

ПОЛКА

О ГЛАВНЫХ КНИГАХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА КЛАССИКУ

Статьи о главных русских книгах, созданные экспертами.
От древнерусской литературы до постсоветской эпохи — «Полка» отвечает на вопросы о произведениях, определивших или опередивших своё время.
О чём они? Как они написаны? Как их приняли и что было дальше?

АНО
АЛЬПИНА НОН-ФИКШН

ПОЛКА

Полка. О главных книгах русской литературы

Вячеслав Курицын

**Полка. О главных книгах
русской литературы**

«Альпина Диджитал»

2023

Курицын В. Н.

Полка. О главных книгах русской литературы / В. Н. Курицын — «Альпина Диджитал», 2023 — (Полка. О главных книгах русской литературы)

ISBN 978-5-00-139889-9

В эту книгу вошли статьи, написанные и собранные в рамках проекта «Полка». Созданный в 2017 году, проект поставил своей целью определить важнейшие произведения русской литературы. Для этого большое сообщество экспертов сформировало список из 108 произведений, которые оставили след в истории, расширили возможности литературы, повлияли на развитие языка, мысли и общества, сообщили что-то новое о мире и человеке и вошли в русский литературный канон. Это романы, повести, рассказы, пьесы, поэмы, литературные мемуары – от «Слова о полку Игореве» до романа «Чапаев и Пустота». О каждом из этих произведений авторы постарались написать ясно и доступно, опираясь на обширную научную и критическую литературу, поместить каждое в большой литературный контекст и рассказать о других текстах, которые повлияли на него и на которые повлияло оно. В третий и четвертый тома издания вошли 48 статей – о русской литературе начиная с 1918 года до постсоветского времени.

ISBN 978-5-00-139889-9

© Курицын В. Н., 2023
© Альпина Диджитал, 2023

Содержание

Александр Блок. Двенадцать	7
Евгений Замятин. Мы	24
Велимир Хлебников. Зангези	50
Исаак Бабель. Коначармия	76
Исаак Бабель. Одесские рассказы	89
Марина Цветаева. Поэма Горы	103
Конец ознакомительного фрагмента.	113

Полка. О главных книгах русской литературы

Авторы: *Варвара Бабицкая, Полина Барскова, Данила Давыдов, Игорь Кириенков, Вячеслав Курицын, Денис Ларионов, Олег Лекманов, Станислав Львовский, Елена Макеенко, Александр Марков, Лев Оборин, Полина Рыжова, Юрий Сапрыкин, Иван Чувиляев, Валерий Шубинский*

Редакторы: *Варвара Бабицкая, Лев Оборин, Полина Рыжова, Юрий Сапрыкин*

Издатель *П. Подкосов*

Руководитель проекта *М. Ведюшкина*

Художественное оформление и макет *Ю. Буга*

Корректоры *Е. Рудницкая*

Компьютерная верстка *О. Макаренко*

Бильд-редактор *П. Марьин*

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

© Бабицкая В., Барскова П., Давыдов Д., Кириенков И., Курицын В., Ларионов Д., Лекманов О., Львовский С., Макеенко Е. (наследники), Марков А., Оборин Л., Рыжова П., Сапрыкин Ю., Чувиляев И., Шубинский В., 2023

© ООО «Альпина нон-фикшн», 2023

* * *

ПОЛКА



О ГЛАВНЫХ КНИГАХ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Москва, 2023

Александр Блок. Двенадцать

Александр Блок

ДВЕНАДЦАТЬ

1918

Поэма, в которой Блок стремился передать «музыку революции». Вопреки революционному пафосу и неожиданно для автора текст обрёл религиозный финал, о котором сразу начали спорить — и спорят до сих пор.



КОММЕНТАРИИ: ЛЕВ ОБОРИН

О чём эта книга?

Небольшая поэма в двенадцати главах рассказывает об отряде из двенадцати красногвардейцев, которые патрулируют улицы погрузившегося в хаос Петрограда. Двенадцать стремятся держать чёткий революционный шаг, но стройность шествия постоянно нарушается – встречей с напуганными горожанами, внезапной и кровавой развязкой любовной драмы и, наконец, самой стихией вьюги, в которой Двенадцать встречают совершенно неожиданного и поразительного Тринадцатого.

Когда она написана?

В январе 1918 года. Поэма стала откликом на две революции: Блок испытал всплеск вдохновения и закончил черновую работу всего за несколько дней, но затем ещё несколько недель вносил в текст небольшие изменения.

Как она написана?

«Двенадцать» на первый взгляд резко отличается от других произведений Блока: сюжет поэмы фрагментарен, задействованы фольклорные мотивы, поэтические размеры, традиционно не ассоциирующиеся с высокой поэзией, просторечие и вульгаризмы: «Ну, Ванька, сукин сын, буржуй, / Мою, попробуй, поцелуй!» При внимательном чтении проясняется не только связь «Двенадцати» со всей поэзией Блока, но и поразительная продуманность композиционного и просодического¹ устройства поэмы, написанной, согласно авторскому мифу, стихийно.

Что на неё повлияло?

В первую очередь сама Октябрьская революция, которая пробудила у Блока стремление писать после долгого периода молчания и заставила его переосмыслить всю свою поэзию (но, как подчёркивал Блок, не изменить ей). Близкий к народному стих «Двенадцати» действительно продиктован современным Блоку фольклором – традиционным и городским. В «Двенадцати» нагромождаются, цитируются, пародируются многие культурные контексты революционной России – от политических лозунгов до нового, выплеснувшегося на улицу жаргона. На самый сложный образ поэмы – появляющегося в финале Христа – повлияло много факторов. Здесь и личная история богоискательства Блока, которое формировалось в общении с Дмитрием Мережковским, Андреем Белым, Ивановым-Разумником², и хорошо знакомые Блоку тексты (например, «Жизнь Иисуса» Эрнеста Ренана, где Христос выведен революционером-анархистом), и мистическое представление о революции, обновляющей мир подобно новейшему Завету.

¹ Просодия – всё, что имеет отношение к звучанию и ритмике стиха: звукопись, метрика, интонация, паузы. – *Здесь и далее прим. ред.*

² Разумник Васильевич Иванов-Разумник (настоящая фамилия – Иванов; 1878–1946) – автор объёмной «Истории русской общественной мысли». Вся история русской культуры, по Иванову-Разумнику, – это борьба интеллигенции с мещанством; миссия революции – в том, чтобы перевернуть одряхлевший буржуазный мир. В 1920-е подвергался постоянным арестам, был сослан в Сибирь, после возвращения жил в Пушкине. В 1942 году был вывезен в Германию как оstarбайтер, в 1943-м был освобождён, впоследствии ушёл вместе с отступавшими немецкими войсками, умер в Мюнхене.



Александр Блок. Около 1900 года³

³ Александр Блок. Около 1900 года. Государственный литературный музей.



Поэты-символисты (слева направо): Георгий Чулков, Константин Эрберг, Александр Блок и Фёдор Сологуб. Около 1920 года⁴

Как она была опубликована?

Поэма была напечатана 3 марта 1918 года в левозсеровской газете «Знамя труда» – доживи Блок до 1930-х, ему бы непременно это припомнили, но после смерти поэта «Двенадцать» вошла в центр советского поэтического канона, и о неудобном месте первой публикации было забыто. Первое отдельное издание, проиллюстрированное Юрием Анненковым, вышло через два месяца в издательстве «Алконост» тиражом в 300 экземпляров. При жизни Блока поэма издавалась в общей сложности 22 раза в оригинале и 15 раз в переводах (на французский, английский, немецкий, польский, итальянский, болгарский, украинский языки). Известно, что французские переводы Блока разочаровали, итальянский же понравился.

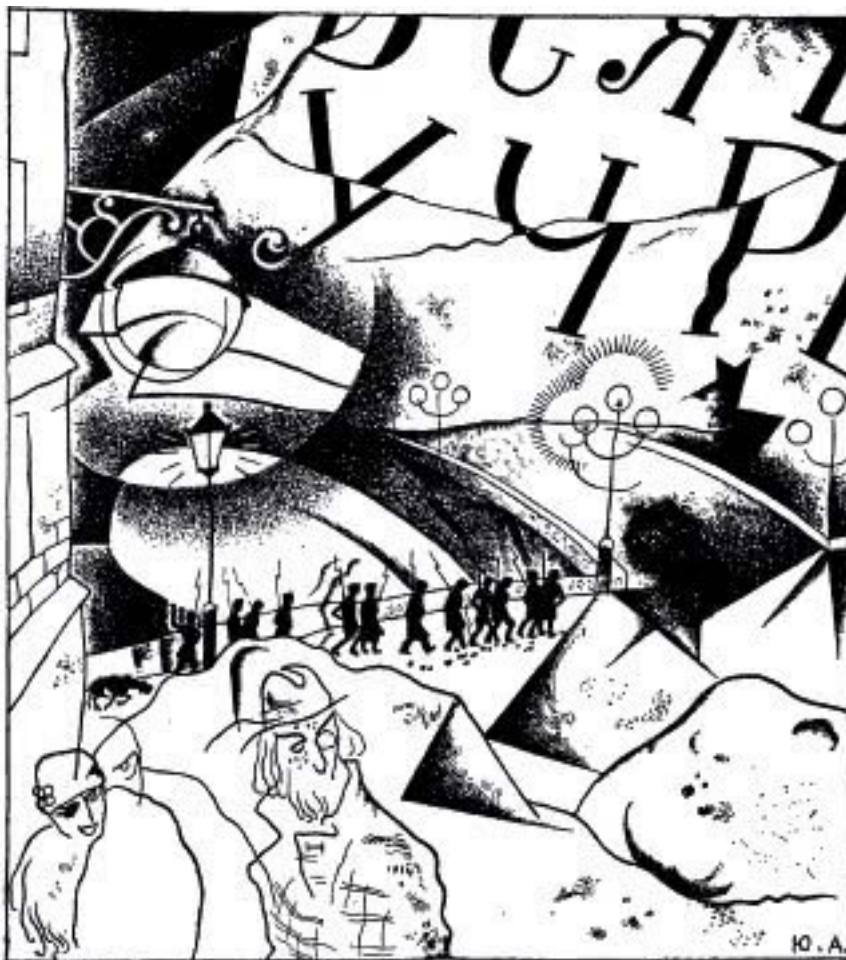
Как её приняли?

Поэма вызвала резкое неприятие у коллег Блока, отказывавшихся признавать советскую власть: уничижительные отзывы о ней оставил Иван Бунин, прервала «общественные» отношения с Блоком Зинаида Гиппиус; от участия в вечере, на котором Любовь Блок читала «Двенадцать», отказались Анна Ахматова, Фёдор Сологуб и Владимир Пяст. Позже Николай Гумилёв заявлял, что своей поэмой Блок «вторично распял Христа и ещё раз расстрелял государя» (хотя поэма появилась в печати до расстрела Николая II). Схожие оценки давали анти-советски настроенные критики.

Впрочем, амбивалентность поэмы, особенно её финала, смущала и таких безоговорочных апологетов Октябрьской революции, как Владимир Маяковский, и коммунистических вождей – вплоть до Ленина, и критиков, и просто читателей; учитель Адриан Топоров, несколько раз читавший «Двенадцать» коммунарам-крестьянам, констатировал, что поэма остаётся для них «непреодолимой трудностью».

⁴ Поэты-символисты: Георгий Чулков, Константин Эрберг, Александр Блок и Фёдор Сологуб. Около 1920 года. Государственный Русский музей.

Стихийность, «фольклорную вечность» поэмы восторженно воспринимал Осип Мандельштам; самую высокую оценку поэме давал Сергей Есенин; так или иначе «Двенадцать» сказала в текстах Бориса Пастернака, Марины Цветаевой, Велимира Хлебникова. Поэма сразу вошла в исследования филологов-новаторов: Тынянова, Эйхенбаума, Жирмунского. В целом «Двенадцать» стала самым обсуждаемым произведением поэта при его жизни: только в 1918 году были напечатаны десятки рецензий.



Юрий Анненков. Иллюстрация к «Двенадцати». 1918 год⁵

Что было дальше?

После «Двенадцати» Блок, будто оглушённый собственной поэмой, написал всего несколько стихотворений; самые заметные из них – «Скифы» и «Пушкинскому Дому», поразному перекликающиеся с пушкинской поэзией. Дополнением к «Двенадцати» можно считать эссе 1918 года «Катилина», которое «исследует психологию превращения смутьяна и преступника в бунтаря и мятежника»⁶.

Разочаровавшийся в большевистском правительстве, загруженный работой, которая фатально подорвала его здоровье, не получавший разрешения на выезд за границу для лече-

⁵ Юрий Анненков. Иллюстрация к «Двенадцати». 1918 год. Российская государственная библиотека.

⁶ Смола О. Приходько И. Комментарии. «Двенадцать» // Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 5. – М.: ИМЛИ РАН; Наука, 1999. С. 340.

ния, Блок умер 7 августа 1921 года от эндокардита – воспаления внутренних оболочек сердца. Перед смертью он просил уничтожить экземпляры «Двенадцати»; весной 1921-го он писал Корнею Чуковскому, что Россия слопала его, «как чушка своего поросёнка». Смерть Блока, почти совпавшая по времени с гибелью Гумилёва, стала в сознании современников роковым этапом, окончанием эпохи – той, которую позже назовут Серебряным веком.

«Двенадцать» после смерти Блока осталась главной русской революционной поэмой, чью силу не смогли убить официоз и школьное изучение. Её ритмическое и лексическое разнообразие делает её излюбленным произведением для актёрской декламации – далеко не всегда удачной.

Что вообще происходит в «Двенадцати»? У поэмы есть сюжет?

«Двенадцать» может – на первый, самый поверхностный взгляд – показаться набором отдельных стихотворений, выдержанных в разных ритмах. Именно так, к примеру, отзывался о поэме один из недоброжелателей – Иван Бунин: «"Двенадцать" есть набор стишков, частушек, то будто бы трагических, то плясовых». Однако в поэме легко прослеживается сюжет. Двенадцать красногвардейцев патрулируют ночные метельные улицы Петрограда, распевая солдатские и революционные песни. В центре их разговоров – возлюбленная одного из Двенадцати, красногвардейца Петрухи, девица по имени Катька, изменяющая ему с бывшим товарищем – Ванькой. Красногвардейцы встречают любовников, которых везёт извозчик в санях, открывают стрельбу. Ваньке удаётся спастись, Катька случайно застрелена Петрухой. Его мучают тоска и раскаяние, но, стыдясь укоров товарищей, он внешне веселеет и, чтобы унять тоску, призывает к грабёжам и погромам. Двенадцать продолжают своё шествие, но чувствуют чьё-то присутствие рядом. Невидимый им, «невредимый от пули», впереди с красным флагом идёт Иисус Христос.

«Двенадцать» – это отклик на Октябрьскую революцию?

Да. В революции Блок увидел потенциал события, способного изменить весь «европейский воздух», весь мир, «раздуть мировой пожар». «Когда такие замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, это называется революцией», – писал он в статье «Интеллигенция и революция» – манифесте, важном для понимания «Двенадцати». Известно, что позицию Блока приняли в штыки многие поэты его круга: мало кто из символистов, подобно Блоку, был готов сотрудничать с новой властью. «Я думаю, что не только право, но и обязанность их состоит в том, чтобы быть нетактичными, "бестактными": слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом рёве и звоне мирового оркестра», – пишет Блок в той же статье. В таком видении революции больше мистики, чем политики. Блок разделял его с немногими – в частности, с писателем и критиком Разумником Ивановым-Разумником, разговоры с которым повлияли на «Двенадцать». Хаос, стихийность, огромность замысла – то, что позволяет закрывать глаза на «фальшивые ноты»; в «Интеллигенции и революции» Блок, в частности, оправдывает те самые грабежи, от которых Двенадцать советуют «запирать этажи»:

Почему дырявят древний собор? – Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их развесистыми липами и клёнами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мощной, а дураку – образованностью.

Владимир Маяковский вспоминал:

Помню, в первые дни революции проходил я мимо худой, согнутой солдатской фигуры, греющейся у разложенного перед Зимним костра. Меня окликнули. Это был Блок. Мы дошли до Детского подъезда. Спрашиваю: «Нравится?» «Хорошо», – сказал Блок, а потом прибавил: «У меня в деревне библиотеку сожгли». Вот это «хорошо» и это «библиотеку сожгли» было два ощущения революции, фантастически связанные в его поэме «Двенадцать». Одни прочли в этой поэме сатиру на революцию, другие – славу ей.

Действительно, «Двенадцать» легко прочесть как оправдание революционного насилия. Но амбивалентность отношения к происходящему, несмотря на призыв: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию», – из «Двенадцати» никуда не девается. В книге «Конец трагедии» поэт, переводчик и критик Анатолий Якобсон писал, что Блок «остался плотью от плоти старой цивилизации, которую сам он назвал гуманной, вкладывая в это особый, уничижительный смысл. Остался, даже ополчившись на самые понятия "цивилизация", "гуманизм"». «Воображение поэта распалось угольями жгучих идей, но человечность коренилась в его природе», – продолжает Якобсон. Попыткой разрешить конфликт, по Якобсону, и служит поэма «Двенадцать»: личное в ней сталкивается с массовым, любовь Петрухи к Катке – с классовым чувством товарищей Петрухи, которые грубо его урезонируют.

Автор пародии на «Двенадцать», нарком просвещения Анатолий Луначарский, писал, что Блок был «гениальным попутчиком». С точки зрения большевика, это верная оценка: как только Блоку стало ясно, что мистическое обновление мира обернулось построением новой бюрократии, что дух заменился буквой, с большевиками ему как поэту стало не по пути. Он, впрочем, продолжал сотрудничать с ними как редактор, лектор – и, против своей воли, как бюрократ.

Почему «Двенадцать» так отличается от всей поэзии Блока?

Блок – один из самых музыкальных русских поэтов, и кажется, что «Двенадцать» резко отличается от прочих его вещей: вместо изысканных дольников первых блоковских сборников и чеканных ямбов «Возмездия» – полиритмия, рваная композиция, частушечный, раёшный стих, грубый жаргон. Блок, стремившийся вслушиваться в музыку, гул времени, понял, что нынешняя, меняющая мир музыка – такая; от него требовалось ухватить, записать её. В статье «Как делать стихи?» – программном высказывании о новой поэтике, пришедшей на смену старой вместе с политическими преобразованиями, – Владимир Маяковский пишет о необходимости «дать все права гражданства новому языку: выкрику – вместо напева, грохоту барабана – вместо колыбельной песни» – и приводит примеры именно из «Двенадцати».

Несмотря на всё это, уже ранние исследователи отмечали, что «Двенадцать» связана с прочим творчеством Блока неразрывно. Образы Христа и Катки нельзя вполне понять без обращения к ранним текстам Блока, вплоть до «Стихов о Прекрасной Даме». В «Двенадцати» есть по крайней мере одна глава, ритмом и звучанием отчётливо напоминающая прежнего Блока: «Не слышно шуму городского...» Близость этой главы к романсу выглядит на фоне «привычного» Блока пародией. Можно предположить, что Блок пародирует собственную прежнюю поэтику – а если смотреть шире, то и романтическую поэтику вообще: ведь вся глава – аллюзия на стихотворение Фёдора Глинки «Песнь узника». Первые две строки – почти дословная цитата из Глинки: «Не слышно шуму городского, / В заневских

башнях тишина! / И на штыке у часового / Горит полночная луна!» (Глинка); «Не слышно шуму городского, / Над невской башней тишина, / И больше нет городского: / Гуляй, ребята, без вина!» (Блок). В стихотворении Глинки узник просит милости у царя; американская переводчица и комментатор «Двенадцати» Мария Карлсон предполагает, что стихотворение 1826 года прямо связано с восстанием декабристов. В версии Блока восстание удалось, и никакое обращение к царю за милостью, конечно, невозможно.



Дмитрий Моор. Петрограда не отдадим. 1919 год⁷

«Двенадцать» стала неожиданным следствием из всей поэзии Блока: её символизма, её поиска Вечной Женственности и поклонения Музыке как таковой, её постепенно проявлявшегося историзма. Это следствие потребовало отказаться от прежней блоковской музыкальности, отсечь всю наработанную технику обращения к опыту мировой культуры, кроме самых базовых контекстов. Но если музыкальность ушла, то музыка осталась, остался воспринимаю-

⁷ Дмитрий Моор. Петрограда не отдадим. 1919 год. Центральная универсальная научная библиотека имени Н. А. Некрасова.

щий её слух. Наряду с большим стихотворением «Скифы», поэма «Двенадцать» – огромное и последнее усилие Блока: несколько написанных после неё стихотворений, таких как «Зинаиде Гиппиус», «На поле Куликовом» и, наконец, «Пушкинскому Дому», при всех их достоинствах, были возвращением к старой просодии и старому темпераменту. Маяковский в некрологе Блоку выразил общее мнение многих современников: в «Двенадцати» «Блок надорвался».

Число 12 ведь связано с апостолами, верно?

Это очевидная параллель, усиленная появлением Христа в финале поэмы. Блоковские Двенадцать – явно не святые и не мудрецы, но и апостолы Христа были людьми простыми. У двоих из Двенадцати, чьи имена мы знаем, эти имена – апостольские: Андрей и Пётр (согласно сниженному стилю времени – Андрюха и Петруха).

Впрочем, если блоковский Христос не может быть Антихристом, то Двенадцать могут быть «антиапостолами». Борис Гаспаров, проанализировавший поэму, отметил её ритмическое и мотивное (вьюга) сходство со стихотворением Пушкина «Бесы»⁸. Если Двенадцать – порождение вьюги, какого-то такого хаоса, какой нельзя истолковать «позитивно», то Христос приходит не чтобы возглавить их, а чтобы изгнать из них бесовщину – или даже изгнать их самих как бесов. Такая трактовка противоречит многим пояснениям, которые делал к своей поэме сам Блок, но это не снимает возможности подобного прочтения – тем более что к нему подводят и другие детали. Например, шествие Двенадцати происходит «без креста». Как указывает Мария Карлсон, здесь сливаются три близких смысла: пародия на крестный ход (впереди шествия Христос несёт вместо креста красный флаг – ещё М. Волошин полагал, что это означает всего лишь замену одного предмета поругания Христа на другой), отсутствие нателенных крестов на каждом из Двенадцати и попросту отвержение христианской морали («без креста» здесь, таким образом, то же, что более позднее «без имени святого»). Подробно мотив бесовства в «Двенадцати» разобран в работе Дины Магомедовой «Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве».

Ещё одна релевантная библейская коннотация числа 12 – двенадцатая глава Откровения Иоанна Богослова: «И явилось на небе великое знамение: жена, облечённая в солнце; под ногами её луна, и на главе её венец из двенадцати звёзд. Она имела во чреве, и кричала от болей и мук рождения. <...> И родила она младенца мужского пола, которому надлежит пасти все народы жезлом железным; и восхищено было дитя её к Богу и престолу Его». Крестный путь и апокалиптическое пророчество: эти отсылки – аргументы в пользу «мрачного» толкования поэмы.

В записях Блока периода работы над «Двенадцатью» есть цитата: «Было двенадцать разбойников». Это – строка из стихотворения Николая Некрасова «О двух великих грешниках», входящего в поэму «Кому на Руси жить хорошо». В усечённом виде, с до примитивности упрощённым сюжетом, текст Некрасова пел как романс Фёдор Шаляпин: великий грешник атаман Кудеяр здесь бросает шайку разбойников и уходит в монастырь служить Богу. История о двенадцати разбойниках, предводитель которых становится святым, могла повлиять на Блока помимо евангельского сюжета об апостолах.

Почему в конце поэмы появляется Христос?

Появление Христа в финале «Двенадцати» – главная загадка поэмы. Это заявление столь сильно, что располагает к оглушительным, поверхностным, слишком прямолинейным трактов-

⁸ Гаспаров Б. М. Поэма А. Блока «Двенадцать» и некоторые проблемы карнавализации в искусстве начала XX века // Slavica Hierosolymitana. 1977. V. I. С. 109–131.

кам: например, что красногвардейцы действительно новые христианские апостолы, что Христос своим присутствием утверждает правоту их дела. Дмитрий Святополк-Мирский, совершенно верно отмечавший, что Христос в поэзии Блока – не то же, что Христос для христиан, что это особый «поэтический символ, существующий сам по себе, со своими собственными ассоциациями, весьма отличными от Евангелий и от церковных традиций», полагает, что Христос указывает дорогу красным солдатам «против их воли»; сам Блок называл красную гвардию «водой на мельницу христианской церкви».

Разумеется, не стоят внимания утверждения советских критиков о том, что образ Христа – «большая и бесспорная неудача Блока, резкий диссонанс в его поэме»⁹ (как будто диссонанс – не часть той «музыки революции», которую призывал слушать Блок!). Существуют и попытки доказать, что Христос в «Двенадцати» – это Антихрист (хотя бы потому, что у настоящего Христа не «белый венчик из роз», а язвящий терновый венец без цветов). При всей соблазнительности такой трактовки, которая сообщает всей поэме роковую амбивалентность, нужно заметить, что она едва ли правдоподобна – равно как и интерпретация Максимилиана Волошина, согласно которой красногвардейцы преследуют Христа, охотятся на него¹⁰, или мысль Марии Карлсон о том, что красногвардейцы хоронят Христа (поскольку на голове у него не венчик, а венчик – так называют ленту, которую кладут на лоб усопшему при погребении). В устных пояснениях к «Двенадцати» Блок говорил, что появление Христа было для него самого неожиданным, даже неприятным – но неизбежным. «К сожалению, Христос», – замечал Блок; в дневниковой записи он подчёркивал, что с Двенадцатью идёт именно Христос, хотя «надо, чтобы шёл Другой» (то есть Антихрист, или дьявол). Именно Сын Божий – фигура, подобающая масштабу совершающихся в России событий. Он оказывается там, где происходит страдание и меняется строй мира. Он как будто соткался из вьюги (вьюга, метель – образ, важнейший для всей поэзии Блока, символ, означающий хаос и, как ни странно, жизнь). «Я только констатировал факт: если взглянуть в столбы метели на этом пути, то увидишь "Исуса Христа"» – так Блок будто самому себе объясняет в дневнике финал поэмы – как мы уже говорили, неожиданный, но единственно верный. Именно такая находка позволяет Блоку после завершения «Двенадцати» записать в том же дневнике: «Сегодня я – гений». Черновики «Двенадцати», впрочем, расходятся с позднейшими разъяснениями Блока и показывают, что Христос возникает в замысле поэмы достаточно рано.

В статье Ирины Приходько об образе Христа в «Двенадцати»¹¹ рассказывается о том, что значил Христос в жизни Блока: богоискательство у него соединилось с богоборчеством, а на восприятие христианства влияло не догматическое православие, а беседы с Мережковскими, Андреем Белым и писателем Евгением Ивановым – последнему Блок поверял свои мысли о «мучении Христом» и незнании, неприятии Христа. Особенно важным для Блока было самоумаление Христа (омывание ног ученикам, прощение грешников – в том числе распятого вместе с ним разбойника); можно предположить, что Христос «Двенадцати» именно таков. Отметим, что написание «Исус» – старообрядческое, таким образом, Христос «Двенадцати» не связан с каноническим православием.

Разумеется, в «Двенадцати» действует евангельский претекст: так, наиболее рельефный из Двенадцати – красногвардеец Петруха, мучающийся совестью из-за убийства Катьки, – единственный, кто в поэме поминает Спасителя, за что ему достаётся от товарищей; можно отождествить его с апостолом Петром. Но важнее то, что в «Двенадцати», поэме, которая, казалось бы, порывает со всем блоковским поэтическим опытом, постоянно сказываются мотивы

⁹ Штут С. «Двенадцать» А. Блока // Новый мир. 1959. № 1. С. 240.

¹⁰ Волошин М. А. Поэзия и революция (Александр Блок и Илья Эренбург) // Камена. 1919. Кн. 2. С. 10–28.

¹¹ Приходько И. С. Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать» (Историко-культурная и религиозно-мифологическая традиция) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1991. Т. 50. № 5. С. 426–444.

этого опыта: если Катька – стихийный, сниженный, но всё так же мучительный «отсвет и отзвук идеала прекрасной дамы»¹², Вечной Женственности, России, то и Христос – отзвук того «Сына Человеческого» (отождествляемого не только с Христом, но и с лирическим субъектом Блока), который появляется в стихотворении «Ты отошла, и я в пустыне...»: «Ты – родная Галилея / Мне – невоскресшему Христу». Обратим внимание: двенадцатая глава поэмы возвращается к регулярному метру и гармоничному звуку: финальные строки – самые музыкальные во всей поэме. По словам Юрия Тынянова, «последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней не только высший пункт стихотворения – в ней весь эмоциональный план его, и, таким образом, само произведение является как бы вариациями, колебаниями, уклонениями от темы конца».

Соединение революции и мессианства, христологических мотивов можно встретить не только у Блока. Оно отчётливо прослеживается в ранних поэмах и драмах Маяковского (в первую очередь в «Облаке в штанах», изначально носившем название «Тринадцатый апостол», и в «Человеке»). Ответом на «Двенадцать» стала поэма «Христос воскрес» Андрея Белого – многолетнего друга, соперника и собеседника Блока, также исследующая вопрос: может ли среди пулемётных очередей, железнодорожных гудков, криков об Интернационале воскреснуть Христос? Христос в революционном контексте встречался у Белого и раньше, например в написанном раньше «Двенадцати» экстатическом, эсхатологическом стихотворении «Родине»: «Сухие пустыни позора, / Моря неизливные слёз – / Лучом безглазого взора / Согреет сошедший Христос»; появляющийся в городе фантомный Христос (в непосредственном соседстве с псом и Ванькой в пролётке!) – образ из романа «Петербург». Итак, перед нами если не общее место, то закономерный и обусловленный исканиями модернистов мотив. Почему же у Блока он так поражает? Ответ – именно из-за отказа от прежней музыки, из-за сопричисления Христа апостолам-разбойникам, изображённым без всяких прикрас. Это один из контрастов поэмы – столь разительный, что некоторых мистически и в то же время революционно настроенных современников он убедил в высшей блоковской правоте или подтвердил их собственные мысли.

Советская критика всегда испытывала затруднения в толковании финала поэмы. Сохранились свидетельства о неприятии его читателями-современниками, вполне революционно настроенными, но далёкими от символистской проблематики. В книге учителя Адриана Топорова «Крестьяне о писателях» собраны отзывы крестьян 1920-х годов на «Двенадцать»: «Зря он Христом кончил», «С Богом-то ему нечего бы и соваться» и даже «Я понимаю так, что в этом стихе насмешка над революцией. Он её не возвысил, а унизил».

Почему в центре сюжета революционной поэмы – любовная история?

Мотив любовного треугольника для Блока не новость: если оставить в стороне то, что он реализовался в биографии поэта (Блок – Любовь Блок – Андрей Белый), можно вспомнить о персонажах комедии дель арте – Коломбине, Пьеро и Арлекине, действующих в блоковском «Балаганчике» и нескольких блоковских стихотворениях. Перед нами, таким образом, ещё одна нить, связывающая «Двенадцать» с другими произведениями Блока. Но у любовной трагедии в «Двенадцати» есть и более важная роль: она приносит в поэму основной конфликт – частного, индивидуального с коллективным, массовым. Жалость к убитой Катьке – чувство, выделяющее Петруху из Двенадцати, диссонирующее с их революционным шагом (тоскующий по Катьке, Петруха шагает слишком быстро). Возвращение в строй проходит совсем не так гладко, как может показаться с первого взгляда. Анатолий Якобсон отмечает, что соответству-

¹² Пьяных М. Ф. Россия и революция в поэзии А. Блока и А. Белого // Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. статья, коммент. М. Ф. Пьяных. – М.: Высшая школа, 1990. С. 7.

ющая строфа: «И Петруха замедляет / Торопливые шаги... / Он головку вскидывает, / Он опять повеселел...» – в общей музыке «Двенадцати» «подобна киксу в оркестре», «звучит фальшивой нотой» (то есть той самой нотой, какие Блок в «Интеллигенции и революции» призывал не выскивать в звучании мирового оркестра!). «Как раз в тот момент, когда сообщается, что убийца "повеселел" под чутким руководством своих товарищей, на поэта будто бы нападает косноязычие», – пишет Яковсон. Обратим внимание, что в сцене убийства Катьки – символического убийства Вечной Женственности – Блок тоже прибегает к «косноязычным» выразительным средствам: скудной лексике, императивной глагольной рифме: «Стой, стой! Андрюха, помогай! / Петруха, сзади забегай!..»



Юрий Анненков. Иллюстрация к «Двенадцати». Катька. 1918 год¹³

¹³ Юрий Анненков. Иллюстрация к «Двенадцати». Катька. 1918 год. Российская государственная библиотека.

«Был Ванька наш, а стал солдат». Что это значит?

Главная примета «буржуя» Ваньки, с которым гуляет Катька: он солдат. Почему же красногвардейцы испытывают к нему ненависть? Как солдат мог стать буржуем? Главный советский блоковед Владимир Орлов высказал предположение, что Ванька «пошёл... в солдаты Керенского, – может быть... в ударные батальоны, которые формировал Керенский». Анатолий Якобсон возражает: «Общеизвестно, что накануне Октября народ валом валил от Временного правительства к большевикам, и с какой это стати Ванька объявляется уникальной особью, поступившей как раз наоборот? С чего бы это Ваньке из красногвардейцев перекидываться в обречённый стан?»



Красногвардейцы у костра в дни Октябрьской революции. Петроград, октябрь 1917 года ¹⁴

Возможно, на точку зрения Орлова (которую разделяют комментаторы новейшего академического собрания сочинений Блока) повлияли те самые керенки, которые есть в чулке у Катьки – деньги, вероятно полученные от Ваньки, – хотя, чтобы иметь керенки, было вовсе не обязательно быть сторонником Керенского. Якобсон полагает, что «солдат» – не буквальное, а скорее нарицательное обозначение, которое дано человеку, дезертировавшему с фронта и ведущему лихую, беспутную жизнь; «солдаты» и «юнкеры», с которыми гуляет Катька, – социальные явления одного ряда. Как бы то ни было, именно внешние признаки «солдаты» – кутежи, показательные любовные приключения, черноусость и плечистость, прогулка на лихаче с «электрическим фонариком» – вызывают у Двенадцати злобу.

¹⁴ Красногвардейцы у костра в дни Октябрьской революции. Петроград, октябрь 1917 года. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.



Керенки – так в народе называли купюры, выпущенные Временным правительством (в честь его главы Александра Керенского). Они выпускались без серийного номера и степеней защиты, поэтому особым доверием не пользовались¹⁵

Зачем в «Двенадцати» голодный пёс?

Блок прозрачно объясняет, что пёс – символ старого мира, отныне отринутого: «Старый мир, как пёс паршивый, / Провались – поколочу!» Пёс, приблудившийся к Двенадцати в конце поэмы, незадолго до этого – спутник буржуя, «упрятавшего нос в воротник»; с этим псом отождествляется и буржуй, и старый мир. Уместно вспомнить, что знаменитое петербургское кафе поэтов, где часто выступал Блок, тогда ещё не разошедшийся со многими своими друзьями-символистами, называлось «Бродячая собака».

Наконец, пёс – один из «бесовских» образов в фольклоре и литературе: нечистое животное в представлении христиан (особенно старообрядцев, как раз придерживающихся выбранного Блоком написания «Исус Христос»), маскировка Мефистофеля в «Фаусте». Для поэмы, в которой большую роль играет контраст, противопоставление пса и Христа (тем более разительное, что они образуют рифменную пару) – подходящий завершающий штрих.

В чём особенности композиции и метрики «Двенадцати»?

Заглавие «Двенадцать» описывает не только героев поэмы, но и её структуру – двенадцать глав. Поэма открывается и завершается экспозицией. Первая глава – пролог из разных голосов, в который постепенно вступают Двенадцать; их движение – лейтмотив поэмы. Этот пролог напоминает театральный, но посторонние голоса эпизодических персонажей скоро смолкают, и все разговоры, которые ведутся на протяжении поэмы, принадлежат самим красногвардейцам. При этом граница между речью одного и речью другого иногда проводится, а иногда нет, и лишь по косвенным признакам можно понять, что говорят разные люди; так

¹⁵ Керенки. Из открытых источников.

создаётся ощущение монолитности речи Двенадцати. Однако в поэме ни слова не произносит ни Катька, ни её любовник Ванька. Молчит и скрывающийся от Двенадцати Христос: его видит только автор «Двенадцати» – таким образом, в последних строках мы выходим за рамку зрения героев, субъект поэмы смещается. Смещение субъекта – характерный приём «Двенадцати», часто ставящий читателей в тупик: кто, например, говорит о Двенадцати «На спину б надо бубновый туз» – автор или неназванный сторонний наблюдатель?

Во внутренней композиции «Двенадцати» важную роль играют контрасты: цветовым контрастом поэма открывается («Чёрный вечер. / Белый снег»); чуть позже в гамму добавится третий цвет, «психологически» контрастный первым двум, – красный. Стоит заметить, что Блок оперирует базовыми цветами для русской языковой картины мира: именно эти три цвета наиболее частотны в русском языке. Среди других контрастов – слова, обращённые к убитой Катьке: «Что, Катька, рада? – Ни гу-гу... / Лежи ты, падаль, на снегу!» – и признание её убийцы Петрухи в любви к ней. В этом скрытом контрасте – два полюса отношения к женщине; здесь они не противоречат друг другу, и это подтверждает представление о той же Катьке как об одном из аватаров Вечной Женственности.

Уже не контрастно, а калейдоскопически выглядит в «Двенадцати» смена ритмов и песенных жанров. Акцентный, несколько хаотический стих первой главы, напоминающий о ритмике Андрея Белого второй половины 1910-х, сменяется энергичным дольником¹⁶ второй, далее следует четырёхстопный хорей третьей, четвёртой и пятой глав – размер, общий для частушки и, например, пушкинских «Бесов»; в шестой главе появляется немного расшатанный четырёхстопный ямб с парной мужской рифмовкой (самый известный его пример в русской поэзии – «Мцыри» Лермонтова; размер ассоциируется, таким образом, с быстрым разворачиванием эпического сюжета); далее возвращается четырёхстопный хорей, в рамках одной главы переходящий из элегической тональности в плясовую. Восьмая глава – имитация народного стиха, сложный сплав анапеста с хореем. Затем следует девятая глава – полуироническое возвращение к романсной, салонной поэтике, «избитому» четырёхстопному ямбу с перекрёстной женской/мужской рифмовкой. С десятой по двенадцатую главу вновь доминирует хорей – от просторечно-песенного до торжественного; пожалуй, «Двенадцать» – то произведение, в котором потенциал четырёхстопного хорей (размера, часто принижаемого как частушечный или детский) раскрывается наиболее зримо во всей русской поэзии.

С точки зрения композиционных задач такое сложное чередование, с одной стороны, подчёркивает лейтмотив поэмы – шествие и разговоры Двенадцати, с другой – напоминает о хаосе, главной стихии поэмы. Создаётся своего рода бриколаж¹⁷: поэма творится из подручного, уличного материала. Метры здесь редко стабилизируются – их перебивает заимствованная речь: лозунги («Вся власть Учредительному Собранию!», «Товарищ! Гляди / В оба!»), подчёркнуто нестихотворные фразы («Холодно, товарищ, холодно!»). Этот ритмический приём – одновременно и стилистический: полубессознательное разбойничье бормотание восьмой главы («Ужь я времячко / Проведу, проведу... // Ужь я темячко / Почешу, почешу...») обрывается фразой из молитвы: «Упокой, Господи, душу рабы Твоя...», а затем – сугубо прозаическим безличным: «Скучно!»

¹⁶ В дольнике количество безударных слогов между ударными не постоянно, а колеблется, создавая более изысканный и в то же время естественный ритмический рисунок. «Так стоял один – без тревоги. / Смотрел на горы вдали. / А там – на крутой дороге – / Уж клубилось в красной пыли» (Александр Блок, из «Стихов о Прекрасной Даме»).

¹⁷ Произведение искусства, созданное из разнородных материалов, часто – из того, что оказалось под рукой, либо процесс создания такого произведения. В литературе бриколажем определяют текст, состоящий из множества цитат и реминисценций.

Как в «Двенадцати» работает фольклор?

Мы уже приводили уничижительный отзыв Бунина о «Двенадцати» как о «наборе частушек». Совсем в другом смысле высказывался Осип Мандельштам¹⁸:

Самое неожиданное и резкое из всех произведений Блока – «Двенадцать» – не что иное, как применение независимо от него сложившегося и ранее существовавшего литературного канона, а именно частушки. Поэма «Двенадцать» – монументальная драматическая частушка. Центр тяжести – в композиции, в расположении частей, благодаря которому переходы от одного частушечного строя к другому получают особую выразительность, и каждое колено поэмы является источником разряда новой драматической энергии, но сила «Двенадцати» не только в композиции, но и в самом материале, почерпнутом непосредственно из фольклора. Здесь схвачены и закреплены крылатые речения улицы, нередко эфемериды-однодневки вроде «у ей керенки есть в чулке», и с величайшим самообладанием вправлены в общую фактуру поэмы. Фольклористическая ценность «Двенадцати» напоминает разговоры младших персонажей в «Войне и мире». Независимо от различных праздных толкований, поэма «Двенадцать» бессмертна, как фольклор.

Частушкой Блок интересуется задолго до «Двенадцати»: ещё в статье 1908 года «Стихия и культура» он сравнивает народные частушки – «Ты любовь, ты любовь, / Ты любовь святая, / От начала ты гонима, / Кровью политая» и «У нас ножики литые, / Гири кованые, / Мы ребята холостые, / Практикованные...» – и находит их родственными по духу. При этом в «Двенадцати» реальные фольклорные тексты Блок почти не использует – исключений немного: «Как пошли наши ребята / В красной гвардии служить...», «Что, товарищ, ты не весел?» Вместе с тем дух частушки, а то и полублатного куплета – для «Двенадцати» определяющий. Блок высоко оценивал эстрадного поэта-куплетиста Михаила Савоярова, выступавшего в босяцком, пижонском, блатном образе. Не только поэтика куплетов Савоярова, но и его манера исполнения оказали на «Двенадцать» влияние. Блок даже специально приводил свою жену, исполнявшую «Двенадцать» на сцене, на концерты Савоярова, чтобы показать, как следует читать вслух его поэму. Виктор Шкловский в связи с этим – чуть ли не единственный – называл «Двенадцать» «иронической вещью»¹⁹.

Откуда ясно, что действие происходит именно в Петрограде?

Всё в той же девятой главе упоминается «невская башня» (судя по всему, башня здания бывшей Городской думы на Невском проспекте) – в первоначальной редакции она была «старой башней», но Блок изменил текст – как засвидетельствовано в его записной книжке, по совету Есенина. Тем самым он не только ещё больше сблизил начало девятой главы со стихотворением Фёдора Глинки, но и дал точное географическое указание. В этой же строфе «ребятам» предлагается «гулять без вина» – отсылка к разорению винных погребов Петрограда сразу после революции (вино уничтожили, чтобы предотвратить пьяные погромы). Плакат «Вся власть Учредительному Собранию!» – тоже характерная деталь революционного Петрограда.

¹⁸ Мандельштам О. Э. К статье «Барсучья нора» // Мандельштам О. Э. Слово и культура. – М.: Сов. писатель, 1987. С. 265–266.

¹⁹ Шкловский В. Б. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Сов. писатель, 1990. С. 175.

Как поняли «Двенадцать» иллюстрировавшие поэму художники?

Первое книжное издание «Двенадцати» вышло с иллюстрациями Юрия Анненкова – одного из самых известных русских графиков-модернистов; его кандидатуру предложил Блоку руководитель издательства «Алконост» Самуил Алянский. Анненков работал с тонкими, твёрдыми и прерывающимися линиями, контрастом чёрного и белого, соединял в рамках одной иллюстрации несколько сюжетов, делал нечто вроде графических коллажей – духу поэмы всё это вполне отвечало. Блок, сначала беспокоившийся, что иллюстрации ему не подойдут, был очень обрадован, увидев результат. Его письмо к Анненкову помогает прояснить собственное блоковское видение героев поэмы. Вот, например, описание Катьки: «Катька – здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка; свежая, простая, добрая – здорово ругается, проливает слёзы над романами, отчаянно целуется... "Толстомордость" очень важна (здоровая и чистая, даже до детскости)». Чтобы растолковать Анненкову значение Христа в поэме, Блоку трудно подобрать слова – но это, может быть, самое полное авторское пояснение к финалу «Двенадцати»: «Знаете ли Вы (у меня – через всю жизнь), что когда флаг бьётся под ветром (за дождём или за снегом и главное – за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несёт, а как – не умею сказать)». Красный флаг, таким образом, оказывается символом настолько мощным, что Христос – символ ему под стать (подобно тому, как в «Швее» Зинаиды Гиппиус алый шёлк оказывается попеременно Огнём, Кровью, Любовью, Звуком – и чем-то ещё дальше, совсем большим и сокровенным, – не Богом ли.

Среди других иллюстраторов «Двенадцати» нужно выделить Михаила Ларионова и Наталью Гончарову – их дополняющие друг друга иллюстрации создают ощущение то хаоса, то строгости, близкой к иконописной. Стоят внимания и иллюстрации Василия Масютина, полные чёткой, почти механической штриховки. Примечательно, как сливаются здесь фигуры и лица Двенадцати: благодаря этому они воспринимаются как единый организм. Напротив, образы «старого мира» у Масютина подчёркнуто индивидуальны: это позволяет вчитывать в интерпретацию художника его симпатии и антипатии.



Евгений Замятин. Мы

Евгений Замятин

МЫ

1921

Роман о невозможности принудительного счастья, уже в 1920-е угадавший главные черты тоталитарных идеологий, образец жанра для всех русских и западных антиутопий.



КОММЕНТАРИИ: ВАРВАРА БАБИЦКАЯ

О чём эта книга?

В XXVI веке на территории бывшей России построено Единое Государство всеобщего равенства. Люди с номерами вместо имён, живущие в городе из стекла и облачённые в одинаковые голубые униформы, синхронно просыпаются, глотают нефтяную пищу, занимаются сексом по розовым талонам и единогласно избирают одного и того же Благодетеля. Любое отступление от идеального миропорядка карается смертью. Главный герой под номером Д-503 – строитель «Интеграла», космического корабля, который должен принести систему математически безошибочного счастья на другие планеты. Но случается непредвиденное: Д-503 влюбляется в женский номер I-330, деятельницу подпольного сопротивления, мечтающую принести в мир тотального контроля и уравнения хаос, вернуть людей к природе. Это атавистическое чувство меняет героя, заставляет его выйти за Зелёную стену, где живут дикие люди, обросшие шерстью, превращает его в писателя и в революционера: у Д-503 отрастает душа, но это ненадолго.

«Мы» считается первой антиутопией, и многие её предсказания сбылись раньше намеченного автором срока: в романе можно увидеть практики и принципы тоталитарных государств и ужас перед наступлением цивилизации машин.

Когда она была написана?

Замятин, по первой профессии инженер-кораблестроитель, с 1916 года находился в Англии, где руководил постройкой ледоколов для России. После Февральской революции 1917 года он поторопился вернуться в Россию, чтобы своими глазами наблюдать исторические события – плодом его наблюдений отчасти и стал роман «Мы».

Замятин указывал разные годы работы над романом. В автобиографии 1924 года он сообщает, что роман «Мы» написан в 1921–1922 годах, в другом месте пишет: «Роман мой был написан в 1920 году», а в автобиографии 1928-го – новая датировка: «Весёлая, жуткая зима 1917/18 года. Бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками, десятки вёрст в день, буржуйки, селёдки, смолотый на кофейной мельнице овёс. И рядом с овсом – всякие всемирные затеи: издать всех классиков всех времён и народов, объединить всех деятелей всех искусств, дать на театре всю историю всего мира... Писал в эти годы сравнительно мало; из крупных вещей – роман «Мы». Друг Замятина художник Юрий Анненков свидетельствует, что летом 1921 года, отдыхая вместе с ним и со своей женой в глухой деревушке на берегу Шексны, писатель уже окончательно «подчищал» свой роман, параллельно работая над переводами то ли из Герберта Уэллса, то ли из Уильяма Теккерея.



Евгений Замятин. 1919 год²⁰

²⁰ Евгений Замятин. 1919 год. Российская национальная библиотека.

Как она написана?

«Мы» – своеобразная иллюстрация к размышлениям о новом языке искусства, которые Замятин формулирует в начале 1920-х годов в ряде статей – «Рай» (1921), «О синтезизме» (1922), «Новая русская проза» (1923), «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923) – и лекциях по технике художественной прозы, которые он читает начинающим писателям. В его публицистике возникают и повторяются все основные идеи романа – о бесконечной революции, о взаимодействии энтропии и энергии, которое управляет миром.

В лекции «О языке» (1920–1921) Замятин утверждал, что язык прозы должен быть «языком изображаемой среды и эпохи». Но как поступать автору, который описывает фантастическую среду и ещё не наступившую эпоху?

В «Мы» таких приёмов несколько.

Чтобы обозначить контраст между современным ему языком 1920-х годов и неведомым языком XXVI века, он вводит неологизмы: «юнифа» (голубая униформа, единственный вид одежды для нумеров), «аэро» (воздушный транспорт, заменяющий нумерам автомобили). Одновременно самые обычные слова русского языка героем закавычиваются, становятся историзмами²¹, потому что описывают давно исчезнувшие реалии: «хлеб», «душа», «пиджак», «квартира», «жена».

Странность несуществующего языка Единого Государства показывают новообразованные сложносоставные прилагательные («каменнодомовые», «пластыре-целительные», «волосаторукий», «миллионноклеточный», «детско-воспитательный», «маятниково-точные», «машиноравные») и наречия (I-330 улыбается «иксово», то есть загадочно, Благодетель поднимает руку «чугунно» или «стопудово» – последнее слово в другом значении вошло в русский язык).

Насквозь рационалистическое мышление нумеров отражают научные, в первую очередь математические, метафоры, начиная со сквозного образа интеграла: «две слитных, интегральных ноги, две интегральных, в размахе, руки»; «циркулярные ряды благородно шарообразных, гладко остриженных голов». Вообще, язык Замятина дотошно сконструирован, перенасыщен метафорами – недаром Горький писал, что от него «всегда пахнет потом».

Оборванные предложения, оригинальная пунктуация – двойные тире, постоянные двоеточия – воспроизводят «поток сознания» или речь в момент смятения: «я говорил как в бреду – быстро, несвязно, – может быть, даже только думал. – Тень – за мною... Я умер – из шкафа... Потому что этот ваш... говорит ножницами: у меня душа... неизлечимая...»

Жанр «Мы» – синтетический: это и философский трактат, и политический памфлет, и любовно-психологический роман, и авантюрная история, и научная фантастика, и всё это – в форме дневника.

Что на неё повлияло?

Утопическое «Государство» Платона, его же «Законы» и вся порождённая им утопическая традиция: «Утопия» Томаса Мора, «Город Солнца» Кампанеллы и так далее. От Платона здесь – селективный подход к человеческому размножению, регуляция частной жизни, утилитарное отношение к искусству, которое должно воспитывать граждан в правильном духе и отнюдь не обязано питать их чувствительность и будить воображение («В наше государство поэзия принимается лишь постольку, поскольку это гимны богам и хвала добродетельным людям»), иерархическая структура общества: его философам-правителям, Стражам – защит-

²¹ Названия уже исчезнувших предметов или явлений жизни, не имеющие аналогов в современном языке.

никам Государства и полиции в одном лице – и обычным ремесленникам и землепашцам условно соответствуют у Замятина «сократовски лысый» Благодетель, Хранители и рядовые номера.

Множество других философов: например, Николай Фёдоров, который в своей «Философии общего дела» поставил перед человечеством цель – овладев стихийными силами в природе и в самих себе, выйти в космос, освоить его, преобразить и заняться «научным воскрешением предков»; у Замятина таким общим делом становится строительство «Интеграла», космического корабля, который должен принести принудительное счастье жителям других планет, стоящим на более низкой ступени исторического развития.

Писатели-фантасты – прежде всего Герберт Уэллс, чьим «городским сказкам с социальным моментом» Замятин посвятил большой очерк. Но и фантасты-соотечественники: например, Александр Богданов²², в своих социалистических утопиях рисовавший идеально организованный мир-фабрику. Забавный претекст «Мы» можно усмотреть в антиутопическом рассказе другого Николая Фёдорова, озаглавленном «Вечер в 2217 году» и опубликованном в 1906-м, – там уже обнаруживаются основные признаки замятинской антиутопии: обобществление детей и упразднение семьи, евгеника, «воздушники» и «самодвижки», личные номера, обязательная повинность в «Армии Труда» и т. п. Есть там и бережно законсервированный «старый уголок» с цветником и газетным киоском – возможный прототип замятинского «Древнего Дома».

На художественный строй романа сильно повлиял Андрей Белый – отсюда, например, широкое применение математических терминов как метафор.

Всячески – Достоевский. К образу Великого инквизитора и рассуждениям Ивана Карамазова восходит фигура Благодетеля. А весь роман в целом с его идеей «математически безошибочного счастья» – диалог с «Записками из подполья», герой которых вопрошал: «Почему вы так наверно убеждены, что не идти против настоящих, нормальных выгод, гарантированных доводами разума и арифметикой, действительно для человека всегда выгодно и есть закон для всего Человечества?»

В каком-то смысле «Мы» можно рассматривать как развёрнутую издевательскую иллюстрацию к манифестам идеологов Пролеткульта²³, призывавшим к «машинизированию» не только рабоче-производственных методов, но и мышления.

Наконец, Замятин связывал свою «склонность к шаржу, гротеску, к синтезу фантастики с реальностью» с влиянием Гоголя.

Как она была опубликована?

В 1921 году Замятин отправил рукопись «Мы» в Берлин, в издательство Гржебина²⁴, с которым был связан контрактами, и одновременно предложил свой роман петроградскому издательству «Алконост», надеясь прежде всего напечатать его в России.

²² Александр Александрович Богданов (настоящая фамилия – Малиновский; 1873–1928) – революционер, утопист, врач-гематолог. Основатель тектологии – «всеобщей организационной науки», изучающей любой предмет с точки зрения его организации. Автор нескольких научно-фантастических романов и апологет собственной теории укрепления организма через переливание крови – при коммунизме, по Богданову, общей у людей может быть даже кровь. Погиб при одиннадцатом обменном переливании.

²³ Массовая культурно-просветительская организация при Народном комиссариате просвещения, существовала с 1917 по 1932 год. В годы расцвета у неё было больше 100 отделений, в её рядах насчитывалось около 80 тысяч человек, под её началом выходило около 20 периодических изданий.

²⁴ Основано в 1919 году в Петрограде Зиновием Гржебиным. Во главе редакционного совета стоял Максим Горький. В 1920 году издательство перенесло свою деятельность в Стокгольм, а затем в Берлин. Гржебин заключил с Советским Союзом договор на поставку книг, однако со стороны государства деньги не перечислялись. Ходасевич вспоминал, что Гржебину «надавали твёрдых заказов на определённые книги, в том числе на учебники, на классиков и т. д. Он вложил в это дело все

В России, однако, книгу не пропустила цензура: то, что роман «непроходной», стало окончательно ясно к 1924 году. Вероятно, по причине этого запрета роман впервые вышел в свет в английском переводе Г. Зильбурга – в том же 1924 году, в Нью-Йорке. За этим последовали чешский (Прага, 1927) и французский (Париж, 1929) переводы – роман стал важной частью мировой литературы прежде, чем добрался до русского читателя. По-русски роман «Мы» впервые был издан пражским журналом «Воля России»²⁵ (номера 2–4 за 1927 год) – без ведома и согласия автора, в сокращённом варианте и, что примечательно, в обратном переводе с чешского языка.

Полный русский текст романа впервые был напечатан в 1952 году в Нью-Йорке Издательством имени А. П. Чехова²⁶: источником публикации стала, по всей видимости, рукопись, присланная автором в Нью-Йорк для перевода (рукопись эта, однако, до сих пор не обнаружена). В 1988 году «Мы» был опубликован в СССР в журнале «Знамя». Нормативным сейчас считается текст «Мы», опубликованный в 2011 году, после того как был найден единственный авторский машинописный экземпляр.

Как её приняли?

Как клевету. Первые слушатели и читатели, познакомившиеся с романом ещё до публикации, восприняли его как пасквиль на большевиков. Максим Горький в личной переписке замечал: «Вещь отчаянно плохая. Усмешка – холодна и суха, это – усмешка старой девы».

С гневной статьёй выступил критик Александр Воронский²⁷, создавший прецедент в истории русской литературной критики – впервые в прессе громилось неопубликованное произведение; позднее это станет доброй советской традицией – «Пастернака не читал, но осуждаю»²⁸. Убийственно ядовито писал о «Мы» Виктор Шкловский в статье с выразительным заглавием «Потолок Замятина»: «Герои не только квадратны, но и думают главным образом о равенности своих углов. <...> По-моему, мир, в который попали герои Замятина, не столько похож на мир неудачного социализма, сколько на мир, построенный по замятинскому методу. Ведь, вообще говоря, мы изучаем не Вселенную, а только свои инструменты». Шкловский назвал Замятина эпигоном Андрея Белого, упрекнув его в механической эксплуатации одного приёма: «Весь быт... представляет из себя развитие слова "проинтегрировать"».

свои средства, но книг у него не взяли, и он был разорён вдребезги». Гржебин переехал в Париж, где попытался открыть новое издательство, но в 1929 году скончался от разрыва сердца.

²⁵ Журнал, выпускавшийся сначала в Праге, а затем в Париже с 1920 по 1932 год. Одним из его редакторов был Марк Слоним, друг Марины Цветаевой. Журнал имел репутацию эсеровского, участие в его работе принимал социалист-революционер Виктор Чернов. Издание публиковало литературу как эмигрантскую (Цветаева, Газданов, Поплавский), так и советскую (Пастернак, Бабель, Пильняк). Закрылось из-за финансовых проблем.

²⁶ Издательство основано в Нью-Йорке в 1952 году дипломатом и советологом Джорджем Кеннаном. В издательстве работали переводчик и издатель Николай Вреден, младшая дочь Толстого Александра Толстая, писатель Марк Алданов, печатались в основном писатели-эмигранты – Бунин, Цветаева, Ремизов, Набоков. Закрылось в 1956 году в связи с финансовыми трудностями.

²⁷ Александр Константинович Воронский (1884–1937) – писатель, редактор, критик. Член РСДРП(б) с 1904 года, неоднократно подвергался арестам. После революции работал в ВЦИКе, был редактором журналов «Красная новь», «Прожектор», организатором и идеологом литературной группы «Перевал». Есенин посвятил Воронскому поэму «Анна Снегина». В 1923 году Воронский примкнул к левой оппозиции в партии. В 1927 году его сняли с должности редактора «Красной нови» по обвинению в троцкизме, а в 1937-м – расстреляли.

²⁸ По одним сведениям, авторство фразы принадлежит Анатолию Софронову, выступавшему на заседании правления Союза писателей СССР: «Писатель Дельмаг был очень подробно информирован о некоторых событиях нашей литературы. Так, он сказал мне: "Странно вы себя ведёте с Борисом Пастернаком, он ваш враг". Я книгу не читал тогда и сейчас не читал. Я говорю: "Знаете, это очень странный человек, заблуждающийся, с ложной философией, у нас его считают несколько юриды-вым"». По другим сведениям, фраза стала крылатой благодаря заметке экскаваторщика Васильцева, опубликованной в «Литературной газете»: «Газеты пишут про какого-то Пастернака. Будто бы есть такой писатель. Ничего о нём я до сих пор не знал, никогда его книг не читал... это не писатель, а белогвардеец... я не читал Пастернака. Но знаю: в литературе без лягушек лучше».

Появились, впрочем, и благожелательные рецензии. Яков Браун²⁹, отмечавший европейскую эрудицию Замятина, его «тонкую, инженерную» работу над формой, «сгущённую (под прессом ста атмосфер) экспрессию образов», сравнил его в этом с Флобером. В то же время Браун сетовал, что Замятин «сам слишком инженер и конструктор, чтобы вырваться за "Зелёную стену" Разума к гениальным прозрениям», чтобы изобразить «изумительный XX век» – век социализма и «мировой революции духа» (тут нельзя не заметить, что Браун, будучи современником Замятина, не имел возможности оценить верность его пророчеств, которые изумительный XX век во многом оправдал).

Юрий Тынянов в статье «Литературное сегодня» признал роман удачей, отметив стилистическое мастерство автора: «Инерция стиля вызвала фантастику. Поэтому она убедительна до физиологического ощущения». Но и Тынянов – редкий критик, анализировавший «Мы» не с политической, а с художественной точки зрения, – не оценил его синтетический жанр, высказав претензию, что в утопию напрасно «влился роман – с ревностью, истерикой и героичностью», между тем как фантастике это не пристало: «розовая пена смывает чертежи».

Что было дальше?

Отношения писателя с коллегами и властями усложнились начиная с его возвращения в Россию в 1917 году. Замятина, «внутреннего эмигранта» (по определению Троцкого), чуть не выслали на «философском пароходе»³⁰ в 1922 году после публикации статьи «Я боюсь», в которой он нападал на Пролеткульт и новую советскую ортодоксальность. Спасло заступничество влиятельного большевика, редактора «Красной нови» Воронского – который, однако, в том же году обрушится в печати на неопубликованный роман «Мы».

В 1929 году в советской прессе против Замятина началась скоординированная кампания травли. Поводом к ней стала публикация крамольной повести Бориса Пильняка «Красное дерево» в берлинском издательстве «Петрополис»³¹, заодно вспомнили и другое произведение, запрещённое к публикации в России и напечатанное за рубежом, – «Мы». Кампания против Пильняка и Замятина стала первым прецедентом преследования за сам факт зарубежной публикации (вскоре опустился железный занавес, а преследованию подверглись и другие «попутчики»³² – Булгаков, Платонов, Эренбург). Как отмечала эмигрантская пресса, «впервые с самого начала русской письменности русские писатели не только признали полезным существование цензуры, но осудили попытку уклонения от неё путём заграничных изданий»³³.

Замятину пришлось покинуть пост председателя Ленинградского отделения Всесоюзного союза писателей. Путь в литературу ему был закрыт – остановлен готовившийся к публикации четырёхтомник, его пьесы снимали с репертуара и запрещали к постановке. В 1931 году писатель в письме обратился к Сталину с просьбой выпустить его за границу: «Для меня

²⁹ Яков Вениаминович Браун (1889–1937) – писатель, критик, журналист. Состоял в партии эсеров. В начале 1920-х годов несколько раз арестовывался, отбывал заключение в политизоляторах. В 1933 году был приговорён к трём годам ссылки в Самаре, там работал завлитом Драматического театра. В 1937 году Брауна арестовали ещё раз и приговорили к расстрелу.

³⁰ Высылка представителей интеллигенции из Советского Союза в рамках борьбы с инакомыслием в 1922 году. За границу выслали деятелей науки, медицины, литературы, в том числе философов – всего более 160 человек. Основная часть людей была вывезена двумя рейсами немецких пассажирских судов.

³¹ Издательство основано в Петрограде в 1918 году Яковом Блохом. В нём печатались Ахматова, Гумилёв, Мандельштам, Замятин, Эренбург. С 1924 года издательство переехало в Берлин, им руководил Абрам Каган, в немецкий период в «Петрополисе» выпускались произведения Бунина, Пильняка, Тэффи, Берберовой. Во второй половине 1930-х издательство переехало в Брюссель, а в 1940 году было закрыто.

³² Попутчиком называли человека, разделяющего взгляды большевиков, но не состоящего в партии. Писателями-«попутчиками» считали Бориса Пастернака, Бориса Пильняка, Леонида Леонова, Константина Паустовского, Исаака Бабеля. Изначально советская власть относилась к «попутчикам» благосклонно, позднее это слово в официальном языке приобрело негативную коннотацию.

³³ Янгфельдт Б. Ставка – жизнь: Владимир Маяковский и его круг. – М.: Колибри, 2009.

как писателя... смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немислимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году всё усиливающейся травли». Просьба эта была удовлетворена благодаря заступничеству Максима Горького: Замятин стал последним писателем, отпущенным в такой ситуации, – этой милости не удостоился ни просивший о том же Михаил Булгаков, ни, позднее, сам Горький.

Книга Замятина породила целый жанр, повлияв на все западные антиутопии – такие как «Дивный новый мир» Олдоса Хаксли, «1984» Оруэлла и «451 градус по Фаренгейту» Рэя Брэдбери.

В 1982 году роман «Мы» был экранизирован в ФРГ режиссёром Войтехом Ясны. В 2018 году началась работа над первой российской экранизацией: ею занимается компания всеядного режиссёра Сарика Андреасяна.

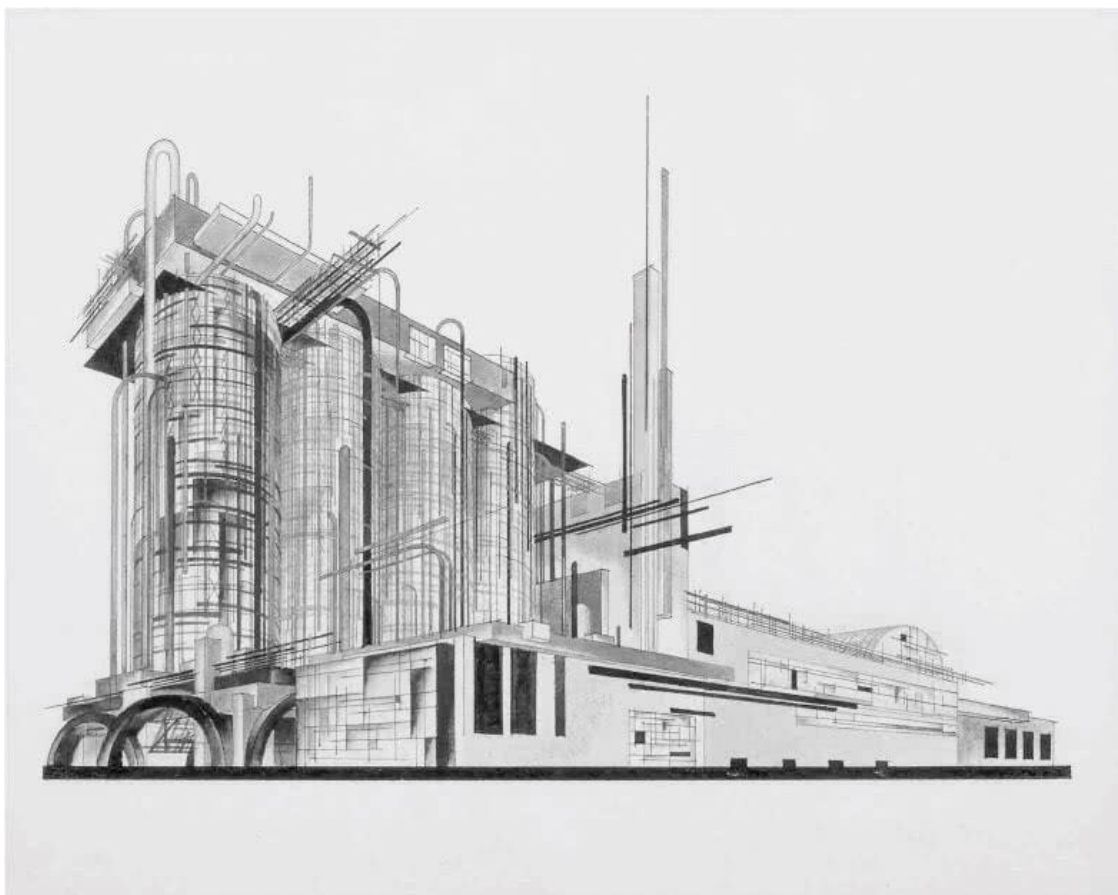
Почему роман написан в форме дневника?

Формально Д-503 начинает свои записи, отвечая на социальный заказ³⁴: когда огнедышащий «Интеграл» понесёт «математически безошибочное счастье» жителям других, отсталых планет, то прежде принуждения предполагается использовать убеждение – нумеров призывают сочинять «трактаты, поэмы, манифесты, оды или иные сочинения о красоте и величии Единого Государства». На деле этот остроумный приём позволяет показать утопический мир под необычным углом.

В классической утопии рассказчик – турист, подобный Рафаилу из давней название жанру «Утопии» Томаса Мора, чья задача – поведать миру о государстве всеобщего благоденствия, дать очерк о географии, «нравах, учреждениях и законах». Но в замкнутом мире Единого Государства нет «других», которые нуждались бы в таком очерке: для нумеров, живущих под стеклянным колпаком, описываемая реальность – очевидная и единственно возможная во веки веков. «Представьте себе – квадрат, живой, прекрасный квадрат, – пишет Д-503. – Квадрату меньше всего пришло бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны: он этого уже просто не видит – настолько это для него привычно, ежедневно».

Новизна «Мы» в том, что Замятин изобразил утопический мир изнутри, глазами его жителя-нумера, и этот личный взгляд на коллективный рай породил новый жанр – антиутопию. В настоящей утопии невозможен сюжет: «Даже у нас процесс отвердения, кристаллизации жизни ещё не закончился... Идеал (это ясно) там, где уже ничего не случается», – пишет Д-503. Добросовестные записи Д-503 фиксируют нарушения миропорядка и собственное смятение, «как тончайший сейсмограф», показывая, помимо его собственной воли, что статичность Единого Государства – мнимая, она держится на доносах, арестах и смертной казни за любое вольномыслие.

³⁴ Создание произведений искусства с учётом актуальных потребностей общества. В СССР понятие социального заказа было частью идеологии соцреализма и подразумевало соответствие искусства политике партии. Термин был введён в обиход участниками объединения «Левый фронт искусств».



Яков Чернихов. Химзавод. Композиция на тему «завод серной кислоты» (1-й вариант). Из книги «Основы современной архитектуры», 1931 год³⁵

Герой в начале книги – носитель коллективного сознания, он считает, что все номера одинаковы, за вычетом мелких физических различий (вроде формы носов), которые, верит он, наука тоже устранил, исключив любой повод для зависти. И тут в его мире впервые появляется «другой»: «Одни писали для современников, другие – для потомков, но никто никогда не писал для предков или существ, подобных их диким, отдалённым предкам...» – попытавшись представить себе чужое сознание, Д-503 впервые смотрит со стороны на самого себя. Дневник не просто становится зеркалом его психологических изменений, вызванных любовной историей с I-330, его вовлечением в заговор подпольной организации «Мефи» и встречей с дикими людьми из внешнего мира. Процесс писания сам по себе пробуждает в нём личность. Д-503 начинает свои записи с пословного цитирования Государственной Газеты, безличной трансляции «канонического сверхтекста», каждую запись предваряет её «конспектом» («Конспект: Объявление. Мудрейшая из линий. Поэма»). Но как только в нём под действием страсти и ревности начинает проклёвываться «я» – пугающее, дикое, атавистическое, с лохматыми лапами, – текст становится всё более импрессионистическим: «... Нет, не могу, пусть так, без конспекта»; «Запись 38-я. Конспект: Не знаю какой. Может быть, весь конспект – одно: брошенная папироска» (так же в гоголевских «Записках сумасшедшего» по мере того, как путается сознание героя, обычные датировки превращаются в «Мартобря 86-го числа. Между днём и ночью» и «Числа не помню. Месяца тоже не было. Было чёрт знает что такое»).

³⁵ Яков Чернихов. Химзавод. Композиция на тему «завод серной кислоты» (1-й вариант). Из книги «Основы современной архитектуры», 1931 год. Центральная универсальная научная библиотека имени Н. А. Некрасова.

При этом возможностью описать устройство утопии, досконально известное её граждану, автор пользуется очень скупой: мы знаем, что каждый кусок нефтяной пищи положено прожевать 50 раз, но не знаем, как её изготавливают и где берут нефть; мы не заглядываем на Детско-воспитательный завод и не узнаём множества других бытовых и технических подробностей. Научная фантастика интересует Замятина не сама по себе, а только как стерильная среда для исследования массового сознания, тоталитарной психологии, а его микроскопом становится самый интимный, лирический литературный жанр – дневник.

Почему в Едином Государстве все дома – из стекла?

Стеклоанная архитектура – традиционный для русской утопической мысли образ. Уже в утопических «Петербургских письмах» Одоевского «на богатых домах крыши все хрустальные или крыты хрустальною же белою черепицей»; в «Что делать?» Чернышевского Вера Павловна видит во сне счастливое социалистическое общество, живущее во дворцах, где «чугун и стекло, чугун и стекло – только». У этих дворцов был реальный прообраз – Хрустальный дворец из чугуна и стекла площадью 90 000 м², построенный Джозефом Пакстоном по образцу оранжереи в лондонском Гайд-парке ко Всемирной выставке 1851 года³⁶. Хрустальный дворец стал для русских классиков символом научного прогресса, промышленности, рационального устройства быта. Если адом была реальность – тёмные сырые углы, по которым ютился униженный, угнетённый и рахитичный маленький человек Достоевского, то рай предстояло построить на небесах – физически крепкий, сытый, спортивный и загорелый человек будущего, избавленный машинами от изнурительного физического труда, должен был жить на солнце.

Прозрачность стекла символизирует коллективную жизнь. У Чернышевского люди будущего, обобществившие уже быт, процесс принятия пищи, воспитание детей, только на время удаляются по двое в специально отведённые комнаты; у Замятина им соответствует право на час опустить шторы в «сексуальные дни». «А так среди своих прозрачных, как бы сотканых из сверкающего воздуха, стен – мы живём всегда на виду, вечно омываемые светом, – пишет Д-503. – Нам нечего скрывать друг от друга. К тому же это облегчает тяжкий и высокий труд Хранителей. Иначе мало ли что могло быть».

Это описание несёт в себе внутреннее противоречие: нумерам «нечего скрывать» только благодаря тотальной слежке. С этим-то образом Хрустального дворца полемизирует Достоевский в «Записках из подполья» – не с архитектурным проектом, разумеется, а с идеей коллективного, рационально устроенного счастья: «...Тогда, говорите вы, сама наука научит человека... что ни воли, ни каприза на самом-то деле у него и нет, да и никогда не бывало, а что он сам не более, как нечто вроде фортепьянной клавиши или органного штифтика», все поступки человеческие «будут расчислены... и занесены в календарь... <...> Тогда выстроится хрустальный дворец».

В первые годы советской власти художники и архитекторы – Николай Ладовский, Владимир Татлин, Антон Лавинский – проектировали города будущего, вдохновляясь той же идеей «прозрачного» коммунального общежития. Но эта утопическая архитектура не прижилась – «жалкая клеточная психология» взяла своё, человек из подполья оказался прав. От ветшающих домов-коммун советский проект пришёл в конце концов к непрозрачным клеточкам хрущёвок.

³⁶ Первая выставка международных технологических достижений, проходила с 1 мая по 15 октября в лондонском Гайд-парке. Инициатором выступило британское Королевское общество ремесленников.

Зачем в Едином Государстве так жёстко регламентирована сексуальная жизнь?

«Любовь и голод владеют миром», – замечает Д-503 вслед за неизвестным ему Шиллером. Победив голод при помощи нефтяной пищи и построив замкнутый урбанистический космос, Единое Государство подчиняет себе и вторую природную силу. «Lex sexualis» гласит: «Всякий из нумеров имеет право – как на сексуальный продукт – на любой номер». Табель сексуальных дней и система розовых талонов должны исключить страсть, ревность и другие деструктивные болезненные явления из сексуальной жизни нумеров.

Эта абсурдистская идея не изобретение Замятина – она отражает настроения эпохи. От знаменитой «теории стакана воды», согласно которой половое влечение следовало удовлетворять так же просто и деловито, как голод или жажду, до предложения учредить «гигиенические публичные дома» для безопасного удовлетворения потребностей учащейся молодёжи. Идеей регуляции сексуальной жизни, семьи и воспитания детей, вплоть до евгеники³⁷, была одержима советская власть в первые свои годы. В «Двенадцати половых заповедях революционного пролетариата» Арон Залкинд³⁸ декларировал право класса «вмешаться в половую жизнь своих сочленов», чтобы направлять их «по линии социализации сексуальности, облагорожения, евгенирования её» – здесь рукой подать до рассуждения Д-503 о благотворности детоводства по аналогии с садоводством и куроводством, Материнской и Отцовской Норм и о дикости неконтролируемого, «ненаучного» совокупления.

Над идеями Коллонтай³⁹ о сознательном зачатии и коллективном воспитании детей не потешался только ленивый – взять хотя бы «развёрстки зачатий» в «Неправдоподобных историях» Эренбурга или «человеческие племенные рассадники» в повести Бориса Пильняка. На излёте сексуальной революции, в 1926 году, в нашумевшем рассказе Пантелеймона Романова⁴⁰ «Без черёмухи» героиня жалуется: «На всех, кто в любви ищет чего-то большего, чем физиология, смотрят с насмешкой, как на убогих и умственно повреждённых субъектов». Именно как болезнь воспринимает свою пробудившуюся страсть герой «Мы».

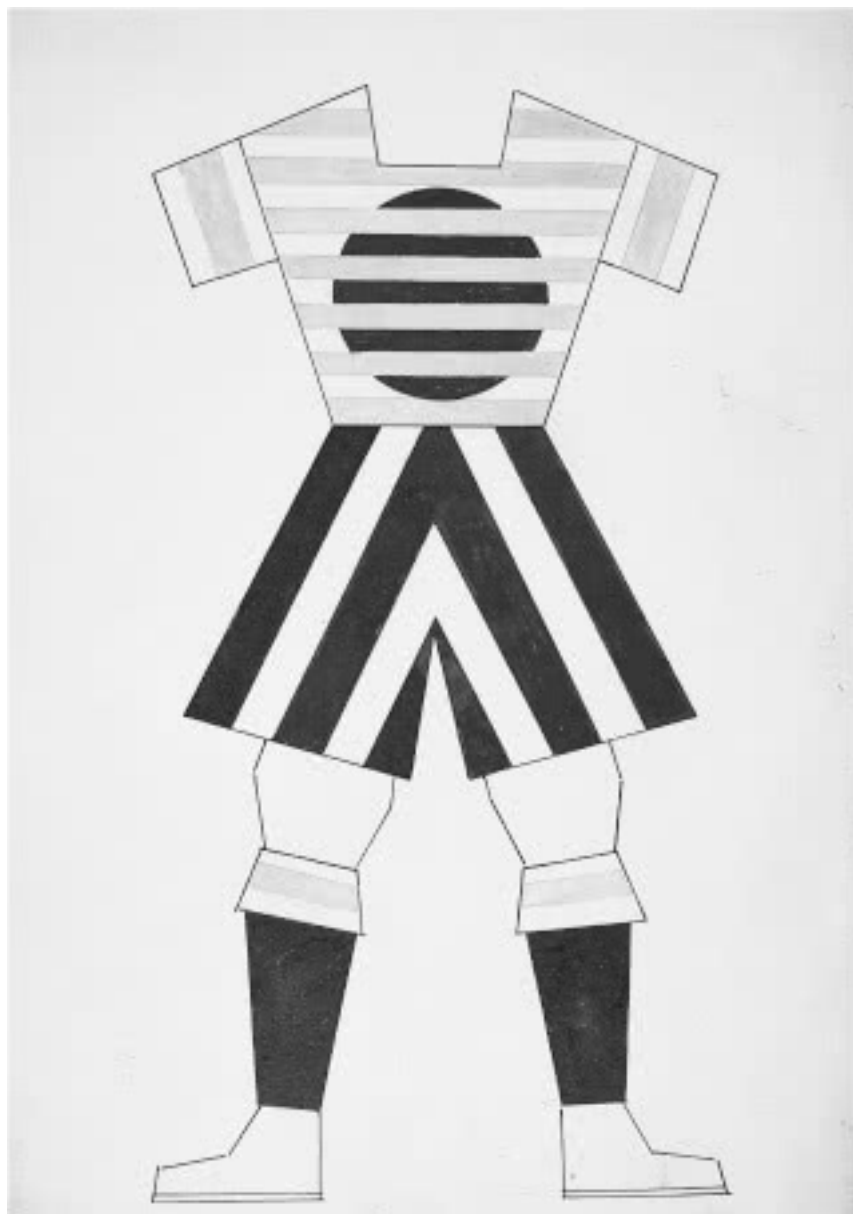
Такой же болезнью названы в «Мы» сновидения, творчество (род эпилепсии), душа и в принципе личное сознание: «Вы, конечно, правы: я – неблагоразумен, я – болен, у меня – душа, я – микроб. Но разве цветение – не болезнь? Разве не больно, когда лопается почка? И не думаете ли вы, что сперматозоид – страшнейший из микробов?»

³⁷ Учение об улучшении характеристик человеческой популяции. Термин ввёл Фрэнсис Гальтон, двоюродный брат Чарльза Дарвина, в своей книге «Исследование человеческих способностей и их развития» (1883). В XX веке принципы евгеники на практике воплощали нацисты, создавая специальные приюты для детей, прошедших расовый отбор.

³⁸ Арон Борисович Залкинд (1888–1936) – психиатр, педагог. Изучал учение Фрейда, пытался найти общие черты между психоанализом и марксизмом. Занимался изучением детской психологии, был лидером педологического движения в СССР.

³⁹ Александра Михайловна Коллонтай (урождённая Домонтович; 1872–1952) – государственная деятельница, дипломатка. Участвовала в революционном движении с 1890-х годов. После революции была народным комиссаром общественного призрения, тем самым став первой женщиной-министром в истории. Была инициатором создания женского отдела ЦК РКП(б). С 1930 по 1945 год Коллонтай – советский посол в Швеции. Автор повестей, рассказов и множества статей о правах женщин.

⁴⁰ Пантелеймон Сергеевич Романов (1884–1938) – писатель, драматург. Автор повести о дворянской жизни «Детство», незаконченной эпопеи «Русь». Во второй половине 1920-х и начале 1930-х годов Романов написал несколько резонансных, политически острых рассказов, а также сатирических романов («Новая скрижаль», «Товарищ Кисляков», «Собственность»). Подвергался травле со стороны власти. Умер от лейкемии.



Варвара Степанова. Проект мужского спортивного костюма. 1923 год⁴¹

Секс – это сама жизнь, природа, которая сопротивляется любой симплификации, организованности и целесообразности. Поэтому свой «*Lex sexualis*» можно найти у каждого утописта, начиная с Платона и продолжая последователями Замятина. В «Дивном новом мире» Олдоса Хаксли людей изготавливают в пробирках, программируя их будущую социальную роль на физиологическом и ментальном уровне, а секс превращая в механическое удовольствие – часть принудительной системы потребления, стимулирующей экономику. В «1984», наоборот, партийцы, прошедшие через «Молодёжный антиполовой союз» (своеобразный комсомол), совокупляются только ради продолжения рода с партнёрами, подобранными по принципу взаимного отторжения. Жёсткая регламентация секса, человеческой репродукции – постоянный мотив антиутопий, вплоть до популярного сегодня «Рассказа служанки» Маргарет Этвуд.

⁴¹ Варвара Степанова. Проект мужского спортивного костюма. 1923 год. ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Любит ли I-330 героя?

Вопросом этим Д-503 мучается вместе с читателем и приходит к концу романа к неутешительному выводу.

Есть все основания решить, что не любит. Д-503 нужен ей, потому что он Строитель «Интеграла» – ракеты, которую подпольщики «Мефи» собираются угнать. Розовые талоны к Д-503 она использует как алиби, не приходя к нему на свидание, а вместо того встречаясь с другими мужчинами в Древнем Доме или готовя революцию. При последней встрече Д-503 окончательно уверяется, что стал объектом манипуляции и I-330 пришла к нему не попроситься, а разведать, о чём говорил он с Благодетелем. Эта уверенность приводит его в отчаяние и заставляет донести на повстанцев.

Однако тот факт, что в иллюзорности любви убеждает героя именно Благодетель – Великий инквизитор, не имеющий причин говорить подследственному правду, – наводит на мысль, что не всё так однозначно.

Даже с учётом того, что I-330 определённо манипулирует Д-503 в своих целях, она идёт на огромный риск, сразу после знакомства показывая ему своё истинное лицо, и окончательно предаётся в его руки, приведя его за Зелёную стену, – а ведь и сам он до последнего уверен, что донесёт на неё в Бюро Хранителей. Интересно, что вообще все женские номера, которые появляются на страницах «Мы», поголовно влюблены в главного героя. Именно его по-настоящему любит О-90 (между тем как другого своего любовника, R-13, – «только так, розово-талонно»), правоверная контролёрша Ю с рыбьими жабрами идёт ради него на должностное преступление, покрывая Д-503 перед Хранителями: судя по всему, она любит Д-503 вопреки его неблагонадёжности так же, как I-330 любит его вопреки его же правоверности, по её формулировке – «просто-так-любовью». Разгадка неотразимого сексуального магнетизма Д-503 – в его дикой, природной сущности, ему самому поначалу невнятной.

Любуясь волосатой рукой Д-503, I-330 рассказывает ему, что женщинам Единого Государства случалось любить диких людей из-за Зелёной стены: «И в тебе, наверное, есть несколько капель солнечной, лесной крови. Может быть, потому я тебя и –». Этот излюбленный Замятиным синтаксический приём – незаконченное предложение с двойным тире, всегда передающее душевное смятение, – самый веский аргумент в пользу искренности I-330.

Случайны ли буквы и цифры номеров?

Нет. Количество интерпретаций и конспирологических теорий, построенных вокруг системы номеров, поистине неисчислимо, вот лишь некоторые.

Легко заметить, что согласными звуками и нечётными числами называются в «Мы» мужские номера – Д-503, R-13, S-4711, а гласными и чётными – женские: I-330, О-90, Ю. Кроме того, у Замятина была своя теория звукообразов: «Р – ясно говорит мне о чём-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. <...> Звуки Д и Т – о чём-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхломе. <...> ...О – высокое, глубокое, море, лоно. ...И – близкое, низкое, стискивающее и т. д.».

И в его Д-503 действительно скрыта некая смутная тьма, чем дальше, тем больше берущая над ним верх, он боится тумана. «Боишься – потому что это сильнее тебя, ненавидишь – потому что боишься, любишь – потому что не можешь покорить это себе», – объясняет ему I-330 («это» – природное начало Д-503, который недаром ненавидит свои атавистически волосатые руки, или, по Фрейдю, подсознательное). О-90 олицетворяет в романе женское, природное начало, которое бунтует, не соглашаясь нормировать материнство – это вполне согласуется

со значением «лона» и стихии – «моря». Поэта R-13 действительно отличают громогласность и темперамент, а «стискивающая» I-330 поработает героя.

Помимо этих умозрительных ассоциаций каждый номер у Замятина создаёт устойчивый зрительный и психологический образ, по определению самого писателя – «интегральный». Каждый герой появляется со своим набором характеристик – чем-то вроде постоянных гомеровских эпитетов типа «шлемоблещущий Гектор». Так, при каждом появлении O-90 нам будет сказано, что она круглая, розовая, как розовые талоны, дающие право на секс, «круглая, пухлая складочка на запястье руки – такие бывают у детей». На своё имя похожа I-330 – «тонкая, резкая, упрямо-гибкая, как хлыст». То же – «двоякоизогнутая тень», сутулый и пузатый S-4711 с «оттопыренными... крыльями-ушами» и «глазами-буравчиками»: все признаки у него парные – и даже улыбка «двоякоизогнутая», ведь S – двойной агент, Хранитель и заговорщик в одном лице.

Устойчивые признаки R-13 – «негрские» губы, «чёрные, лакированные смехом глаза», фонтанирующий звук «п», затылок – «чемоданчик с посторонним, непонятным мне багажом». У R-13 нет очевидного физического сходства с буквой, зато есть явное сходство с Пушкиным (в русском культурном сознании – поэтом вообще), он воплощает собой конфликт поэта и власти. Эта тема была крайне близка самому Замятину: возможно, не случайно здесь выбрана латинская буква R – зеркальное отражение русской Я.

Никита Струве остроумно отметил, что, даже выполняя свой высокий долг – поэтизируя приговор непокорному собрату по перу, R-13 фактически распространяет крамолу, под видом обличения повторяя кощунственные стихи против Благодетеля⁴². Число 13 в его имени – несчастливое, но, кроме того, в нём можно усмотреть намёк на черновое название «Облака в штанах» – «Тринадцатый апостол»: Маяковский – один из возможных прототипов R-13.

Характеристики I-330 – «странный раздражающий икс» бровей, иррациональное начало, не поддающееся цифровому выражению, острые зубы, огонь, полыхающий в глазах за шторами ресниц, «улыбка-укус»: она олицетворяет инакомыслие и бунт. Буквой *i* обозначается в математике мнимая единица, то есть число, квадрат которого равен -1 : героиня символизирует собой тот самый $\sqrt{-1}$, иррациональный корень, который доводит Д-503 до исступления, потому что его нельзя «осмыслить, обезвредить» – но нельзя и отбросить, он существует в самой математике.

А если учесть, что «перевернутый икс» на лице героини превращается в крест, а сцена её казни напоминает сцену распятия, I может означать Иисуса (33 в её номере – возраст Христа). Наконец, графически латинская буква I – одновременно римская цифра 1, единица, индивидуальность в мире коллективизма, а по-английски I – это «я»: противоположность «Мы».

Как может существовать в Едином Государстве Древний Дом?

Так называемый Древний Дом – своеобразный музей Единого Государства, многоквартирный дом, законсервированный, как можно судить по его обстановке, в 20-е годы XX века. Его назначение – показать номерам быт древней эпохи, который, как и следует, поначалу производит на Д-503 гнетущее впечатление: «дикая, неорганизованная, сумасшедшая, как тогдашняя музыка, пестрота красок и форм... исковерканные эпилепсией, не укладывающиеся ни в какие уравнения линии мебели».

Это уже второе столкновение Д-503 с миром, отличным от его собственного, ясного и незыблемого. Первое происходит во время лекции по музыкальной композиции – там I-330 демонстрирует превосходство нового изобретения, музыкометра, производящего до трёх сонат в час, над кустарным древним искусством, которое требовало «вдохновения – неизвестной

⁴² Струве Н. Символика чисел в романе Замятина «Мы» // Православие и культура. – М.: Русский путь, 2000. С. 367–373.

формы эпилепсии». Музыка Скрябина вместо положенного смеха внезапно пробуждает в Д вихрь чувств: «Дикое, судорожное, пёстрое, как вся тогдашняя их жизнь, – ни тени разумной механичности».

И факт существования подобного этнографического музея, и демонстрация нелепой старинной музыки могут показаться легкомыслием со стороны Благодетеля – для чего сохранять подобные уродства в идеальном мире, если даже в правоверном Д-503 они пробуждают фантазию, остранивая привычный миропорядок.

Но такое легкомыслие свойственно победившим идеологиям. Концерт Скрябина в аудитории Единого Государства – прообраз нацистской выставки «Дегенеративного искусства» в мюнхенском «Доме немецкого искусства» в 1937 году; тогда Гитлер, борющийся с авангардом точно так же, как идеологи Пролеткульта, собирался уничтожить произведения «вырожденцев» – кубистов, футуристов, импрессионистов, дадаистов, сюрреалистов, экспрессионистов, фовистов, предварительно продемонстрировав их народу как отрицательный пример. Выставка вызвала ажиотаж – за четыре года её посетили почти 3 миллиона человек (не побитый до сих пор рекорд), движимых, надо думать, не одним отвращением: немалая часть посетителей воспользовалась последней возможностью увидеть современное искусство.

Та древняя культура, которая меняет сознание нумера Д-503, легко опознавалась его современниками как культура русского модернизма. Над ней издевался, например, Шкловский: «Иногда героиня уходит из уравнинного мира в мир старый, в "Старый Дом", в этом "Старом Доме" она надевает шёлковое платье, шёлковые чулки. В углу стоит статуя Будды. Боюсь, что на столе лежит "Аполлон", а не то и "Столица и усадьба"». «Аполлон» – главный журнал модернистов, который пародировал, скажем, Аркадий Аверченко: «Вечером я поехал к одним знакомым и застал у них гостей. Все сидели в гостиной небольшими группами и вели разговор о бюрократическом засилье, указывая на примеры Англии и Америки. – Господа! – предложил я. – Не лучше ли нам сплестись в радостный хоровод и понестись в обетном плясе к Дионису?!» «Столица и усадьба» – первый русский глянец, выходящий с подзаголовком «Журнал красивой жизни», здесь – символ изнеженной пошлости. В Замятине коллеги согласно увидели протест обывателя-индивидуалиста, которому недоступно величие революции: бунтовщики «Мефи», по ядовитому замечанию Шкловского, поклоняются статуе работы Марка Антокольского⁴³, а в скорбном портрете I-330 узнавали Анну Ахматову.

Похож ли Д-503 на Замятина?

Замятин говорил: «Д-503 (и другие мои антигерои) – это я». «Мы» в каком-то смысле проверка на прочность собственных былых идеалов и история разочарования в них: большевик в прошлом, писатель после Октябрьской революции оказался в конфликте с властью большевиков. Как и Д-503, он оказался перед выбором: подчиниться государственной идеологии, отречься от свободы творчества, писать верноподданнические, утилитарные тексты, «хирургически удалив себе фантазию», или эмигрировать – как его «нумер», мечтающий бежать за Зелёную стену.

Насквозь рациональный склад ума у Д-503 – от автора, чей «инженерный» подход к прозе с похвалой или упрёком отмечали современники («гроссмейстером литературы» назвал его Константин Федин). Когда он пишет о литературном ремесле, его речь неотличима от стиля и образности Д-503, вплоть до его любимого слова «ясно»: «Для меня совершенно ясно, что отношение между ритмикой стиха и прозы такое же, как отношение между арифмети-

⁴³ Марк Матвеевич Антокольский (1843–1902) – скульптор. Автор статуй «Иван Грозный» (Александр II приобрёл её для Эрмитажа), «Пётр Первый», «Христос перед судом народа», «Смерть Сократа», «Нестор-летописец» и горельефа «Ярослав Мудрый». Автор статей по вопросам искусства, мемуаров и романа о жизни евреев «Бен-Изаак».

кой и интегральным исчислением. В арифметике мы суммируем отдельные слагаемые, в интегральном исчислении – мы складываем уже суммы, ряды; прозаическая стопа измеряется уже не расстоянием между ударяемыми слогами, но расстоянием между ударяемыми (логически) словами». Художник Владимир Милашевский писал о Замятине: «По всей чёткости своего существа <он> сродни с щелчком логарифмической линейки, арифмометра». Внешний облик писателя Милашевский назвал «дифференциальным и интегральным»⁴⁴.

Наконец, главный физический признак Д-503 – тоже от автора, о котором Чуковский писал в дневнике: «Жесты его волосатых рук были спокойны, он курил медленно»⁴⁵.

Сколько писателей среди героев Замятина?

Первый литератор, который появляется в записях Д-503, – его друг поэт R-13. Несмотря на то что у героя он с самого начала вызывает смутные сомнения (он «не точен, не ритмичен, у него какая-то вывороченная, смешливая логика»), R-13 – официальный поэт, которому выпала высокая честь – сложить гимн в честь публичной казни своего коллеги. Так вводится второй писатель – бунтарь, который решил, что он – гений, а «гений – выше закона», и ни с того ни с сего написал крамольные стихи, где назвал Благодетеля непечатным словом (судя по всему – «палач»), за что его публично казнят. Единственный раз он появляется перед нами безымянным – его золотая номерная бляха сорвана: хотя бы перед смертью он – уже не «номер».

Третий поэт – Пушкин, чью «курносую асимметрическую физиономию» герой видит на стене Древнего Дома (единственное явное указание, что Единое Государство располагается на территории бывшей России).

Четвёртый поэт – сам Д-503. Поэтом он себя, конечно, не считает: он математик, его «привычное к цифрам перо не в силах создать музыки ассонансов и рифм». Но тем не менее отвечает на призыв Государственной Газеты и принимается писать, сочтя, что раз он – носитель коллективного сознания, то все записанные им мысли и факты – «производная от... математически совершенной жизни Единого Государства», а значит, написанное будет «само по себе, помимо моей воли, поэмой» (отсылка к поэме о Великом инквизиторе, которую сочиняет у Достоевского любитель «фактиков» Иван Карамазов).

Наконец, пятый писатель – сам автор, незримо водящий рукой Д-503. Его постоянное присутствие выражается в иронии, недоступной пониманию героя. Когда Д-503 называет величайшим памятником древней литературы «Расписание железных дорог», он и не думает шутить. Когда врач сообщает ему: «Плохо ваше дело! По-видимому, у вас образовалась душа», Д-503 воспринимает новость с неподдельным ужасом. Не слышит он иронии и в словах R-13: «Мы – счастливейшее среднее арифметическое... Как это у вас говорится: проинтегрировать от нуля до бесконечности – от кретина до Шекспира».

В конечном счёте все писатели, появляющиеся в «Мы», оказываются авторскими двойниками. И сам Д-503 смыкается с автором всё больше по мере того, как обретает собственную речь. Он начинает чувствовать, что живёт «отдельно от всех, один, огороженный мягкой, заглушающей звуку, стеной, и за этой стеной – мой мир» – как будто ему жмут границы текста, «математическая поэма в честь Единого Государства» превращается в «фантастический авантюрный роман».

Пытаясь рационализировать изменения своего текста («густой приключенческий сироп» поможет скормить читателю горькие истины), он перестаёт различать текст и реальность – ведь «фантастическим романом» его записи становятся по мере того, как он конспектирует

⁴⁴ Милашевский В. А. Вчера, позавчера...: Воспоминания художника. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Книга, 1989. С. 157.

⁴⁵ Чуковский К. И. Дневник: 1901–1929. – М.: Сов. писатель, 1991. С. 186.

собственную жизнь. Чем дальше, тем больше Д-503 уверяется, что мир, который он описывает, создал он сам – «мифическим богом в седьмой день творения» называет его при первой встрече I-330, когда он, озирая залитую солнцем утопию, иррационально боится двинуть локтем, чтобы не разбить её в осколки. Неведомый собеседник становится всё более реальным, а окружающие нумера, наоборот, развоплощаются: «А может быть, сами вы все – мои тени. Разве я не населил вами эти страницы – ещё недавно четырёхугольные белые пустыни». В конце книги рукопись рассыпается: мир распадается и из трёхмерного замкнутого куба оборачивается двухмерной схемой на книжной странице – похожий фокус происходит в конце «Алисы в Стране чудес», где Червонная королева, рубящая всем головы, и её приближённые разлетаются колодой карт.

Как в «Мы» отразились литературные войны эпохи?

Время написания «Мы» – это время, когда развернулась дискуссия о социальном заказе в искусстве. Замятин зло пародирует риторику и практику поэтов Пролеткульта, в «Мы» изображённого в виде института Государственных Поэтов и Писателей, которые ежедневно, по звонку, от 8 до 11 служат идеологии: «Теперь поэзия – уже не беспардонный соловьиный свист» (привет Борису Пастернаку, в 1917 году определившему поэзию как «двух соловьёв поединок»). «Поэзия – государственная служба, поэзия – полезность».

Главная мишень – пролетарский поэт Алексей Гастев⁴⁶, который предлагал «инженерить» человека, чтобы ускорить его слияние с машиной: «Загнать им геометрию в шею. Логарифмы им в жесты». В стихотворении «Гудки» («Поэзия рабочего удара», 1918) Гастев заявляет: «...утром, в восемь часов, кричат гудки для целого миллиона. / Теперь мы минута в минуту начинаем вместе. / Целый миллион берёт молот в одно и то же мгновение» – ему вторит Д-503: «Каждое утро, с шестиколёсной точностью, в один и тот же час и в одну и ту же минуту мы, миллионы, встаём как один. В один и тот же час единомиллионно начинаем работу – единомиллионно кончаем».

Всё, что выглядит в романе Замятина абсурдной и уродливой гиперболой, было официальной идеологией Пролеткульта. Владимир Луговской⁴⁷, по собственной аттестации – «политпросветчик, солдат и поэт», писал в стихотворении «Утро республик» (1927): «Хочу позабыть своё имя и званье, / На номер, на литер, на кличку сменять». Задним числом всё это читается как прямое предсказание ГУЛАГа: на смену Д-503 и S-4711 придёт Щ-854 – солженицынский Иван Денисович. Но Замятина едва ли не больше, чем физическое уничтожение личности при тоталитаризме, волновало уничтожение – в первую очередь самоуничтожение – искусства.

В статье «Я боюсь», созданной в том же 1921 году, что и «Мы», Замятин пишет о новых «придворных поэтах», которые колеблются в своём письме вместе с социальным барометром: «У всех пролеткультицев, – заключает писатель, – революционнейшее содержание и реакционнейшая форма». Среди них он с сожалением выделяет Маяковского, раннего и искреннего певца революции, который, однако, после её победы занялся усовершенствованием «казённых сюжетов и ритмов».

⁴⁶ Алексей Капитонович Гастев (1882–1939) – поэт, писатель, революционер. В РСДРП с 1901 года. Несколько раз уезжал во Францию, где работал слесарем. После революции управлял заводами, стал создателем и руководителем Центрального института труда, в котором занимался вопросами улучшения производительности. С 1932 по 1936 год был председателем Всесоюзного комитета по стандартизации. Автор стихов, утопического романа «Экспресс. Сибирская фантазия», книги «Как надо работать». В 1938 году был арестован и расстрелян.

⁴⁷ Владимир Александрович Луговской (1901–1957) – поэт. Начал публиковаться с 1924 года, автор сборников «Сплохи», «Мускул», «Страдания моих друзей», «Большевикам пустыни и весны». Был членом группы конструктивистов. После командировки во Францию подвергся партийной критике, его стихи осудили как политически вредные. Луговской публично покаялся, но до середины 1950-х находился в опале.

Любимые литературные произведения Д-503 – «Ежедневные оды Благодетелю», «Цветы Судебных приговоров», бессмертная трагедия «Опоздавший на работу» и книга «Стансов о половой гигиене» – звучат как абсурдистский юмор, но в действительности близко перекликаются с утилитарными стихами Маяковского – «Окнами РОСТА⁴⁸ и Главполитпросвета» 1919–1922 годов, призывавших: «Не пей сырой воды», «Рабочий, береги золу!», «Все члены партии подлежат проверке» или «Без крупной промышленности коммунизма нету».

Маяковский – один из возможных прототипов R-13, государственного поэта, который трясущимися губами прославляет казнь товарища по цеху. Поэт в тоталитарном обществе вынужден писать под диктовку пропаганды, замолчать или погибнуть: «Настоящая литература может быть только там, где её делают не исполнительные и благонадёжные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики».

Но едва ли не худшая трагедия R-13 состоит в его внутреннем раздвоении: он пытается внутренне примириться с государственной идеологией, сочиняя «райскую поэмку» (прямая аллюзия на «Великого инквизитора») о счастье избавления от бремени свободы, уточняя – непонятно, для Д-503 или для себя: «И при этом тон серьёзнейший...» Чиновник R-13 гибнет как автор, и его физическая смерть в конце романа, в ходе бунта, становится символом освобождения.

«Мы» – это антирелигиозный роман?

Антиутопия Замятина переполнена евангельскими аллюзиями – сам Д-503 проводит параллель между репрессивной идеологией Единого Государства и христианством, сравнивает День Единогласия – ежегодные выборы Благодетеля – с древней Пасхой, тайную полицию – с ангелами-хранителями, а доносы на близких – с исповедью, при которой лица номеров теплятся, «как лампы». Прямыми предшественниками номеров он называет христиан, понимавших, что «смирение – добродетель, а гордыня – порок и что «МЫ» – от Бога, а «Я» – от дьявола».

В этом свете 40 записей – «конспектов» – самого Д-503 можно уподобить сорока дням Великого поста, предшествующим Пасхе и символизирующим сорокадневное искушение Христа в пустыне. Д-503 тоже переживает опыт искушения, в результате которого у него «образовалась душа». Характерно, что только в конце мы узнаём возраст главного героя – 32 года: он духовно гибнет, не успев войти в возраст Христа, – то есть подвергается операции по удалению фантазии и превращается в «человекообразный трактор». Он оказывается Христом, который не воскрес.

Это кажется противоречием. Однако образ Христа писатель трактует очень неортодоксально: как еретика, бунтаря, провозвестника свободы, которому противопоставлена церковь, репрессивными средствами насаждающая мёртвые бесчеловечные догмы якобы во имя Его. Такому Христу он, напротив, симпатизирует: «Христос на Голгофе, между двух разбойников, истекающий кровью по каплям, – победитель, потому что Он распят, практически побеждён. Но Христос, практически победивший, – Великий Инквизитор»⁴⁹, – пишет он ещё в 1918 году, в полемической рецензии на альманах «Скифы»⁵⁰. Подлинный «скиф», революционер (здесь –

⁴⁸ Российское телеграфное агентство, созданное в 1918 году. Новости РОСТА в обязательном порядке должны были перепечатывать все средства массовой информации. Помимо распространения информации через телеграф, агентство выпускало свои газеты, журналы, а также сатирические агитационные плакаты «Окна РОСТА», одним из авторов которых был Владимир Маяковский.

⁴⁹ Мысль. 1918. Сб. 1. С. 285–293. (Подпись: Мих. Платонов.) Рецензия на второй выпуск альманаха «Скифы» в конце 1917 года. В этом же выпуске напечатана повесть Замятина «Островитяне».

⁵⁰ Литературный сборник, два выпуска которого вышли в Петрограде в 1917 и 1918 годах. Редакторами первого альманаха стали Разумник Иванов-Разумник и Сергей Мстиславский, редакторами второго – Иванов-Разумник, Мстиславский и Андрей

художник, но не только) всегда работает на будущее и противится всякой оседлости, он никогда не поживает на лаврах и во все времена может быть только диссидентом. Любая идея – например, «Победоносная Октябрьская революция», как именуется она в официальных источниках, – «ставши победоносной, омещанивается», то есть стремится пресечь любую свободу мысли, предотвратить дальнейшие изменения, стать застывшей утопией: «Остричь все мысли под нолевой номер; одеть всех в установленного образца униформу; обратить еретические земли в свою веру артиллерийским огнём».

Вечный конфликт счастья (то есть сытого анабиоза, построенного на рациональных началах) и свободы воли, который решается в «Мы», – продолжение спора братьев Карамазовых. Благодетель близко к тексту пересказывает Д-503 «Легенду о Великом инквизиторе». Бог, говорит он, обрёл Христа на казнь; Бог сжигает неверных на адском костре; Бог – палач. И всё же его славят как Бога любви, потому что «истинная, алгебраическая любовь к человечеству» – непременно жестока; люди – как дети, им нужно, чтобы кто-то цепью приковал их к счастью. «Вспомните: в раю уже не знают желаний, не знают жалости, не знают любви, там – блаженные с оперированной фантазией (только потому и блаженные) – ангелы, рабы Божьи...»



Фабрика-кухня. 1930 год. Фотография Аркадия Шайхета⁵¹

Белый, обложку оформлял Петров-Водкин. Идеи альманаха были близки одноимённому стихотворению Блока, революция воспринималась «скифами» как мессианское антибуржуазное народное движение, способное перевернуть весь мир.

⁵¹ Фабрика-кухня. 1930 год. Фотография Аркадия Шайхета. Собрание МАММ.

Закономерно, что таким же двусмысленным, как Христос, оказывается в «Мы» и дьявол – искусительница I-330 с её «улыбкой-укусом» и бровями-рожками и её революционным движением «Мефи», производным от Мефистофеля, «величайшего в мире скептика и одновременно – величайшего романтика и идеалиста»⁵². Брови и носогубные складки I-330 – «неприятный, раздражающий X» – одновременно кладут на её лицо крест; I – дьявол и Христос в одном лице. Идея в духе времени: здесь можно вспомнить другого священнического сына – Булгакова с его неортодоксальным Иешуа и эпиграфом из того же «Фауста» Гёте, к которому апеллирует Замятин: «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

«Мы» – это сатира на большевиков?

Именно так прочитали роман его первые слушатели и читатели – и возмутились. В 1922 году Михаил Пришвин писал в дневнике, что свой роман Замятин построил «на обывательском чувстве протеста карточной системе учёта жизни будущего социалистического строя и, взяв на карту эротическое чувство... привёл идею социализма к абсурду»⁵³, посетовав, что столько таланта и мастерства зря потрачено на беззубый обывательский памфлет. Ещё резче – в дневнике Чуковского: «Роман Замятина "Мы" мне ненавистен. Надо быть скопцом, чтобы не видеть, какие корни в нынешнем социализме»⁵⁴. Критик Воронский в том же 1922 году с гневом писал, что роман Замятина «целиком пропитан неподдельным страхом перед социализмом, из идеала становящимся практической, будничной проблемой». Последовательно доказывая, что сатира Замятина никоим образом не может относиться к коммунизму в его советском изводе, критик-большевик тем не менее заканчивает статью характерным призывом – так мог бы написать Д-503, сойдя со страниц утопии:

Мы, коммунисты, помним их твёрдо: мы должны жить теперь как фанатики. А если так, то какую роль играет здесь то узко-индивидуальное, что особенно ценит автор? Вредную, обывательскую, реакционную. В великой социальной борьбе нужно быть фанатиками. Это значит: подавить беспощадно всё, что идёт от маленького зверушечьего сердца, от личного, ибо временно оно вредит, мешает борьбе, мешает победе. Все – в одном, – только тогда побеждают.

Однако стоит помнить, что Замятин сам был большевиком. Ещё в 1905 году он вступил в большевистскую фракцию РСДРП, тогда же был арестован за участие в революционных событиях 1905 года и провёл несколько месяцев в одиночном заключении, в 1914 году за повесть «На куличках» был судим и выслан из Петербурга. В «Автобиографии» 1929 года он писал: «В те годы быть большевиком – значило идти по линии наибольшего сопротивления; и я тогда был большевиком».

Сатирический пласт «Мы» очевиден, но задача там поставлена более обширная: проверить на прочность идею рационального конструирования человеческого счастья. Писатель буквально ставит эксперимент – создаёт сферический (или, в его случае, квадратно-гнездовой) коммунизм в вакууме и смотрит, что получится. Причём коллизию, которая легла в основу романа, писатель разрабатывал и раньше, в совсем иных декорациях. Уже в повести «Островитяне» (1917), действие которой происходит в английском провинциальном городке Джесмонде, герой, викарий Дьюли, сочиняет трактат «Завет принудительного спасения» – первый набро-

⁵² Замятин Е. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. – М.: Худ. лит., 1990. С. 110, 116.

⁵³ Пришвин М. М. Дневники. 1914–1925. Кн. 3. – М., 1991–1999. С. 288.

⁵⁴ Чуковский К. И. Указ. соч. С. 250.

сок Часовой Скрижали Единого Государства, регламентирующий по часам все труды и дни, быт и секс с женой. С воодушевлением устремившись в Россию навстречу революции, писатель с тревогой обнаружил, что механистичные островитяне – это «мы»: «Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс; завтра – принесёт освобождение личности во имя человека, – писал он в 1919 году. – Война империалистическая и война гражданская – обратили человека в материал для войны, в номер, цифру. Человек забыт – ради субботы: мы хотим напомнить другое – суббота для человека».

По собственному признанию писателя, лучше соотечественников понял его замысел Джордж Оруэлл, писавший в рецензии на «Мы»: «Вполне вероятно, однако, что Замятин вовсе и не думал избрать советский режим главной мишенью своей сатиры. <...> Цель Замятина, видимо, не изобразить конкретную страну, а показать, чем нам грозит машинная цивилизация».

«Мы» – роман об уничтожении личности массовой идеологией конвейера, о разрыве человека с природой в век машин. В такой же мере, как к советской России, сам автор относил свою антиутопию к американскому фордизму⁵⁵.

Что за отношения у Замятина с машинами?

«Представьте себе страну, где единственная плодородная почва – асфальт, и на этой почве густые дебри – только фабричных труб, и стада зверей только одной породы – автомобили, и никакого другого весеннего благоухания – кроме бензина. Эта каменная, асфальтовая, железная, бензинная, механическая страна – называется сегодняшним XX столетия Лондоном», – писал Замятин в очерке о Герберте Уэллсе. Такой мир неизбежно рождает свои «механические, химические городские сказки» – и как раз «городской сказкой» он назвал свой роман «Мы». С учётом того, что сам Замятин был инженером-конструктором и строил ледоколы, а в литературе его занимал прежде всего жанр научной фантастики, примечательно, что в его фантастическом мире всевозможной технике – «аэро» и даже ракете «Интеграл» – уделено довольно мало внимания. Настоящие машины в Едином Государстве – люди, номера.

⁵⁵ Система конвейерного производства, разработанная на автомобильных заводах Генри Форда.



Плакат фильма «Киноглаз». 1924 год. Режиссёр Дзига Вертов. Художник Александр Родченко⁵⁶

Уподобление людей винтикам и шестерёнкам государственной машины стало уже затрёпанной негативной метафорой. Но для многих современников Замятина уподобление человека машине или её составной части было образом светлого будущего. В те же годы, когда

⁵⁶ Плакат фильма «Киноглаз». 1924 год. Режиссёр Дзига Вертов. Художник Александр Родченко. МоМА (Музей современного искусства, Нью-Йорк).

создаётся «Мы», кинорежиссёр-документалист Дзига Вертов пишет в манифесте своего проекта «Киноглаз»:

«Психологическое» мешает человеку быть точным, как секундомер, и препятствует его стремлению породниться с машиной. <...> ...МЫ исключаем временно человека как объект киносъёмки за его неумение руководить своими движениями. Наш путь – от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку.

Алексей Гастев, развивая идеи Тейлора⁵⁷, призывал распространить «социалистическое нормирование» на весь быт рабочего класса: «Нормировочные тенденции внедряются в... социальное творчество, питание, квартиры и... даже в интимную жизнь вплоть до эстетических, умственных и сексуальных запросов пролетариата»⁵⁸.

Вторая теоретику Пролеткульта, Д-503 уподобляет себя машине, а машину, наоборот, наделяет душой; с ракетой «Интеграл» его связывают почти эротические отношения: «Я нагнулся, погладил длинную холодную трубу двигателя. Милая... какая-какая милая. Завтра ты – оживёшь, завтра – первый раз в жизни содрогнёшься от огненных жгучих брызг в твоём чреве».

Однако реальное столкновение с «человекообразными тракторами», – нумерами, перенёвшими Великую Операцию по удалению фантазии, – вызывает у Д-503 не восхищение, а ужас. «Пусть назовут меня идеалистом и фантазёром», писал он когда-то, мечтая, что скоро у людей не останется ни единой личной секунды, не вписанной в единую Часовую Скрижаль, что он наяву превратится в «стального шестиколёсного героя великой поэмы». В конце книги именно это и происходит с Д-503, но счастья ему это не приносит, потому что машины не чувствуют счастья.

Почему главный герой – математик?

Идеология Единого Государства построена на математических принципах – понятно, что именно математик может объяснить их наилучшим образом и фанатично верит в них: идеологическая абстракция для него – реальность. Мы увидели бы совсем другой мир, если бы посмотрели на Единое Государство глазами I-330, R-13 или даже O-90, которая с непосредственной брезгливостью воспринимает намерение Д-503 отправиться с доносом в Бюро Хранителей: «Вы идёте к шпионам... фу!»

Д-503 искренне верит, что мир рационален. Так, например, если счастье – это дробь, где блаженство – числитель, а зависть – знаменатель, из этого выводится принцип обязательного равенства нумеров. Теми же логическими средствами доказывается необходимость тотального контроля и репрессий: «Свобода и преступление так же неразрывно связаны между собой, как... ну, как движение аэро и его скорость: скорость аэро = 0, и он не движется; свобода человека = 0, и он не совершает преступлений. Это ясно».

Прямое следствие из арифметической морали – ничтожная ценность отдельного человека. При испытании «Интеграла» под его соплами оказался «с десяток зазевавшихся нумеров», от которых «ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и сажи», – Д-503 с гордостью отмечает, что работа при этом не замерла ни на секунду, никто не вздрогнул: «Десять нумеров – это едва ли одна стомиллионная часть массы Единого Государства, при практи-

⁵⁷ Фредерик Уинслоу Тейлор (1856–1915) – американский инженер. Основатель научной организации труда («тейлоризма»), её целью было выявление наиболее эффективного способа выполнения рабочей задачи. Тейлор был президентом Американского общества инженеров-механиков, организатором одной из первых в истории компаний по управленческому консультированию. В антиутопии Замятина «Мы» Тейлор называется «гениальнейшим из древних».

⁵⁸ Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9/10. С. 43, 44.

ческих расчётах – это бесконечно малая третьего порядка». Жалость арифметически безграмотна, ergo герой её не испытывает (с таким же удовлетворением писал в сборнике «Пачка ордеров» (1921) идеологический оппонент Замятина – Гастев: «Сорок тысяч в шеренгу. <...> Проверка линии – залп. Выстрел вдоль линии. Снарядополёт – десять миллиметров от лбов. Тридцать лбов слизано – люди в брак»).

Но именно математика в конце концов подводит Д-503, разрушив его стройное мировоззрение, поскольку содержит в себе самой иррациональное число – $\sqrt{-1}$. Если «всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело», значит, должны быть соответствия и для формул иррациональных. А значит, нелепая, неосязаемая «душа» так же реальна, как сапоги.



Спортсмены. 1935 год. Фотография Александра Родченко⁵⁹

В детстве это иррациональное число доводило Д-503 до истерики: «Не хочу $\sqrt{-1}$! Выньте из меня $\sqrt{-1}$!» Это – эхо «Записок из подполья»: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?» Только герой Достоевского отстаивает своё право не любить таблицу умножения, а герой Замятина за собой этого права не признаёт, как и всякого проявления личного сознания, ведь личное сознание – это болезнь: «...Чувствуют себя, сознают свою индивидуальность – только засорённый глаз, нарывающий палец, больной зуб: здоровый глаз, палец, зуб – их будто и нет...»

У психоаналитиков есть анекдот о различии между психотиком и невротиком: «Психотик думает, что дважды два – пять. Невротик знает, что дважды два – четыре, но он это ненавидит». Пусть Д-503 ненавидит иррациональный корень, но, мысля как математик, не может не учитывать его в своих расчётах. В отличие от него, герой другой знаменитой антиутопии – «1984» Оруэлла – в конце под пытками не просто признаёт, но и начинает верить, что дважды два – пять, как того требует государственное «двоемыслие», то есть принудительный психоз.

⁵⁹ Спортсмены. 1935 год. Фотография Александра Родченко. Собрание МАММ.

Джордж Оруэлл в своей рецензии на «Мы» назвал главной заслугой Замятина «интуитивное раскрытие иррациональной стороны тоталитаризма». Если Замятин свою утопию сочинял умозрительно, то сам Оруэлл писал «1984» в 1949 году – уже с натуры, по опыту нацизма и сталинизма. Поэтому антиутопия Оруэлла – уже не геометрический, стерильный стеклянный рай сытости и равенства, а убогие трущобы, где царит дефицит и пахнет нужником, капустой и половыми тряпками. Если бы Замятин, как полагали его критики, действительно написал просто пасквиль на быт эпохи военного коммунизма, реалистический запах нужника витал бы и в Едином Государстве. Но он взял раннесоветские реалии и построил их идеальную математическую проекцию, чтобы показать, что страдания нумеров – не просто временные издержки революции, неизбежные жертвы на пути к светлому будущему: они неотменимо вшиты в самую тоталитарную идеологию, потому что счастье без свободы противно человеческой природе.

Что предсказал Замятин в своём романе?

«В наши дни единственная фантастика – это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра – мы совершенно спокойно купим билет в спальном вагоне на Марс. <...> И искусство, выросшее из этой сегодняшней реальности, – разве может не быть фантастическим, похожим на сон?» – писал Замятин в статье «О синтетизме». Его роман опирается на реалии военного коммунизма, но доводит их до гиперболы, до предельной абстракции. Тем не менее, описывая конец света, Замятин довольно точно угадал в нём черты будущего миропорядка.

Когда-то Великая Двухсотлетняя Война между городом и деревней истребила большую часть человечества. Зато выжившие 0,2 % населения земного шара «вкусили блаженство в чертогах Единого Государства», где питаются нефтяной пищей, забыв, что такое хлеб: городская цивилизация победила, отгородившись от природы Зелёной стеной. Это почти предсказание массового голода 1932–1933 годов, ставшего следствием индустриализации – выкачивания ресурсов из деревни ради развития промышленности.

В сцене праздника Правосудия – публичной казни, которую предваряют казённые словесия, – можно увидеть прообраз будущих сталинских публичных процессов, и здесь же Замятин фактически предсказал собственную травлю – появление поэтов, которые оплёвывают своих собратьев и славят репрессии. А одновременно – психологию гражданина тоталитарного государства, который повторяет его догмы с фигой в кармане и сам не знает, во что он верит, – прототип «двоемыслия», описанного позднее Оруэллом. Все персонажи вокруг Д-503 как будто повторяют его же мысли, но и он, и читатель не может не чувствовать подвох.

Из других воплотившихся позднее образов – газовый Колокол, в котором пытаются нумеров при допросах: прообраз газовой камеры. Тотальная слежка, которая станет возможной благодаря новым технологиям – таким, как «уличная мембрана», записывающая разговоры для Хранителей. День Единогласия – ежегодные безальтернативные выборы диктатора: в советских избирательных бюллетенях значилось единственное имя, тем не менее выборы оставались обязательным ритуалом.

Наконец, Замятин угадал важный принцип, без которого не могла бы впоследствии существовать плановая экономика: систему блата. В «Мы» множество намёков, что мир Единого Государства не так прозрачен и унифицирован, как полагает простодушный главный герой. I-330, своеобразная богема Единого Государства (она играет на рояле музыку Скрябина во время лекций о музыкальной композиции), пьёт алкоголь и курит сигареты – и то и другое запрещено под страхом смерти, однако подпольно синтезируется медиками, – очевидно, не для одной I-330. Привилегированные нумера – сотрудники Медицинского Бюро, Бюро Хранителей и так далее – выписывают друг другу липовые справки, позволяющие увильнуть от работы для тайного свидания или подрывной деятельности, очевидно могут манипулировать в своих

интересах Табелем сексуальных дней и ограждать друг друга от преследования – как и поступает двойной агент S-4711.

Из хорошего утопист предсказал появление электрической зубной щётки.



Велимир Хлебников. Зангези

Велимир Хлебников

ЗАНГЕЗИ

1922

*В итоговом произведении Хлебникова
математические законы истории
и мироздания, язык птиц и пение
богов сходятся к фигуре пророка
Зангези, способного играть с судьбой
и утверждать могущество новизны.
Именно таким пророком-поэтом видел
себя Велимир Хлебников.*



КОММЕНТАРИИ: ЛЕВ ОБОРИН

О чём эта книга?

Пророк по имени Зангези проповедует перед людьми, сообщая им подробности единых законов времени, истории и человеческих судеб, обучая звёздному языку и рассказывая о разновидностях разума. Среди других действующих лиц – боги и птицы, все они разговаривают на своих языках, входящих в утопическую лингвистическую вселенную Хлебникова. Одно из последних произведений Хлебникова, «Зангези» – концентрированная сумма его идей, наитий и приёмов: фигуры поэта-пророка как главного актёра мироздания; мистического предвидения, основанного на математическом священнодействии; словотворчества как нового описания мира.

Когда она написана?

Тексты, вошедшие в «Зангези», Хлебников пишет в последние годы жизни, с 1920-го по 1922-й. В рукописях Хлебникова есть пометка: «"Зангези" собран-решён 16 января 1922 года» – это, очевидно, относится к окончательному составу, который до этого претерпел много изменений. Последние поправки поэт вносил уже в корректуру будущей книги.

Как она написана?

«Зангези» – синтетическая драма, в которой сочетаются прозаические и поэтические фрагменты. Текст разделяется на отдельные «плоскости». Хлебников определил «Зангези» как сверхповесть, то есть произведение, состоящее из «повестей первого порядка», текстов, которые могут восприниматься и как самостоятельные, – примечательно, что публикаторы собрания сочинений 1931 года – Юрий Тынянов и Николай Степанов – относятся к «Зангези» как к сборнику: «Здесь собраны самые разнообразные вещи, написанные, по видимому, за время с 1920 по 1922 год»⁶⁰. При этом жанрового определения «повесть» мы больше не встретим, будут только «плоскости»: очевидно, созвучные «плоскость» и «повесть» для Хлебникова значат примерно одно и то же.

Тынянов и Степанов продолжают: «В одной из черновых записей В. Хлебников перечисляет, какие именно виды поэтического языка им были использованы в "Зангези": 1. "Звукопись" – птичий язык. 2. Язык богов. 3. Звёздный язык. 4. Заумный язык – "плоскость мысли". 5. Разложение слова. 6. Звукопись. 7. Безумный язык»⁶¹. Некоторые из этих «языков» укладываются в футуристическую программу деконструкции «бытового», «обыденного» языка, изложенную ещё в манифесте «Слово как таковое»; другие – собственно хлебниковские изобретения. Важнейший среди них – звёздный язык: он мыслится как единый язык будущего, а главную роль в нём играют первичные элементы – звуки, несущие в себе большие, влияющие на мир смыслы.

⁶⁰ Хлебников В. В. Собрание произведений: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. III: Стихотворения 1917–1922. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1931. С. 386.

⁶¹ Там же. С. 387.



Велимир Хлебников. 1916 год⁶²

⁶² Велимир Хлебников. 1916 год. Дом-музей Велимира Хлебникова.

Что на неё повлияло?

В «Зангези» сказываются ключевые радикально-модернистские техники и контексты: монтажность, сочетание литературных форм, деконструкция языка, эксперименты с религией и мифологией. В этом отношении сверхповесть лежит в русле экспериментов русского футуризма с прозой, поэзией и драмой. Среди многих родственных текстов можно назвать, с одной стороны, трагедию Владимира Маяковского «Владимир Маяковский» (с её ультраромантической установкой на исключительного героя) и его же «Облако в штанах» (как и Маяковский, Хлебников примеряет на себя роль апостола, евангелиста⁶⁴), с другой – заумную поэзию Алексея Кручёных или поэму Василия Каменского «Цувамма» (с её эмоциональной акцентуацией зауми). Впрочем, в футуристическом ландшафте Хлебников – отдельно стоящая величина: он оказал на своих коллег, пожалуй, большее влияние, чем они на него. Известен эпизод, когда Хлебников заявил, что не принадлежит к футуристам; Юрий Тынянов подчёркивал, что он «не случайно... называл себя будетлянином (не футуристом), и не случайно не удержалось это слово»⁶⁵.

Вместе с тем Хлебников вовсе не свободен от внешних влияний. «Зангези» во многом зависит от произведения Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра», вообще важного для футуристов. Как пишет филолог Лада Панова (которая в книге «Мнимое сиротство» разоблачает расхожее мнение об отсутствии у футуристов и обэриутов литературных предшественников), «... герой Хлебникова – упрощённо-авангардный клон Заратустры. Согласно "звёздной азбуке", их имена приравниваются начальным З. По образу и подобию Заратустры Зангези проповедует новую идеологию, прибегая к характерным для Ницше паронимам⁶⁶, афоризмам и игре слов. У него те же отношения с аудиторией: одни принимают его просветительские речи, другие их воинственно отрицают. Наконец, он помещён в горно-лесной пейзаж – тот же, что и Заратустра»⁶⁷. Даже само слово «сверхповесть» Панова считает кивком в сторону Ницше (ср. «сверхчеловек»). Ницше и Зороастр (Заратустра) много раз упоминаются в других произведениях Хлебникова⁶⁸.

⁶⁴ Силард Л. Карты между игрой и гаданьем. «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1918). – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 295.

⁶⁵ Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1918). – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 214.

⁶⁶ Стилистический приём, при котором в предложении сближаются паронимы, созвучные слова с разными корнями. Таким образом подчёркивается внешнее сходство этих слов и их смысловая противоположность. Например, у Марины Цветаевой: «Червь и чернь узнают Господина / По цветку, цветущему из рук».

⁶⁷ Панова Л. Г. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. – М.: Издательский дом ВШЭ, 2017. С. 257–258.

⁶⁸ Baran H. Khlebnikov and Nietzsche: Pieces of an Incomplete Mosaic // Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary / ed. by V. G. Rosenthal. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 58–83; Moeller-Sally B. F. Masks of the Prophet in the Work of Velimir Khlebnikov: Pushkin and Nietzsche // Russian Review. 1996. Vol. 55. No. 2. P. 201–225.



Сидят (слева направо): Велимир Хлебников, Григорий Кузьмин, Сергей Долинский. Стоят (слева направо): Николай Бурлюк, Давид Бурлюк и Владимир Маяковский. 1912 год⁶⁹

Находятся предшественники и у других открытий Хлебникова: так, звёздный язык в работах Цветана Тодорова и Лады Пановой возводится к идеям Стефана Малларме, также изучавшего слова, которые начинаются на одну букву и объединены общими смыслами. Ещё один возможный претекст «Зангези» – поэма в прозе Андрея Белого «Глоссолалия», опубликованная в 1922-м, но написанная пятью годами раньше. Как и в текстах Хлебникова, в «Глоссолалии» исследуются смысловая природа отдельных звуков и возможность духовного синтеза Запада и Востока. Классификация звуков у Белого очень напоминает «звёздную азбуку» Хлебникова; точно так же Белый высказывает утопические пожелания: «Да будет же братство народов: язык языков разорвёт языки; и – свершится второе пришествие Слова». Впрочем, в отличие от Хлебникова, Белый открыто говорил, что его идеи не претендуют ни на какую научность.

Священные тексты – ещё более древний и фундаментальный фон для «Зангези»; даже в самой монтажной структуре сверхповести исследователи усматривают параллель со строением Корана⁷⁰. Разумеется, «Зангези» связан и с Новым Заветом – как непосредственно, так и через полемизирующего с Евангелием Ницше.

Как она была опубликована?

«Зангези» вышла сразу отдельной книгой в июле 1922 года – автор не дождался издания нескольких недель. Тираж не был оплачен, и типография чуть не пустила его на макулатуру:

⁶⁹ Велимир Хлебников, Григорий Кузьмин, Сергей Долинский, Николай Бурлюк, Давид Бурлюк и Владимир Маяковский. 1912 год. Государственный музей В. В. Маяковского.

⁷⁰ Евдокимова Л. В. О коранической традиции в «сверхповести» В. Хлебникова «Зангези» // Художественная литература и религиозные формы сознания: Материалы Междунар. науч. интернет-конф. / Сост. Г. Г. Исаев, С. Ю. Мотыгин. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2006. С. 101.

книгу спасло вмешательство наркома просвещения Анатолия Луначарского⁷¹. Впоследствии сверхповесть переиздавалась в собраниях сочинений Хлебникова начиная с 1931 года; первое переиздание было сделано по рукописи с учётом хлебниковской корректуры 1922 года и замечаний художника Петра Митурича, близкого друга Хлебникова и оформителя первого издания. В 2021 году, к 135-летию Хлебникова, отдельной книгой вышло первое научное издание произведения, предлагающее его новую текстологию (в частности, отказ от принятой ранее нумерации плоскостей): в эту книгу, подготовленную Андреем Россомахиным, вошли комментарии к произведению, новые исследования о нём, история публикации «Зангези» и предпринятой Владимиром Татлиным театральной постановки, отзывы современников и обширный иллюстративный материал.



⁷¹ Анатолий Васильевич Луначарский (1875–1933) – большевик, революционер, близкий соратник Ленина. В 1900-е пытался соединить марксизм с христианством, после революции был назначен наркомом просвещения. Самый образованный из большевистских лидеров, автор множества пьес и переводов, Луначарский отвечал за контакты с творческой интеллигенцией и создание новой пролетарской культуры. Был сторонником перевода русского языка на латиницу.

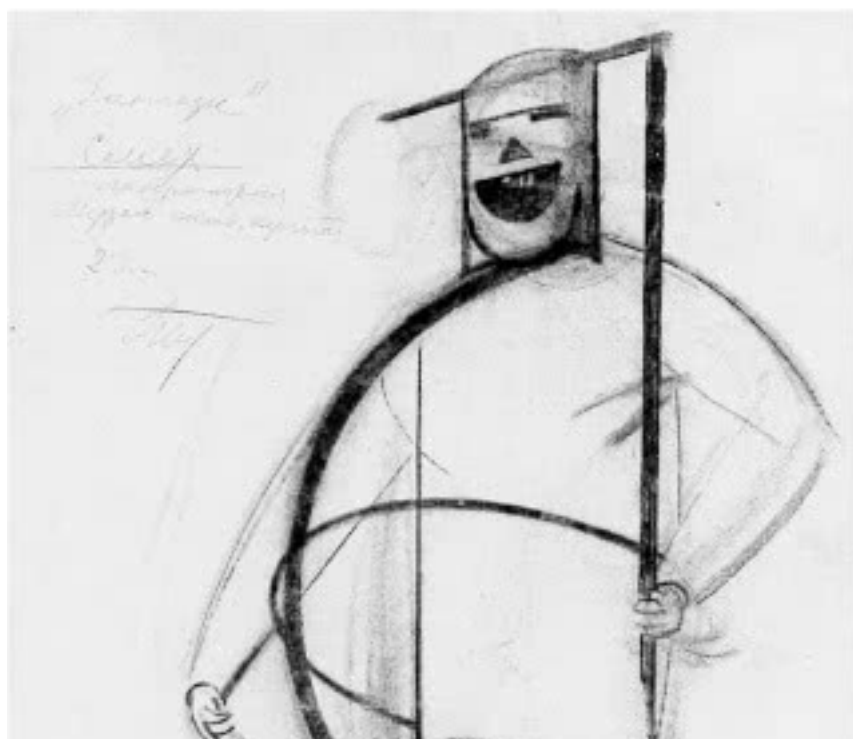
Первое издание «Зангези». 1922 год⁷²

Как её приняли?

Выход сверхповести совпал со смертью автора, так что современниками «Зангези» ощущалось как итоговое произведение. В некрологе Хлебникову в «Известиях» акмеист Сергей Городецкий особо выделяет эту «поэму силы, построенную на чистом звуке» и утверждает, что в её появлении – заслуга «именно нашей эпохи» (то есть революционной, советской)⁷³.

⁷² Первое издание «Зангези». 1922 год. Российская национальная библиотека.

⁷³ См.: Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1918). – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 149.



Эскизы костюмов Горя и Смеха, сделанных Владимиром Татлиным к спектаклю «Зангези». 1923 год⁷⁴

9 мая 1923 года, почти через год после смерти Хлебникова, в Петроградском музее художественной культуры был поставлен спектакль по «Зангези»: постановщиком выступил художник-авангардист Владимир Татлин. Спектакль был таким же синтетическим произведением, как исходный текст: «одновременно представлением, лекцией и выставкой материальных конструкций»⁷⁵. В постановке приняли участие искусствовед Николай Пунин и поэт Георгий Якубовский, прочитавшие лекции о хлебниковских законах времени и словотворчестве (эти две темы – до сих пор самые частотные в хлебниковедении⁷⁶). Сам Татлин построил аппарат, «с помощью которого устанавливается контакт между Зангези и массой», а в оформлении пространства использовал графемы звёздного языка. Большинство откликов современников соотносят спектакль с исходным текстом – и не всегда положительно. Так, Сергей Юткевич, в будущем известный советский режиссёр и сценарист, резко обругал постановку: «Спектакль был мёртв. Точнее, спектакля не было. Афиша гласила: "действуют люди, вещи, прожектора". Бездействовало всё. Уныло бродил прожектор по умному "контррельефу" Татлина, не оживали малярно выполненные дощечки с хлебниковской заумью, спускавшиеся по тросу, глухо падало и отскакивало порой гениальное слово от ничего не понявшей и отупевшей от 3-часового сидения публики». Юткевич возражал Пунину, который уверял, что Хлебникова и Татлина не поняли из-за господствующей в искусстве установки на рациональность и что время этого искусства ещё впереди.

В целом говорить о большом количестве откликов именно на «Зангези» не приходится – скорее нужно обсуждать восприятие всего позднего творчества Хлебникова, которого воспринимали как нечто среднее между гением и сумасшедшим. Такое колебание в оценках можно увидеть, например, у восхищавшегося «Зангези» Михаила Кузмина. После смерти за Хлебниковым, не без стараний Маяковского, закрепилась слава гениального «поэта для поэтов», открывавшего пути словотворчества. Его нумерологические изыскания – законы времени, позволяющие предсказать будущее, – стали активно обсуждать позже.

Что было дальше?

Математические расчёты, стихия словотворчества, тяга к классификации – всё это окажет влияние на обэриутов, которые видели в Хлебникове прямого предшественника. Так, будто продолжая хлебниковский реестр видов разума (заум, выум, уум, приум и так далее), Даниил Хармс в полижанровом тексте «Сабля» будет классифицировать гибели: «Гибель уха – / глухота, / гибель носа – / носота, / гибель нёба – / немота, / гибель слёпа – / слепота». Эти же завораживающие «гоум, боум, биум, баум» повторены в детском стихотворении «О том, как мы на трамвайном языке разговаривали» (1935), которое приписывают и Хармсу, и Заболоцкому. Целый пласт хлебниковских влияний обнаруживается в «Лапе» Хармса. А Александр Введенский в небольшой драме «Разговор о воспоминании событий» напишет: «Истина, как нумерация, прогуливалась вместе с вами», тем самым отсылая к законам времени из хлебниковских «Досок судьбы».

Если наследие обэриутов останется именно что эзотеричным до самой перестройки, то Хлебникову повезёт больше. Как и в других случаях, его имя присутствовало в читательском

⁷⁴ Эскизы костюмов Горя и Смеха, сделанных Владимиром Татлиным к спектаклю «Зангези». 1923 год. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина.

⁷⁵ Ораич Толич Д. Хлебников и авангард / Пер. с хорв. Н. Видмарович. – М.: Вест-Консалтинг, 2013. С. 73.

⁷⁶ Панова Л. Г. Указ. соч. С. 173.

сознании благодаря «защитной» ассоциации с Маяковским и вообще с революционным футуризмом; его стихи время от времени переиздавались, иногда их даже использовали советские композиторы. Если в редких упоминаниях советских критиков после 1930-х хлебниковские эксперименты со словом и числом обычно подаются как курьёз, то советские поэты, от Кульчицкого до Слуцкого, воспринимали его как некоего таинственного предшественника.

Вместе с тем во второй половине XX века «Зангези» как финальное произведение Хлебникова неизменно привлекало внимание исследователей, идущих вслед за Романом Якобсоном и другими опоязовцами⁷⁷. Сверхповесть так или иначе рассматривали Николай Харджиев, Виктор Григорьев, Вячеслав Иванов, Лена Силард, Роналд Вроон, Михаил Гаспаров и другие крупные учёные. Новейшие исследования связывают хлебниковский эксперимент с понятиями гипертекста, гибридного текста и т. д.⁷⁸

Татлинский спектакль 1923 года стал вызовом, на который откликнулись только в конце столетия. В 1986 году в Лос-Анджелесе «Зангези» поставил режиссёр Питер Селларс (известный очень вольной трактовкой классических произведений). В 1992-м «Зангези» адаптировал для сцены петербургский «Чёт-Нечет-Театр» под руководством Александра Пономарёва (постановку консультировал хлебниковед Рудольф Дуганов). Как и спектакль Татлина, пономарёвский получил полярные отзывы: одни критики утверждали, что видение режиссёра совпало с визионерством Хлебникова, другие – что спектакль получился сумбурным, совершенно непонятным.

Наконец, в 1995 году группа «АукцЫон» и Алексей Хвостенко, для которых Хлебников и обэриуты всегда были важны, записали альбом «Жилец вершин» на стихи Хлебникова: значительную часть в нём составляют фрагменты из «Зангези». Впоследствии лидер «АукцЫона» Леонид Фёдоров вновь обращался к хлебниковской поэзии.

Что такое сверхповесть и плоскость?

Тексту «Зангези» предпослано авторское объяснение:

Повесть строится из слов как строительной единицы здания. Единицей служит малый камень равновеликих слов. Сверхповесть, или заповесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый с своим особым богом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: како веруеши? – каждый отвечает независимо от соседа. Им предоставлена свобода вероисповеданий. Строевая единица, камень сверхповести, повесть первого порядка. Она похожа на изваяние из разноцветных глыб разной породы, тело – белого камня, плащ и одежда – голубого, глаза – чёрного. Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть зодчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть. Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка.

Замысел такого синтетического жанра у Хлебникова возникает ещё в 1909 году: в это время он пишет коллеге-футуристу Василию Каменскому о желании создать произведение,

⁷⁷ ОПОЯЗ – Общество изучения теории поэтического языка. Научный кружок существовал с 1916 по 1925 год и сыграл ключевую роль в создании школы русского формализма. Объединяющей идеей ОПОЯЗа стал подход к искусству как к сумме художественных приёмов. Среди организаторов и постоянных участников кружка были литературоведы Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов, Сергей Бернштейн, Осип Брик, лингвисты Роман Якобсон, Евгений Поливанов, Лев Якубинский.

⁷⁸ Кукуй И. С. Сверхповесть В. Хлебникова «Зангези» как гибридный текст // Гибридные формы в славянских культурах. – М.: Институт славяноведения РАН, 2014. С. 228–235.

в котором «каждая глава не должна походить на другую», в нём он хочет «с щедростью нищего бросить на палитру все свои краски и открытия». В других текстах Хлебников именуется такой жанр «окрошкой».

«Зангези» не единственная, но самая известная и сложная сверхповесть Хлебникова. Среди других сверхповестей – «Дети Выдры», «Азы из Узы», «Война в мышеловке». Все они так или иначе разделяются на фрагменты, но ближе всего к «Зангези» структура ранних «Детей Выдры» (1913), которые делятся на «паруса», сочетающие стихи, прозу и драму. В основе «Детей Выдры» лежат мифы орочей⁷⁹, которые считали выдру праматерью людского рода. Дети Выдры – люди – наблюдают за игрой в мяч, в которой зашифрованы законы мировой истории. Они думают и о мифологической смене великих народов, своего рода мировом переселении душ; в последнем парусе в калейдоскопическом диалоге сходятся Ганнибал, Сципион, Пугачёв, Ян Гус, Ломоносов, Степан Разин и другие исторические персонажи, которыми интересовался Хлебников. Все они попадают на остров Хлебников, где обитает душа Сына Выдры (то есть самого поэта).

«Азы из Узы» и «Война в мышеловке» (обе 1922) – скорее не сверхповести, а сверхпоэмы⁸⁰. Основная тема первой – единение всех народов и особенно духовный союз Азии и России (заглавие сверхпоэмы можно трактовать как «прорыв Азии в союзе с Россией из оков времени и пространства»); вместе с этим союзом явится Единая книга – аналог Библии, Корана, Вед для всего человечества, и эту книгу «скоро ты, скоро прочтёшь». Во второй исследуются темы судьбы и избранничества: мышеловка для Хлебникова – образ торжества над ранее непонятным, а сам он – тот, кто сумел поймать в мышеловку смыслы истории: «Открыв значение чёта и нечёта во времени, я ощутил такое чувство, что у меня в руках мышеловка, в которой испуганным зверьком дрожит древний рок».

Основная единица «Зангези» – «плоскость». Ещё в своих черновиках Хлебников именуется отдельные темы, на которые должен высказаться (от неких «молний» до истории Степана Разина), плоскостями. Нетрудно заметить здесь переключку с кубистической живописью, мыслящей объём и движение как разложение плоскостей. Плоскости, как карты, могут быть вынуты из «колод» и вставлены в произведение: так, Плоскость III, в которой люди смеются над учением Зангези, взята «из колоды пёстрых словесных плоскостей». Здесь срабатывает другой приём авангардной живописи – коллаж, сочетание разных материалов.

Единство всему этому обеспечивает синкретический подход автора и, как предполагается, читателя: подобно тому, как весь мир с его разнообразием для Хлебникова был одним стихотворением⁸¹, единое одухотворённое восприятие примиряет разные стили сверхповести, заставляя видеть в ней одно целое.

Что такое птичий язык у Хлебникова?

В «Зангези» Хлебников использует несколько «языков» собственного изобретения – все эти «языки» можно по-разному соотносить с «бытовым языком», который футуристы отрицали в разных манифестах. Так, птичий язык в Плоскости I «Птицы» – это звукоподражание:

⁷⁹ Орочи – коренной народ, живущий на территории Хабаровского края. Согласно переписи 1897 года, численность орочей в Российской империи составляла 2407 человек, согласно переписи 2010 года – 596 человек. Язык орочей принадлежит к тунгусо-маньчжурской группе алтайской семьи. Традиционная культура орочей включает веру в духов, поклонение огню и почитание животных-предков.

⁸⁰ Лукьянова О. Сверхповести и сверхпоэмы В. Хлебникова: «Дети Выдры», «Война в мышеловке», «Азы из Узы», «Зангези» // <https://phil2.ru/2009/01/27/сверхповести-и-сверхпоэмы-хлебников/>

⁸¹ Акулова В. К. Велимир Хлебников: макрополисемия в микрополиметрии (Хлебников и традиции стиха. «Мир как стихотворение» у Хлебникова) // Творчество В. Хлебникова и русская литература: Материалы IX Международных Хлебниковских чтений. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2008. С. 12–14.

«Пить пѣт твичан!», «Кри-ти-ти-ти-ти-и -цы-цы-цы-ссыбы» и т. д. Подобную имитацию птичьего пения мы можем встретить и во вполне реалистических описаниях дикой природы, скажем у Пришвина или Бианки, но Хлебников делает его одним из полноправных языков мира, принципиально не переводимым на человеческий. (Птичьими звукоподражаниями Хлебников пользовался и раньше, например в стихотворении «Мудрость в силке» (1914); стоит помнить, что его отец был орнитологом и сам он в молодости писал работы по орнитологии.) Спустя сорок два года после «Зангези» в финале «Прощальной оды» Бродского птичий язык захватит мир текста, вытеснив человеческие слова: как и у Хлебникова, звукоподражания способны передать настроение, только «Прощальная ода» гораздо мрачнее – птичьи крики здесь должны вселять в человека не ликование, а ужас.

Чем отличается язык богов?

За птичьим следует язык богов, знакомство с которым начинается уже с имён. В Плоскости II перечислены божества: Тиэн, Шангти, Юнона, Ункулункулу. Боги Тиэн и Шангти присутствуют в китайской мифологии, Юнона – жена римского Юпитера, аналог греческой Геры, а Ункулункулу – первопредок в космогонии зулусов. Создаётся синкретическое теологическое пространство, где божества говорят на равных, а их имена на фоне «обычного» русского языка выглядят равно заумно. Это пространство Хлебников выстраивает и в поэме «Боги»: «Туда, туда, / Где Изанаги / Читала «Моногатари» Перуну, / А Эрот сел на колена Шанг-ти... / Где Амур целует Маа Эму, / А Тиен беседует с Индрой, / Где Юнона и Цинтекуатль / Смотрят Корреджио / И восхищены Мурильо, / Где Ункулункулу и Тор / Играют мирно в шахматы...» Этот фрагмент почти дословно повторяется в «Азах из Узы», а ещё текст «Богов» частично использован в «Зангези» – Хлебникова явно завораживала идея «божественного интернационала с представительством от всех концов света», воплощающая, по мнению Михаила Гаспарова, «мечту о мирном братстве, любви и взаимопонимании всего человечества»⁸². Можно трактовать это и как утопическое стремление к первоначальному Единству, Абсолюту⁸³. Язык, на котором говорят боги в «Зангези», напоминает о детских считалках⁸⁴, магически устанавливающих взаимопонимание в пространстве игры:

Мара-рома,
Биба-буль!
Укс, кукс, эль!
Редэдиди дидиди!
Пири-пэпи, па-па-пи!
Чоги гуна, гени-ган!
Аль, Эль, Иль!
Али, Эли, Или!
Эк, ак, ук!

Кое-где в этих восклицаниях возникают слова, относящиеся к сакральным контекстам («Эли» или «Ольга»). Это связывает язык богов со звёздным языком: в следующих плоскостях слова «Эль», «Эр», «Ка» будут играть большую роль.

⁸² Гаспаров М. Л. Считалка богов (о пьесе В. Хлебникова «Боги») // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1918). – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 280.

⁸³ Ораич Толич Д. Указ. соч. С. 9–10.

⁸⁴ Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 289.

Что такое звёздный язык? Как он устроен?

Некоторые исследователи относят к звёздному языку (он же – «вселенский язык», «мировой язык», «азбука ума») самые разные эксперименты Хлебникова, в том числе стихотворение «Бобэоби пелись губы...»⁸⁵, но в рамках «Зангези» звёздный язык выражен во вполне определённых односложных лексемах. Они обладают множеством фонетически ассоциированных смыслов, которые объединяются в противопоставленные друг другу гнезда: наиболее выражена в «Зангези» борьба Эль (связываемого с такими земными понятиями, как ласка, лень, любовь, улей и так далее) с Эр (Россия, праща, рог, Перун). Столкновение этих начал пресуществляет вещи и явления. Когда одолевает Эль, то «порох боевой он заменяет плахой, / А бурю – булкой». Если побеждает Эр, то больной превращается в борца; Эр «лапти из лыка заменит ропотом рыка». Итак, при сопоставлении русского языка со звёздным первый согласный «определяет семантический объём всего слова, превращаясь в звуковое выражение заложенной в нём идеи»⁸⁶.

Эти идеи необязательно согласуются друг с другом: «имеются места, где... автор, явно преднамеренно, выпускает из-под контроля или, может, даже акцентирует диссонансы, вызываемые онтологическим значением согласного в противоречивом единстве всего слова»: вроде бы «положительное» Л встречается в словах «зло» и «голод», а вроде бы «отрицательное» Р – в таких словах, как «добро» и «гражданин»⁸⁷. Таким образом показывается, что исторические процессы, определяемые борьбой стихий, по определению сложны, противоречивы. Сами же согласные трактуются как чистые идеи:

Где рой зелёных Ха для двух
И Эль одежд во время бега,
Го облаков над играми людей,
Вэ толп кругом незримого огня
И Ла труда, и Пэ игры и пеня... –

тут же даётся толкование: например, Ха – это «преграда плоскости между одной точкой и другой, движущейся к ней (хижина, хата)», а Пэ – «беглое удаление одной точки прочь от другой, и отсюда для многих точек, точечного множества, рост объёма (пламя, пар)». Если нумерология «досок судьбы» призвана открыть законы времени, то слова звёздного языка характеризуют пространство: «Поскоблите язык – и вы увидите пространство и его шкуру».

Эти лексемы не случайно так минимальны, точечны: Хлебникова интересовали «бесконечно малые» художественного слова», на которых будет построен смысл, внятный всем и каждому. С одной стороны, само название звёздного языка отсылает к его эзотеричности (он ясен только в «звёздных сумерках»), с другой – он должен быть общим «всей звезде, населённой людьми»⁸⁸. Как показывает Виктор Григорьев, звёздный язык напрямую связан с идеями лингвистов XIX – XX веков, которые пытались изобрести язык для международного общения⁸⁹.

⁸⁵ Ораич Толич Д. Указ. соч. С. 19.

⁸⁶ Там же. С. 62.

⁸⁷ Там же. С. 56.

⁸⁸ Перцова Н. Н. О «звёздном языке» Велимира Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1918). – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 359–360.

⁸⁹ Григорьев В. П. Будетлянин. – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 109–113.

Лингвисты, впрочем, характеризуют звёздный язык как «выдающуюся поэтическую игру с русским языком, но всё же не шаг к универсальному языку»⁹⁰.

Как Хлебников создаёт новые слова на основе русского языка?

Корни русского языка (и других славянских) и впрямь дают Хлебникову огромный материал для новой семантики. Среди частых словообразовательных приёмов Хлебникова – словослияние; корни двух слов складываются в одно, образуя новое значение: так появляется «божестварь» – не просто тварь божья, а и тварь и божество (так себя именует Зангези, и это отсылка к богочеловеку христианства), – которая может обернуться и «глупостварью». Другой важный приём – образование новых значений с помощью суффиксов: так, из слова «умножение» и «профессионального» суффикса *-арь-* получается «умножарь», а слово «гроб» в сочетании с обозначающим некий признак суффиксом *-изн-* даёт «гробизну». Больше всего такого словотворчества в речах Зангези, связывающего земной и надмирный контексты: «Вечернего воздуха дайны, / Этавель задумчивой тайны, / По синему небу бегуричи, / Нетуричей стая, незуричей, / Потопом летят в инеса, / Летуры летят в собеса!»

Такое же богатство смыслов обеспечивают приставки, как нормативные, так и вымышленные. Например, в «Плоскости мысли IX» Зангези представляет слушателям «все оттенки мозга» и «все роды разума»: среди них есть гоум, оум, уум, паум, соум, моум, проум, приум, выум, раум и так далее. У каждого из этих слов – своё определение: если оум – это ум «отвлечённый, озирающий всё кругом себя, с высоты одной мысли», то выум – это «изобретающий ум», проум – предвидение, соум – разум-сотрудник, а раум – «не знающий границ, преград, лучистый, сияющий ум». Важно, что даже этот последний не какой-то итоговый ум, а один из «оттенков мозга» – все вместе они сливаются в «единый, всепроникающий и всеохватывающий мировой Ум», которым, по выражению Рудольфа Дуганова, является для поэта весь мир⁹¹.

В Плоскости X мы видим целую россыпь словотворческих приёмов на основе корней *-мог-*, *-мож-*, обозначающих могущество и возможность:

Иди, могатырь!
Шагай, могатырь! Можарь, можар!
Могун, я могею!
Моглец, я могу! Могей, я могею!
Могей, моё я. Мело! Умело! Могей, могоч!
Моганствуйте, очи! Мело! Умело!
Шествуйте, моги!
Шагай, могоч! Руки! Руки!
Могунный, можественный лик, полный могобнов!
Могровые очи, моготые мысли, могобные брови!
Лицо могоды. Рука могоды! Могна!
Руки, руки!
Могарные, можеские, могоунные,
Могесные, мощные, моговие!
Могесничай, лик!

⁹⁰ Пиперски А. Ч. Конструирование языков: От эсперанто до дотракийского. – М.: Альпина нон-фикшн, 2021. С. 180.

⁹¹ Дуганов Р. В. Велимир Хлебников и русская литература: Статьи разных лет / Сост. Н. С. Дуганова-Шефтелевич, предисл. Е. Арэнзона. – М.: Прогресс-Плеяда, 2008. С. 42.

Читатели Хлебникова сразу вспомнят здесь его раннее стихотворение «Заключение сме- хом»: «О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи! / Что смеются смехами, что смеян- ствуют смеяльно, / О, засмейтесь усмеяльно!» Но у этого отрывка есть и общий смысл, выража- емый на звёздном языке: «Это Эм ворвалось в владения Бэ, чтоб не бояться его, выполняя долг победы». Человеческая вера и судьбы мира, вершимые время-пространственными силами, вза- имозависимы. Своим заклинанием Зангези приводит слушателей «из владений ума в замок "Могу"». Коллективный выкрик «Могу!» не просто порождает эхо в горах – это сами горы отвечают верующим (благодаря «зеркальности» Зангези, ведь Зэ на звёздном языке означает «отражение»), и с гор спускаются растревоженные боги.

Какие ещё поэтические языки можно выделить в «Зангези»?

К птичьему языку близки «песни звукописи», восходящие, вероятно, к символистским открытиям, – Зангези подбирает сочетания звуков, напоминающие о тех или иных явлениях, возможно синестетически:

Лэли-лили – снег черёмух,
Заслоняющих винтовку.
Чичечача – шашки блеск,
Биээнзай – аль знамён,
Зиээгзой – почерк клятвы.

Здесь, конечно, сразу вспоминается другое раннее и знаменитое стихотворение Хлебни- кова: «Бобэоби пелись губы, / Вээоми пелись взоры, / Пиээо пелись брови, / Лиэээй – пелся облик, / Гзи-гзи-гзэо пелась цепь. / Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило Лицо». Если в этом стихотворении Хлебников набрасывает сетку звуковых координат, из кото- рых возникает ощущение человеческого портрета, то в «Зангези» он точно так же с помощью «каких-то соответствий» воссоздаёт ощущение битвы.

Один из самых интересных языков, при внешней простоте, – безумный язык. В Плос- кости XVI с одним из слушателей Зангези делается эпилептический припадок, и он начи- нает выкрикивать: «Азь-два... Ноги вдевать в стремя! Но-жки! Азь-два. / Ишь, гад! Стой... Готов... Урр... урр. / Белая рожа! Стой, не уйдёшь! Не уйдёшь! / Стой, курва, тише, тише!» Перед нами крошево из военных выкриков – оскорблений, междометий, приказов: поставлен- ные в контекст безумия, они тоже напоминают заумные заклинания, иллюстрируют распад Логоса (и предвосхищают приёмы постмодернистской деконструкции, явленные, например, в прозе Владимира Сорокина). «Этот припадочный, / Он нам напомнил, / Что война ещё суще- ствует», – говорит Зангези. Возможно, Хлебников полемизирует здесь с основателем футу- ризма Филиппо Томмазо Маринетти, у которого подобные милитаристские выкрики выражали не ужас, а прелесть войны, восторг разрушения.

Наконец, ещё один языковой пласт в «Зангези» – тот самый профанный «бытовой» язык, которому Хлебников противопоставляет «самовитое слово». На бытовом языке разговаривает толпа учеников и слушателей Зангези: «Зангези! Что-нибудь земное! Довольно неба! Грянь "камаринскую"! Мыслитель, скажи что-нибудь весёленькое». Прохожие, не внемлющие уче- нию Зангези, и вовсе называют его лесным дураком и интересуются, не пасёт ли он коров. Этот профанный язык реализуется и в ремарках: так, после разговора птиц «проходит маль- чик-птицелов с клеткой» – и птичий язык заканчивается. Приближение же к Зангези и его тек- стам начинает трансформировать бытовой язык: например, чтение «Досок судьбы» заставляет прохожего понять, что в них «запечатлены судьбы народов для высшего видения», а толпа, призывая пророка, называет его «смелый ходун» – это уже близко к собственному обращению

Зангези с суффиксами. Даже речь уголовников в Плоскости XVII в присутствии Зангези обретает свирепую поэтику – объясняющуюся тягой Хлебникова к разбойничьей вольнице (можно вспомнить его поэмы о Разине).

Всё это не исчерпывает возможностей поэта: в книге Виктора Григорьева приводится список из 53 хлебниковских «языков»⁹², впрочем поддающийся сокращению. Но в целом калейдоскопическая смена языков превращает «Зангези» в энциклопедию «Что может Хлебников».

Что означает имя Зангези?

В черновых записях Хлебникова, собранных в его последней рукописной книге «Гроссбух», встречаются варианты имени героя: Зенгези, Мангези, Чангези, Чангили – все эти имена звучат достаточно экзотично и необычно, «нецивилизованно» (здесь можно вспомнить киплингковского Маугли) и в то же время позволяют вчитать в себя множество смыслов. По мнению хлебниковеда Виктора Григорьева, окончательный вариант имени «контаминирует назв[ания] рек – Ганга и Замбези как символы Евразии и Африки»: «Этого поэту вполне достаточно для отражения интересов всего человечества или по крайней мере его внушительного большинства»⁹³. Скульптор Степан Ботиев, автор памятника Хлебникову, «высказал предположение, что в основе имени героя лежит калмыцкое слово «занг» – весть, новость, так что Зангези понимается как «вестник Азии»⁹⁴. Очевидным кажется сопоставление имени Зангези с Заратустрой – в трактовке Ницше, оказавшего на Хлебникова сильное влияние. Авторы примечаний в последнем на сегодня полном собрании сочинений Хлебникова вспоминают, что «звук-имя Зэ в глоссе "звёздного языка" объясняется как идея отражения («Пара взаимно подобных точечных множеств, разделённая расстоянием»...) То есть в свете хлебниковского философствования в имени Зангези сфокусировано всё мировое единство»⁹⁵.

В хлебниковских черновиках встречаются варианты реплик верующих: «Ты многозвен. / Чангези, когда мы тебя чаем. / Зангези, когда мы <тебя> зовём. / Мангези, когда ты...» (вероятно, «нас манишь»). Окончательный вариант утверждает – по крайней мере в сознании верующих – «призванность» Зангези: его пророческий статус, таким образом, подтверждается самим именем.

Похож ли Зангези на Христа, Мухаммеда, Зороастра, других святых и пророков?

Да – в том смысле, в каком фигура богочеловека или пророка инвариантна, имеет общие черты в разных религиях. Пророк противопоставлен другим людям, но имеет круг избранных учеников; далеко не все его речи воспринимаются толпой как божественное откровение – они могут возмущать или казаться бессмыслицей, бредом сумасшедшего. Самоименование Зангези «божестварь» отсылает нас к богочеловеческой природе Христа, разговоры Зангези об умножении и могуществе, возможно, к сурам Корана⁹⁶; о зависимости хлебниковского героя от ницшеанского Заратустры уже не раз говорилось. Есть и другие фигуры в истории миро-

⁹² Григорьев В. П. Указ. соч. С. 123–124.

⁹³ Там же. С. 364.

⁹⁴ Примечания // Хлебников В. В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904–1922 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова; сост., подгот. текста и прим. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 448.

⁹⁵ Там же. С. 448.

⁹⁶ Евдокимова Л. В. Указ. соч. С. 102.

вых религий, к которым можно возвести Зангези: так, Виктор Григорьев трактует восклицание верующих «Чангара Зангези пришёл!» как отсылку к Шанкаре (Шанкарачарье) – индийскому философу и реформатору индуизма, основателю адвайта-веданты. Женственность Зангези, возможно, позволяет сблизить его с фараоном Эхнатоном, основателем первого монотеистического культа в Египте, а слова «Мне, бабочке, залетевшей / В комнату человеческой жизни...» могут отсылать к известной легенде о даосском философе Чжуан-цзы.

Очень любопытное сопоставление есть в работе американского слависта Рональда Броона⁹⁷: он сопоставляет черты Зангези из черновики Хлебникова («он последний потомок старого рода», «он сумасшедший тоже») с «последним в своём роде» князем Мышкиным – героем «Идиота» Достоевского. Как известно, к замыслу «Идиота» в черновиках Достоевского относятся слова «Князь Христос» – писатель хотел изобразить совершенного, чистого сердцем человека. Пророк Зангези – гораздо более «громогласное» существо, чем тихий Мышкин, но их связь будто бы образует триаду с самим Хлебниковым («робкой фигурой поэта, «оскорблённого за людей, что они такие»⁹⁸). Небольшие аллюзии на «Идиота» (например, «красивый почерк» рукописи пророка, которая «забилась в мышиную нору», – вспомним, что Мышкин умелый каллиграф) обнаруживаются и в беловом тексте «Зангези».

Но, несмотря на все эти параллели, нельзя сказать, что Зангези – зашифрованный портрет того или иного бога, пророка или литературного героя. Перед нами образ победительного «поэта, каким он должен быть», одно из финальных воплощений этой чаемой фигуры в футуристических текстах: не забудем, что «Зангези» – поздний футуристический текст, в 1922 году заумь – уже не актуальная современность, а периферия новой советской эстетики, поэты-футуристы стремительно политизируются (тот же Маяковский давно сотрудничает с РОСТА, а в 1922-м появляется «Леф»⁹⁹). Образ нищенского пророка-футуриста, покорителя поэзии, всё более проблематичен: в 1930 его будет одновременно мифологизировать и разоблачать Илья Зданевич в своём «Восхищении». Но в 1922-м Хлебников, делая Зангези автором «досок судьбы», ещё вполне может соотносить своего героя с самим собой, Королём Времени и Председателем Земного Шара¹⁰⁰.

Что такое доски судьбы?

«Досками судьбы» Хлебников называл «скрижали», где он записывал и обосновывал математические соответствия между историческими событиями, катаклизмами, биографиями. Целью этой работы было вывести законы времени, рассчитать промежутки, через которые повторяются те или иные исторические ситуации. К поиску законов времени Хлебникова подтолкнуло Цусимское сражение¹⁰¹ 28 мая 1905 года. «Я хотел найти оправдание смертям», – вспоминал он.

⁹⁷ Броун Р. Прообразы Зангези: заметки к теме // Творчество В. Хлебникова и русская литература: Материалы IX Международных Хлебниковских чтений. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2008. С. 64–68.

⁹⁸ Там же. С. 67.

⁹⁹ Творческое объединение «Левый фронт искусств» было основано в 1922 году бывшими футуристами. Его члены были последователями документального искусства, выполняющего социальный заказ. Лефовцы выпускали журналы «Леф» и «Новый Леф», сборник критических статей «Литература факта». Объединение распалось в 1929 году, когда его покинули Маяковский и Осип Брик.

¹⁰⁰ «Общество председателей земного шара» – поэтическая утопия, придуманная Велимиром Хлебниковым. Согласно Хлебникову, общество должно было состоять из 317 членов (поэт считал это число важнейшим числом истории), которые в гармонии друг с другом правили бы идеальным государством, «Государством времени». Помимо самого Хлебникова в «Союз 317» вошли Вячеслав Иванов, Давид Бурлюк, Михаил Кузмин, Николай Асеев. В 1920 году по инициативе Сергея Есенина и Анатолия Мариенгофа Хлебникова публично произвели в Председатели Земного Шара.

¹⁰¹ Решающая битва в Русско-японской войне, произошедшая 28 мая 1905 года в Японском море в районе острова Цусима. В ходе сражения Россия понесла огромные потери, большинство кораблей было потоплено, погибло больше 5 тысяч человек, взято в плен больше 7 тысяч человек. В японской эскадре, согласно донесению японского адмирала Того Хэйхатиро, погибло

«Доски судьбы», делящиеся на семь «листов», выходили отдельными изданиями: Хлебников успел увидеть только самое первое, а реконструкция всего замысла была опубликована лишь в 2000 году. Отрывок из «Досок судьбы» в «Зангези» (представленный как рукопись пророка) даёт хорошее представление о том, как они выглядят в целом:

105 + 104 + 115 = 742 года 34 дня. Читайте, глаза, закон гибели царств.
Вот уравнение: $X = k + n (105 + 104 + 115) - (105 - (2n - 1) 11)$ дней. k – точка отсчёта во времени, римлян порыв на восток, битва при Ациуме. Египет сдался Риму. Это было 2/IX 31 года до Р. Хр. При $n = 1$ значение Икса в уравнении гибели народов будет следующее: $X = 21/VII 711$, или день гибели гордой Испании, завоевание её арабами. Пала гордая Испания!..

Икс в этой непростой формуле – дата падения очередного царства. Числа 10 и 11 – не самые характерные в нумерологии Хлебникова, для которого важны в первую очередь 2 и 3, но по этому отрывку видны и хлебниковский метод, и абсолютная уверенность в правильности расчётов. Все они находятся в прямом родстве с мечтами Хлебникова о всемирном языке: ведь математика и является таким языком, и многие создатели искусственных языков пытались строить их именно на математических принципах. Ещё в 1915 году Хлебников с восторгом цитировал Лейбница: «Настанет время, когда люди вместо оскорбительных споров будут вычислять¹⁰²».

Вычисления привели в конце концов Хлебникова к открытию «чистых законов времени». Вот как он писал об этом: «Чистые законы времени мною найдены 20 года, когда я жил в Баку, в стране огня, в высоком здании морского общежития, вместе с Доброковским, именно 17/XI». В другом месте: «Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно на палубе предвидения будущего».

Два главных закона времени сводятся к следующему. Историей управляют чёт и нечет, двойка и тройка (они же – положительное и отрицательное начала). «Через $2n$... объём некоторого события растёт», а «через $3n$ событие делается противособытием». Период, через который те или иные события усиливаются или превращаются в свою противоположность, исчисляется в днях: «Во времени происходит отрицательный сдвиг через $3n$ дней и положительный через $2n$ дней; события, дух времени становится обратным через $3n$ дней и усиливает свои числа через $2n$ дней; между 22 декабря 1905 московским восстанием и 13 марта 1917 прошло 212 дней; между завоеванием Сибири 1581 г. и отпором России 1905 25 февраля при Мукдене прошло $310 + 310$ дней». В ключевой Плоскости XVIII «Зангези» в одно нумерологическое повествование увязаны битва при Марафоне и завоевание Константинополя, восстание декабристов и европейские революции 1848 года, покушение на польского наместника Берга и убийство американского президента Гарфилда и – любимый пример Хлебникова – покорение Сибири и Мукденское сражение:

Через два раза в десятой степени три
После взятая Искера,
После суровых очей Ермака,
Отражённых в сибирской реке,
Наступает день битвы Мукдена,
Где много земле отдали удали.
Это всегда так: после трёх в степени энной
Наступил отрицательный сдвиг.

116 человек, ранено – 538.

¹⁰² Перцова Н. Н. Указ. соч. С. 360.

А пример «усиления события», опять же, – Февральская революция: она не могла не случиться, потому что «прошло два в двенадцатой / Степени дней / Со дня алой Пресни» (то есть с Кровавого воскресенья).

Кроме того, в нумерологии Хлебникова большую роль играют числа 317 и 365 (а также разница между ними – число 48). Число 365, священное у вавилонян и обозначающее количество дней в году, также можно представить как равенство: $365 = 35 + 34 + 33 + 32 + 31 + 30 + 1$. Сумма степеней тройки, разумеется, не могла не привлечь внимания Хлебникова. На основании 365 он вывел законы рождения гениев и падения царств. Сроки, кратные 365 годам, разделяют рождения Будды и Спинозы, Сократа и Вольтера, Аристотеля и Джона Стюарта Милля и так далее. В написанном в 1912 году диалоге «Учитель и ученик» Хлебников на основании выведенной им формулы подобных событий $z = (365 + 48y) \times x$ определяет, через какое число лет в мире рушатся государства: это $(365 + 48 \times 2) \times 3 = 1383$ (обратим внимание, что в качестве переменных здесь снова возникают двойка и тройка). После нескольких примеров Ученик делает знаменитое предсказание: «... в 534 году было покорено царство Вандалов; не следует ли ждать в 1917 году падения государства?»

Если допустить справедливость хлебниковских законов, можно ждать в 2066 году некоего великого объединения народов, в 2222 году – крупной морской битвы, а на дату 30 октября 2025 года, согласно хлебниковеду и экономисту Валерию Кузьменко, намечен «окончательный исход тоталитаризма, взращённого коммунистической диктатурой, из нашего общества». Примечательно, что этот прогноз совпадает с предсказаниями Нострадамуса¹⁰³. В другой работе Кузьменко доходит до того, что предлагает с помощью «Досок судьбы» предупреждать политические кризисы, природные и техногенные катастрофы – и такие предложения высказывает не он один.

Попытки связать математику с искусством и эзотерикой были не уникальны для синтетического сознания авангарда и вообще модерна, внимательно следившего за наукой: «ненормальные» геометрия Лобачевского и физика Эйнштейна (оба имени важны для «поэта-учёного» Хлебникова) вполне отвечали модернистскому восприятию мира, который утратил цельность и ищет способов вновь её обрести. К примеру, художник и теософ Николай Рерих стремился соединить мудрость Вед с Эйнштейном, революционер Николай Морозов с помощью метеорологии, астрономии и астрологии высчитывал дату написания Апокалипсиса, а оккультист Пётр Успенский строил свою теорию синтеза духа и религии, превращения сознания в сверхсознание на математических рассуждениях о четвёртом измерении. Хлебников читал Морозова, был знаком с Успенским и интересовался его трудами; идеи Успенского повлияли на футуристическую оперу «Победа над Солнцем», в создании которой принял участие и Хлебников. Целью этой оперы было буквальное «приближение будущего».

Нумерологией и прогнозированием будущего, кроме того, увлекались символисты – Вячеслав Иванов, Зинаида Гиппиус, Владимир Соловьёв, их влияние на Хлебникова показано в книге Лады Пановой¹⁰⁴. Основания же для соположения математики с мистикой заложены ещё в учении Пифагора и его школы: филолог Владимир Марков называл идеи Хлебникова «наивным пифагореизмом». Однако, даже если смотреть на Хлебникова не как на первопроходца, а как на властолюбивого компилятора чужих открытий (такой экстремальный вывод следует из книги Пановой), «Доски судьбы» оказываются самым полным в русской практике выражением «законов будущего»: Хлебников полагает, что если его нельзя, как хотели футуристы, приблизить, то можно предвидеть.

Конечно, мы не можем относиться к «Доскам судьбы» как к сугубо научным текстам. Исследователи корректируют Хлебникова: так, Андрей Щетников «специально пересчитал...

¹⁰³ Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1918). – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 753.

¹⁰⁴ Панова Л. Г. Указ. соч.

интервалы и убедился, что подборы одних временных промежутков произведены... с точностью в один день, других – в несколько дней»; кроме того, Хлебников «забыл учесть, что за 1 годом до Р. Х. сразу же следует 1 год от Р. Х., и никакого "нулевого года" в порядке лет не вводится»¹⁰⁵. Михаил Погарский замечает, что Хлебников забывает и о високосных годах¹⁰⁶. Кое-где Хлебников, по предположению Александра Парниса и Хенрика Барана, «сознательно жертвовал исторической точностью ради "возвышающего обмана"»¹⁰⁷.

Скептический взгляд на «Доски судьбы» и на любую нумерологию подразумевает, что в большом массиве дат и исторических событий можно подобрать (или подогнать друг под друга) любые соответствия. Гораздо важнее сама смелость Хлебникова, взявшего на себя труд упорядочения времени. Тот же Погарский, комментируя приведённый выше отрывок из «Зангези», говорит, что в первую очередь перед нами «высочайшая поэзия», свидетельство провидческого дара, позволяющего поэту проникать «в самую суть вещей».

А что такое спички судьбы?

В Плоскости XVII трое разбойников, уходя на какой-то роковой кутёж, просят у Зангези прикурить. Тот предлагает им «спички судьбы». Это созвучно «доскам», но почти полярно им по смыслу: для Хлебникова спички – символ укрощения огня, управления судьбой. «Огромные спички», наряду с шахматами, позволяющими разыграть мировые события, появляются в сверхповести «Дети Выдры», а в «Войне в мышеловке» поэт-пророк, горделиво перечисляя свои вселенские заслуги, говорит, что «весь род людей сломал, как коробку спичек». В стихотворении «Как стадо овец мирно дремлет...» (1921) спички – это приручённые боги огня, спрятанные в малом пространстве коробка. Вдохновлённый этой победой людей, говорящий в стихотворении хочет «делать сурово / Спички судьбы, / Безопасные спички судьбы! / Буду судьбу зажигать, / Разум в судьбу обмакнув». Хлебников ни на миг не забывает о божественной сущности, всё ещё таящейся в спичках, и его спички судьбы – некий поэтический аналог, позволяющий от физики вновь перейти к метафизике. Не стоит забывать, что при помощи спичек часто тянут жребий. Приложив к судьбе законы времени, эти спички и можно обезопасить.

Почему Зангези говорит о Колчаке и других деятелях Гражданской войны?

«Вы говорите, что умерли Рюрики и Романовы, / Пали Каледины¹⁰⁸, Крымовы¹⁰⁹, Корниловы и Колчаки...» – так начинает Зангези свою проповедь в Плоскости VII. Это ставит про-

¹⁰⁵ Щетников А. И. «Законы времени» Велимира Хлебникова: критический анализ одного мифа // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: Текст и контексты. Статьи и материалы / Сост. Н. Грицанчук, Н. Сироткин, В. Фещенко. – М.: Три квадрата, 2008. С. 133.

¹⁰⁶ Погарский М. Чёт и нечет // <https://syg.ma/@mikhail-pogharskii/mikhail-pogharskii-chiot-i-niechiet>

¹⁰⁷ Парнис А. Е., Баран Х. Неизвестная статья В. Хлебникова «О строении времени» // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: Текст и контексты. Статьи и материалы / Сост. Н. Грицанчук, Н. Сироткин, В. Фещенко. – М.: Три квадрата, 2008. С. 286.

¹⁰⁸ Алексей Максимович Каледин (1861–1918) – российский военачальник. Отличился во время боёв Первой мировой войны – именно армия Каледина совершила Брусиловский прорыв в мае 1916 года. После Февральской революции Временное правительство отстранило Каледина от командования. В 1917 году был избран донским войсковым атаманом. Не признал большевистскую власть, вместе с генералами Алексеевым и Корниловым стал лидером Белого движения во время Гражданской войны. 29 января 1918 года из-за слабеющей поддержки казачества сложил с себя полномочия атамана и покончил жизнь самоубийством.

¹⁰⁹ Александр Михайлович Крымов (1871–1917) – российский военачальник. Участвовал в Русско-японской войне, командовал дивизией в Первой мировой. Был участником заговора Александра Гучкова, целью которого было заставить Николая II отречься от престола в пользу цесаревича Алексея при регентстве князя Михаила Александровича. Поддержал Февральскую революцию. Был отправлен генералом Корниловым подавить восстание в Петрограде, но после переговоров с Керенским и обвинений в госизмене застрелился.

поведь Зангези не только в надмирный контекст, но и во вполне конкретный, русский, революционный: получается, что Зангези – современник первых читателей сверхповести.



Михаил Ларионов. Женская голова и птичка с веткой в клюве. Из альбома «Путешествие в Турцию». Около 1928 года¹¹⁰

Все имена, названные Зангези, находятся в звуковом соответствии с лексемами звёздного языка – Эр, Эль и Ка. Слова, начинающиеся на К, в представлении Хлебникова олицетворяли покой, закованность, смерть; стихия Ка, которую олицетворяют застрелившийся Каледин и побеждённый Колчак, повержена стихией Эль (которая у Хлебникова ассоциируется не только с ленью, но и с полётом):

Вздор, что Каледин убит и Колчак,
что выстрел звучал,
Это Ка замолчало, Ка отступило,
рухнуло наземь.
Это Эль строит морю мора мол,
а смерти – смелые мели.

¹¹⁰ Михаил Ларионов. Женская голова и птичка с веткой в клюве. Из альбома «Путешествие в Турцию». Около 1928 года. Государственный Русский музей.



Михаил Ларионов. Чёрт. 1913 год¹¹¹

Таким образом, в самих именах деятелей Белого движения было зашифровано и их предназначение, и неминуемое поражение. Сами по себе деятели – просто агенты одной из стихий: «А! Колчак, Каледин, Корнилов только паутина, узоры плесени на этом кулаке! Какие борцы схватились и борются за тучами? Свалка Гэ и Эр, Эль и Ка! Одни хрипят, три трупа, Эль одно». Эти слова вполне поддаются исторической трактовке: в Гэ и Эр читаются Германия и Россия, только что завершившие Мировую войну («мир приехал у какого-то договора на горбах»), ну а Колчака, Каледина, Крымова, Корнилова (и Керенского, которого Хлебников не упоминает) побеждает Ленин.

¹¹¹ Михаил Ларионов. Чёрт. 1913 год. Российская государственная библиотека.

О чём говорит количество плоскостей в «Зангези»?

Сверхповесть Хлебникова, по замечанию венгерской исследовательницы Лены Силард, «держится на числе 22»: 21 «плоскость» и предвещающая их «колода плоскостей слова»¹¹². Силард подчёркивает сакральный характер числа 22. Здесь имеет значение, во-первых, число букв финикийского и древнееврейского алфавитов (отсюда и частое появление в тексте понятия Азбуки): согласно каббале, буквы – это священные первоэлементы мира, он построен из этих 22 букв. Во-вторых, из 22 глав состоит Откровение Иоанна Богослова. Ещё один важный контекст – карты Таро, на мысль о которых наводит выражение «колода плоскостей слова». Колода карт Таро, наделяемых сакральными и эзотерическими значениями и применяемых для гадания, делится на так называемые арканы – старшие (они же большие или великие) и младшие. На старших картах представлены фигуры, среди них – Маг, Император, Влюблённые, Отшельник, Повешенный, Смерть, Колесо Судьбы, Солнце, Мир. К 21 карте добавляется особая, 22-я – «Шут». По теории Карла Густава Юнга, эти фигуры отображают главные архетипы коллективного бессознательного человечества. Знакомый Хлебникову оккультист Пётр Успенский полагал, что в основе старших арканов – сюжет древнеегипетской Книги Тота (схожие мысли развивал Алистер Кроули, создавший свою «Книгу Тота» и колоду «Таро Тота»). Среди ранних эзотерических мыслей Хлебникова была и мысль о том, что Россия – это современный, переродившийся Древний Египет. В своём исследовании Силард показывает: если структура «Зангези» и впрямь отсылает к Таро, это означает усиление в хлебниковском космосе мотива судьбы. Несмотря на то что Зангези говорит о победе над судьбой и установлении её законов, случай здесь по-прежнему властен (взять хотя бы «неумную шутку» о самоубийстве Зангези, которая возникнет в последней плоскости). С другой стороны, зная мистические законы, понимая символику Таро, с судьбой всё же можно играть – гораздо осмысленнее, чем, например, Германн в «Пиковой даме». Преследуя собственные задачи, творя собственную мифологию, Хлебников маскирует обращения к Таро с помощью «карнавального снижения»: «К примеру: аркан № 16 ("Башня"), символизирующий ситуацию падения с достигнутой высоты... у Хлебникова помечен вынесенным в название Плоскости XVI словом "Падучая". Плоскость XVII соответствует аркану № 17, который обычно носит название "Звезда" и символизирует "выбор судьбы", что у Хлебникова знаменовано карнавальной формулой Зангези: "Спички судьбы". Плоскость XXI – "Весёлое место" – эквивалентна аркану № 21, символизирующему мир, и т. д.»¹¹³. Кроме того, в работе с картами Таро заложена идея инициации, посвящения в таинства; «путь Зангези по плоскостям колоды ведёт не только учеников и верующих – персонажей "сверхповести", – он ведёт и читателя, и зрителя»¹¹⁴.

Есть и ещё один смысл числа 22, вероятно связанный со всеми уже названными. 22 года в поэзии футуристов – возраст одновременно молодости и зрелости, телесного и духовного совершенства. «Мир огромив мощью голоса, / иду – / красивый, / двадцатидвухлетний», – говорит о себе тринадцатый апостол – Маяковский в «Облаке в штанах». В «Воине в мышеловке» Хлебников упоминает «милое государство 22-летних», – правда, герою-поэту это прекрасное государство больше не нужно, о нём можно забыть на пути к единому Государству Земного Шара.

¹¹² Силард Л. Указ. соч..

¹¹³ Там же. С. 301.

¹¹⁴ Там же. С. 302.

Зачем в «Зангези» поэма «Горе и Смех»?

Плоскость XX занята драматической поэмой «Горе и Смех»: она носит вставной характер и не принадлежит к общему сюжету «Зангези» явно. Показательно, что Хлебников раздумывал, не заменить ли её другой своей поэмой – «Ночной обыск». Возможно, на окончательное решение повлияла опять-таки символика Таро. Исследовательница Ольга Лукьянова, развивая мысли Лены Силард, соотносит «Горе и Смех» с 20-м старшим арканом Таро «Суд»¹¹⁵: в поэме «происходит спор между Горем, в которое "собралась печаль мировая", и Смехом, "громоотводом от мирового гнева"». Смех здесь – мужчина «без шляпы, толстый, с одной серьгой в ухе, в белой рубашке»; «одна половина его чёрных штанов синяя, другая золотая» (алогизм этой детали усиливает комическое впечатление); «у него мясистые весёлые глаза». Полную противоположность представляет женщина-Горе: она «одета во всё белое, лишь чёрная, с низкими широкими полями, шляпа». Они рассказывают о себе, Смех отмечает их зависимость друг от друга: «А я тяну улыбки нитки, / Где я и ты, / Тебе на паутине пытки / Мои даю цветы. / И мы – как две ошибки / В лугах ночной улыбки». Он утверждает, что Горе состоит с ним в любовной связи: «Ты всё же тихим поцелуем / Мне поручи несёшь любви». Но, стремясь соединиться с Горем, Смех быстро понимает, что речь пойдёт не о любовном акте, но о битве (подобие физической любви и войны отмечено давно – хотя бы в «Камасутре»):

Что же, мы соединим
Наши воли, наши речи!
Смех никем не извиним,
Улетающий далече!
Час усталый, час ленивый!
Ты кресало, я огниво!
Древний смех несу на рынок.
Ты, весёлая толпа,
Ты увидишь поединок
Лезвия о черепа.

«На снегах твоей сорочки / Алым вырастут шиповники» – сексуальная метафора, подразумевающая насилие, довольно прозрачна, однако гибнет в поединке именно Смех:

«Ах, какой полом! (Смех падает мёртвый, зажимая рукоятку красную пену на боку)».

Исследователи отмечают полемическую связь «Горя и Смеха» с «Балаганчиком» Блока (как и «Ночного обыска» – с «Двенадцатью»)¹¹⁶. Действительно, «необыкновенно красивая» Коломбина в белом у Блока олицетворяет Смерть, и эта ипостась реальнее, чем ипостась «картонной невесты» Пьеро. Исчезновение или гибель Арлекина в «Балаганчике» – это гибель смехового начала.

Слово «смех» в звёздном языке должно восходить к Эс, а первоочередная ассоциация Эс – солнце/сияние. Не является ли триумф Горя той самой «победой над Солнцем», которую призывали футуристы и которую Хлебников переосмысляет в своих последних текстах? Наконец, в «Горе и Смехе» есть ещё один персонаж – зловещий Старик. Слово «старик» также

¹¹⁵ Лукьянова О. Указ. соч.

¹¹⁶ Григорьев В. П. Указ. соч. С. 177.

начинается на С и актуализирует ещё один «архетипический» смысл – Смерть; усиленное свя-
зью с Горем, это «мрачное» Эс побеждает «светлое».

Что означают смерть и воскрешение Зангези?

В Плоскости XIX Зангези подводят коня, он садится на него и едет в город, произ-
нося последние монологи с предсказаниями и «богочеловеческим» самовозвеличением: «Та-
та! / Будет земля занята / Сетью крылатых дорог. / Та-та! Ежели скажут: ты бог, – / Гневно
ответь: клевета, / Мне он лишь только до ног!» – и в то же время: «Я ведь такой же простой
и земной!» Затем он удаляется, повторяя просьбу звуков: «Войны даём вам / И гибель царств /
Мы, дикие звуки, / Мы, дикие кони. / Приручите нас: / Мы понесём вас / В другие миры, /
Верные дикому / Всаднику / Звука» (здесь стоит вспомнить, что Хлебников, открыв законы
времени, был «полон решимости, если эти законы не привьются среди людей, обучать им пора-
бощённое племя коней»). Далее следует Плоскость XX с поэмой «Горе и Смех», а действие
последней Плоскости XXI происходит в «Весёлом месте» (в рукописи обозначено «Кафэ», –
возможно, речь идёт о московском «Кафе поэтов»¹¹⁷, существовавшем в 1917–1918 годах).
Двое посетителей читают в газете известие о смерти Зангези: он якобы зарезался бритвой,
потому что его рукописи уничтожили «злостные негодяи», – вероятно, те самые прохожие,
которые подобрали и прочитали вслух «Доски судьбы». В этот момент входит Зангези и про-
износит: «Зангези жив, / Это была неумная шутка», – на этом сверхповесть заканчивается.

Непонятно, кто именно пошутил: распространители слухов, газетчики или сам Зангези,
который мог, например, инсценировать самоубийство, а потом разочароваться в этом замысле.
В любом случае в контексте фигуры пророка перед нами явная пародия на главный сюжет хри-
стианства: вместо казни и воскресения – самоубийство и развеянные слухи; последние слова
Зангези произносит не на звёздном, а на бытовом языке. Это явное снижение пафоса проис-
ходит в городе: такое впечатление, что, покидая любимое заповедное место, Зангези теряет
и свою исключительность. О том же говорит и «клишированный сигнал в стиле бульварных
романов»¹¹⁸ «Продолжение следует», которым завершалась первая книжная публикация «Зан-
гези». Нам неизвестно, действительно ли Хлебников планировал продолжение. В посмертных
изданиях эта ремарка исчезает.

Вспомним, наконец, что ложному известию о самоубийстве Зангези предшествует гибель
Смеха в поэме «Горе и Смех». «Это была неумная шутка», – говорит Зангези и тем самым
убивает эту шутку, вообще трагедийное начало. Читатель остаётся со скомпрометированным
пафосом – но и с горем, которое никуда не делось из мира и которое вскоре вновь осуществится
со смертью автора.



¹¹⁷ «Кафе поэтов» было открыто Василием Каменским (при финансовой поддержке Николая Филиппова, сына москов-
ского булочника) сразу после Октябрьской революции на углу Тверской улицы и Настасьинского переулка. Продолжало тра-
диции литературно-художественного кафе «Бродячая собака». Из письма Маяковского Лиле Брик от декабря 1917 года: «Кафе
пока очень милое и весёлое учреждение. ("Собака" первых времён по веселью!) Народу битком. На полу опилки. <...> Публику
шлём к чёртовой матери. Деньги делим в двенадцать часов ночи. Вот и всё. Футуризм в большом фаворе».

¹¹⁸ Хлебников В. В. Собрание произведений: В 5 т. Т. III. С. 386.

Исаак Бабель. Конармия

Исаак Бабель

КОНАРМИЯ

1923–1937

Военный корреспондент Исаак Бабель отправляется в поход вместе с армией Будённого и, потрясённый увиденным, находит идеальный язык для описания хаоса Гражданской войны — пластичный, эклектичный и наполненный животной энергией.



КОММЕНТАРИИ: ЕЛЕНА МАКЕЕНКО

О чём эта книга?

Кирилл Васильевич Лютов, корреспондент газеты «Красный кавалерист», участвует в польском походе 1-й Конной армии Семёна Будённого и рассказывает о том, что видит и переживает. За кровавым хаосом смутного времени он пытается разглядеть будущий космос новой России, но неизменно впадает в тоску.

Когда она написана?

Весной – осенью 1920 года Бабель действительно участвовал в походе в качестве корреспондента газеты «Красный кавалерист». Параллельно он вёл дневник и делал наброски для будущих рассказов. Часть рукописей пропала на фронте. По замыслу писателя, в конармейском цикле должно было быть 50 рассказов, но с 1923 по 1937 год он написал 37.

Как она написана?

В форме коротких, иногда очень коротких – в два-три абзаца – рассказов и новелл, объединённых местом и временем действия, а в большинстве случаев – и рассказчиком. Стиль «Конармии» состоит из множества элементов, которые могут произвести впечатление эклектичной перенасыщенности. Но, пожалуй, именно такое смешение всего со всем соответствует состоянию мира во время революции и гражданской войны.

Что на неё повлияло?

Метафорика Ветхого Завета, холодная наблюдательность и точность французской натуральной школы, традиции классической русской прозы (повествовательная манера Чехова; проза Толстого и «Капитанская дочка» Пушкина – в поздних рассказах цикла), особый речевой строй литературы на идиш, южная сочность гоголевского языка.



Исаак Бабель. 1930-е годы¹¹⁹

¹¹⁹ Исаак Бабель. 1930-е годы. Российский государственный архив литературы и искусства.



Бойцы Первой Конной армии на митинге по случаю вручения им Почётного революционного Красного Знамени ВЦИК, начало 1920-х годов¹²⁰

Как она была опубликована?

Рассказы из цикла выходили в 1923–1924 годах, сначала в одесской газете «Известия», а потом в московских литературных журналах «Леф» и «Красная новь». В 1926-м они были собраны в книгу. Позже Бабель дополнял и дорабатывал свой цикл, последними он написал рассказы «Аргамак» и «Поцелуй».

Как её приняли?

«Конармии» с самого начала сопутствовал читательский успех. Кроме Горького, Маяковского и главного редактора «Красной нови» Александра Воронского, которые высоко ценили, публиковали и всячески поддерживали Бабеля, новеллы хорошо приняли и пролетарские критики: например, один из руководителей Всероссийской ассоциации пролетарских писателей Г. Лелевич в журнале «На посту» писал, что в бабелевских рассказах имеются «все признаки огромного таланта и мастерства: изумительный лаконизм, умение немногими словами дать законченный, навсегда врезающийся в память образ, яркая оригинальность, полное неразрывное соответствие между содержанием и формой, несравненный, красочный, сочный, выразительный народный язык...» Правда, такая оценка не помешала разгореться скандалу. Рассказами были оскорблены командиры 1-й Конной Будённый и Ворошилов. И хотя едва ли Будённый действительно сам читал книгу, в журнале «Октябрь» вышла заметка от его имени под заголовком «Бабизм Бабеля в "Красной нови"», где Бабель назван «дегенератом от литературы», а его тексты – клеветой и безответственными небылицами. Главным защитником Бабеля стал Горький, вступивший в публичную полемику с Будённым. Он утверждал, что рассказы возбуждают любовь и уважение к бойцам 1-й Конной, показывают их героями, кото-

¹²⁰ Бойцы Первой Конной армии на митинге по случаю вручения им Почётного революционного Красного Знамени ВЦИК, начало 1920-х годов. Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга.

рые «глубоко чувствуют величие своей борьбы». Горький также сравнил конармейцев Бабеля с запорожцами Гоголя и предложил товарищу Будённому «не судить о литературе с высоты своего коня». Скандал сошёл на нет, но разгорелся снова в 1928 году, после выхода книги. Впрочем, к тому моменту Бабель уже стал литературной знаменитостью – и успеху «Конармии» ничто не помешало.

Что было дальше?

Бабель постоянно дорабатывал «Конармию», книга выдержала несколько переизданий – последнее прижизненное издание вышло в 1933 году, хотя последние рассказы цикла были написаны в 1937-м. В 1939 году Бабеля арестовали, в 1940-м – расстреляли по ложному обвинению в шпионаже. Его тексты оказались под запретом. После реабилитации в 1955-м переиздания возобновились, тексты писателя начали активно изучать литературоведы. «Конармия» была переведена на 20 языков. Бабель написал около 80 рассказов, несколько пьес, киносценариев, циклы статей, но «Конармия» и «Одесские рассказы», над которыми он работал одновременно, стали его главным литературным наследием.



Виктор Дени. Плакат «Ясновельможная Польша – последняя собака Антанты». 1920 год¹²¹

¹²¹ Виктор Дени. Плакат «Ясновельможная Польша – последняя собака Антанты». 1920 год. Российская государственная

Почему рассказы «Конармии» такие разные и что делает цикл цельным произведением?

Формально рассказы цикла объединяют время и место действия, рассказчик – альтер эго автора Лютов – и единая авторская оптика. Лютов наблюдает за событиями, участником которых становится, записывает разговоры и байки конармейцев, создавая на их основе короткие «портретно-биографические очерки», иногда приводит их письма («Письмо», «Соль», «Солнце Италии»). Знакомится и наблюдает за жизнью местного еврейского и польского населения. Редко – сам оказывается главным или одним из главных действующих лиц («Мой первый гусь», «Смерть Долгушова», «Поцелуй»). Некоторые тексты представляют собой бессюжетные художественные медитации, и здесь скорее звучит голос автора, чем рассказчика (например, «Путь в Броды», «Учение о тачанке»). В текстах с чужими голосами Бабель использует разные формы сказа, копируя эпистолярный стиль жителей казачьих станиц или говор местечковых евреев; в новеллах – короткие, ёмкие, динамичные фразы; в медитациях – размеренный ветхозаветный ритм. Можно проследить и другие звучащие сквозь весь цикл, сплетающиеся линии: армейскую/революционную и традиционные украинскую, еврейскую, польскую, со своими характерами и ритмикой. Рассказы «Конармии» очень по-разному написаны, но эта эклектичность повествования – способ описать хаос, собрать части расколовшегося мира. То есть именно пёстрая мозаика цикла и есть та цельная картина, которую рисует Бабель.

Почему в «Конармии» не так уж много собственно войны, военных действий?

Весной 1920 года, во время так называемой Советско-польской войны, 1-ю Конную армию перебрасывают с Кавказа на юго-западный фронт, где она вступает в сражения с польскими войсками за Житомир и Бердичев, ведёт бои под Львовом. В польском походе Бабель присоединяется к Конармии в качестве корреспондента: его командируют в штаб, чтобы он писал для газеты «Красный кавалерист» тексты, поднимающие боевой дух. Для этой задачи Бабель не был обязан участвовать в сражениях и находиться на передовой. Хотя он пытался провести некоторое время в боевой дивизии (об этом рассказ «Армак»), он был неумелым наездником, не мог выстрелить в человека, не говоря уже о том, чтобы рубить шашкой, – для бойцов он был скорее помехой, поэтому ему не мешали оставаться в стороне от основных событий. При этом поход, в котором писатель присоединился к Конармии, не был его первым военным опытом: он отслужил несколько месяцев рядовым на румынском фронте Первой мировой в 1917 году, откуда дезертировал. После этого Бабель написал цикл из четырёх рассказов «На поле чести», в котором объединил мемуары французских солдат из книги «Герои и истории великой войны» Гастона Видаля и собственные впечатления. В «Конармии» Бабель писал о феномене войны с другого угла – скорее как о перевернутом мире, в котором старые понятия уже не работают, а новые ещё не сложились. И этот мир он наблюдал в основном во время остановок и переходов.

Какую роль в «Конармии» выполняют еврейские рассказы: «Гедали», «Рабби», «Кладбище в Козине» и другие?

В «Конармии» жизнь евреев в черте оседлости¹²² служит образом старого мира, где ещё бытуют традиции, сохраняется понятие священного. Этот мир, хорошо знакомый и близкий Бабелю, рушится у него на глазах, страдает от грабежей и погромов: иудейские святыни оскверняются, стариков убивают, чтить традиции или хотя бы сохранять человеческое достоинство становится практически невозможным, а молодёжь зачастую отрекается от традиционного уклада, надеясь, что революция принесёт им лучшую жизнь. Жизнь в еврейских поселениях – «ветхозаветная» составляющая «Конармии», «новым заветом» выступает революция, логика войны за будущее против прошлого. Бабель и его герой Лютов разрываются между прошлым и будущим, видят неизбежную гибель старого и несовершенство нового, отчасти принадлежат тому и другому, а в итоге оказываются всем чужими. Ключевое противоречие, с которым сталкивается в польском походе Бабель, проговаривает старый еврей Гедали, мечтающий об «интернационале хороших людей»: «Революция – это хорошее дело хороших людей. Но хорошие люди не убивают. Значит, революцию делают злые люди».

В чём особенности бабелевского стиля и как он проявляется в «Конармии»?

Стиль Бабеля до сих пор не до конца исследован, хотя литературоведы уже многое поняли о его устройстве. Например, одно из главных его свойств в том, что он строится на сближении противоположностей или несопоставимых элементов, играет с антитезами и контрастами. Контрастными парами могут быть страшное и смешное, высокое и низкое, красивое и отвратительное, неожиданно переходящие одно в другое: «Молодой парень с льяным висячим волосом и прекрасным рязанским лицом подошёл к моему сундучку и выбросил его за ворота. Потом он повернулся ко мне задом и с особенной сноровкой стал издавать постыдные звуки». Эффект тем сильнее, чем лаконичнее фраза, внутри которой, по выражению Михаила Вайскопфа, «плюс и минус сгущаются»: например, «успокоительный аккомпанемент их бессвязного и отчаянного гула», «сырая плесень развалин цвела, как мрамор оперной скамьи». Ещё один приём, усиливающий впечатление от контрастов, – ровная «регистрающая» интонация повествователя, его эмоциональное отчуждение от того, о чём идёт речь. Как метко выразился Виктор Шкловский, «смысл приёма Бабеля состоит в том, что он одним голосом говорит и о звёздах, и о триппере»¹²³.

Другое базовое свойство бабелевского письма – рваное, импульсивное повествование и фрагментарность сюжета. Литературовед Николай Степанов ещё в 1928 году писал о том, что фабула разворачивается у Бабеля не по событийной канве, а по «скрытым "внутри" рассказа ассоциациям». Нарратолог Вольф Шмид также утверждал, что контрасты и аналогии для Бабеля важнее, чем причинно-следственные связи¹²⁴. Даже в набросках к рассказам Бабель часто указывал сам себе: «без сюжета» или «не соблюдать непрерывности». В результате текст,

¹²² Граница территории, за которой разрешалось селиться евреям, исповедующим иудаизм. Черта оседлости введена указом Екатерины II в 1791 году и отменена Временным правительством после Февральской революции. За пределами черты проживание евреев воспрещалось, но запрет не распространялся на купцов I и II гильдий, выпускников вузов и учёных со степенью доктора или магистра, мастеровых и ремесленников и на некоторые другие категории населения.

¹²³ Шкловский В. И. Бабель (Критический романс) // ЛЕФ. 1924. № 2 (6). С. 154.

¹²⁴ Шмид В. Орнаментальность и событийность в рассказе И. Э. Бабеля «Переход через Збруч» // Концепция и смысл: Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича / Под ред. А. Б. Муратова, П. Е. Бухаркина. – СПб.: СПбГУ, 1996. С. 312.

который мы читаем, прежде всего представляет не историю, а сгусток ярких образов и ассоциаций, через которые история прочитывается, несмотря на множество пробелов и неясностей. «Сюжет ["Конармии"] пропадает из виду, как Афонька в тылу врага», – пишет Вайскопф¹²⁵.



Иссахар-Бер Рыбак. Из серии «Погромы». 1918 год¹²⁶

Сюжетные пробелы заполнены красками, звуками, запахами. Бабель был экспрессионистом от природы – все его чувства были обострены, он имел привычку жадно вдыхать запахи и долго ощупывать предметы, старался получить все возможные сильные впечатления (отсюда убежденность историков в том, что он ходил смотреть на расстрелы, хотя подтверждают этот факт только слухи, циркулировавшие среди бабелевского окружения). Здесь же можно отметить недооформленность, недовоплощенность предметов и персонажей, которую Бабель постоянно использует, удовлетворяясь каким-нибудь выражением вроде «мясистое омерзительное лицо» или «огромное бесформенное существо» (об обилии мясных и кровавых метафор в описании людей пишет Михаил Вайскопф в своей книге «Между огненных стен», посвященной структурам мышления писателя). Зато ему нет равных в описании ощущений и состояний. Как писал Фазиль Искандер, Бабель сумел сконцентрировать «невиданное до него многообразие человеческого состояния на единицу литературной площади»¹²⁷.

¹²⁵ Вайскопф М. Между огненных стен. Книга об Исааке Бабеле. – М.: Книжники, 2017. С. 13.

¹²⁶ Иссахар-Бер Рыбак. Из серии «Погромы». 1918 год. Художественный музей, Эйн-Харод.

¹²⁷ Воспоминания о Бабеле. – М.: Книжная палата, 1989. С. 4.

Как соотносятся Бабель и Лютов? Можно ли приравнивать Лютова к личности автора?

Здесь нужно иметь в виду две ситуации: реальную и литературную. В реальности Бабель получил документы на имя Кирилл Васильевич Лютов (национальность – русский), отправляясь в Конармию. Во-первых, это имя защищало его в обществе конармейцев: бойцы недолюбливали его за очки, пацифизм и образованность, но редко догадывались, что он ещё и еврей. Во-вторых, под именем Лютова он писал в газету, а под своим настоящим именем публиковал рассказы; две эти субличности, можно сказать, имели разные политические взгляды. В книге Лютов – имя рассказчика, который принимает участие в событиях и позволяет автору дистанцироваться от происходящего. Благодаря двум точкам зрения снимается окончательность, правильность любой из них, хотя Бабель и так стремится к безоценочности: есть точка зрения участника событий и авторская, данная в образах и подтексте, они не обязательно совпадают.

Насколько исторически достоверна «Конармия»?

«Конармия» основана на реальных событиях, участником которых был Бабель, но не претендует на историческую объективность. В ней много фактических неточностей: сдвиги во времени, «примерная» география – Бабель писал о событиях по памяти, с большой долей условности. Кроме этого, одни персонажи встречаются в его дневниках, а другие нет, – скорее всего, это вымышленные или собирательные образы. Как документ более точен «Конармейский дневник» Бабеля, который тоже частично сохранился и был опубликован после смерти писателя. В «Конармии» Бабель пытался разобраться, что перед ним за люди и какое они несут будущее, его интересовала их психология, «внутреннее устройство», и собственный опыт переживания войны. Сам поход в этом случае скорее среда для наблюдения.



Конный корпус Будённого под Воронежем. Октябрь 1919 года¹²⁸

Какими Бабель увидел конармейцев и почему его отношение к ним так по-разному восприняли современники?

О том, как менялось отношение Бабеля к конармейцам, можно судить по его дневнику. Поначалу он пытался найти в них черты нового, духовно возродившегося народа, но постепенно разочаровался, назвал бойцов «зверьём с принципами» и наградил их целым облаком нелестных ассоциаций: «барахольство, удалство, звериная жестокость, бархатные фуражки, изнасилования, чубы, бои, революция и сифилис». Казаки, присоединившиеся к Будённому, отличались особой жестокостью, а кроме того, должны были сами добывать себе лошадей, оружие и пропитание. Попадая в мирные поселения, они грабили, жгли дома и убивали любого, кто пытался оказать им сопротивление. При этом конармейцы у Бабеля – одновременно разбойники и герои, не лишённые своеобразных представлений о чести, которые отчасти компенсируют беспричинную жестокость. Михаил Вайскопф даже утверждает, что «под давлением цензуры и самоцензуры он неимоверно облагородил конармейцев»¹²⁹.

Лучшей иллюстрацией к тому, кто такой бабелевский персонаж, служит рассказ «Соль», написанный в форме письма конармейца в газету («Дорогой товарищ редактор. Хочу описать вам за несознательность женщин, которые нам вредные»). Он рассказывает о том, как бойцы пускают в поезд женщину с грудным ребёнком и относятся к ней с непривычным уважением, как к собирательной фигуре матери, которая есть у каждого большевика. Однако выясняется, что женщина везёт не ребёнка, а контрабанду – мешок соли. Раскрыв обман, бойцы сбрасывают женщину с поезда и убивают из винтовки. Главный принцип конармейцев – революционная справедливость, понимаемая, конечно, по-своему. Всё, что несёт пользу революции, заслуживает жизни, но за пределами этой полезности человеческая личность и жизнь, в том числе и их собственная, ничего не стоит. Другая яркая иллюстрация представлений конармейцев о ценности человеческой жизни – «Письмо», в котором мальчик вперемешку с бытовыми подробностями и беспокойством о чесотке у коня рассказывает об убийстве своего отца-белогвардейца («...и Семён Тимофеич услали меня со двора, так что я не могу, любезная мама Евдокия Фёдоровна, описать вам за то, как кончали папашу, потому я был усланный со двора. <...> Остаюсь ваш любезный сын Василий Тимофеич Курдюков. Мамка, доглядайте до Стёпки, и бог вас не оставит»). Ещё один важный рассказ – «Смерть Долгушова», в котором Лютов не решается добить смертельно раненного бойца, хотя это необходимо, чтобы не оставить его на растерзание полякам: «Афонька... выстрелил Долгушову в рот. – Афоня, – сказал я с жалкой улыбкой и подъехал к казаку, – а я вот не смог. – Уйди, – ответил он, бледнея, – убью! Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку...» Здесь Бабель явно противопоставляет гуманизм своего альтер эго конармейцам так, что становится ясно: разрушение системы ценностей, которое несёт революция, требует более глубокого анализа; ценности больше не универсальны – принципы оказываются важнее. «Экономическая справедливость» конармейцев отражена в рассказах о том, как они добывают себе коней: «На деревне стон стоит. Конница травит хлеб и меняет лошадей. Взамен приставших кляч кавалеристы забирают рабочую скотину. Бранить тут некого. Без лошади нет армии» («Начальник конзипаса»). В рассказе «История одной лошади» заодно можно увидеть и то, как бойцы понимают коммунизм: «Коммунистическая партия... основана, полагаю, для радости и твёрдой правды

¹²⁸ Конный корпус Будённого под Воронежем. Октябрь 1919 года. Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга.

¹²⁹ Вайскопф М. Указ. соч. С. 427.

без предела». Их представления о чести по-своему отражены в рассказе «Прищеп», в котором бежавший от белых боец вырезает всю деревню за то, что разграбили имущество в его доме, а потом сжигает и дом.

Что оскорбило Будённого и Ворошилова в «Конармии»?

В газете «Красный кавалерист» Бабель публиковал пропагандистские тексты, воспевая подвиги конармейцев и призывая их уничтожать врага. В дневнике, а потом и в «Конармии» он фиксировал свои личные впечатления и рассуждения, которые сильно расходились с официальными. К счастью для писателя, военное руководство не видело, что он писал о Конармии в своём дневнике. Впрочем, Будённый и Ворошилов прекрасно знали, что конармейцы имеют репутацию бандитов, да и первые рассказы Бабеля появились в печати задолго до скандала. Однако именно в этот момент, в 1924 году, возникла более серьёзная, внелитературная причина для нападок военачальников на Бабеля. В верхах власти разворачивалась борьба между Сталиным, Троцким и их окружением. Конная армия была одним из аргументов за Сталина и против Троцкого: последний, всё ещё фактически контролировавший военные силы страны, недолюбливал конницу как неблагонадёжную. Поэтому в лагере Ворошилова была спланирована многоходовая акция, которая должна была начаться с травли Бабеля и близкого к Троцкому редактора Воронского, а в итоге стать кампанией по популяризации Конармии. За реакцию Будённого, который вряд ли читал рассказы и тем более сам мог написать статью в «Октябрь», отвечал надёжный человек Ворошилова – Сергей Орловский, впоследствии возглавивший литературно-художественную секцию землячества¹³⁰ Конармии. «Замысел был следующий, – пишет исследователь Юрий Парсамов, – статья Будённого в "Октябре" должна была открывать полемику. Вслед за ней в редакцию "Правды" и Политбюро должны были поступать письма и статьи от "возмущённых" конармейцев. Кульминацией же всего этого должен был стать погромный доклад Ворошилова в ЦК». В ноябре 1924 года действительно началась анти-бабелевская кампания в прессе и Политбюро, но в 1925 году Троцкий покинул пост наркомвоенмора¹³¹, и литературная дискуссия потеряла политический смысл. Осенью 1928 года дискуссия возобновилась в газете «Правда», где Будённый вспомнил старые обиды на Горького (тот высмеял литературные суждения командарма перед молодыми писателями), но на этот раз Сталина ссора не заинтересовала. Скандал неловко затих, породив целую серию анекдотов о Будённом и Бабеле, а Бабель временно получил возможность спокойно работать.

В каком литературном контексте читали «Конармию»? Действительно ли описание Гражданской войны в книге выглядело шокирующе для своего времени?

Литература довольно быстро отреагировала на события Гражданской войны – к середине двадцатых кроме «Конармии» были написаны уже самые разные произведения: «Железный поток» Александра Серафимовича, «Падение Даира» Александра Малышкина, «Белая гвардия» Михаила Булгакова, «Донские рассказы» Михаила Шолохова, «Бронепоезд 14–69» Всеволода Иванова. В советском литературоведении существовал миф, что в это время уже всюю формировался соцреализм – основа будущей советской официальной литературы. Но на

¹³⁰ Объединение солдат и офицеров, служащих в одной части. В более широком смысле – объединение земляков, живущих в другой области или стране.

¹³¹ Народный комиссар по военным и морским делам. Глава центрального органа управления, руководившего Вооружёнными силами СССР. Орган существовал с 1923 по 1934 год, упразднён в связи с образованием Народного комиссариата обороны СССР.

самом деле литература двадцатых годов была ещё далека от той структурированности и идейного единства, к которым ей пришлось прийти за следующие десять лет. Когда в журналах выходили новеллы из «Конармии», единственным, что объединяло писателей разных взглядов, было ощущение хаоса, противоречивости и неопределённости окружающего мира, а вместе с ним – потерянности, романтического одиночества попавшего в этот вихрь человека. Недаром основной – а вовсе не исключительной – литературной стратегией стал экспрессионизм, который мог передать это ощущение. Даже читая тексты, написанные скорее в реалистическом ключе, нельзя не заметить, насколько смелыми образами пользовались современники Бабеля, как тяготели к ритмизации и увлекались поэмами в прозе. Вот почему «Конармия», хоть и была выдающимся произведением, вряд ли могла произвести на читателя шокирующее впечатление. Скорее она воспринималась как один из пиков современного, весьма разнообразного и скоротечного, но всё-таки мейнстрима. Что касается идеологии, то и здесь скандал, связанный с публикацией рассказов, был обусловлен только конкретным политическим моментом. Тот же Лелевич, благосклонно отзывавшийся о «Конармии», не преминул написать, что Бабеля ещё рано называть «пролетарским писателем», однако в целом для 1924–1926 годов никакого радикального жеста писатель не совершил.

Что такое «южная школа», к которой причисляют Бабеля историки литературы?

Южная, она же южнорусская, она же юго-западная, она же одесская литературная школа – историко-литературный конструкт, который до сих пор вызывает споры. О том, что такая школа фактически существует, заявил Виктор Шкловский, чья статья «Юго-Запад» в «Литературной газете» в 1933 году дала старт скандальной дискуссии о формализме, хотя была написана с совсем другой целью. В статье Шкловский писал, что в современной литературе имеет смысл выделить группу писателей, чья поэтика определяется их географическим происхождением: это одесситы Валентин Катаев, Юрий Олеша, Илья Ильф и Евгений Петров, Лев Славин, Эдуард Багрицкий, Исаак Бабель и другие. Шкловский предложил романтическую концепцию юго-западного литературного направления: он сравнил одесских писателей с александрийцами¹³², подчёркивая их ориентацию на европейскую традицию и сюжетность плутовского романа, за что был раскритикован на Первом съезде советских писателей и был вынужден публично от статьи отказаться. Однако и вне идеологических установок писательского съезда концепция Шкловского оказалась искусственной. Часть из названных авторов в 1920–1922 годах действительно состояла в одном одесском литературном кружке – «Коллективе поэтов», но он распался как раз из-за того, что большинство участников уехали в Москву и Харьков. Общей поэтики у них тоже не было, а плутовской роман и вовсе был редким жанром. Когда в шестидесятые годы тексты Бабеля снова вернулись к читателю, одесский колорит в литературе, и в частности «одесский язык» (то есть русская калька с идиш, на которой говорила часть местного еврейского населения), считался его изобретением, но и это было ошибкой. В том числе благодаря Шкловскому одесситы двадцатых годов были оторваны в литературоведении от своих старших коллег, писавших в Одессе до революции: Юшкевича, Дорошевича, Жаботинского; кроме того, на молодых литераторов сильно повлияли оказавшиеся в Одессе в 1919–1920 годах Волошин, будущие эмигранты Бунин, Алданов и другие. Вадим Ярмолинец, анализирующий эту историю в статье «Одесский узел Шкловского»¹³³, предполагает, что южная литературная

¹³² Грекоязычные поэты египетской Александрии. Расцвет александрийской поэзии пришёлся на первую половину III века до нашей эры. Её характерные черты – интерес к частной жизни человека, его переживаниям, чувственное восприятие природы, стремление к изысканности. Самые известные представители школы – Каллимах и Феокрит.

¹³³ Ярмолинец В. Одесский узел Шкловского // Волга. 2011. № 1–2. С. 163–177.

школа гипотетически может быть выделена, если расширить её исторические рамки от конца девятнадцатого века и вплоть до девяностых годов века двадцатого, но и при таком обширном контексте для выделения собственно школы потребуются критерии и методология, которых на сегодняшний день нет. Словом, южная школа – историко-литературный фантом, который может помочь разве что запомнить, кто из писателей двадцатых годов приехал в Москву из Одессы. И всё-таки идея выделить южное направление русской литературы и противопоставить его северному до сих пор привлекает некоторых историков литературы, поэтому и термин продолжает бытовать, в том числе в связи с Бабелем.



Исаак Бабель. Одесские рассказы

Исаак Бабель

ОДЕССКИЕ РАССКАЗЫ

1924

Романтический взгляд еврейского интеллигента «с очками на носу и осенью в душе» на преступный мир, с его пронзительной смесью жестокости и человечности. Книга, в которой Бабель, как считается, изобрёл одесский юмор.



КОММЕНТАРИИ: ДЕНИС ЛАРИОНОВ

О чём эта книга?

О жизни в Одессе начала XX века, где «в купальнях блестят на солнце мускулистые бронзовые фигуры юношей, занимающихся спортом, мощные тела рыбаков, не занимающихся спортом, жирные, толстопузые и добродушные телеса "негоциантов", прыщавые и тощие фантазёры, изобретатели и маклера».

Среди всех этих характерных персонажей особенно интересны для Бабеля преступники во главе с Беней Криком, прототипом которого был известный одесский бандит Мишка Япончик (Мойше-Яков Вольфович Винницкий). Но Бабель далёк от дотошного описания колоритных одесских быта и нравов: авантюрная жизнь Бени Крика и его коллег, а также сосуществование русских и евреев на территории черты оседлости подталкивают его к размышлению о месте насилия в обществе и истории.

Когда она написана?

Четыре рассказа – «Король», «Как это делалось в Одессе», «Любка Казак» и «Отец» – были закончены и опубликованы в периодике в 1921–1924 годах. Один из них, «Любка Казак», в 1925 году вышел отдельной книжкой.

Согласно современным исследованиям, именно эти четыре рассказа и составляют «каноническую» версию «Одесских рассказов», другие же рассказы об Одессе часто называются дополнением к ней. Впрочем, главный текстолог-исследователь бабелевского наследия Елена Погорельская предостерегает от слишком вольного включения отдельных рассказов в одесский цикл. По-видимому, подобная свобода границ цикла сложилась после небольшой книжки 1931 года (и последовавших за ней сборников «Избранного», издаваемых вплоть до 1936 года), в которой «Одесские рассказы» были опубликованы рядом с примыкающими к ним по смыслу текстами. К ним Погорельская относит «Справедливость в скобках», «Закат», «Фроим Грач», «Конец богадельни» и некоторые другие рассказы, но не рекомендует включать в цикл рассказы «Мой первый гонорар», «Гюи де Мопассан», «Дорога», «Иван-да-Марья», а также рассказы, входящие в условный цикл «История моей голубятни» (так как их действие происходит в других городах).



Исаак Бабель. Конец 1920-х годов¹³⁴

¹³⁴ Исаак Бабель. Конец 1920-х годов. Музей истории ГУЛАГа.

Как она написана?

Несмотря на то что входящие в цикл рассказы об Одессе объединены местом действия и сквозными персонажами, стиль их неоднороден и часто меняется.

Бабель то обращается к экспрессионистской манере, напоминающей орнаментальную прозу, то переходит на язык важной для 1920-х годов очерковой фактографии, то пишет в стилистике натурализма столь любимой им французской раннемодернистской прозы. Вот, например, характерное начало рассказа «Король», открывающего «Одесские рассказы»:

Венчание кончилось, раввин опустился в кресло, потом он вышел из комнаты и увидел столы, поставленные во всю длину двора. <...> Квартиры были превращены в кухни. Сквозь закопчённые двери било тучное пламя, пьяное и пухлое пламя. В его дымных лучах пеклись старушечьи лица, бабьи тряские подбородки, замусоленные груди. Пот, розовый, как кровь, розовый, как пена бешеной собаки, обтекал эти груди разросшегося, сладко воняющего человеческого мяса. Три кухарки, не считая судомоек, готовили свадебный ужин, и над ними царил восьмидесятилетняя Рейзл, традиционная, как свиток Торы, крохотная и горбатая.

Разностилье рассказов об Одессе выдержано Бабелем совершенно сознательно: он считал, что переломное для России и мира время не может быть сведено к одному художественному стилю.

Что на неё повлияло?

На стилистику и темы прозы Бабеля повлияли самые разные явления, в диапазоне от хасидских притч и фрейдовского психоанализа до французской литературы натуралистического направления и русской прозы XIX века (особенно Лев Толстой и Николай Гоголь). Старые притчи и рассказы, которые он мог слышать от старших родственников и читать в литературных текстах на идиш (Шолом-Алейхема, например), в его текстах получали скорее пародийное преломление (что позволяло и дистанцироваться от своей традиционной культуры, и сохранить память о ней). Психоаналитические исследования и тексты Мопассана и Золя позволили ему выработать оригинальный писательский взгляд на человеческое тело, ввести в свою прозу проблематику сексуальности. От Гоголя Бабель перенял привычку к мрачному юмору. А Толстой оказался важен для поздней прозы Бабеля, которая становится более сдержанной и объективистской.



Улица Ришельевская, Одесса. Начало XX века¹³⁵

Как она была опубликована?

Рассказы, составляющие каноническую версию цикла, публиковались в начале 1920-х в советской периодике. Первый рассказ, «Король», был опубликован в июньском выпуске газеты «Моряк» за 1921 год. Через два года в «Литературном приложении» к «Известиям Одесского губисполкома, губкома КП(б)У и губпрофсовета» вышел рассказ «Как это делалось в Одессе». В пятом номере журнала «Красная новь» за 1924 год были опубликованы рассказы «Отец» и «Любка Казак».

Как её приняли?

В отличие от «Конармии», спровоцировавшей бешеную реакцию предводителя Первой Конной армии Семёна Будённого, рассказы об Одессе не вызвали резкой критики со стороны литературных и политических функционеров. Более того, они привлекли внимание артистического цеха: так, сверхпопулярный в те годы Леонид Утёсов взял несколько рассказов Бабеля для исполнения со сцены. А Виктор Шкловский написал о Бабеле небольшой очерк, где высказан тезис о том, что «он иностранец даже в Одессе» (то есть смотрит на свой родной город как бы со стороны). В 1928 году вышел небольшой сборник научных статей о Бабеле (который всегда воспринимался как писатель-«попутчик») под редакцией Бориса Казанского

¹³⁵ Улица Ришельевская, Одесса. Начало XX века. Library of Congress (Библиотека Конгресса).

и Юрия Тынянова (авторы статей – известные филологи Николай Степанов, Григорий Гуковский и Павел Новицкий).

Что было дальше?

После публикации канонического корпуса «Одесских рассказов» в 1924 году Бабель переживает пик писательской славы. В середине 1930-х он совершает несколько поездок во Францию и Бельгию, но, вопреки желаниям живущих там родственников, всё-таки возвращается в Советский Союз. Тогда же он сближается с семьёй Николая Ежова и Евгении Хаютиной, якобы собирая материал для романа о работниках НКВД, черновик которого был изъят при обыске (или вовсе не существовал). В 1939 году Исаак Бабель арестован по ложному обвинению в шпионаже и в следующем году расстрелян.

Последний прижизненный сборник Бабеля вышел в 1936 году. Следующая книга появилась только в 1957 году (с предисловием Ильи Эренбурга): в этот сборник под названием «Избранное» наряду с «Конармией» вошли и рассказы об Одессе, которые позднее переиздавались в среднем раз в десятилетие, но особенно интенсивно на рубеже 1980–90-х годов (когда вышло более пяти разных по качеству сборников Бабеля). Тогда же рассказы об Одессе были экранизированы: в 1989 году вышли фильмы «Биндюжник и Король» Владимира Аленикова и «Искусство жить в Одессе» Георгия Юнгвальда-Хилькевича, а в 1990 году – «Закат» Александра Зельдовича. В конце 1980-х появились и первые театральные постановки рассказов Бабеля: среди них особое место занимает «Закат» Андрея Гончарова, поставленный в 1987 году в Московском театре им. В. Маяковского. Через десять лет в Театре на Таганке выходит известный спектакль «Пять рассказов Бабеля» Ефима Кучера. Ещё при жизни Бабеля его рассказы исполнялись со сцены Леонидом Утёсовым, что, по-видимому, положило начало традиции устного «одесского юмора», в 1960–70-е годы доведённой до блеска Михаилом Жванецким и Романом Карцевым.

Что особенного в Одессе Бабеля?

Одесская тема появилась в творчестве Бабеля ещё до написания «Одесских рассказов»: в 1916 году он пишет небольшой очерк-манифест «Одесса». Его взгляд на родной город, как и на мир вообще, одновременно жесток и нежен: с одной стороны, он пишет о том, что «в Одессе очень бедное, многочисленное и страдающее еврейское гетто, очень самодовольная буржуазия и очень черносотенная городская дума», с другой – что «в Одессе сладостные и томительные весенние вечера, пряный аромат акаций и исполненная ровного и неотразимого света луна над тёмным морем». Бабель придавал Одессе важную роль в «европеизации» России, в то же время противопоставлял её другому «окну в Европу» – холодному и промозглому Петербургу, способному рождать мрачные сюжеты Достоевского. Благодаря своему пограничному расположению и мягкому климату Одесса оказывается «единственным в России городом, где может родиться так нужный нам наш национальный Мопассан». Кого имеет в виду Бабель? Помня о его страстном увлечении Мопассаном, можно предположить, что себя: по крайней мере написанные позднее «Конармия» и «Одесские рассказы» показывают, что он хорошо усвоил уроки французского новеллиста, сделав его взгляд ещё более бескомпромиссным.



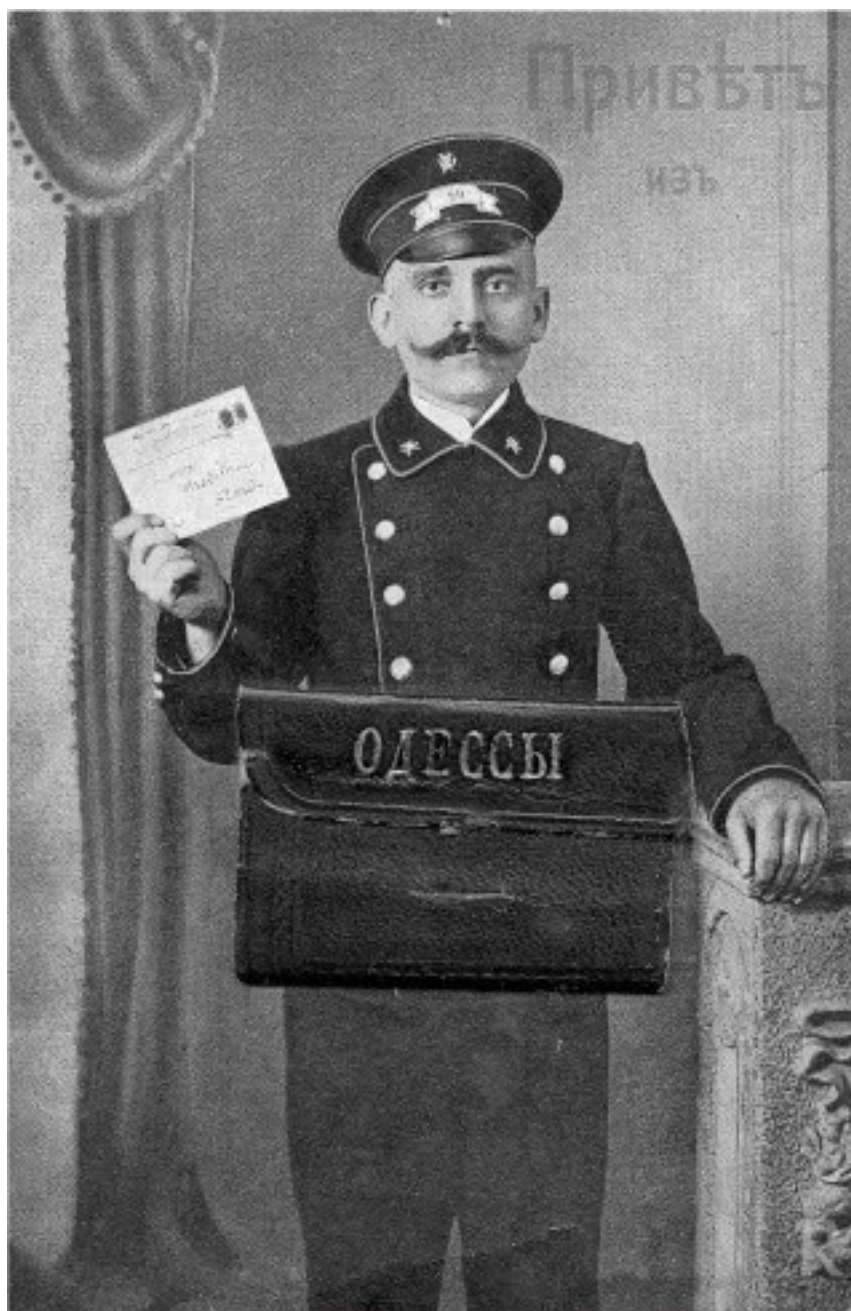
Леонид Утёсов ещё при жизни Бабеля читал «Одесские рассказы» со сцены¹³⁶

Можно сказать, что Одесса для Бабеля не только родной город, но и мир в миниатюре (как Йокнапатофа Уильяма Фолкнера или Макондо Габриэля Гарсиа Маркеса).

По словам немецкой исследовательницы советской литературы Мирьи Лекке, бабелевская Одесса универсальна, то есть представлена как пример пограничной территории, разделяющей Россию и Европу (и шире – Восток и Запад), бедность и богатство, тепло и холод и т. д. При этом специфика жизни в Одессе такова, что Бабель попросту не мог отказаться от отражения множества колоритных деталей речи жителей, городского быта и географии. Центральное место в бабелевской Одессе (которая может и не совпадать с Одессой исторической, фактической) занимает Молдаванка – район, в котором родился Бабель и где происходит

¹³⁶ Леонид Утёсов. Фотография неизвестного автора, из архива Галины Габнис.

почти всё основное действие «Одесских рассказов». В начале прошлого века Молдаванка была бедным и криминальным районом: по сути, трущобами, отделёнными от построенной итальянскими архитекторами центральной части Одессы, которая к началу XX века стала одним из самых европеизированных городов Российской империи (причинами тому были историческая связь с Францией, многонациональный состав населения и находящийся в самом сердце города морской порт). Но под пером Бабеля Молдаванка приобретает своеобразный праздничный блеск, в котором социальные и культурные противоречия – в том числе почти государственный антисемитизм – отходят на второй план, а сама Молдаванка предстаёт своего рода карнавальным воплощением всей дореволюционной Одессы, местом скопления разношёрстной публики, которая живёт, любит, работает, грабит и даже убивает играючи и с юмором.



Почтовая открытка. 1910-е годы¹³⁷

¹³⁷ Почтовая открытка. 1910-е годы. Из открытых источников.

Когда происходит действие «Одесских рассказов» и примыкающих к ним текстов?

Последний из «Одесских рассказов» – «Любка Казак» – заканчивается словами о хитром управляющем Цудечкисе: «Он пробыл в своей должности пятнадцать лет, и за это время я узнал о нём множество историй». Когда закончились эти пятнадцать лет? Предположим, что в 1919 году, событиям которого посвящён рассказ «Фроим Грач», дополняющий «Одесские рассказы». Думается, именно в эти пятнадцать (плюс-минус два-три года) лет (1904–1919) и происходит действие одесских текстов Бабеля: это период между двух революций, когда жизнь в России сначала постепенно, а затем и вовсе радикально изменяется. Зафиксировать эти временные изменения и стремился Бабель.

Почему преступники, герои рассказов об Одессе, так обаятельны?

Вряд ли юный Исаак Бабель был знаком с известным одесским бандитом Мишкой Япончиком и его бандой, но интерес для него они представляли всегда. Именно поэтому он пошёл не столько по пути критики бандитского образа жизни (как Антон Макаренко, Л. Пантелеев или режиссёр фильма «Путёвка в жизнь» Николай Экк), а по пути замороженного описания их быта, речи и манер (которые он мог наблюдать со стороны, а позднее додумать и дофантазировать). В 1920-е годы «Одесские рассказы» и дополняющие их тексты могли сойти за описание косного дореволюционного быта, тогда как уже в начале 1930-х чуткий к веяниям времени Бабель начал писать роман «Коля Топуз» о перековке одесского бандита в советского рабочего-шахтёра (но роман не был закончен).

Обаяние преступников в рассказах Бабеля связано с интересом и даже восхищением, которое испытывает к ним автор – особенно это касается Бени (Бенциона) Крика, прототипом которого и был Мишка Япончик. Для описания Бени и его жизни Бабель не жалел стилистических возможностей: речь, одежды, манеры Крика описаны очень подробно и ярко, а сам он всегда оказывается на первом плане. Почему же Бабеля привлекала фигура Бени Крика и других бандитов? Во-первых, экзотические герои требовались Бабелю для того, чтобы закрепиться в советской литературе (пусть и в качестве «попутчика»): в 1920-е ей были нужны яркие и неоднозначные персонажи, которые могли бы оживить литературу, освободить «от бытовщины и от набившей оскомину промозглой петербургской духовности». На более глубоком уровне Бабеля привлекал врождённый авантюризм Крика-Япончика, помогающий в, казалось бы, безвыходных ситуациях. В отличие от другого одесского авантюриста, Остапа Бендера, Крик не стремился пользоваться противоречиями общества, а создавал сообщество, которое мог бы возглавить. В этом проявляется столь важное для Бабеля героическое начало, возвышающее Крика над более зависимыми жителями Молдаванки (реальный Япончик возглавлял один из отрядов еврейского сопротивления погромам). Восхищение Беней, разумеется, разделяли не все: живший в те же годы в Одессе певец Леонид Утёсов считал, что бандиты не были романтиками, артистами, поэтами, но стали таковыми только после выхода «Одесских рассказов».

Почему в рассказах Бабеля об Одессе столько насилия?

Буквально в каждом одесском рассказе Бабеля есть ситуация, которая заставляет читателя содрогнуться, – иногда из такой ситуации или ситуаций состоит весь текст («Как это

делалось в Одессе») Но, помимо трагических смертей, в рассказах об Одессе часто присутствуют и сцены физического насилия, психологического давления (на почве антисемитизма и не только), испытываемого героями страха, ужаса, отчуждения и т. д.

Всё это указывает на то, что насилие для Бабеля – не просто черта того или иного исторического времени и связанных с ним событий, но неотъемлемая часть общественного договора и человеческого существования вообще, без которого оно потеряло бы остроту. А экстремальные исторические события (война, еврейские погромы, революции), сопряжённые с многократным увеличением насилия, делают проживание жизни более интенсивным, наполненным.

Это вовсе не значит, что Бабель – апологет насилия, смакующий в своей прозе эпизоды жестокости. Скорее он заворожённый исследователь, который, в отличие от предшественников, не может позволить себе отвернуться от страшного и несправедливого, но и не может изменить его ход (в этом смысле его подход близок к документальному кино и фотографии, но сделанным как бы с подчёркнутой экспрессией). Бабель стремился понять, что заставляет людей быть жестокими по отношению друг к другу, животным, природе.

Какую роль в произведениях Бабеля играет секс?

Ещё до написания «Конармии» и «Одесских рассказов» Бабель опубликовал в Петербурге несколько рассказов, в том числе «Элья Исаакович и Маргарита Прокофьевна», описывающий встречу старого одесского еврея и проститутки из Орла. Из эротических моментов в этом тексте упоминается только поцелуй «в седеющую щеку», но цензура сочла этот и другие рассказы Бабеля порнографическими. Впрочем, революционные события помешали судебным заседаниям.

В дальнейшем Бабель часто обращался к сексуальной коллизии, которая могла быть как главной темой рассказа, так и своего рода подтекстом, соединяясь с другими важными мотивами, например едой. Так, например, открывающий «Одесские рассказы» «Король» начинается с сочного описания готовки и свадебного пира; в другом рассказе цикла, «Отец», запутанные матримониальные истории решаются в накалённом чувственностью одесском воздухе, где «парни тащили... девушек за ограды, и поцелуи раздавались на могильных плитах». Здесь заявлена и ещё одна важная для Бабеля тема, связанная с сосуществованием сексуальности и смерти, которое наиболее рельефно отражено в жестоких, порой садистских эпизодах «Конармии». Среди других одесских текстов можно назвать также рассказ «Закат», в котором Лёвка, брат Бени Крика, влюбившись в девушку по имени Табл, уходит на три дня из дома, чем провоцирует семейный конфликт:

- Уходи, грубый сын, – сказал папаша Крик, завидев Лёвку.
- Папаша, – ответил Лёвка, – возьмите камертон и настройте ваши уши.
- В чём суть?
- Есть одна девушка, – сказал сын. – Она имеет блондинный волос. Её зовут Табл. Табл по-русски значит голубка. Я положил глаз на эту девушку.

Но самым частым эпизодом в прозе Бабеля можно считать встречу бедного и сексуально неискущённого юноши с опытной, экспансивной женщиной (чаще всего секс-работницей). Подобный эпизод присутствует во многих рассказах Бабеля и выполняет сразу несколько функций, которые не исключают друг друга. С одной стороны, секс для него связан с резким взрослением, дистанцированием от консервативной «отцовской культуры» и обретением психологической независимости в чувственном мире. С другой стороны, важен и культурно-национальный контекст сексуальных сцен: в рассказах Бабеля молодой еврейский студент овладевает взрослой русской женщиной так же, как прожжённый Бени Крик – Катюшей, которая «накала для Бени Крика свой расписной, свой русский и румяный рай». Впрочем, по мне-

нию Александра Жолковского, само писательство для Бабеля связано с сексуальностью: автору необходимо пройти своеобразную инициацию, «овладев» темой, стилистикой и т. д.

Почему речь одесских персонажей Бабеля так необычна?

Как и в «Конармии», в «Одесских рассказах» и в примыкающих к ним текстах Бабель стремился не просто передать повседневную речь жителей (как это делал бы автор-бытописатель), но как бы театрализовать её, представляя каждый длинный монолог и отдельные реплики персонажей почти как оперную арию. При этом Бабель не считал себя родоначальником так называемого одесского языка (составленного из смеси русского, украинского и идиш), создание которого ему иногда приписывают (что вызывает возмущение у многих одесситов, находящихся у Бабеля массу «ошибок»).

Многие исследователи сходятся на том, что речь персонажей Бабеля связана с еврейской фольклорной традицией, берущей начало чуть ли не в речи библейских апостолов и пророков (у Бабеля, кстати, есть множество намёков на этот культурный пласт: например, «Ты сеешь неприятности, Арье-Лейб, ты получишь завирюху», отсылающее к словам пророка Осии: «Так как они сеяли ветер, то и пожнут бурю»). Этот тип речи разбавляется столь виртуозно перенесёнными в прозу Бабеля просторечными репликами одесских жителей и уголовного элемента:

Об чём думает такой папаша? Он думает об выпить хорошую стопку водки, об дать кому-нибудь по морде, об своих конях – и ничего больше.

Можно сказать, что два этих типа речи (и не только они) в рассказах об Одессе контрастно отчуждали друг друга, что делало рассказы особенно смешными. При этом автор находился как бы за пределами текста, «подвешивая» религиозный пафос городских проповедников и житейскую мудрость небогатых еврейских семей. Думается, подобная авторская вненаходимость имела этическую природу: как и сам Бабель, рассказчик не хочет ассоциировать себя ни с религиозной, ни с городской (одесской) темой, но смотрит на обе с некоторой дистанции.

Почему рассказы об Одессе такие смешные?

Бабель представлял незнакомых большинству современников героев, помещая их в необычные обстоятельства: собственно, это и вызывало у читателей и слушателей улыбку, а юмор позволял Бабелю отстраниться от своих персонажей, не смешаться с ними. Одесский мир у Бабеля наполнен множеством социальных ритуалов и речевых особенностей, природа которых не всегда понятна жителям средней полосы и уж тем более Центральной Европы (где бабелевские рассказы переводились довольно оперативно).

Думается, смеховая реакция просчитывалась Бабелем, который стремился совместить добрый юмор Шолом-Алейхема и более мрачный юмор Гоголя: жизнь многих героев Бабеля поистине ужасна, но мягкий одесский климат не позволяет воспринимать происходящее слишком серьёзно.

Повествователь в рассказах об Одессе – это сам Бабель?

Бабель наделяет повествователя, а также некоторых героев «Одесских рассказов» и примыкающих к ним текстов многими чертами своей биографии и характера, но эти тексты нельзя назвать автобиографическими. Человек XX века, Бабель был хорошо знаком с неврозом постоянного несовпадения с собой, который усиливался его еврейским происхождением, советским подданством и т. д. Ему удалось перенести этот «симптом» в свои тексты, при помощи сти-

листического блеска и мрачного юмора обострив отношения между биографическим автором и повествователем: можно сказать, что рассказчик – это идеальная версия самого Бабеля, которому, по его собственным признаниям, в жизни не хватало внимательности, жёсткости, чувства осмысленности происходящего (хотя известно, что Бабель был склонен умалить свои способности и заслуги).



Железнодорожник. Одесса. Начало XX века¹³⁸

Автор смотрит на повествователя и персонажей-прототипов как бы со стороны, с часто присутствующей на фотографиях самого Бабеля грустной улыбкой. Впрочем, иногда грустная улыбка сменяется страхом или даже омерзением: так происходит во многих рассказах цикла «Конармия», где дистанция между бабелевским альтер эго Лютовым и воинственным окружением обсуждается практически постоянно. Дистанция подчёркивается обращением Бабеля к псевдодокументальным источникам (письма, статьи), показывающим отличие языка повествователя от языка его персонажей.

¹³⁸ Железнодорожник. Одесса. Начало XX века. Из открытых источников.

Бабель – русский или еврейский прозаик?

Сам Исаак Бабель считал себя советским писателем. Несмотря на то что он был достаточно быстро переведён на европейские языки – в частности, на наиболее близкий ему французский, – он так и не решился остаться в эмиграции в 1930-х, боясь языкового вакуума и особенно авторской не востребоваемости. Можно сказать, что этот выбор в конечном итоге стоил ему жизни.

С другой стороны, для Бабеля были важны иудаистские мотивы, которые проникали в его жизнь через обязательное для еврейского юноши изучение талмудической традиции и богатейший еврейский фольклор, растворённый в повседневной речи одесских жителей. Как показывает филолог Михаил Вайскопф, следы этих влияний довольно часты в рассказах Бабеля: они могут выражаться как на уровне сюжета (трагедия хасидской притчи о хромо́й лошади в рассказе «Начальник конзапаса»), так и в артистичной речи почти всех персонажей «Одесских рассказов»:

Нужны ли тут слова? Был человек, и нет человека. Жил себе невинный холостяк, как птица на ветке, – и вот он погиб через глупость. Пришёл еврей, похожий на матроса, и выстрелил не в какую-нибудь бутылку с сюрпризом, а в живого человека. Нужны ли тут слова?

Как и его ровесники еврейского происхождения, Исаак Бабель оказался перед сложным этическим и политическим выбором: эмигрировать из СССР и больше не вспоминать о своём происхождении или хранить память о нём, сделав его элементом своей частной жизни. В разные периоды своей жизни Бабель склонялся то к одному, то к другому полюсу, но все его основные жизненные выборы и обстоятельства были связаны с секулярным, «гражданским» сценарием: безоговорочное принятие Октябрьской революции, интерес к шокирующим сюжетам, непростые отношения с женщинами и т. д.

Почему среди персонажей рассказов Бабеля столько детей и подростков?

Детский – как и подростковый – взгляд на те или иные события очень важен для Бабеля. С одной стороны, это один из способов обозначить зазор между автором и повествователем, автором и персонажем, с другой – он позволяет встретиться с каждым событием словно бы в первый раз, увидеть мир свежим, незамыленным взглядом. Причём это могут быть совершенно разные события: первое столкновение с человеческой жестокостью, вопиющей несправедливостью, историческими событиями или первая любовь, потеря невинности, встреча с искусством и т. д.

Согласно Бабелю, детство и юность – несправедливое и жестокое время тревожной растерянности перед миром и бесконечной зависимости от рода, традиций, предписаний и других людей. Все эти черты сближают как юного героя (прототипом которого, по всей видимости, был сам Бабель) не входящего в одесский цикл рассказа «История моей голубятни», оказавшегося в эпицентре еврейского погрома, так и мальчика по фамилии Курдюков из «конармейского» рассказа «Письмо», простодушно рассказывающего о казни своего отца-самодура. Можно сказать, что подростки – главные жертвы в нестабильном мире, который описывает Бабель: они не всегда способны физически и психологически защититься от насилия, но в то же время часто обладают интуицией, позволяющей им понять его причины. С другой стороны, юные герои вполне способны быть проводниками насилия, не всегда понимая его последствия.

Какое место занимают «Одесские рассказы» в традиции южнорусской школы русской прозы?

Традиция русской южной прозы, героями которой становились живущие в приграничных землях украинцы, евреи, румыны и русские, после Октябрьской революции 1917 года переживает особенный подъём. Если до революции она обращалась к разного рода локальным сюжетам, не стремясь конкурировать с большой русской литературой, то в начале 1920-х о себе заявила целая плеяда «южных» авторов, не желавших мириться со своим маргинальным положением. Немаловажно, что многие из них родились и выросли в Одессе, чьё периферийное положение позволяло им смешивать в своих текстах самые разные мотивы: от грубой, на грани садизма, физиологии до вдохновенного интереса к авантурным персонажам-трикстерам. К классическим примерам такого южного (одесского) письма можно отнести «Двенадцать стульев» Ильи Ильфа и Евгения Петрова, а также стихотворные тексты Эдуарда Багрицкого, поэтизовавшего полууголовный мир одесских портов, и более поздние автобиографические тексты Валентина Катаева.

Место Бабеля в этом ряду совершенно закономерно, хотя и парадоксально: он хочет не просто быть автором, пишущим об Одессе, но и понять, что значит быть одесским автором в новых, послереволюционных условиях. В отличие от Эдуарда Багрицкого, Бабель не стремится полностью раствориться в южной речи и одесских сюжетах. Он вводит иронический подтекст, чтобы увидеть родной город как бы со стороны, глазами удивлённого одесской сутолокой иностранца.



Марина Цветаева. Поэма Горы

Марина Цветаева

ПОЭМА ГОРЫ

1924

Поэма о расставании с любимым человеком, полная ветхозаветной страсти и античного трагизма. Самые сложные и насыщенные отношения в жизни Цветаевой становятся поводом для радикального поворота в её поэзии.



КОММЕНТАРИИ: ПОЛИНА РЫЖОВА

О чём эта книга?

О противостоянии долга и страсти, о богоборческом смысле любви. Истинная любовь, по Цветаевой, способна достигать совершенства, подвластного только Богу, но именно из-за этого обречена на его возмездие. Несмотря на то что в основу «Поэмы Горы» положена реальная любовная история Цветаевой, сама поэма не локализована ни во времени, ни в пространстве. В её центре сюжет о том, как люди встречаются (поднимаются на Гору), люди влюбляются (находятся на Горе), но не женятся, а расстаются и прощаются навсегда (спускаются с Горы).

Когда она написана?

Цветаева пишет «Поэму Горы» в январе 1924 года, подводя символическую черту под романом с Константином Родзевичем. В это время она живёт с мужем¹³⁹ и дочерью¹⁴⁰ в Праге (Эфрон получает студенческую стипендию, Цветаева, как русский поэт, – вспомоществование от чешского правительства плюс гонорары от еженедельника «Воля России»). Сюжет будущего произведения она, по сути, проговаривает в январском письме другому своему увлечению Александру Бахраху¹⁴¹, сообщая, что рассталась с Родзевичем «любя и любима, в полный разгар любви... Разбив его и свою жизнь», Цветаева формулирует: «Ничего не хочу, кроме него, а его никогда не будет. Это такое первое расставание за жизнь, потому что, любя, захотел всего: жизни: простой совместной жизни, то, о чём никогда не "догадывался" никто из меня любивших. – Будь моей. – И моё: – увя!»¹⁴² Пишет Цветаева «Поэму Горы» быстро, буквально на одном дыхании. Только закончив послесловие, тут же приступает к её сюжетному продолжению – «Поэме Конца». Работа над вторым текстом, напротив, растягивается: пять месяцев и 140 страниц черновиков, за это время Цветаева не написала ни одного стихотворения.

¹³⁹ Сергей Яковлевич Эфрон (1893–1941) – офицер, литератор. Познакомился с Цветаевой в Коктебеле в возрасте 17 лет, вскоре они поженились. От брака с Цветаевой у него было трое детей – Ариадна, Ирина и Георгий (Мур). С началом Первой мировой Эфрон ушёл на фронт медбратом. Во время Гражданской войны воевал на стороне белых, после поражения уехал в Прагу. К нему в Прагу в 1922 году переехала Цветаева с дочерью Ариадной. В 1920-х Эфрон увлёкся идеями евразийства, начал сотрудничать с советскими спецслужбами. В 1937 году вернулся в СССР, через два года его арестовали по обвинению в шпионаже и затем расстреляли.

¹⁴⁰ Ариадна Сергеевна Эфрон (1912–1975) – переводчица, мемуаристка. Жила вместе с родителями, Мариной Цветаевой и Сергеем Эфроном, в Москве, Праге и Париже. В Париже окончила училище прикладного искусства, сотрудничала с французскими журналами. В 1937 году первой из семьи вернулась в СССР, где работала в редакции журнала *Revue de Moscou*. В 1939 году Ариадну Эфрон арестовали по обвинению в шпионаже и осудили на восемь лет лагерей. В 1955 году она была реабилитирована. Подготовила к изданию собрание сочинений матери, была хранительницей её архива. Занималась стихотворными переводами с французского.

¹⁴¹ Александр Васильевич Бахрах (1902–1986) – литературный критик. Эмигрировал в 1920 году. Цветаева познакомилась с ним в Берлине, посвятила ему стихотворный цикл «Час души» (1923). Во время войны жил в доме Бунина в Граце, после чего выпустил книгу мемуаров «Бунин в халате». Около двадцати лет работал на радио «Свобода». В 1980 году во Франции вышел его сборник литературных портретов «По памяти, по записям».

¹⁴² Саакянц А. А. Жизнь Цветаевой. Бессмертная птица-феникс. – М.: Центрполиграф, 2002. С. 399.



Марина Цветаева. 1925 год¹⁴³

Вторая редакция «Поэмы Горы» была сделана в декабре 1939 года, после возвращения Цветаевой в СССР, её муж и дочь к тому времени уже были арестованы. Цветаева переписала «Поэму Горы» для литературоведа Евгения Тагера (к которому она тоже была неравнодушна), убрав из «Посвящения» следующие строки:

¹⁴³ Марина Цветаева. 1925 год. Дом-музей Марины Цветаевой.

Если б только не холод крайний,
Замыкающий мне уста,
Я бы людям сказала тайну:
Середина любви – пуста.

Из «Послесловия» тоже исчез солидный отрывок:

Та гора хотела! Песнь
Брачная – из ямы Лазаревой!
Та гора вопила: – Есмь!
Та гора любить приказывала...
Та гора была – миры!
– Господи! Ответа требую!
Горе началось с горы.
И гора и горе – пребыли.
Послесловие вышло длинное –
Но и память во мне долга.

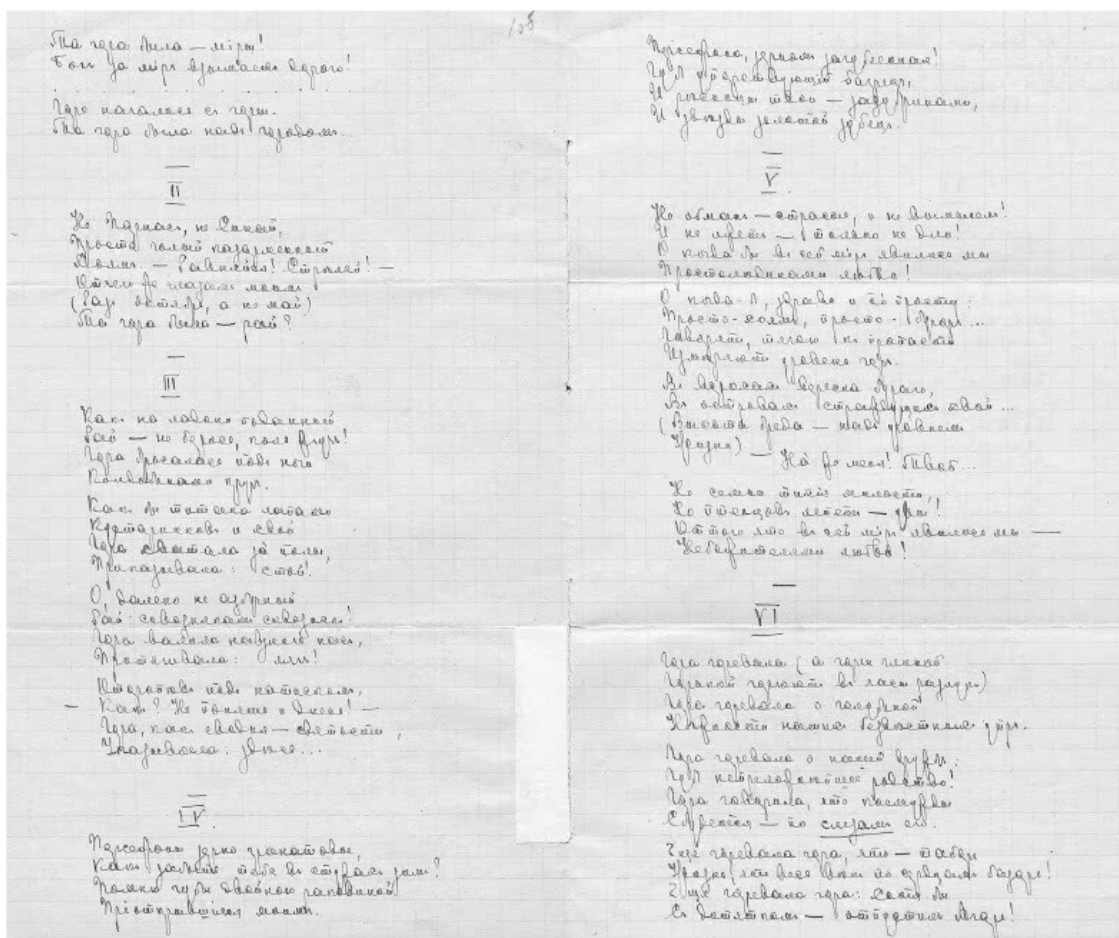


Сидят (слева направо): Марина Цветаева, Екатерина Еленева, Константин Родзевич, Олег Туржанский. Стоят: Сергей Эфрон, Николай Еленев. Чехия, 1923 год¹⁴⁴

¹⁴⁴ Марина Цветаева, Екатерина Еленева, Константин Родзевич, Олег Туржанский. Сергей Эфрон, Николай Еленев. Чехия, 1923 год. Мемориальный дом-музей М. И. Цветаевой в Болшеве.

Как она написана?

«Поэма Горы» вместе с «Поэмой Конца» отмечают начало нового этапа в цветаевской поэзии – по ним часто проводят границу между «ранней» и «поздней» Цветаевой. В «Поэме Горы» стих всё ещё достаточно сдержан и легко читается, но уже начинает рваться: расходятся синтаксические и метрические границы, место активных глаголов занимают ещё более стремительные тире, превращая строку в формулу, появляются курсивы, педалирующие смысл, и знаки ударения, педалирующие ритм. Цветаева старается работать не с фразами и словами, а со слогами и звуками – отсюда впечатляющая фонетическая организация поэмы, вся построенная на согласных «г» и «р» (Фёдор Степун¹⁴⁵ называл звукопись Цветаевой «фонологической каменоломней»).



Рукопись «Поэмы горы». 1924 год¹⁴⁶

Если ранние стихи Цветаевой писались скорее с последней ударной строчки, а начало подгонялось под конец, то в «Поэме Горы» центральной становится именно первая строфа,

¹⁴⁵ Фёдор Августович Степун (1884–1965) – философ и мемуарист. До эмиграции издавал философский журнал «Логос», воевал в Первой мировой – этот опыт он отразил в книге «Из писем прапорщика-артиллериста», занимал должность во Временном правительстве. В 1922 году Степуна высылают из страны в рамках борьбы с инакомыслием. После эмиграции философ пережил ещё и немецкий нацизм – в Германии он преподаёт в университете, редактирует философские журналы, пока нацисты не лишают его права преподавать; в это время Степун работает над своими воспоминаниями о России «Бывшее и несбывшееся».

¹⁴⁶ Рукопись «Поэмы горы». 1924 год. Российский государственный архив литературы и искусства.

она задаёт стиль и интонацию всей поэме. Михаил Гаспаров писал, что зрелые стихи Цветаевой «начинаются с начала: заглавие дает центральный, мучащий поэта образ... первая строка вводит в него, а затем начинается нанизывание уточнений и обрывается в бесконечность».

Что на неё повлияло?

Содержательно – античные мифы и Библия, особенно Ветхий Завет. Интонационно – немецкая поэзия эпохи романтизма (из дневника Цветаевой: «Когда меня спрашивают: кто ваш любимый поэт, я захлёбываюсь, потом сразу выбрасываю десяток германских имён»). Ритмически – стихи Владимира Маяковского, это влияние сильнее всего скажется в последующей «Поэме Конца», но и в «Поэме Горы» тоже довольно заметно – по часто встречающимся анжамбеманам¹⁴⁷ и эллипсисам¹⁴⁸.

Как она была опубликована?

В дебютном номере парижского журнала «Вёрсты»¹⁴⁹, вышедшем в июле 1926 года (его название отсылает к одноимённой цветаевской книге, вышедшей ещё в Москве в 1921 году). Редакторами журнала были Дмитрий Святополк-Мирский, Пётр Сувчинский¹⁵⁰ и муж Цветаевой Сергей Эфрон. В литературном отделе были также опубликованы перепечатки стихов Пастернака, Сельвинского, Есенина, прозы Бабеля и Артёма Весёлого¹⁵¹, в виде приложения – «Житие протопопа Аввакума» с примечаниями Алексея Ремизова. Таким образом, цветаевская «Поэма Горы» была гвоздём номера – единственной громкой новинкой.

Как её приняли?

На «Поэму Горы» одними из первых отреагировали эмигранты старшего поколения, до этого по преимуществу обходившие Цветаеву вниманием¹⁵², в отличие от её ровесников. Зинаида Гиппиус под псевдонимом Антон Крайний поиздевалась над выдернутой из поэмы фразой «Ты... полный столбняк!» и добавила: «...Это – не дурные стихи, не плохое искусство, а совсем не искусство». Иван Бунин саркастически выделил другую цитату: «Красной ни днесь, ни впредь / Не заткну дыры» (любопытно, что в редакции 1939 года Цветаева заменила «красную» дыру на «чёрную»). Жёсткая реакция во многом объясняется обстоятельствами публикации: ругали даже не саму поэму, а новый журнал «Вёрсты», где она впервые была напеча-

¹⁴⁷ Анжамбеман – перенос части фразы из одной строки в другую при несовпадении метрических и синтаксических границ.

¹⁴⁸ Эллипсис – намеренный пропуск слов в предложении.

¹⁴⁹ Журнал русского зарубежья, издававшийся в 1926 по 1928 год в Париже. В журнале публиковались «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» с примечаниями Алексея Ремизова, стихи Марины Цветаевой, рассказы Исаака Бабеля, статьи философа Льва Шестова. Всего вышло три номера журнала.

¹⁵⁰ Пётр Петрович Сувчинский (1892–1985) – публицист, музыкант. Эмигрировал в 1918 году, участвовал в первом издании евразийского сборника «Исход к востоку». В 1925 году женился на Вере Гучковой, дочери лидера октябристов Александра Гучкова. В 1937 году посетил СССР, но возвращаться на родину не стал. После войны занимался преимущественно музыкой: основал общество «Музыкальное достояние», проводившее концерты современных композиторов, давал частные уроки фортепиано.

¹⁵¹ Артём Весёлый (настоящее имя – Николай Иванович Кочуров; 1899–1938) – писатель. Участвовал в Октябрьской революции и Гражданской войне на стороне большевиков. Начал публиковаться в 1920-е, среди его самых заметных текстов – пьеса «Мы», роман «Россия, кровью умытая», повесть «Реки огненные». В 1937 году писателя арестовали по обвинению в антисоветской террористической деятельности и позднее расстреляли.

¹⁵² Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: идеология, поэтика, идентичность автора в контексте эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 306.

тана. Журнал получил репутацию евразийского¹⁵³, для многих эмигрантов это было очевидным синонимом просоветского.

Кульминацией борьбы с «красными» «Вёрстами» и Цветаевой как его эмблематическим автором стала статья в журнале «Новый дом», затеянная как своеобразный отпор эмигрантскому «эстетическому большевизму»¹⁵⁴. В статье за авторством Владимира Злобина¹⁵⁵ журнал «Вёрсты» был назван публичным домом, а сама Цветаева, пусть и завуалированно, – проституткой, в качестве доказательства выступила подборка двусмысленных цитат из «Поэмы Горы». Статья неприятно поразила русских литераторов Парижа: на одном из вечеров Союза молодых поэтов и писателей Вадим Андреев (сын писателя Леонида Андреева) предложил публично осудить журнал «Новый дом»¹⁵⁶, его поддержал поэт Владимир Сосинский, заявив, что даёт редакции журнала «публичную пощёчину». Страсти так накалились, что организаторам вечера во избежание потасовки пришлось выключить в здании электричество¹⁵⁷. На следующем вечере один из редакторов «Нового дома» Юрий Терапиано¹⁵⁸ дал Сосинскому уже не символическую, а самую реальную пощёчину, после чего был вызван на дуэль. Дуэль, правда, не состоялась: коллега по «Новому дому» Владислав Ходасевич запретил Терапиано драться, заметив, что русских интеллигентов и так мало и им не пристало стрелять друг в друга. По воспоминаниям Сосинского, Цветаева в знак благодарности за рыцарское поведение подарила ему серебряное кольцо с гербом Вандеи¹⁵⁹. Позднее Терапиано сознался, что настоящим автором скандальной рецензии «Нового дома» была Зинаида Гиппиус, а не Злобин – или по крайней мере статья была написана при её активном участии.

Что было дальше?

Первая посмертная книга стихов Цветаевой в СССР была издана только в 1961 году. В сборник «Избранное» вошли 151 стихотворение и две поэмы – «Поэма Горы» и «Поэма Конца». Книга смогла увидеть свет благодаря колоссальным усилиям дочери поэта Ариадны Эфрон, вернувшейся из ссылки с началом хрущёвской оттепели. Согласно плану Гослитиздата, сборник должен был выйти ещё в 1957 году, но из-за начавшейся в газетах и журналах антицветаевской кампании¹⁶⁰ он, уже свёрстаный и готовый к публикации, из плана был

¹⁵³ Философско-политическая концепция, согласно которой Россия не часть Запада, а наследница Орды. У русских особый путь и свои ценности – жертвенность и героизм, противостоящие западной прагматичности. Евразийство зародилось в 20-е годы в среде русских эмигрантов, среди его основателей – лингвист Николай Трубецкой и географ Пётр Савицкий, сходные идеи развивал впоследствии Лев Гумилёв.

¹⁵⁴ Там же. С. 317.

¹⁵⁵ Владимир Ананьевич Злобин (1894–1967) – поэт, литературный критик. В 1916 году познакомился с Дмитрием Мережковским и Зинаидой Гиппиус. В 1919 году они вместе эмигрировали, в Париже жили в одной квартире. В 1927–1928 годах Злобин был одним из редакторов журнала «Новый корабль», секретарём литературного салона Гиппиус «Зелёная лампа». После смерти супружеской пары был хранителем их архива. Написал книгу мемуаров о Гиппиус «Тяжёлая душа».

¹⁵⁶ Ежемесячный литературный журнал, выходивший в Париже в 1926–1927 годах. Редакторами журнала были Нина Берберова, Довид Кнут, Юрий Терапиано и Всеволод Фохт. Всего вышло три номера журнала. Из воспоминаний Берберовой: «Уже после первого номера (1926 год) "Новый дом" оказался нам не под силу: Мережковские, которых мы позвали туда (был позван, конечно, и Бунин), сейчас же задавили нас сведением литературных и политических счетов с Ремизовым и Цветаевой, и журнал очень скоро перешёл в их руки под новым названием ("Новый корабль")».

¹⁵⁷ В. Н. Среди молодых поэтов // Дни. 1926. 11 ноября. № 1156. С. 1.

¹⁵⁸ Юрий Константинович Терапиано (1892–1980) – поэт, прозаик, литературный критик. Участвовал в Первой мировой и Гражданской войне на стороне белых. В 1920 году эмигрировал. В Париже был одним из основателей и первым председателем Союза молодых поэтов. Был соредктором журналов «Новый дом», «Новый корабль», автором «Русской мысли». Опубликовал шесть сборников стихов, а также сборник воспоминаний и критических работ «Встречи».

¹⁵⁹ Вандейский мятеж (1793–1796) – контрреволюционное восстание на западе Франции. Закончилось поражением повстанцев, унесло жизни более чем 200 000 человек.

¹⁶⁰ В декабре 1956 года вышел альманах «Литературная Москва» с семью стихотворениями Цветаевой и статьёй о ней Илья Эренбурга. В начале 1957 года журнал «Крокодил» поместил статью Ивана Рябова «Про смертяшкиных», критикующую

исключён. Книга вышла из печати четыре года спустя, составителем и автором предисловия выступил литературовед Владимир Орлов¹⁶¹. После её выхода Ариадна Эфрон писала Орлову: «Вокруг книги в Москве творится невообразимое. Получаю много писем от доставших, а ещё больше от не доставших книжечку. На "чёрном рынке" цена уже десятикратная»¹⁶². Сборник был издан довольно скромным по советским меркам тиражом – 25 тысяч экземпляров. В 1965 году вышло уже более солидное собрание цветаевских текстов, в серии «Библиотека поэта». Эти два издания, по сути, дали начало советской «цветаевомании». В самом начале 1960-х с творчеством Цветаевой [познакомился](#) Иосиф Бродский, и именно благодаря «Поэме Горы»: «Не помню, кто мне её дал, но когда я прочёл "Поэму Горы", то всё стало на свои места. И с тех пор ничего из того, что я читал по-русски, на меня не производило того впечатления, какое произвела Марина». Преодолев период молчания в 1970-е годы, в следующее десятилетие поэзия Цветаевой заполнила книжные полки: всего вышло около 70 книг общим тиражом в 8,3 миллиона экземпляров.

Особенной датой для цветаеведения стал 2000 год: был открыт личный цветаевский архив, засекреченный по воле Ариадны Эфрон. Дочь Цветаевой не хотела, чтобы интимные биографические подробности жизни её матери пришли к широкой публике раньше, чем книги. Среди открытых документов архива была и переписка Цветаевой с Константином Родзевичем, адресатом «Поэмы Горы». Именно благодаря этой переписке стало возможным утверждать, что Родзевич действительно испытывал сильные чувства к Цветаевой, что она эти чувства не придумала (как это довольно часто с ней случалось).

Сегодня «Поэма Горы» остаётся в поле современной популярной культуры. Очевидную отсылку к цветаевской поэме, к примеру, можно обнаружить в рефрене песни «Гора», выпущенной Земфирой в 2013 году:

Врёте, вы всё врёте, и гора говорит: «Нет».

Кем был Родзевич? Как складывались их отношения с Цветаевой?

Константин Болеславович Родзевич, как и Сергей Эфрон, учился в Пражском университете. Они с Эфроном были друзьями, вместе эмигрировали в Берлин, а затем и в Прагу. В отличие от товарища, во время Гражданской войны воевавшего против большевиков, Родзевич воевал за красных, потом попал в плен к белым, был приговорён к смертной казни, но помилован генералом Слащёвым¹⁶³ (прототип генерала Хлудова в булгаковском «Беге»). Вместе с белыми он бежал из Крыма в Галлиполи¹⁶⁴, а затем и в Европу. Считается, что роман между Цветаевой и Родзевичем вспыхнул в конце августа 1923 года, ей тогда было 30, ему – 27: встречались

Цветаеву (и Эренбурга за предисловие). Помимо «Крокодила» альманах и Цветаеву раскритиковали «Литературная газета», «Вопросы литературы», «Вечерняя Москва», «Правда» и «Московская правда».

¹⁶¹ Владимир Николаевич Орлов (1908–1985) – литературовед. В 1938–1939 годах заведовал критическим отделом журнала «Литературный современник». С 1945 года работал старшим научным сотрудником Института литературы АН СССР. Выпускал литературоведческие работы о Грибоедове, Радищеве, Блоке. С 1956 по 1970 год был главным редактором серии «Библиотека поэта».

¹⁶² Салтанова С. Марина Цветаева. Возвращение. Судьба творческого наследия поэта на фоне советской эпохи. 1941–1961. – М.: Возвращение, 2017. С. 278.

¹⁶³ Яков Александрович Слащёв-Крымский (1885–1929) – военачальник. Отличился в сражениях Первой мировой, за храбрость был удостоен ордена Святого Георгия 4-й степени. Во время революции присоединился к Добровольческой армии. Руководил обороной Крыма (из-за чего обзавёлся приставкой в фамилии). После поражения белых жил в Константинополе, в 1921 году выпустил книгу «Требую суда общества и гласности. Оборона и сдача Крыма (Мемуары и документы)». После амнистии участникам Белого движения Слащёв вернулся в СССР, преподавал тактику в школе комсостава «Выстрел». В 1929 году курсант пехотной школы застрелил Слащёва из мести за своего брата, казнённого по распоряжению военачальника в годы войны.

¹⁶⁴ Русская армия генерала Врангеля стояла лагерем в греческом городе Галлиполи после эвакуации из Крыма. Почти трёхлетнее «Галлиполийское сидение» стало тяжелейшим испытанием для солдат и офицеров.

в кафе или отелях, много гуляли по Праге. Уже в сентябрьском письме возлюбленному Цветаева признаётся: «Я в первый раз люблю счастливого, и может быть в первый раз ищу счастья, а не потери, хочу взять, а не дать, быть, а не пропасть! Я в Вас чувствую силу, этого со мной никогда не было. Силу любить не всю меня – хаос! – а лучшую меня, главную меня». По воспоминаниям поэта Алексея Эйснера, Родзевич был красивым, изящным, чем-то напоминал Андрея Болконского: «Этот человек был абсолютной противоположностью Серёжи: ироничный, мужественный, даже жестокий. К Марине он большого чувства не питал, он её стихов не ценил и даже, вероятно, не читал»¹⁶⁵.

Время разрыва обычно соотносят с периодом написания «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца», то есть с началом 1924 года, однако есть и другие свидетельства. Сам Родзевич в разговоре с Вероникой Лосской, исследовательницей творчества Цветаевой, говорил, что отношения продлились чуть ли не два года¹⁶⁶. Друг Цветаевой Марк Слоним¹⁶⁷ полагал, что Родзевичу посвящены все цветаевские стихотворения, написанные с 1922 по 1928 год¹⁶⁸, а также подчёркивал, что в жизни Цветаевой это был единственный настоящий, «не интеллектуальный» роман.

Летом 1926 года Родзевич женился на Марии Булгаковой, дочери религиозного философа Сергея Булгакова. Известно, что Цветаева подарила невесте на свадьбу подвенечное платье и специально переписанную для неё «Поэму Горы». В письме журналисту Даниилу Резникову Цветаева пишет: «Кстати знаете ли Вы, что мой герой Поэмы Конца женится, наверное уже женился. Подарила невесте свадебное платье (сама передала его ей тогда с рук на руки, – не платье! – героя), достала ему *carte d'identite* или вроде, – без иронии, нежно, издалека. – "Любите её?" – "Нет, я Вас люблю". – "Но на мне нельзя жениться". – "Нельзя". – "А жениться непременно нужно". – "Да, пустая комната... И я так легко опускаюсь". – "Тянетесь к ней?" – "Нет! Наоборот: даже отталкиваюсь". – "Вы с ума сошли!"» Впрочем, то, что Цветаева подарила на свадьбу платье, Булгакова опровергала. Вероятнее всего, именно о новом романе Родзевича идёт речь в цветаевском стихотворении «Попытка ревности», написанном 19 ноября 1924 года:

Как живётся вам с другою, –
Проще ведь? – Удар весла! –
Линией береговою
Скоро ль память отошла
Обо мне, плавучем острове
(По небу – не по водам)!
Души, души! – быть вам сёстрами,
Не любовницами – вам!

В поздних воспоминаниях Булгакова называла мужа «аморальным человеком» и «очаровательной свиньёй» (их отношения закончились разводом довольно быстро), а также давала понять, что его роман с Цветаевой длился дольше, чем принято думать: «Она мужу моему говорила интересные или важные вещи – не мне. Он же был её любовником! Однажды мне

¹⁶⁵ Лосская В. Марина Цветаева в жизни. Неизданные воспоминания современников. – М.: Культура и традиции, 1992. С. 83–84.

¹⁶⁶ Там же. С. 88.

¹⁶⁷ Марк Львович Слоним (1894–1976) – писатель, публицист, литературовед. Входил в партию эсеров. После Октябрьской революции уехал в Киев, где издавал эсеровскую газету. В 1920-х жил в Берлине, Праге, Париже. Редактировал еженедельник «Воля России», журнал «Социалист-революционер». Руководил литературным объединением «Кочевье». В 1941 году уехал в США, где преподавал русскую литературу.

¹⁶⁸ Там же. С. 155.

было очень неприятно найти, уже после нашей свадьбы, в его кармане пламенную призывную записку от неё. Она всегда так поступала. Противно даже!»¹⁶⁹

Жизнь Родзевича после окончания отношений с Цветаевой сложилась довольно ярко (по выражению Ариадны Эфрон, он имел «мотыльковую сущность и железобетонную судьбу»¹⁷⁰): воевал в составе интербригад в Гражданской войне в Испании, был участником французского Сопротивления во время Второй мировой, попал в нацистский концлагерь, после войны жил в Париже, занимался резьбой по дереву. Большинство исследователей [сходятся во мнении](#), что он был агентом советской разведки. Умер Родзевич на 93-м году жизни в доме престарелых под Парижем.

Так почему роман с Родзевичем закончился? Кто кого бросил?

Считается, что на разрыв решилась Цветаева. Между любовниками было слишком мало общего, и у них были разные взгляды на отношения: ей, как поэту, требовалась трагическая и невозможная страсть, ему – добрая жена, наводящая дома уют и готовящая к его приходу ужин. Многие объясняет фраза Цветаевой, переданная со слов Ариадны Эфрон: «Он хотел любви "по горизонтали", я – "по вертикали"»¹⁷¹. Но так как именно это противопоставление и легло в сюжет «Поэмы Горы», можно заподозрить, что названная причина сильно облагорожена литературным замыслом. Были ли в реальности другие обстоятельства, повлиявшие на разрыв?

Самым очевидным препятствием для счастливого совместного будущего был, разумеется, муж Цветаевой. Сергей Эфрон, прежде с пониманием и сдержанностью относившийся к увлечениям жены, на этот раз решился на ультиматум. О своём решении разъехаться с женой он написал в письме Максимилиану Волошину от 23 декабря 1923 года:

Нужно было каким-либо образом покончить с совместной нелепой жизнью, напитанной ложью, неумелой конспирацией и пр<очими>, и пр<очими> ядами. <...> Две недели она была в безумии. Рвалась от одного к другому. (На это время она переехала к знакомым.) Не спала ночей, похудела, впервые я видел её в таком отчаянии. И наконец объявила мне, что уйти от меня не может, ибо сознание, что я где-то нахожусь в одиночестве, не даст ей ни минуты не только счастья, но просто покоя.

¹⁶⁹ Там же. С. 97.

¹⁷⁰ Там же. С. 85.

¹⁷¹ Саакянц А. А. Указ. соч. С. 403.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.