

Книга о литературе, ворах, жуликах, проходимцах и советской империи

DOI: 10.53953/08696365_2024_190_6_330

Oliveira Cassio de. *Writing Rogues: The Soviet Picaresque and Identity Formation, 1921–1938.*

Montreal & Kingston; London; Chicago: McGill-Queen's University Press, 2023. — XIII, 290 p.

В советской культуре, пожалуй, можно выделить такое время, когда герои с уголовными наклонностями оказались предметом особого интереса писателей. Оно, собственно, совпало с периодом зарождения и становления советской литературы, то есть приблизительно с 1920-ми гг. Когорту криминальных или полукриминальных типов, причем подчас весьма харизматичных, почти сразу попытались заменить персонажами перевоспитывающимися и перевоспитываемыми, а также соцреалистическими героями, начиная с незабываемого подвижника Павла Корчагина и заканчивая кавалером Золотой Звезды Сергеем Тутариновым. Но, в отличие от «романтиков с большой дороги», культ соцреалистических героев приходилось поддерживать постоянными усилиями сверху: о Тутаринове, в частности, забыли сразу, как только правление Сталина закончилось.



По известности Остап Бендер с его свитой и «оппонентами» наряду, возможно, с Беней Криком должны быть названы первыми среди авантюристов и бандитов. По разным обстоятельствам серьезно отставая, но все же прочно укоренившись хотя бы в сознании историков литературы, за ними следуют Хулио Хуренито и И. Эренбурга, герой «Вора» Л. Леонова и др.

Если вспоминать о более поздних, относительно «вегетарианских», оттепельных временах, то в них формировалась своя плеяда привлекательных асоциальных персонажей. Правда, в деле их популяризации литературу в этом моменту уже серьезно потеснил кинематограф. Гайдаевские герои Трус, Балбес и Бы-валый начали покорять публику в 1960-е гг. С 1969 г. российские зрители пристально следили за злоключениями недисциплинированного волка из «Ну, погоди!» В. Котеночкина и очаровывались «Бременскими музыкантами» И. Ковалевской. В 1968 г. (притом что за рубежом этот сюжет интересовал кинорежиссеров еще с 1930-х¹) М. Швейцер экранизировал «Золотого тельца», а в 1971 г. Л. Гайдай снял первую советскую экранизацию «Двенадцати стульев». Бене Крику в кино повезло меньше...

Следующий как-то сравнимый с предшествующими приступ любопытства к преступному элементу приходится уже на постсоветскую историю, хотя тоже на

1 См., например: «Dvanáct křesel» (1933; реж. Мартин Фрич и Михал Вашиньский; Польша и Чехословакия), «Keep Your Seats, Please» (1936; реж. Монти Бэнкс; Великобритания), «Dreizehn Stühle» (1938; реж. Эмерих Вальтер Эмо; Германия) и др.

эпоху распада и брожения — на конец 1980-х и 1990-е гг., когда, с одной стороны, несчастливая судьба Тани из «Интердевочки» В. Кунина оказалась достойной обстоятельного мелодраматического рассказа, а с другой — новые бандиты А. Константинова, А. Кивинова, А. Бушкова и других их коллег по детективному письму превратились в предмет обожания и подражания многочисленной читающей и кино-/телепублики.

Зачарованность неидеальным заражала и академическое сообщество, и здесь тоже наблюдались свои волны. Если говорить о российском литературоведении, то оно попыталось осмыслить явление еще в 1920-е гг., хотя развернуться не успело². Затем ряд монографических работ о тех же Ильфе и Петрове, Бабеле, Эренбурге продолжил пополняться в СССР с начала 1960-х³ на фоне некоторой реабилитации культуры 1920-х в целом, хотя, разумеется, настоящая возможность осмыслить этот важнейший материал появилась лишь с «перестройкой».

За рубежом изучение «плутовской» и смежной проблематики на российской почве продвигалось и до сих пор во многом продвигается по своим траекториям, причем в последние два десятилетия оно явно набирает ход. Новая книга Кассио де Оливейры пополнила довольно обширный ряд уже опубликованных исследований⁴, так что автору даже приходится на первых страницах отстаивать независимость своего обращения к теме, отмежевываясь от «концепции трикстера» Марка Липовецкого.

Первое впечатление от монографии Оливейры таково: это энциклопедическая работа, полная многими именами, названиями, нюансами, рассматриваемыми в самых разных перспективах. Автор блестяще знает предмет и контекст, в который ему приходится погружаться. В то же время читать книгу, может быть как раз поэтому, было непросто. Манеру, в которой она написана, я бы назвал мультипоточной. Автор удерживает внимание на нескольких аспектах, постоянно переключаясь между ними: проблемы литературной формы (стиля, сюжетосложения, жанра) Оливейра свободно перемежает с проблемами содержания — идеологии, культурной истории и политики. Возможно, именно это заставляет автора не однажды, а раз за разом объяснять или напоминать читателю, что он хочет доказать и о чем рассказать в книге в целом и в каждой главе по отдельности.

Материал, рассматриваемый в книге, по-настоящему разнообразен и обширен: И. Эренбург и его романы «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников...» (1921), «Рвач» (1924), «Бурная жизнь Лазика Ройтшванца» (1927); В. Шклов-

-
- 2 Например: *Терещенко Н.А.* Современный нигилист: беллетристика И. Эренбурга Л.: Прибой, 1925; И.Э. Бабель: статьи и материалы / Под ред. Б.В. Казанского и Ю.Н. Гынянова. Л.: Academia, 1928.
 - 3 *Вулис А.З.* И. Ильф, Е. Петров: очерк творчества. М.: Гослитиздат, 1960; *Смирин И.А.* Творческий путь И.Э. Бабеля-прозаика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Алма-Ата, 1964; *Поварцов С.Н.* Творческие искания И.Э. Бабеля и некоторые особенности литературного процесса 20—30 годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1969; *Левин Ф.М.* И. Бабель: очерк творчества. М.: Художественная литература, 1972; и др.
 - 4 Некоторые наименования из англоязычной литературы: *Olcott A.* Russian Pulp: The Detektiv and the Russian Way of Crime. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2001; *Fitzpatrick Sh.* Tear off the Masks!: Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia. Princeton: Princeton University Press, 2005; *Lipovetsky M.* Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston, MA: Academic Studies Press, 2011; *Dralyuk B.* Western Crime Fiction Goes East: The Russian Pinkerton Craze 1907—1934. Leiden: Brill, 2012; *Whitehead C.* The Poetics of Early Russian Crime Fiction 1860—1917: Deciphering Stories of Detection. Cambridge: Legenda; Modern Humanities Research Association, 2018; *Kirschenbaum L.A.* Soviet Adventures in the Land of the Capitalists: Ilf and Petrov's American Road Trip. Cambridge: Cambridge University Press, 2024.

ский и его книга «Сентиментальное путешествие» (1923); И. Бабель и его цикл «Одесских рассказов» (1921—1924); В. Каверин как автор повести «Конец хазы» (1924); роман «Вор» Л. Леонова (1927); повесть В. Катаева «Расстратчики» (1926); «Двенадцать стульев» (1928) и «Золотой теленок» (1931) И. Ильфа и Е. Петрова и их же «Одноэтажная Америка» (1937); «Зеленый фургон» А. Козачинского (1938); рассказ М. Зощенко «История одной перековки», опубликованный в сборнике «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина...» (1934), журнальные репортажи как претекст художественных нарративов и даже «Записки следователя» (1938) Л. Шейнина.

Обо всем этом автор пишет подробно или более или менее подробно. Вскользь проходят Достоевский, Аввакум, Гашек и другие. Ко всему прочему, во введении, реконструируя «имперскую» предысторию советской «плутовской литературы», автор укладывает буквально в несколько страниц разговор о «Ваньке Каине», «Мертвых душах» и «Очарованном страннике».

С одной стороны, можно позавидовать такой способности писать лаконично о самых разных вещах, которая проявляется у Оливейры во введении, а с другой — в ней есть нечто настораживающее: временами получается уж как-то очень общо и категорично; слишком многое игнорируется. Но логично задаться вопросом о том, что принципиально нового открывает в них избранный исследователем взгляд на сюжеты (*ricarquesque*, то есть пикареска, плутовской роман) и персонажей (*logues*, то есть плуты, мошенники).

Попробую прояснить новизну книжки Оливейры, суммировав основные выдвигаемые в ней тезисы. Вначале я довольно детально рассмотрю введение, в котором автор манифестирует специфику своего подхода. Затем пройду по главам, где заявленная методика применяется. Уже понятно, что ход размышлений Оливейры, особенно в начале, не показался мне слишком очевидным. Боюсь, что их изложение совсем прозрачным тоже не будет. Более того, иногда я буду сопровождать его вопросами по поводу некоторых промежуточных выводов или посылок автора, чтобы хотя бы отчасти сохранить впечатление от чтения книги.

Во-первых, плутовская литература интересует автора книги, говоря условно, как дискурсивное зеркало социальной симптоматики и одновременно активная сила, участвующая в организации общества, во-вторых (с формальной точки зрения) как специфический жанр.

Размышляя вслед за Шкловским (писавшим об этом еще в 1934 г. в связи с «Золотым теленком») об эволюции плутовского романа в условиях советской реальности, Оливейра сравнивает данный процесс с двусторонним уличным движением.

С одной стороны, согласно точке зрения исследователя, модернизированный в советском ключе жанр пикарески отражает спектр возможностей для установления связей советского индивида и коллектива. Этот аспект исследователь именует миметическим, поскольку он, по его логике, подразумевает либо отождествление читателя с персонажами, либо осуждение последних. С другой стороны, Оливейра подчеркивает, что дело не только в пассивном мимесисе, а еще и в том, что пикареска способна создавать новые формы идентификации индивида с коллективом, помогая формированию чего-то напоминающего андерсоновские воображаемые сообщества (с. 5).

Эти наблюдения представляется верными. Только возникает вопрос: почему выделенные особенности атрибутируются лишь пикареске? Разве они не присущи любому художественному нарративу вообще?

Внимание автора, однако, обращено не на теорию литературы, а на историко-культурную конкретику. Для него важнее артикулировать потенциал лишь определенного типа текстов как *специфического* средства групповой идентификации, обозначить некую специфику порождаемых именно им воображаемых сообществ.

Если Б. Андерсон, напоминая Оливейра, относит свой концепт к строительству современных наций, то в случае с советской пикареской речь идет, по его словам, о национальностях и построении для них общей, «классовой» идентичности. И все же даже при таком уточнении вопросы не снимаются, а умножаются: разве только «советский плутовский роман» служил становлению советской идентичности, а не большая часть советской литературной продукции? К тому же само использование термина «класс» сразу накладывает на аргументацию автора книги отпечаток советско-марксистской идеологии, которая, казалось бы, должна быть в этой книге не инструментом, а предметом анализа.

Вместе с тем процесс формирования советской идентичности Оливейра мыслит в рамках совершенно определенной концепции более позднего времени. Основной вывод, к которому он приходит в результате своего краткого обзора досоветской плутовской литературы, предельно конкретен: все три вышеупомянутых произведения «высвечивают специфический опыт России как империи и колонии одновременно», то есть реализуют в литературной форме, ровно по А. Эткинду, «процесс, называемый “внутренней колонизацией”» (с. 16). «Моя цель, — пишет Оливейра, исходя от предъявленных предпосылок, — показать, как плутовский роман инкорпорировался в ткань советской культуры и в широком смысле идеологии» (с. 5). То есть, соответственно, автор книги стремится экстраполировать матрицу «внутренней колонизации» (надежно подтвержденную, как, видимо, предполагается, в кратком отступлении в историю русской литературы XVIII и XIX веков) на советскую литературу.

Но разве, возникает очередной вопрос, сама эта пресуппозиция не предвосхищает результатов исследования? Разве любой текст, созданный в «империи» с характерной для нее «внутренней колонизацией», не будет воплощать в себе имперскую, внутренне-колониальную «ментальность», отражая и провоцируя соответствующие социальные практики?

При этом, согласно Оливейре, тексты, которые он рассматривает, не служили укреплению советской коллективной идентичности в восприятии читателя, но скорее отражали, а иногда и бросали вызов, хоть и безуспешный, превалирующим на тот момент и призванным цементировать общество дискурсам (там же).

Констатация такого рода амбивалентности снова заставляет спрашивать: не служит ли любой легитимизованный системой выпад против нее средством сделать эту систему более пластичной и поэтому устойчивой? Не стоит ли в связи с этим по-разному оценивать отвергаемые ею «ереси» и прощаемые ею инновации? Оливейра, разумеется, не скрывает, какие тексты быстро сходили со сцены, а какие задерживались подолгу. Но и те и другие он рассматривает в конечном счете как единый поток, единый дискурс.

Так в общих чертах можно охарактеризовать «содержательную», ориентированную на социокультурную проблематику, перспективу исследования. Что же касается литературной формы, то Оливейра обращается не только к истории жанра пикарески в России, но и к истокам жанра вообще.

На этот раз отступление в историю дает возможность Оливейре, во-первых, еще раз обратить внимание на то, что плутовский роман, согласно некоторым теоретическим разработкам, содержит в себе запас «нереализованных националистических амбиций» (с. 7), что соотносится с его корректировкой вопроса о «воображаемых сообществах» применительно к ситуации в СССР⁵. А во-вторых — заметить,

5 В этом вопросе Оливейра ориентируется на Терри Мартина, см.: *Martin T. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.

что плутовской жанр «протеистичен» (там же), то есть крайне изменчив. Последнее позволяет автору расширять объем термина, подводя под него перечисленные выше довольно разные произведения, например книгу про Беломорско-Балтийский канал и даже написанные с точки зрения следователя нарративы Шейнина. Именно в такой перспективе Оливейра видит путь к ответу на вопрос, «что такое плутовской роман и какова его функция, а также что значит приписать литературный текст к данному жанру» (с. 13).

В освоении эмпирики автор движется хронологически — от начала нэпа к «высокому сталинизму», хотя это опять-таки не единственный организующий принцип. В дополнение к нему Оливейра пытается выстроить материал, противопоставляя «художественную литературу» (fiction) «жизнеописанию» (life-writing) с целью выяснить изменение соотношений между ними на фоне культурно-политических трансформаций. Чтобы реализовать заданную программу, в первой главе Оливейра, в частности, сопоставляет «Необычайные похождения Хулио Хуренито...» Эренбурга как воплощение художественности и «Сентиментальное путешествие» Шкловского как жизнеописание. Исследователь стремится показать, как в процессе жанровой эволюции соотносятся «стирание (effacement) <...> автобиографического нарратора и вопросы коллективного самосознания» (с. 9). Попутно Оливейра предполагает выяснить отношения между художественным и нехудожественным началом в литературе вообще и в русской в частности, а также отношения между литературой и жизнестроением. То есть замысел автор просто обсуждением плутовского романа в советскую эпоху никак не исчерпывается.

Показательно с точки зрения такой разноаспектности книги, что даже в названии первой главы — «Биографии Эренбурга и Шкловского как самоустранение (self-Effacement)» — тема пикарески никак не заявлена. Основным предметом рассмотрения в ней оказывается другой жанр (автобиография) и его трансформации в советских условиях. Сравнивая на общем автобиографическом основании два плутовских нарратива — мемуары Шкловского и роман Эренбурга, — автор приходит к выводу, что, с одной стороны, несмотря на попытки устранить самих себя из повествования, оба автора не могут избежать «самоманифестаций», а с другой — что путешествия их героев по России отражают подспудную озабоченность проблемой национальностей. Причем, согласно Оливейре, как проявления самости авторов, так и проблематика национализма проникают в тексты Эренбурга и Шкловского, возможно, без особого желания писателей.

Продолжая во второй главе анализ топики путешествия, позволившей писателям окунуться в проблематику многонациональной федерации, Оливейра приходит к заключению, что «эти плутовские псевдоавтобиографии создавали важный прецедент для советской литературы эпохи нэпа и высокого сталинизма, схожим образом артикулируя проявления коллективной идентичности в атмосфере напряженных отношений между самими собой и советским режимом» (с. 75).

Главы, сгруппированные во второй части, посвящены писателям, не стремящимся, как отмечает Оливейра, акцентировать автобиографичность и при этом пишущим тексты, жанровую принадлежность которых определить легче. Говоря о Бабеле, автор отмечает, что его Бенья Крик в своих делах и словах воплощает тщательно замаскированный утопический проект, согласно которому этнические меньшинства получают права полноправных членов коллектива под эгидой партии (с. 85), а Одесса в этом проекте является «аллегорией и микрокосмосом» советской утопии в целом (с. 89). Размышляя о «Конце хазы» Каверина, Оливейра приходит к заключению, что повесть, представляя ту же тенденцию, что и «Одесские рассказы», одновременно предвосхищает изменения во второй половине 1920-х гг.

(с. 92). Не уходят от внимания автора книги и фильмы, вскоре снятые по следам этих анализируемых им произведений («Беня Крик», «Чертово колесо»).

Говоря о «Воре», Оливейра замечает, что, в отличие от Бабея, Каверина и Эренбурга, Леонов ориентируется не на иностранные модели, а на русские пред-революционные, прежде всего на Достоевского (с. 123). Эта связь с Достоевским важна для автора постольку, поскольку, по его мнению, Леонов инкорпорирует в свой роман идею русской исключительности, подразумевающей оптимальный синтез мировых тенденций. В результате Леонов предвосхищает характерный для «высокого сталинизма» идеал братства наций, в котором титульная нация и Россия занимают все же особое место (с. 124, 125).

В путешествующем по СССР Остапе Бендере Оливейра опознает не только жулика, но и невольного агента империи (с. 138). Судьба героя «Истории одной перековки» предстает у Оливейры не иллюстрацией действительного перевоспитания, а как пример вынужденного примирения с условиями советской реальности, что больше соответствует бендеровскому термину «переквалификация» (с. 175). Какое отношение это имеет к проблеме разных национальностей, ради которых автор книги, казалось бы, и собирал вместе советских жуликов и воров, я не совсем понял, но кажется, что автор связывает сюжет перековки преступника с идеей путешествия плута за счет распространения самого процесса перековки на всю страну. Таким образом, в конечном счете автор книги выходит за пределы повествования о литературе, концентрирующейся на собственно криминальных или близких к данной сфере личностях.

Попробуем подвести итоги. Что же нового, по крайней мере мне, открыла прочитанная монография? Должен признать — несмотря на все сетования по поводу способа изложения и некоторых немного смелых генерализаций, — что книга Оливейры вполне способна заставить читателя взглянуть на знакомый материал с совершенно неожиданной стороны. Не с точки зрения, например, авантюрного сюжета, сатирического начала, субверсивных или, напротив, укрепляющих советский порядок стратегий разных писателей, что привычно, а (в соответствии с главной задачей автора) с точки зрения своего рода географии, высвечивающей напряженные отношения между доминирующим, «имперским» центром и многими периферийными, если смотреть из этого центра, территориями и культурами, — с акцентом на различия и на эксклюзивность последних. В контексте имеющих довольно долгую традицию колониальных и постколониальных исследований такой ракурс, скорее всего, не очень нов, однако применительно к конкретному материалу в инновативности ему не откажешь. Это что касается социокультурного значения литературы. Если же говорить о вопросах формы, то я с удовольствием обнаружил в книге признаки возрождающегося интереса к теории жанра, которая в последние десятилетия явно потерялась среди других направлений гуманитарных исследований. Так или иначе, книгу Кассио де Оливейры теперь невозможно игнорировать при обращении к теме воров, жуликов, проходимцев в советской империи.