

УДК 821.161.1–3

**«ШЕСТЬ ПОВЕСТЕЙ О ЛЕГКИХ КОНЦАХ» И. Г. ЭРЕНБУРГА:
К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ РЕАЛИЗАЦИИ
КОНСТРУКТИВИСТСКИХ ИНТЕНЦИЙ**

© Елена Пономарева, Александр Федерякин

**“SIX TALES ABOUT LIGHT ENDS” BY I. G. EHRENBURG: ON THE
IMPLEMENTATION FEATURES OF CONSTRUCTIVIST INTENTIONS**

Elena Ponomareva, Alexander Federyakin

The paper considers the issue of correlation between theoretical views and artistic practices in the literature of the 1920s. The poetics of the cycle formation is thought of as a Soviet Modernism key trend that reflected aesthetic recoding and revamped the forms of reality in fiction. In this paper, we describe the freedom of aesthetic expression and the renewal of literary material as an expression of time and an attribute of Ehrenburg's individual style. Ehrenburg was widely known as a writer, theorist, publicist and artist, who was oriented towards both Soviet and European traditions, towards unconventional principles of expression, identifying with a synthetic model. The analysis shows that “Six Tales About Light Ends” is oriented towards cinematography as the newest art with its accuracy, photo potential, and visibility of image. On the other hand, cinematography allows synthesis at different levels of literary text and maximum deviation from the canon, making the work original and novel. The principles of Constructivism are refracted in the given cycle and in the entire Ehrenburg's oeuvre. For Ehrenburg, they were not an undeniable truth, however, they led to the transformation of traditional poetics. They allowed him to discover an additional increment of aesthetic sense. For researches of Ehrenburg's prosaic oeuvre, the paper opens a perspective for further studies, based on his theoretic views recorded in “Manifesto ...” and embodied in his literary practice. It is a step in the understanding of the artistic style of one of the leaders in the literary process of the 1920s.

Keywords: short stories, Ilya Ehrenburg, constructivism, prose cyclisation, modernism.

В статье рассматривается проблема соотношения теоретических воззрений и художественной практики эпохи 1920-х гг. Поэтика циклообразования понимается как одна из ключевых тенденций времени, отразивших перекодировку эстетического сознания, ориентацию на обновленные формы репрезентации действительности в художественном произведении. Свобода эстетического самовыражения, обновление литературного материала и форм его конструирования понимаются в работе как выражение, с одной стороны, тенденций времени, а с другой – как признак идиостиля Ильи Эренбурга – писателя, теоретика, публициста, художника, ориентированного на отечественную и европейскую традиции, на нетрадиционные принципы выражения, соотносимые с синтетической моделью. Анализ материала продемонстрировал, что цикл «Шесть повестей о легких концах», как и другие произведения писателя, ориентирован прежде всего на кинематограф как одно из новейших искусств, обладающих потенциалом фотографичности, точности, зримости в изображении событий. С другой стороны, кинематограф позволял реализовать идеи синтеза на разных уровнях произведения, предельно отклониться от канона, сообщив произведению новизну и оригинальность. Конструктивистские принципы по-своему преломились в творчестве писателя в целом и в данном цикле в частности: не являясь для Эренбурга абсолютом, они открыли перспективу трансформации традиционной поэтики, позволили писателю-экспериментатору открыть дополнительное эстетическое приращение смысла. Статья открывает перспективу исследования прозаического наследия И. Эренбурга сквозь призму теоретических взглядов писателя, зафиксированных в «Манифестах...» и воплощенных в литературной практике, становится этапом в постижении художественной манеры одного из лидеров литературного процесса 1920-х годов.

Ключевые слова: малая проза, Илья Эренбург, конструктивизм, прозаическая циклизация, модернизм.

Циклический способ образования художественных произведений в отечественном литературоведении традиционно осознается как альтернативный линейной, поэтапной организации худо-

жественного целого. В среде теоретиков советского искусства 1920-х годов – в эпоху всплеска прозаического циклообразования – этот подход получил широкое публичное обсуждение в рамках полемики о соотношении категорий художественного вымысла и правды искусства.

Особенность поэтики литературных направлений 1920-х годов, связанная с открытостью литературы к синтезу искусств, освоению и осмыслению ключевых направлений западноевропейского модернизма, привела к появлению совершенно нового художественного опыта – полемики, посвященной «борьбе за метод» [Аmineва, Ибрагимов, с. 80]. Образ мира в послереволюционном пространстве создавался из свободы эстетического самовыражения, совмещенной с возможностью эксперимента в широком смысле: культурного, эстетического, формо- и смыслообразующего.

Малая проза Ильи Эренбурга, хронологически относящаяся к периоду 1920-х годов, в большей степени несла на себе отпечаток этих тенденций. Эренбург, ранее известный как поэт и переводчик с французского языка, в 1921 году выпускает сразу две книги, ставшие культурным явлением в русскоязычной среде: манифест «А все-таки она вертится» и роман-памфлет «Необычайные похождения Хулио Хуренито». Этот роман был задуман и создан в первую очередь в качестве основательного сатирического обличения всех сторон жизни, приведших мир к катастрофе Первой мировой, с точки зрения если не циничного наблюдателя, то, как минимум, «любимого ученика Хуренито», новообращенного скептика, переживающего острый кризис идентичности и крах идеалов. Именно соотношение художественной практики молодого писателя и его критических взглядов позволяет объективно оценить характер литературного процесса и выявить его ключевые характеристики.

Манифест Эренбурга призывал к созданию нового искусства, принципиально оппонировавшего искусству реакции, именуемого не иначе как «общим и обобществленным». Писатель выступал в нем с позиций конструктивизма – направления, во многом определившего главный вклад советских деятелей искусства в общеевропейский литературный процесс. Из еще одного важного документа 1920-х годов, манифеста «Знаем», стало известно, что конструктивизм в понимании его приверженцев – «глубинное, исчерпывающее знание всех возможностей материала, организация себя в форме форм» [Чичерин, с. 6]. В противовес утилитарному представлению о конструктивизме как прямой противоположности художественному изображению,

Эренбург расставляет акценты между правдой искусства и фактологией: «Конечно, в утилитарных вещах, выделяемых на фабриках, в аэроплане или автомобиле, мы видим подлинное искусство. Но мы не хотим ограничивать производства художников, пропагандирующих с помощью картин отказ от живописи. Примитивный утилитаризм чужд нам» [Эренбург, 1922, с. 57].

Таким образом, особенностью и в то же время слабым местом конструктивизма Эренбург считал расширение художественных сфер (рационализм и неукоснительное подчинение прогрессу). В рамках полемики с литературой факта, активными сторонниками и проводниками идей которой были сотрудники ЛЕФа (Левого фронта искусств), Эренбург позже, в 1928 году, напишет по поводу соотношения художественности и документальности: «События, люди, чувствования революционных лет столь ярки и патетичны сами по себе, что мыслимо двойное поражение: убежать в сторону или же быть задавленным этим материалом» [Эренбург, 1928, с. 21].

Ю. Лотман в 1973 году развивал мысль о принципиальной недостижимости реальности документальными средствами и отмечал, сравнивая кинопоэтику Вертова и Эйзенштейна, что документалист, подтверждая определенную реальность, устанавливает определенные отношения, выдавая их за «естественные», «истинные», словом, за «реальные».

Закономерно, что творческий путь Эренбурга всегда был связан с поддержанием роли сюжетности как одного из главных факторов в создании художественного текста. Новое качество объекта авторского повествования было связано со злободневностью тем, диктуемых повседневностью, и одновременно с их грандиозным охватом. Отсюда берет начало крайне высокая работоспособность автора, в первой половине 1920-х годов создававшего как малую прозу, так и романы, выпускавшего сборники публицистических статей и эссе, курировавшего взаимодействие русскоязычного и европейского литературного процессов (выпуск совместно с Эль Лисицким журнала конструктивистов «Вещь»).

Цикл «Шесть повестей о легких концах», первое издание которого было опубликовано в берлинском издательстве «Геликон» в 1922 году, являлся одной из попыток адаптации формо- и стилообразующего потенциала конструктивизма к потребностям художественной прозы. Таким образом, тексты «повестей», чье количество постоянно варьировалось в переизданиях («Четыре повести о легких концах», «Акционерное общество Меркюр де Рюсси»), были задуманы как практическое воплощение принципов новой

эстетики. Учитывая, что творческим методом конструктивизма оставалось центростремительное движение, циклические формы с их стремлением связывания дискретных произведений локальными и общелитературными контекстуальными связями абсолютно подходили для системы максимальной эксплуатации темы.

В связи с этим следует отметить, что доконструктивистский период творчества Эренбурга также был связан с генеральной идеей, «канунами», впоследствии охарактеризованными самим автором как «смутное томление о некоей дисциплине» в эпоху глобальных перемен – Мировой войны, распада колониальной системы, Октябрьской революции 1917 года. Одно из ключевых мест в этом ряду занимает увеличение ритма повседневной жизни, вызванной ее всесторонней механизацией.

Это возрастающее движение также было зафиксировано в манифесте «А все-таки она вертится» как одно из неотъемлемых свойств поэтики нового времени:

Учет нового стиля жизни. Союз с индустрией. Язык газет и телеграмм. <...> Ритм города, экспрессы, фабрик, радио. Кинематограф как великое современное искусство <...> Коллективизм. Синтетичность эмоций, образов, форм, ритма [Эренбург, 1922, с. 97].

В прямом соответствии с декларируемыми задачами были организованы отбор и компоновка материала книги «Шесть повестей о легких концах», цикла, объединенного идеей, называемой «человеческой инфляцией», исследованием драматических противоречий, которыми всегда богата эпоха коренных изменений. Порядок новелл оригинального издания не всегда соблюдался при перепечатке, что для автора не имело принципиального значения: Эренбург видел целью выработку новой поэтики, которую впоследствии будет возможно внедрить в ткань крупных романтических форм («Жизнь и гибель Николая Курбова»).

Первая «повесть», «Витрион», отчасти продолжает тематику рассказа «Ускомчел», вошедшего в предыдущий цикл – «Неправдоподобные истории». Предостережение от излишней увлеченности механизацией и проектами, напоминающими антиутопические циркуляры замятинского романа «Мы», приводит к выделению условного типа героя – человека-функции. И если партийного работника товарища Возова сгубило чрезмерное стремление к планированию жизни гражданина новой эпохи (очевидны отсылки к теориям пролеткультовцев Гастева и Богданова), то герой «Витриона» инженер Белов в большей степени – жертва обстоятельств. Он два года трудится над созданием «новой формы», пред-

ставляющей собой постконструктивистскую форму жизни.

Абстракция. Тяжесть цилиндра и шар. Зубья треугольников рвутся вперед, хватают, берут. Вращается. Ходит. [Эренбург, 2001, с. 464].

Нареченный Витрионом, этот механический Голем нового времени не имеет более подробно описания, что тоже характерно для манифеста конструктивистов, призывавшего авторов отказываться от описательных длиннот, концентрируясь на самых важных деталях.

В то же время уже в этом рассказе, первом в цикле, отчетливо прослеживается методологическая полемика автора. «Искусство – это создание вещей, пусть не грубо утилитарных, но всегда необходимых» – гласит заключительная глава «А все-таки она вертится». Инженер Белов, наследуя традиции Сергея Третьякова, декларирует приатм даже не материального, но вещного мира:

Отсюда и другая вещь – с виду много обыкновенных самодвигающихся углов: Лидия Степановна Барыкова. С любовью дело обстоит смутно. Это еще не обследовано. Объяснить трудно [Там же, с. 466].

Не в силах рационализировать сферу чувств и эмоций, Белов напоминает традиционного романтического героя, заранее обреченного на неудачу в своих попытках взять положение дел под собственный контроль. Чуть позже, в 1928 году, Эренбург выступит с апологией нового романтизма в книге эссе «Белый уголь, или Слезы Вертера», по сути, внося окончательные коррективы в собственную теорию литературного конструктивизма.

Фантастический элемент в новелле выполняет функцию создания гротескного, «неправдоподобного» мира, в то же время не осознающего свою ирреальность. Сначала сооружение Белова не воспринимается другими персонажами в качестве живого существа («Никто не хочет признать Витриона», «Лидия Степановна <...> с гадливостью глядит на Витрион», «Увидев Витрион, Гугерман сначала испугался» – формы винительного падежа, указывающие на неодушевленность механизма). Но как только Гугерман, помощник присяжного поверенного, предлагает устроить Витриона на службу в цирковой отдел Наркомпроса, происходит его признание в качестве «мыслящей единицы», наделенной всеми свойствами обычного человека. Довершает абсурд происходящего признание Лидии Степановны о ее чувствах к детищу инженера.

Подобно Карелу Чапеку, двумя годами ранее изобразившему в научно-фантастической пьесе

«R.U.R» восстание искусственно выращенных людей – «роботов», автор «Витриона» соотносит мир разума с его иррациональной противоположностью. Витрион выходит из повиновения, проявляя ответную симпатию к Барыковой. В порыве ревности Белов выводит механизм из строя, но вместе с тем сам повреждается в рас­судке. «Повесть» заканчивается решением инженера «выйти в окно» – слишком сильными оказались противоречия, которых, казалось бы, полнотью избежало искусство нового времени.

Данная тема получает продолжение в цикле, будучи обыграна в пародийном ключе в новелле «Сутки». Ее сюжет о столкновении двух взаимо­исключающих миров и способов мышления весьма прост и даже в некоторой степени традиционен. Дипломатический курьер Поль-Луи (условный представитель «цивилизованного мира») въезжает утренним поездом в Москву. Забыв о своем неотложном поручении, он попадает в гротескную круговерть, образованную лицами, кабинетами и инстанциями. Мир, в который попадает герой новеллы, не успевая осмыслить происходящее, весьма напоминает тексты книги «Неправдоподобные истории», населенные такими же типажными авантюрного романа, как за­сегдатай творческих кругов по имени Виль:

Был всюду. Ни возраста, ни типа. В Калифорнии, в Лос-Анджелесе, работал для кинематографа, падая в воду (за двойное). Был анархистом и в Барселоне предателю откусил нос (револьвер предварительно отобрали). <...> В Париже писал стихи, фигурами, исключительно о поцелуях на гидропланах [Там же, с. 487–488].

Сравним со стилистически и тематически идентичным описанием гимназического надзирателя из рассказа «Бегун», написанного годом ранее:

Промышлял чем мог: в Кишиневе о переправе ужасной через реку с тремя потоплениями <...> рассказал журналисту бойкому, в Данциге набивал папиросы на русский вкус, в Берлине в кинематографе для специальной фильма комиссара-зверя изображал и должен был для этого строить изуверские рожи [Там же, с. 435].

Сходный набор функций и характеристик персонажей может быть обусловлен как общей хаотической, разновекторной действительности начала 1920-х годов (идеи конструктивизма во многом возникли в качестве ответа возрастающей социальной энтропии). И именно с этих позиций остросатирическое изображение «Кафе поэтов» – это еще один вызов конструктивизма в соответст-

вии с декларацией «Переходя от прозы к поэзии, мы должны встретить поворот от лирики к эпосу». Ироническое отношение Эренбурга к лирике экспрессионистов было общеизвестным:

Среди гама, врангелевских штук, индийских штук, корсетов, военморов страшный невыразимый вой: поэты работают [Там же, с. 490].

Представительница вымышленного направления «неофугистов» Нина Сальвейг выведена в качестве карикатуры на типичного деятеля искусств: полная убежденность в максимальной актуальности направления («*Вы отстали. Во Франции лирика. <...> Жизнь – fuga*») и отверженность модным теориям, гендерным и социальным («*У меня есть пол. Без ложной стыдливости. У вас тоже пол. Надо использовать*»; «*Спорт. Гимнастика. Я чувства презираю. Хочу использовать разумно свои девятнадцать лет*») [Там же, с. 491, 493].

Ясно, что подобное гротескно-комическое изображение действительности позволило Эренбургу снискать в первую очередь славу острого и непримиримого «попутчика», постоянно находящегося в поисках своих идеалов и вместе с тем непримиримого к остальным теориям и убеждениям. Единственное, что при этом оставалось неизменным – Эренбург был последовательным сторонником и пропагандистом развития кинематографа, видя в этом «прекрасном дитя нового века» столь ценное в конструктивизме сочетание динамизма, достижений науки и техники и создания «вещей» (материальных артефактов). В связи с этим книга «Шесть повестей о легких концах» завершается пародийным текстом-киносценарием «Испорченный фильм». Подобную форму Эренбург использовал одним из первых в русскоязычной литературе, породив целый ряд подражаний («Кинохирургия» в журнале «Жизнь искусства» за 1924 год).

Автор в качестве одной из задач видел реализацию ключевых приемов кино средствами литературы, дабы проверить их жизнеспособность.

Эренбург насыщает текст аллюзиями, реминисценциями, пародийными формулами «настоящего кино» – от «сведений, сообщаемых публике перед началом сеанса» до рекомендаций по подбору актеров на главные роли:

Она необычайно красива. Среди славянских лиц – резко чувствуется Восток. Ее играет артистка с хорошим окладом, звезда, обязательно высокая и худая [Там же, с. 550].

Для руководства съемкой этой сцены лучше всего пригласить режиссера, ставившего ковбойские филь-

мы с судами Линча и истреблением разбойников племени Коготь Кондора [Там же, с. 552].

Текст «Испорченного фильма» разделен на 14 эпизодов (отдельных локаций в хронотопе произведения), каждому из которых присвоено название. Некоторым – по месту происходящих событий или самим событиям: «Заседание Верховного совета», «Кают-компания», «Стратегическое отступление»; другим – в виде иронических формулировок, таких как «Мед мести» или «Судьба индейка, а жизнь копейка».

В сюжетном плане «Испорченная картина» представляет собой иллюстрацию слов Ю. Тынянова: «У Эренбурга гибнут все герои. Их ломкость поразительна – это потому что природа их – не то кинематографическая картина, не то иллюстрации к классикам» [Тынянов, с. 296]. В действительности оставаясь приверженцем линейности в сюжете, Эренбург осваивает формообразующий потенциал киносценария (позже, в 1933 году, Эренбург создаст киносценарий для экранизации собственного романа «Любовь Жанны Ней»).

Анализ цикла «Шесть повестей о легких концах» позволяет заключить, что в целом этот цикл рассказов создавался Эренбургом в русле конструктивизма, став площадкой для формообразующих экспериментов. В то же время произведение не утратило идейно-тематической актуальности, связанной с текущими событиями в Советской республике и за ее пределами. Попытка найти язык, релевантный времени, на практике осуществить идею синтеза искусств, выявить идеологию, активно создающую образ «нового человека» вкупе с критикой излишней стандартизации и механизации быта, получила свое продолжение, будучи начатой в предыдущем прозаическом цикле «Неправдоподобные истории». Дальнейшее творчество Эренбурга, исключая роман

«Жизнь и гибель Николая Курбова», будет ознаменовано отходом как от конструктивизма, так и от его имплицитного литературного воплощения в жанрово-стилистическом аспекте.

Список литературы

Аmineva B. P., Ibragimova L. G. Синтетизм как явление национального историко-литературного процесса // Филология и культура. № 2 (36). 2014. С. 80–88.

Тынянов Ю. Литературное сегодня // Русский современник. 1924. № 1. С. 292–306.

Чичерин А. Н. Знаем: манифест // Мена всех. 1924. 80 с.

Эренбург И. Г. А все-таки она вертится. Берлин, Геликон, 1922. 135 с.

Эренбург И. Г. Белый уголь, или Слезы Вертера. Л.: Прибой, 1928. 260 с.

Эренбург И. Г. Необычайные похождения. М.: Кристалл, 2001. 1152 с.

References

Amineva, V. R., Ibragimova L. G. (2014). *Sintetizm kak iavlenie natsional'nogo istoriko-literaturnogo protsesssa* [Synthesizm as a Phenomenon of the National Historical-Literary Process]. *Filologija i kultura*, No. 2 (36), pp. 80–88. (In Russian)

Chicherin, A. N. (1924). *Znaem: manifest* [We know: Manifesto]. *Mena vsekh* [Change of All], 1924, 80 p. (In Russian)

Erenburg, I. G. (1922). *A vse-taki ona vertitsia* [And Yet It Rotates]. 135 p. Berlin, Gelikon. (In Russian)

Erenburg, I. G. (1928). *Belyi ugol', ili Slezy Vertera* [White Coal, or Werther's Tears]. 260 p. Leningrad, Priboi. (In Russian)

Erenburg, I. G. (2001). *Neobychainye pokhozhdenia* [The Extraordinary Adventures]. 1152 p. Moscow, Kristall. (In Russian)

Tynianov, Ju. (1924). *Literaturnoe segodnia* [The Literary Today]. *Russkii sovremennik*, No. 1, pp. 292–306. (In Russian)

The article was submitted on 14.01.2016

Поступила в редакцию 14.01.2016

Пономарева Елена Владимировна,
доктор филологических наук,
профессор,
Южно-Уральский государственный университет,
454080, Россия, Челябинск,
Ленина, 76.
ponomareva_elen@mail.ru

Ponomareva Elena Vladimirovna,
Doctor of Philology,
Professor,
South Ural State University,
76 Lenin Str.,
Chelyabinsk, 454080, Russian Federation.
ponomareva_elen@mail.ru

Федерякин Александр Юрьевич,
аспирант,
Южно-Уральский государственный универ-
ситет,
454080, Россия, Челябинск,
Ленина, 76/1.
dalef_alexfed@mail.ru

Federyakin Alexander Yurievich,
graduate student,
South Ural State University,

76 Lenin Str.,
Chelyabinsk, 454080, Russian Federation.
dalef_alexfed@mail.ru