
МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

О.В. Фролова¹

Алтайский государственный медицинский университет

ДИСКУРС МОДЕРНИЗМА В ПОЭТИКЕ ВС. М. ГАРШИНА

В истории русской литературы творчество В.М. Гаршина относят, как правило, к реалистическому художественному направлению. В статье рассматривается проявление дискурса разных стилевых течений и художественных направлений в творчестве В.М. Гаршина, которые исторически позже проявятся в модернизме. Дискурс писателя характеризуется синкретизмом экспрессионизма, импрессионизма, экзистенциализма, что свойственно модернистическому дискурсу XX века. Описываются приемы создания экзистенциальной ситуации, потока сознания, экспрессивной суггестивности.

Ключевые слова: В.М. Гаршин, реализм, романтизм, модернизм, экспрессионизм, импрессионизм, экзистенциализм, поток сознания.

O.V. Frolova

Altay State Medical University

DISCOURSE OF MODERNISM IN THE POETRY VS.M. GARSHINA

As a rule, in the history of Russian literature Garshin's stories are considered within the frames of Realism. The article investigates the representation of discourse of various art styles and directions in Garshin's narrative, that will be revealed in modernism later. The writer's discourse demonstrates the syncretism of Expressionism, Impressionism and Existentialism, that was characteristic of Modernism discourse in the XX century. It describes the methods of creating the existential situation, stream of consciousness, expressive suggestivity.

Key words: V.M. Garshin, Realism, Romanticism, Modernism, Expressionism, Impressionism, Existentialism, stream of consciousness.

¹ Оксана Васильевна Фролова, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного Алтайского государственного медицинского университета (АГМУ, Барнаул).

В строго хронологическом смысле творчество Вс. М. Гаршина принадлежит эпохе конца XIX века. Хотя, вслед за известным достоеледом Р. С.-И. Семькиной, можно говорить о Гаршине как о «трансдискурсивном авторе», чей дискурс (как и дискурс Ф.М. Достоевского) «прорастает» в литературе XX века [Семькина, 2008, с.13-15].

Вс. М. Гаршин и сегодня остается самым загадочным и «нераспознанным» писателем.

Долгое время творчество Гаршина причисляли к критическому реализму или, в лучшем случае, неоромантизму. Голландский исследователь Мартин Артц убедительно доказывает, что и в дореволюционном, и в советском литературоведении обнаруживается тенденция к присвоению, или «анексии» автора: «критики представляли собственную интерпретацию текста как систему идей и взглядов самого Гаршина, выдвигая эту систему как единственный смысл текста» [Artz, 2000, с. 266]. Связь «между идеологической позицией автора и его текстом, между текстом и действительностью» была решающей в такого рода интерпретациях. «Знаменитый лозунг западного постмодернизма – «Автор мертв» – не применим к советским интерпретациям ”Красного цветка”. В России автор жив» [Artz, 2000, с. 267].

Ещё современники Вс. М. Гаршина (А.С. Глинка-Волжский, В.Г. Короленко и другие), подчеркивая тесное переплетение биографических фактов и произведений писателя, положили начало историко-биографическому методу изучения его творчества, который в XX веке стал основным в советском гаршиноведении. Странники биографического метода отталкивались от тезиса об особом, «человеческом» (А.П. Чехов) таланте Гаршина. Его называли Дон-Кихотом, Гамлетом, «верным рыцарем совести» [Розанов, 1913, с. 4]. Влияние биографического мифа было столь велико, что за кажущейся простотой поэтики Гаршина остался неисследованным сложный путь обновления реализма, проделанный писателем.

«Исследование любого литературного феномена в аспекте художественного метода, – по словам Р.С.-И. Семькиной, – позволяет выявить общие типологические закономерности

литературного процесса, увидеть в динамике его составляющих общее движение духовной культуры» [Семыкина, 2008, с. 10].

Художественный метод писателя не вмещается в рамки реализма, не укладывается он и в рамки романтизма. Это сложная, неоднородная система, включающая элементы разных дискурсивных практик¹: романтизма, реализма, импрессионизма и экспрессионизма, экзистенциализма. Есть все основания говорить о «феномене Гаршина», ибо довольно скромное по объему гаршинское творчество (всего 18 коротеньких рассказов) оказало непропорционально большое влияние на развитие последующей литературы (причем не только отечественной). Не будет преувеличением сказать, что проза Гаршина явилась своеобразным мостиком, соединившим «золотой век» с «серебряным веком». И своим стилем, и своими жанровыми поисками, и своим взглядом на действительность, и своей эмоционально-личностной манерой повествования, суггестивностью, «плотностью семантического ряда», Гаршин во многом предвосхитил то, что будет характерным не только для «серебряного века», но и для литературы более поздних периодов. Гарри Вебер, например, говорит об аллюзиях рассказа «То, чего не было» в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых».

Если использовать терминологию Ю. Тынянова, Вс. Гаршин – «поэт промежутка». Поэтому нет ничего удивительного, что в художественном методе Гаршина можно обнаружить как элементы романтизма, реализма, так и модернизма, постромантизма и постреализма.

Период 1870-1880-х годов уже современники называли периодом «упадка», «застоя» в русской литературе. О распаде традиционной духовности, о «срыве» культуры и религиозного сознания в начале столетия писали многие. Произошла переоценка всех ценностей, человек оказался один на один с бессмысленностью смерти и бессмысленностью жизни.

¹ Дискурс – это «специфический способ или специфические правила организации речевой деятельности» [Ильин. 2001, с. 77].

Гаршин с предельной остротой ощущал неблагополучие, «неустроенность» жизни в целом. «Неотступное чувство катастрофы» (А. Блок) проявляется в творчестве Гаршина через мотив смерти. Смертью заканчиваются почти все рассказы.

Писатель своей жизнью, своим творчеством пытался противостоять надвигающемуся хаосу, закрыть собой мир от шевелящегося ужаса, зреющего в недрах жизни. Он признавался, что каждая строчка стоит ему капли крови и душевного здоровья.

Л.С. Выготский, размышляя о природе трагического, писал: «Трагическое как таковое вытекает из самих основ человеческого бытия, оно заложено в основании нашей жизни, возвращено в корнях наших дней. Самый факт человеческого бытия – его рождение, оторванность от всего, отъединенность и одиночество во вселенной, заброшенность из мира неведомого в мир ведомый и постоянно отсюда проистекающая его отданность двум мирам – трагичен» [Выготский, 1986, с. 358].

В творчестве Гаршина трагическое вытекает именно «из самих основ человеческого бытия».

«Эпоха рушила и крушила, реализуя те прогнозы, которые в начале века дала экзистенциальная литература. Литература же старалась устоять и человека удержать на краю бездны разрушения и саморазрушения. И эти две взаимоисключающие и, возможно, взаимопредполагающие тенденции составляют содержание XX века, отражают драму его художественного сознания: с одной стороны, предчувствие развоплощения, зафиксированный экзистенциальный факт дематериализации мира и души, с другой – жажда вочеловечения (Блок), тоска по синтезу, страсть к воплощению», – отмечает В.В. Заманская [Заманская, 1996, с. 12].


Модернизм рождается в отталкивании от реализма, поэтому с этой точки зрения модернизм – это постреализм. С другой стороны, И.Ф. Волков указывает на то, что «модернизм ... связан с романтической абсолютизацией личной самооценности человека и представляет собой полный отрыв личности от общества вплоть до противопоставления ему как совершенно разных сущностей, совершенно разных субстанций» [Волков, 1995, с. 225]. По его мнению, наиболее отчетливо «содержательная суть модернизма»

проявилась в литературе экспрессионизма и экзистенциализма: «В экспрессионизме мир предстает в виде хаотического нагромождения вещей, событий, учреждений, идей, и посреди всего этого одинокая личность, пребывающая в постоянном страхе за свою судьбу... В литературе экзистенциализма общество предстает в виде строго, жестко организованной системы, которая абсолютно чужда человеческой индивидуальности, ее собственному существованию, это достигается тем, что личность берет на себя какую-то роль и играет ее, с тем чтобы сохранить таким образом свою собственную сущность» [Волков, 1995, с. 225-226].

В этом смысле тема человека на войне, столь характерная для творчества Гаршина, уже становится знаком экспрессивной поэтики. Основная проблема, которую ставит писатель в военных рассказах «Четыре дня», «Трус» – в чем смысл войны и есть ли он. Рядовой Иванов, герой рассказа «Четыре дня», не понимает, за что он убил турка, поскольку не видит в нем врага. Вспоминая, как все произошло, Иванов видит в убитом лишь несчастного крестьянина, испуганного и жалкого человека, у которого, быть может, как и у него самого, есть старая мать, – словом такую же жертву судьбы, как и он сам. Более того, и после смерти турок невольно помогает Иванову, спасая от мучительной жажды. Абсурд, бессмысленность ситуации подчеркивают муравей, ползущий вниз по травинке по своим делам, треск кузнечиков, жужжание пчелы, словом, та мирная жизнь, которая продолжается в природе.

Мотив судьбы, неких сил, которые управляют человеком, прослеживается и в рассказе «Трус». Герой, протестуя против войны, против физической несвободы, обязанности идти на войну, не обвиняет государство. Война представляется некой непреодолимой силой, которая вопреки твоему «я» все-таки заставит тебя взять на плечи ружье, идти умирать и убивать. «И никакое развитие, никакое познание себя и мира, никакая духовная свобода не дадут... жалкой физической свободы – свободы располагать своим телом» [Гаршин, 1984, с. 55].

Уже в первом рассказе Вс. М. Гаршина «Четыре дня» со всей очевидностью проступает дискурс экзистенциализма. Конструируется экзистенциальная ситуация: сужается пространство,



герой остается один на один с самим собой. Клочок черно-синего неба, звезды и луна, которые видит он ночью, беспощадное солнце, кусты, труп и зловоние – днем, пограничное состояние между жизнью и смертью героя указывают на экзистенциальный хронотоп. Герой оказывается один перед лицом бытия, космоса и вечности. Происходящее напоминает клиническую смерть: душа отделяется от тела, и герой видит себя со стороны, не узнает свой голос. «Человек как таковой» отчуждается от личности, предстает «лицом к лицу» с экзистенциальными и онтологическими категориями.

По словам В.В. Заманской, экзистенциальное сознание провозглашает принцип «неиерархизированности» явлений, «поточности» изображаемого бытия. «Экзистенциальный принцип отбора явлений, фактов, вещей состоит в том, чтобы вобрать все... Не упустить оттенков, мелких фактов, даже если кажется, что они несущественны, и главное, привести их в систему, описывать, как я вижу этот стол, улицу, людей, мой лист, потому что это-то и изменилось. Нужно точно определить масштаб и характер этой перемены. В реалистическом видении мира – главное уловить и запечатлеть существенное, отражающее тенденции, ведущее к сути. Но направленность на познание сути через закономерности, типы, свойственная реализму, преднамеренна, целеположна – и потому достаточно субъективна и избирательна. Экзистенциализму свойственен откровенный отказ от «знания», от законов, абсолютных и однозначных, способность вобрать «оттенки и мелкие факты» снимает оттенок преднамеренности, «иерархичность» подхода дает хотя бы видимость большей свободы и естественности в изображении жизни (потока), чем в реализме. Художественная задача экзистенциального принципа: «описать, как я это вижу», «докопаться до сути», «делать записи изо дня в день, ибо меняется то, «как я вижу» каждое явление (будь то даже стол, улица, кiset) каждый день (Сартр)» [Заманская, 1996, с.12, 14].


«Реализм стремится к объективности, экзистенциализм – к правде, воспринимаемой на эмпирическом уровне, сознательных и подсознательных слоях, без изначальных эстетических концепций и критериев; правда жесткая, обнаженная, хлесткая, как сама жизнь, как ее неумолимый «поток». В этом смысле экзистенциализм

является продолжателем реализма, но предпочитая правду – объективности, истину – законам и знанию, потока – типичности» [Заманская, 1996, с.16].

Изо дня в день переживаемой агонии герой видит одно и то же, круг мыслей тоже замкнут: оставленный дом, мать и невеста, война, беленькая собачка, которую переехал вагон конножелезной дороги, рядом лежащий труп, из которого падают мириады червей. Наблюдаемый героем процесс гниения, разложения тела становится символом «изломанного» мира, «изломанного» сознания, в гротескной форме воплощающим процесс дематериализации плоти, развоплощения материи. «Когда он будет съеден и от него останутся одни кости и мундир, тогда – моя очередь. И я буду таким же» [Гаршин, 1984, с. 31].

Прием потока сознания является основой художественного метода Гаршина. Вот почему очень часто художник с особой тщательностью и скрупулезностью выписывает несущественные, по мнению некоторых исследователей, детали внешнего мира: к примеру, описание больницы, сада в «Красном цветке» поражает точностью и объективностью, почти путеводительской, не свойственной «больной фантазии сумасшедшего героя»; или описание оранжереи в «Attalea princeps», запущенного цветника в «Сказке о жабе и розе» и т.д. Современники писателя же и некоторые гаршиноведы объясняли это стремление и «недостатком художественного вымысла», и «подсознательным желанием построить для себя психологический барьер против хаоса душевной болезни, желанием доказать себе, что он видит все правильно, в точных, соответствующих действительности пропорциях» [Чуковский, 1969, с. 123], и особым «отношением Гаршина к действительности», в которой он «угадывает признаки нездоровой общественной атмосферы» [Милуков, 1990, с. 138].

Любопытно, что принципы экзистенциальной поэтики – «осколочность» и «поточность» – проявляются и на другом уровне. Некоторые рассказы Гаршина представляют как бы разные сюжетные повороты истории одного человека или возможные варианты развития судьбы. Образуются коммуникативные дуэты, героев которых объединяет имя, совпадение биографических



деталей. Через несколько лет, через несколько рассказов Гаршин вновь обращается к судьбе знакомого уже нам героя, и его образ обрастает новыми деталями. К примеру, герой рассказа «Четыре дня» (1877), барин Иванов, ушел добровольцем на войну, дома у него осталась мать и невеста Маша, он шел на войну не задумываясь, что придется убивать, но убил человека и был ранен, ему ампутировали ногу. Позже в 1878 году, после рассказа «Происшествия», Гаршин пишет новеллу «Очень коротенький роман», где герой вернулся с войны без ноги, но его невеста Маша, ради которой он пошел воевать, разлюбила его и вышла замуж за другого. В 1879 году публикуется рассказ «Трус», герой которого тоже дворянин, «барин», понимает бессмысленность войны, но он чувствует долг перед ближним: «ведь если не пойдете драться вы, возьмут другого», «война есть *общее* горе, *общее* страдание» [Гаршин, 1984, с. 66]. Но в первом же сражении герой погибает. Если в рассказе «Четыре дня» Иванов идет на войну в романтическом, героическом порыве «подставить грудь под пули», в «Трусе» герой осознанно, потому что не может по-другому, не может остаться, идет погибать, наверняка зная, что погибнет в первом же сражении.

Художник как будто прокручивает калейдоскоп – сделал виток, и осколки, фрагменты сложились в новый рисунок, повернулись другими гранями, высветились новые краски, оттенки, – сложилась другая, возможная картина. Гаршин словно плетет узор жизни, но не как реалист, не за счет выписывания эпического полотна многообразия связей личности с миром, не через социальный, исторический, семейный детерминизм, не посредством обстоятельной психологической мотивации поступков и душевной жизни. Здесь принципиально иная, новая техника.

В.В. Заманская отмечает, что Шопенгауэр открыл едва ли не главный закон художественного сознания XX века – его бинарный характер, обусловивший неразрывность философского и эстетического начал прозы Ницше, Кафки, Белого, Андреева, но еще – синтез философии, музыки, поэзии русского символизма, синтез живописи и слова в художественном мышлении русского футуризма.

Как заметила В.В. Заманская, «Маяковский, Андреев, Волошин, Кандинский, Малевич осознавали себя в разных видах

искусства. Универсализм личности на рубеже столетий был признаком поистине ренессансного века и искусства – и лишь этот ренессансный универсализм личности и «синтезный» характер мышления способен был уравновесить и нейтрализовать надвигающийся трагизм экзистенциального уединения и разделения человека перед «прародимыми хаосами» века и собственной души, реально ослабить драматизм рубежного сознания как следствия переоценки всех ценностей» [Заманская, 1996, с. 13].

Н. Бердяев в статье «Кризис искусства» (1918) пишет, что новое искусство идет по пути синтеза искусств: живописи, музыки и литературы. Примечательно, что художественный метод Гаршина характеризуется синтезом литературы и живописи. Еще в 1889 г. С. Андреевский заметил, что рассказы Гаршина напоминают живописную технику. В самом деле, многие описания рассчитаны, прежде всего, на визуальное впечатление. В этом причина того, что многие зарубежные исследователи называют Гаршина импрессионистом (П. Генри, Э. Ярвуд, К. Крамер и др.). «Писатели-импрессионисты пытались передать наиболее точно и свежо подлинные, неповторимые, мимолетные, изменчивые ощущения и впечатления главного героя, его настроения в какой-то данный момент. Полные, логически связанные картины действительности, характерные для классического реализма, у писателей-импрессионистов заменяются отрывочными, часто неяркими деталями» [Милоков, 1990, с.19]. К примеру, в рассказе «Очень коротенький роман» доминантное место уделено странной, малозначительной, пожалуй, неуместной детали: «Стон, туман ... Доктор в белом переднике, с окровавленными руками... Сестры милосердия... Моя отрезанная нога с родимым пятном ниже колена» [Гаршин, 1984, с. 52].

В импрессионистическом повествовании фабула обычно состоит из отрывочных эпизодов, и кроме того, импрессионист занимается не событиями действительности, а скорее восприятием главным героем этих событий. Во многих отношениях в своих рассказах Гаршин явно предвосхищает мировоззрение импрессионистов.

Гаршин часто использует гротеск для изображения «ужасов войны», «ужасов бытия», но если в экспрессивной поэтике гротеск превращает мир в фантастическую реальность, ирреальность (например, Кафка «Превращение»), у Гаршина связи с реальностью не обрываются. Герой Гаршина, как и модернистический герой, одинок, отчужден, но Гаршин отчаянно пытается преодолеть это отчуждение от мира, – его герои пытаются обрести смысл жизни, вслед за Толстым, Достоевским, народниками в стремлении слиться с другими людьми в общей боли, общем горе, порой принося себя в жертву ради благополучия страдающего. Легче «самому муки нести», говорит герой рассказа «Трус», – «совесть мучить не будет». В этом видится попытка Гаршина разрешить противоречие мира и человека в духе реалистических идеалов: обрести связи с многогранным миром. И все же эта попытка не удастся: самопожертвование не может изменить катастрофичность бытия. Абсурдность мира изначальна и не может быть преодолена человеком («Attalea princeps»). Но смысл жизни человека Гаршин видит в любви к ближнему, в самопожертвовании.

Ярче всего Гаршин проявляет себя как модернист в «Красном цветке». Его герой, безумец, читает мир, как книгу. Бред большого становится способом, знаком семиотического видения, понимания реальности. Стирается грань между личностью и космосом, материей и духом, живым и неживым и, наконец, что самое важное, между текстом и реальностью. Он читал на стенах, на обвалившейся штукатурке, на кусках кирпича всю историю дома и сада, большие вязы рассказывали ему целые легенды из пережитого. В товарищах, его окружавших, он видел «какое-нибудь тайно скрывающееся или скрытое лицо, которое он знал прежде или о котором читал или слышал. Больница была населена людьми всех времен и всех стран. Тут были и живые и мертвые. Тут были знаменитые и сильные мира и солдаты, убитые в последнюю войну и воскресшие» [Гаршин, 1984, с. 202]. «Мир как текст» – основной постулат модернизма, а позднее постмодернизма, способ структурной организации поэтики. В этом произведении не автор, а герой рассказа становится творцом мира-текста.

Таким образом, дискурс модернизма, несомненно, проявляется в текстах Вс. М. Гаршина. Можно говорить о новом взгляде на мир и человека, новом художественном сознании, новой художественной системе, семантической и эмоциональной доминантой которой является катастрофичность бытия, хаос, отчуждение и одиночество человека, страх и трагичность восприятия мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Гаршин, В. М. Избранное / В.М. Гаршин. – Москва: Правда, 1984. – 415 с.

Волков, И. Ф. Теория литературы / И.Ф. Волков. – Москва: Просвещение; Владос, 1995. – 256 с.

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Москва: Искусство, 1986. – 573 с.

Глинка-Волжский, А. С. Гаршин как религиозный тип / Волжский. – Москва (б.и.), 1906. – (Типография А.П. Поплавского). – 56 с. (Религиозно-общественная библиотека. Серия 1. № 5).

Заманская, В. В. Русская литература первой трети 20 века: проблема экзистенциального сознания / В.В. Заманская. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Магнитогорск: Изд-во Магнитог. пединститута, 1996. – 408 с.

Ильин, И. Постмодернизм. Словарь терминов / И. Ильин. Москва, INTRADA, 2001. – 384 с.

Короленко В. Г. Всеволод Михайлович Гаршин // Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10. т. Т. 8. – Москва, 1955. – С. 215-248.

Костришица, В. Действительность, отраженная в исповеди (К вопросу о стиле В. Гаршина) / В. Костришица. – 1966. – № 12. – С. 135-144.

Милюков, Ю. Г. Поэтика Гаршина: учеб. пособие / Ю.Г. Милюков, П. Генри, Э. Ярвуд, С.Л. Кошелев. – Челябинск: Изд-во ЧГУ, 1990. – 60 с.

Розанов, С. С. Гаршинъ – Гамлетъ / С.С. Розанов. – Москва: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1913. – 16 с.

Семькина, Р. С.-И. Ф.М. Достоевский и русская проза последней трети XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук /

Уральский государственный университет им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2008. – 46 с.

Чуковский, К. И. О Всеволоде Гаршине (введение в характеристику) / К.И. Чуковский // Чуковский К.И. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. – Москва: Художественная литература, 1969. – С. 417-444.

Artz, M. Claiming the Author. Some Remarks on the Reception of “The Red Flower” // Vsevolod Garshin at the Turn of the Century: An International Symposium: In Three Volumes / Eds. Peter Henry. Гаршин на рубеже веков: Международный сборник: в 3 т. / Сост. П.Генри. – Oxford: Northgate Press, 2000. – С. 253-267.