

О.А. Скубач

Алтайский государственный университет

**Реки истории: к типологии чувства времени
в литературе рубежа веков
и в советском искусстве 1920–1930-х годов**

В первом томе «Заката Европы» О. Шпенглер писал: «Каждая культура неизбежно должна иметь собственную идею судьбы» [Шпенглер, 1993, с. 196]. Сформулированная в горячем 1918 году, эта мысль созвучна главному, пожалуй, желанию европейца – современника эпохи великих потрясений: понять стремительно выходящую из повиновения историю.

Страх перед историей, которая внезапно может обернуться иррациональной шпенглеровской судьбой; подозрение, что не «все действительное – разумно», что многовековые усилия приручить, рационально обуздать историю оказались недостаточны и она по-прежнему чревата хаосом, – эти настроения появились, разумеется, раньше, в конце сравнительно благополучного XIX века. Уже наиболее чуткие современники Ницше предпринимают собственные экскурсии в историософию. Общие искания порождают порой удивительные совпадения и соответствия. Почти в одно и то же время американец Марк Твен и англичанин Дж.К. Джером воплощают видение исторической судьбы своих наций, прибегая для этого к одному и тому же метафорическому сюжету путешествия по реке. Несколько десятилетий спустя тот же сюжет начнет активно использовать и советское искусство, закрепляя в нем новое, меняющееся на глазах ощущение эпохи. Неудивительно, что именно река становится пластическим выражением идеи бега времени. «Для реки существенна не просто *длина*, но ориентация *вдоль*» [Цивьян, 1999, с. 173. Курсив автора. – О.С.]. Заметим, что не просто «вдоль», но и *в даль*, отнюдь не только пространственную. Сама топология реки – соединение неподвижности берегов и заданного в их границах движения, однонаправленность и вместе с тем причудливая извилистость русла, способность течь и никогда не утекать окончательно, – неизбежно заставляет угадывать в ней образ времени. Но вот каким будет этот образ – заманчивым или пугающим – определяет уже не река, а тот, кто на нее смотрит.

**1. Американское «падение в историю»:
«Приключения Гекльберри Финна»**

Топонимы в США, как известно, вещь особенная. Марк Твен, похоже, был одним из первых, кто позволил себе иронизировать над страстью своих соотечественников называть маленькие городки громкими именами мировых столиц. «Убогий городишко Санкт-Петербург» [Твен, 1980, т. 4, с. 100], место действия его знаменитой дилогии о Томе Сойере и Гекльберри Финне, – пример как раз такого рода. Вместе с тем, этот забавный топонимический максимализм скрывает под собой весьма торжественное чувство особого предназначения американской нации, сформировавшееся в золотой XIX век Соединенных Американских Штатов. «Американская мечта» в ее исконном виде – попытка обустроить земной рай

в соответствии с законами разума, свободы и частного предпринимательства, – будучи осуществленной, должна была автоматически превратить весь Старый свет в захолустную провинцию света Нового. Одним из воплощений национального утопического мифа стала и Миссисипи. Названия городов, расположенных по ее берегам, – Каир, Мемфис, Новый Орлеан – заставляют прозревать в Миссисипи не менее чем реку всемирной истории. Она протекает по руслам великих цивилизаций (особенно обращает на себя внимание настойчивая аналогия с Нилом и Египтом) и превращает их в свои притоки, растворяет, поглощает, ассимилирует в многонациональном и поликультурном многоводье Америки.

Судя по всему, Миссисипи для Марка Твена изначально являлась преимущественно фактором личного биографического мифа. Выбор псевдонима из лексикона речных лодочников, постоянное возвращение к ее образу в автобиографических повестях («Старые времена на Миссисипи», 1875; «Жизнь на Миссисипи», 1883) могут служить тому подтверждением. В «Приключениях Тома Сойера» (1876) Миссисипи еще сохраняет идиллический облик реки детства Сэмюэля Клеменса. Во втором романе диалогии она уже явственно выходит из берегов субъективного рисунка авторской судьбы.

«Приключения Гекльберри Финна» (1884) – произведение переходное, им заканчивается ранний Марк Твен, автор «Журналистики в Теннесси» (1869) и «Как я редактировал сельскохозяйственную газету» (1870), и начинается новый Твен, писатель, скорее, сви́фтовского склада и масштаба. Смех зрелого Твена, как правило, невеселый. Эта перемена самым очевидным образом связана с разочарованием писателя в итогах американского социально-политического проекта. Характерно, что «Приключения Гекльберри Финна», написанные много позже официальной отмены рабства в США (1 января 1863 г.), возвращают читателя к периоду, ей предшествующему. На титульной странице первого издания книги было указано: «Время действия – сорок или пятьдесят лет назад». Для Твена, ревностного сторонника отмены рабства, это жест весьма знаменательный: он отказывается замечать разницу между «тогда» и «теперь». Ничего не изменилось, история топчется на месте.

В центре романа – символическая пара персонажей: Гекльберри и Джим, ребенок и взрослый, белый и негр, – вместе они составляют двуликий портрет обитателя Америки¹. Несмотря на все различия, у них общая судьба: оба они, в ответ на давление общества, его отвергают. Джим бежит из неволи, спасаясь от неволи еще более страшной: его намереваются продать на юг, в Новый Орлеан. Для Гека и удушливая заботливость вдовы Дуглас, и тюремное заключение в хибарке садиста-отца равно невыносимы. Гекльберри скроен по руссоистской мерке естественного человека («Всего тяжелей было приучаться жить в доме и спать на кровати; только до наступления холодов я все-таки иной раз удирал на волю и спал в лесу, и это было вроде отдыха» [Твен, 1980, т. 5, с. 212], – рассуждает он о своем пребывании в доме вдовы) и наделен мудростью, недаром он, как Диоген, предпочитает обитать в «бочке из-под сахара». Все это дает ему врожденное, интуитивное понимание абсолютной ценности свободы. Похоже, однако, что свободой в этом мире обладают лишь мертвые, и герою, чтобы вырваться на волю, приходится имитировать собственное убийство.

¹ На неслучайность выбора героев указывает также история создания романа. Известно, что Твен дважды брался за работу над «Гекльберри Финном». Первый раз – сразу после окончания «Тома Сойера», в 1876 г. Написанный тогда начальный фрагмент произведения обещает читателю рассказ о похождениях уже знакомого друга – Тома и Гека. Рукопись, однако, была отложена. Только через семь лет, в 1883 г., Твен вновь вернулся к этой теме, и именно тогда, судя по всему, созрело решение заменить спутника Гека. Заставив Гекльберри сопровождать беглого негра, автор, разумеется, в корне изменил концепцию романа.

Оба героя деклассированны изначально: Гек – потому что он бродяга, Джим – поскольку он негр. Бегство переводит их вынужденную маргинальность в статус результата сознательного выбора. Добровольное самоизъятие из сферы социальных отношений диктует особое пространственное решение их судьбы: прибежищем беглецов становится река.

Образ Миссисипи в «Приключениях Гекльберри Финна», безусловно, мифологизирован. Река разделяет два штата – Иллинойс и Миссури, являясь естественной границей, но сама она протекает вне мира людей. Она, разумеется, «река забвения», именно поэтому ищут «спасения на водах» «мертвый» Гек и беглый Джим. Она задает свой ритм и режим существования: не случайно герои плывут ночью, останавливаясь и отдыхая днем. Путешествие героев, конечно, путешествие метафизическое. Но, вместе с тем, их путь пролегает также и в русле истории. В этой своей ипостаси река обманывает, предает беглецов.

Изначальный план Гека и Джима – спуститься по Миссисипи до Каира, пересечь с плота на пароход и вверх по реке Огайо направиться в «свободные северные штаты» – представляет собой не что иное, как отображение маршрута американской истории, воплощенного в памятном Твену недавнем прошлом гражданской войны: на север через юг. Образ парохода, устойчиво ассоциирующегося с цивилизацией, в мечтах героев фигурирует не случайно. Однако пароходы, реально встреченные Геком и Джимом, обнаруживают тщетность их упований. Один из них – полузатонувший «Вальтер Скотт», ежесекундно грозящий совсем уйти под воду, с бандой воров и убийц на борту. Воистину роковой становится встреча с другим, мчащимся вверх по течению: «Он был большой и несся быстро, словно черная туча, усеянная рядами светлячков по бокам; и вдруг он навалился на нас, большой и страшный, и длинный ряд открытых топок засверкал, как раскаленные докрасна зубы, а огромный нос и кожухи нависли прямо над нами. <...> и не успел Джим спрыгнуть в воду с одной стороны, а я с другой, как пароход с треском прошел прямо по плоту» [Твен, 1980, т. 5, с. 287]. Два парохода – две грани американской цивилизации: ветхое английское наследие и безымянный левиафан современности; и то, и другое равно представляет для героев смертельную опасность.

Тем не менее, главные коррективы в планы путешественников вносит сама река. Откровенно символична глава 15, в которой герои, поневоле разлученные, ночью, в густом тумане, заблудившись в лабиринте островов, минуют устье Огайо и вместе с ним – шанс на обретение свободы. Всякая попытка свернуть с пути, предначертанного судьбой, обречена на провал: лишь только герои обнаруживают ошибку, река уносит челнок, последнюю надежду достичь Каира. У беглецов остается только плот, но бороться с течением Миссисипи на плоту невозможно. Гек и Джим становятся заложниками реки, отныне они не могут сами выбирать свою дорогу, но обречены плыть «с милого севера в сторону южную».

Рабовладельческий юг в понимании Марка Твена – это, конечно, изнанка «американской мечты», средоточие иррационального, нелепого и антигуманного в человеческом мироустройстве. В свете этого обстоятельства приобретает оттенок трагического откровения тот факт, что главная река Соединенных Штатов течет именно на юг. Возможность альтернативных направлений, свобода выбора пути – не более чем иллюзия. Начиная с того момента, как Гек и Джим оказываются узниками южного направления, их путешествие совершенно утрачивает идиллический колорит и взамен приобретает узнаваемые черты странствия по загробному миру. Река несет их *вниз*, по кругам дантовского ада, на роль которых претендуют картины провинциальной жизни южных штатов: кровавая вендетта – до полного самоистребления – двух аристократических семейств, суд Линча, мошенничество, воровство, убийство, – обыденные приметы здешней повседневности. Не обходится и без появления проводников, в роли которых символично вы-

ступают два мошенника – «фальшивые» король и герцог. Кульминационным пунктом их карьеры становится постановка «захватывающей трагедии» «Королевский жираф, или Царственное совершенство»: «...герцог поднял занавес, и король выбежал из-за кулис на четвереньках, совсем голый; он был весь размазан разноцветными полосами и сверкал, как радуга. <...> Публика чуть не надорвалась от смеха» [Твен, 1980, т. 5, с. 339]. Очевидная реминисценция из андерсеновского «Голого короля» приобретает в трактовке Твена особый смысл: история, в лучшем случае, – всеобщее надувательство. В худшем случае она превращается в ад.

Скепсис Твена в отношении возможностей разумного устройства социума, убежденность в том, что история – проклятье человеческого рода, как известно, достигают точки максимума несколько позднее, в период работы над «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889). Тем не менее, уже финальные главы «Приключений Гекльберри Финна» глубоко трагичны. Благополучный конец романа, откровенно скроенный по модели «*Deus ex machina*», представляет собой всего лишь неизбежную дань жанру детской книжки. О том, что логика развития темы требовала другого финала, свидетельствует знаменитая запись автора, сделанная в 1890 г.: «Гек приходит домой бог знает откуда. Ему шестьдесят лет, спятил с ума. Воображает, что он все тот же мальчишка, ищет в толпе Тома, Бекки, других. Из скитаний по свету возвращается шестидесятилетний Том, встречается с Гекком. Вспоминают старое время. Оба разбиты, отчаялись, жизнь не удалась. Все, что они любили, все, что считали прекрасным, ничего этого уже нет. Умирают» [Твен, 1980, т. 8, с. 463].

2. «Ноев ковчег» по-викториански: «Трое в одной лодке, не считая собаки»

Повесть Джерома Клапки Джерома, младшего современника Марка Твена, была издана пять лет спустя после публикации «Приключений Гекльберри Финна», в 1889 г. Похоже на то, что английский писатель использует сюжет путешествия по реке совершенно независимо от своего американского коллеги, – тем более любопытным представляется это совпадение. Так же, как в романе Твена, в повести Джерома К. Джерома плавание героев по Темзе структурирует основные детали национального исторического мифа. Поводом для обращения к такой проблематике становится, судя по всему, изменившееся миро- и самоощущение британца – современника заката великой колониальной эпохи Англии, потребность в создании новой концепции исторического пути нации.

Характерно, что «Трое в лодке...» начинается с принципиального отказа героев от морского путешествия. Джей, Джордж и Гаррис, как выясняется, для этого слишком «плохи, – с точки зрения медицины, конечно» [Джером, 1994, с. 5]. Дальнейшие рассуждения, однако, заставляют усомниться в том, что «морская болезнь», подстерегающая путешественников Джерома, имеет отношение только лишь к медицине. «Любопытная вещь, – удивляется рассказчик, – никто никогда не страдает морской болезнью на суше. В море вы видите множество больных людей – полные пароходы, но на суше мне еще не встречался ни один человек, который бы вообще знал, что такое морская болезнь. Куда скрываются, попадая на берег, тысячи не выносящих качки людей, которыми кишит каждое судно, – это для меня тайна» [Джером, 1994, с. 11-12].

Ирония автора, очевидно, призвана сгладить болезненность того комплекса «исторической неполноценности», которым страдает его соотечественник и современник, заметно не совпадающий с английским «морским стандартом» прошлого. Нынешние потомки Френсиса Дрейка и адмирала Нельсона оказываются совершенно лишены имперских амбиций, которые сделали в свое время Великобританию «державой, над которой никогда не заходит солнце». Единственный,

кто в компании героев может считаться в этом смысле истинным британцем, наследником воинственного духа знаменитых английских завоевателей – это Монморанси: «Слоняться возле конюшен, собрать кучу самых отпетых собак, какие только есть в городе, и шествовать во главе их к трущобам, готовясь к бою с другими отпетыми собаками, – вот что Монморанси называет “жизнью”» [Джером, 1994, с. 18]. Видимо, именно поэтому он – как о том свидетельствует заглавие повести – не в счет.

Что касается Джея, Джорджа и Гарриса, то они голосуют, «трое против одного», за путешествие по реке. Представляется весьма знаменательным, что это путь *вверх* по Темзе, прочь от моря. В выборе, сделанном персонажами, угадывается прозрачная метафора самопостижения, путь вглубь своей британской души, трактуемый как путь вверх к истокам британской истории. Отказ от открытых морских просторов в пользу заданного руслом реки движения приобретает значение кардинального поворота вектора во взаимодействии с окружающим миром: интроверсия приходит на смену экстраверсии.

«Трое в лодке...» изначально задумывались как беллетризованный путеводитель по историческим местам Темзы в промежутке от Кингстона до Оксфорда, и в окончательном варианте вполне могут служить этой цели. Содержательный экскурс в историю осложнен в то же время личностным, субъективным отношением к ней персонажей; именно реакция героев преимущественно и интересует автора. В целом повесть представляет собой портрет викторианского джентльмена в интерьере британской истории, и нетрудно заметить, что в этом интерьере он чувствует себя неуютно. С одной стороны, интонация рассказчика создает впечатление близкого, даже интимного родства с событиями и персонажами исторического прошлого: «Я думал о Кингстоне, или “Кинингестуне”, как его называли некогда <...>. Великий Цезарь перешел здесь реку, и римские легионы стояли лагерем на склонах ближних холмов. Цезарь, как впоследствии Елизавета, останавливался, по-видимому, всюду, но только он был человек более строгих правил, чем добрая королева Бесс, – он не ночевал в трактирах» [Там же, с. 44]. С другой стороны, запанибратское обращение с историей скрывает подавленность ею. Модель отношений подобного рода хорошо иллюстрирует рассказ о лавочнике, заклеившем стены гостиной старинного резного дуба «веселенькими обоями голубого цвета» [Там же, с. 46]. Комментарий повествователя придает ситуации аллегорический смысл: «Не могу сказать, чтобы я считал лавочника кругом виноватым <...>. С его точки зрения – с точки зрения среднего домовладельца, стремящегося относиться к жизни как можно легче, а не какого-нибудь помешанного на старине чудака – поступок его имеет известный смысл. На резной дуб очень приятно смотреть, приятно даже иметь его у себя дома в небольшом количестве. Но нельзя отрицать, что пребывание среди сплошного резного дуба действует несколько угнетающе на людей, которые к этому не расположены. Это все равно что жить в церкви» [Там же, с. 46]. Позиция рассказчика, среднестатистического англичанина конца XIX века, является ничем иным, как «точкой зрения среднего домовладельца», которому в наследство, вместо уютного жилья, достался величественный и подавляющий собор имперской истории. Что делать с таким наследием, – это и есть ключевой вопрос, занимающий автора.

Еще более устрашающим символом истории становится в книге Джерома лабиринт. Эпизод, повествующий о знакомстве Гарриса с Хэмптон-Кортским лабиринтом, в контексте повести перерастает пределы забавного анекдота. Герой «изучал лабиринт по плану, который казался до глупости простым, так что жалко было даже платить два пенса за вход. Гаррис полагал, что этот план был издан в насмешку, так как он ничуть не был похож на подлинный лабиринт и только сбивал с толку» [Там же, с. 51]. Разумеется, простым лабиринт кажется только при взгляде извне. Попытка примерить на себя роль Тезея (и, кроме того, Моисея, по-

сколько Гаррис обещает вывести на волю всех заплутавших в Хэмптон-Кортском сооружении людей), попытка разрешить загадку лабиринта оборачивается конфузом: как и следовало ожидать, Гаррис заблудился: «В какую бы сторону они не сворачивали, все пути приводили их в центр. Это стало повторяться с такой правильностью, что некоторые просто оставались на месте и ждали, пока остальные прогуляются и вернутся к ним» [Там же, с. 52]. Более того, заблудился и сторож, призванный, в конце концов, на помощь. История – и лабиринт, и Минотавр одновременно, чудовище, без остатка поглощающее все.

Подлинным смыслом истории, конечно, является смерть. История – это всегда история мертвых. Категорический отказ героя-рассказчика «наслаждаться видом могил», поэтому, в своей основе антиисторичен. «Меня как-то никогда не влекло к надгробным плитам, – рассуждает он. – Я знаю, что первое, что подобает сделать, когда вы приезжаете в какой-нибудь город или в деревню, – это бежать на кладбище и наслаждаться видом могил, но я всегда отказываю себе в этом развлечении. <...> Даже вид куска потрескавшейся бронзы, вделанной в камень, не доставляет мне того, что я называю истинным счастьем» [Там же, с. 56-57]. Комическая сцена, в которой Джей оказывается жертвой домогательств кладбищенского сторожа, желающего непременно показать заезжему путнику могильные реликвии, содержит знаковую реминисценцию: «“У меня есть там внизу, в склепе, пара черепов. Посмотрите на них. Идемте же, посмотрите черепа. Вы молодой человек, вы путешествуете и должны доставить себе удовольствие. Пойдемте, посмотрите черепа”. – Тут я обратился в бегство и на бегу слышал, как старик кричал: “Посмотрите черепа! Вернитесь же, посмотрите черепа!”» [Там же, с. 59]. Современный англичанин не похож на принца Датского, и «бедный Йорик» не встретит более его сочувствия. Интерес к феномену смерти, без которого немислимо подлинно историческое мироощущение, остался в прошлом. Смерть вызывает только ужас, как и ее производное – история.

В полном соответствии с моделью взаимоотношений с историей – демонстрируемая близость, скрывающая глубинный страх и стремление к бегству, – структурируется пространство реки. Темза, на первый взгляд, предстает рекой освоенной, упорядоченной и цивилизованной. Особая роль здесь отводится шлюзам, в пристрастии к которым недаром признается рассказчик: «Лично я очень люблю шлюзы. <...> Без своих обсаженных цветами шлюзов Темза не была бы таким волшебным местом» [Там же, с. 151]. Путешествие героев – от одного места, насыщенного историей, к другому – это еще и путешествие от шлюза к шлюзу. Членение реки совпадает с членением истории, и не случайно структурирующую функцию выполняет именно шлюз, который представляет собой не только знак присутствия человека, но и средство контроля над рекой. Только разграниченная и скованная шлюзами Темза кажется безопасной.

Убедительной иллюстрацией этого положения может служить эпизод с пропавшим шлюзом. Как в свое время Гаррис в случае с Хэмптон-Кортом, рассказчик, катавший по реке кузину, слишком понадеялся на карту («Это была хорошая, надежная карта» [Там же, с. 78], – оправдывается он) и безуспешно разыскивал на Темзе Уоллингфордский шлюз, с которым, выяснилось позже, «вот уже больше года, как <...> разделились» [Там же, с. 79]. Исчезновение шлюза сразу превращает реку в лабиринт, в котором моментально теряются герои: «Я спросил кузину, не думает ли она, что это сон. Она ответила, что только что собиралась задать мне тот же вопрос. Потом мы решили, что, может быть, мы оба спим, но в таком случае, кто же из нас действительно видит сон, а кто представляет собой лишь сновиденье?» [Там же, с. 78]. Характерно появление в этом отрывке цитаты из «Алисы в зазеркалье» (1871) Льюиса Кэрролла. Джером отсылает читателя к известнейшему спору о Черном Короле, которого Алиса видит во сне, но который и сам видит во сне Алису:

– Ему снится сон! – сказал Траляля. – И как по-твоему, кто ему снится?
– Не знаю, – ответила Алиса. – Этого никто сказать не может.
– Ему снишься ты! – закричал Траляля и радостно захлопал в ладоши. – Если бы он не видел тебя во сне, где бы, интересно, ты была?
– Там, где я есть, конечно, – сказала Алиса.
– А вот и ошибаешься! – возразил с презрением Траляля. – Тебя бы тогда вообще нигде не было! Ты просто снишься ему во сне [Кэрролл, 1991, с. 156].

Соотнесение с логическим парадоксом Кэрролла придает дополнительный смысл историческим штудиям Джерома. Прошлое Англии для персонажей его повести – и обжитой, досконально знакомый, очеловеченный мир, и абсурдное зазеркалье. Какое из этих двух параллельных измерений является более истинным, разобраться невозможно.

Если верить рассказчику, выбор направления пути вверх по реке – воплощение кодекса поведения джентльмена, который считает ниже своего достоинства, избегая трудностей, пассивно плыть «по воле волн». «Люди, по врожденной лени или слабости неспособные наслаждаться тяжелым трудом, – размышляет он, – обычно садятся в лодку в Оксфорде и гребут вниз. Однако для человека энергичного путешествие вверх по реке несомненно приятнее. Нехорошо все время плыть по течению. Гораздо больше удовольствия, напрягая спину, бороться с ним, идти вперед наперекор ему, – по крайней мере мне так кажется, когда Гаррис с Джорджем гребут, а я правлю рулем» [Джером, 1994, с. 157]. В метафорическом плане путешествие вверх по реке, как уже было замечено, ассоциируется с погружением вглубь истории, к ее началу, что, в свете бравады рассказчика, представляется тем самым трудным делом, достойным джентльмена. Однако весь текст повести, вопреки декларациям персонажей, заставляет отдать предпочтение иной интерпретации: путь вверх, к истокам, в материнское лоно истории представляет собой не что иное, как бегство от нее. Дорога познания истории противоположна дороге участия в ней. Герои Джерома потому и предпочитают плыть вверх по реке, что опасаются плыть по ней вниз.

Повесть действительно завершается бегством персонажей, отказом от продолжения путешествия. Симптоматично, что малодушие настигает их как раз в тот момент, когда, достигнув Оксфорда, Джей, Джордж и Гаррис поворачивают и отправляются в обратном направлении. Нескончаемый дождь, вынуждающий героев поддаться «низким, грешным мыслям» [Там же, с. 162-163] о капитуляции, – конечно, не просто внешний повод к пересмотру планов. Провозглашенный Гаррисом в самом финале тост придает ситуации библейский масштаб: «Ну что же, – сказал Гаррис, протягивая руку к стакану, – мы совершили хорошую прогулку, и я сердечно благодарю за нее нашу старушку Темзу. Но я думаю, мы правильно сделали, что вовремя с нею расстались. За здоровье Трои, спасшихся из одной лодки!» [Там же, с. 164].

Современник Джерома, британский Ной, желает спастись не только от потопа всемирной истории, но и от своего ковчега – вечного символа мессианского предназначения. Его отказ – это отказ от любой исторической роли, от какого бы то ни было деятельного участия в истории, а его бегство – бегство в цивилизацию: «Соберемся же в больших городах, зажжем огромные костры из миллионов газовых рожков, будем кричать и петь все вместе и чувствовать себя смелыми» [Там же, с. 51].

3. Куда «течет река Волга»: советское искусство 1920–1930-х годов

В «Голубой книге» (1935) Михаила Зощенко, в разделе «Рассказы о неудачах», есть замечательное «Происшествие на Волге». Это рассказ о «группе

контрорщиков, уставшей, так сказать, от грохота революций» [Зощенко, 1995, с. 230] и, по этой причине, «выехавшей отдохнуть на Волгу»: «Попался чудный первоклассный пароход под названием “Товарищ Пенкин”. Мы стали интересоваться, кто такой этот Пенкин, – нам говорят: какой-то, кажется, работник водного транспорта. Нам было, собственно, все равно, и мы, конечно, поехали на этом неизвестном товарище» [Там же]. Происшествие, в результате которого «группа отдыхающих получила моральное потрясение» [Там же], случилось в Самаре. Вернувшись на пристань после осмотра города, герои обнаружили, что пароход исчез: «Крики поднялись, вопли. <...> Я говорю:

– Давайте сядем на этот встречный пароход и вернемся назад.

Глядим, действительно, стоит у пристани какой-то волжский пароход под названием “Гроза”.

Спрашиваем публику плачевным голосом: давно ли, дескать, “Пенкин” ушел. Может, его можно по берегу догнать.

Публика говорит:

– Зачем вам догонять? Эвон “Пенкин” стоит. Только это теперь “Гроза”. Он бывший “Пенкин”. Ему перекрасили название» [Там же, с. 231]. Немного погодя капитан объяснит героям этот неожиданный казус: «У нас это наименование дали пароходу отчасти ошибочно. Пенкин имеется в рядах водного транспорта, но только он отчасти не был на высоте своего положения. И в настоящее время он находится под судом за превышение власти. И мы получили телеграмму закрыть его название. Вот мы и назвали его “Гроза”.

Тут мы сказали:

– Ах, вот что! – и безразлично засмеялись» [Там же].

Безразличие, однако, оказалось преждевременным: в Саратове, как можно было ожидать, история повторилась: «Возвращаемся назад – опять, видим, нету нашего парохода “Гроза”. <...> Конечно, испуг у нас был не такой сильный, как в Самаре. Думаем, шансы есть. <...> Подбежали ближе. Спрашиваем публику:

– Где “Гроза”?

Публика говорит:

– А вот это и есть “Гроза”. Бывшая “Пенкин”. А теперь, начиная с Саратова, он у них – “Короленко”» [Там же, с. 231-232]. «Грозу» постигла та же участь, что и «Пенкина», потому что «это было малоактуальное название. Оно отчасти было беспринципное», – поясняет, на сей раз, боцман и заботливо предупреждает героев: «Глядите, в Астрахани не пугайтесь, если обратно найдете другое название» [Там же, с. 232].

Действие этого рассказа не случайно привязано к Волге. Известно, что болезнь переименований, которую диагностирует Зощенко, в первые десятилетия советской власти носила эпидемический характер. Тем не менее, если говорить о географических названиях, большая часть перемен приходится на долю населенных пунктов, расположенных по берегам «главной речной артерии» страны. Несложный подсчет позволяет установить, что в период с 1918 г. по 1941 г. были переименованы более десяти волжских городов, причем некоторые из них меняли имена неоднократно. Анализ логики этих переименований позволяет понять то значение, которое приписывается Волге в официальной советской картине мира.

Закрепить свое имя в названии города, продлив, тем самым, недолговечное человеческое существование, – большая честь, которой удостаиваются немногие. Быть увековеченным в названии города на Волге, – в советском мироощущении это соответствует высшей ступени почета. Разумеется, в первую очередь в волжских топонимах фиксируются имена вождей мирового пролетариата, во вторую и в третью – имена прочих вождей и особо отличившихся «сыновей» советской державы.

Исключение из этого правила составляют только названия, рожденные в горячке гражданской войны. Примером может служить город Николаевск, откровенно впопыхах переименованный в Пугачев в 1918 г. – сразу после казни Николая II. На излете революционного десятилетия в географическом атласе Поволжья появился Ленинск, маленький городок в Астраханской области, который, судя по всему, историей обретения столь почетного имени обязан только лишь идеологической неблагозвучности имени прежнего: до 1919 г. он назывался Пришиб. В 1920 г. явно из тех же соображений Баронск был превращен в Маркштадт. Однако уже с середины 1920-х гг. в силу вступает иной принцип: отныне цель переименований заключается не в том, чтобы устранить с карты Волги негодные названия, но в том, чтобы разместить там все претендующие на величие имена собственные. На берегах реки появляются Ульяновск (Симбирск, 1924), Сталинград (Царицын, 1925), Троцк (Иващенко, 1927), Калинин (Тверь, 1931), Энгельс (Покровск, 1932), Горький (Нижний Новгород, 1932), Куйбышев (Булгар, 1935), другой, более известный, Куйбышев (Самара, 1935), Чкаловск (Василево, 1937). Закрепление имени в волжском топониме, конечно, означало вечную прописку в истории; сама уверенность, что в истории можно кого-то *произвольно* прописать, знаменовала глобальные сдвиги в чувстве времени.

Переломным стал 1924 г., год смерти Ленина. Культурный шок, порожденный этим событием, вызвал, кроме всего прочего, радикальную перемену в отношении ко времени. Из союзника большевиков время вдруг превратилось во врага и нанесло удар в самое, пожалуй, болезненное место, напомнив, что вождь – тоже человек, а стало быть, смертен. Время оказалось сильнее «железного закона революции» (В. Катаев). Советская страна ответила на это предательство достойно: она вынужденно согласилась изъять Ленина из текучего и изменчивого времени, взамен сделав его Первым Обитателем Вечности. Не только сооружение мавзолея, но и переименование Симбирска в Ульяновск (1924 г.) стало знаком этой метаморфозы вождя.

Второй билет в Вечность в 1925 г. получил Иосиф Сталин, когда Царицын получил звучное имя Сталинград. Третьим стал Л.Д. Троцкий: в 1927 г. поселок Иващенко, расположенный неподалеку от Самары, превратился в город Троцк. Правда, в этом случае пропуск в бессмертие был скоро затребован обратно: товарищ Троцкий, если воспользоваться формулой Зоценко, «отчасти не был на высоте своего положения». В 1929 г. город был вновь переименован, на сей раз в Чапаевск. Интересно отметить, что, если новое название Симбирска и Царицына мотивировано исторической связью этих городов, соответственно, с Лениным и Сталиным, то ни Троцкий, ни В.И. Чапаев к поселку Иващенко никакого отношения не имели. Идеологическая конъюнктура здесь явственно преобладает над всеми прочими соображениями. Более того, если Троцкий, будучи вдохновителем мировой революции и убежденным космополитом, мог претендовать на увековечение своего имени в любом географическом пункте страны, то Чапаев исторически соотнесен с совсем другим речным топонимом. В советском мироощущении, однако, история – уже не рок, не судьба, она подчиняется логике мифа, который, как известно, привязан к имени собственному. Поэтому приобщение города к революционному мифу через приобретение имени героя гражданской войны изменяет, хотя пока и в локальном масштабе, историю: речка с неблагозвучным названием Моча, на которой стоит городок, была переименована в Чапаевку, а в 1949 г. здесь был установлен памятник красному командиру. Так была полностью устранена недопустимая оплошность истории, в результате которой Чапаев утонул не в Волге, а в Урале.

Похожая судьба позже постигла и Маркштадт. Когда в 1941 г., в первые же месяцы Великой Отечественной войны он утратил вторую половину своего названия и стал просто городом Марксом, Карл Маркс – человек в советском культур-

ном сознании перестал быть немцем. Несколько иначе лишился своего родства с германской нацией и Фридрих Энгельс: город Энгельс с 1922 г. являлся столицей Республики немцев Поволжья, канувшей в небытие в 1941 г. Город Энгельс остался, но уже вне всякой связи с немцами.

История в тоталитарном восприятии – субстанция особая. Пользуясь как инструментом культурным мифом, она способна укрощать время, категорию объективную, человеку неподконтрольную и потому идеологически неблагонадежную. Переработанное же удивительным ферментом истории по-советски, время приобретает совершенно несвойственную ему изначально гуттаперчевость и без труда усваивается культурным сознанием.

Волга, понимаемая как географический двойник истории, выполняет в сталинской империи ту же роль. Вполне очевидно, что в советском восприятии Царицын, например, и Сталинград далеко не один и тот же город. Река, кроме пространственного, получает более существенное временное измерение: она течет не только с севера на юг, но и из Симбирска – в Ульяновск, из Нижнего Новгорода – в Горький, из Самары – в Куйбышев и т.д., из несовершенного прошлого в светлый мир утопии, означенный каждым из «правильных» имен. Однако течение Волги имеет и обратный ход, преобразующий прошлое и делающий его совершенным: на другом, более глубоком, уровне культурной мифологии верным представляется положение, что Ульяновск – всегда был Ульяновском, Горький – Горьким и т.п. Будучи рекой истории, Волга течет во всех направлениях.

Характернейшим диалогом двух героев, «легкого кавалериста» Велосипедкина и изобретателя Чудакова, начинается «Баня» (1929-1930) В. Маяковского:

«Велосипедкин (вбегая). Что, все еще в Каспийское море впадает подлая Волга?

Чудаков (размахивая чертежом). Да, но это теперь ненадолго. Часы закладывают и продавайте» [Маяковский, 1978, с. 67]. Понятно, что и часы – «тикающая глупость» [Там же], и Волга, впадающая в Каспий, суть воплощения несвободного в своем течении прошлого, символы одномерного и неповоротливого времени. Написанная на поворотном рубеже 1920 – 1930-х гг., написанная «революционным» Маяковским, «Баня» пока только лишь предугадывает момент перехода от времени к истории. Куда более «советский» Артем Веселый уже в начале 1930-х гг. постарался осмыслить и отобразить формирующуюся новую историко-софскую концепцию. Роман о Ермаке, который он опубликовал в 1933 г., носит примечательное заглавие «Гуляй Волга». Знаменитый сибирский поход, совершенный казачьим атаманом около 1581 г., метафорически соотнесен здесь с волжским разливом: вместе с Ермаком Волга потекла через всю страну. Казачья вольница, как и речной паводок, – явление и стихийное, и глубоко закономерное: попытавшись вырваться за пределы боярской Руси, Ермак, в полном согласии с законами марксистской диалектики, сыграл исключительную роль как раз в централизации русского государства. Соответственно, Волга в романе тоже становится рекой диалектической: она течет и с запада на восток, и с востока на запад. В двух противоположных направлениях она движется и во времени, обеспечивая взаимообусловленность разных эпох отечественной истории. Очевидно, что по замыслу автора, именно связующая функция Волги не только позволяет прояснить значение похода Ермака для русского прошлого, но и соотнести его с советским настоящим.

Советская Волга течет во всех направлениях во времени и в пространстве. После открытия в 1937 г. канала имени Москвы стало понятно и то, куда она впадает, – в Московское море.

Отказ от осуществления грандиозного замысла поворота сибирских рек обычно приводят в качестве примера, иллюстрирующего несостоятельность тоталитарной геополитики. Однако можно утверждать, что этот план был лишь копи-

ей другого, куда более изящного и благополучно завершенного в 1930 – 1940-х гг. проекта поворота Волги. В результате всех преобразований и корректив, произведенных с ее руслом, тот факт, что волжская вода продолжала двигаться в южном направлении, перестал иметь значение; Волга оказалась нацелена на Москву, а Москва, в свою очередь, превратилась в «порт пяти морей».

В финале фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945) царь произносит знаменитое: «На морях стоим и стоять будем!» Ссылаясь на свидетельство Н. Черкасова, В. Паперный приводит ответную реплику Сталина, произнесенную сразу после окончания просмотра: «Ну, что же!.. Ведь так и получилось, и даже намного лучше!..» [Паперный, 1996, с. 175]. Чтобы осуществить имперское в основе желание «стоять на морях» Петру I пришлось строить новый город и в 1712 г. переносить туда столицу. У Сталина получилось «намного лучше», так как он сумел доставить море непосредственно к самой Москве.

Сооружение каналов не случайно значится в первых позициях «великих строек» 1930 – 1940-х гг. Беломорско-Балтийский канал (1931 – 1933), упоминавшийся выше канал имени Москвы (1932 – 1937) и, наконец, Волго-Донский канал (1949 – 1952) связали Москву не только с Каспием, но и с Белым, Балтийским, Азовским и Черным морями, а переосмысленное направление течения Волги обеспечило нужную трактовку этой связи: не Москва получает доступ к морям, а моря – к Москве. Сравнительно небольшое водохранилище в ее окрестностях получает громкое имя Московского моря, существительное «Волга» начинает устойчиво сочетаться с прилагательным «морская». Характер заклипания приобретает эта ассоциация в очерке В. Саянова «Волга будущего» (1938): «Волга будет скорее похожа на большой морской пролив, чем на реку» [Саянов, 1938, с. 44]. «Красавица народная / Как море полноводная», – поет героиня в фильме «Волга-Волга» (1938).

Фильм Г. Александрова (с Н. Эрдманом в числе сценаристов), появившийся в прокате через год после открытия канала имени Москвы, вполне может претендовать на роль энциклопедии советской волжской мифологии. Главным сообщением, настойчиво транслируемым на всех уровнях и во всех деталях фильма, становится указание направления к Волге – по Волге – в Москву. Персонажи, живущие в городе Мелководске на тихой безымянной речке, «всего в каких-нибудь трех-четырёх тысячах километров» явно к востоку от столицы, где-то в Уральских горах или еще дальше, грезят Москвой (Бывалов) и Волгой. Главная героиня с символическим именем Стрелка сочиняет свою песню о Волге еще до того, как приходит приглашение на «Олимпиаду художественной самодеятельности»; убеждая Бывалова послать делегацию, герои поют «Волга-Волга, мать родная / Волга – русская река» и песенку про то, как «Пьется легко / Знаменитое волжское пиво / Жигулевское наше пивко». Путешественники спускаются вниз по Чусовой и по Каме, прежде чем достичь «красавицы народной», но и дальнейший путь *вверх* по Волге трактуется как путь *по течению*: утраченную героиней в дороге запись песни река сама, опережая персонажей, уносит в Москву. Волга – двойник героини, она тоже «письмоносица» и способна доставить песню-послание по назначению; она тоже «стрелка», нацеленная только в одну сторону. Верно и другое: в столицу можно попасть только по Волге; поэтому смешон Бывалов, который видит лишь конечный пункт, но не дорогу к нему.

Впрочем, то обстоятельство, что Волга впадает в Москву, не мешает ей, «Как Родине свободной», течь во всех направлениях разом. Культура не видит здесь противоречия. Главное, чтобы все эти направления не отменяли идеи единого Центра. Волга же, как раз тем, что течет в разные стороны, обеспечивает советскому космосу необходимую степень единства и связности – в пространстве и времени. Она, конечно, не просто река истории, но истории, понимаемой диалектически.

Литература

- Джером К. Джером. Трое в одной лодке, не считая собаки. М., 1994.
- Зощенко М. Голубая книга. М., 1995.
- Кэрролл Л. Приключения Алисы в стране чудес. Алиса в Зазеркалье. М., 1991.
- Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 12-ти т. Т. 10. М., 1978.
- Паперный В. Культура 2. М., 1996.
- Саянов В. Волга будущего // Наука и техника. 1938. № 3.
- Твен М. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980.
- Цивьян Т.В. Движение и путь в балканской модели мира: Исследования по структуре текста. М., 1999.
- Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. Т. 1. Новосибирск, 1993.