

"Экспериментальный роман" и роман Б. Пильняка "Голый год"

И. Баги

Один из самых важных вопросов, возникающих в связи с произведением Б. Пильняка "Голый год", является вопрос жанра. В критической литературе роман Пильняка чаще всего называют "экспериментальным романом". В чем же состоит сущность тех "экспериментов", в результате которых было создано произведение необыкновенное в своем роде, но которое все же можно назвать романом? Цель нашей статьи - найти ответ на этот вопрос, обратившись к некоторым особенностям структуры романа.

При изучении литературы начала XX века исследователи подчеркивают как резкое изменение внутри жанров произведений, так и смещение границ между ними. Очень трудно, почти невозможно давать точное определение жанров произведений, поскольку все меньше сохраняется "ощущение жанра"¹. Это касается и проблемы романа, особенно в том случае, когда мы изучаем его как неизменную, неподвижную систему, ведь "вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых примеров, в их новом конструктивном значении, а оно-то и выпадает из поля зрения при 'статическом' рассмотрении"². Поэтому в данной статье мы постараемся подойти к изучению романа как динамической конструкции.

Роман Пильняка, как произведение переходной эпохи, с необходимостью обнаруживает самые значительные признаки этого изменения. В результате нового "конструктивного

¹ Ю. Тынянов. Литературный факт. ЛЕФ, 1924. № 2. стр. 102.

² Там же, стр. 102.

принципа", выработанного Пильняком - который строит свой роман и на совершенно новом "жизненном материале", - создается новая, оригинальная разновидность жанра.

Новое взаимоотношение "конструктивного принципа" и "материала" проявляет себя в возникновении структуры, которую можно считать самой репрезентативной в ранней советской, так. наз. "авангардистской" прозе.³

С этой точки зрения изучает роман и А. Флакер, который отмечает, что в авангардистской прозе акцентируется не результат, а процесс; отрицание, а не утверждение, в результате чего возникают новые конструкции.⁴ Самым главным элементом этих конструкций Флакер считает их "открытую структуру" /которая не была присуща произведениям XIX века/, т.е. стремление создать модель, в которой доминирует многозначность и равноценность явлений, и которая выражает новое мировосприятие не только на семантическом, но и на коммуникативном уровне произведения.

Это "незавершенность" и "динамизм" становятся самыми важными факторами новой прозаической конструкции, с помощью которых художник строит своеобразную "полифоническую" модель мира. Поскольку произведение не представляет собой "завершенного" и "симметрического" единства - оно оказывается способным выразить динамическое, неоднозначное миропонимание.

Б. Пильняк строит модель дисгармоничного мира, такую конструкцию, где целое состоит из отрывков, несвязанных друг с другом фрагментов. В. Шкловский в своей работе, написанной о Пильняке подчеркивает: "Для Пильняка основной интерес построения вещей состоит в фактической значимости

³ О русском литературном авангарде см. работы И. Смирнова, J. Holthusen, A. Flaker, Wojtár E.

⁴ A. Flaker. Az orosz avantgarde kérdéséhez.in.: "Az Ujnak tenni hitet". Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből. Akadémiai Kiadó. Bp., 1977. 394. o.

отдельных кусков и в способе их склеивания"⁵. Писатель не систематизирует эти фрагменты, не дает их иерархии, ведь именно эта неиерархичность, "плодотворная беспорядочность"⁶ - как ее называет И. Есо - обеспечивает открытость, многозначность произведения. Определенные семантические единицы романа в разном контексте открывают все новые и новые, в равной мере приемлемые возможности интерпретации, и многосторонне освещают "главную тему" - обозначенную уже в самом названии - Россию революционного 19-го года.

Для "Голого года" характерна такая полифоническая структура, в которой разные аспекты восприятия мира выявляются не в системе характеров и не в последовательности действия: действие в романе распадается на внешне независимые друг от друга события, а герои подчинены другим конструкционным элементам романа.

Изучая структурные особенности авангардистского романа, мы должны остановиться и на новом понимании "художественного целого" произведения, согласно которому художественное произведение является всего лишь фрагментом, одним из проявлений намерения художника все охватить, показать, создать - т.е. художник сознательно строит свое произведение как "отрывок", "фрагмент", "эскиз". Таким образом художник авангарда утверждает, что "художественное целое" уже не тождественно "законченности" произведения - акцент переносится на несамостоятельность, случайность, фрагментарность.⁷

Незамкнутость пильняковской конструкции продиктована и стремлением автора ориентировать читателя на определенное восприятие произведения: читатель должен смотреть на произведение не как на "отражение" или "изображение", а как на "прямое продолжение" жизни с тем, чтобы он мог, с полным правом используя все возможные комбинации, сам создать прием-

⁵ В. Шкловский. О Пильняке. ЛЕФ, 1925. № 3. стр. 127.

⁶ И. Есо. A nyitott mű. "Gondolat". Вр., 1976. 12. о.

⁷ Об этом см. работу Szilágyi A. Pilynak prózája. "Valóság", 1981. № 9. 42. о.

лемое для него художественное целое.

Таким образом принцип поэтики Пильняка - в противовес традиционным эпическим нормам - обусловлен признанием относительности, незавершенности художественного произведения, как это сформулировал и сам Пильняк в конце своего рассказа "Три брата": "Здесь я кончаю свой рассказ. Дело в том, что если искусство все, что я взял из жизни и слил в слова, как это есть для меня, то каждый рассказ бесконечен, как беспредельна жизнь."⁸

В конечном счете этим объясняется и сознательная фрагментарность, калейдоскопность, мозаичность романа. А. Воронский, один из самых тонких критиков Пильняка, пишет: "Он весь из кусочков, а часто это - записная книжка художника. Самая разбросанность, расколотовость стиля, перебивка тем как нельзя лучше подходят к этому жадному стремлению за все ухватиться, все передать, хотя бы в сыром виде."⁹

Однако, живущие на первый взгляд самостоятельной жизнью фрагменты оказываются рядом в результате определенного построения, с помощью применения самых разных композиционных приемов. Эта сознательность, конструктивность отражается и в специально подчеркнутом порядке глав, в их точных названиях, в их нумерации, в их дальнейшем расчленении /Ипр. "Глава VI, предпоследняя. Большевики, трип-тих второй"/.

Это строгое построение, соблюдение пропорций свидетельствует о том, как важна для автора сама "конструкция" и как становится этот так. наз. "формальный" элемент значительным фактором и в семантическом отношении.

⁸ Б. Пильняк. Три брата. "Красная новь", 1924. кн. первая, стр. 3.

⁹ А. Воронский. На перевале /Дела литературные/. "Красная новь", 1923. кн. 6., стр. 315.

Из всего сказанного следует, что роман Пильняка - подобно экспериментам в прозе представителей авангарда начала XX века - принес с собой изменение в области построения действия и характеров при сравнении с русской художественной прозой XIX века. Для выявления отношений между событиями, отдельными явлениями традиционные художественные приемы оказываются недейственными - их функцию берут на себя другие, подчеркивающие конструктивный характер романа, элементы и приемы.

Характерный лишь для авангарда организующий роман прием - называемый А. Флакером аналитически-конструктивным приемом - основывается на "обнажении" разных, относящихся к одному и тому же предмету точек зрения. Именно так организуются в произведении отдельные тематические ряды действий, которые служат - по сравнению с традиционным действием - не описанию или изображению какой-либо истории, события или ряда событий, а выявлению одной определенной, оценочно-ориентированной точки зрения. В результате объединения и противопоставления тематических единиц проявляются те аспекты, по которым с разных сторон, с разных точек зрения освещается тот же предмет, осмысливается данная связь.

Разные типы представлений о мире Пильняк связывает по преимуществу с определенными "формами существования". Эти типы видения в то же время обуславливают оформление какой-либо "культурной модели"¹⁰, носителем которой является либо коллектив, либо определенные фигуры. Тематические единицы романа связываются тоже по этому принципу - таким образом место единого действия занимают эпизоды, которые обусловлены разными типами видения мира /связанными с определенной формой существования и его переживанием/, и иллюстрируют их на уровне событий.

¹⁰ I. Verg. Пильняк и Достоевский /На материале романа "Голый год"/ - в рукописи.

В поворотные моменты истории, в кризисные эпохи особенно действенным является такой писательский замысел, согласно которому дать адекватную картину мира можно только с помощью "творческой хватки", проникновения в дух самого времени. Писатель должен дать свою эпоху в разрезе, в котором - в результате распада традиционной и отсутствия новой ценностной системы - рядом живут, обнаруживают себя самые противоположные идеи, создающие пестрый, динамичный, неповторимый мир мгновения. Целый ряд писателей 20-х годов разделял точку зрения Замятина - "революцию нельзя взять сюжетом в эпоху течения ее", - выражая этим сомнение в возможности описания, изображения мира на уровне событий. Непосредственная действительность революции и гражданской войны дает такое сложное переплетение отношений и противоречий, к систематизации которых художник данного - настоящего - времени еще неспособен, его целью является фиксирование момента, показ возможностей, овладение "духом" времени. Поэтому отдельные события не являются частями какой-то "описываемой", "реальной" истории, это скорее фрагменты, разнородные куски самой жизни.

В показанных в романе формах существования также воплощаются отдельные элементы этого хаотичного, взорванного революцией мира, иллюстрируя разные подходы, отношения к нему. Это же характеризует и героев романа, олицетворяющих собой разные типы "переживания существования".

Короткие прозаические произведения Пильняка, написанные до появления "Голого года", уже показывают, что для автора решающим фактором при создании героев является не "полнота" личности, не судьба, жизненный путь героев, а определенное переживание ими существования, определенное "состояние" личности. Судьба героев интересна только в том отношении, в каком пережитая ими жизненная ситуация трансформируется в определенное состояние существования, в каком их поступки, мысли могут считаться атрибутами определенного взгляда на мир. Этот метод обнаруживает сходство с новыми методами западно-европейской прозы на рубеже веков и первых десятилетий XX века: прежде всего в своей ориентации на

"переживание существования" и на использование необходимых для выражения этой ориентации новых поэтических приемов.

В большинстве романов первых десятилетий XX века герой больше не является личностью, "тотальностью", здесь больше нет складывающейся из индивидуальных черт "формулы" личности, но герой сам является частью этого постоянно изменяющегося, распадающегося мира, - "вариацией на тему", всего лишь определенной моделью. Ни в описании внешности, ни в раскрытии внутреннего мира героев писатель не стремится подчеркнуть целостность и неповторимость личности, наоборот, он создает такую систему отношений, в которой преобладает герой как схема, шаблон, прототип. Не случайно, что одним из излюбленных приемов авангарда является цитация, переосмысление разных поэтических систем по преимуществу полемического характера, "возрождение" уже созданных литературных героев, новое наполнение представленной ими модели - с акцентированием /часто и в самом названии/ принципа моделирования. Поступки, опосредованные и непосредственные действия героев в этом отношении приобретают свой конечный смысл - они репрезентируют не определенную стадию развития характера героя, а истолковываются как какой-либо вариант показанных автором возможностей.

В романе Пильняка эти возможности, варианты переживания, осмысления мира вызывают к жизни самого героя. Писатель конструирует его для определенной модели, создает не личность /поэтому мы не говорим о "настоящем" герое/, а формирует, констатирует определенное состояние личности, объективирует один возможный вариант осмысления мира. Поэтому фигуры часто схематичны, служат всего лишь /определенными/ сигналами - ведь они интересуют художника только в одном определенном аспекте. В некоторые моменты они могут играть и центральную роль, но что касается системы романа в целом, то в большинстве случаев они не имеют выделяющей их функции, равноценны с другими фигурами, являясь только голосами в сложной полифонической структуре произведения. "Неоформленность" подчеркивает доминирование данной формы поведения - их внешние и внутренние черты не создают целостной личности, а выступают как

иллюстрация той выделенной точки зрения, для представитель-
ства которой писатель их создал. Эта деперсонализация также
служит выделению и максимальному использованию пильняковско-
го конструктивного принципа, созданию романа как определен-
ной структуры, где ментальность героев действительна только
внутри структуры текста, а не в прямом соотношении с опреде-
ленными сферами действительности. В. Гофман пишет: "Это даже
не плоскостные неподвижные депсихологизированные герои почти
всей современной прозы, а тени героев, элементарные алгебраи-
ческие знаки, взятые в самом абстрактном плане".¹¹ Та фигура,
на которой в определенный момент сосредоточивается внимание
автора, является только одним из "кадров" в ряду событий, и
это позволяет автору делать героя то одним из полюсов диалога,
то субъектом внутреннего монолога. Столкновение идей проекти-
руется во все сферы и уровни произведения, в результате чего
фигуры интересны только в тех временных и пространственных
координатах, когда представленная ими идея освещается, и
- хоть на минуту - выдвигается на первый план. "Герои сим-
волизируют тематические 'тезы' автора. Они - иллюстрация,
пример. У них нет психологии и нет судьбы - они приготовлены
обслуживать тему, как диапозитивы научно-популярную лекцию".¹²

Создавая свои фигуры, предназначенные для представления
разных типов осмысления мира, Пильняк указывает на разные воз-
можности соотношений коллективного и индивидуального бытия -
и тем самым дает и разные вариации осмысления революции. С этой
точки зрения и отличаются друг от друга "князья", "пророки",
"анархисты", "коммунисты", "большевики". Основой этого раз-
граничения служат специфические переживания существования,
объединяющие отдельные фигуры романа в одну определенную груп-
пу. Эти переживания существования берут свое начало в пере-

¹¹ В. Гофман. Место Пильняка. in: Мастера современной литера-
туры. Статьи и материалы. Л. "Academia", 1928. т. 3.
стр. 19.

¹² Там же, стр. 19.

живаниях космического взрыва, революции, в исчезновении противостояния человека миру, в беспредельности возможностей, в своеобразных взаимоотношениях коллектива и индивидуума. /В данной статье мы не имеем возможности подробно осветить эти вопросы/.

При анализе сложной внутренней конструкции романа надо уделить особое внимание особенностям повествовательной структуры, прежде всего это касается позиции повествователя. Разнообразие взаимоотношений повествователя и "изображаемого" мира, множественность точек зрения повествователя открывают новые возможности для построения семантически дифференцированного мира романа.

Роман строится на постоянном чередовании точек зрения повествователя. На смену статической повествовательной позиции приходит динамическая - множество точек зрения; на смену единому взгляду - который проявлял себя раньше в неизменной авторской оценке - полифония возможностей интерпретации.

Повествователь у Пильняка то посторонний, то близкий свидетель или участник событий, насмешливо пренебрежительный или наоборот, патетически восхваляющий. Новым является и "фиктивность" авторской позиции, также, как и монтирование в текст "внетекстовых", казалось бы независимых от повествователя замечаний, или частые уточняющие, объясняющие "отступления", идущие от самого автора. Проникновение авторского голоса во внутренний мир романа демонстрирует прием вовлечения авторских "сносок" в фиктивную систему произведения. Параллельно с этим открывается возможность и для применения другого оригинального приема: монтирование в текст романа материалов не являющихся фиктивными по своей природе, и становящихся фиктивными в ткани романа, или внутренняя цитация, которая объективирует материал, данный первоначально как фиктивный. Эти новые отношения факта и фикции исходят из самой ориентации романа.

Возникновение "динамической речевой конструкции" /по определению Ю. Тынянова/ объясняется новым пониманием "материала", конструированием еще не ставшей автоматической,

а "гибкой" структуры романа, примененных соответствующих этой структуре поэтических приемов. В зависимости от этого происходит переосмысление статуса повествователя в романе - поскольку чередование внутренней и внешней /по отношению к "действию"/ повествовательной позиции, переплетение голосов, изменение взглядов и угла зрения влекли за собой расширение компетенции повествователя.

Нелосредственно-авторское повествование тоже не представляет собой единства. Отсутствие последовательности в развертывании сюжета, множество рассказчиков, переплетение временных плоскостей влияет и на авторский голос. Таким образом, авторский голос является не только одним из голосов романа, но и сам меняется в зависимости от окружения и от той функции, в которой он выступает.

Особую роль играет в романе распространенная в 20-е годы разновидность повествовательной техники - т.п. "сказочная форма". Функция этой формы в романе - усиление конкретности повествования, стремление придать ему характер "his et nunc", выделение каких-либо характерных черт рассказчика, таких как своеобразная манера речи, особенное произношение, или несоблюдение грамматических правил, живая, разговорная интонация.

Подводя итоги сказанному, можно отметить, что в романе Пильняка - поскольку в нем разрушается линейность временного плана - исторические события помещаются в сферу внесто- рических взаимозависимостей, пространство дробится и вводятся различные точки зрения повествователей, место "описания" и "изображения" занимает воспроизведение, проникновение, воплощение, на место "репродукции" приходит "продукция" - своеобразное пересоздание мира.

Динамика романного мира рождается не из смены событий или течений диалогов, а из других особенностей оформления материала, которые делают само описание живым и динамичным.

Трансформация традиционного принципа построения романа - в частности у Пильняка - исходит из нового типа видения мира. Воспроизводя мир, писатель запечатлевает в первую очередь не события прошлого и настоящего, а делает "мгновенные

снимки", которые, сводя в одну точку прошлое, настоящее и будущее, вызывают ощущение "вечного бытия" и "мгновенной вечности". Так возникает, характерная для Пильняка, дифференцированная точка зрения и оригинальное полифоническое представление о мире, которые рождаются из отрицания любых абсолютов, из отказа от принципа иерархичности мира.

В произведении нет "конца", решения, однозначного выхода - его открытостью оправдывается "существование" возможностей, пребывание мира в процессе становления, многоплановость затронутых сфер действительности, отсутствие стабильной системы ценностей, разрыв с традициями, ощущение дисгармоничности бытия, потеря уверенности. Все это такие переживания, на которых строится художественная система писателя. Поэтому и само художественное произведение не может быть абсолютным и "завершенным", свидетельством чему являются главные опорные пункты конструкции, структурообразующие элементы, факторы, обеспечивающие поэтико-семантическое единство романа.

Сказанное выше делает роман Пильняка одной из возможных моделей литературного произведения европейского авангарда.