

Аматор от соцреализма, или искусство как отражение (по рассказу Л. Добычина «Ерыгин»)

О специфике творческого процесса Л. Добычина известно немного. Писал он трудно, медленно, измерял свои произведения не в листах, а в словах, и каждая минимальная единица текста приобретала уникальное значение в составе целого. Правку текста (в основном из цензурных соображений) автор тоже осуществлял «пословно» (например: «В конце первой главы последнее слово вместо «РКП (б)» – просто «РКП» [3:270]), причем такого рода исправления казались писателю очень существенными, тогда как опекавшие его собраты по литературному цеху лишь безнадежно сетовали: «Нельзя ждать, чтобы Добычин обнаружил действительное желание работать над текстом» (из письма К.Л. Зелинского М.Л. Слонимскому от 7 октября 1935 года [7:174]).

Обладая зорким видением истинного художника, Добычин постоянно использовал в своем творчестве жизненные впечатления. Это один из самых «документальных» авторов послереволюционного десятилетия. Точность и достоверность его описаний отмечалась многими критиками [3:28]. Вл. Бахтин отнес Добычина к тем писателям, «которые, на первый взгляд, лишены особой творческой фантазии и пишут лишь о том, что видят прямо перед собой». Однако, как справедливо отметил исследователь, «действительные факты <...> отобраны писателем из бесконечного числа возможных, они komponуются, сочетаются друг с другом в точном соответствии с авторской мыслью и не повторяют, не копируют тот мир, который он наблюдал и в котором жил» [3:30]; «он почти все придумал – подчинил своей концепции жизни, подчинил своему одиночеству, своей непонятности для других людей» [3:29]. В. Эйдинова обращает внимание на то, что Добычин в письмах «всегда говорит не об изображении (или отражении) жизни в его рассказах и романе, – а о ее **сочинительстве**» [11:88]. Раскрывая «пересозидающий и созидующий характер таланта Добычина», иссле-

довательница приходит к выводу, что «живая», «биографическая» личность художника стала не столько фактической, сколько стилистической основой его творчества, законом которого «предстает закон тождества (однотипности, серийности, стереотипа), сопровождаемый тончайшей и печальной иронией по отношению к реальности» [11:90–91].

Нам представляется, что дополнительный материал для характеристики творческой личности Добычина и его понимания художественного творчества может дать рассказ «Ерыгин» (1924) – единственное произведение писателя, где изображен «творческий процесс», пусть в сниженном, пародийном виде. Герой рассказа – провинциальный обыватель, пытающийся приспособиться к новым порядкам и найти свою выгоду. Мать и приятели предлагают ему поступить на бухгалтерские курсы, но герой видит себя писателем. Ни талантом, ни образованием он не обременен, зато великолепно чувствует конъюнктуру. Замечательно, что за десять лет до I Всесоюзного съезда советских писателей, давшего каноническое определение социалистического реализма, Добычин пародийно воплотил его основные характеристики в конспективно изложенных «шедеврах» своего героя, которые вполне отвечают известному определению А. Синявского: «Это полуклассическое полуискусство не слишком социалистического совсем не реализма» [9:457]. В исходной формулировке «социалистический реализм <...> требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания трудящихся в духе социализма» [5:712]. «Правдивость», как известно, обозначала следование социальному заказу и нормативность, поэтому Ерыгин сочиняет истории на заданную тематику: «из жизни

Красной Армии или ответственных работников» [3:71]. «Революционное развитие» отражено в четкой поляризации, разделении мира на две враждующие силы: «друзья и враги, они и мы, красное и белое, положительные и отрицательные герои» [2:245]. Поборников новой власти представляют в первом рассказе Ерыгина наддив Красной Армии и спасающая его Настя, врагов – белые бандиты. Во втором рассказе ответственный работник товарищ Ленинградов противостоит контрреволюционной группе, состоящей из архиерея, нэпманши и интеллигентки Гадовой. «Говорящая» фамилия заставляет вспомнить о нормативной поэтике классицизма и его одноплановых героях, с самого начала проявленных в своем основном качестве (на близость соцреализма классицизму первым обратил внимание А. Синаевский [9]). В истории о Ленинградове противостояние «мы – они» приобретает особую отчетливость, причем изображение врага предваряет последующие этапы развития этого образа в поэтике соцреализма: «Враг стал частью общего этикета <...> Он уже давно не рисовался плакатно <...>, а должен был предстать перед читателем коварным, непременно замаскированным, скрытым» [2:245]. Соблюдена ключевая триада нового искусства «идейность – классовость – партийность»: перевоспитавшаяся крестьянка Настя выбрасывает из избы иконы и записывается в РКП (б), раскрывший заговор товарищ Ленинградов мужественно преодолевает свою любовь к коварной интеллигентке, примкнувшей к контрреволюционерам (заметим, что герой-интеллигент в произведениях, отвечавших социальному заказу, нередко отличался именно «внутренней готовностью к предательству» [10:318]). Дополняют спектр нормативных «предписаний» исторический оптимизм (все враги побеждены) и социалистический гуманизм: «суд приговаривает заговорщиков к высшей мере наказания и ходатайствует о ее замене строгой изоляцией: Советская власть не мстит» [3:72]. Соответствуют опусы Ерыгина и таким требованиям соцреалистического канона, как доступность, ориентация на нового читателя и актуальность тематики, подразумевающая обращение к недавнему прошлому и современности [10:316]. Фамилия «ответственного работника» более чем актуальна – напомним, что рассказ написан в 1924 году, то есть почти сразу после переименования Петрограда. Выбор фамилии героя отражает и чрезмерную поспешность Ерыгина, желающего уго-

дить новой власти, и его умственное и творческое «недомыслие». Желание использовать «революционное» имя города вытесняет здравый смысл, и товарищ Ленинградов обнаруживает свою фантомную природу: ведь реальный человек мог получить такую фамилию только взамен предыдущей, что, хотя и было модным, само по себе выглядело подозрительным. Предугадана «автором» и еще одна особенность «новой» литературы: «изнутри», углубленно может быть изображен только положительный герой [10:318]. Ерыгинский «товарищ Ленинградов» задумывается («В чем дело?») и в конце концов «мужественно преодолевает» свою любовь. Образ врага, напротив, овнешнен, лишен каких бы то ни было признаков внутренней жизни.

«Ерыгин» пародирует не только становящийся соцреалистический канон. Создается впечатление, что Добычин в своеобразной латентной форме «высказался» по целому ряду злободневных проблем своего времени, связанных с осмыслением природы и задач художественного творчества. В их числе можно назвать вопрос о политической и классовой ангажированности художника, в разрешении которого полярные позиции определяли «Пролеткульт» и «Серапионовы братья»; сформулированную ЛЕФом теорию «социального заказа»; выдвинутую А. Толстым программу «монументального реализма», с ее задачей «в грандиозном напряжении создавать тип большого человека» [4:189]. Описание творческого процесса Ерыгина отвечает «телеогенетическому» методу, обобщенному в 1920-х годах Н. Пиксановым [6] и положившему начало изучению творческой истории произведений («следуя» Н. Пиксанову, Добычин демонстрирует влияние на ерыгинское творение ближайших, современных ему жизненных фактов-впечатлений). Поскольку сведения о круге чтения Добычина крайне скудны, нельзя с уверенностью говорить о том, что он был в курсе всех современных ему литературных дискуссий. Тем любопытнее встречать как будто отзвуки этих дискуссий в добычинских текстах, подтверждающие, что их автор чутко ощущал веяния времени.

Герой рассказа представляет собой пародию на писателя, который может «творить» только по жизненным наблюдениям. А. Толстой в статье 1924 года «Задачи литературы» охарактеризовал процесс художественного творчества как экстатический порыв, предваренный жизненными впечатлениями: «Художник собирает разбросанные куски жиз-

ни <...>. Наблюдательные щупальцы художника прикасаются ко множеству как бы бессмысленно разбросанных вещей. Затем в какую-то одну из минут глубокого волнения перед его взором встает единое целое: творческая идея; все предметы его наблюдения приобретают огромный смысл; волевым порывом он соединяет эти предметы в единое тело, цементируя их живой влагой своих пристрастий, оживляя огнем своей личности» [4:184]. Если сделать поправку на человеческое и творческое ничтожество Ерыгина, лишённого как личностного огня, так и способности к глубоким переживаниям, в остальном его творческий процесс развивается в точности «по А. Толстому».

Окружающая Ерыгина действительность не имеет ничего общего с теми требованиями «социального заказа», выполнение которых уже заслужило одобрение свыше («Настя» будет напечатана. Пишите...» [3:70]). «Писатель» переживает «творческий кризис»: «Ерыгин измучился: ничего из жизни Красной Армии или ответственных работников не приходило в голову» [3:71]. В памяти всплывает «постороннее, чего не нужно», – воспоминания детства о трех штучках мармелада, доставшихся ему просто так, как подарок от барыни, занимавшейся благотворительностью. «Отталкивание» этих воспоминаний приобретает двойной смысл. По наблюдениям М. Чудаковой, анализировавшей литературный процесс послереволюционных десятилетий, «в дело замены «старой» России «новой» входила и необходимость зачеркнуть свое личное биографическое прошлое – тема детства <...> в 20-е годы для многих оказалась запретной» [10:322]. Кроме того, «подарков» от новой власти ожидать не приходится, и пробивающийся в «попутчики» Ерыгин понимает, что награду нужно заслужить. Выручают героя свободные ассоциации. «В одну из минут» (как писал А. Толстой) телега с сеном и исчерченный стебельками снег вызывают в памяти Ерыгина штрихи на песке летнего пляжа и марширующих под барабанную дробь пионеров. Это дает толчок «творческой мысли», и разрозненные наблюдения объединяются в долгожданный сюжет, претерпевая неожиданные метаморфозы. Безобидные епископ и Кукуиха превращаются в контрреволюционных архиерея и нэпманшу, соблазнительная Любовь Ивановна, играющая на рояле, – в интеллигентку Гадову, а ее безымянный гость, привязавший лошадь к палисаднику, – в товарища Ленинградова на вороном коне. Эротические фан-

тазии Ерыгина («Вот, если бы поставить ведра, а самому – шашть к ней в окно!» [3:69]) в реальной действительности неосуществимы, поэтому в его творениях любовь либо не возникает, либо разрушается, а доминирующей становится социально-политическая тематика. Гадова – литературный двойник столь возделенной для Ерыгина Любви Ивановны – терпит любовный крах, что вполне отвечает как классовому подходу, так и модному уже в то время фрейдистскому учению о сублимации неосуществленных сексуальных стремлений.

Сходный тип творчества, но уже без уничтожающей насмешки, несколькими годами позже опишет К. Вагинов в романе «Труды и дни Свистонова». Все «вещи» Свистонова возникают «из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен» [1:164]. Однако Свистонов, наделенный талантом художника, выступает в роли посредника между двумя мирами: «Искусство – это извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу. Литература более реальна, чем этот распадающийся ежеминутно мир <...> Литература по-настоящему и есть загробное существование» [1:182]. Вагиновский писатель оказывается «ловцом душ»: «Ему, откровенно говоря, не о чем было писать. Он просто брал человека и переводил его» [1:204]. В результате один из его героев переживает трагедию «потери себя» и превращается в «нечто вроде трупа», поскольку чувствует, что «все, что было в нем, у него похищено», «что другой человек за него прожил жизнь его, прожил жалко и презренно» [1:214–216]. Попав «в текст», человек обретает бессмертие, но взамен утрачивает свободу и собственное «я». «Труды и дни» завершаются откровенной условностью: переноса людей и реалии в роман, автор в конце концов сам «целиком перешел в свое произведение» [1:256].

Казалось бы, фигуры Ерыгина и Свистонова несопоставимы. Бездарный «сочинитель» Добычина не в состоянии создать жизнеподобные образы, и его «творения» вовсе не претендуют на то, чтобы стать аналогом жизни или ее замещением, более реальным, чем сама жизнь. Однако смертоносная зеркальность вагиновского романа уже предвараена в минималистской структуре добычинского текста.

В «Ерыгине» доведен, пожалуй, до апогея ведущий принцип добычинского творчества – принцип отражения-припоминания. Отражения столь органичны в структуре текста,

что даже такой искушенный читатель, как К. Чуковский, «крестный отец» Добычина в литературе, не заметил одну из переключек и предложил сократить рассказ, начав его со второго абзаца. Автор ответил: «Первый абзац необходим. Там следы от волос на песке, в четвертой главе – следы от сена на снеге, оттого и написано: «что-то припомнилось» [3:269]. Отражение у Добычина становится, почти по-ленински, универсальным свойством материи и сознания. Недаром рассказ начинается и заканчивается описанием сходных деталей – следов, отпечатков. При этом прошлое налагается на современность, реальность сопрягается с иллюзией. Отражаемость нередко преобразуется в парность, удвоение. Произведение переполнено двойниками героев и предметов (две вазы, каждая в форме руки, держащей рог изобилия; косматый Захаров и гладкий Вахрамеев, оба «здоровенные, коротконогие, в полосатых нитяных фуфайках» [3:69]; кассирша Корovina и кассир Едренкин; та же Корovina в голубом капоте и дама в голубом, выглядывающая в окно каюты; милиционер, в глаза которому томно смотрит восковая дама в витрине парикмахерской; «мадмазель Вунш» в прошлом и настоящем; церковь, превращенная в клуб «Октябрь»; «красная» рота, шагающая из бани, и солдаты, уходящие на войну в 1914 году; отраженные в «творчестве» Ерыгина епископ и Кукуиха, Любовь Ивановна и верховой). Парой самому Ерыгину служит его отражение в зеркале.

Повторы могут быть многократными. Центральной темой рассказа является тема творчества, получающая самые неожиданные воплощения. Это, прежде всего, различные проявления «рукотворного», а также явные и скрытые репрезентации мотива руки: «китайцы показывали фокусы», «Любовь Ивановна <...> одной рукой ощупывала закрученный над лбом волосяной окоп, другой с грацией вертела пион», «Любовь Ивановна играла на рояле», «поблескивали вазы: розовый рог изобилия в золотой руке, голубой – в серебряной», «мать штопала, Ерыгин переписывал», «мать <...> засучила рукава – мыть тарелки» [3:69–70]. Нагнетание шаблонных словоупотреблений в четвертой главке («Захаров рисует Германию под пятой плана Дауэса», «социал-предатели потирают руки», «Империалистические хищники, терзающие Китай! Прочь грязно-кровавые руки от великого угнетенного народа!» [3:71–72]) подготавливает появление ерыгинского литературного «детища». При этом неожиданный

иронический ответ получает начальный эпизод рассказа: поскольку творческий импульс был задан, по сути, ногой Ерыгина, оставившей след на песке, то и рассказ его оказывается написан как бы не рукой, а ногой. Повторяемость движений («сгибал и вытягивал») подчеркивает механичность, автоматизм подобного «творческого процесса», уподобляемого к тому же марширующим под треск барабана пионерам. Подлинное искусство представлено в рассказе Добычина безымянными музеями, которые посещают германские промышленники, и Двенадцатью Произведениями Мировой Живописи, висящими в кабинете товарища Генералова. Ерыгин дистанцирован даже от этого, растиражированного и упрощенного, лишенного красок культурного наследия (речь идет о черно-белых репродукциях картин крупнейших художников мира, изданных в 1923 году тридцатитысячным тиражом [3:466]): «Товарищ Генералов сел в кабинет, Ерыгин – за решетку» [3:69].

В системе лейтмотивов рассказа выделяется также мотив лошади, связанный с семантикой смерти. Этот мотив возникает четырежды, что заставляет вспомнить о четырех конях Апокалипсиса. Мотив пронизывает все «планы» рассказа: «реальный» (гость Любви Ивановны привязывает лошадь к палисаднику); воспоминания Ерыгина о детстве («Бродит лошадь»); литературный план (вороной конь товарища Ленинградова). Поскольку литературное творчество Ерыгина представляет собой обязательное, хотя и деформированное отражение реальности, особое значение приобретает эпизод, обозначающий границу между жизнью и литературой (далее следует текст второго вставного рассказа): «По брошенным вместо мостика конским костям Ерыгин перешел через ручей» [3:72]. Это третье по счету явление «конского» мотива порождает целый ряд ассоциаций. В древних религиозных представлениях и в фольклоре конь представлялся заупокойным животным, связанным с загробным миром [8:173, 176], перевозчиком в царство мертвых. Конские кости вызывают в памяти «Песнь о вещем Олеге», пришедшем поклониться «благородным костям» своего коня и «принявшем смерть» от него же. Пушкинский «кудесник, любимец богов», с его правдивым и свободным даром, – олицетворение духовной и творческой независимости – составляет резкий контраст с литераторами, подчиненными социальному заказу. Финал «Песни» проецируется на историю товарища Ленинградова: как мы помним,

князь пострадал от гробовой змеи, а ответственный работник едва не стал жертвой дамы с «змеиной» фамилией. В то же время герой на вороном коне, побеждающий «гадину», вызывает в памяти образ конного воина-змееборца (Георгия Победоносца). Напрашивается параллель и с романом Б. Савинкова «Конь вороной», вышедшем в 1923 году, хотя об этой парижской новинке Добычин в своем Брянске вряд ли слышал.

Преодоление водной преграды символизирует переход в иной мир, чаще всего в мир мертвых, что подтверждается странным мостиком из конских костей и церковным звоном за спиной Ерыгина. Если вагиновский Свиustonov оказывался для своих приятелей-персонажей невольным Хароном, то Ерыгин в данном случае выступает как Харон-для-себя. Он уходит в зазеркалье лже-искусства, отрезая себе путь к отступлению. И хотя конь-смерть появляется третьим (а не четвертым, как в Библии), последний – фантомный – всадник на вороном коне также приобщен к сфере Танатоса (заговорщики приговорены к высшей мере, и неизвестно, удовлетворено ли ходатайство суда «о ее замене строгой изоляцией» [3:72]). Женский образ придает новое направление танатологическим ассоциациям. В «Песни о вещем Олеге» «гробовая змея» выползает из «мертвой главы». Образ Гадовой возникает в сознании Ерыгина (он заявляет приятелям, поступившим на бухгалтерские курсы: «У меня в голове другое», – имея в виду писательскую стезю и свою литературную продукцию). Лишенный креативной способности, этот герой производит на свет только «мёртворожденную» литературу. Тема смерти подкрепляется еще одним, скрытым, аллюзийным «конским» мотивом. Наблюдая за приездом верхового, Ерыгин вспоминает «строку из баллады» – какой именно, в рассказе не обозначено. Вл. Бахтин предполагает, что это хрестоматийная баллада, которую герой учил в школе: «Кто скачет, кто мчится...» [3:36]. О степени начитанности Ерыгина судить трудно, но, по всей вероятности, он и в самом деле имеет в виду одну из баллад Жуковского. В балладных сюжетах последнего скачущий всадник так или иначе сопрягается со смертью, будь то «Лесной царь», «Людмила» и даже «Светлана». Таким образом, «профиль смерти», который усмотрел в добычинском творчестве Н. Берковский [7:31], недвусмысленно характеризует новую литературу и ее создателей.

Очевидно, что автор «Ерыгина» создает острую и точную пародию на псевдоискусст-

во послереволюционной поры. Однако Добычин обращает свой иронический взгляд не только на ущербные черты и несообразности окружающей действительности (как реальной, так и литературной), но и на самого себя. В образе Ерыгина проступает иронический автопортрет, самопародия. Совпадают биографические подробности: оба «автора» живут в провинции, приобретают сходные профессии, работают в канцеляриях (Добычин – статистик-экономист, Ерыгин – бухгалтер); оба «усердные купальщики», как называл себя Добычин [3:286] (Ерыгин впервые явлен читателю на речном пляже, в письмах Добычина постоянны упоминания о «купальных сеансах», «купальном сезоне» и т.п.); живут с матерью, но без отца, причем матери настаивают на том, чтобы сыновья выбрали «денежную» профессию (мать Ерыгина уговаривает его «пойти на бухгалтерские», поскольку «бухгалтера прекрасно зарабатывают»; мать Добычина всячески старалась «оторвать» сына от занятий литературой), испытывают материальные трудности (Добычин в письмах то и дело упоминает о безденежье, Ерыгин мечтает: «Будет много получать, придет пить пиво» [3:71]). Сближает автора с героем и тяга к Ленинграду: Добычин рвался в Ленинград и в конце концов туда переехал, Ерыгин представляет Ленинград в воображении. Некоторые характеристики ерыгинских рассказов вполне применимы к прозе Добычина: лаконизм, описания мелочей быта, узнаваемые реалии и речевые штампы современной действительности (начдив, РКП (б), ответственный работник, нэпманша, губернская курортная комиссия, контрреволюция, заговор, строгая изоляция). Сближают «авторов» и стилистические особенности: простота синтаксиса, активность глагольных форм с преобладанием глаголов действия («ездит <...> на вороном коне, слушает трели и пьет чай», «зовет ее в РКП(б)», «выходит кормить кур» и т.д. [3:72]), приемы ослабления словарных контрастов путем уравнивания, или «идентификации несходного» [7:113] («заглядывает в ящики и открывает заговор»). Заглавие «Настя» также «подходило бы» Добычину, около половины рассказов которого названы именем или фамилией персонажа. Добычин, изображая Ерыгина и его творчество, использует «реальный» материал так же, как его герой поступает с прототипами своих персонажей: заимствует внешние детали, изменяя внутреннее содержание. Ерыгин – это, конечно, кривое зеркало автора, не принимавшего любого рода ка-

нон и больше всего боявшегося штампа и самоповтора в собственном творчестве. Вероятно, одной из причин создания этого «двойника» и было стремление «отдать» ему все худшее, что мог представить себе Добычин-писатель. «Местонахождение» настоящего Автора в повторяющем себя, состоящем из отражений мире может быть обозначено ци-

татой из рассказа «Сиделка», написанного двумя годами позже «Ерыгина»: «на крае зеркальца» [3:83]. Именно эта позиция позволяла Сочинителю видеть и сопрягать мир отражаемый и мир отраженный, создавая «третью реальность» подлинного искусства, где каждое слово оказывалось единственным и неповторимым.

Литература

1. Вагинов К.К. Козлиная песнь; Труды и дни Свистонов; Бамбочада; Гарпагониана. – М., 1991.
2. Добренко Е. Фундаментальный лексикон // Новый мир. – 1990. – № 2. – С. 237–250.
3. Добычин Л. Полное собрание сочинений и писем. – СПб., 1999.
4. Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: Сб. материалов. – М., 1980.
5. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. – 1934 г. – М., 1990.
6. Пиксанов Н.К. Три века русской литературы. Новый путь литературной науки: Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы // Искусство. – 1923. – № 1. – С. 94–114.
7. Писатель Леонид Добычин: Воспоминания. Статьи. Письма. – СПб., 1995.
8. Пропт В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986.
9. Синявский А. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. – М., 1989. – С. 425–459.
10. Чудакова М.О. Избранные работы. Т. 1. Литература советского прошлого. – М., 2001.
11. Эйдинова В.В. «Биографический» автор и его стилевая структура (по материалам писем Л. Добычина) // Добычинский сборник. – Вып. 3. – Даугавпилс, 1998. – С. 86–97.

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто особливості художнього відображення творчого процесу та специфіку авторського розуміння творчості в оповіданні Л. Добичина «Єригін».

SUMMARY

The article deals with the peculiarities of creation process and the author's conceptualization of artistic work which had been reflected in L. Dobychin's story "Erygin".