

Ресайклинг в литературе и искусстве

Надежда Григорьева

Спрессованная культура:

ЛИТЕРАТУРНЫЙ «РЕСАЙКЛИНГ» В ПОЗДНЕМ
АВАНГАРДЕ И В СОЦРЕАЛИЗМЕ

Nadezhda Grigorieva

Compressed Culture: Literary Recycling in the Late Avant-Garde and Socialist Realism

Надежда Григорьева (Тюбингенский университет, преподаватель; кандидат филологических наук, доктор философских наук) nadja.grigorieva@gmail.com.

Nadezhda Grigorieva (Dr. habil., PhD; Lecturer, University of Tübingen) nadja.grigorieva@gmail.com.

Ключевые слова: культурный ресайклинг, авангард, соцреализм, интертекстуальность

Key words: recycling, avant-garde, socialist realism, intertextuality

УДК: 821.161.1

UDC: 821.161.1

В статье речь идет о культурном ресайклинге как интертекстуальной практике эпохи позднего авангарда и социалистического реализма. Утверждается, что в 1920—1930-е годы была распространена литература, материалом которой становились элементы, отброшенные (предшествующей) художественной системой как неценные. Получая второе рождение в интертекстуальном мире, эти элементы смешивались и образовывали спрессованную культуру, объемлющую множество источников. Так были сделаны «Дар» Владимира Набокова, «Гарпагонияна» Константина Вагинова, «Котлован» Андрея Платонова и другие тексты указанной эпохи.

This article discusses cultural recycling as an intellectual practice during the late avant-garde and socialist realist eras. It is argued that in the 1920s and 1930s, literature was widespread that based on elements that had been thrown out of the (preceding) artistic system as lacking value. Having experienced a rebirth in the intellectual world, these elements organized themselves, mixed and interacted with each other, and formed an aggregate culture, which encompassed many sources. Vladimir Nabokov's *The Gift*, Konstantin Vaginov's *Garpagoniana*, Andrei Platonov's *The Foundation Pit*, and other works of the time were created in this way.

...Решающие жизнь истины существуют тайно
в заброшенных книгах.

А. Платонов. Чевенгур

В отличие от раннего авангарда с его нигилистическим пафосом, поздний авангард 1920—1930-х годов стал гораздо бережнее относиться к культурному наследию. Достигая предельной степени, эта бережливость способствовала заострению внимания к ненужному, забытому, отвергнутому: так, в сборнике «Русская проза» (1926) младоформалисты исследовали второстепенных, малоизвестных авторов конца XVIII — первой трети XIX века.

Возвращение к тому, что было по каким-либо причинам вытеснено из культурной памяти, я буду обозначать в дальнейшем как культурный ресайклинг. Можно сказать, что подобное стремление к актуализации забытого и/или второстепенного обусловило концепцию литературного процесса, разработанную наставником младоформалистов Юрием Тыняновым, критиковавшим, впрочем, бесконтрольный перенос внимания на «незначимые» литературные явления:

Теория ценности в литературной науке... приводит историю литературы в вид «истории генералов». Слепой отпор «истории генералов» вызвал, в свою очередь, интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения [Тынянов 1977: 270].

Наряду с другими формалистами Тынянов создал такую теорию литературного развития, согласно которой материалом новаторского произведения становились элементы, отброшенные предшествующей художественной системой как неценные. Как подчеркивал Тынянов, движущей силой литературного труда, претендующего на новизну, должны быть нарушения установившейся нормы:

...каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и «ошибок» как средства семантического сдвига у футуристов)¹ [Там же: 263].

Влияние «неценного» в литературе на ее динамику прослеживается ученым в двух аспектах: с одной стороны, согласно Тынянову, переработка языковых «отбросов» нередко выступает «конструктивным принципом» произведения на стилистическом уровне, а с другой стороны, такие феномены, как дилетантизм и графомания, могут быть поставлены на службу развитию жанровой системы: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление» [Там же: 257—258]. Внимание русских фор-

1 Аналогичным образом Илья Сельвинский подчеркивает креативную роль ошибки в «Записках поэта» (1928): «И вот, при проверке отглопанных ремингтоном / Синеньких копий, я наконец увидел / Среди других несерьезных ошибок — одну / Всего в три буквы: вместо *жидким* — *жирным*. / Но так как жиром не искрывается, а лоснятся, / Я получил великолепную строчку: / *И жирным золотом лоснилась волна.* / С жадной надеждой кинулся я на буквы, / Рыща таких же ценных ошибок» [Сельвинский 1928: 13].

малистов к «мелочам» культуры знаменовало новое понимание культурной эволюции как основанной, помимо прочего, на переработке второразрядных произведений искусства².

Авангардисты второй волны нередко подчеркивали свою интертекстуальную ориентированность, но далеко не всегда их произведения создавались «из мелочей», существовавших «на задворках» предшествующих культурных систем. Так, Бертольд Брехт перерабатывал в своих пьесах шекспировские сюжеты, Джеймс Джойс в «Улиссе» перенес в современный Дублин действие гомеровской «Одиссеи», а Александр Кожев строил свои размышления как комментарий к «Феноменологии духа» Гегеля. В Советской России «ресайклингом» творчества одного из литературных «генералов» занимался Михаил Булгаков, сочинивший текст о похождениях Чичикова в Москве начала 1920-х годов. Сходным образом откликнулся на гоголевскую «Шинель» Лев Лунц в рассказе «Ненормальное явление» (1920).

Все же эта техника пересказа великих авторов часто соседствовала в 1920—1930-е годы с обращением к незначимым явлениям словесности. Разработанную русскими формалистами теорию зарождения нового из второстепенного, забытого и неценного по-своему воспринял Владимир Набоков³, используя в своей работе над романом «Дар», как показал Игорь Смирнов, не только тексты прославленных творцов вроде Пушкина, но и никому не известные произведения забытых авторов — например, повесть «Напрасный дар» и другие сочинения писательницы эпохи романтизма Елены Ган:

...дань, которую набоковский роман платит претекстам, выдвигаемым на роль авторитетных, сопровождается теневой интертекстуальной активностью... не предназначенной для непосредственной рецепции. Вызывание из забвения через голову Пушкина сочинений Ган... входит, таким образом, составной частью в ту систему, каковую представляет собой «Дар» в качестве интертекста с двухэтажным субстратом [Смирнов 2018: 130].

Сложный интертекст в метаромане «Дар» выходит за границы эпохи романтизма: главный герой, писатель Федор Годунов-Чердынцев, пишет биографию

-
- 2 Концепция литературной эволюции, сформулированная Тыняновым, соотносилась с техникой коллажа, практикуемой в изобразительном искусстве того же времени: художники-авангардисты утилизировали ненужные предметы, чтобы создавать свои произведения. В своей автобиографии Курт Швиттерс пишет, что его первые творения родились из послевоенной нищеты: «Из бережливости я использовал все, что попадалось под руку, потому что мы жили в обнищавшей стране. Можно ведь кричать даже с помощью мусора, и я так и делал, склеивая и сшивая отбросы. Я назвал это “Мерц”» [Schwitters 1981: 335]. Как отмечал Ханс Рихтер, где бы ни находился Швиттерс, «он никогда не забывал поднимать уличный мусор и прятать в карманы» [Richter 1964: 143]. По мнению Рихтера, Швиттерс не отрицал своей работой искусство — напротив, художник сознательно посвящал искусству 24 часа в сутки, превращая творчество в процесс сохранения, сбережения всего разрушенного, ненужного и забытого: «От него нельзя было услышать о “смерти искусства”, об “а-искусстве” или “антиискусстве”. Наоборот, любой трамвайный билет, конверт, обертка из-под сыра, колечко от сигары, разорванные шнуры и подошвы, куски проволоки, перья, тряпки — в общем, все, что принято выбрасывать... все это пользовалось его любовью и вновь обретало почетное место в жизни, или, что то же самое, — в его искусстве» [Ibid.: 142].
 - 3 Об откликах «Дара» на русский формализм см.: [Паперно 1997].

Николая Чернышевского, которую он именует «упражнением в стрельбе». Под маской Годунова-Чердынцева Набоков в 4-й главе уничтожает Чернышевского, устраивая над ним своего рода литературный суд⁴. Выстраивая сложный палимпсест из авторитетных и малоизвестных источников, Набоков сочетает утилизацию второстепенных текстов с антиресайклингом и подвергает уничтожению «человека, страданиями и трудами которого питались миллионы русских интеллигентов» [Набоков 2000: 387]. Литературная расправа над коллегой-писателем в главе «Жизнь Чернышевского» оказалась сродни показательным процессам, устраиваемым в Советском Союзе, и вызвала возмущение редакции «Современных записок», так что в первой публикации «Дара» (№ 63–67, 1937–1938) глава 4 не была напечатана.

Гарпагониана советского авангарда

Советские авторы, принадлежавшие к поколению второго авангарда, не только не скрывали своего пристрастия к второразрядным явлениям культуры, но и делали утилизацию культурного трэша предметом метафикционального анализа. Константин Вагинов изображал писательский труд как работу с разного рода «мусорными» первоисточниками — газетными вырезками, никому не известными антикварными изданиями, сплетнями, памятными вещами и так далее⁵. В романе «Труды и дни Свистонова» (1929) литературное произведение монтируется из «умело переписанных страниц» [Вагинов 1991: 164] чужих текстов. Чтобы всегда иметь под рукой материал, писатель Свистонов собирает целую библиотеку изданий, годящихся для сдачи в макулатуру:

Теперь здесь так много книг, но, боже мой, каких книг: рукописные дневники неизвестных чиновников, книжки «на каждый день» похотливых студентов, переписка какого-то мужа с женой, по-видимому железнодорожного служащего, тоненькие брошюрки, изданные графоманами, философские книги, с кондачка написанные актерами, длинненькие, в кожаных переплетах, альбомы восторженных подростков... [Там же: 168].

Если Свистонова интересует именно литературный ресайклинг, то герои остальных романов Вагинова заняты коллекционированием разного рода вещей, не раздумывая о возможностях их дальнейшего употребления в искусстве. Например, почти все персонажи романа «Козлиная песнь» собирают памятные предметы (от антикварной безвкусицы до мусора, выброшенного известным поэтом Заэфратским)⁶, в которых совершается как бы «компрессия»⁷ пред-

4 О литературных судах в Советской России 1920-х годов см.: [Рогачевский 2008].

5 В определенном смысле технику письма в метафикциональных романах Вагинова можно сравнить с техникой коллажа. Как отмечает Екатерина Бобринская: «Коллаж в целом можно рассматривать как некую метапозицию по отношению к искусству» [Бобринская 2006: 40].

6 Ресайклинг культурных «отбросов» проникает и на интертекстуальный уровень романа Вагинова: Игорь Смирнов показывает, что одним из источников «Козлиной песни» стала новелла «Живописец» (1830) второразрядного писателя-романтика В.И. Карлгофа [Смирнов 2010: 101–104].

7 О «компрессии» культуры в «собранных» предметах у Вагинова см.: [Шиндина 2003: 452].

шествующей культуры. Как указывает Ольга Шиндина, это занятие достигает тотальности в неоконченном романе «Гарпагонияна» (1933), где коллекция персонажа, носящего фамилию Жулонбин, претендует на всеохватность. Объем коллекции столь велик, что ее владелец никак не может систематизировать ее до конца, пытаясь классифицировать собранные отбросы на протяжении всего романа:

В шкапу хранились бумажки, исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина (некоторые из них должны были изображать великих поэтов, писателей, деятелей науки, политики), высохшие лекарства с двуглавыми орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочки, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские визитные карточки с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога торчащей из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки государственных и концессионных карандашей, открытки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литографии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие камни (конечно, настоящих было крайне мало), пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки трамвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь [Там же: 370—371].

Коллекционирование функционирует в романе Вагинова как ресайклинг «Мертвых душ»⁸: не только Жулонбин, но и остальные персонажи «Гарпагонияны» собирают ненужные вещи, подобно гоголевскому Плюшкину, а иные даже сколачивают своего рода имматериальный капитал, подобно Чичикову:

Бухгалтер Клейн, например, копил все с изображением Петербурга, от открыток до пивных этикеток. Престарелый донжуан, режиссер небольшого театра — свистульки, киноактер — дамские перчатки. Были собиратели обрывков кружев, кусочков парчи, бисеринок, дамской отделки.

Для всех этих людей город являлся золотым дном, северным Эльдorado, новым Геркуланумом и Помпеей. <...> Одолеваемые страстью к собственности, другие собирали не предметы, а нечто нематериальное... но обладающее известным вкусом и запахом, например: ругательства, анекдоты, красивые фразы из книг, обмолвки, ошибки против русского языка⁹ [Там же: 373].

Жулонбин подчеркивает, что сломанные вещи для него важнее целых, а по ходу повествования переключает свой интерес на имматериальные явления,

-
- 8 В порядке постановки проблемы можно предположить, что стремление к коллекционированию артефактов в русской культуре имело прототипом собирание русских земель в Московское царство, начатое Иваном Калитой. Аналогичная тенденция наблюдалась и в немецкой культуре: в частности, техника коллажа Швиттерса уходит корнями, по всей видимости, в объединение немецких земель Бисмарком.
- 9 Герои «Гарпагонияны» и себя ощущают элементами некоей коллекции [Шиндина 2003: 458]: «Локонов чувствовал, что он является частью какой-то картины. Он чувствовал, что из этой картины ему не выйти, что он вписан в нее не по своей воле... <...> Он чувствовал себя какой-то бабочкой, посаженной на булавку» [Вагинов 1991: 445].

словно задавшись целью прикоснуться к бесплотному и подвергнуть систематизации не только вещное, но и идеальное:

Меня ломанные предметы больше цельных интересуют. Я рассмотрю ночью и постараюсь найти для них классификацию.

— А сновидения вы не пытались собирать? — спросил чертежник. — А то у меня есть один знакомый, он сны собирает, у него препорядочная коллекция снов. Какой-нибудь профессор дорого за нее дал бы! У него есть сны и детские, и молодые.

— Познакомьте меня с ним, — взмолился Жулонбин. Руки у систематизатора задрожали [Там же: 382].

Переходя от коллекционирования материального мусора к добыванию бесплотных видений, собиратели снов¹⁰ Анфертьев, Локонов и Жулонбин сталкиваются с сюжетами, порожденными галлюцинаторной деятельностью спящего сознания, — от веселых сюрреалистических историй до диалогов в царстве мертвых. В результате незаконченный роман «Гарпагонияна» оказывается насыщенным никак не связанными между собой вставными микроновеллами, которые рассказывают друг другу многочисленные персонажи, зачастую не имеющие сюжетных функций в остальных частях повествования. Возникает впечатление, как будто автор старается сберечь собранные им самим занимательные случаи и анекдоты, используя романную форму как коллекционный альбом и вклеивая в него все новые и новые микроистории, наподобие того, как его герои коллекционируют «анекдоты, красивые фразы из книг, обмолвки, ошибки против русского языка». Кажется, что писатель даже не перерабатывает эти истории, но словно вставляет готовыми в свое произведение, не пытаясь обосновать их появление сюжетно, но стремясь сохранить их в исторической памяти культуры. Повествование то и дело ускользает от магистральной сюжетной линии, превращаясь в набор бессмысленно следующих друг за другом рассказов-анекдотов¹¹.

Стратегии сбережения и компрессии культуры, которые использует Вагинов и его герои, соотносятся с методами архивирования и вторичного использования «литературных фактов» у других авторов 1920—1930-х годов. Еще одним авангардистским собирателем и хранителем «мелочей», отыскиваемых не только в пространствах «высокой» культуры, но и в «низкой» материи, — был современник Вагинова Андрей Платонов. Герой платоновской повести «Котлован» (1930) Вощев собирает ненужные «мелочи» «на задворках» существования, словно предвосхищая героев «Гарпагонияны» и, как представ-

10 Собрание снов отсылает, вероятно, к Алексею Ремизову, записывавшему свои сны и исследовавшему онейрические мотивы в русской литературе.

11 Бессмысленность, порожденная незаконченностью текста, вполне вписывалась в установку дружественных Вагинову обэриутов, сознательно обращавших свои тексты в абсурд и демонстративно переворачивавших шкалу культурных ценностей. В «Декларации ОБЭРИУ» (1928), где Вагинов упоминается в числе обэриутов, говорилось: «Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур, разве это не реальная потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название ОБЭРИУ — Объединение Реального Искусства» [ОБЭРИУ 1991: 459]. Подобное «очищение» предмета от «мусора» культуры приводило на практике к тому, что предмет нередко терял свое словесное воплощение, укорененное в «истлевших» традициях, и сам текст, как следствие, обращался в бессмыслицу — то есть в некультуренный «мусор».

ляется, откликаясь на программу Тынянова, изложенную в «Литературном факте». Однако герой «Котлована» изыскивает отброшенное людьми не для систематизации, как делали герои Вагинова, и не для новаторского использования, как это вменено писателям в тыняновской теории «литературной эволюции», а для хранения в памяти и последующего воскрешения, как в философии общего дела Николая Федорова:

Он собрал по деревне все нищие, отвергнутые предметы, всю мелочь безвестности и всякое беспамятство — для социалистического отмщения. Эта истершаяся терпеливая ветхость некогда касалась батрацкой, кровной плоти, в этих вещах запечатлена навеки тягость согбенной жизни, истраченной без сознательного смысла и погибшей без славы где-нибудь под соломенной рожью земли. Воцев, не полностью соображая, со скупостью скопил в мешок вещественные остатки потерянных людей, живших, подобно ему, без истины и которые скончались ранее победного конца. Сейчас он предъявлял тех ликвидированных тружеников к лицу власти и будущего, чтобы посредством организации вечного смысла людей добиться отмщения — за тех, что тихо лежат в земной глубине [Платонов 2000: 99].

Девочка Настя, живущая с батраками на котловане и собирающая в детском саду «утильсырье», принимает трофеи Воцева за мусор, который она привыкла сдавать государству на вторичную переработку. Однако батрак Чиклин решает подарить ей мусор в личное пользование:

— Это утильсырье принесли? — спросила она про мешок Воцева.

— Нет, — сказал Чиклин, — это тебе игрушки собрали. Вставай выбирать [Там же: 100].

Утилизации подлежат не только мертвые, но и живые, чье существование лишено всякой значимости в художественном мире «Котлована»:

— Зачем колхоз привел? Я тебя спрашиваю вторично! — обратился Жачев...

— Мужики в пролетариат хотят зачислиться, — ответил Воцев. — А я их привел для утиля, как ничто [Там же: 115].

Мусор как экзистенциальный ресурс коррелирует в произведениях Платонова с бережным отношением к литературным текстам прошлого. Платонов не просто полемизирует с чужими идеями, отрицая их, но занимается их вторичным использованием после переработки¹². Подобно своим героям, коллекционирующим мусор и отходы жизнедеятельности, Платонов собирает прах претекстов, осуществляя литературный ресайклинг¹³. В качестве примера можно взять медведя-молотобойца, работающего под руководством кузнеца¹⁴ в «Котловане», — здесь Платонов, похоже, актуализует потенциальные смыслы из записок Пушкина:

12 Как отмечает В. Вьюгин, Воцев первоначально носил фамилию Климентов [Вьюгин 2000: 13]. В этой связи можно предположить, что бережное собиранье Воцевым останков материи сравнимо с литературным трудом самого Платонова, направленным на сохранение и воскрешение претекстов.

13 О других интертекстуальных техниках Платонова в связи с проблемой памяти и литературного ресайклинга на примере повести «Джан» см.: [Григорьева 2018].

14 Ср.: «Кузнец качал мехом воздух в горн, а медведь бил человечески молотом по раскаленной железной полосе на наковальне» [Платонов 2000: 89].

О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме *один только честный человек, и то медведь* (Здесь и далее курсив мой. — Н.Г.). Покойный Р.[ылеев] негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазющей публики. В.[яземский] повторил то же замечание. (Р.[ылеев] просил меня сделать из Алеко хоть *кузнеца*, что было бы не в пример благороднее) [Пушкин 1949: 153].

По-своему исполняя пожелания тех, кто критиковал Пушкина, и совмещая медведя и кузнеца в одном герое, Платонов переводит свой текст в металитературный план, конструируя интертекстуальность особого рода, состоящую в подхватывании нереализованных сюжетов¹⁵. Характерно, что Платонов включает в «Котлован» не только те мотивы, которые остались нереализованными Пушкиным, но и те, которые вошли в поэму «Цыганы»: так, советский писатель заставляет своего медведя не только ковать железо, но и обходить села — в поисках кулаков и их скрытого от посторонних глаз богатства, ибо только зверь, обладающий «пролетарским стажем», способен определить врагов советской власти. Хождение по кулацкой деревне Чиклина, медведя и Настя напоминает обход цыганами сел ради заработка:

Алеко с пеньем зверя водит,
Земфира поселян обходит
И дань их вольную берет
[Пушкин 1937: 188].

Однако сходство двух трио Алеко — медведь — Земфира и Чиклин — медведь — Настя здесь скрывает в себе их противоположность: «вольная дань» «поселян» превращается у Платонова в жестокую экспроприацию не только имущества, но и жизни деревенских жителей.

Думается, немаловажным было для Платонова то, что упомянутая цитата из записок Пушкина уже привлекала внимание именитых литературных критиков — Виссариона Белинского, Петра Анненкова, а затем и Юрия Тынянова, проиллюстрировавшего в статье «Литературный факт» на примере неприятия современниками «Цыган» понятие «смещения системы» [Тынянов 1977: 256]. Вступая в этот интердискурсивный полилог, Платонов как будто спорит с Тыняновым и предлагает собственное понятие «литературного факта», которое связано не столько со «смещением системы», сколько с работой памяти, бережно хранящей все мелочи литературного процесса и воскрешающей даже те мотивы, которые не получили реализации в тексте, но сохранились лишь как своего рода заметки на полях.

Соцреализм как «ресайклинг» авангарда

Интертекстуальные стратегии авторов-соцреалистов формировались в условиях, когда часть современного им литературного процесса оказалась «подпольной» и в принципе не могла получить доступ к печатным органам. Однако

15 Роль кузнеца уже присутствует в поэме в зачаточном виде, когда старик-цыган предлагает Алеко: «В одной телеге мы поедем; / Примись за промысел любой: / Железо куй — иль песни пой / И селы обходи с медведем» [Пушкин 1937: 180—181].

следует предположить, что в литературном поле, среди «собратьев» по перу, так или иначе просачивалась информация о рукописях, не нашедших себе места в печати. Думается, что иногда авторы, признанные официально, реагировали в своих произведениях на творчество отверженных коллег, оставляя в социально признаваемой литературе следы текстов, посланных советской цензурой в отходы.

Изданные многотысячными тиражами произведения большинства соцреалистических писателей канули в Лету, а «подпольные», не опубликованные в свое время тексты гонимых авторов нашли свой путь к читателям, стали тиражироваться и переводиться на многие языки. Этот парадокс можно проиллюстрировать на примере романа Василия Ильенкова «Солнечный город» (1935), переизданного последний раз в 1937 году и с тех пор прочно вытесненного из культурной памяти. Роман содержит в себе интертекстуальные следы повести Андрея Платонова «Котлован»¹⁶, выброшенной из обихода советского человека по воле цензуры и оказавшейся ненужной в СССР 1930-х годов.

«Солнечный город» посвящен многолетнему поиску залежей железной руды, который увенчивается успехом только в эпоху советской власти. В деревню Умрихино, стоящую возле магнитной аномалии, прилетает главный герой — советский инженер Семен Петрович Платов (фамилия недвусмысленно отсылает к Платонову), действовавший еще в предыдущем производственном романе Ильенкова «Ведущая ось» (1931). Платову удается то, что не удавалось царским инженерам — отыскать место, где можно добывать железо для промышленной переработки.

Рядом с месторождением железа начинается новый город: как и в повести Платонова, в «Солнечном городе» герои роют котлован в расчете на то, чтобы заложить фундамент для сооружения, устремленного в будущее, но эта работа сопряжена с калечением строителей, и в финале утопический проект так и не осуществлен до конца. Само рытье котлована у Ильенкова воскрешает платоновскую повесть, воспроизводя сочетание тяжелого сизифова труда с ничтожностью, слабосильностью землекопов:

Евстигней копал не спеша, с остановками, счищая ногой землю, налипшую на заступ, локтем нащупывая заткнутый за пояс секретный мешок свой. Сухоручка Гаврик обметал доски трапа, чтобы легче было катить тяжелую тачку: — он часто поглядывал вверх, где на фоне неба четко вырисовывалась фигура Дуни и, вздохнув, с ожесточением принимался шаркать метлой. Вор и пьянчужка, беспутный Никиш, сто раз битый мужиками, кривоногий урод, катил тачку, навалившись на нее всем телом... [Ильенков 1935: 71].

Чиклин вонзил лопату в верхнюю мякоть земли, сосредоточив вниз равнодушно-задумчивое лицо. Вощев тоже начал рыть почву вглубь, пуская всю силу в лопату... <...> К полудню усердие Вощева давало все меньше и меньше земли, он начал уже раздражаться от рытья и отстал от артели; лишь один худой мастеровой работал тише его. Этот задний был угрюм и ничтожен всем телом... при подъеме земли на урез котлована он кашлял и вынуждал из себя мокроту [Платонов 2000: 29].

16 У названных писателей были точки соприкосновения: с 1933 года Василий Ильенков с женой и сыном жил в «писательском доме» в Камергерском переулке, где одно время жил и Платонов с семьей. Сын Ильенкова Эвальд родился в 1924 году, сын Платонова Платон — в 1922 году.

Платоновские «мужики», которых Воцев привел на котлован «для утиля, как ничто», присутствуют и в «Солнечном городе»: некий вариант негативной антропологии излагает в романе инженер Сохатый, критикуя человеческий род с экологической точки зрения и считая всю культуру отходами жизнедеятельности¹⁷:

...есть людишки... Они засорили землю небоскребами, церквами, тюрьмами, кабаками, построили пирамиду Хеопса, Исаакиевский собор, Эйфелеву башню, гильотину, — двенадцать чудес! К черту все! <...> Сердце человека... безмерной глубины и вместительней земного шара, а людишки набили его всякой дрянью [Ильенков 1935: 23—25].

Как авангардистская, так и соцреалистическая стройки связаны с гибелью строителей, являют собой братские могилы. Если у Платонова герои убивают друг друга из классовых побуждений, то в романе Ильенкова смертоносную силу содержит сам котлован, прозванный героями «котлованом смерти» [Там же: 96]: трещина в прокопанном грунте влечет за собой обрушение гигантской ямы¹⁸ и человеческие жертвы:

...поверх комьев земли лежала лишь одна человеческая голова, как бы отделенная от туловища. <...> В котлован спрыгнул человек в белой сверкающей каске с лопатой в руках и, растерянно оглядываясь, пошел по рыхлой земле; ступал он неуверенно, боязливо, — казалось, земля под ним шевелится и дышит. <...> «Как могила», — подумал он [Вартаньян], заглядывая в глубокую с рваными краями яму [Там же: 92].

Тот факт, что Ильенков взял платоновский «Котлован» за основу романа о разработке железной руды, вряд ли случаен. Писатель-соцреалист соотнес два родственных претекста: повесть Платонова и стихотворение соратника Платонова по Пролеткульту Алексея Гастева «Башня» (1918), где описываются рытье котлована и «железная башня рабочих усилий»:

На жутких обрывах земли, над бездною страшных морей выросла башня, железная башня рабочих усилий.

Долго работники рыли, болотные пни корчевали и скалы взрывали прибрежные. Неудач, неудач сколько было, несчастий!

17 Другой персонаж «Солнечного города» в своих рассуждениях об отрицательной сущности человека приходит к математическим определениям: «Нуль есть отрицание всякого определенного количества. А чтобы тебе понятней было скажу, что он подобен пустогорскому мещанину, каковой есть отрицание разумной человеческой жизни или, проще, круглая дырка» [Ильенков 1935: 72].

18 Именно в результате обрушения котлована инженер Платов получает смертельно опасные травмы. Симптоматично, что его выздоровление знаменуется актуализацией еще одного мотива, заимствованного из повести Платонова, — больной наблюдает в окно поднимающегося на задние лапы, очеловеченного медведя: «Платов повернул голову, глянул в окно, выходящее на широкий больничный двор, и увидел медвежонок, топтавшегося подле будки. Его привез Михаилу Васильевичу благодарный охотник, которого врач спас от смерти.

— Забавный он очень, — расхваливал охотник свой необыкновенный подарок. — Не зверь, а прямо скажу — актер.

Медвежонок пятился, скреб лапой по ошейнику, остервенело грыз железную цепь. <...> Вдруг медвежонок рванулся, ударил лапой, но цепь сдавила ошейник. Звереныш зарычал, встал на задние лапы, как человек» [Ильенков 1935: 98].

Руки и ноги ломались в отчаянных муках, люди падали в ямы, земля их нещадно жрала.

Сначала считали убитых, спевали им песни надгробные. Потом помирали без песен провальных, без слов. Там, под башней, погибла толпа безымянных, но славных работников башни.

И все ж победили... и внедрили в глуби земли тяжеленные, плотные кубы бетонов-опор [Гастев 1918: 11].

Ханс Гюнтер впервые указал на то, что «Башня» Гастева явилась одним из претекстов «Котлована». Исследователь подчеркнул при этом:

Трагический оптимизм предшественника, окрашенный ницшеанским духом, чужд Платонову. 1930 год — уже не время для пролетарского утопизма. В «Котловане» идея будущей башни изначально чревата гибелью: здесь не строят дом, а роют всепожирающую яму. Если благородная цель у Гастева оправдывает жертвы, то в «Котловане» царит атмосфера абсурда. Строители истощают свои силы и тела в акте строения-разрушения [Гюнтер 2012: 34].

В «Солнечном городе» Ильенков через голову Платонова вновь воскрешает «пролетарский утопизм» Гастева и буквализует метафоризацию «рабочих усилий» как «железных», побуждая своих героев рыть котлован возле месторождений железа.

Роман Ильенкова отсылает интертекстуально не только к Платонову и Гастеву: подобно своим современникам-авангардистам, писатель-соцреалист спрессовывает культуру, выстраивая двуслойный палимпсест, который состоит из скрытого слоя текстов, не упомянутых в повествовании напрямую, и видимого слоя литературных источников — их зачитывают в романе сами персонажи. Любопытно, что тексты, которые читают сами герои, оцениваются ими негативно. К таким текстам «эксплицитного» слоя относится в первую очередь утопия Томмазо Кампанеллы «Civitas Solis». Если «Котлован» Платонова и «Башня» Гастева остаются завуалированными претекстами, отсылки к которым могли быть понятны только посвященным современникам, то утопия Кампанеллы цитируется открыто, и само название романа «Солнечный город» является переводом «Civitas Solis». Однако чужая книга отвергается в соцреалистическом романе, пособие по утопии признано несостоятельным, и один из героев выбивает книгу из рук чтеца и бежит с ней к Платову: «Он говорит, Семен Петрович, то есть в книге сказано, что... прямо уши сохнут! Агитацию ведет против коммунизма... Народ голяком на площадь выгонять будут...» [Ильенков 1935: 73].

Другой текст, эксплицитно перерабатываемый Ильенковым, — это биография Чернышевского, над которой размышляет Платов. У Платова есть жена Ольга и любовница Вера Павловна (обе эти любовные линии наметились еще в романе «Ведущая ось»). Ольга уходит от Платова к его другу Вартастьяну, как Вера Павловна в «Что делать?» уходит от мужа Дмитрия Лопухова к Александру Кирсанову. Включая в свой роман имена как героини Чернышевского Веры Павловны, так и ее прототипа — жены писателя Ольги Сократовны, Ильенков соединяет литературу и документ, а также чужой текст и свой собственный. Вторичное использование литературы делает ее референтной инстанцией: поэтому в процессе литературного ресайклинга теряется разница между текстовой и фактической реальностью. Герой Ильенкова читает не «Что делать?», а изложение реальной истории, предшествовавшей литературной:

Придя домой, Платов раскрыл книгу, которую ему рекомендовала прочесть Оля. «...Может быть, Ольга Сократовна и будет кокетничать, так же как и теперь, или свободнее... если жена будет делать не только это, если она захочет жить с другим, для меня все равно...» <...> Когда же он прочитал, что Чернышевский мирно играл в шахматы с любовником своей жены, он швырнул книгу [Там же: 32].

В тот момент, когда Платов отшвыривает книгу, в комнату входит... Вера Павловна — героиня романа Ильенкова «Ведущая ось», предпринявшая на страницах предыдущего произведения попытку самоубийства, но теперь восстановившая силы для действия в новом романе. Существенно, что ни Платов, ни нейтральный повествователь не замечают демонстративной идентичности женских имен в «Солнечном городе» и в «Что делать?»: манифестный текст слеп к своим литературным источникам.

Отношение искусства и действительности тематизируется Ильенковым и в других эпизодах «Солнечного города». Писатель интересуется тем моментом, когда живое существо оказывается сопоставленным собственному идеальному образу, запечатленному в произведении искусства. Этот момент демонстрируется в романе на примере творчества скульптора, задавшегося целью увековечить героев труда, работающих на стройке Солнечного города. Художественный труд символизирует здесь революционную борьбу, не чурающуюся разрушения ради последующего воскрешения: первая партия статуй оказывается забраккованной и уничтожается, тогда как статуи второй очереди признаются подлинными произведениями искусства:

Однажды Мезенцев приказал деду Акиму уничтожить всех глиняных людей. Дед Аким с удовольствием вытаскивал на улицу поодиночке своих глиняных односельчан и, вооружившись суковатой еловой палкой, крушил им головы. <...> Каково же было его изумление, когда через месяц он снова увидел на тумбах глиняные фигуры умрихинцев, — они воскресли. Но теперь, приглядываясь к этому новому поколению, дед Аким почти не узнавал своих земляков [Там же: 103].

Наибольшее удивление вызывает у Акима он сам — изображенный в виде «мудрого грека». Воскрешение «глиняных людей», в которых запечатлены умрихинцы, отсылает, возможно, к философии «московского Сократа», как именовали Николая Федорова. Возникновение из глины «нового поколения» фигур символизирует воскрешение умерших (ср. «умрихинцы») в федоровской философии общего дела, согласно которой вновь возродившиеся испытают преобразование, преодолеют свою греховную природу и будут совершеннее по сравнению со своим прежним существованием.

В отличие от поздних авангардистов, писатель-соцреалист всерьез рассматривает проблему воскрешения и преобразования человеческого существа, причем независимо от его фактической смерти. При этом Ильенков иронизирует над темой сохранения мелочей: если Вошев в «Котловане» собирал бесконечно малое, а герои «Гарпаго尼亚ны» — абсолютно ненужное, сломанное или имматериальное, то в «Солнечном городе» подобное коллекционирование представлено в комическом ключе¹⁹. Вот как в романе характеризуется навязчивое собирательство, производимое так называемыми «чистолюбами»:

19 Ср. также тему собирания старины в романе Бориса Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» (1929), где реставраторы-краснодеревщики Павел и Степан Бездетовы

У дороги — черный крест, опутанный выцветшими лоскутками. Вокруг него аккуратно сложенные в кучу камни, сучья, кости, лошадиный оскаленный череп, а сверху — разбитый лапоть.

— Это чистолобы наши, умрихинские Петрок с Панфером стараются, — пояснил Аким. — Мозги у них повреждены — чистоту на земле наводят [Там же: 13].

Ильенков отдает дань ресайклингу²⁰, но все же предпочитает ему катарсис — радикальное очищение, не требующее вторичной переработки объектов, а уничтожающее их. Скопища отходов в романе Ильенкова не сберегаются, а подвергаются как бы аннигиляции, становясь местами для зарождения новой жизни. Так, чтобы строить Солнечный город, героям требуется уничтожить слободу Закрутиху, которая описывается как свалка: «На немощеных улицах в жару лежала густая, скверно пахнущая пыль, дохлые кошки и обрезки жести, а в дождь разливались лужи, и тогда запах гнили растекался далеко вокруг» [Там же: 31]. Во время разрушения Закрутихи Платов ходит по развалинам со слепым Дядей Ваней, и после очередного взрыва оба вдруг слышат гудение пчел. Это неожиданное явление объясняется тем, что возле нововыстроенного здания «экспресс-лаборатории» разбили цветник. Если в «Котловане» на месте разрушающейся деревни зимой вились «целые тучи» мух, размножающихся в тушах павших животных, как в стихотворении Бодлера «Падаль», то в «Солнечном городе» развенчивается бодлеровский претекст Платонова — пчелы, жужжащие над только что посаженными цветами, символизируют процветание утопического проекта, опровергая возможность его деградации.

В последних строках Платов рассказывает о Солнечном городе слепому Дяде Ване²¹ — Ильенков словно в очередной раз подчеркивает «слепую» литературность своего романного сюжета, построенного на интертекстуальной апроприации мотивов, «утилизированных» в русской и мировой литературе. «Слепой» текст, никак рефлексивно не реагирующий на немотивированные вторжения литературных персонажей в повествование, коррелирует со «слепыми» читателями, которые были призваны считать в произведении не интертекстуальные реконструкции, а лозунги сталинского строительства.

* * *

Темы рассмотренных выше текстов так или иначе сопоставимы с философией общего дела Николая Федорова: в романе Набокова «Дар» интертекстуальный

показаны отрицательными персонажами. Красное дерево символизирует в романе дореволюционное время, и ресайклинг концептуализуется как контрреволюционное действие.

20 Например, в «Солнечном городе» для изготовления вещей требуется в качестве материала мусор, всякая «дрянь»: «Эти гребенки мой родной дядя делает, приладил их выработать из пустяков прямо, сказать — не поверишь: из пивных дрожжей такое вещество приготавливает» [Ильенков 1935: 98].

21 «Платов подумал, что если бы ему не суждено было подняться из котлована, завод построили бы и без него, потому что существуют... тысячи людей, движимые неутомимой жадной созидания. Платов почувствовал влажную теплоту вечернего ветра, ласкавшего кудрявые вершины сосен, и взволнованно заговорил о Солнечном городе. А Дядя Ваня слушал, касаясь Платова ищущими пальцами, и лицо его было торжественным и строгим, как будто он видел все то, о чем рассказывал Платов» [Ильенков 1935: 110].

палимпсест обрамляет тему памяти о предках; в «Гарпагониане» Вагинова тотальное коллекционирование соотносится с федоровской идеей всемирного музея; «Котлован» Платонова, как неоднократно отмечалось, стал откликом на философию Федорова на самых разных уровнях²²; в «Солнечном городе» Ильенкова крестьяне деревни с говорящим названием Умрихино подвергаются символическому воскрешению еще при жизни, дождавшись начала новых времен — прихода советской власти.

Существенно, что в литературном мире, будь то поздний авангард или соцреализм, федоровские идеи всеобщего воскрешения неизбежно сочетаются с литературным возрождением забытых, вытесненных текстов. Возникая вторично в интертекстуальном мире, эти тексты сплываются, наплывают друг на друга, образуя спрессованную культуру, объемлющую множество источников. Так в произведениях 1920—1930-х годов мечты о воскрешении сопровождаются вполне реальным культурным ресайклингом.

Библиография / References

- [Бобринская 2006] — *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
(*Bobrinskaya E.* Russkiy avangard: granitsy iskusstva. Moscow, 2006.)
- [Вагинов 1991] — *Вагинов К.* Романы. М.: Художественная литература, 1991.
(*Vaginov K.* Romany. Moscow, 1991.)
- [Вьюгин 2000] — *Вьюгин В.* Повесть «Котлован» в контексте творчества Андрея Платонова // Платонов А. Котлован. СПб.: Наука, 2000. С. 5—18.
(*V'yugin V.* Povest' "Kotlovan" v kontekste tvorchestva Andrey a Platonova // Platonov A. Kotlovan. Saint Petersburg, 2000. P. 5—18.)
- [Гастев 1918] — *Гастев А.* Башня // Грядущее. 1918. № 2. С. 11—12.
(*Gastev A.* Bashnya // Gryadushchee. 1918. № 2. P. 11—12.)
- [Григорьева 2018] — *Григорьева Н.* Спасение от декаданса: повесть «Джан» Андрея Платонова как культурно-историческая аллегория // Утопический упадок: искусство в советскую эпоху / Ред. К. Ичин. Белград: Издательство филологического факультета Белградского университета, 2018. С. 285—305.
(*Grigor'eva N.* Spasenie ot dekadansa: povest' "Dzhan" Andrey a Platonova kak kul'turno-istoricheskaya allegoriya // Utopicheskiy
- upadok: iskusstvo v sovetskuyu epokhu / Ed. by K. Ichin. Belgrad, 2018. P. 285—305.)
- [Гюнтер 2012] — *Гюнтер Х.* По обе стороны утопии. Контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
(*Gyunter Kh.* Po obe storony utopii. Konteksty tvorchestva A. Platonova. Moscow, 2012.)
- [Дужина 2013] — *Дужина Н.* «Котлован» и философия общего дела: прошлый и нынешний взгляд на проблему «воскрешения мертвых» у А. Платонова и Н. Федорова // Russian Literature. 2013. Vol. 73. Iss. 1/2. P. 25—44.
(*Duzhina N.* "Kotlovan" i filosofiya obshchego dela: proshlyy i nyneshniy vzglyad na problemu "voskresheniya mertvykh" u A. Platonova i N. Fedorova // Russian Literature. 2013. Vol. 73. Iss. 1/2. P. 25—44.)
- [Ильенков 1935] — *Ильенков В.* Солнечный город // Роман-Газета. 1935. № 8.
(*I'lenkov V.* Solnechnyy gorod // Roman-Gazeta. 1935. № 8.)
- [Набоков 2000] — *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4.
(*Nabokov V.* Dar // Nabokov V. Sobranie sochine-nii russkogo perioda: In 5 vols. Saint Petersburg, 2000. Vol. 4.)

22 Сравнительный анализ разных точек зрения на отношения «Котлована» к «Философии общего дела» см.: [Дужина 2013].

- [ОБЭРИУ 1991] — ОБЭРИУ (Декларация) // Ванна Архимеда / Сост. А.А. Александров. Л.: Художественная литература, 1991. С. 456—462.
- (OBERIU (Deklaratsiya) // Vanna Arkhimeda / Ed. by A.A. Aleksandrov. Leningrad, 1991. P. 456—462.)
- [Паперно 1997] — Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // Владимир Набоков. Pro et contra. Антология / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 1997.
- (Paperno I. Kak sdelano "Dar" Nabokova // Vladimir Nabokov. Pro et contra. Antologiya / Ed. by B. Averin, M. Malikova, A. Dolinin. Saint Petersburg, 1997.)
- [Платонов 2000] — Платонов А. Котлован. СПб.: Наука, 2000.
- (Platonov A. Kotlovan. Saint Petersburg, 2000.)
- [Пушкин 1937] — Пушкин А.С. Цыганы («Цыганы шумною толпой...») // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 4. Поэмы. 1817—1824. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1937. С. 177—204.
- (Pushkin A.S. Tsygany ("Tsygany shumnoyu toloy...") // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochineniy. Vol. 4. Poemy. 1817—1824. Moscow; Leningrad, 1937. P. 177—204.)
- [Пушкин 1949] — Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 17 т. Т. 11. Критика и публицистика. 1819—1934. М.: Издательство Академии наук СССР, 1949.
- (Pushkin A.S. Sobranie sochineniy. Vol. 11. Kritika i publitsistika. 1819—1934. Moscow, 1949.)
- [Рогачевский 2008] — Рогачевский А. Литературные суды: От «народной филологии» к судебно-следственной практике репрессивных органов // Russian Literature. 2008. Vol. 63. P. 483—511.
- (Rogachevskiy A. Literaturnye sudy: Ot "narodnoy filologii" k sudebno-sledstvennoy praktike repressivnykh organov // Russian Literature. 2008. Vol. 63. P. 483—511.)
- [Сельвинский 1928] — Сельвинский И. Записки поэта. М.; Л.: Государственное издательство, 1928.
- (Sel'vinskiy I. Zapiski poeta. Moscow; Leningrad, 1928.)
- [Смирнов 2010] — Смирнов И.П. Философский роман как метакитч: «Козлиная песнь» Константина Вагинова // Смирнов И.П. Текстомакхия. Как литература отзывается на философию. СПб.: Петрополис, 2010. С. 97—115.
- (Smirnov I.P. Filosofskiy roman kak metakitch: "Kozlinaya pesn'" Konstantina Vaginova // Smirnov I.P. Tekstomakhiya. Kak literatura otzyvetsya na filosofiyu. Saint Petersburg, 2010. P. 97—115.)
- [Смирнов 2018] — Смирнов И.П. Логико-философский роман Набокова «Дар» // Смирнов И.П. От противного. Разыскания в области художественной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 119—164.
- (Smirnov I.P. Logiko-filosofskiy roman Nabokova "Dar" // Smirnov I.P. Ot protivnogo. Razyskaniya v oblasti khudozhestvennoy kul'tury. Moscow, 2018. P. 119—164.)
- [Тынянов 1977] — Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- (Tynyanov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977.)
- [Шиндина 2003] — Шиндина О. О некоторых содержательных особенностях романа Вагинова «Гарпагоняна» // Russian Literature. 2003. Vol. 53. Iss. 4. P. 451—469.
- (Shindina O. O nekotorykh sodержatel'nykh osobennostyakh romana Vaginova "Garpagoniana" // Russian Literature. 2003. Vol. 53. Iss. 4. P. 451—469.)
- [Richter 1964] — Richter H. DADA — Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1964.
- [Schwitters 1981] — Schwitters K. Das literarische Werk. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln: DuMont, 1981.