Л. И. Румянцева

О ЖИВОПИСНОМ НАЧАЛЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПРОЗЫ ИВАНА КАТАЕВА

Работа представлена кафедрой русской литературы XX века и теории литературы Якутского государственного университета имени М. К. Аммосова.
Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор Н. В. Покатилова

Живописное начало прозы И. Катаева рассматривается как важный аспект поэтики, органично сочетающей традиционные и новаторские принципы повествования, позволяющие говорить о своеобразии повествовательной манеры писателя.

The author of the paper studies the problem of artistic space in I. Katayev's prose as a weighty aspect of poetics, which organically combines innovative and traditional principles of narration. These principles show the peculiarity of the writer's narration style.

Современным литературоведением выработано представление о литературе 1920–1930-х гг. как периоде смены эпох. Концептуальная оппозиция «музыка/живопись», отчетливо проявившаяся в прозе 1920-х гг., рассматривается исследователями на фоне борьбы символистской эпохи и авангарда (А. К. Жолковский, О. Д. Буренина), при этом устанавливается приоритет музыки для символистов и живописи для футуристов. В результате этого творческая эволюция крупнейших представителей постсимволистской эпохи В. Набокова и М. Зощенко, трактуется либо как постепенное вытеснение музыкальной (символистской) линии и усиление живописной (авангардной), либо как сложное переплетение этих линий. В художественной прозе И. Катаева 1920-х гг. оппозиция «музыка/живопись» развивается при доминировании живописного начала. Однако исходной мыслью, обусловившей это доминирование, является, на наш взгляд, мысль символиста А. Блока, развитая, в частности, в его статье «Слова и краски», о близости искусства красок и линий природе, не дающей писателю погрузиться в схему, оставляющей «живым и нетронутым» то чувство, которым отличаются дети [1]. Непосредственность и свежесть восприятия мира, присущие И. Катаеву, воплощены в маске «нарочитой наивности», являющейся характерной чертой повествовательной манеры писателя. В эстетической концепции литературной группы «Перевал», активным и деятельным участником которой был И. Катаев, этой категории соответствуют установки на «органичность» и «искренность» творчества. В рамках индивидуальной поэтики писателя это свойство проявилось в особой внимательности к детали, к предметному, «воплощенному» (А. Блок) миру. О мастерстве И. Катаева в изображении «натюрмортов и интерьеров» [6, с. 302] писала литературная критика 1920-х гг., тем самым соотнеся способ пространственной организации, свойственный писателю, с приемами изобразительного искусства.

Большой интерес в этом отношении представляет такой характерный прием повествовательной манеры И. Катаева, как введение в текст различных уровней «чужого текста», в том числе названий произведений изобразительного искусства как знаков цитируемой культуры. Например, упоминание в повести И. Катаева «Сердце» картины швейцарского художника Арнольда Бёклина, вызывая в сознании определенные зрительные образы, апеллирует к символистской традиции. О распространенности данной ассоциации пишет, в частности, О. Д. Буренина, рассматривая аспекты полемики В. Набокова с символизмом в романе «Отчаяние» [2, с. 222]. Примечательно, что в повести И. Катаева упоминание картины А. Беклина возникает как часть специфического, внутреннего «интеллектуального пространства» (Л. А. Новиков) героя, прошлое которого связано именно с искусством символизма, становясь знаком-заместителем этой эпохи, причем живописные и музыкальные ассоциации выступают как равноценные и неразрывные. Замечтавшись, Журавлев, герой, от лица которого ведется повествование, вызывает в воображении образ милой девичьей комнаты: «Там светлые обои с широкими панелями, на которых кипят багровые розы. Беклинская “Лесная сказка” над маленьким столом и косматый Бетховен» [5, с. 122]. Мир прошлого детализирован, кажется реально существующим, но его иллюзорность очевидна. Характерно, что миру прошлого, существующего лишь в воображении героя, соответствует уютное замкнутое домашнее пространство, а реальность представлена пространством улицы. Вместе с тем «мечтательное умиление» от мыслей о прошлом не сразу «отпускает» героя, появляются характерные мотивы *сумерек, театра,* усиливающие ассоциацию с культурой модерна: «Темнеет быстро, мне ка-

жется, что – скачками, как в театре: на секунду опустишь глаза, потом оглянешься – стало гораздо темнее» [5, с. 122–123]. Мотив *оглядывания*, возвращения притягивает воспоминание не о воображаемом доме, а реально существовавшем доме Толоконцевых, который воспринимается как символ утраченного мира, с его милой домашней ритуальностью, традициями, привычками «исконной столичной семьи». Так, цитатное введение названия картины становится частью поэтапного развития образа прошедшей эпохи, предпосланное развернутой детализированной картине дома, символизирующего утраченный мир, ценности которого еще живы и должны были бы, по мысли автора, усвоены настоящим.

Более сложное взаимопроникновение живописного и словесного искусства наблюдаем в рассказе «Зернистый снег», в котором переплелись история и современность, лирико-философский пафос и очерковая событийность. Картина В. Сурикова «Боярыня Морозова», запечатлевшая глубокое понимание художником противоречивости движения истории, воспринята в рассказе И. Катаева как символ «жертвенного пустынно-снежного пути русской женщины» [5, с. 190]. Сближение в рамках рассказа судьбы боярыни Морозовой и Тани Черенковой, курсантки совпартшколы, оттеняется общей пространственной деталью: идея пути визуально воплощена в описании зернистого снега, «выбегающего» из-под полозьев саней. Санный след, протянувшийся от картины Сурикова к рассказу И. Катаева становится неким лейтмотивом, организующим сюжетную целостность произведения. Он пробуждает пока еще не отчетливую визуальную ассоциацию в начале рассказа и усиливает благодаря общности других пространственных деталей. Предметный фон живописного полотна В. Сурикова и рассказа И. Катаева составляют «слепые черные бревенчатые стены», «пузатые возки», «приземистые церквушки», «зернистый снег» [5, с. 181–182]. В финале рассказа живописная ассоциация разрушает границы между пространством картины и реальностью: «Летящими шагами я вошел в просторные снежные пределы картины и по следам полозьев зашагал к своему дому» [5, с. 190].

Еще один из аспектов пространственной организации прозы Катаева связан с глубоко традиционной техникой изображения пространства – панорамной живописью, которая отличалась подчеркнутой реалистичностью, использованием особых приемов создания перспективы и световых эффектов. Целью этих приемов было создание ощущения городского пейзажа, видимого как будто с высоты и полным обзором [4, с. 67]. Отличительными чертами панорамы были положение зрителя в центре, взгляд сверху и целостность «кругового» образа. Панорамные черты московских пейзажей Катаева можно обнаружить в повестях «Сердце», «Встреча», рассказе «Ленинградское шоссе», вступлению к повести «Хамовники». Любопытный пример совмещения реалистического панорамного и мифологического планов обнаруживаем в повести «Сердце». Панорама ночной Москвы вначале характеризуется нерасчлененностью *верха* и *низа*, их тождественностью, в результате чего город словно исчезает, растворяясь в беспредельном космическом пространстве. Затем картина постепенно все более детализируется, получает определенные очертания, сопровождаясь мотивом узнавания «своего» обжитого пространства. Целостность видения в панораме предполагает восприятие города как единого и непрерывного. У Катаева Москву рассматривается как *центр* единого организма – страны: «Этот город – мужественное сердце страны…» [5, с. 144]. Панорамный взгляд ведет к сочетанию визуального образа города и авторского понимания единства судьбы города и

страны, увиденного внутренним, духовным зрением. Так, в художественной прозе Катаева наряду с «пространством-картинкой» [8, с. 198] возникает особое мифологизированное пространство.

Рассмотренные примеры пространственной организации прозы И. Катаева позволяют выделить именно живописное начало как организующее в повествовательной структуре писателя, предстающее то, как часть предметной детализации в виде цитат – заместителей целостного образа, то как обобщенный мифологизированный образ. В целом установка на живопись свидетельствует о новом качестве прозы И. Катаева, позволяющем рассматривать художественные поиски писателя-перевальца в русле экспериментальной прозы 1920-х гг.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Блок А. А.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1955 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: // www.gramma.ru / LIT/2/bl3.htm/

2. *Буренина О. Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2005. 327 с.

3. *Жолковский А. К.* Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М.: Языки русской культуры,1999. 392 с.

4. *Казари Р.* «Старый Арбат» Андрея Белого в связи с традицией литературных панорам Москвы // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сб. статей / Отв. ред. М. Л. Гаспаров; Сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. С. 67–71.

5. *Катаев И. И.* Под чистыми звездами. М.: Советская Россия, 1969. 511 с.

6. *Лежнев А. З.* О литературе. М.: Союз писателей, 1987.

7. *Новиков Л. А.* Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. М.: Наука, 1990. 181 с.

8. *Панова Л. Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003. 808 с.