

И. С. Кукуй

ГРАНИЦЫ КРУГА: ИСТОЧНИКИ КАТАСТРОФИЗМА ПАВЛА ЗАЛЬЦМАНА

Институт славянской филологии (Университет Людвиг-Максимилиана, Мюнхен, Германия), Германия, 80539, Мюнхен, Гешвистер-Шоль-Плац, 1

В статье дается характеристика литературного творчества П. Я. Зальцмана (1912–1985) в сравнении с его живописным наследием. Анализ военной тематики и образности у Зальцмана призван показать источники катастрофизма в его литературном творчестве, а привлечение интертекстуального поля русской и мировой литературы (А. Бирс, А. Веселый, Д. Хармс) и изобразительного творчества (О. Дикс, А. Дюрер, П. Филонов) — вписать П. Зальцмана в выходящий за рамки (пост)авангардного искусства широкий культурный контекст. Библиогр. 9 назв.

Ключевые слова: русский авангард, взаимовлияние литературы и живописи, военный текст, интертекстуальность, русская литература 1930–1950-х годов.

CIRCLE BOUNDARIES: THE SOURCES OF PAVEL ZALTSMAN'S CATASTROPHISM

I. S. Kuku

Institut für Slavische Philologie (Ludwig-Maximilians-Universität München), 1, Geschwister-Scholl-Platz, Munich, 80539, Germany

The article provides a characteristic of Pavel Zaltsman's (1912–1985) literary heritage, compared to his pictorial heritage. The analysis of Zaltsman's military topics aims to demonstrate the sources of catastrophism in his literary works, and examining the intertextual field of the Russian and world literatures (A. Bierce, A. Vesely, D. Kharms) and pictorial art (O. Dix, A. Dürer, P. Filonov) makes it possible to consider Pavel Zaltsman part of a broader cultural context that is beyond the scope of (post)avant-garde art. Refs 9.

Keywords: Russian avant-garde, mutual interaction between literature and painting, military text, intertextuality, Russian literature of the 1930s–1950s.

Бежит кораблик, а мы сидим
В густом тумане, ночном, седом.
Фонарь колеблет границы круга,
Молчим, не знаем никто друг друга.

П. Зальцман «Уланд» (1948)

Творчество живописца, графика, писателя и поэта Павла Зальцмана является яркой иллюстрацией «пограничного бытия» художника в советское время, когда нарушение границы беспощадно каралось, а пребывание в узких рамках официального канона вызывало клаустрофобическую реакцию. Зальцман принадлежал к поколению, творческое становление которого пришлось на период между двумя мировыми войнами: родившийся 2 января 1912 г. в Кишеневе в семье пехотного офицера (к 1917 г. — полковника), в Первой мировой войне сам Зальцман, конечно, непосредственно не участвовал и ее не помнил, однако детство его прошло в скитаниях по регионам Южной России, охваченным гражданской войной, — Южной Украине и Бессарабии. К 1925 г. семья перебирается в Ленинград. Уже в ранней юности сделал профессиональный выбор в пользу ремесла художника, Зальцман работает иллюстратором в ряде журналов, а в 1928 г. устраивается помощником художника на киностудию «Белгоскино». В 1929 г. он знакомится с Павлом Филоновым, становится его учеником и членом группы «Мастера аналитического искусства». До на-

чала Второй мировой войны Зальцман работает художником-постановщиком на киностудии «Ленфильм», развивает в своем живописном и графическом творчестве положения филоновской школы, формирует собственный изобразительный стиль и в то же время активно занимается литературным творчеством: пишет стихотворения, с 1932 г. и в течение всей жизни работает над романом «Щенки», ведет дневники своих путешествий. Потеряв в первую же блокадную зиму обоих родителей, Зальцман в 1942 г. эвакуируется с женой и дочерью в Алма-Ату, где и пройдет оставшаяся часть его жизни: после первых десяти лет лишений он опять устраивается на киностудию, на этот раз «Казахфильм», и в 1954 г. становится ее главным художником-постановщиком. В литературном творчестве Зальцмана этого времени преобладает короткая проза; от авангардистского эксперимента 1930-х годов, вдохновленного в первую очередь трагическим абсурдизмом обэриутов, с которыми Зальцман был знаком, он переходит к традиции сатирической аллегории. В ее духе написана поздняя драма «Ordinamenti» и ряд рассказов; стихов Зальцман не пишет с конца 1960-х годов. Все его литературное творчество остается при жизни неизданным; известный и почитаемый учениками художник, заслуженный деятель искусств Казахстана, как литератор Зальцман был совершенно неизвестен. Уже после смерти Зальцмана в 1985 г. по инициативе дочери художника начинается работа по изданию его литературного наследия; к настоящему времени издан роман «Щенки», относительно полный корпус стихотворений и малая проза 1930–1950-х годов [см.: 1; 2].

Тем самым художественный мир Зальцмана осциллирует между изображением и словом, при этом визуальность этих языков принципиально различна. Основная часть художественного наследия Зальцмана — фигуративная живопись, портреты, безлюдные пейзажи, жанровые зарисовки, в которых Зальцман осуществляет синтез классического искусства с филоновской проработкой живописной фактуры, — по своей композиции и изобразительному нарративу статична. Следуя основному принципу аналитической живописи и идя от частного к целому, Зальцман избегает филоновской экспрессивности и деструкции и тяготеет скорее к насыщенному внутренней энергией покою; в силу этого традиционные для советского канона социальные сюжеты фактически отсутствуют в его живописном творчестве. Интересно, что те немногие работы, в которых заметны исторические реалии, касаются военной тематики и относятся к 1932 г., началу работы над романом «Щенки» — это такие картины, как «Командир», «Часовой», «Застава», а также масштабная работа маслом «Сухарбан» (1934). Травматический военный опыт — пережитые непосредственно реалии гражданской войны на юге России в детстве, смутные и неопределенные предчувствия грядущего краха в 1930-е годы и превзошедшая все опасения реальность Второй мировой войны, — наряду с перестройкой культурного ландшафта и личной трагедией разрушенного семейного очага и профессионального отчуждения как художника представляются центральными моментами, определившими кастрофический мир Павла Зальцмана.

Война для Зальцмана — событие апокалиптического измерения, выходящее за рамки конкретных исторических эпох и являющееся своеобразной антропологической и культурной константой. В силу этого Зальцман в своих текстах часто отсылает к конкретным художественным и литературным сюжетам, смещая и совмещая временные и исторические пласты. Примером может служить стихотворение 1943 г.

«Апокалипсис» — вариация на тему известной гравюры А. Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса» (1498):

Четыре юноши летят,
У них желтеют лица.
И эти юноши хотят,
Хотят — остановиться.

Первый юноша — война,
Его дырявят раны.
Второй несет мешок пшена,
Да и тот — драный.

Третий юноша — бандит,
Он без руки, но с палкой.
Четвертый юноша убит,
Лежит на свалке

[1, с. 137].

По своему происхождению — по матери еврей, по отцу немец — Зальцман был человеком на стыке двух культур. Он свободно владел немецким языком, прекрасно знал немецкую художественную и литературную традицию, переводил Клейста, Уланда, Шторма и одновременно с этим испытывал почти физиологическую ненависть к фашизму. В этом (и только в этом) Зальцман смыкался с воинственной советской антифашистской риторикой военного периода. Откликом — возможно, неосознанным — на пропагандистский лозунг «Убей немца!» и соответствующие произведения Симонова, Эренбурга, Шолохова можно считать ряд стихотворений Зальцмана, в которых в изображении немецкого фашизма преобладает животный код. Приведу лишь один пример, также 1943 г.:

Фашистская собака

Ненасытные собаки
Обнаглели после драки,
Мы детей пугаем
Их собачьим лаем.

Вот одна из них лежит,
Поводя ногами.
Камень выбитый залит
Собачьими мозгами.

Хорошо. Лежи, говно,
Которое кусалось.
Мы идем. Нам всё равно,
Что от тебя осталось

[1, с. 133].

Такая ненависть была вызвана как вполне понятными биографическими причинами — смерть родителей; катастрофа ленинградской блокады, зафиксированная Зальцманом в его блокадном дневнике [3]; тяжелейшие обстоятельства жизни в первые годы эвакуации (голод, тиф, угроза физического уничтожения как этнического немца, бытовой и государственный антисемитизм), — так, возможно, и изменой

Германии той культурной традиции, в которой был воспитан Зальцман. Поэтому неудивительно, что в его литературном творчестве преобладают черты поэтики экспрессионизма, совершенно не свойственные Зальцману-художнику, но несомненно доминирующие у Зальцмана-поэта и прозаика. Своеобразной иллюстрацией к графическому циклу Отто Дикса «Война» может считаться следующее стихотворение (опять же 1943 г.):

Мы мечтали о приятной смерти.
Мы не хотим, чтоб нас кусали черви.
Мы не хотим, чтоб ржавые колеса
Въезжали в ощущающее мясо.
Нет, мы мечтаем на войне
О бесконечной тишине

[1, с. 139].

Отсутствие деталей, отсылающих к конкретным историческим реалиям, и смешение временных пластов — отличительная черта художественного языка Зальцмана. Вместе с тем его тексты обладают столь насыщенной визуальностью и конкретностью, что читаются как иллюстрации к вполне определенным событиям (здесь важно отметить, что Зальцман в принципе не делал иллюстраций к своим литературным произведениям, проводя четкую границу между словесным и художественным творчеством). Примером может служить его рассказ «Лошадь в яблоках». Если бы в первой же фразе рассказа не было обозначено время действия — «зимний вечер 1936 года» [2, с. 311], весь рассказ, центральным мотивом и двигателем сюжета которого является голод, можно было бы считать вполне блокадным сюжетом: «У окон гастронома на Чернышевском стояла большая очередь. Она состояла преимущественно из нечувствительных старух с наклеенными носами и на таких же спичечных ногах, кроме того, без щек, так что из облупленной кое-где известки выглядывали желтые кости. <...> Мимо гастронома проезжала телега, и очередь с удивлением заглядывалась, так как сквозь обычную вонь гнилой картошки вдруг прорезался страшный и резкий запах свежих яблок. Две маленькие девочки-школьницы, потерявшие сознание, свернули тонкие ножки и лежали, плеча руками, в талой воде. А лошадь, тряся головой, вытягивая ее всё вперед и вперед, как бы подзывая ею задние ноги, везла не меньше дюжины аккуратных сосновых ящиков» [2, с. 311–312]. Ящики с яблоками оказываются гробами для мальчишек, поддавшихся искушению, забравшихся на телегу и гибнущих в конце рассказа, а сама лошадь — провозвестником грядущего ленинградского апокалипсиса. Этот прием обратной перспективы из 1944 г., когда был написан рассказ, наглядно показывает, что причины войны носят внеисторический, онтологический характер и лежат в основе несправедливого мироустройства. В поэзии Зальцмана реакцией на эту несправедливость становится цикл псалмов, в которых художник восстает против Бога:

Сам ты, Боже, наполняешь
Нечистотами свой храм-с,
Сам ты, Боже, убиваешь
Таких как Филонов и Хармс.
<...>
И когда сойдутся тени
По трубе на Страшный суд,

Мы пошлем тебя к едрене фене,
Гороховый шут

[1, с. 136].

Хармс и Филонов — важнейшие творческие и личностные ориентиры для Зальцмана. В блокадном дневнике художник вспоминает о визите Хармса в первые дни войны: «В один из первых дней я случайно встретился у Глебовой с Хармсом. <...> Еще не было тревог, но <...> мы представляли себе всё, что было бы возможно. Он говорил, что ожидал и знал о дне начала войны и что условился с женой о том, что по известному его телеграфному слову она должна выехать в Москву. Что-то изменило их планы, и он, не желая расставаться с ней, приехал в Ленинград. Уходя, он определил свои ожидания: это было то, что преследовало всех: “Мы будем уползать без ног, держась за горящие стены”» [3, с. 136–137]. Эта парадоксальная в своей избыточности образность в пересказе Зальцмана проявляет характерные черты языка позднего авангарда и его авторов, в первую очередь гипертрофированное телесное начало как следствие травматического опыта поколения, для которого военное, политическое и бытовое насилие становятся неотъемлемыми чертами эпохи. Что касается Филонова, на всю жизнь оставшегося для Зальцмана непререкаемым авторитетом не только в области искусства, но и в выстраивании поведенческих моделей и собственной творческой личности, то можно предположить, что в своих литературных экспериментах Зальцман опирался и на поэтическое наследие учителя — на «Пропевень о проросли мировой», относящийся, по словам Хлебникова из письма к М. Матюшину 1915 г., «к лучшему, что написано о войне» [4, с. 378]. Однако если у Филонова основным элементом поэтического остранения выступает словотворчество, должное продемонстрировать возможности прорастания нового слова из мертвой плоти убитого языка, то Зальцман этих иллюзий оказывается лишен — в тех случаях, когда он использует авангардную поэтику, в его языке преобладает абсурдная заумь, иллюстрирующая скорее разорванность смысловых связей и невозможность коммуникации, чем рождение новых смыслов.

Показателен в этом смысле роман «Щенки», в котором в качестве действующих лиц выступают люди и животные, в равной степени являющиеся жертвами тотальной войны. Зальцман начал работу над романом в 1932 г., продолжал с перерывами на протяжении двадцати лет и вернулся к тексту незадолго перед смертью. Несмотря на свою внешнюю незаконченность, роман дает поразительную картину дезинтеграции человеческой личности в Советской России эпохи гражданской войны и нэпа. Стержень сюжета составляют путешествия двух братьев-щенков, которые теряются при нападении колчаковцев на занятую красными войсками деревню в Забайкалье. Выбрав главными персонажами животных, Зальцман осуществляет своеобразную инверсию, которая не может не напомнить глубоко человеческих животных Филонова. Однако у Зальцмана в мире животных тоже есть жертвы и палачи, при этом роли эти могут меняться. Так, издевавшийся над пойманной мышью котенок, живущий на бессарабском хуторе, в следующей части будет столь же безжалостно уничтожен собакой в петроградском дворе. Тем самым Зальцман реализует принцип «неестественного отбора», заявленный Николаем Заболоцким в поэме «Лодейников»:

Лодейников прислушался. Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.

Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
Природы вековечная давилня
Соединяла смерть и бытие
В один клубок, но мысль была бессильна
Соединить два таинства ее

[5, с. 158].

Звери в романе Зальцмана вочеловечены, а люди озверели. Средоточием этой инверсии выступает Сова — мистическое существо мужского пола, единственное из всех животных взрослеющее по ходу романа, а в последней части принимающее человеческий облик. Сами щенки на протяжении всего действия романа остаются детьми: время для них остановилось, а пространство оказалось взаимопроникаемо — между Забайкальем, Молдавией и Петроградом/Ленинградом словно существует некий коридор, позволяющий героям беспрепятственно пересекать огромные расстояния. С помощью этого приема Зальцман создает произведение эпического охвата, показывающее цельность распадающегося мира, сдерживаемого лишь царящим во всех его частях насилием. Одной из параллелей к этой эпопее может рассматриваться роман Артема Веселого «Россия, кровью омытая», вышедший с подзаголовком «Роман в два крыла» в издательстве «Федерация» в 1932 г. [6]. При всей разности изобразительных языков единым для Зальцмана и Веселого является изображение распадающегося старого мира в послереволюционную эпоху, показанное в максимально широкой перспективе. Однако если два крыла Веселого охватывают переход от хаоса к строительству нового мира, то у Зальцмана эти крылья принадлежат сове, распростершей их (здесь нельзя не вспомнить образ «простершего совиные крыла» Победоносцева из поэмы А. Блока «Двенадцать») над погибающей или уже погибшей и находящейся в аду Россией. Этот образ объясняет и различие пространственных структур двух романов: у Веселого два «крыла» — события на Кавказе и Поволжье — отделены друг от друга; у Зальцмана при гораздо более широком пространственном охвате сохраняется единство места и действия, поскольку в каждом из локусов находится дом Совы, обретшей власть над павшим миром.

Этот чудовищный образ и связанная с ним организация хронотопа романа находят свое отражение в другом источнике, а именно в рассказе Амброза Бирса «Инцидент на мосту через Совиный ручей». По воспоминаниям дочери, Зальцман очень ценил этого писателя, переводы которого на русский язык дважды издавались отдельными сборниками в 1926 и 1938 гг. [7; 8]. Несмотря на то что Сова в упомянутом рассказе присутствует лишь опосредованно, через название ручья, на котором происходит действие, Бирс затрагивает другой, очень важный для Зальцмана элемент «пограничного состояния»: принципиально иную организацию времени в мире, попавшем в дурной круг тотального взаимоуничтожения. Герой рассказа Бирса, плантатор Пейтон Фаркуар, во время гражданской войны в США симпатизирующий южанам, осужден на смерть и ждет казни через повешение на мосту через Совиный ручей. Солдат из армии Севера, стоящий на краю доски, которая удерживает тело Фаркуара, делает шаг в сторону, и тот должен повиснуть над стремительными во-

дами ручья. «Сброшенный с мостового настила, Пейтон Фаркуар потерял сознание и был как мертвый» [7, с. 27]. Когда сознание возвращается к герою, он понимает, что находится в воде — веревка оборвалась и вода уносит его от моста. Ему удается избежать пуль преследующих его солдат и пушечных ядер, он выбирается на сушу и к вечеру выходит из леса на дорогу. К утру он приходит к своему дому, видит в саду жену, бежит к ней, однако ощущает страшный удар по затылку и все вновь покрывается мраком и молчанием: «Пейтон Фаркуар был мертв. Его тело, с сломанными шейными позвонками, тихо покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей» [7, с. 34]. Все многостраничное действие рассказа, длившееся для Фаркуара более суток, уместилось в долю секунды во время падения тела с моста. Если сознание способно дать человеку иллюзию надежды и осмысленного существования за мгновение перед гибелью (хронологические рамки этого мгновения могут быть относительны), то сама реальность не знает альтернатив и способна лишь выступить катализатором порождения образов в мозгу жертвы, которой оказывается и художник в эпоху тектонических потрясений истории. Отчасти об этом писал и переводчик Бирса Владимир Азов в своем предисловии к сборнику его рассказов «Настоящее чудовище», отметив то, что, без сомнения, могло привлечь Зальцмана в силу единства культурных и идейных ориентиров у него и Бирса и что является движущей силой катастрофизма художника: «Русский читатель оценит мрачное и жестокое великолепие этих рассказов, в которых поэтический трагизм Эдгара По так естественно сочетается с художественным реализмом сочинений Стендаля. Русский читатель, соплеменник Достоевского, оценит глубину и точность анализа, которых достигает этот гениальный ясновидец, вперяющий свои орлиные, неморгающие очи в мрак сложнейших психологических комплексов. Но больше всего оценит русский читатель антимилитаристское значение творений Бирса, срывающих с чела войны лавровый венок и обнажающих голый ее череп, взирающий с одинаковым безглазым благоволением и на победителей, и на побежденных» [9, с. 4].

Литература

1. Зальцман П. Сигналы Страшного суда: поэтические произведения. М.: Водолей, 2011. 480 с.
2. Зальцман П. Щенки: проза 1930–50-х гг. М.: Водолей, 2012. 432 с.
3. Зальцман П. «А потом пришла страшная блокадная зима...» (Из блокадных воспоминаний) // Знамя. 2012. № 5. С. 129–155.
4. Хлебников В. Неизданные произведения: поэмы и стихи. М.: Художественная литература, 1940. 492 с.
5. Заболоцкий Н. Поэмы. М.: Прогресс-Плеяда, 2012. 456 с.
6. Веселый А. Россия, кровью умытая: роман в два крыла. Фрагменты. М.: Федерация, 1932. 606 с.
7. Бирс А. Настоящее чудовище / пер. с англ. В. Азова. Л.: Время, 1926. 168 с.
8. Бирс А. Рассказы / пер. с англ. под ред. И. Кашкина. М.: Гослитиздат, 1938. 152 с.
9. Азов В. Предисловие к русскому изданию // Бирс А. Настоящее чудовище. Л.: Время, 1926. С. 3–4.

Статья поступила в редакцию 24 октября 2014 г.

Контактная информация

Кукуй Илья Семенович — PhD; старший преподаватель; kukuj@slavistik.uni-muenchen.de
Kukuj Ilja S. — PhD, Senior lecturer; kukuj@slavistik.uni-muenchen.de