литература // Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М., 1967. С. 59.



Анненков Ю. Портрет Бориса Пильняка. 1924

приемов»¹¹. В поисках определения сущности этих приемов, современной Пильняку критикой был выработан целый аппарат метафорических определений, от «метельности» и «монтажности» до всеохватывающего — «пильняковщина».

Отмечалось в первую очередь отсутствие разработанного сюжета, замещенное «монтажным» стилем повествования. Эта особенность поэтики Пильняка становилась одним из главных упреков в адрес писателя.

¹¹ *Огнев Н.* Только через массу // Писатели об искусстве и о себе: Сб. статей. М.; Л., 1924. С. 159.

Определяя сущность творческой манеры Б. Пильняка, Г. Горбачев заметил даже: «Пильняковщина... прежде всего — бессюжетность»¹².

Обращала на себя внимание и жанровая «неопределенность» книг писателя. Так, в частности, В. Гофман, характеризуя «размывку» жанровых границ в произведениях Б. Пильняка, отмечает «стертость» соотносительных жанровых признаков, когда, по его мнению, сами понятия «роман, повесть, рассказ... утратили конкретный литературный смысл. И вот “Голый год” — называется романом, “3-я столица” — повестью, отдельные главы из “Голого года” именуется автором “поэмой”... — и все это только этикетки»¹³. Гофман обращает внимание и на то, что такого рода «конструктивная нейтральность» приводит к тому, что «стираются границы между отдельными книгами» писателя¹⁴, отсюда — обильная самоцитация.

Действительно, возвращение Пильняка к своим собственным текстам поистине не имеет аналогий в литературе. Описывая специфику творческой манеры писателя, Н. Огнев отметил: «Художник написал картину и заключил ее в рамку по своему выбору. Потом картина ему не понравилась, он разрезал ее на куски, распилил рамку и из обрезков и распиленных кусков — создал новую картину. От такой картины нельзя требовать похожести на картины старого письма. Но всмотреться в нее нужно»¹⁵, — это тонкое замечание касается одной из характерных особенностей творчества Бориса Пильняка — своеобразной «реанимации» уже известных произведений в последующем творчестве. Создавалось ощущение, что многие ранние тексты писателя становились черновиками его будущих работ, что позволяло многим говорить об отсутствии «фабульного таланта», ограниченности фантазии и т. д. Как заметил по этому поводу В. Полонский, «для Пильняка основной интерес построения вещей состоит в фактической значимости отдельных кусков и в способе их склеивания»¹⁶. Неудивительно поэтому, что тексты Пильняка для многих современных ему критиков готовы были «в любой момент распасться на множество кусочков», разлететься на составляющие.

Таким образом, в современной Пильняку критике так или иначе главным являлся как вопрос о целостности и самостоятельности, а со-

¹² *Горбачев Г.* Творческие пути Б. Пильняка // Борис Пильняк: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 49.

¹³ *Гофман В.* Указ. соч. С. 10.

¹⁴ Там же. С. 11.

¹⁵ *Огнев Н.* Указ соч. С. 157.

¹⁶ *Полонский В.* Указ. соч. С. 76.

ответственно, и художественной ценности произведений писателя, так и вопрос о цельности самого авторского сознания.

Несомненно, во многом неприятие и недопонимание законов творчества Пильняка в современной ему критике может быть объяснено тем, что оно рассматривалось с позиций реализма, в рамки которого, очевидно, не вписывалось. И потому весь традиционный «набор» литературоведческого инструментария оказался непригодным, не способным уловить органичность авторского мироощущения.

Попытку дать синтетическое толкование поэтики писателя предпринял В. Гофман, опубликовав в 1928 году статью «Место Пильняка» (Борис Пильняк: Статьи и материалы. Л., 1928). Рассматривая творчество писателя в свете объективных общеэстетических тенденций эпохи, исследователь констатирует, что жанровая неопределенность и конструктивная свобода, допускающая «композиционный сумбур» и «невмятицу», о которых писала критика, были продиктованы временем, вызваны объективными эстетическими процессами. Он характеризует этот процесс как порождение эпохи революционного взрыва, тотальных преобразований, внесших коррективы и в эстетические законы времени: «Кризис разложил основные элементы прозы и их соотношения: жанр, повествование, сюжет, стиль, язык оказались конструктивно инертными»¹⁷.



Обложка книги «Борис Пильняк: Статьи и материалы» (Л.: Academia, 1928)

¹⁷ Гофман В. Указ. соч. С. 9.

Анализируя творческую манеру Пильняка, Гофман приходит к выводу о ее сориентированности на художественную манеру А. Белого. Но символизм Белого, по определению Гофмана, опирается на «много-смысленность слова», символизм же Пильняка — «аллегоричен»¹⁸. Автор характеризует его как «тематический»¹⁹, подчеркивая, что именно за счет остроты тематических противопоставлений Пильняку удается компенсировать сюжетную инертность. Гофман отмечает также, что темы, с которыми работает Пильняк, — огромного масштаба: Россия и Китай, Петровская революция и революция 1917 года и т.д. Темы эти «оплотевают... в типовых сюжетных положениях, в сюжетных схемах»²⁰, в облике конкретных образов его произведений.

Герои произведений Б. Пильняка, по мнению Гофмана, призваны только «символизировать тематические “тезы” автора»²¹, поэтому «англичанин Смит у Пильняка — лишь сюжетный знак англичанина, Архипов — условный знак большевика (“кожаная куртка”) и т.д.»²². Гофман отмечает: «Это даже не плоскостные депсихологизированные герои почти всей современной прозы, а тени героев, элементарные алгебраические знаки, взятые в самом абстрактном плане. Это — недифференцированные, безличные персонажи, знакомые незнакомцы, идущие от литературы, восприятие которых должно быть подсказано... всей литературной массой эпохи, даже предыдущих эпох»²³.

Анализируя художественный мир прозы Пильняка, Гофман приходит практически к тем же выводам, утверждая, что автор не столько стремится показать оригинальность, новизну обстановки, сколько пытается вызвать нужные ему ассоциации: «Условность и неконкретность обстановки, схематичная резкость ее, приводят к тому, что часто дается лишь самый общий *знак*... — и только»²⁴. Именно этой «знаковой» природой объясняет Гофман столь частое использование Пильняком образов «серой мути», «полынной горечи», закатов, метелей и т.д.

Такова же, по его мнению, и природа многочисленных аллюзий, использования языка и стиля петровских времен, стилевой манеры древних летописей, вставок в текст разного рода документов, а также заим-

¹⁸ Там же. С. 17.

¹⁹ Там же. С. 15.

²⁰ Там же. С. 18.

²¹ Там же. С. 19.

²² Там же. С. 18.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С. 40.

ствований стилей и образов И. Бунина, А. Ремизова и др.: «По существу, это частный случай самоцитирования», — замечает критик²⁵. Таким образом, по мнению Гофмана, снимается необходимость скрупулезного вычленения чужого слова в текстах Пильняка, поскольку таких вкраплений бесчисленное множество, и они не имеют самостоятельной ценности, обслуживая развитие главных тем, с которыми работает автор.

Гофман делает еще одно чрезвычайно важное наблюдение. Характеризуя Пильняка как «самого рационалистического писателя», он отмечает: «При его писательском методе, это приводит к тому, что темы его (их немного) живут над произведениями, которые служат частными иллюстрациями. Такая тематически-обнаженная литература всегда бывает самой условной, самой “литературной” литературой (если не перестает быть вовсе литературой)»²⁶. Следовательно, помимо отсутствия жанровых границ, разработки сюжета, специфичности образов героев, смешения стилей, Гофман допускает и то, что сам автор дает сигнал к целостному анализу своего творчества, он словно «разговаривает с читателем через литературу (литературные ассоциации)»²⁷, продолжая разговор от книги к книге.

И все же возникает вопрос, что же «скрепляет» прозу Пильняка, что не дает распасться его произведениям на составляющие? По мнению Гофмана — исключительно «единство авторского лица». Хотя, замечает он, «этого единства нет в вещах Пильняка, несмотря на то, что автор в них чувствуется и заявляет о себе биографическими местами... несмотря на тематический курсив, которым отмечена почти каждая страница»²⁸. — Четкого, определенного ответа на этот вопрос в исследовании Гофмана нет.

2

Искусственно прерванное изучение творческого наследия Бориса Пильняка в конце 1980-х, по существу, было начато с чистого листа²⁹.

²⁵ Там же. С. 11.

²⁶ Там же. С. 21.

²⁷ Там же. С. 22.

²⁸ Там же. С. 28.

²⁹ Необходимо отметить огромную заслугу профессора Коломенского педагогического университета Александра Петровича Ауэра в возрождении исследовательского интереса к творчеству Бориса Пильняка, и прежде всего — его недюжинный организаторский талант, проявленный в подготовке

Основная масса публикаций этого времени была посвящена проблемному анализу и изучению частных аспектов отдельных произведений писателя, являясь в большинстве своем непосредственным откликом на их «возвращение» к широкой читательской аудитории³⁰.

Важной задачей являлось восстановление утерянных фактов биографии писателя. Этому посвящены многие историко-литературные исследования³¹, из них особенно интересны работы, прослеживающие существо взаимоотношений Пильняка с собратьями по перу: А. А. Ахматовой³², Е. И. Замятиным³³, М. И. Цветаевой³⁴, С. А. Есениным³⁵,

и проведении Пильняковских чтений. На несколько десятилетий Коломна стала международным центром по изучению наследия Пильняка. Итогом этой работы явились сборники «Б. А. Пильняк. Исследования и материалы», опубликованные с 1991 по 2015 год.

³⁰ *Латынина А.* Договорить до конца // Знамя. 1987. № 12. С. 217; *Она же.* «Я уже отдал приказ...» // Литературное обозрение. 1988. № 5. С. 13–15; *Малухин В.* Убийство командарма // Октябрь. 1988. № 9. С. 196–198; *Чайковская В.* Поиски цельности // Литературное обозрение. 1989. № 8; *Кушлина О.* Заслуженно незабытый (О творчестве Бориса Пильняка) // Памир. 1990. № 8; *Воронов В.* Отвергнутая правда: О литературе 20-х годов // Литература в школе. 1991. № 2. С. 25–33; *Яблоков Е.* Железо, стынущее в жилах: Проблемы и герои «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка // Литературное обозрение. 1992. № 11/12. С. 58–62; *Крючков В. П.* Почему луна непогашенная (О символике «Повести непогашенной луны» Бориса Пильняка) // Русская литература. 1993. № 3. С. 121–127; и др.

³¹ *Андроникашвили-Пильняк Б. Б.* «Детские годы оставили на всю жизнь отпечатки...» // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 117–126; *Он же.* О моем отце: Послесловие // Дружба народов. 1989. № 1. С. 147–155; *Флейшман Л.* Материалы по истории русской и советской культуры; Из Арх. Гуверовского ун-та / Лазарь Флейшман. Stanford: Dep of Slavic lang. a lit. Stanford Univ., 1992; и др.

³² *Масенко Т.* У Пильняка // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 73–75; *Петросов К. Г.* «Все это разгадаешь ты один» (А. Ахматова и Б. Пильняк) // Б. А. Пильняк. Исследования и материалы (Межвуз. сб. науч. трудов). Вып. 1. Коломна, 1991.

³³ *Шайтанов И.* О двух именах и об одном десятилетии // Литературное обозрение. 1991. № 6. С. 18–25; № 7. С. 4–11; *Андроникашвили-Пильняк Б. Б.* Два изгоя, два мученика: Б. Пильняк и Е. Замятин // Знамя. 1994. № 9. С. 123–153.

³⁴ *Кудрова И.* В начале тридцатых // Октябрь. 1988. № 9. С. 186–187.

³⁵ *Ауэр А. С.* А. Есенин и Б. А. Пильняк (к истории творческих взаимоотношений) // С. А. Есенин: проблемы творчества, связи. Рязань, 1995. С. 59–65.

А. П. Платоновым³⁶ и др. Эти работы помогли приблизиться к пониманию личности писателя, разобраться в его взглядах на мир, на современную ему действительность, на литературу.

Исследования, посвященные изучению художественной системы самого «сумбурного» писателя 1920-х годов, ведутся в нескольких направлениях.

Рассматривая творчество Б. А. Пильняка в контексте литературно-критических статей А. К. Воронского и его последователей, Г. А. Белая отмечает тягу Пильняка смотреть на мир сквозь призму «физиологии народной жизни» — «буйства плоти, хмельной крови инстинкта»³⁷. Таким образом, вслед за критикой 1920-х годов, она отказывает Пильняку в цельности художественной концепции: «Цельность у Пильняка есть только в поисках органического, биологически простого, но к социальным проблемам, поставленным русской революцией, физиология ненадежный ключ»³⁸. Эта оценка звучит как упрек: «В таком взгляде на Россию можно увидеть не столько постижение революции как социального явления, не столько признание ее исторической закономерности, сколько экзотический интерес любознательного и свободного от строгих правил верности истории путешественника...»³⁹

Мнения других исследователей менее категоричны. Так, в частности, в 1990-е годы И. О. Шайтанов в целом ряде работ развивает идею о природной метафоре как художественной основе исторического мышления Пильняка⁴⁰. Шайтанов одним из первых обратился к изучению историсофской концепции писателя и выявил особое соотношение природного и исторического в текстах Пильняка: «Для Пильняка

³⁶ *Свительский В.* Наш союзник Андрей Платонов // Литературное обозрение. 1987. № 10. С. 101–103; *Малыгина Н. М.* Роль Бориса Пильняка в писательской биографии Андрея Платонова // *Avtobiografija*. 2016. № 5. С. 95–115.

³⁷ *Белая Г. А.* Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М.: Советский писатель, 1989. С. 144.

³⁸ Там же. С. 148–149.

³⁹ Там же. С. 144.

⁴⁰ *Шайтанов И. О.* Исторические метафоры Бориса Пильняка («Красное дерево» и «Волга впадает в Каспийское море») // Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Вып. 1. Коломна. 1991. С. 47–56; *Он же.* Когда ломается течение (исторические метафоры Бориса Пильняка) // Вопросы литературы. 1990. № 7. С. 35–72; *Он же.* О двух именах и одном десятилетии // Литературное обозрение. 1991. № 6. С. 18–25; № 7. С. 4–11; *Он же.* Природная метафора как исторический аргумент // Б. А. Пильняк. Исследования и материалы. Вып. 2. Коломна, 1997. С. 30–39; и др.

природное и историческое — две родственные стихии... но одна — история — воплощает изменчивость, другая — природа — неизменную повторяемость. Величина переменная устанавливается в отношении к постоянной: историческое через природное»⁴¹. Именно поэтому, полагает Шайтанов, природная метафора в произведениях Пильняка приобретает значение «исторического аргумента». Исследователь констатирует: «Метафора — его способ исторически мыслить, улавливать сложность происходящего»⁴².

Анализируя тексты Пильняка, Е. А. Подшивалова⁴³, И. Е. Карпенко и ряд других исследователей также приходят к выводу о том, что основным конструктивным компонентом орнаментальной системы Пильняка является развернутая *метафора*. В частности, Карпенко констатирует, что именно метафора «связывает в единое целое художественную ткань орнаментального текста, детерминируя словоупотребление, ритмико-синтаксические особенности фразы и текста, языковые приемы и средства, используемые Пильняком (метризация, звукоподражание, аллитерация, повтор, перечисление и т. д.)»⁴⁴. Он отмечает также особый синтетический характер прозы писателя: «На уровне микро- и на уровне макротекста проза Пильняка представляет собой полифоническую систему взаимосвязанных компонентов, включающую в себя средства музыкальной выразительности, приемы изобразительного искусства, драматургические приемы, кинематографические переходы и т. д.»⁴⁵.

Приступая к анализу целостности авторской концепции, многие современные исследователи обращают внимание на то, что организующим звеном произведений Б. Пильняка становятся многочисленные параллели, а повествование строится на основе столкновений разного рода оппозиций: природного и исторического (Е. Б. Дьячкова), смерти и рождения нового (С. Ю. Горинова), сознательного и бессознательного (Е. Н. Брызгалова) и т. д. Как справедливо замечает Н. Ю. Грякалова, «пары противоположностей определяют полифонию текста и органи-

⁴¹ *Он же*. Когда ломается течение. С. 45–46.

⁴² Там же. С. 72.

⁴³ *Подшивалова Е. А.* Слово — развернутая метафора романа // Русская литература XX–XXI века: направления и течения. Вып. 6. Екатеринбург, 2002. С. 143–155.

⁴⁴ *Карпенко И. Е.* Стилистика орнаментальной прозы Б. Пильняка // Принципы изучения художественного текста. Саратов, 1992. С. 109.

⁴⁵ Там же.

зуют лейтмотивный уровень его “орнаментальной прозы”. Антиномии становятся “персонажами” внутренней драмы разделенности человеческой личности и самой культуры»⁴⁶, формулируя главную, по ее мнению, антиномию творчества Бориса Пильняка — «природы» и «культуры»: «У Пильняка за игрой обнаженной фактурностью стоят поиски той духовной ценности и того культурологического хронотопа, где эти антиномии могли бы существовать в своей “нераздельности” и “неслиянности”... Автор, непосредственно переживая антиномичность мира, оставался создателем одной-единственной темы: существования человека на земле по человеческим законам»⁴⁷.

Анализируя специфику «художественной системы» Пильняка, А. П. Ауэр называет определяющим началом его творчества принцип «соборности», который, по его мнению, становится основой формирования внутреннего мира произведений писателя: «Хаос в произведениях Пильняка — это только эстетическая иллюзия, — отмечает исследователь. — На самом деле, поэтика писателя вызвана к жизни устойчивой пильняковской телеологией, которая и придает этой поэтике внутреннюю определенность и системную завершенность»⁴⁸. Ауэр характеризует поэтику Пильняка как художественное соединение противоположностей, но именно такое соединение, которое неудержимо ведет к сплочению.

Принципом «соборности», по мнению исследователя, вызвано и столь частое обращение писателя к «чужому» слову: «Стремление слиться с другим творческим сознанием и тем самым найти опору в собственном художественном поиске отчетливо выразилось в обильном и системном цитировании»⁴⁹. Ауэр представляет творчество писателя как развернутый культурологический диалог «почти со всей русской литературной классикой»⁵⁰. «Существенной частью всеобщей соборности», полагает исследователь, становится диалог с читателем: «Пильняк писал так, чтобы у читателя появилась возможность сотворчества»⁵¹.

⁴⁶ Грякалова Н. Ю. Борис Пильняк: антиномии мира и творчества // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 265.

⁴⁷ Там же. С. 265.

⁴⁸ Ауэр А. П. О поэтике Бориса Пильняка // Б. А. Пильняк. Исследования и материалы: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 1. Коломна, 1991. С. 5.

⁴⁹ Там же. С. 6.

⁵⁰ Там же. С. 8.

⁵¹ Там же. С. 10.

Принцип «соборности» как основа антропокосмического мироощущения писателя отмечен и в исследовании В. П. Крючкова⁵². По его мнению, целостность авторской позиции в произведениях Пильняка обеспечивается комплексом сквозных мотивов, а «мотивная сетка», в свою очередь, является «экспликацией смысла» произведений писателя: «При свойственной Б. Пильняку антиномичности художественного мышления для его прозы тем не менее характерна целостность, обусловленная... повторяемостью сквозных мотивов: натурфилософских, онтологических, историософских, психологических»⁵³. Вслед за И. О. Шайтановым, В. П. Крючков приходит к выводу о взаимосвязи природного и исторического в натурфилософии писателя: «Натурфилософия обусловила онтологическую проблематику (с ее идеей цикличности жизни, снятием трагизма с самого факта смерти), историософскую (историческое выражалось через природную метафорику, мотивику), психологическую (психология исследовалась писателем косвенным образом — также с подключением природных образов и мотивов, в роли психологических мотивов оказывались описания природы, которые составляли единое целое с психологическими переживаниями персонажей)»⁵⁴.

Отдельную группу составляют исследования, посвященные изучению жанровой природы произведений Пильняка⁵⁵. Однако выводы этих работ во многом зависят от того, в рамках какой художественной системы рассматриваются произведения писателя. Так, например, Н. Бабкина, анализируя жанровую систему Пильняка в контексте

⁵² Крючков В. П. Проза Б. А. Пильняка 1920-х годов: Мотивы в функциональном и интертекстуальном аспектах: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2006.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Скороспелова Е. Б. Русская советская проза 1920–1930-х годов: судьбы романа. М., 1985. 262 с.; Скобелев В. П. Роман Б. Пильняка «Голый год» и эстетика авангардизма // Международная конференция худ. музеев. 1999. Самара, 2000. С. 286–301; Подшивалова Е. А. Человек, явленный в слове (Русская литература 1920-х годов сквозь призму субъективности). Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2002. 504 с.; Кагирова О. М. Принципы организации романного целого в творчестве Бориса Пильняка 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2006. 23 с.; Ауэр А. П. Эволюция романной формы в поэтике Б. А. Пильняка // Б. А. Пильняк: исследования и материалы: сборник научных трудов / отв. ред. А. П. Ауэр. Вып. VII. Коломна: Московский государственный областной социально-гуманитарный институт, 2015. С. 5–9; и др.

неореалистических поисков начала XX столетия, отмечает «парадоксальность художественного мышления, экспериментаторский характер его прозы»⁵⁶. Однако В. П. Скобелев, рассматривая жанровую природу романов писателя, упоминает те же антитрадиционализм, экспериментаторство, волевое устремление художника-творца, но, в отличие от Е. С. Бабкиной, связывает их с эстетикой авангарда⁵⁷. Таким образом, вопрос о целостности авторской позиции в творчестве Б. Пильняка не утрачивает своей актуальности, но решение этого вопроса так или иначе связано с изучением основополагающих принципов поэтики писателя.

3

Поскольку адекватное прочтение невозможно без определения сущности авторской системы познавательных-оценочных принципов эстетического осмысления и художественного пересоздания действительности, одной из важнейших проблем изучения наследия Бориса Пильняка остается определение творческого метода писателя. Мнения исследователей в ответе на этот вопрос расходятся.

Широко распространен взгляд на Пильняка как на мастера импрессионистических зарисовок⁵⁸. Так, в частности, М. М. Голубков анализирует творчество Бориса Пильняка, опираясь на выделенные в книге И. Иоффе «Культура и стиль» (1927) черты импрессионистской поэтики, а именно: фиксацию впечатления через всплывшую, часто случайно, деталь; нарочитую неразделенность на главное и второстепенное; наличие словесных мазков, сочетание словесных рядов, внутренне не связанных между собой, но окрашивающих друг друга, и др. Здесь важно отметить, что для М. М. Голубкова анализ элементов импрессионистской поэтики явился подтверждением отсутствия четкой авторской позиции: «Суть в том, — отмечает ученый, — что Пильняк органически

⁵⁶ *Бабкина Е. С.* Формирование жанровой системы в творчестве Бориса Пильняка: учебное пособие. Комсомольск-на-Амуре: Изд-во АмГПУ, 2011. С. 165.

⁵⁷ *Скобелев В. П.* Поэтика русского романа 20–30-х годов. Очерки истории и теории жанра. Самара, 2001. С 60.

⁵⁸ *Горбачев Г.* Указ соч.; *Голубков М. М.* Эстетическая система в творчестве Б. Пильняка 20-х годов // Борис Пильняк; опыт сегодняшнего прочтения (По материалам научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения писателя) / РАН Ин-т мир. лит. им. А. Горького. М., 1995.

не мог принять для себя своеобразного “идеологического центра”, раз и навсегда определенной и четкой точки зрения, прямо и однозначно выраженной «авторской позиции»⁵⁹.

Иной точки зрения придерживается Н. Ю. Грякалова. Она полагает, что творчество Бориса Пильняка «на рубеже 1910–1920-х годов развивалось в направлении от импрессионизма к авангарду»⁶⁰. Н. Ю. Грякалова отмечает близость поэтики ранних рассказов Пильняка импрессионистической (или, как она уточняет, «неореалистической») манере письма Б. Зайцева, выделяя следующие характерные признаки литературного импрессионизма: сосредоточенность на передаче индивидуального мироощущения в общем потоке жизненных впечатлений; внимание к философским вопросам «о неумолимом ходе времени, вечных законах рождения, жизни, смерти, любви»; символический параллелизм между жизнью природы и человека; создание «поэтики недосказанности», основанной на разработке нюансов, оттенков, тончайших переходов; размывание строгих жанровых границ; создание особого медитативного стиля повествования, основанного на использовании кратких фраз, эллипсов, повторов⁶¹. Однако, констатирует Грякалова, уже в 1920-е годы в творчестве Б. Пильняка складывается такая картина мира, черты которой роднят ее с произведениями авангарда. Это, прежде всего, орнаментальность и бесфабульность, «редуцированная казуальность, преобладание симультанности над линейной временной последовательностью, субъективно-лирическая стихия, открывающая доступ к ассоциативности и монтажу»⁶².

Близость поэтики Пильняка творческим принципам авангарда не раз отмечалась современными исследователями⁶³. В частности, начиная с 1990-х годов в работах И. О. Шайтанова, Л. Н. Дарьяловой выдвигалась гипотеза о том, что ведущим методом Бориса Пильняка являлся

⁵⁹ Голубков М. М. Эстетическая система в творчестве Б. Пильняка 20-х годов. С. 4.

⁶⁰ Грякалова Н. Ю. Бессюжетная проза Бориса Пильняка 1910-х — начала 1920-х годов (Генезис и повествовательные особенности) // Русская литература. 1998. № 4. С. 14.

⁶¹ Там же. С. 21, 22.

⁶² Там же. С. 29.

⁶³ См.: Скобелев В. П. И. Бунин и Б. Пильняк: К соотношению реализма и авангарда в литературе // И. А. Бунин в диалоге эпох. Воронеж, 2002. С. 61–75; Малыгина Н. М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения»: Научное издание. М.: ТЕИС, 2005. 334 с.; и др.



*Фаворский В. Форзац к книге Бориса Пильняка «Рассказы»
(М.: Федерация, 1932)*

экспрессионизм⁶⁴. Эта точка зрения представляется наиболее продуктивной. Справедливости ради нужно отметить, что творчество Пильняка с экспрессионизмом связывали и его современники. Так, например, Р. И. Иванов-Разумник в статье «Писательские судьбы» приписывает Пильняку «попытку стать советским экспрессионистом»⁶⁵. Однако полноценного обоснования в трудах Иванова-Разумника эта идея так и не получила.

Изучение теории и практики экспрессионизма — одна из актуальных проблем современной науки. Как отмечает П. М. Топер, «под термином “экспрессионизм” в историю культуры вошло одно из наиболее

⁶⁴ *Шайтанов И. О.* Когда ломается течение. С. 35–72; *Дарьялова Л. Н.* Русский экспрессионизм в прозе 20-х годов: немецкие истоки, национальное своеобразие // Актуальные проблемы и перспективы филологии. Калининград, 1996; и др.

⁶⁵ *Иванов-Разумник Р.* Писательские судьбы. Нью-Йорк: Литературный фонд, 1951. [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/i/iwanowrazumnik_r_w/text_0410.shtml (дата обращения: 01.08.2018).

значительных художественных явлений, обозначивших перелом в развитии мирового искусства на рубеже XIX–XX веков. Его относительно короткая, но бурная история определила судьбы многих крупнейших художников, оставила глубокий след в современном искусстве и продолжает до сих пор воздействовать на него»⁶⁶. Сегодня уже трудно не согласиться с этим высказыванием, однако следует признать, что в течение XX столетия осмысление экспрессионизма как художественного феномена развивалось в разной степени успешно.

В 1920-е годы теория и практика экспрессионизма широко освещались в Советской России: раздавались живые отклики, издавались антологии, публиковались манифесты и художественные декларации лидеров движения, начиналось активное литературоведческое изучение феномена⁶⁷. Хронология и содержание этого процесса в современной литературоведческой науке изучены и освещены достаточно полно⁶⁸.

В годы тоталитаризма, в 1930–1950-е, экспрессионизм, равно как и другие авангардные направления в искусстве, оказался под запретом. Как справедливо охарактеризовал этот процесс Т. П. Топер, «на протяжении долгого времени экспрессионизм изучался в нашей стране неполно, односторонне и во многом предвзято, причем трактовался под знаком сплошного нерасчлененного модернизма, который, в свою очередь, отождествлялся с декаденством»⁶⁹.

⁶⁶ Топер П. М. Энциклопедический словарь экспрессионизма // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 5.

⁶⁷ Среди публикаций 1920-х годов можно назвать: *Луначарский А. В.* Заметки о западной литературе: несколько слов о германском экспрессионизме // Жизнь. 1922. № 1. С. 76–82; *Вальцель О.* Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). СПб., 1922; *Гвоздев А.* Экспрессионизм в немецкой драме // Современный Запад. 1922. № 1; *Он же.* Экспрессионисты на русской сцене // Жизнь искусства. 1924. № 10; *Гаузенштейн В.* От импрессионизма к экспрессионизму // Западные сборники. Вып. 1. М., 1923; Экспрессионизм: Сборник статей / под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. П.; М., 1923. 236 с.; и др.

⁶⁸ См. об этом подробнее: *Терехина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009; *Лейдерман Н. Л.* Экспрессионизм: теория и история // Русская литература XX века: 1917–1920-е годы: в 2 кн.: Кн. 2 / под ред. Н. Л. Лейдермана. М.: Издательский центр «Академия», 2012. С. 113–122.

⁶⁹ Топер П. М. Указ. соч. С. 5.

С 1960-х годов на фоне возросшего интереса европейских исследователей к изучению природы экспрессионизма в отечественном литературоведении появился ряд серьезных исследований, посвященных этой тематике⁷⁰.

Значительный всплеск внимания российской науки к экспрессионизму обозначился в 1990-х — начале 2000-х годов. Развитие этого художественного направления в русской литературе традиционно связывают с именами Леонида Андреева, Андрея Белого, Владимира Маяковского и др.⁷¹ В изобразительном искусстве к экспрессионизму относят творчество К. Малевича, М. Шагал, М. Ларионова, Н. Гончаровой, П. Филонова, Ю. Анненкова и др.⁷²

⁷⁰ Павлова Н. С. Экспрессионизм и некоторые вопросы становления социалистического реализма в немецкой демократической литературе // Реализм и его соотношение с другими творческими методами. М., 1962; Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: Сборник статей. М.: Наука, 1966. 156 с.; Эльяшевич А. П. Лиризм. Экспрессия. Гротеск (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма). Монография. Л.: Художественная литература, 1975. 360 с.; Павлова Н. С. Экспрессионизм // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. С. 859–861; Смирнов В. В. Проблема экспрессионизма в России: Андреев и Маяковский // Русская литература. 1979. № 2. С. 55–63; Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. М.: Политиздат, 1980. 272 с.; Она же. Экспрессионизм в искусстве. М.: Наука, 1987. 184 с.; и др.

⁷¹ См. об этом: Лейдерман Н. Л. Логика бунта: к характеристике художественной системы раннего Маяковского // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1990. С. 3–17; Румянцев М. Г. Стиль прозы Леонида Андреева и проблема экспрессионизма в русской литературе начала века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. 16 с.; Вилявина И. Ю. Художественное своеобразие прозы Л. Андреева: Зарождение и развитие русского экспрессионизма: автореферат дис... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 1999. 17 с.; Филоненко Н. Ю. Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898–1908 годов: автореф. дис... канд. филол. наук. Елец, 2003. 18 с.; Бондарева Н. А. Творчество Леонида Андреева и немецкий экспрессионизм: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2005. 24 с.; Лейдерман Н. Л. Экспрессионизм: теория и история; Он же. Человек и мир в экспрессионистской оптике: ранний Маяковский // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Книга 1. Новые художественные стратегии / отв. ред. Н. Л. Лейдерман. — Екатеринбург: УрО РАН, УрО РАО, 2005. — С. 186–204; и др.

⁷² Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / отв. ред. Г. Ф. Коваленко; Гос ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. М.:

В ряду наиболее значимых исследований теории и практики этого художественного направления в зарубежной и русской литературе следует назвать монографии Н. В. Пестовой⁷³, В. Н. Терехиной⁷⁴, а также коллективный труд «Энциклопедический словарь экспрессионизма»⁷⁵.

Нужно сказать, что изучение феномена экспрессионизма представляет объективную сложность для исследователей. Тому есть ряд причин. Первая из них — отсутствие общей программной базы. Вот что пишет об этом П. М. Топер: «Бросается в глаза то, что, в отличие от футуризма, фовизма, кубизма, дадаизма, сюрреализма, конструктивизма и других, менее значительных художественных школ, которые обычно объединяются понятием “авангард”, он (экспрессионизм. — А. Л.) начинался не с манифестов и деклараций, не из одного центра, а спонтанно и в разных местах, словно сам собой, с яркой и дерзкой художественной практики. Манифесты и декларации появились позднее, причем они значительно отличались друг от друга и далеко не всегда совпадали по своим устремлениям ни между собой, ни с реальным художественным творчеством. *В экспрессионизме не было программной заданности, теоретическая мысль и организационные лозунги скорее догоняли движение, чем направляли его* (выделено нами. — А. Л.); экспрессионизм стихийно складывался, а не целенаправленно создавался, и это сказалось на его характеристиках, часто разноречивых»⁷⁶.

Наука, 2003. 575 с.; Русский экспрессионизм. Григорьев, Анненков, Ланской, Загреков / Междунар. арт-галерея «Эритаж»; [авт. ст. Кристина Краснянская, Андрей Толстой]. М.: М-Сканрус, 2013. 159 с.; *Сарабьянов Д. В.* Неопримитивизм — фовизм — экспрессионизм // Пространства жизни: К 85-летию академика Б. В. Раушенбаха. М.: Наука, 1999. С. 389–415; *Струтинская Е.* Экспрессионизм в русском театральном-декорационном искусстве 1910-х годов. Сценография Ю. Анненкова // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 211–224; *Толстой А.* Художники русского Парижа // Наше наследие. 2012. № 104; и др.

⁷³ *Пестова Н. В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Екатеринбург, 1999. 463 с.

⁷⁴ *Терехина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. 320 с.

⁷⁵ Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.

⁷⁶ *Топер П. М.* Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 5.

Эта ситуация на русскоязычной почве осложнялась наличием огромного количества литературных группировок, так или иначе близких к феномену экспрессионизма, но при этом заявивших о своей исключительности. Этот факт удачно прокомментировал Н. Л. Лейдерман: «Не исключено, что недооценка значения экспрессионизма в русской литературе 1917 — 1920-х годов связана с колоссальной путаницей, которая царила в теоретических представлениях. Каждая мало-мальски организованная группа литераторов заявляла о своей “самости”. Отсюда масса литературных манифестов, деклараций, хартий. Нередко за ними не стояло никакой сколько-нибудь определенной творческой практики... Однако пестрота манифестов и хартий, задиристая полемика между литературными группами, стремление всячески подчеркнуть собственную оригинальность и новизну — все это мешало с близкого расстояния разглядеть их родство и выявить общие эстетические принципы, лежащие в основе разных художественных практик»⁷⁷.

Определенные трудности в выявлении природы феномена создавал и сам термин «экспрессионизм». Пожалуй, трудно назвать другой термин со столь неоднозначной судьбой и противоположными оценками. Возникший в европейской эстетике в начале XX века, он до сих пор не нашел однозначного толкования, а значение, вложенное в него, и поныне вызывает горячие споры. Как справедливо заметила Н. В. Пестова, семантика латинского корня оказывает сильное влияние на его трактовку («Слово до такой степени нагружено смыслом своего латинского происхождения и так претенциозно, что нередко заслоняет исследователю истинный литературный горизонт этого периода»⁷⁸), неудивительно поэтому, что анализ экспрессионистских произведений (в литературе, живописи, кино, театре) зачастую сводится к констатации «сдвинутости», «чрезмерности», «разорванности» — одним словом, всего того, что создает иллюзию безраздельно царящего Хаоса.

Действительно, в отечественном литературоведении «экспрессионизм» традиционно трактовался как свойство стиля, стилевого направления, характеризующегося нервной дисгармонией, разорванной композицией, столкновением вопиющих контрастов, красок и т.д. Так например, в 1920-е годы И. И. Иоффе выделял следующие стилевые признаки экспрессионизма: «...повышенная, сгущенная

⁷⁷ Лейдерман Н. Л. Экспрессионизм: теория и история. С. 115–116.

⁷⁸ Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. С. 26.

выразительность обостренных фраз, ритмов и линий; темы ударных моментов с резко вычерченными контурами; деформация внешнего мира как деформация представлений эмоциями»⁷⁹. В 1970-е годы об этом же писала Н. С. Павлова: «Мир виден в столкновении контрастов, в преувеличенной резкости изломанных линий, замещающих реальное многообразие деталей и красок»⁸⁰.

Подобное отношение к феномену экспрессионизма стало классикой отечественного экспрессионизмоведения. Но примечательно то, что сам термин «*экспрессионизм*» во многих исследованиях весьма закономерно замещается понятием «*экспрессивность*» (или «*экспрессионистичность*»). Так, например, именно об «*экспрессионистичности*», как одной из составляющих «синтетического неореалистического стиля», пишет Т. Т. Давыдова: «В данной монографии не ставится задача определить, являются ли импрессионизм, экспрессионизм и примитивизм сложившимися модернистскими стилевыми течениями. Речь идет об импрессионистичности, экспрессионистичности, примитивизации как отдельных чертах “синтетического” неореалистического стиля»⁸¹. На страницах монографий встречаются формулировки вроде: «Безусловно, даже у таких непохожих художников, как Замятин, Булгаков и Платонов, могут быть общие черты, в том числе *экспрессионистичность* (но вряд ли *экспрессионизм* как цельный метод)»⁸².

Следует отметить, однако, что стилевая выразительность, являясь одним из определяющих качеств экспрессионизма, — все же следствие основной стратегии этого художественного феномена, а не самоцель. Это очевидно. К тому же нервная диспропорция, дисгармоничность, разорванность композиции, изломанность линий и т. д. — все это вполне может быть отнесено и к другим модернистским течениям XX века. Поиск сущности экспрессионизма, основанный на выявлении только стилевых закономерностей, не представляется продуктивным. Ведь в конечном итоге любое произведение искусства выразительно, экспрессивно и т. д. Так что же такое экспрессионизм? — «Течение, имеющее опреде-

⁷⁹ *Иоффе И. И.* Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. Л.: Прибой, 1927. С. 321.

⁸⁰ *Павлова Н. С.* Экспрессионизм. С. 860.

⁸¹ *Давыдова Т. Т.* Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. М., 2000. С. 17.

⁸² История русской литературы XX века 20–90-е годы. Основные имена: Учебное пособие для филологических факультетов университетов / отв. ред. С. И. Кормилов. М., 1998. С. 25.

ленные временные рамки? Система поэтических приемов? Своеобразный художественный феномен, присущий культуре всего XX века?»⁸³ И если все же экспрессионизм является особым художественным направлением, основанным на *экспрессионистском художественном методе*, то это значит, что в основании его должна лежать определенная *концепция личности*, принципиально отличающая его от других эстетических стратегий и особым образом структурирующая этот художественный феномен.

Восприятие мира как хаоса и подавление личности этим хаосом — такова традиционная трактовка экспрессионистской концепции мира и человека в нем. «Отчужденный человек во враждебном ему мире», — так формулирует основу экспрессионистского мировидения



Анненков Ю. Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать». 1918

⁸³ Дарьялова Л. Н. Русский экспрессионизм в прозе 20-х годов. С. 86.

Ю. Б. Боров⁸⁴. Он характеризует феномен экспрессионизма как «отклик на острейшие противоречия эпохи, плод общественного разочарования, выражение индивидуалистического протеста против тотального отчуждения»⁸⁵. «Экспрессионизм утверждает смятенную хаосом мира индивидуальность»⁸⁶, — считает Ю. Б. Боров, именно это порождает атмосферу крика, ужаса, безысходности.

Определяя основу экспрессионистского мировидения, Н. С. Павлова также обращает внимание на кризисное состояние общества и характеризует феномен экспрессионизма как порождение трагического мироощущения начала XX века: «Экспрессионизм был страстным протестом против буржуазной действительности», — констатирует исследователь⁸⁷. Именно ощущением кризиса, предчувствием надвигающихся катастроф, по ее мнению, и была обусловлена основная интонация экспрессионизма («трагизм взаимных переходов, сосуществование и столкновение живого и мертвого, отталкивающее и прекрасное, ничтожное и великое, вырождающееся и новое составляли целое в контрастном восприятии реальности»⁸⁸).

Близка к этому традиционному взгляду и В. Н. Терехина, определившая основу экспрессионизма как «сгущение мотивов боли, крика» и охарактеризовавшая экспрессионистское сознание как порождение общей дегуманизации общества и крушения традиционных ценностей: «Не случайно там, где складывалась близкая по напряженной конфликтности общественная и художественная ситуация, возникали и получали самостоятельное развитие *родственные экспрессионизму явления и параллели* в ряде европейских культур»⁸⁹ (выделено нами. — А. Л.). Допущенная оговорка чрезвычайно показательна для исследования В. Н. Терехиной, поскольку, размышляя о русском экспрессионизме, она рассуждает, по преимуществу, об «*экспрессионистических тенденциях*»⁹⁰ в русском искусстве начала века. Неудивительно поэтому, что спектр ее интересов довольно широк: она относит к экспрессионизму практически все модернистские художественные группировки,

⁸⁴ Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1988. С. 385.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же. С. 386.

⁸⁷ Павлова Н. С. Экспрессионизм. С. 860.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Терехина В. Н. Экспрессионизм: русские реалии // Человек. 2001. № 2. С. 122.

⁹⁰ Там же. С. 124.

считая основанием для объединения именно проявления *экспрессионистичности* стиля и трагичности общего мироощущения⁹¹.

Особое внимание В. Н. Терехина уделяет национальному своеобразию русского экспрессионизма. Она видит его истоки в «глубоких традициях русской литературы и искусства, эмоционально-образной экспрессии, характерной для творчества Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, А. А. Иванова» и др.⁹² Это дает ей основание скорректировать формулировку экспрессионистского мировидения и определить главный пафос экспрессионизма как «пафос борьбы, отрицания омертвевших догм и в то же время истового утверждения в центре бытия единственной реальности — человеческой личности во всей самоценности ее переживаний»⁹³. «Сущность экспрессионизма — бунт против дегуманизации общества и утверждение онтологической ценности человеческого духа»⁹⁴, — подчеркивает исследователь. Это сближает позицию В. Н. Терехиной с выводами П. М. Топера, противопоставившего экспрессионистскую концепцию личности философским основам других направлений в искусстве, прежде всего натурализма и символизма: «...это человек, страдающий от несовершенства окружающего мира, протестующий против его законов и порядков, но и активный, действующий, стремящийся к братству и всеобщему счастью»⁹⁵. Как видим, позиция П. М. Топера несколько отличается от традиционных взглядов на художественную доминанту экспрессионизма. Не отрицая основополагающего принципа (изображения «несовершенства окружающего мира»), исследователь подчеркивает важность внутреннего устремления героя экспрессионистского произведения — *его неудержимую тягу к гармонии*.

Свой путь к постижению сути феномена экспрессионизма предлагает Н. В. Пестова — автор монографии о поэтике немецкого экспрессионизма. Она выделяет «две опорные конструкции, обеспечивающие

⁹¹ Интересно, что В. Н. Терехина не считает Пильняка экспрессионистом. Она склонна полагать, что поэтика экспрессионизма проявлялась в его творчестве лишь как «дополнительный элемент». — Там же. С. 124.

⁹² Там же. С. 123.

⁹³ Там же.

⁹⁴ *Терехина В. Н.* Экспрессионизм и футуризм: русские реалии // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / отв. ред. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. М.: Наука, 2003. С. 148.

⁹⁵ *Топер П. М.* Энциклопедический словарь экспрессионизма. С. 6–7.

целостность экспрессионизма» — философскую и эстетическую базу конца XIX века и единое мироощущение, определяемое ею понятием *чужесть*: «Центральный философско-эстетический постулат этого фундамента заключается в потребности художника так деформировать мир, чтобы суметь в нем выжить... Тотальное отчуждение в социологическом, антропологическом и теологическом аспектах разрешалось небывалым очуждением искусства»⁹⁶. «Отвращение к культуре, следующая за ним потеря самого себя и самоотчуждение», — так определяет логику экспрессионистского мировидения Н. В. Пестова⁹⁷.

Важно отметить, что выводы Н. В. Пестовой основаны на анализе лирики немецкого экспрессионизма, а потому они не всегда соотносимы с традициями русской литературы, воплотившей опыт другой национальной культуры и философской базы. В частности, иное мироощущение отразилось в значении концептов «чужесть», «чужак», положенных в основу исследования Н. В. Пестовой. В русской культурной традиции они воспринимаются особым образом: анализируя образ Чужака, К. Г. Исупов справедливо отметил родство «чужака» и «другого», подчеркнув при этом, что для русской литературы существенна «традиция, идущая от Пушкина, в русле которой в Другом означена прекрасная возможность по-своему богатой и щедрой жизни». Он характеризует «путь к русскому Другому» как «преодоление дистанции, взаимное раскрытие границ “я”, включение Другого в горизонт приязни и понимания, доверие к его соборным качествам и его личности»⁹⁸.

Однако в исследовании Н. В. Пестовой обозначены и другие существенные подступы к разрешению проблемы, в полной мере применимые к русскоязычной литературе. В частности, она замечает следующее: «Об экспрессионизме не принято рассуждать в контексте некой скрытой гармонии, которая упорядочивала бы этот феномен как систему и структурировала бы ее столь разнородные элементы. Но характер взаимоотношений между самыми далеко отстоящими составляющими явления, будь то мотивная структура или его формально-стилистическая сторона, несет черты некой системности. В этом поле напряженно-

⁹⁶ Пестова Н. В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. С. 425.

⁹⁷ Там же. С. 338.

⁹⁸ Исупов К. Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Книга 1 / ИМЛИ РАН. М., 2000. С. 93.

сти между ускользящей гармонией и надвигающимся хаосом кроется мощный креативный потенциал феномена, существенно отличающий его от прочих течений начала века, ориентированных только на деконструкцию и фрагментирование действительности»⁹⁹.

Действительно, в современном литературоведении складывается представление о модернистских художественных системах как системах *хаографических*, осваивающих мир как изначально лишенный гармонии хаос¹⁰⁰. На эту черту модернистского мировидения обратил внимание Н. Л. Лейдерман, отметив: «Если классическое искусство, включая реализм, исходит из представлений о мире как о Космосе, гармонически устроенном в соответствии с высшим смыслом бытия, то модернизм исходит из представления о мире как о Хаосе, лишенном лада и враждебном духовным стремлениям человека»¹⁰¹. В этом случае структурным основанием типологии авангардных художественных систем могут стать и оказываются «различия в принципах создания миропобраза Хаоса: в “моделировании” отношений между человеком и материальным “кромешным миром”, в способах их “овнешнения”, в формах эстетической оценки»¹⁰².

Принимая эти доводы в качестве рабочей гипотезы, можно прийти к следующему заключению: выявляя сущность экспрессионистского мировидения, необходимо определить существо отношения художника-экспрессиониста к Хаосу и способы художественного воплощения этого Хаоса. А поскольку доказать как принципиальную целостность авторской позиции, так и художественную целостность произведений писателя возможно лишь путем выявления внутренних закономерностей его творческого метода, основной нашей задачей станет определение сущности индивидуального воплощения художественной стратегии русского экспрессионизма в творчестве Б. А. Пильняка 20-х годов.

⁹⁹ Пестова Н. В. Указ. соч. С. 10.

¹⁰⁰ См. об этом подробнее: Лейдерман Н. Л. Космос и Хаос как метамодели мира (к отношению классического и модернистского типов культуры) // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. С. 4–12; *Он же*. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

¹⁰¹ Лейдерман Н. Л. Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века (Предварительные замечания) // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 1. Екатеринбург, 1992. С. 7.

¹⁰² Там же. С. 9.

Итак, каковы способы художественного освоения и воплощения мирообразов Хаоса и Космоса в произведениях Б. Пильняка? Какова их семантика, динамика эстетического наполнения, взаимодействия, соположения? В чем заключается автохтонность, «русскость» экспрессионизма Бориса Пильняка? Каковы основные этапы становления творческого метода писателя? Попытаемся найти ответы на эти вопросы, опираясь на анализ наиболее «знаковых» произведений писателя.

Това беше
първо нещо, което
бях срещнал
в Канзас
който, бях от
бъдещото
революционно
движение
— Хумана



сво време
бях срещнал
като че ли

че и все още съществуват. Тях държат много
като и модели, и еталони, и образци, и
дръжки. И те са основни мерки в науката.
Видявам.

Хумана се гледат и се гледат и се гледат и се гледат
сегашното време.

Тодор Тодоров

Глава 1

Становление художника: творческие поиски 1910-х годов

Пильняк вошел в мир русской литературы как автор небольших произведений, серьезно заявив о себе в 1919 году сборником рассказов «Былье», ставшим первой заметной попыткой молодого автора запечатлеть Хаос бушующей эпохи. Зарисовывая приметы новой реальности, Б. Пильняк в этом сборнике впервые опробовал те приемы хаографической поэтики, которые стали яркими приметам авторского стиля, неотъемлемой частью его творческой манеры.

Сборник объединил в своем составе самые разные по тематике и настроению рассказы: здесь и рассказы монументального, эпического склада («Над оврагом», «Год их жизни»), и ностальгически-горькие картины разоряемых дворянских гнезд («Имение Белоконское»), и апология становления новой реальности («Колымен-город») и т.д. Многие из рассказов сборника впоследствии ни разу не переиздавались, не включались в собрания сочинений Б. Пильняка, поскольку послужили основой первого романа писателя «Голый год»: практически не видоизменяясь, в него вошли рассказы «Колымен-город», «У Николы, что на белых колодезях», «Полынь», «Проселки», «Арина», «Имение Белоконское», да и все остальные, по существу, так или иначе были близки по тематике.



*Обложка книги
Бориса Пильняка «Былье»
(М.: Звенья, 1919)*



В Грабеник Ксенов. Союз Писателей

из Б.Питомка.

Вотны не отыдет илюс, и ево моя записка Грабеник
Союз Писателей.

Б.С. Киселев

2 сент. 1959.

Заключение

Борис Пильняк стал одним из первых русских художников, показавших истинное лицо последнего русского бунта, его кричащую бездуховность, не только уничтожающую культуру старой власти, но и посягающую на извечные духовные ценности. Писателю довелось творить в один из самых тяжелых периодов отечественной истории. Разразившаяся социальная катастрофа, братоубийственная война, крушение нравственных ориентиров и традиционных жизненных устоев вызывали к жизни новые законы эстетического освоения мира.

Воплощению трагических коллизий эпохи способствовала разработанная экспрессионизмом система поэтики, и в первую очередь — освоение новых жанровых форм. Важнейшими жанрообразующими элементами в прозе стали лейтмотивная структура повествования и симфонизм. Эти принципы миромоделирования не только максимально соответствовали атмосфере всеобщего разлома, но и позволили эстетически оформить разрозненные впечатления бытия, явились способом осмысления реальности, инструментом выявления связующих нитей в бушующем Хаосе эпохи.

Ведущим стилевым приемом в создании образа Хаоса явился гротеск. Как показал опыт Бориса Пильняка, гротескный образ мира может создаваться не только путем искажения (нарочитой деформации) реальности, но и путем фиксации абсурдности самой жизненной ситуации. Художественной находкой экспрессионизма стало создание гротескных образов, вскрывающих алогизм и чудовищность привычного. Гротеск оказался связан не столько с художественным вымыслом и условностью, сколько с документальной хроникой современности, живой повседневностью. Важнейшей интенцией экспрессионистского гротеска явилось «отстранение» от действительности, оценка повседневности с позиций Вечности.

Основой художественных исканий Пильняка стали раздумья о судьбах России в масштабах Большого времени. Этот принцип эстетического освоения действительности послужил художественной доминантой на всех этапах творческой биографии писателя. Мифологизация повседневности,

Библиография

Литературные источники

- Анненков Ю.* Дневник моих встреч. — М., 1991. — 346 с.
- Бабель И.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. — М.: Терра, 1996. — 632 с.
- Белый А.* Начало века. — М.: Худож. лит., 1990. — 687 с.
- Белый А.* Симфонии / вступ. ст., подгот. текста, примеч. А. В. Лаврова. — Л.: Худож. лит., 1990. — 528 с.
- Блок А. А.* Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза. — М., 1999. — 680 с.
- Б. А. Пильняк.* Письма: В 2 т. Том I: 1906–1922 / сост., подг. текста, предисловие и примечания К. Б. Андроникашвили-Пильняк и Д. Кассек. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 568 с.
- Б. А. Пильняк.* Письма: В 2 т. Том II: 1923–1937 / сост., подг. текста, предисловие и примечания К. Б. Андроникашвили-Пильняк и Д. Кассек. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 672 с.
- Волошин М. А.* Заметки 1917 года // Волошин М. А. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. — М., 1991. — С. 295–308.
- Достоевский Ф. М.* Письма. 1834–1881 // Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 15 т. Т. 15. — СПб.: Наука, 1996. — 856 с.
- Зайцев Б. К.* Осенний свет: Повести, рассказы. — М.: Советский писатель, 1990. — 544 с.
- Замятин Е. И.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 2 / сост., примеч. О. Михайлова. — М.: Худ. лит., 1990. — 412 с.
- Замятин Е. И.* Мь: Романы, повести, рассказы, сказки / сост., авт. вступ. статьи И. О. Шайтанов. — М.: Современник, 1989. — 560 с.
- Пильняк Б. А.* Былье. — М.: Кооп. изд-во «Звенья», 1919. — 115 с.
- Пильняк Б. А.* Двойники. Одиннадцать глав классического повествования: Роман. — М.: Аграф, 2003. — 272 с.
- Пильняк Б.* Избранные рассказы. — М.: Гослитиздат, 1935. — 320 с.
- Пильняк Б. А.* Мне выпала горькая слава... Письма 1915–1937. — М.: Аграф, 2002. — 400 с.

Содержание

Введение.....	5
Глава 1. Становление художника: творческие поиски 1910-х годов.....	33
Глава 2. Роман-симфония «Голый год»: хаос истории и стихийный порядок бытия.....	55
Глава 3. «Повесть непогашенной луны» и поэтика ужасного.....	101
Глава 4. В дебрях советского антимира: повесть «Красное дерево».....	133
Глава 5. Лики любви в прозе Б. Пильняка: метафизика любви в контексте русского экспрессионизма.....	167
Глава 6. 1930-е годы: творческая драма писателя.....	199
Заключение.....	215
Библиография.....	220

Научное издание

Лариса Николаевна Анпилова

РУССКАЯ ВЕРСИЯ ЭКСПРЕССИОНИЗМА
Проза Бориса Пильняка 1920-х годов

Корректор *М. А. Иванова*
Оригинал-макет *А. А. Крыласов*
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 30.05.2019
Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 20
Тираж 500 экз. Заказ № 1655

Издательство «Нестор-История»
197110 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии
издательства «Нестор-История»
Тел. (812)235-15-86



Лариса Николаевна Анпилова — кандидат филологических наук, доцент. В 1993 году окончила Уральский ордена «Знак почета» государственный педагогический институт по специальности «Русский язык и литература». С 1995 года выступает с публикациями о творчестве Бориса Пильняка и поэтике русской прозы 1920-х годов.

В новой книге автора разбор произведений Б. Пильняка совмещается с разговором о русской версии экспрессионизма. Анализ диалогических связей, жанрового своеобразия, сопоставление ключевых образов и мотивов произведений Б. Пильняка, А. Белого, Е. Замятина, И. Эренбурга существенно углубляют и уточняют представления о характере творческого наследия крупнейших мастеров русской прозы 1920-х годов, позволяют сформулировать основные принципы экспрессионистской поэтики и сделать вывод об эстетическом своеобразии экспрессионизма в русском искусстве.