

СИБИРСКО-ФРАНЦУЗСКИЙ ДИАЛОГ И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОСВОЕНИЕ СИБИРИ XVII–XX ВЕКОВ



МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОГО НАУЧНОГО СЕМИНАРА

Под редакцией
Е.Е. Дмитриевой, О.Б. Лебедевой,
А.Ф. Строева

Татьяна Рыбальченко
(Национальный исследовательский
Томский государственный университет)

«ПРОЗА О ТРАНССИБИРСКОМ ЭКСПРЕССЕ
И МАЛЕНЬКОЙ ЖАННЕ ФРАНЦУЗСКОЙ»
Б. САНДРАРА — ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭМА
О ДУХОВНОМ ИСПЫТАНИИ ЧЕЛОВЕКА
СОВРЕМЕННОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Блез Сандрар стоял у истоков французской поэзии XX в. По значимости в истории франкоязычной литературы его сравнивают с поэтами Серебряного века в русской литературе. Он был почти неизвестен в Советском Союзе, хотя в 1974 г. в серии «Литературные памятники» опубликована его поэзия в переводе М.П. Кудимова¹.

Блез Сандрар (*Blaise Cendrars – Frédéric-Louis Sauser*, 1887–1961) — швейцарец по происхождению, франкоязычный поэт. Настоящее имя — Фредерик-Луи Созе. В 1903 г., в шестнадцать лет, Фредерик-Луи Созе отправлен отцом (другая версия — сбежал из дома) к швейцарскому компаньону отца в Петербург и провел в России около 4 лет (до 1907 г.). Эти годы перевернули сознание молодого человека как социальной, так и эстетической новизной впечатлений: русско-японская война, русская революция, русский авангард. По заключению С. Балашова, «Превращению повесы в мыслителя и поэта дали толчок скитания по России в 1903–1907 гг.»².

Впечатления от России и знакомство с русским авангардным искусством того времени определяют жизненный выбор Фредерика Созе — литературное творчество. Здесь он начинает писать стихи, поэму «Легенда Новгорода, из серого золота и молчания» (перевод на русский язык, по версии самого Сандрара, опубликованный в 1909 г. Сазоновым, считался утраченным: один экземпляр, якобы найденный в Болгарии в 1995 г. — это не доказанная и не опровергнутая мистификация). В 1911 г., на несколько месяцев приехав в Россию из Швейцарии, Созе пишет первый роман «Moganni Nameh» (не о России, опубликован в 1921 г.).

¹ Сандрар Блез. По всему миру и вглубь мира / Перевод М.П. Кудинова. Примечания Н.И. Балашова. М.: Наука, 1974. Серия «Литературные памятники».

² Балашов Н.И. Блез Сандрар и проблема поэтического реализма XX в. // Сандрар Б. По всему миру и вглубь мира. М.: Наука, 1974. С. 149.

Но в поэзию Созе-Сандрар ворвался после путешествия в Америку. Так, в 1911 г. написаны стихи, собранные в первый сборник «Пасха в Нью-Йорке», опубликованный в Париже в 1912 г. и сделавший начинающего поэта знаменитым. В это время он живет и пишет во Франции, сближается с художниками Парижской школы (Модильяни, Леже, Шагалом, Жакобом, Аполлинером). Рождение французского поэта знаменует псевдоним Блез Сандрар (*блез* — *blaise* — *горящие угли*; *сандрар* — *cendrars* — *пепел*) — декларация творчества как горения, сгорания и возрождения из пепла. В 1913 г. Сандрар публикует поэму о России «La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France» («Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской»), революционную по стилю с авангардным оформлением Сони Делоне, уроженки России и жены художника Роберта Делоне.

В 1915 г. Сандрар, оказавшись на фронте в составе Иностранного легиона, потерял правую руку, и последующий отказ от поэзии (с 1925 года) объясняется красивой версией: «это была рука поэта», и после ее потери надлежит писать только прозу. В прозе Сандрар неоднократно возвращался к изображению России, такой, какой он узнал ее в начале XX в.: «Moravagine» («Мораважин», 1926, авантюрный роман о русской революции 1905–1907 гг.³; «Les Confessions de Dan Yack» («Исповедь Дэна Иэка», 1929, в первой части «Ядвига» изображена петербургская художественная среда начала XX в.)⁴. В поэзии тема России неповторимо воплотилась лишь в ранней поэме.

Поэма о России ставшего знаменитым поэта лишена привычной для европейской литературы мифологизации России, но авангардистское издание приобрело известность, сделавшую постоянным неточное определение поэмы как «поэма-коллаж», как пример кубистической поэтики во французской поэзии. Авангардистская эстетика издания расходится с гуманистической модальностью содержания. Книга 1913 г. была удачным экспериментом синтеза искусств в авангардистской практике «симультанного декоративизма» — одновре-

³ Переводчик Г. Зингер так характеризует изображение русской реальности в романе: «“колониальный” взгляд на историю России, <...> дремучие заросли развесистой клюквы». См.: *Васюченко И., Зингер Г.* «Судите об этом, как угодно, и отстаньте от меня...» // Сандрар Б. Принц-потрошитель, или Женомор. М.: Текст, 2005. Электронный ресурс: <http://www.litmir.co/br/?b=193882&p=52>. Режим доступа: свободный.

⁴ См.: *Панкова И.А.* Блез Сандрар и русская литература (Пути становления творческой индивидуальности писателя): Дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2004. 131 с. Электронный ресурс: <http://nauka-shop.com/mod/shop/productID/16714/> Режим доступа: свободный.

менного воздействия на восприятия визуальных и вербальных выразительных средств⁵. Отсюда внимание к оформлению текста: текст помещался на едином складывающемся листе и на одной плоскости с акварельными рисунками Сони Делоне. Изобразительный план условен; геометрические цветовые плоскости, чередование чистого цвета и созданных с помощью трафарета конструктивных форм, переходящих одна в другую, призваны были вызвать ощущение безостановочного движения. То же назначение (создания динамики формы) имело оформление словесного текста: верлибр, стихи разной длины, с использованием шрифтов различных размеров и цветов (двенадцать). Длина текста (199 см), помноженная на 150 экземпляров, должна была соответствовать высоте Эйфелевой башни (ок. 300 м), символа новой цивилизации (напечатано было только 60 книг). На обложке в верхнем углу представлена карта маршрута — от Москвы до Владивостока; это знак новой поэтики, поэтики «поэтического реализма» нового искусства, питающегося подлинными реалиями.

В основе поэмы событие (реальное или воображаемое) в реальном пространстве — путешествие по Транссибирской магистрали, движение по которой открылось в России в 1903 г. Считая, что для интерпретации художественного произведения биографическая подлинность изображаемого непринципиальна, скажем о том, что проблема подлинности путешествия юного Созе по Транссибирской магистрали ставится под сомнение. По одной версии, опирающейся на текст самой поэмы, Фредерик Созе вместе со своим патроном (коммерсантом Роговиным, торговавшим на Дальнем Востоке) совершил деловую поездку по недавно открывшейся Транссибирской железнодорожной магистрали до Харбина, и дорога ввела их не в экзотику Востока, Сибири, России, а в пространство социальной трагедии — войны. В поэме «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» путешествие во времени и пространстве предстает как воспоминание, воссоздание подлинных впечатлений, не записанных как дневник путешествия.

Другая версия, отталкивающаяся от биографического образа Сандрара-путешественника и мистификатора, допускает условность транссибирского путешествия. Воображаемое и возможное путешествия создаются с опорой на реальные исторические факты (упоминание газетных статей Куропаткина, командовавшего русскими

⁵ См. электронный ресурс оригинального издания поэмы: <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breakingtherules/btrtranssiberienz.html>. Режим доступа: свободный.

войсками на Востоке), на реалии русской жизни периода русско-японской войны, которые знал автор поэмы, бывший в это время в России. На вопрос о фактической правдивости *этого* путешествия, Сандрар отвечал, по легенде знавших его: «Да кому какое дело, если я всех вас заставил в это поверить?» Габриэль Умштеттер, организатор выставки Сандрара в Ля Шо-де-Фоне в 2014 г., высказал предположение: «Сандрар никогда не путешествовал на этом поезде, но видел русский павильон, посвященный транссибирской магистрали, на международной выставке в Париже в 1900 г. Павильон поражал всех посетителей, ведь можно было сесть в поезд и совершить воображаемое путешествие, смотря через окно трясущегося вагона на нарисованную многометровую движущуюся панораму Павла Пясецкого»⁶.

Сюжет путешествия мог родиться не обязательно под воздействием симулятивного артефакта, но и под влиянием травелогов европейских путешественников в Россию, романов Жюль Верна, авантурное действие в которых происходило на железной дороге еще в те годы, когда не была построена Транссибирская магистраль («Михаил Строгов. Москва — Иркутск», 1876; «Клодиус Бомбарнак. Записная книжка репортера об открытии большой Транссибирской магистрали (Из России в Пекин)»; 1992). Возвращение к «российскому» опыту в Париже возникло на волне нового интереса к «славянской душе», спровоцированного, в том числе, русским балетом (в 1912 г. «русские сезоны» завершились созданием в Париже «Русского балета Дягилева»). Наконец, мотив путешествия мог возникнуть в сознании поэта как архетипический — постижение России как погружение в особое бесконечное пространство, познание которого делает доступным современная цивилизация.

Оригинальное название поэмы дает возможность различной трактовки всего текста. Название «La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France» можно перевести как «транссибирская проза...»: во-первых, это проза, то есть обыденность, подлинность, вместо мифов о Сибири как экзотическом мире: во-вторых, это свободная речь, что определяет не столько ритмическую свободу (верлибр), сколько вольный дискурс и смысловую свободу, зрелое бесстрашие

⁶ См.: Ландарь Р. Блез Сандрар в сердце искусств. Интервью с Габриэлем Умштеттером // Наша газета. 14.11.2014 Электронный ресурс: <http://nashagazeta.ch/news/cultura/18563>. Режим доступа: свободный.

П. Пясецкий (1843–1919) — русский врач, путешественник, художник, писатель. В 1894–1900 гг. по заказу комитета по сооружению Сибирской железной дороги изготовил гигантскую движущуюся панораму Транссиба на Всемирной выставке 1900 г. в Париже. См.: <http://www.people.su/90936>. Режим доступа: свободный.

поэтического самовыражения: в-третьих, это высказывание не только о Сибири, а о реальности «поверх» и «за» пределами огромного сибирского и российского пространства (о Франции, о всей планете, ставшей доступной в новой цивилизации); наконец, это проза не о путешествии вовне, а о погружении в себя, рефлексия, вызванная открытием Сибири и того, что за пределами Сибири, в действительности. Как ни странно, неважно, что именно погрузило в открытие нового понимания мира — реальное или возможное путешествие. Важнее то, что реальный опыт жизни в России послужил основой для возможного сюжета путешествия, известного не только в изводе травелога, но и как метафора внутреннего изменения. Упоминанием «экспресса» русский перевод М. Кудимова погружает текст Сандрара преимущественно в пространство реального путешествия, в границы малого подвижного локуса. Такое ограничение опирается на поэтику подлинности изображаемого, на локализацию пространства границами поезда, вагона, купе, то есть малого личного пространства, призванного оградить от огромной внешней реальности. Возникают коннотации, связывающие поэму с эстетикой «поэтического реализма», принцип которого — избегать выхода за пределы эмпирического опыта, но и поэтический реализм (Аполлинера, прежде всего) не сводим к фактографичности. Сандрар декларирует это в поэме:

Но не вел я записок дорожных. <...>
Обо всем, что касается этой войны, у Куропаткина
можно прочесть в его «Мемуарах»;
Или в японских газетах, которые тоже полны иллюстраций
жестоких (26)⁷.

Поэму Сандрара можно прочитывать не как поэму о путешествии, об открытии нового географического и этнического пространства (России, Сибири), но как лирическую поэму об открытии нового понимания мира, о рождении поэта, способного сказать свое слово о жизни как таковой. Сюжет нового понимания реальности образно выразился в сюжете воспоминания или воображения о путешествии в подлинной реальности; лирический сюжет преобразует реальный жизненный опыт автора, даже если в нем не было реального события точно такого путешествия.

⁷ Сандрар Б. Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской: Перевод с французского М.Н. Кудинова // Сандрар Б. По всему миру и вглубь мира. М.: Наука, 1974. С. 11–31. Текст поэмы цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Сандрар воспроизводит в поэме события, создающие эпическую и повествовательную основу поэмы. Во-первых, частная история юного француза, пересекшего пространство России на транссибирском экспрессе от Москвы до Харбина, развернута в конкретно-бытовом изобразительном слое поэмы, соответствующем травелогу: купе, вагон и пассажиры, станции маршрута, пейзаж за окном. Во-вторых, Сандрар вводит событие частного путешествия в исторически точные обстоятельства: русско-японская война 1904-1905 гг.: географическое путешествие к экзотике Востока становится приближением к социальной катастрофе и не только обостряет, но меняет восприятие России, делает Россию проявлением универсального пространства цивилизации — «транссибирского» состояния мира. Хотя лирический герой не вводится в батальные события, он фиксирует деструктивные следы войны на пути. Железная дорога приближает к рукотворному аду. Сознание лирического героя впитывает не героическую, а разрушительную атмосферу огромного пространства цивилизации.

Если выявить сюжетную логику путешествия по России, то Сандрар воспроизводит собственную демифологизацию образа России и Сибири, избавление лирического героя поэмы от идеалистического мировосприятия.

Начало поэмы декларирует пороговую ситуацию взросления, понимаемого как обретение безграничной свободы, как иллюзию доступности мечты и фантазий. Россия была мифологизированным пространством иного мира, безграничного, но железная дорога открывала дверь в это пространство: вокзалы России — понятные цивилизованному европейцу, манили доступностью Сибири, мира за пределами обжитого малого европейского.

Шестнадцать лет мне недавно исполнилось, и позабыть я о детстве
стремился.<...>

Я был в Москве, в этом городе тысячи трех колоколен и семи
железнодорожных вокзалов,

Но мне не хватало ни этих вокзалов, ни тысячи трех колоколен,
Потому что юность моя безумной и пылкой была,

И сердце в груди у меня

Пылало, как храм в Эфесе или как Красная Площадь в Москве,
Когда солнце садится;

И глаза мои светом своим озаряли сплетения древних путей... (11).

Два рода мифологии путешествия по России: мифология культурная и мифология личная. Культурный миф о России выражен более,

чем миф о Сибири: Россия – азиатская экзотическая страна из прошлого, а Сибирь – суровое, опасное природное пространство. Личный миф связан с романтической традицией приключенческого колониального романа, где герой-путешественник преодолевает опасности, сталкивается с коварными варварами и бандитами.

Сандрар вначале обнаруживает подвластность лирического героя романтическим мифам о прошлом – азиатском, как ему кажется, сохранившемся в России, но Россия притягивает не европейским цивилизованным Петербургом, где жил юный Созе, а экзотикой Москвы с атрибутами восточного православия и азиатской архитектурой:

На огромный татарский пирог с золотистой коркой Кремль походил,
Громоздился миндалины белых соборов,
На колокольнях сверкало медовое золото...(11).

Как поэт, Сандрар строит свой миф о России из древних текстов, чьи буквы напоминают древнюю клинопись: «Старый монах мне читал новгородскую быль. <...> // С трудом разбирал я клинообразные буквы...» (12).

Советские интерпретаторы, отыскивая предчувствие революционных обновлений в России, правы, но революция в поэме – только поэтический символ восприятия России как искупительной жертвы на пути духовного и космического преображения земного мира:

А затем, неожиданно, голуби Духа Святого над площадью взмыли, <...>
Я предчувствовал, что приближается красный Христос
революции русской...

А солнце было тяжелою раной,
Раскрывшейся, словно костер (12).

Пространство Сибири открывается знаками новой цивилизации: Сандрар видит ее именно в Москве, не в европейском Петербурге: семь вокзалов волнуют лирического героя не менее куполов православных церквей, открывая нечто неизведанное и не мифологически представляемое:

И мне не хватало ни церквей, ни вокзалов, озаренных моими глазами.
Грохотала пушка в Сибири, была там война,
Голод, холод, холера, чума,
Плыли тысячи трупов животных по илистым водам Амура.

На всех вокзалах я видел, как уходили

Последние поезда...<...>

И солдаты, которые в путь отправлялись, хотели бы дома остаться... (13).

Иные, немифологические, знаки сибирского пространства, полученные как факты реальности, пробуждали воображение лирического героя сильнее преданий о древней России: «Старый монах мне пел новгородскую быль», но реалии наступления гибели (представленные не батальными образами далекой войны, а онтологическими: «голод, холод, холера, чума») притягивали лирического героя, рождали интенцию заглянуть в реальное неизведанное, разделить с призванными (солдатами) путь через Сибирь, опасный не авантюрными приключениями, а чем-то более сущностным.

Сандрар делает содержательными даже элементы травелога, описание путешествия как подлинного, в бытовых подробностях. Изобразительная точность деталей, с одной стороны, создает фабульную достоверность, с другой стороны, становится основой образной коллизии, определяющей хронотоп поэмы: малое пространство цивилизации (интимное и иллюзорно спасительное, человечное) в большом и чужом природно-социальном пространстве должно создавать антиномию малого космоса и природного хаоса, то есть вносить цивилизационную аксиологию в художественный мир поэмы-путешествия. Но даже в фабулу железнодорожного путешествия вторгаются существующие в сознании лирического героя детали внешнего мира, делающие автономность движущегося локуса (дома) мнимой, более того, преступно эгоистической. Бытовой комфорт в поезде контрастирует со знаками беды тех людей, которые существуют во внешнем для путешествующих мире. Кроме того, Сандрар фиксирует скрытые за респектабельностью пассажиров меркантильные цели. Европейское благополучие строится на беде многих людей в большом пространстве планеты. Меркантильные, а не познавательные или созидательные цели современных путешественников корректируются голосом повествователя, его резюме:

У купцов еще было достаточно денег,

И они могли попытаться сколотить состоянье.

Их поезд отправлялся каждую пятницу утром.

Говорили, что много убитых (13)⁸.

⁸ Здесь и далее курсив мой. — Т.Р.

Прагматическое отношение современников к знанию подлинной реальности проявляется в акцентируемых деталях:

У одного из купцов сто ящиков было с будильниками
и со стенными часами.
Другой вез шляпы в коробках, цилиндры,
английские штопоры разных размеров,
Вез третий из Мальмё гробы, в которых консервы хранились,
И ехали женщины, было их много
Женщин, чье лоно сдавалось в наем и могло бы стать гробом,
У каждой был желтый билет.
Говорили, что много убитых.
Эти женщины ездили по железной дороге со скидкой,
Хоть имелся счет в банке у каждой из них (13–14).

Лирический герой вовлечен в эту смесь романтического мифа и меркантильных целей, далеких от осознания истинной ситуации современного мира, а главное, от причастности открывающемуся миру:

И я тоже уехал с торговцем ювелирных изделий:
он направлялся в Харбин.
Два купе у нас было в экспрессе и тридцать четыре ларца
с драгоценностями из Пфорцгейма,
Третьесортный немецкий товар, «Made in Germany».
Но одет во все новое был я торговцем...<...>
Я спал на ларцах и был счастлив, сжимая в руке
никелированный браунинг, который вручил мне торговец (14).

Называние товара вносит поэтику бытописания, свойственную травелогу, но рождает и коннотативную семантику, связанную с пониманием исторического времени — современности и традиций, взрастивших современную цивилизацию. В частности, начинается развитие мотива времени, в которую вписывается современная цивилизация, будто бы подчинившая себе время. Пфорцхайм (*Pforzheim*) — город, основанный римлянами и разбогатевший ювелирными ремеслами и изготовлением часов — это один из итогов развития цивилизации — богатство и измерение времени. Немецкие создатели «третьесортного товара», в частности, изготовители консервов, обеспечивают долговременную заботу о телах людей, делающую эту заботу сотрудничеством со смертью: консервы помещены в гробы — бытовая точность рационализма буржуа приобретает гроте-

сковую семантику.

Иллюзия защищенности в движущемся доме-вагоне соседствует с ощущением опасности в каждом из пассажиров, но это эгоистический страх за самосохранение и сохранение ценностей, которые кажутся выше ценности жизни. Атмосфера напряженности не позволяет спутникам сблизиться, как то свойственно ситуации движения в опасном пространстве:

Шум голосов, стук дверей и колес...<...>
Никелированный браунинг, ругань играющих в карты
в соседнем купе...<...>
Мужчина в защитных очках, слонявшийся нервно
в проходе вагона и взгляд на меня
мимоходомбросавший... (15).

Тревога связана и с ощущением природного пространства, не защищенного искусственным домом-поездом. Обратим внимание на десемантизацию образа паруса, символа совпадения воли стихии и воли человека – у Сандрара скорость поезда почти рождает чувство полета, но отсутствие паруса (парус «свернут») превращает мчащихся людей в безвольный объект движения. Подчиненность чужой воле тревожит и граничит с ощущением безумия движения, дьявольской власти скорости: «На замерзающих рельсах несущийся вдаль паровоз, / Моего грядущего *свернутый* парус...»(15).

Несмотря на рамки видения природного мира (границы окна), он воспринимается как космическая стихия:

Свист пара,
Стук вечный колес, *обезумевших на колесах поднебесья*,
Замерзшие окна,
Не видно природы,
А позади
Равнины сибирские, *низкое небо, огромные тени*
Безмолвья, которые то поднимаются, то опускаются вниз.<...>
Дождь падает,
Вздулись болота,
Сибирь за окном *закружилась*,
Вздымаются снежные дали,
Бубенчик безумия, словно желанье последнее, дрожью охвачен,
Пульсирует поезд среди горизонтов свинцовых...(15–16; 19).

Если от природной стихии укрывают стены поезда, «пестрый плед», хранящий тепло, то социальные картины, открываемые дорогой, транссибирской магистралью, безжалостно вторгаются в сознание путешественника следами разрушений и массовой гибели: побежденное цивилизацией пространство становится воплощенным пространством ада, сотворенного самими людьми: «Мы исчезаем в туннеле войны»:

Раскаленное бешенство зверем ревет в паровозе <...>
Томск, Челябинск, Ташкент, Верхнеудинск,
Пенза, Каинск, Самара, Курган.
Смерть в Маньчжурии — станция наша,
Логово наше последнее.
Как путешествие это ужасно! (20).

Далее фабула поэмы фиксирует маршрут транссибирской магистрали не столько в авангардистски-гротесковых образах, сколько в точных сценах человеческих страданий и далекого от гуманизма, но узнаваемого быта той же цивилизации, но увиденной сострадательным взглядом поэта:

Я видел черные поезда, молчаливые поезда,
они возвращались из дальневосточного края,
на призраков были похожи они;
И глаза мои, как фонари на задних вагонах,
за поездами этими все еще следом бегут.
В Тальге сто тысяч раненых агонизировали
из-за отсутствия всякой заботы.
В Красноярске по лазаретам ходил я.
В Хилке столкнулся с обозом солдат, сошедших с ума.
В лазаретах я видел зиявшие раны и видел, как кровь
хлестала из ран... (27).

Хотя экспрессивная образность так же, как и вспышки правдивого сознания в комфортном купе, вторгается в бытописательные сцены, создавая образ безумного мира и хаотическое времени:

И ампутированные конечности вдруг танцевать начинали
или взлетали на воздух хрипящий.
<...> я видел состав из шестидесяти паровозов,
на всех парах убегавших от горизонтов,

охваченных похотью, и убежавших от стай воронья,
что летели отчаянно следом... (28).

Вместе с пониманием сотворенности ада приходит чувство общей вины за то, как овладели пространством люди, за эгоистическое принятие цивилизации:

Мы калеки пространства,
Мы катимся на четырех наших ранах,
Нам крылья подрезали,
Крылья семи наших смертных грехов... (21–22).

Тем не менее, путешествие обрывается на границе с подлинной войной, проложенная дорога дьявольски продажна тем, что не только вводит в реальность, но и выводит из нее, превращая путешествие в игру, давая возможность бегства от познанной трагической сущности жизни:

Цицикар и Харбин...
Я дальше не еду:
Последняя станция это,
Где вышел я, так как сжигали
Службы, которые созданы были Красным Крестом (29).

И тогда колеса уподобляются сказочным помощникам, не уничтожающим зло, а уводящим от зла:

А колеса — как мельницы сказочных стран;
Ветряные мельницы кажутся нам костылями, которыми
нищие машут...<...>
Поезда — бильбоке сатаны... (21–22).

Игра в бильбоке, ловля палочкой брошенного шарика, становится метафорой судьбы современного человека-путешественника, осваивающего большое пространство жизни, но готового вернуться в маленький мир иллюзорной личной защищенности, дающий иллюзию непричастности к катастрофам бытия. Игра в бильбоке — возможность поймать свою удачу, выпутаться из сложного положения с помощью проложенной дороги, в экспрессе. На границе с войной прерывается путешествие, но прерывается и иллюзия свободы, полета:

Поезд сделал опасный прыжок и упал на колеса.
На колеса упал он,
Всегда на колеса падает поезд. (18).

Поэма Сандрара не о России, а о кризисе европейской цивилизации и о кризисе сознания европейца. Россия помогла увидеть дьявольский конец цивилизации, потому что она мощно прорвалась из легендарного природно-языческого существования к будущему — и показала плоды прорыва: полет стал движением к пропасти:

Задний двор.
Это мир современный.
Не поможет нам скорость (22).

Правдивость поэмы заключается не только в обличении современной цивилизации, но и в бескомпромиссном признании поэта в собственной неидеальности, в собственной принадлежности к людям с подрезанными крыльями: лирический герой путешествия готов к бегству с адского переднего края цивилизации (войны) на «задний двор» комфортной европейской цивилизации:

Далекие слишком от нас далеки,
И в конце путешествия страшно мужчиною быть
Рядом с женщиной... (22).

Так мотивируется внутренняя коллизия, определяющая психологический сюжет поэмы, — опыт, обретаемый лирическим героем в транссибирском путешествии: это не только знание о мире за пределами обжитого пространства Европы, но и познание современного человека в себе: готовности заработать на беде; трусости перед глобальными испытаниями (хотя был готов соответствовать герою-авантюристу). Внутреннее раскрытие лирического героя в поэме происходит не только в самовыражении, но и в условном сюжете, хотя этот сюжет мотивирован психологически — сюжет о маленькой Жанне. Собственное осознание опасности путешествия, собственной тревоги, противоречащей смелой интенции к открытию мира, рождают в воображении лирического героя образ спутницы-двойника, маленькой Жанны, будто бы сопровождающей в путешествии героя. Образ многомерный и предполагающий разные трактовки.

Первый слой смысла связан с образом реальной проститутки с Монмартра, удовлетворявшей страсти молодого героя, но вызывав-

шей в молодом герое желание защитить и спасти униженную и оскорбленную женщину. Учитывая знакомство Сандрара с русской литературой, в частности, с романами Достоевского, можно увидеть здесь черты литературного мифа о России — романы о любви не столько эротической, сколько этической, толкающей к спасению падшей, не к эгоистическому поиску наслаждений:

Она — всего лишь ребенок, непорочный и бледный,
И такую нашел я ее в борделе. <...>
А моя любимая так одинока,
И нет на ней платья, нет форм у нее — она слишком бедна. <...>
Холодно ей, одиноко, уже увядает она,
И слезы к глазам подступают при мысли о сердце ее (16; 17).

Жанна — не персонаж, а образ из опыта, из прошлого, из молодости, когда пыл сердца толкал к поиску наслаждений вблизи. Бедную любовницу, способную дарить любовь и иллюзию счастья, лирический герой готов взять с собой не для утех, а ради ее спасения: подарить ей большой мир. Но мир, который открывается в пути, пугает Жанну, она постоянно вспоминает родной Монмартр (рефрен: «Блэз, скажи, мы с тобой далеко от Монмартра?»). Страхи воображаемой спутницы — это отражение страхов самого путешествующего героя («Несмотря на весь этот пыл, // Как несчастный ребенок печален я был» (15), поэтому тревога Жанны раздражает как выражение собственной неготовности к познанию реальности: «Конечно! Не действуй на нервы мне: знаешь сама — далеко».

В пути, сталкиваясь со страшной реальностью, следами войны в жизни современной цивилизации, лирический герой теряет героические иллюзии спасения и осознает несоизмеримость испытаний, каким он подвергает нежную женскую душу, научившуюся выносить частные лишения и унижения. Так рождается вина пред Жанной, и в образе маленькой Жанны проявляются не черты собственной слабой души, а черты простых французских женщин, не грешниц, которых нужно спасать, а маленьких, то есть социально бесправных, слабых людей, которые скрепляют обыкновенную жизнь любовью, выстраивая маленький частный мир: «И снова я вижу спокойное это жилище, и лавку отца, и глаза его дочки единственной, что приходила в постель мою по вечерам» (28).

Сам лирический герой, открыв катастрофичность большого мира, не может спасти любимую, и чувство вины рождает в герое желание сказки, как замещения реальности иллюзиями о мире вне ци-

визации, мифами о сказочных островах счастья. Топос острова — устойчивый тоpos романтической фантазии, но в поэме Сандрара он воспринимается как иллюзия, что свидетельствует о кризисе авангардистских надежд на построение разумной реальности человеком. Важно, что в поэме модальность мечты о сказочном острове связана с иронией: это утопическая мечта, и не потому только, что на один из экзотических восточных островов — Японию — уже не придется попасть, ибо туда пришла или оттуда пришла война. Утопичность, ненаходимость острова счастья декларирована осознанием ложности руссоистских надежд на отказ от цивилизации и возвращение к природной естественности человеческого существования: «Был там Руссо, / И там жизнь он свою ослепил» (23).

Тем не менее в страхе перед открывшейся в казавшемся экзотическим природном пространстве Сибири социальной реальностью насилия и завоевания лирический герой, искупая вину перед женщиной, которую он не смог защитить, успокаивает ее картинами мнимой природной гармонии на далеких от цивилизации островах:

*Фиджи, / И лень там царит, и любовь опьяняет влюбленных
в высокой траве <...>;*

<...> острова, что затеряны в южных морях<...>;

в Мексику! ... Это край удивительных птиц:

Птица-лира, райская птица <...>

Будем мы предаваться любви средь развалин ацтекского храма,

Ты идолом станешь моим <...>;

*А если захочешь, на аэроплане поднимемся мы и полетим
над страной тысяч озер <...> (22; 23).*

Важна модальность этих призывов бегства от цивилизации: они воспринимаются лирическим героем как утешительные «сказки», в которые сам он не верит: «Мне жаль тебя, мне тебя жаль, подойди ко мне, я расскажу тебе сказку». В сознании героя нарушены архаические ориентации и ценности: юг перестал быть воплощением изобилия и гармонии, когда человек обрел объемный образ пространства, отождествляющего полюса: «Мне осталась одна Патагония, лишь Патагония может с огромной печалью моей сочетаться, лишь Патагония и путешествие к южным морям» (18). Как родная, так и экзотическая реальности превратились в пустыню, а безжизненная пустыня юга, Патагония, доказывает ложность ценностной ориентации, где полярно отделены добро и зло, счастье и несчастье.

Герой возвращает себя и любимую с небес на землю, отказываясь от традиционных мифов о природном рае и мифов о комфортном мире цивилизации, иронически рисуя первобытный мир:

На землю спущусь я,
Построю ангар из костей
Ископаемых мамонтов,
И примитивный огонь будет нищую нашу любовь согреть.

Самовар...
И мы с полюсом рядом будем друг друга любить буржуазно
(23–24).

Только в ироническом дискурсе вводится образ мифологизированного русского и сибирского пространства как мира холода и примитивных, но подлинных чувств, способных возрождать (кости ископаемых мамонтов); введена банальная экзотическая эмблема русского мира: слово *самовар* в латинской транскрипции (*Samovar*), без перевода.

После осознания невозможности нахождения идеального для человеческой жизни пространства возникает желание возвращения, кардинально отличающееся и от архетипической ситуации возвращения как восстановления ценности родного места, и от сказочной ситуации как восстановления временно нарушенных естественных норм жизни. У Сандрара возвращение означает желание забвения путешествия и нового знания о большом мире: «Мир вытянулся и растянулся и вновь сократился, наподобие аккордеона во власти садистской руки»; «Забудь беспокойство свое...» (19); «Хотел бы, чтоб не было странствий моих» (30). Путешествие в большом пространстве не привело к осознанию ценностей родного мира, но и у Жанны, не устающей стремиться к родному Монмартру, тоже есть понимание неидеальности оставленного домашнего мира: «И из всех часов необъятного мира ни единый час ею не был принят на веру» (24).

Сужение пространства вследствие осознания дьявольской власти играющих им людей (аккордеонистов) меняет чувство времени. Авангардистское понимание времени линейное, эволюционное, но в поэме Сандрара запечатлено рождение модернистского чувства относительного, дробного, разнонаправленного времени.

Мотив времени, начавшийся как антитеза прошлого и будущего, как ритм поезда, отсчитывающего время-пространство, как часы, которые везут на продажу европейцы-цивилизаторы, продолжает сис-

тема образов гигантских циферблатов на вокзалах городов. Вокзальные часы демонстрируют власть людей над временем, на самом же деле, движение времени противопоставлено реальному времени:

Часовые стрелки на стенах,
Парижское время, берлинское время, Санкт-Петербургское время
и время вокзалов.

<...> И бесконечно движется поезд вперед,
По утрам в нем стрелки часов переводят,
Движется поезд вперед, а солнце назад... (24).

Подлинное время, дискретное время моментов, наполненных сущностными изменениями, отсчитывают не стрелки, а колокола соборов. Они фиксируют движение времени всего пространства бытия, а не движение поезда в пространстве жизни к определенной цели. Время — движение не только вперед, но и повторение, смена взаимоисключающих событий, отсчет наступления нового и смерти:

Неизменно слышу я звон колокольный:
Гулкий колокол Нотр-Дам,
И пронзительный колокол Лувра,

Слышу в Брюгге ржавый трезвон,
Дребезжанье звонков электрических в библиотеке
Нью-Йорка,
Колокольни Венеции,
И московские колокола, и часы на Красных Воротах,
которые время мне отмеряли... (24–25).

Семь дней пути меняют и воспоминания о собственном прошлом, превращая его в иллюзии, род цирка, азартную игру: «Играл я также на скачках <...> И я проиграл все пари» (18). Воспоминания погружают в перспективу исторического времени и корректируют его восприятие как прогресса, историческое время отмеряет не только созидания, но и разрушения (Варфоломеевская ночь). Параллельность железнодорожных линий вводит символы геометрии как модели времени: параллели, параболы. С другой стороны, открытие законов пространства, открытия науки, подтолкнувшие скорости времени, породили средства как созидания, так и разрушения, губительные для самих творцов и интеллектуалов:

Новая геометрия железнодорожных линий.

Архимед.

Сиракузы,

И зарезавшие Архимеда солдаты,

И галеры,

И корабли,

И чудо-машины, которые он изобрел,

И все бойни<...>

Гибель «Титаника», о которой прочел я в газете...(25; 26).

Образ маленькой Жанны вписывается в историческую перспективу не только как олицетворение маленького человека современной цивилизации, но и как символ беззащитности человека, гонимого из пространства жизни, в то время как он призван быть создателем если не большого жизненного пространства, то малого пространства, где человек сопротивляется уничтожению и подавлению. Думается, в имени «Жанна» заложена аллюзия на Жанну Французскую, канонизированную церковью блаженную, судьба которой, как и принцип ее отношения к злу, служат Сандрару основой этического выбора в безнадежной действительности. Жанна Французская (Jeanne de France, 1464–1505) — французская королева, дочь Людовика XI, была выдана замуж за герцога Орлеанского, который, вступив на престол, получил развод от Ватикана, женился и удалил Жанну. Жанна, давшая мужу власть и спасшая его во время его опалы, приняла неблагодарность достойно, проведя остаток жизни в затворничестве, но давая кров в монастыре униженным и обиженным — однако, как отмечено в энциклопедиях, аристократкам⁹. Контаминация образа парижской проститутки и образа блаженной Жанны имеет два следствия. Первое — демократизация гуманизма, утверждаемого Сандраром, его обостренная реакция на существование обычного человека, чье унижение — телесное и душевное — не отменилось в прогрессе цивилизации. Но страдание королевы сакрализованы, а страдания девушки из борделя не оцениваются обществом, и от них ее не может избавить даже этически прозревший герой. Между тем обе героини — историческая и героиня прозы жизни — равны этикой отсутствия отчаяния,

⁹ «Под именем Аннунциата, или "Десяти добродетелей Пресвятой Богородицы", известен также один женский французский орден, основанный Иоанною Валуа в г. Бурже, в 1501 г., после разлучения ее с Людовиком XII. Он предназначался для безупречных девушек аристократического происхождения...» // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Электронный ресурс: <http://be.sci-lib.com/article004055.html>.

этикой любви, даруемой ими окружающим, согревающей лирического героя даже в воспоминаниях. Второе следствие ассоциаций касается самого лирического героя, для которого способ существования Жанны Французской служит как образцом (уход от неблагодарного реального мира), так и показателем устойчивого согласия людей с несовершенством жизни, уходом от ужаса окружающего бытия в малое пространство частного существования.

Ассоциация образа Жанны с сакрализованным историческим прообразом позволяет трактовать сюжет лирического героя не только как духовный слом, и не как отстранение от иллюзий спасения (маленькой Жанны), а как избрание позиции поэта, способного рассказать полноту правды о мире. С одной стороны, возвращение из путешествия не побуждает к восстановлению ценности покинутого мира: лирический герой, пишущий поэму-воспоминание, вернулся на Монмартр, но он одинок и несчастен:

Сегодня мне грустно,
Пойду я к «Шустрому кролику», буду погибшую юность
 мою вспоминать,
Буду пить
И один домой возвращусь. (31).

Путешествие изменило сознание, разрушило иллюзии, лирический герой понимает уязвимость прежде приносившего счастье мира: «О Париж! Центральный вокзал, платформа усилий, перекресток страданий! Только у москательщиков есть еще свет над дверьми» (30). У лирического героя, в отличие от буржуа-москательщиков, торговцев товарами для домашнего уюта, нет иллюзии отгороженности от трагедий большого пространства и большого времени: для него Париж, в том числе и Монмартр, возвратиться в который мечтала маленькая Жанна, вмещает гибельность, открытую во время путешествия. История Монмартра — это мартиролог. Французское слово *Montmartre* (лат. *Mons Martyrium*) — гора Мучеников: первых христиан, спасавшихся от гонений; место, где обезглавлен первый епископ Парижа Дионисий; место кладбища; место, где была (до гильотины) самая большая каменная виселица Монфокон, где могли быть одновременно казнены десятки людей. В конце поэмы Сандрар обозначает знаковые для него локусы Парижа: «Город единственной Башни, Виселицы, / Колесованья». Башня выпадает из ряда локусов мук, это, вероятно, Эйфелева башня, знак современной цивилизации без смертельной семантики. Но в символической Монмартра важно

и парадоксальное стремление людей находить в этом месте спасение, вопреки знакам гибельности. Здесь, на окраине Парижа, веками селился трудовой люд, те самые униженные и оскорбленные, которых представляет в поэме маленькая Жанна: в каменоломнях добывался гипс и спасались первые христиане; здесь разбиты виноградники; в XX в. Монмартр стал местом жизни бедной артистической богемы и обрел другую репутацию — места любви и творчества вопреки нищете и презрению.

Возвращение лирического героя на Монмартр — это не возвращение к прежним поискам счастья, а возвращение к жизни, где неразделимы страдание и счастье. Одиночество лирического поэта не затворничество, это творческая автономность поэта, который никого не пытается спасти, но и не может спрятаться от знания гибельного мира.

Тема создания поэмы о «прозе» современной действительности сосредоточена не только в третьей части поэмы, где лирический герой возвращается в Париж и на Монмартр, чтобы написать поэму, которую посвящает Жанне. Тема письма проходит через всю поэму, создавая метасюжет, саморефлексию поэта о творчестве, о реальной основе творчества (путешествии в реальность), о создании поэтического текста.

Если к встрече с мифологизированной Россией лирический герой был готов, то к встрече с подлинной сущностью бытия, транссибирского пространства, герой готов не был. Дважды повторяет в начале поэмы: «И таким я был скверным поэтом, / Что не смел идти до конца». В финале делает признание: «Потому что я не удосужился застраховаться от катастрофы на железной дороге...» (26). Написать о путешествии стало возможно только после изменения сознания и новой рефлексии о себе и о мире.

Метатекстовый сюжет важен для понимания отношения Сандра к авангардистской цели воздействия на реальную жизнь искусством. В пору реального путешествия в Россию Сандра был исполнен иллюзии, что духовное горение поэта воздействует на людей:

Потому что юность моя безумной и пылкой была,
И сердце в груди у меня
Пылало, как храм в Эфесе или как Красная Площадь в Москве,
Когда солнце садится... (11).

Семантика соединения храма в Эфесе, сожженного Геростратом, и Красной площади в Москве, еще не ставшей символом революции

онных изменений, неясна. Авангардист вряд ли мог соединить себя с Геростратом, а восприятие московских храмов как места сошествия Духа, воспламенившего юного лирического героя, начинает поэму:

А затем, неожиданно, голуби Духа Святого над площадью
взмыли,
И руки мои тоже ввысь устремились, как альбатросы... (11).

Возможно, в этом образе горения можно усмотреть предварение будущего сторания юношеских иллюзий, романтического идеализма. В любом случае, романтический порыв не позволял оформить в поэтический текст правду действительной жизни, открывшуюся в путешествии. Примером творческой смелости в высказывании правды стали собратья по искусству — Шагал, Аполлинер, те, с которыми Сандрар встретился после путешествия в Париже: «А ведь мог бы создать, как друг мой Шагал, целый ряд сумасшедших картин» и далее цитата из Аполлинера вводит другой образец художественной смелости: «Простите невежество мне. / Простите, что больше не знаю старинной *игры стихотворной*» (курсив мой. — Т.Р.). После знакомства со сводящим с ума новым искусством, не гармонирующим, а бесстрашно показывающим ужас реальности, поэт Сандрар возвращается к воспоминанию и осмыслению реального путешествия: «Пусть меня за собою ведет / Прихотливая память моя» (26).

В поэме, вопреки теоретикам «поэтического реализма», проявилась не столько опора на правду факта, сколько смелость выражения правды, выявление бытийного абсурда, что выражается в экспрессивной иррациональной образности:

Обезумев,
Локомотивы к расщелинам неба несутся,
В провалах небесных — колеса, рты, голоса,
Псы несчастья нам лают вослед...<...>
Мы — буря в черепе глухонемого... (19; 20).

Аллюзия на Шекспира укрепляет образ мира как хаоса, а безумие человека — осознание этого, смятение от нового знания. Причина потрясенного сознания — не русские пространства, а вторжение в эти холодные природные пространства цивилизации — войны, машины смерти. Железная дорога — свидетельство мессианского прорыва русской цивилизации в будущее, воспринимается как причина современной войны.

Увиденное в дороге заставило вспомнить другую музыку, не создающую гармонию, не закрывающую глаза на реальность, а тревожащую сознание. Эпиграф поэмы «Посвящается музыкантам» делает значимой метафору музыки жизни, которую должно передавать искусство, а не создавать мир, не связанный с реальностью. В юности музыка давала два отношения к жизни: цирковое, развлекательное, фальшивое — и трагедийное, тревожащее, противоречащее колыбели домашнего уюта:

Небо — словно разорванный купол нищего цирка
в рыбацкой деревне <...>
Гнусава флейта, корнет-а-пистон, плохой барабан,
И вот — моя колыбель.
Моя колыбель
Всегда с фортепьяно рядом стояла, когда моя мать,
как мадам Бовари, играла сонаты
Бетховена (17; 18).

Фортепьянная игра призвана изобразить деталь гармонии домашнего быта, о котором путешественник вспоминает с ностальгией, но обостренное путешествием в реальность сознание фиксирует иные коннотации, связанные с интертекстуальными знаками: музыка Бетховена выразила именно трагедийное мироощущение, а героиня Флобера оказалась между неразрешимым противоречием безжизненности упорядоченного уклада и гибельности его нарушения.

В путешествии лирический герой слышит музыку жизни: «фальшивые аккорды» железной дороги, музыку бесов:

Бесы больше не знают оков,
Лязг железный,
Фальшивый аккорд,
Стук и грохот колес...(20).

Эту музыку цивилизации лирический герой заглушал фальшивой танцевальной музыкой во время остановок на транссибирском пути, и эта неподлинная музыка помогала не видеть реальности:

За фортепьяно сидел я, и это все, что я видел.
Когда путешествуешь, надо глаза закрывать (28).
На фортепьяно дьявол играет... (21).

Когда затихала дисгармония железнодорожной музыки, лирический герой слышал другую музыку:

Поезд ход свой замедлил,
И в непрерывном лязге колес
Различал я безумия ноты
И литургии вечной рыдания (27).

Безумие музыки, в отличие от безумия аккордов колес железнодорожного экспресса, — это проявление созвучия сознания и жизни, бесстрашие художника, способного звучать в соответствии с жизнью, даже если в жизни не находится гармонии и смысла. Думается, в этом можно видеть «поэтический реализм» в понимании Сандрара. Помимо названного Бетховена, Сандрар указывает еще двух предельно смелых и губительно бесстрашных до самопожертвования музыкантов, которым посвящается поэма: «Мусоргский, и Гуго Вольф с его Лидер» (27). Оба они выразили смертоносность жизни («Песни и пляски смерти», 1877, Мусоргского и «Испанская книга песен», 1914, Хуго Вольфа) и кончили дни в психиатрической лечебнице, не найдя сил жить в губительной реальности.

Конец поэмы снимает предельную напряженность поэтической правды, взятой за образец Сандраром: реальность не свела с ума, а поэт не смутил реальную жизнь Парижа, Монмартра: он продолжает существовать в игре: прозу о транссибирской реальности он называет поэмой о Жанне, трагизм называет печалью, грустью, которые можно приглушить не сумасшествием, а смягчением сознания, а жизнь в поезде, ввергнувшим в неиллюзорное понимание реальности, меняет на посещение кабаре:

Печальным вечером эту поэму я написал в ее честь,
Поэму о Жанне,
О проститутке.
Мне грустно,
Сегодня мне грустно,
Пойду я к «Шустрому кролику», буду погибшую юность
 мою вспоминать,
Буду пить
И один домой возвращусь.

Финал может быть интерпретирован и как завершение сюжета лирического героя, отличного от автора-поэта, и как ироническая прав-

да о различии поэта-творца, выявляющего высшую ступень сознания в творчестве, и поэта-человека, возвращающегося после акта творчества в обыденную прозу жизни.

Поэма свидетельствует о приближении молодого Сандрара к познанию трагизма бытия, к экзистенциальным проблемам времени. Последующая проза (романы) не стали продолжением этической и эстетической программы поэмы, но сама поэма стала явлением художественной искренности и бесстрашной правды высказывания о катастрофизме современного мира как продукта цивилизации. В большой степени духовное прозрение Сандрара было спровоцировано контактом с инокультурным миром России, с русским искусством. Следы того и другого проявляются в его поэтическом путешествии.