

---

---

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ КАК КАТЕГОРИЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ (на примере русской литературы 1920-х годов)

А.В. Подобрий, Н.В. Лукиных

Челябинский государственный педагогический университет  
пр. Ленина, 69, Челябинск, Россия, 454081

В статье рассматривается, какими способами в произведениях писателей 1920-х годов маркируется категория «время» и какое национально-культурное значение она несет для создания образа «чужого» мира на страницах русскоязычного текста.

**Ключевые слова:** хронотоп, время, скорость, пространство, образ чужого мира, билингво-литература

Исследователи хронотопа литературного произведения давно заметили, что эта категория явно несет в себе национально-культурный подтекст, причем если категория «пространство» в этом аспекте активно исследовалась, то категория «время» почти не подвергалась анализу с этой стороны.

Однако, как нам кажется, именно *время* в своей неразрывной связи с *пространством* становится одним из наиболее важных маркеров культурного пространства текста и активно включается в диалоговые отношения между автором и читателем, языком произведения и образом «иного» мира (неким «шаблоном», сложившимся в сознании читателя в отношении «чужой» культуры), воссоздаваемым автором.

К примеру, *время* в сознании человека Запада и Востока или кочевника и представителя оседлых народов (в широком смысле понятия) имеет разную направленность. А вместе с этим создается совсем иное отношение к *пространству* и *скорости*. Кочевник живет дорогой, он всегда в движении, он не спешит к какой-то определенной цели, концу своей дороги, поэтому категория *времени* теряет у него какое-либо значение, она не существенна, как и категория *скорости*, зато *пространство* приобретает архиважное значение. Для оседлых народов, наоборот, эти категории меняются местами. Оседлый человек воспринимает дорогу и перемещение в *пространстве* как явление временное, важно преодолеть это неудобство за максимально короткий срок, следовательно, *скорость* становится понятием основополагающим.

В соответствии с этим выстраивается и образный ряд, маркирующий понятия *пути, дома, жизни*. Например, в рассказе Л. Леонова «Туатамур» мотив *дороги* непосредственно связан с мотивом боя-кровапролития и является в повествовании едва ли не центральным. Вокруг этих понятий концентрируется комплекс эпизодов, символика и тропика текста. На протяжении всего повествования Туатамур использует образ арбы как символа судьбы, образ, характерный для восточного фольклора. Начинается рассказ именно с него: «Арба, имеющая две оглобли, идет прямо и хорошо. Арба моего счастья имела только одну» [1].

В четвертой части арба воспринимается в прямом значении — как средство для перевозки грузов и в переносном — как начало конца Туатамура. Характерно,

что сочетание «арба — путь — судьба» — чисто восточный элемент. Но, например, согласно учению кармы (а Туатамур сторонник его, ибо постоянно обращается к Будде), судьба — это творение самого человека. Туатамур творил свою судьбу сам, лишь один раз не послушал он голос разума, а решил сердцем: согласился идти в поход против кипчаков, надеясь на благосклонность Ытмари, а в итоге — остался ни с чем. Два пути — реальный, географический и путь жизненный — слились в новелле в один образ, потому что без *движения* кочевник не мыслит себе жизни. Не случайно несколько раз на протяжении своего повествования Туатамур повторяет: «Мин улымь!» — «Я мертв!», — хотя физически он еще существует.

Если рассматривать другую параллель, то для европейской (западной) культуры характерно движение вперед, *перемещение* в физическом пространстве с максимальной *скоростью*. Для азиатской (восточной) культуры — это путь познания, душевного и духовного просветления, познание Движения и его *сущности*. Иными словами, для Запада *время* протекает в горизонтальной плоскости, а для Востока — в вертикальной. Интересно, что и *пространство* в этих культурах также разнонаправлено.

Для познания Себя и Мира не надо физически перемещать свое тело. Восточный человек поэтому нетороплив, путь его мысли направлен вверх, к небу, или внутрь себя, т.е. вниз. Постижение истины никак не связано с экспериментом над материей, следовательно, душевное состояние и комфорт становятся главным для азиата. Важно украсить все вокруг себя, ибо место твоего пребывания есть центр твоих раздумий. Отсюда и множество подушек, мягких и красивых тканей, посуда, еда и... огромное количество красивых словес, которые азиат буквально обрушивает на собеседника.

Иное дело — человек западной культуры. Для него нахождение в одном месте невозможно, потому что поиск истины происходит вне его физической оболочки. Исследование, эксперимент, постоянный диалог с коллегами и собой, изменение *пространства* вокруг себя — вот путь познания европейца. Отсюда определенный аскетизм в окружающей обстановке и словах, скорость речи, точность в определении времени встречи, беседы и пр. Чем быстрее произойдет то или иное событие, тем больше возможности проанализировать и классифицировать происшедшее, следовательно, продвинуться вперед в постижении истины.

Несомненно, этот сложившийся стереотип в восприятии разных культурных традиций стал одним из маркеров вхождения «чужой» культуры в русскоязычный текст.

На примере произведений И. Бабеля и Вс. Иванова рассмотрим, как и чем маркируются национальные особенности восприятия категории *времени* и связанных с ним категорий *скорости* и *пространства* в русскоязычном тексте.

Вс. Иванов в повести «Возвращение Будды» создал свой новый «Монгольский миф». Сафронов хотел дойти до понимания истинности бытия. Он повторяет тот путь, который до него прошли азиатские мыслители. Смерть Сафронова — это следствие его инициации, обретения нового статуса, близкого к статусу Будды.

Иванов четко маркирует разное понимание Пути, Дороги, Движения в культурах Востока и Запада («профессор Сафронов — европеец. Он знает: чтобы не думать, нужно занимать тело и разум движением. Двигаясь все время, не раз-

мышляя о смысле движения, Европа пришла в тьму. Восток неподвижен. И недаром символ его — лотосоподобный Будда» [2]). Заставляя Сафронова совершить путешествие, гыген и сам вынужден передвигаться в пространстве, отвлекаясь от созерцательности, лишь молитва остается для него частичкой связи с прошлым. К концу пути Дава-Дорчжи отказывается от основ своей национальной философии: плотское, физиологическое берет вверх над душевным, и статуя Будды теряет для него какую-либо ценность. С Сафроновым же происходит обратный процесс: постигая значение Дороги, понимая ее суть, профессор приходит к душевному просветлению.

В восприятии героев повести действительность теряет свои физические качества, *время* и *пространство* изменяются до неузнаваемости: «локомотивы, сгибая шею, рвутся в туман, и туман рвется в них». Западному строю жизни противопоставляется в повести восточное мировоззрение покоя и самоуглубления. Именно на Востоке профессор надеется спасти культуру человечества и самого себя: «Укрепление же — там, подле стад и кумирен — укрепление одной моей души будет самая великая победа, совершенная над тьмой и грохотом, что несется мимо нас...»

Мудрость Востока вступает в противоречие с разрушительной скоростью Запада, и Сафронов вынужден выбирать, что ему ближе: культура Монголии, которую он познавал много лет, или новая революционная действительность, олицетворявшая собой злую разрушительную силу прогресса. И этот выбор он невольно совершает в самом начале повести, даже не догадываясь об этом.

Иванов достаточно четко маркирует *скорость* мышления и передвижения представителей разных культур даже на уровне слова. См., например, как создается аура быстрого бегущего *времени* вокруг Сафронова в начале повествования: «Говорите *короче* [обращается профессор к Дава-Дорчжи]...», «сообщайте причину вашего пребывания *поскорее*...», «профессор *торопливо* поднимает крюк двери», «...он [профессор] не может ездить осматривать все дворцы... — ему надо *немедленно* ехать домой». Тот же образ торопливого движения и вокруг других революционеров: «наконец Анисимов *кидает* портфель и *подбегает* к телефону», «заместитель наркома... говорит *быстро* и с какой-то насмешливой увлеченностью...», «Цвиладзе с внезапным кавказским акцентом *воскликает быстро*, проходя мимо профессора...» и пр.

Иное дело — Дава-Дорчжи и его соплеменники. Их слова и действия неторопливы: «толпа черноволосых и широкоскулых людей... *осторожно* стоит на рогожах... Взгляд толпы рассеянный, *сонный, но как бы вековой*», «иногда... Дава-Дорчжи ложится на спину и *медленно, точно вдевая в иголку нитку*, переводит профессору разговоры солдат» и пр.

Иногда Иванов сталкивает в диалоге эти две скорости, два разных взгляда на мироустройство: «Профессор тяжело дышит... Теперь вот кажется, что здесь, на вокзале, произойдет необычайное важное событие... если задержаться. *Надо спешить*.

— Когда поезд отходит? Анисимов пришел?

— Не беспокойтесь, до отхода поезда *бесконечное количество времени*, и товарищ Анисимов не опоздает...» и т.д.

Но, уже с шестой главы, в которой и начинается перерождение героев, «скоростной режим» вокруг них меняется: «...от женщины гыген возвращается *быстро*», «...он [гыген] *вскакивает и порывается бежать*», «...движения его становятся *быстрее*, спина выпрямляется» и пр. Сафронов же, наоборот, меняет вектор своего пути с горизонтального на вертикальный, отсюда и замедление *скорости времени* вокруг него: «...в песочных струях *сонны* люди, и так же, *как во сне*, сразу забывает профессор виденные лица.... Так и должно быть: у порога иной культуры, опьяненные *сном*, бродят иные, чужие этой культуре люди. Они *сонны, неподвижны...*»

В начале поездки Сафронов задумывается над своей ролью и ролью Дава-Дорджи в этой истории и приходит к парадоксальному выводу. «По его мнению, Дава-Дорджи должен был подчиняться течению событий так же, как подчиняется им профессор. Иначе что же это такое? Русский профессор оказывается большим буддистом, чем буддийский перевоплощенец?» Характерно, что это утверждение полностью реализуется в конце повести: Дава-Дорджи сбежит, отказавшись от инициации в Будду, а профессор, пройдя эту инициацию, погибнет, выполняя свое предназначение.

Образ другого «восточного мира» в столкновении с революцией и образ носителей чуждой этому миру культуры создает И. Бабель в «Конармии» [3]: это ветхозаветное еврейство и казачество. Связывает эти два мира не только образ рассказчика, но и доминирующий мотив Дороги. Правда, способы и направления пути у казаков и евреев разные.

Казаки, как самый мобильный род войск, постоянно в *движении*, перемещении: от дома и обратно к дому. Как профессиональные военные, они были готовы сняться с места в любой момент. Таким образом, Дорога — один из символов казачества (непосредственно связанная с другим — Конем). Дорога была и своеобразным символом воли, простора, *движения* без ограничений. Это качество пути находило особый отклик в душе казака. А воля порождала и вольность в отношении друг к другу и к местным жителям.

В еврейской культурной традиции Дорога — это Дорога к Богу, причем дорога не в физическом/пространственном смысле слова: речь идет не о перемещении тела, а о религиозно-этическом пути души к Богу. Тора — от Бога, Тора — путь к нему, уйти с этого пути, уйти от Книги — гибель веры и культуры.

Оказавшись вне *пространства* и вне *времени* (= в Книге), евреи идут вглубь души, вглубь веры. «Еврейство по быту оторвано от земли, природы, не знает простора: дали, выси... — оно загнано в глубину, в центр, в сердце...», — отметил Г. Гачев [4. С. 235]. Дорога к сердцу, дорога к Богу — вот одна из доминант еврейской культуры.

Бабель последовательно создает топос еврейского местечка, почти «убитого» новым временем, но еще цепляющегося за свою жизнь.

Лютов — еврей, но он тщательно скрывает от окружающих свое еврейство. Цель этой маскировки — не только не оказаться парией среди казаков, имеющих многовековой опыт резни евреев, но и слиться, ассимилироваться с казачьей массой, в которой кипит жизнь.

В истории все повторяется, и эта «повторяемость» напрямую связана с одним из исходных положений Ветхого Завета: мир сотворен Богом, изменить его нельзя, надо соблюдать Закон. Мир не развивается, происходят лишь колебания. Опять евреи оторваны от земли, опять они вынуждены скитаться, чтобы обрести родину.

Путь Лютова — это поиск новой родины, духовной и душевной. Поэтому, видя умирание старого еврейского мира, Лютов стремится «прибиться» к миру новому, славившемуся своей легендарной ксенофобией. Но водораздел между новым и старым миром проходит по линии жизнь / смерть. Следовательно, выбор нового мира Лютовым также в традициях еврейства.

Уже в первой новелле цикла Бабель, выстраивая целый ряд семантических аллюзий, возвращающих нас к событиям двухтысячелетней давности, зафиксированными в Талмуде и Торе, тем самым показывал, что все в мире возвращается на круги своя, что *время* циклично.

Библейские мотивы нужны, чтобы включить «Конармию» в библейский контекст, а вместе с тем в бытийный, космический контекст, чтобы продемонстрировать «повторяемость» истории и незыблемость Книги и ее философии. Душа человека — целый мир, учит Книга: «...Тот, кто губит хоть одну человеческую душу, разрушает целый мир, и кто спасает одну душу, спасает целый мир...» (Трактат Сангедрин, 37). Бабель считает так же.

Например, широко используется в «Конармии» мотив греховности людей, растления земли («Иваны», «Переход через Збруч»), который явно соответствует библейской картине: «И воззрел Бог на землю, — и вот она растлена: ибо всякая плоть извратила свой путь на земле» (Бытие, 6; 12).

Отсюда и мотивы, сродни апокалипсическим: дождь, заливающий все живое, как начало великого наказания человечества — потопа («Аргамак», «Замостье»); непонимание конармейцами друг друга (ср. с Вавилонским столпотворением; «Их было девять», «История одной лошади» и др.); непонимание мирными людьми друг друга («Сын рабби», «Солнце Италии», «Пан Аполек» и пр.).

Также отчетливо выделяется мотив святых мучеников (отец в новелле «Переход через Збруч», Сашка Христос в одноименной новелле, дьякон Агеев в «Иванах» и т.д.). Другие библейские мотивы не столь отчетливо выписаны Бабелем, но заметить их все же можно. Кормление взрослого мужчины молоком женщины («Замостье»), осквернение трупов врагов («Иваны»), мотив загаженной земли («Иваны»), почтение к мертвым («Кладбище в Козине»), искупление греха смертью («Эскадронный Трунов»), возжелание чужой вещи, чужой собственности («История одной лошади»).

Характерно, что в «чисто» хасидских новеллах («Гедали», «Рабби», Кладбище в Козине» и «Сын рабби») *время* будто останавливается, рассказчик попадает в «патоку» еврейской жизни и философии. См., например, начало «Гедали»: «В субботние кануны меня томит густая печаль воспоминаний»; начало «Рабби»: «...Все смертно. Вечная жизнь суждена только матери. И когда матери нет в живых, она оставляет по себе воспоминание...»; начало «Кладбища...»: «Кладбище в еврейском местечке. Ассирия и таинственное тление Востока на поросших бурьяном волынских полях»; начало «Сына рабби»: «...Помнишь,.. когда суббота кралась

вдоль заката, придавливая звезды красным каблучком?.. Пустыня войны зевала за окном...»

Иное дело начала «казацких» новел, сразу исполненных *движения*, резкого, порывистого. См., например: «На деревне стон стоит. Конница травит хлеб и меняет лошадей» («Начальник конзапаса»), «Завесы боя продвигались к городу. В полдень пролетел мимо нас Корочаев...» («Смерть Долгушова»), «Крошили мы шляхту по-за Белой Церковью. Крошили вдосталь, аж деревья гнулись» («Конкин»), «Мы дрались под Лешнювом. Стена неприятельской кавалерии появлялась всюду» и т.д.

Противопоставление *покоя и движения* у носителей разных культурных и философских начал заметен и в образе Песни. Логос русского народа, как заметил Г. Гачев, это не только Дорога, но и «песня, поэзия, мат, блатной язык — и безмолвие» [4. С. 222]. Характерно, что во многом у евреев и казаков эти понятия противопоставлены. Мат в основном связан с опошлением процесса зачатия и рождения, следовательно, самой «уязвимой» в материне становится мать. Для еврейской культуры, обожеествлявшей Мать как символ продолжения рода, символ жизни, подобный цинизм по отношению к дающей жизнь невозможен. Как невозможна и громкая раздольная Песня. Еврейская манера исполнения, скорее, камерная.

Например, в «Афоньке Биде» представлены две повествовательных манеры — Лютова и Биды, которые не только контрастируют в стилистическом плане, но и создают разный образ *скорости движения*. Неторопливость передвижения характерна для манеры рассказчика, резкость, «неплавность» — для Биды. Даже на этом контрасте заметна несхожесть мировосприятия представителями разных культурно-национальных традиций: познание неизменности мира, его волнообразного движения, пути к Богу еврея и резкость, «галоп» движения казака на просторе, удалая песня и сквернословие как радость от ощущения этого простора. Поэтому и звучит в устах Биды песня «О соловом жеребчике». Но пел он не только о нем, он пел Песню смерти в храме Берестечка: «...Их было множество — Афонькиных песен. Каждый звук был песня, и все звуки были оторваны друг от друга. Песня — ее густой напев — длилась мгновение и переходила в другую...».

А в новелле «Переход через Збруч» возникает образ песни-победы, громкой и резкой: «Река усеяна темными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям».

Песни Сашки Христа тоже стали гимном дорогам войны: «...один Сашка устилал звоном и слезой утомительные наши пути. Кровавый след шел по этому пути. Песня *летела* над нашим следом». И даже в котомке Ильи Брацлавского, порвавшего со старой верой, страницы «Песни песней» соседствовали с револьверными патронами. Тем самым создавался мотив разрушения, мотив Хаоса. Этот мотив заметен и в новелле «Костел в Новограде», где «рядом с домом в костеле *ревели* колокола, заведенные *обезумевшим* звонарем», и в «Пане Аполеке»: «звуки гейдельбергских песен огласили стены еврейского шинка».

Евреи в «Конармии» не поют (даже у Гедали отобрали единственный источник музыки — граммофон), они стонут, плачут, и этот плач «выплакивается» на страницы цикла с глубокой экспрессией (в том числе и высоким библейским стилем),

начиная с первой новеллы «Переход через Збруч» («И теперь я хочу знать, — сказала вдруг женщина с ужасной силой, — я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...»), заканчивая последней «Их было девять»: «Мириады пчел отбивали победителей и умирали у ульев... Я ужаснулся множеству панихид, предстоявших мне».

Опьяненная свободой, разгулом страстей казачья вольница разрушает все на своем пути, готовя площадку под строительство нового мира. Все прежние чувства забыты, мораль и нравственность видоизменились, и только самое глубинное чувство — любовь казака к Коню — осталось неизменным.

Образ Коня для казацкой культуры едва ли не центральный. Действительно, в сознании казака конь не средство передвижения, а, скорее, часть самого воина. Понятна поэтому обида Хлебникова на Савицкого, забравшего коня («История одной лошади»; «Продолжение истории одной лошади»); понятна ненависть Тихомолова к рассказчику, практически загубившему аргмака («Аргмак»).

В «Учении о тачанке», как бы забыв о своей национальности, Лютов напрямую отождествляет себя с казаками: «Я — обладатель тачанки и кучера в ней. Тачанка! Это слово сделалось основой треугольника, на котором зиждется наш обычай: рубить — тачанка — кровь...». Поэтому сказ о тачанке — это сказ казака. Нет ни одного слова, ни одного жеста, позволивших бы в этом усомниться. Но последний абзац новеллы перечеркивает все старания рассказчика казаться казаком. И, конечно, введение этого абзаца в текст новеллы позволяет говорить о «диалоге» двух национальных и языковых традиций.

Большая часть повествования — патетический гимн тачанке. В.Скобелев заметил: «Возникает некий эквивалент водевилю с переодеванием, где все вывернуто наизнанку, — эквивалент, исполненный, однако, драматизма, ибо смешное оборачивается смертельно опасным» [5].

Резкость и быстрота движения создаются в этом монологе, но вдруг ритм повествования резко затормаживается: вместо галопа тачанки и простора бешеной скачки статичность и безжизненность еврейского местечка, где «прикрытая раскидистыми хибарками, присела к нищей земле синагога, безглазая, щербатая, круглая, как хасидская шляпа», где «узкоплечие евреи грустно торчат на перекрестках».

Не только темп, но и пафос повествования резко изменился: вместо «восторга первого обладания» рассказчик испытывает иное чувство: «...я понял жгучую историю этой окраины». И это понимание вновь возвращает Лютова в свой мир, мир еврейства, пусть даже только на уровне поверхностного видения и чувствования.

Объединенные в один цикл новеллы «Конармии», рассказанные от имени нескольких повествователей, стали своеобразным полем соположения различных, во многом даже взаимоисключающих друг друга культур — еврейской и казацкой. Это и создало особый эффект восприятия стиля «Конармии» как разорванного [6], совместившего несовместимое, запечатлевшего фрагментарность, «лоскутность» строящегося мира. Доминирующие архетипические символы двух культур приходят в столкновение друг с другом, не могут найти точек опоры. И одним из маркеров «разности» культур становится образ *времени* и связанные с ним *образы пространства и скорости*.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Леонов Л.* Повести и рассказы. Л.: Лениздат, 1986. 538 с.
- [2] *Иванов Вс.* Возвращение Будды // Избранные произведения: в 2 томах. Т. 1. М.: Худож. литература, 1958. 488 с.
- [3] *Бабель И.* Замостье // Сочинения: в 2 т. Т. 2: Конармия; рассказы 1925—1938 г. М.: Худож. лит., 1990. 478 с.
- [4] *Гачев Г.* Национальные образы мира (Курс лекций). М.: Academia, 1998.
- [6] *Скобелев В.П.* Масса и личность в русской советской прозе 20-х гг. Воронеж, 1975. С. 43.
- [7] *Эйдинова В.В.* О стиле Исаака Бабеля («Конармия») // Литературное обозрение. 1995. № 1.

*Для цитирования:* Подобрий А.В., Лукиных Н.В. Художественное время как категория национальная (на примере русской литературы 1920-х годов) // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2016. № 3. С. 109—116.

## ART NATIONAL AS NATIONAL CATEGORY (by the example of Russian literature 1920-s)

A.V. Podobrii, N.V. Lukinykh

Chelyabinsk State Pedagogical University  
Lenina str., 69, Chelyabinsk, Russia, 454080

The article discusses the ways to mark the category “time” in the works of writers of the 1920s and what the national cultural importance it carries for creating an image of “foreign” world on the pages of Russian text.

**Key words:** time-space, time, speed, space, image of an alien world, bilingual literature

## REFERENCES

- [1] Leonov L. *Povesti i rasskazy* [Novels and short stories]. Leningrad: Lenizdat Publ., 1986. 538 p.
- [2] Ivanov Vs. *Vozvrashchenie Buddy* [Return of the Buddha] // *Izbrannye proizvedeniya*: in 2 volumes. T. 1. Moscow, Art Literature Publ., 1958. 488 p.
- [3] Babel I. *Sochineniya: v 2 t. T. 2: Konarmiya; rasskazy 1925—1938 g.* [Coll. works in 2 volumes. V. 2: Red Cavalry; short tales 1925—1938 g.]. Moscow, Art Literature Publ., 1990. 478 p.
- [4] Gachev G. *Nacional'nye obrazy mira (Kurs lekcij)* [National images of the world (The course of lectures)]. Moscow, Academia Publ., 1998. P. 235.
- [6] Skobelev V.P. *Massa i lichnost' v russkoj sovetskoj proze 20-h gg.* [Mass and personality in the Russian Soviet prose of the 20-es]. Voronej, 1975. P. 43.
- [7] Eydinova V.V. *O stile Isaaka Babelya («Konarmiya»)* [About the style of Isaak Babel («The Red Cavalry»)]. The literary review. 1995. № 1.

*For citation:* Podobrii A.V., Lukinykh N.V. Art national as national category (by the example of Russian literature 1920 s years) [Hudozhestvennoe vremja kak kategorija nacional'naja (na primere russkoj literatury 1920-h godov)]. Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Education Issues Series: Languages and Specialty. 2016, no. 3, pp. 109—116. (In Russian)