

Научное приложение. Вып. LXXXVI

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

БЕГЛЫЕ ВЗГЛЯДЫ

Новое прочтение русских травелогов
первой трети XX века

Сборник статей

Москва
Новое литературное обозрение
2010

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос-Рус)61-022.88
Б37

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. LXXXVI

*Печатается при финансовой поддержке Фонда Фольксваген
(VolkswagenStiftung)*

Куратор проекта Universität Bremen



Составители, ответственные редакторы
В.-С. Киссель, Г.А. Тиме

Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей / Перевод с немецкого Г.А. Тиме.
М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 400 с.: ил.

В европейских литературах жанр травелога (travelogue, *англ.* — повествование о путешествии) занимает центральное место с самого начала Нового времени. Эта книга предлагает широкий спектр новых прочтений русских травелогов первой трети XX века, охватывая произведения А. Чехова, В. Розанова, М. Цветаевой, О. Мандельштама, А. Белого, В. Шкловского, И. Эренбурга, Г. Иванова, М. Горького, А. Платонова. Основное внимание уделяется травелогам в границах или на границах советской империи, однако представлены и те, в которых речь идет о впечатлениях русских писателей в Западной Европе. Название «Беглые взгляды», с одной стороны, подразумевает историческое состояние бегства, в которое были ввергнуты люди вследствие Первой мировой войны, Октябрьской революции и Гражданской войны в России, с другой стороны — акцентирует эстетическую и поэтологическую «беглость» травелогов модернизма, их ассоциативный и коннотативный потенциал. Так возникает новый образ жанра травелога и его эволюции в русской литературе.

ISBN 978-5-86793-800-0

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос-Рус)61-022.88

В оформлении обложки использованы работы Алексея Чикишева.

© Авторы, 2010
© В.-С. Киссель, Г.А. Тиме, сост., ред., 2010
© Г.А. Тиме, пер. с нем., 2010
© Художественное оформление. «Новое литературное обозрение», 2010

Предисловие

Предлагаемый читателю сборник статей славистов Европы и России имеет свою предысторию. Она восходит к Международному симпозиуму, который проходил в феврале 2006 года в Бременском университете в рамках проекта Фонда Фольксваген «Взгляды Других, путешествия в метрополии: Берлин, Париж, Москва между двумя мировыми войнами». Бременскому симпозиуму предшествовали симпозиумы в Оснабрюке (Германия, январь 2004) и в Серизи-ла-Саль (Франция, сентябрь 2004), на которых метафорика «взгляда Других» или же «скрещивающихся взглядов» (*regards croisés*) оказалась необыкновенно продуктивной при сравнительном прочтении немецких, французских и русских травелогов.

В этот период в рамках проекта вышло из печати три сборника на немецком языке¹; четвертый сборник «*Flüchtige Blicke. Relektüren russischer Reisetexte des 20. Jahrhunderts*» появился в начале 2009 года. Из этого сборника для перевода на русский язык² были отобраны статьи, на наш взгляд, пунктирно отмечающие существенные этапы развития литературного модерна в России: от «беглого модерна» конца XIX века до модернистских «набросков» советского периода.

Концепт «беглого взгляда» как нельзя лучше соответствует состоянию бегства, в которое была ввергнута вся Россия, оказавшаяся в первой трети XX века в пучине революции и Гражданской войны. Именно этим состоянием обуславливалась вынужденная или намеренная «беглость» взглядов русских путешественников эпохи исторического перелома — не важно, где они находились в это время: в России или за ее пределами.

¹ Вышедшие сборники открыли вновь созданную серию «*Reisen Texte Metropolen*»: Walter Fähnders/Nils Plath/Hendrik Weber/Inka Zahn (Hg.). Berlin, Paris, Moskau: Reiseliteratur und die Metropolen. Bielefeld: Aisthesis, 2005; Asholt Wolfgang/Leroy Claude (Hg.). Die Blicke der Anderen. Paris-Berlin-Moskau. Bielefeld: Aisthesis, 2006; Walter Fähnders/Wolfgang Klein/Nils Plath (Hg.). Europa Stadt. Reisende. Blicke auf Reisetexte. 1918—1945. Bielefeld: Aisthesis, 2006.

² Абсолютное большинство переводов являются авторизованными. Следует также заметить, что в связи с относительной неустойчивостью русских терминов, касающихся феномена литературы Нового времени (модерн, модернизм, «модерность»), издатели не ставили перед собой задачу унифицировать их, но следовали авторским интерпретациям. — *Примеч. пер.*

Люди французской революции все свои мечты выразили в триединой формуле. Свобода опозорила себя в наших глазах. У нее оказалась душа проститутки и повадки лакея, который, унижаясь перед одним столиком, отыгрывается на другом. Равенство несет нам не одно лишь моральное успокоение, оно несет также суету машин, все ничтожество арифметики, отказ от творчества — следовательно, и от свободы. [...] Тогда-то приходит [...] «братство». Видимо, без него нет ни равенства, ни свободы (Эренбург, 311—312).

Казалось бы, пройдя через милитаризацию искусства, советский травелог вновь выбирается к либеральным ценностям. Но это, как и раньше, обманка. За рассуждением об актуальности триединого лозунга Французской революции скрывается массивная идеологическая булавка, воткнутая в самое сердце либерализма. Братство утверждается за счет уничтожения свободы и равенства. В свободе автор видит лишь вседозволенность силы, итогом свободы и демократии он легко может назвать европейский фашизм. «Ничтожество арифметики», убивающее равенство, — это пинок всеобщему избирательному праву, над которым в обязательном порядке иронизирует каждый советский путешественник. Подрубив два корня либерализма, Эренбург, казалось бы, оставляет третий. Но без двух других он как-то повисает в воздухе, не стоит и выеденного яйца. Очевидно, что в сознании писавшего это путешественника лозунги Французской революции заслонены «социальной справедливостью», главным лозунгом социализма. За всем за этим стоит, как всегда в советской литературе, злободневная задача — идейная полемика с европейской социал-демократией, дискредитация ее ценностей. «Либеральное путешествие», просочившись в эпицентр либерализма, призвано служить оружием против него.

Забавно, что прекрасный Париж Маяковского («без казарм и без Эррио») и его последователей — это Париж королевский и императорский, а ненавистная советскому писателю «Америка в Париже» — это и есть тот самый республиканский Париж, которому вроде бы должен наследовать советский социализм. Впрочем, идейное наследство советская культура всегда обрабатывает в зависимости от текущих политических задач. Либеральный настрой путешественника полностью растворяется в его тоталитарном сознании. На следующем этапе путешествий военная риторика превратится из метафоры в реальность, а либеральное мышление станет восприниматься как анахронизм.

Ульрих Шмид (Бохум)

ОБЪЕКТ В ОБЪЕКТИВЕ: ПАРИЖСКИЕ ВИДЕНИЯ ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

В 1933 году Илья Эренбург опубликовал в Москве иллюстрированный том «Мой Париж». Во вводной главе автор пояснил, что при фотографировании он пользовался камерой с боковым видоискателем — такая камера давала возможность фотографировать людей незаметно и тем самым избежать приблизительности художественного наблюдения. В тридцати трех главах Эренбург иллюстрирует свои короткие эссе 255 снимками, которые неизменно отличаются двумя признаками: с одной стороны, у него нет ни единого снимка, представляющего внутреннее пространство, с другой — почти на каждой фотографии центр композиции образует человек или человеческое лицо. Двойное медиальное кодирование восприятия Эренбургом Парижа в тексте и в образе прекрасно иллюстрирует теорию Михаила Бахтина о пространственном конструировании героя и его мира: ориентация изображенных персон на стилистическую доминанту позволяет понять, что, собственно говоря, протагонистом книги является не человек, но сам город в его фотографически схваченной форме. Бахтин настаивает на важности языка внешних форм героя, его тела и непосредственно окружающих его предметов; именно в связи с образным воплощением текст Эренбурга последовательно отказывается от любой психологизации изображаемых персон и ограничивается деперсонализацией, которая приводит человека в семантическое соприкосновение с окружающими его предметами.

В своей представленной в качестве фрагмента работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин указывает на важность «внеаходимости» во время создания художественного портрета человека: эстетический смысл лишь тогда пребывает в человеческой индивидуальности, когда он «закончен» снаружи. Бахтинский концепт «законченности» подразумевает «собирающую» объективацию человека, которая вначале придает ему форму, доступную для восприятия. Этот формообразующий процесс может происходить только в контакте с «Другим», то есть индивидуальное самосознание необходимо базируется на интеракции со способом видения «Другого»:

В этом смысле можно говорить об абсолютной эстетической нужде человека в другом, в видящей, помнящей, собирающей и

объединяющей активности другого, которая одна может создать его внешне законченную личность: этой личности не будет, если другой ее не создаст: эстетическая память продуктивна, она впервые рождает *внешнего* человека в новом плане бытия¹.

Бахтин настаивает на полной данности человека в его наблюдаемой объективности: «Другой человек для меня весь в объекте, и его я — только объект для меня»². Объективизация человеческого Я, по крайней мере у раннего Бахтина, вообще не оценивается отрицательно³. Напротив: только в качестве «законченного объекта» индивидуум обретает форму, которая служит основой любого познания.

В самом деле, только в другом человеке дано мне живое, эстетически (и этически) убедительное переживание человеческой конечности, эмпирической ограниченной предметности. [...] другой весь простерт и исчерпан во внешнем для меня мире как вещь среди других вещей, ни в чем не выходя за его пределы, ничем не нарушая его видимое, осязаемое пластически-живописное единство⁴.

Привлекает внимание аподиктический тон автора: наблюдаемый человек «весь простерт» и «исчерпан» в своем внешнем явлении. Бахтин отказывается от явной психологизации и замыкает экспрессивное изображение человека исключительно на внешнем проявлении.

Явление «другого человека» дано в форме его тела, линии которой позволяют определить границы тела:

Линия как граница тела адекватна ценностно для определения и завершения *другого*, притом всего, во всех его моментах...⁵

Человек по причине множественности его перспектив является *предметом* искусства *par excellence*. Разумеется, с точки зрения Бахтина, искусство может ограничиваться неживыми предметами. Но тогда оно должно отказаться от своей первейшей задачи: от

¹ Бахтин М. Работы 20-х годов. Киев: Next, 1994. С. 116. Далее — Бахтин М. Работы 20-х годов.

² Там же. С. 118.

³ Morson Saul Gary, Emerson Caryl. Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press, 1990. S. 66.

⁴ Бахтин М. Работы 20-х годов. С. 116.

⁵ Там же. С. 119.

смыслового заключения, ибо предмет уже наличествует в своей завершенности.

Отсюда следует, что положение героя в мире, созданном художественным произведением, определяется не самим protagonистом, но автором. Художественное соотношение мира и человека следует встречному движению: человек объективируется и тем самым опредмечивается, предметы же, напротив, ориентированы на человека и таким образом приобретают живость.

Если мы обратимся к предметному миру художественного произведения, мы без труда убедимся, что его единство и его структура не есть единство и структура жизненного кругозора героя, что самый принцип его устройства и упорядочения трансгрессиентен действительно и возможному сознанию самого героя. [...] Безусловно, все изображенные в произведении предметы имеют и должны иметь существенное отношение к герою, в противном случае они hors d'œuvre, однако это отношение в его существенном эстетическом принципе дано не изнутри жизненного сознания героя. Центром пространственного расположения и ценностного осмысливания изображенных в произведениях внешних предметов является внешнее тело и внешняя же душа человека. Все предметы соотнесены с внешностью героя, с его границами, и внешними и внутренними (границами тела и границами души)⁶.

В художественном произведении человеческая индивидуальность должна рассматриваться с позиции «внеаходимости». При этом центральным концептом становится художественная «форма»: изображаемый человек только в том случае обретает экспрессивный смысл, если его можно воспринять эстетически. Однако это качество проявляется лишь на границе двух сознаний, которые связаны отношением перспективы.

На таком основании Бахтин создает общее определение художественной формы. С его точки зрения, форма есть величина, которая возникает во взаимодействии наблюдающего объекта с наблюдаемым субъектом:

Форма выражает активность автора по отношению к герою — другому человеку: — в этом смысле мы можем сказать, что она есть результат взаимодействия героя и автора. Но герой пассивен в этом взаимодействии, он не выражающий, но выражаемое, но как таковой он все же определяет свою форму, ибо она должна отвечать именно ему, но отнюдь не как его возможное самовыражение⁷.

⁶ Бахтин М. Работы 20-х годов. С. 166.

⁷ Там же. С. 154.

Бахтин предельно кратко обобщает свою позицию в следующем высказывании «*Форма есть граница*, обработанная эстетически»⁸.

Бахтинское определение художественной формы наилучшим образом применимо к фотографическому и литературному портрету Парижа, созданному Ильей Эренбургом. Эренбург также исходит из позиции вневходимости относительно художественной формы изображаемого города. Уже в резкой поляризации наблюдающего субъекта и наблюдаемого объекта находит выражение бахтинская модель перспективы: Илья Эренбург фотографирует боковой камерой, желая, как наблюдатель, устранить угрозу своей субъективности. В предисловии к книге Эренбург подчеркивает собственное участие в художественной деформации наблюдаемого мира:

В своих путешествиях я не расстаюсь с Лейкой. Фотографии заменяют мне блокнот, помогают вспоминать события, детали встреч, разговоров. Иногда эти же фотографии являются иллюстрациями в моих книгах. Так, недавно на немецком языке вышла книга *Об Испании*, иллюстрированная исключительно моими фото.

Я давно живу в Париже. Мне захотелось заснять Париж таким, как я его чувствую. Это, конечно, не значит, что я дал исчерпывающий портрет Парижа; это мой Париж, деформированный мною как художником⁹.

В фотографиях и комментариях Эренбурга хорошо заметно встречное движение — опредмечивание людей и гуманизация предметов. Человек и предмет находятся в тесной семантической связи; в композиции Эренбурга они в качестве объектов предназначены для определенной экспрессивной функции. При этом решающую роль играет бахтинское определение «эстетически обработанной границы». Таким образом, Париж предстает как конгломерат человека и объекта.

Эренбург снова и снова задается вопросом о традиционных «границах тела» в своих текстах и фотографиях и с неустанным критическим пылом направляет их преимущественно против буржуазного общества.

⁸ Бахтин М. Работы 20-х годов. С. 160.

⁹ Эренбург И. О моем Париже // Советское фото 4—5 (1934). Цит. по: Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург в 1932—1935 году. Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях в прессе, свидетельствах современников). СПб.: Лина, 2001. Т. 3. С. 163. Далее — Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург в 1932—1935 году.

Бахтинский концепт эстетически проведенных границ тела позволяет обозначить три разных вида парижских фотографий Эренбурга. По принципу возрастающей сложности их можно отнести с комбинирующим, концентрирующим и констеллирующим взглядами.

I. Комбинирующий взгляд

Основной операцией фотографического взгляда Эренбурга является комбинирование линий тела и предмета. Ее почти идеально представляет снимок инвалида войны, спящего на скамейке¹⁰ (см. фото I).

Скамейка и спина мужчины образуют треугольник, который находится в центре изображения. Тело и предмет почти незаметно переходят друг в друга. Единство органического и неорганического материала подчеркивается тем, что у инвалида деревянная нога, которая может показаться частью скамейки.

Серые тона фотографии подчеркивают нераздельность человека и предмета. При усилении контрастности обнаруживаются новые границы между человеком и предметом: торс человека образует со скамейкой компактное черное единство, в то время как голова и мостовая исчезают в белом цвете.

Фотографический опыт стирания границ между человеческим телом и предметом отражается и в метафорах сопровождающего текста:

На скамейках валяется человеческий сор — его не подобрали мусорщики: герой войны с обрубками вместо ног, сумасшедшие девушки, затравленные родней, чахоточные поэты и астматические бродяги¹¹.

Эренбург говорит о «человеческом мусоре» и тем самым со всей определенностью указывает на опредмечивание людей. В своем художественном изображении он исходит из хорошо узнаваемой идеологической позиции: с его точки зрения, судьба инвалида войны свидетельствует о бесчеловечном равнодушии западного капиталистического общества.

Другой пример, отражающий оценку человеческих качеств через фотографическую комбинацию, предлагает изображение кон-

¹⁰ Эренбург И. Мой Париж. М.: Изогиз, 1933. С. 66. Далее — Эренбург И. Мой Париж.

¹¹ Там же. С. 60.



Фото 1

сьержки¹² (см. фото 2). В данном случае соединение человека с предметом происходит через третий элемент, а именно через собаку. Фотография демонстрирует структуру визуального реализуемого сравнения: женщина как *comparandum* сидит перед домом, который вводится в сравнение как *comparatum*. Собака — олицетворение бдительности — выполняет при этом функцию *tertium comparationis*. Женщина и собака сидят перед дверью доходного дома. Они всеми частями тела явно тяготеют к охраняемому зданию: локти и бедра консьержки, задняя нога собаки и линии опущенных жалюзи имеют общую исходную точку, находящуюся за правым краем изображения. Таким образом, консьержка и ее собака соединены прямой линией, которая, продолжая линию спины и соответственно стула, достигает лапы животного.

«Геометрия» головы консьержки определенно соответствует образу собаки. Голова, благодаря оправе очков, явно приобретает форму треугольника — и та же фигура повторена в форме черепа собаки. То же касается и расположения ног: согнутые в коленях ноги женщины соответствуют задним ногам собаки. Наконец, ромб, образуемый коленями консьержки, повторяется в положении собачьих передних ног.

Тесная связь между домом, женщиной и собакой подкрепляется эмблематической связью изображения и подписи. «На боевом посту» — гласит название, которым в качестве метафорического пояснения Эренбург снабдил свой снимок, подчеркивая, что женщина охраняет дом подобно сторожевой собаке.

Сопроводительный текст демонстрирует ту же связь в несколько ином ключе:

В летние вечера консьержки показываются на свет. Они сидят возле дверей на крохотных стульчиках, сидят неподвижно и важно, как памятники. Не следует думать, что они лишены чувств. Они, например, нежно любят жирных, оскопленных котов. Если они ненавидят людей, то, вероятно, в этом повинны люди...¹³

Консьержка изображается как безжизненный памятник, уже самой своей незыблемостью требующий почтения. С помощью такой семантической операции она выделена из человеческого общества и своей статичностью уподоблена доходному дому. Ироническое отношение Эренбург позволяет себе только в отношении домашних животных консьержки: любовь такой женщины, как правило, полностью принадлежит кастрированным котам. Этим

¹² Эренбург И. Мой Париж. С. 52.

¹³ Там же. С. 50.



Фото 2

Эренбург вносит дальнейший аспект в ее опредмечивание: по правде говоря, у женщины тоже нет признаков пола — она полностью поглощается функцией охраны дома, так что почти становится его частью.

Комбинация «дом — женщина — собака» образует семантический комплекс, который как целое противостоит «людям», что достигается посредством определений «отталкивающий», «статичный», «бесполый».

В фотографиях инвалида войны и консьержки Эренбург обрабатывает границу между телом и предметом в духе Бахтина. Живое и неживое расположены в одном семантическом комплексе, который, в противоположность эмпирическому познанию, по-новому определяет как линии, так и плоскости изображения в их непрерывности. Тем самым Эренбург воплощает свою программу «эстетической деформации» действительности, которая, подобно бахтинскому понятию «законченности», может быть описана с позиции вненаходимости.

II. Концентрирующий взгляд

Многочисленные фотографии из парижского альбома Эренбурга отмечены сильной концентрацией линий. Взгляд наблюдателя фокусируется на определенном пункте, обозначающем центр изображения. Снимок старой женщины полностью сконцентрирован на ее вязании¹⁴ (см. фото 3). Ее собственная цель в известной мере материализуется через оправу очков, ее векторы оптически продолжены вязальными спицами. Человек, место, инструмент тяготеют друг к другу: линии тела женщины, линии скамейки и вязальных спиц сходятся в одном пункте, соединяющем индивидуум с окружающими его предметами. В отличие от примера с комбинирующим взглядом, речь здесь не идет об опредмечивании человека. Напротив: изображение старой вяжущей женщины у Эренбурга — идеальный пример не-отчуждаемой работы. Человек и предмет образуют бесконфликтное единство, геометрическая композиция которого гармонично вписывается и в городское пространство.

В качестве особого примера концентрирующего взгляда служит у Эренбурга децентрация. Фотография двух влюбленных на лестнице, ведущей к Сене, ставит тему изображения «на краю»¹⁵ (см. фото 4). Обнимающиеся влюбленные заметны не сразу; их очертания едва различимы на сером фоне каменной набережной. Линей-

¹⁴ Эренбург И. Мой Париж. С. 59.

¹⁵ Там же. С. 35.

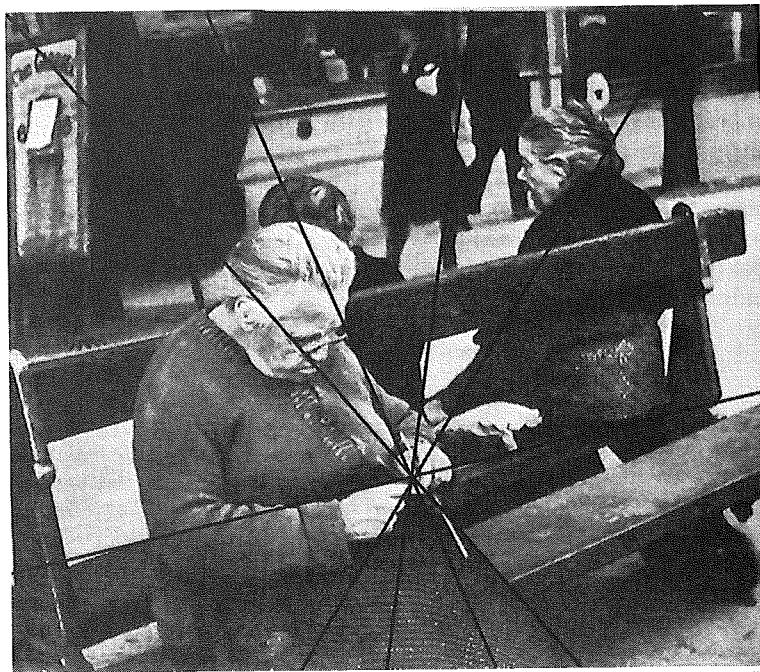


Фото 3

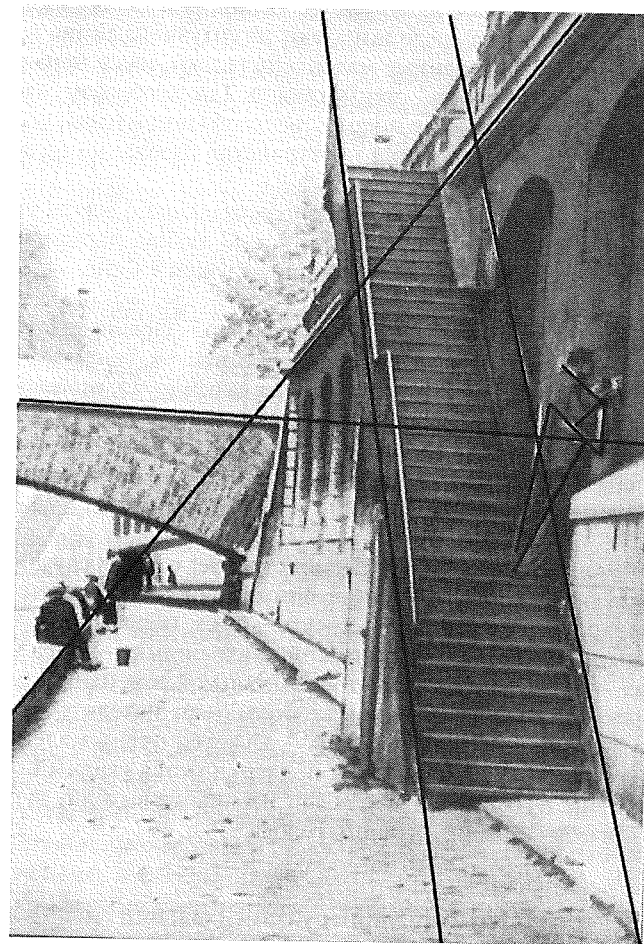


Фото 4

ная композиция изображения очень точна: площадки лестницы подчеркивают вертикальные линии, мост выделяет горизонталь, нижняя и верхняя границы парапета даже образуют сплошную линию и таким образом имитируют отсутствие перспективы. Одновременно из изображения удаляется всякая возможность укрытия.

Полностью открытая «геометрия» каменного города резко контрастирует с интимным объятием влюбленной пары. Влюбленные почти в буквальном смысле выпадают из ситуации: линия их тел, разбитая на многочисленные маленькие уголки, наклонена относительно линий лестницы, стены и моста. Таким образом, изображение показывает сложное положение влюбленной пары, которая хотела бы покинуть открытое пространство города, но не может найти укрытия.

Соответствующий пассаж из сопровождающего текста указывает на «трансцендентальную бездомность» любви, парадигма которой находит свое место на лестнице, ведущей к Сене.

Лестницы, ведущие к Сене, не просто — столько-то ступеней: это головокружение и рок. Вниз ведет нищета, вниз ведет и любовь. Кто любил в Париже, тот знает сырой туман, встающий над Сеной, тоскливые вскрики пароходика и трепет теней. Влюбленные целуются, прижавшись к перилам, они скользят по лестницам, они забираются за и под арки мостов. Никто им не дивится — ведь любовь заведомо бездомна¹⁶.

Снимок влюбленной пары демонстрирует особый случай концентрирующего взгляда. В основе фотографии лежит геометрический центр в виде маленького треугольника, образуемого всеми основными линиями. Тематический центр снимка — пара влюбленных — хотя и находится на горизонтальной оси, однако вдвойне маргинализируется. С одной стороны, пара находится на правом крае изображения, с другой — кажется очень маленькой. Именно этой децентрализацией подчеркивается главный смысл фотографии: в Париже нет места для любви; она выходит за рамки геометрически спланированного города.

III. Конstellлирующий взгляд

Наиболее сложны фотографии Эренбурга, соединяющие человека, предмет и ситуацию в одну подкрепляющую высказывание конstellляцию. При этом понятие «конstellляция» следует пони-

¹⁶ Эренбург И. Мой Париж. С. 32.

мать буквально: Эренбург помещает тело человека в определенную орбиту, которая определяется отношениями гравитации между человеком и предметом из его окружения.

Изображение мужчины, застегивающего брюки после посещения писсуара, выстроено концентрирующим взглядом¹⁷. Оно структурировано отвесной линией, которую составляют мужчина и находящаяся за ним будка писсуара, а также диагоналями наклоненных деревьев, которые продолжают в линиях рук мужчины. Здесь наблюдается нечто похожее на изображение вяжущей женщины: человек и его занятие становятся одним целым; построение изображения неуклонно влечет взгляд наблюдателя к половому органу мужчины (см. фото 5).

В сопроводительном тексте к этой фотографии заметно сечение Эренбурга на отсутствие стыда у парижан, отправляющих свою естественную надобность:

Француз идет с дамой, они весело разговаривают. Вдруг он видит будочку. Искушение непобедимо. Он тотчас же забегает внутрь. Дама ждет рядом. Несколько раз мне приходилось это наблюдать: разговор продолжается. Он говорит как в исповедальной. Она улыбается. Возможно, что они толкуют о самых возвышенных чувствах.

Выходя из будки, парижанин блаженно улыбается и уже на улице лениво оправляет свой туалет¹⁸.

Но все-таки сцена у писсуара в одном важном пункте отличается от изображения вяжущей женщины. Последняя занимает большую часть пространства изображения; ее физиономия очень выразительна, — Эренбург придает ее персоне «законченность» в духе Бахтина.

В оправляющемся мужчине, напротив, нет индивидуальности, он в данном ситуативном контексте всего лишь «типичный парижанин» — именно такое определение дается ему в сопроводительном тексте. Эренбург помещает мужчину в контекст, который охватывает не только деревья и будку писсуара, но, если приглядеться внимательнее, и фасады домов.

Закругленные линии отдельных архитектурных деталей можно продолжить в очертание эллипса, и точка их пересечения снова ведет прямо к центру изображения. Таким образом, мужчина представлен в конstellляции предметов: архитектурный фон, деревья и

¹⁷ Эренбург И. Мой Париж. С. 177.

¹⁸ Там же. С. 179.

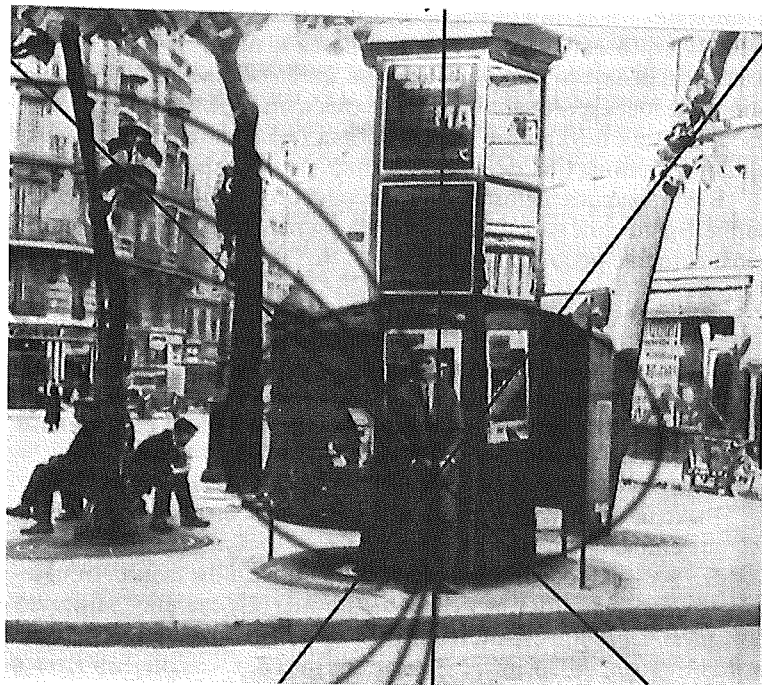


Фото 5

будка выявляют «некультурность» его поведения. В известном смысле, здесь мы имеем дело с противоположностью изображению влюбленной пары на берегу Сены. Целующиеся влюбленные выпадают из линейной композиции городского пространства, они не интегрируются в пространство видимого и исчезают в почти полной незаметности.

Оправляющийся мужчина, напротив, доминирует в городском пространстве. Более того: само городское пространство сильно ориентировано на него; в центре изображения находится процесс застегивания брюк — деятельность, которая при открытом писсуаре получает известное сценическое пространство.

Еще отчетливее констеллирующий взгляд проявляется в портрете безумной женщины, которая в солнечный день сидит скорчившись под раскрытым зонтом на скамейке в парке. Сопроводительный текст так описывает ситуацию:

Я видал недавно одну женщину. На ее ногах были рваные войлочные туфли. Она расставляла над собой зонтик. Да, у нее еще был зонтик, старомодный и нелепый. Она его сберегла от своей прежней жизни. Она переходила с одной скамьи на другую и неизменно раскрывала зонтик, как Робинсон после кораблекрушения. Она ничего не хотела от людей. Зонтик охранял ее от солнца и от любопытных. Может быть, она спала на скамье. Может быть, это не был сон, но агония.

Бесчисленны скамейки Парижа, кажется, не обойти их, но все же одна оказывается последней...¹⁹

Уже в этом маленьком сюжете обозначена семантика построения изображения: безумная женщина «причаливает», как Робинзон, к скамейке и открывает там свой зонтик, чтобы скрыться от окружающего мира²⁰. Фотография указывает на противостояние аутиста и мира (см. фото 6).

Эренбургу удалось замечательно обыграть этот мотив в визуальном отношении. Женщина с ее зонтиком действительно создает собственную галактику, восходящую только к языку формы ее тела и личных вещей. Линии головы и тела образуют круги, которые покрываются зонтиком эллипсовидной формы.

Четко прочерченные линии Парижа принимают эти круглые формы, но не взаимодействуют с ними. Интересно, что точка пересечения перспектив находится далеко от женщины — во всяком случае, явно вне ее собственной «констелляции».

¹⁹ Эренбург И. Мой Париж. С. 60, 62.

²⁰ Там же. С. 67.

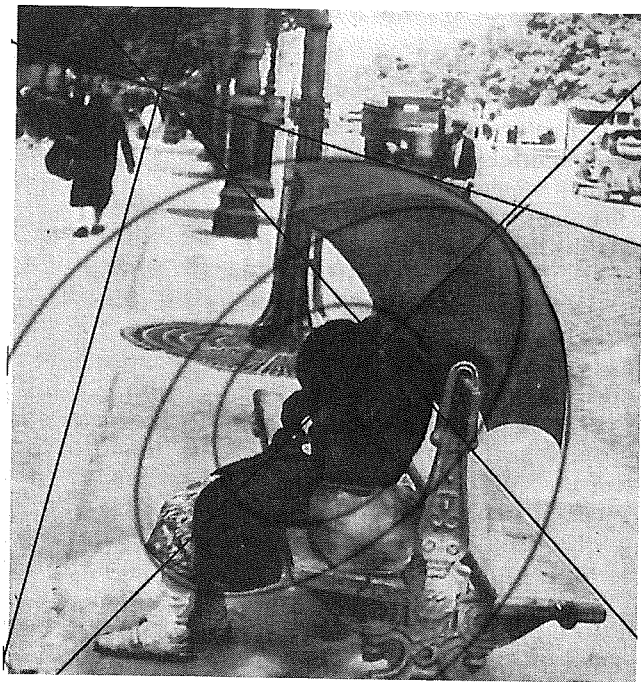


Фото 6

В обоих случаях ситуация изображаемых людей определяется только с позиции вневходимости. Ни оправляющийся парижанин, ни старая женщина с зонтиком не могут самостоятельно определить свою позицию в городском пространстве. Только проникающий в смыслы взгляд фотографа обнаруживает скрытые отношения между человеком и городом.

IV. Эстетическая программа и литературная политика

В своих фотографиях Эренбург выявляет геометрические соотношения между изображенными людьми и их ситуациями. Действительность должна не копироваться, но «деформироваться художественно». Этот метод очень хорошо можно объяснить, исходя из положений ранней статьи М. Бахтина «Автор и герой»: человек и вещь наделяются художником определенной ценностью, получают экспрессивный смысл, как правило, недоступный для самих изображаемых «сознаний». Этот смысл может быть познан только при внешней презентации человека и вещи.

Здесь кроется смысл бахтинского понятия «законченности», от которого он затем отказался в своих работах о Достоевском: изображаемые люди глубинно постигаются автором, ему принадлежит последнее слово о них, в его художественном изображении исчерпывается их смысл.

Именно такая «законченность» Парижа с его обитателями, домами, улицами и вещами была эстетической целью И. Эренбурга. Он показывал явные связи между мостами через Сену и любовью, вязальными спицами и сосредоточенной работой, между деревянной ногой и уличными мостовыми, консержкой и домом, писсуаром и культурой, зонтиком и человеческим Я.

Парижский альбом представляет собой квинтэссенцию эстетической эволюции, которая в двадцатые годы вела Эренбурга от категорического вещиизма к защите человека от «бунта вещей». Вместе с Элем Лисицким Эренбург снабдил основанный в 1922 году журнал «Вещь» призывом к созданию предметов: «Давай! Создавай "предметы"»²¹.

Еще более четко Эренбург обозначил эту позицию в конструктивистском манифесте «А все-таки она вертится», выросшем в монографию. Здесь он требовал искусства, полностью сконцентрированного на целесообразности и функциональности предмета:

²¹ См.: Лисицкий Э., Эренбург И. Блокада России кончается // Вещь. 1922. № 1/2. С. 1—4. Здесь с. 4. См. также: Gröbel Rainer. Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext. Wiesbaden: Harrasowitz, 1981. S. 21—24. (Opera Slavica NF 1).

Задача: построить вещь, которая летала бы. Безупречная точность исчислений. Экономия материала. Целесообразность каждой составной части. Обдуманность пропорции. Ясность плана. Тщательность выполнения. В итоге — воистину прекрасная вещь²².

Уже телеграфный стиль языка Эренбурга свидетельствует о том, что он в своем тексте стремится приблизиться к идеалу максимальной экономии языковых средств. В этой связи в его книге прежде всего важны те пассажи, которые отражают еще положительно оцениваемое опредмечивание человека. Человек должен представлять как предмет и только в художественном воплощении получать свой жизненный смысл. В качестве яркого примера изображения «разработанных» человеческих движений и эмоций Эренбург приводит фильмы Чарли Чаплина:

Мы видим, что Шарло не артист настроений, не вдохновенный комик, но строгий КОНСТРУКТОР, тщательно разрабатывающий схему движений, как средневековый жонглер. Он смешит не безыскусным движением, но примерением точной ФОРМУЛЫ²³.

Эренбург нашел самую краткую формулу для определения искусства, когда, недолго думая, назвал его «деланием вещей»²⁴.

Однако вскоре Эренбург отказывается от ориентированной на предметы концепции искусства и пытается проанализировать положение человека, находящегося среди окружающих его предметов²⁵. Уже в предисловии к сборнику рассказов «Тринадцать трубок», датированном 3 июня 1922 года, Эренбург дистанцируется от своей прежней позиции:

Хотя автор этой книги всячески одобряет вечность искусства и даже написал об этом небольшой уваж, в 160 печатных страниц, сам он в жизни вещей не любит, удовлетворяясь всецело сознанием, что вещи существуют²⁶.

В видении Эренбурга вещи приобретают ужасную власть над людьми. Только кажется, что человек свободен в своих действиях;

²² Эренбург И. И все-таки она вертится. М.; Берлин: Геликон, 1922. С. 71.

²³ Там же. С. 127. Выделено в оригинале.

²⁴ Там же. С. 136.

²⁵ Ср. в этой связи: Siegel Holger. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis bei Il'ja Erenburg 1921—1932. Studien zum Verhältnis von Kunst und Revolution. Tübingen: Gunter Narr, 1979. S. 107—178.

²⁶ Эренбург И. Тринадцать трубок. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 9.

в действительности же именно вещи определяют человеческую жизнь:

Люди очень наивные и очень самоуверенные полагают, что человек является господином вещи. Человек всецело подчинен различным вещам, начиная от своей рубашки, той самой, которая всего ближе к телу, и кончая золотом Калифорнии или нефтью Азербайджана. История различных войн — это томление вещей, выбирающих себе резиденцию, придворных и слуг²⁷.

Уже здесь проявляется попытка Эренбурга возвысить «жизнь» относительно «искусства» — совершенно вопреки своим прежним конструктивистским убеждениям. В важном эссе «Машина и искусство» (1925) он наконец решительно ставит вопрос о человеке, окруженном вещами:

Описана, названа, закреплена вся высокая бутафория наших дней: предметы, события, даже идеи. Отсутствует только главный герой этой непомерно усложненной постановки — человек. Кто не знает, что такое автомобиль и что такое революция? Но покажите нам нас!²⁸

В обзоре современной русской литературы за 1929 год Эренбург ставит окончательный диагноз: груз материи давит на русских писателей, которые не в состоянии совладать с мощными историческими событиями. При изображении подавляющей действительности только «человек» остается без внимания:

Die Sehnsucht nach dem Menschen hat gleichzeitig den Leser wie den Schreiber gepackt. Ereignisse, Zustände, Ideen, sogar die «Atmosphäre», alles das ist aufs sorgfältigste beschrieben worden. Wer weiß heute nicht, was Hunger ist, was ein Panzerzug und was Klassenbewusstsein ist? Aber der Mensch? Wo ist der Held, der Autor, der Regisseur und unfreiwillige Schauspieler dieser ausgedehnten Tragödie?²⁹

На фоне меняющихся принципов поэтики книга Эренбурга о Париже предстает как попытка эмансипационной критики власти

²⁷ Эренбург И. Тринадцать трубок. М.; Берлин: Геликон, 1923. С. 183.

²⁸ Эренбург И. Машина и искусство // Эренбург И. Белый уголь, или Слезы Вертера. Л.: Прибой, 1928. С. 25—32, 31.

²⁹ «Тоска по человеку овладела одновременно читателем и писателем. События, состояния, идеи, даже «атмосфера», все это описано самым тщательным образом. Кто не знает сегодня, что такое голод, бронепоезд или классовое сознание? А человек? Где герой, автор, режиссер и невольные актеры этой бесконечной трагедии?» (Эренбург И'я. Die heutige russische Literatur / Пер. с рус. манускрипта К. Розенберг // Die Neue Rundschau 1 (1929) S. 261—268, 264).

вещей над людьми. Овеществление людей в Париже демонстрируется в качестве состояния, которое можно подвергать анализу в медиуме искусства. Однако предпосылкой такой критики стала «внеаходимость» Эренбурга. Как советский писатель, он непосредственно ощущает явное господство вещей во Франции. Эта дистанцирующаяся позиция выразилась сразу в двух публикациях тридцатых годов. В 1931 году он вместе с Овадием Савичем опубликовал антологию с программным названием «Мы и они», включавшую русские отзывы о французской культуре³⁰.

В 1934 году появилось полемическое произведение «Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romain, Unamuno vus par un écrivain d'U.R.S.S.». В этой серии статей, которая уже в 1933 году публиковалась в «Литературной газете»³¹, Эренбург доказывал, что французская литература страдает слабостью, которая прямо противоположна недостаточности молодой советской литературы. В то время как русские писатели подавлены материалом, во Франции попросту отсутствует предмет, о котором стоило бы писать: «Les écrivains savent parler. En conséquence ils parlent. S'ils n'ont rien à raconter, ce n'est pas leur faute»³². Особенно резким был вердикт, вынесенный Эренбургом сюрреалистам: они хотя и «цитируют Гегеля, Маркса и Ленина», однако в действительности заняты только теорией онанизма и философией эсгибиционизма³³. В ответ на такое оскорбление Андре Бретон дал Эренбургу пощечину на бульваре Монпарнас³⁴. Однако в своем памфлете Эренбург преследовал ясную цель: он старался снять со своей позиции клеймо политического «попутчика» и сблизиться с официальным курсом литературы.

Как раз в начале тридцатых годов, когда литературно-политические распри в Советском Союзе все определеннее сдвигались в направлении марксистской эстетики, эмансипационное выступление Эренбурга едва ли было уместно. И совсем не удивительно, что его парижский альбом в 1933 году уже получил отрицатель-

³⁰ Савич О., Эренбург И. Мы и они. Франция. Берлин: Петрополис, 1931. Антология не могла появиться в Москве, так как издатели поместили в ней и короткий текст Троцкого.

³¹ Rubenstein Joshua. Tangled loyalties. The life and times of Ilya Ehrenburg. New York: BasicBooks, 1996. S. 122.

³² Ehrenbourg Ilya. Duhamel, Gide, Malraux, Mauriac, Morand, Romain, Unamuno vus par un écrivain d'U.R.S.S. Paris: Gallimard, 1934. S. 23.

³³ Ibid. S. 56.

³⁴ Marcou Lilly. Ilya Ehrenbourg. Un homme dans son siècle. Paris: Plon, 1992. P. 123; Ewa Bérard. La vie tumultueuse d'Ilya Ehrenbourg. Paris: Ramsay, 1991. S. 184.

ный отзыв в журнале «Звезда»: в своем произведении Эренбург слишком мало уделил внимания «пролетарскому Парижу»³⁵. Подобная критика была созвучна официальной оценке Эренбурга в Малой Советской энциклопедии в 1931 году, где констатировалось, что он посмеивается над западным капитализмом и буржуазией, однако не верит в коммунизм или же в карающую силу пролетариата³⁶.

В 1934 году в журнале «Советское фото» Эренбург возразил, что он выстраивал текст, следуя фотографиям, и что «мобилизация» читателя невозможна, если в центре изображения находится сама действительность³⁷.

На Первом съезде советских писателей Эренбург пытался с помощью тонких аргументов защитить свою художественную доктрину: в выступлении он указал на свою критическую по отношению к Франции книгу. По его словам, в ней он изобразил свои наблюдения французской культурной жизни с точки зрения советской перспективы. Тем самым Эренбург попытался спасти ценности и силу своей субъективности в эру, которая превратила «изображение действительности в ее революционном развитии» в наглядную эстетическую программу. Но так или иначе, и этот художественный прием не мог скрыть, что в эстетической системе социалистического реализма не было больше места для «субъективной законченности» с позиции внеаходимости.

Красноречие Эренбурга и его в некотором смысле изначальная вовлеченность в дело социалистического реализма привели к тому, что Сталин хотел назначить его президентом Международной организации революционных писателей. Уже в ноябре 1934 года должна была состояться личная беседа Сталина с Эренбургом³⁸. Но этого не случилось — возможно, вследствие того, что дело Кирова потребовало от Сталина полной сосредоточенности³⁹.

По иронии судьбы, отношение Эренбурга к Советскому Союзу определялось его позицией «внеаходимости», которая, однако, не привела его к адекватному пониманию истинной природы стали-

³⁵ Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург в 1932—1935 году. С. 87, 95. Столь же негативно отзывалась о нем «Вечерняя красная газета», поддержку Эренбург получил от «Литературной газеты» и «Пролетарского фото».

³⁶ Малая Советская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1931. Т. 10. С. 312.

³⁷ Laychuk Julian L. Ilya Ehrenburg. An Idealist in an Age of Realism. Bern: Lang, 1991. S. 380.

³⁸ Klimenko Michail. Ehrenburg. An Attempt at a Literary Portrait. New York: Lang, 1990. S. 52.

³⁹ Громов Е. Власть и искусство. М.: Республика, 1998. С. 83 и след.

низма. Эмма Герштейн с горечью описывает в своих мемуарах приезд Эренбурга в Москву в 1932 году:

Эренбург преклонялся перед прогрессивной политикой Советского Союза, восхищался строительством социализма, а мы, советские люди, не любили Эренбурга за то, что он хвалит издали то, что мы должны выносить на своей шкуре⁴⁰.

⁴⁰ Герштейн Э. Мемуары. СПб.: Inapress, 1998. С. 37.

Клаус Штэдтке (Бремен)

ПУТЕШЕСТВИЯ МИНЕРОЛОГА И ГЕОХИМИКА В.И. ВЕРНАДСКОГО

I

Русская литература путешествий имеет свою историю. До конца XVII столетия в ней доминировал жанр описаний паломнического хождения по странам христианского Востока и до Иерусалима. В XVII веке множились официальные отчеты (статейные списки) русских дипломатов о путешествиях по странам Западной Европы. При Петре I начались путешествия в Европу в образовательных целях; к концу XVIII века описания путешествий, все более беллетризованные, превращаются в предмет для чтения чувствительной публики¹.

В середине XIX века появляется новая форма путешествия: с началом реформ 1860-х годов к стилю жизни высших слоев русского общества стало принадлежать развлекательное путешествие в Европу. Состоятельный русский путешественник наслаждается приятностью европейской жизни, проигрывает деньги в казино и разглядывает культурные достопримечательности прежде всего как любопытную декорацию. Рост туризма становится мишенью литературной сатиры. Характерное изображение получает русский туризм в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863) Достоевского: рассказчик начинает с иронического *captatio benevolentiae* — он не может предложить своим гораздо более информированным читателям ничего нового. Далее в своем путевом отчете он ограничивается несколькими деталями из путеводителя, упоминает, например, знаменитые «липы в Берлине» и «Кельнский собор», о котором пишет: «Мне показалось, что это только кружево, кружево и одно только кружево, галантерейная вещица, вроде пресс-папье на письменный стол, сажень в семьдесят высоту»². В целом автор дает протесковый образ русского туриста:

¹ Ср.: Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 409; Ольшевская Л.А., Травников С.Н. «Умнейшая голова России...» // Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе 1697—1699. М.: Наука, 1992. С. 251—291. Жанр образовательного путешествия достигает своей литературной кульминации в «Письмах русского путешественника» (1792) Н.М. Карамзина и развивается до 1840-х годов. Ср.: «Парижские письма» П.В. Анненкова и «Письма об Испании» В.П. Боткина.

² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука. 1976. Т. 5. С. 48.