



УДК 82.091

Корниенко Н.В.

**ИМЯ МОСКВЫ И ПЕТЕРБУРГА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1910-1930-Х ГГ.
(Часть 2)**

Аннотация. Статья посвящена образам Москвы и Петербурга-Петрограда-Ленинграда в русской литературе 1910-30-х гг. XX века в свете проблемы имени: имени места, имени героя – имени как знака культуры данной эпохи.

Ключевые слова: «Душа» местности, русская литература 1910-30-х гг., Москва, Санкт-Петербург, Ленинград, имя, литературная топонимика, литературная ономастика.

«Всякий русский человек, глядя на Москву, чувствует, что она мать; всякий иностранец, глядя на нее и не зная ее материнского значения, должен чувствовать женственный характер этого города; и Наполеон чувствовал его», — так Л.Толстой в «Войне и мире», реконструируя «чужой» взгляд на Москву, описывает пушкинскую душу Москвы — «смирненную Москву», «старушку Москву», город «тихого образа жизни» («Путешествие из Москвы в Петербург») в русской жизни и культуре XIX века, ту силу смиренности, что обернется победой в Великой Отечественной войне 1812 г. О том, как душа Москвы запечатлелась в философии ее топонимии, принципиально иной, чем у Петербурга, замечательно писал Анциферов в 1922 г:

«Наряду с церковными, чрезвычайно обильными, как и подобает для сердца “Святой Руси”, наряду с историческими и топографическими, неизбежными для каждого древнего города, есть ряд названий, чрезвычайно характерных именно для Москвы. Например, комплекс улиц у Арбатской площади: Поварская, с ее переулками, Скатерным, Хлебным, Столовым, напоминает о хозяйственности князей-строителей радушной Москвы. Или улицы с уменьшительными

окончаниями, так ласкающими слух всех любящих Москву: Полянка, Ордынка, Палиха, Плющиха и т.д.

Все приведенные названия несколько не связаны непосредственно с городом, как, например, Сухаревская площадь или Кремлевская набережная. Наконец, упомянутые улицы не являются всеми известными, как Кузнецкий мост или Красная площадь, и их названия сами по себе не говорят о связи с Москвой. Только подбор образов этих имен и даже их звук проникнуты московским духом [курсив наш.— Н.К.]» [1].

Став столицей СССР и, следовательно, центром новой — сначала пролетарской, затем советской — культуры, Москва в именовании и изменении своего пространства пойдет значительно дальше и глубже, чем Петербург-Ленинград. Ни один город не знал такого изничтожения символов «Святой Руси» и памяти о русской истории, составлявших душу города, как Москва. На жестком запрете «Лебединого стана» М.Цветаевой, «Лета Господня» И.Шмелева, христианского цикла стихов Пастернака из «Доктора Живаго» и самого романа, на полуразрешенной лишь с конца 60-х годов «Москве кабацкой» С.Есенина, безусловно, также лежит московская печать этих произведений, отмеченных классической пушкинской формулой: «Москва, как много в этом звуке для сердца русского слилось».

Марине Цветаевой в поэзии первой половины XX века принадлежит открытие смысла этого «звука» Москвы как «нерукотворного града»:

Царю Петру и Вам, о царь, хвала!
Но выше вас, цари: колокола.
Пока они гремят из синевы —
Неоспоримо первенство Москвы.
— И целых сорок сороков церквей
Смеются над гордынею царей.
(«Стихи о Москве», 1916)

Через этот «звук», образами «звука», воплощенными в образе Кремля и облике памятника Пушкину, она будет объясняться в любви к петербургским поэтам («Стихи к Блоку», цикл «Ахматовой»):

И не знаешь ты, что зарей в Кремле
Легче дышится — чем на всей земле!
И не знаешь ты, что зарей в Кремле
Я молюсь тебе до зари.

И проходишь ты над своей Невой
О ту пору, как над рекой Москвой

Я стою с опущенной головой,
И слипаются фонари.
(«*Стихи к Блоку*», 1916)

Кремль как духовный центр русской жизни в «Лебедином стане» (1918–1921) освящает ритм «белогвардейских» стихотворений книги («Белогвардейцы! Черные гвозди // В ребра Антихриста»), «плач Ярославны» о России («Кончена Русь!»), материнский плач по погибшим детям-солдатам, красным и белым («Взятие Крыма»), объяснение с Медным всадником («Петру»). Образ Кремля проходит в своей нетленности духовного образа сквозь все испытания времени краха Российской империи — от марта 1917 г. до 31 декабря 1920 г., ибо освящен еще и датами церковного календаря (двойная датировка стихов книги). Голосом этого высокого звука московских колоколов, на который ориентирован голос-слово поэта («О тебе, моя высь, // говорю — отзовись»), собираются разинская, петровская, смутная Русь и современная безликая Москва («Нет у лиц у них и нет имен») — современность, откликнувшаяся историей, обретает облик вечного, а «смертные дни» исполнены воскрешения, будущей жизни и свободы:

...О, самозванцев жалкие усилья!
Как сон, как снег, как смерть — святыни — всем:
Запрет на Кремль? Запрета нет на крылья!
И потому — запрета нет на Кремль!

Черты цветаевской Москвы отзовутся во «Взвихренной Руси» (1927) А. Ремизова, но, пожалуй, уже без цветаевской «выси» и цветаевской веры в горный образ Москвы. Москва в романе Ремизова предстает как символ прошлой пушкинской России: «Слышите! Нет ничего, ни Кремля, ни России — ровь и гладь». Это на уровне лирической интонации. Однако язык изобразительной хроники Москвы времени революции не так однозначен. Да, Москва символ кладбища России, символ горемычности, униженности Руси, «обреченной родины», и одновременно — «Богом покаранной — Богом посещенной», что остается тайной для понимания человека: «В Москве у Никольских ворот по случаю 1-го мая образ Николы завесили красной материей с надписью: “Да здравствует Интернационал!”. И вот без всякой естественной причины в несколько минут завеса истлела и стал виден образ: от лика исходило сияние».

Этот эпизод 1918 г. исполнен в «Лебедином стане» Цветаевой в еще более трагических интонациях:

Коли в землю солдаты всадили — штык,
Коли красною тряпкой затмили — Лик,
Коли Бог под ударами — глух и нем,
Коль на Пасху народ не пустили в Кремль...

Однако победа над этой ситуации у Цветаевой мотивирована «естественной причиной» — под стихотворением стоит дата: «3-й день Пасхи 1918 г.».

Московские стихи Пастернака в книгах «Сестра моя – жизнь» и «Втором рождении», безусловно, учитывают опыт М.Цветаевой и отчасти его отрицают. Московские сюжеты Пастернака — это сюжеты пригорода Москвы, Воробьевых гор, импрессионистические картины которых исполнены христианской радости и благоговения перед жизнью:

Здесь пресекались рельсы городских трамваев.
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
Дальше — воскресенье. Ветки отрывая,
Разбежится просек, по траве скользя.

Просевая полдень, Троицын день, гулянье,
Просит роща верить: мир всегда таков.
Так устроен чашей, так внушен поляне,
Так на нас, на ситцы пролит с облаков.

(«Воробьевы горы», 1917, 1922)

Через 10 лет И.Шмелев в романе «Лето Господне» восстановит Кремль как центр русской православной жизни и дорогу к нему от замоскворецкого двора.

И, конечно, не было ни одного художественного поиска образа Москвы в русской литературе XX века, который бы миновал «Москву кабацкую» С.Есенина, цикла, вызвавшего враждебное отношение советской критики и части русской эмиграции, правда, по разным причинам. Первая справедливо видела в «Москве кабацкой» вызов новому центру пролетарской культуры: «жалость поэта к <...> умирающей Москве, которую Октябрь выбросил за борт», эмигрантская — поэтизацию «азиатского» соблазна русской жизни с его стихийностью и русским пьянством [2]. Жалость и печаль, пронизывающие все пространство «Москвы кабацкой», производны от памяти, которую несут ее персонажи («Проклинают свои неудачи, // Вспоминают московскую Русь») и прежде всего лирический герой, единственный «златоглавый» в окружающем мире. Этой связью с прошлой златоглавой Москвой и определяется то твердое «нет», что звучит в поэтической книге русского пьянства:

Не злодей я и не грабил лесом,
Не расстреливал несчастных по темницам.
Я всего лишь уличный повеса,
Улыбающийся встречным лицам.

И выражение бесконечной любви к настоящему мучению Москвы как отзвуку высокого русского стиля и русской истории:

Я люблю этот город вязевый,
Пусть обрюзг он и пусть одрях,
Золотая дремотная Азия
Опочила на куполах.

«Москва кабацкая» не периферия Москвы, не ее окраина: это тот центр Москвы, что связан с Тверским бульваром и памятником Пушкина, как символом «русской судьбы» в социалистической Москве. Есенин, пожалуй, первым найдет «пушкинский центр» новой столицы России. Но никто после него в 20-е гг. этот путь не повторит. Москва как центр азиатско-скифского соблазна России, победы окраин над центром в московских романах А.Белого («Крещеный китаец», 1921; «Москва», 1930), романах, отмеченных мощной традицией символистской историософии Петербурга и символистской поэтики, скажется на образе Москвы в прозе 20-х гг.: Москва погибельная, кабацкая, стихийная, темная, туманная и сумрачная, Москва дна и кладбища в московских повестях Б.Пильняка («Иван-Москва», 1927; «Повесть непогашенной луны», 1926), Л.Леонова («Барсуки», 1924; «Вор», 1927), А.Мариенгофа («Циники», 1928) удивительным образом напоминает петербургский миф русской литературы, петербургские открытия Гоголя и Достоевского. В образе этой средневековой Москвы отсутствует как цветаевская «высь», так и есенинская элегическая интонация: «Москва черна и безлюдна, как пять веков тому назад, когда городские улицы на ночь замыкались решетками» («Циники»). Есенинские коллизии в московских циклах П.Васильева, судьба Мити Векшина в романе «Вор», в облике которой уже современники узнавали черты есенинской судьбы и поэтики «Москвы кабацкой», происходят в пространстве Москвы окраинной.

О.Мандельштам в «Четвертой прозе» (1930) своеобразно сомкнет Две московские линии поэзии — цветаевскую, оказавшую на него влияние в стихах 1917—18 гг., и есенинскую, прописывая тот «поэтический канон», что возвращает московскому литературному пространству черты его подлинности: «Прекрасный русский стих» — «Не расстреливал несчастных по темницам!» — «от которого как наваждение рассыпается рогатая нечесть», стих, что «полозьями пишет по снегу... ключом верещит в замке... морозом стреляет в комнату». Этот «символ веры», идущий в русской литературе от Пушкина, берется из пространства «Москвы кабацкой» Есенина и помнит о цветаевском к нему, Мандельштаму, обращении: «Из рук моих — нерукотворный град // Прими, мой странный, мой прекрасный брат» («Стихи о Москве», 1916).

Сюжеты московские, о которых шла речь, представляют некое родственное даже в отличиях поле художественной мысли, явно или косвенно связанной с петербургским космосом русской литературы.

В 20-е гг. в советской России ему было противопоставлено мифотворчество новой души Москвы. И, безусловно, первейшее место в рождении мифа Москвы как центра социалистического мира и потому «мирового города», принадлежит идеологам Левого искусства, в литературе —

Маяковскому, протраивающему образ и язык Москвы через отрицание прежнего «центра» России и русской литературы — Петербурга. В этом отрицании Маяковский был достаточно традиционным, постоянно воспроизводя символику народного мифотворчества, широко закрепленную в литературе начала века и в его собственном дооктябрьском творчестве («Здесь город был, // Бессмысленный город», поэма «Человек», 1916), и контаминируя ее с литературным мифом восемнадцатого века об утонувшей Северной Пальмире (стихотворение «Подводный город» Михаила Дмитриева), уже тогда проглядевшим в судьбе новой столицы повторение контуров русской легенды о Китеже: «Подводной лодкой пошел ко дну // Взорванный Петербург» (поэма «Хорошо», 1927). Облик новой Москвы выписывается Маяковским в логике противопоставления петербургскому тексту, его символике, стилю, цветовой гамме и типу рефлексии: это цветущая Москва радости и счастья, труда-творчества, победы над мещанством («домом»), новой женщины, «утра» и света всей земли и мира. Этот силуэт Москвы у Маяковского крепко завязан на петербургском мифе, на том первоначальном периоде петербургского мифотворчества, что приходится на XVIII в. русской литературы и лишен будущей печали и трагизма за судьбу города и человека. «Просто, но величественно» — эти державинские строки, о которых напомнил автор «Души Петербурга», можно поставить эпиграфом к облику «центра» новой России — Москве в поэме «Хорошо». Однако попытка претворить новый миф в сюжет жизни обернулась в московском пространстве для лирического героя Маяковского старой трагедий любви, для разрешения которого понадобилась петербургская поэма «Человек» (поэма «Про это»). Создал ли Маяковский московский миф — вопрос не из простых, ибо все-таки оставалось «их две в Москве — Москвы» («Две Москвы», 1926). Очевидно, можно говорить о том, что он, великий импровизатор в русской поэзии, создав неповторимую и глобальную импровизацию на тему «новой Москвы» — города всесокрушающего социализма по аналогии с Петербургом, городом «всесокрушающего империализма» (определение Н.Анциферова). Элементы поэтической импровизации Маяковского на московские темы станут основой мифотворчества советского искусства: философии советской песни о Москве («Живые с песней вместо Христа люди из-за угла»), кинокомедий 30-х гг., живописных полотен «новой Москвы» (название картины Ю.Пименова, 1937) и новой архитектуры...

К началу 30-х гг. с образом новой Москвы не все было благополучно в литературе, тем более после смерти Маяковского. С теми картинами реальности старой Москвы, что осуществила русская литература и о которых напомнила первая часть романа А.Н.Толстого «Петр I» (1930), трудно было справиться патетическим идеям «новой Москвы» в советской поэзии, активно дублирующей в снятом виде эстетику Маяковского. При всей нехватке московских сюжетов в литературе с начала тридцатых годов подвергаются критике или вовсе не проходят в печать московские циклы О.Мандельштама, П.Васильева, С.Клычкова, в стихах которых образ современной Москвы как бы ищет свои мифологические и литературные истоки и источники, забвению предается булгаковская Москва 20-х гг. и петербургско-московские открытия литературы 10–20-х гг., жесточайшему партийному разному на страницах «Правды» подвергается рассказ А.Платонова «Усомнившийся Макар», в котором Москва увидена глазами «нормального

мужика» Макара Ганушкина и т.д. В 1933 г. в Париже публикуется первая часть — «Праздники» — «московского» романа И.Шмелева «Лето Господне» (о том, что Шмелев работает над романом в Москве было известно, главы из романа печатались с 1927 г.). Осуществленная И.Шмелевым уникальная для всей истории русской литературы XX в. художественная постройка образа-символа Москвы как центра «святой Руси», Москвы как города русской православной жизни, не могла пройти незамеченной. Как и другая горькая для нового литературного центра весть 1933 г. — Нобелевская премия, присужденная Ивану Бунину, «белогвардейцу-эмигранту», «матерому волку контрреволюции, чье творчество насыщено мотивами смерти, распада, обреченности в условиях мирового кризиса» [3]. Московские страницы прозы И.Бунина 10–20-х гг. (напомним и о будущем великом московском рассказе писателя «Чистый понедельник», созданном в годы Великой Отечественной войны), конечно, не вписывались в идеологию и эстетику новой литературы, как и чеховская Москва. В 1934 г. выходит книга критика М.Кора-Мельникова «Конец чеховской темы». И т. д.

1933 год — год глобальных инициатив в литературной жизни Москвы: знаменитые поездки на стройки социализма, горьковские разработки новых тем советской литературы и новых форм работы над книгой, начало дискуссии о языке... Среди этих инициатив историки советской литературы пропустили одну, очень важную в формировании собственно смыслового ядра идеологии советской литературы. В 1933 г. предпринимается фундаментальная и глобальная по своему замыслу акция под названием «Пролетарская Москва ждет своего художника», с которой выступило Московское товарищество писателей. В докладе С.Динамова, председателя правления МТП, прозвучали любопытные вещи: констатировалось, что Москва относится к «обойденным темам» литературы (без акцентирования причин такого положения) и предлагались своеобразные параметры описания новой Москвы: «Тема Москвы — это тема боевой перестройки, тема международного звучания, тема мировой революции. <...> Но почему читатели не знают этого замечательного города, в который съезжаются люди всего мира, пытаюсь понять, что же такое эта красная Москва, где Коминтерн, ЦК ВКП(б), красный интернационал профсоюзов, лучшие театры мира и пролетариат, изменивший под руководством большевиков во главе с тов. Кагановичем лицо своего города, превращающий его в образцовую столицу» [4]. Читатели действительно «знали» московские главы, присутствующие практически во всех романах и повестях, посвященных темам «второго дня» социалистической перестройки России («День второй» И.Эренбурга, «Время, вперед!» В.Катаева, «Соть» и «Скутаревский» Л.Леонова, «Волга впадает в Каспийское море» Б.Пильняка и т.д.), но они выступали лишь как завязка сюжета, сам же «московский» сюжет осуществлялся на материале провинции. Это общая мета таких разных явлений прозы начала 30-х гг., как «Время, вперед!», «Котлован» и «Поднятая целина».

В 1933 и 34 гг. появится ряд произведений на заданную — московскую — тему: поэтические книги Д.Бедного, А.Жарова, А.Безыменского, Я.Смеякова, Е.Долматовского, «Московские повести» («Хамовники») И.Катаева, пьесы о Москве Вал. Катаева, М.Левидова, книги о строительстве метрополитена Д.Крептюгова, Е.Тарховской и т.п. Любопытный и по-своему значимый материал к

мифологии новой Москвы содержится в статье С.Эйзенштейна «Москва во времени». Автор «Броненосца Потемкина» и «Октября» выступил с призывом к писателям создать коллективный сценарий, «московский» сюжет которого должен быть исполнен в шекспировской традиции: нужно провести эту традицию последовательно через образ Москвы — «оформив ее [Москву.— Н.К.] по 4 стихиям — воде, земле, огню и воздуху, из сочетания коих и слагается гармония и дисгармония вселенной». Итак, предложенная символика новой Москвы: «Огонь восстаний, пылающие костры Московской революции», «Москва — центр в годы гражданской войны», «Москва — центр победы», взорвавшая «мертвящее кольцо» прошлой России («И с взрывом полной грудью вдыхаем воздух — четвертый элемент — воздух новой эры, воздух стройки»). Идея сценария выстраивалась Эйзенштейном с опорой на разработанную им в 20-е гг. теорию «монтажа аттракционов» (ее использовал Маяковский в поэме «Хорошо») и теорию советского звукового кино как принципиально монологической формы, о чем Эйзенштейн не раз писал в 1932 г. на страницах журнала «Пролетарское кино». Сценарий, сработанный по этим законам, должен даже не подвести (это предполагает диалогизм произведения), а привести зрителя в следующее идейно-эмоциональное состояние и к следующим выводам: новая Москва — это «центр исторического разрешенья того, что веками в огне и крови не могло разрешиться», «центр величайших свершений», «центр бешеной кузницы строительства нового». Естественно, что при таких установках в изображении «новой Москвы» как негативный и отрицаемый должен был предстать образ пушкинско-толстовской Москвы. Вот как аттестовался режиссером знаменитый «пожар Москвы» Отечественной войны 1812 г.: «Красивый жест самоотверженной патриотической героики... Спасение родины от корсиканца не больше как ва-банк правящей верхушки» [5] (напомним, что символ памяти о той войне Храм Христа Спасителя был взорван в 1931 г.). Сценария и фильма на подобную тему не появится, но кристаллы мифа новой Москвы, начертанные Эйзенштейном, прорастут не только в советской комедии 30-х, теоретиком которой он был, но и в советской литературе, принявшей социальный заказ на «московскую» тему. Лишь два примера из московско-советской мифологии этого времени.

В поэтических книгах Я.Смелякова и Е.Долматовского есть некие общие символы нового московского пространства — Бауманский район, Комсомольская площадь, площадь имени Свердлова, духу и имени которых соответствуют герои: архитекторы новых городов, метростроевцы, исполненные пафоса вечного подвига и нового бессмертия, немислимого для русской литературы:

Когда же подойдут года
с приказом умереть, —
мы в крематории сгорим,
привыкшие гореть.

Но смотрят гордо города,
но ветер тих и рус.

И разве это смерть, когда
работает Союз.

(Я. Смеляков. Работа и любовь. М., 1932)

Проходят двое. Разговор о вузе.
Целуются. Скрываются во мгле.
Все так же, как во всех концах Союза,
Как в Куйбышеве, Туле и Орле.

.....
Как остров Солнца в океане ночи,
Стоит Союз, где мы с тобой растем.

(Е. Долматовский. День. М., 1934)

Если в первой книге Смелякова «работа» и «любовь» пребывают в согласии — дружбе:

Плывет на лодках по реке
Московская любовь...

то во второй книге «Дорога» (1934) лирическим центром новой Москвы, травестированной Наташей Ростовской, Прекрасной Дамой и Незнакомкой центрального советского города становится Любка Фейгельман, героиня одноименного стихотворения 1934 г.

Отношение новых героев к прошлому Москвы практически однозначно. В стихотворении Долматовского «Архитектор» образу прошлой Москвы — «Москва трущобою черною зияла» — противопоставляется город, придуманный архитектором:

Утро — кровь с молоком.
Синеет город в тумане хрустален.
Архитектору кажется:
Солнцем и утром храним,
По проспекту идет
Командирской походкою Сталин,
И шахтерская смена
Едва поспекает за ним.

В этом новом городе Москва есть и своя героиня Лелька из цикла «Шахта 12–12bis» (шахта, в которую вслед за Лелькой спустится Москва Честнова А.Платонова). Сюжет стихотворения почти эмблематичен: проходчица шахты Лелька добивается отмены «буржуазного» приказа, запрещающего женщинам спускаться в шахту во время аварии:

А Лелька всю шахту взяла
в бока.
Разве ее остановишь?
«Пойду в МК!
Пойду в ЦК!
Пусть разберется Каганович!
Все по порядку ему доложу,
Что же, скажу,
Делать, скажу,
Лазарь, скажу, Моисеич?»
И Лелька вернулась.

Даже подмосковский пейзаж в лирике 30-х гг. был потревожен тем же общим пафосом преобразования, уничтожения знаков-символов прошлой Москвы. Так не без полемики с «Воробьевыми горами» Б.Пастернака возникал этот «поэтический» вопрос:

Церковь на пригорке. Странно даже —
Разве в бога верят до сих пор?
Или это только для пейзажа,
Чтоб рельефней стал далекий бор...
(Сб. «Три времени года». М., 1940)

Но есть и еще одно чувство, что объединяет все поэтические московские циклы 30-х гг.: это любимый город и как столица новой страны («Песня о встречном» Б.Корнилова), и как город новых людей, город поколения любви и труда, для которого «странной красотой звучало “Днепрострой” и “Метрострой”» (Е.Долматовский), город, в котором заново рождается «Афродита» (стихотворение Д.Кедрина). Социалистическая Москва — это и новый дом для каждого человека необъятной страны. Известное стихотворение Е.Долматовского «Любимый город» (1940) помнит о цветаевском определении функции Москвы в русской истории XX века —

Москва! — Какой огромный
Странноприимный дом.
Всяк на Руси — бездомный.
Мы все к тебе придем.
(«Стихи о Москве», 1916)

и одновременно снимает христианский смысл мотива возвращения к Москве как духовному центру, исполненный у Цветаевой колоссального напряжения. «Любимый город» Долматовского — это и Москва, и все другие нетленные города, непотревоженные ничем — ни войной, ни сомнением, ни снами (ср. с безумными снами героев петербургской и московской прозы 10–20-х

гг.). Это тот отстроенный город-дом радости и счастья, о котором мечтал архитектор в одноименном московском стихотворении. Поэтому столь и естественно возвращение в этот город:

Когда ж домой товарищ мой вернется,
За ним родные ветры прилетят.
Любимый город другу улыбнется:
Знакомый дом, зеленый сад, веселый взгляд.

Обретенный смысл центрального города снимает то напряжение центростремительной и центробежной динамики, центра и периферии, что сохранялось в петербургском и московском мифе литературы 10–20-х гг. Во многом на поэтику Москвы социалистической ориентировались и основной массив поэтических книг 30-х гг., посвященных советской провинции (А.Прокофьев, Б.Ручьев, М.Исаковский и др.).

И все-таки, если бы победа описанного культурного центра, имени Москвы социалистической была в литературе советской России окончательной, то вряд ли мы могли в конце века говорить вообще о русской литературе. Пушкинское — «Москва, как много в этом звуке для сердца русского слилось» — искалось литературой в новой ситуации, когда Москва стала новой столицей нового государства. Можно говорить и о некоторых волнах движения к имени Москвы в литературе 20–30-х гг.: от отрицания Москвы как центра «Святой Руси» до возвращения к имени Москвы на самых разных путях. Ключевое место в освоении Москвы как центра русской жизни нового времени принадлежит трем романистам — И.Шмелеву («Лето Господне», 1927–1948), А.Платонову («Счастливая Москва», 1933–1936) и М.Булгакову («Мастер и Маргарита», 1929–1940). Каждый из этих писателей задал и свой языковой вектор в осмыслении той пропасти, что пролегла в именовании между XIX и XX вв.

Если петербургская поэзия и проза Добычина, Вагинова, Хармса представляют именно состояние петербургско-ленинградского пространства, то первейшее место в освоении именно московского космоса 20-х гг. безусловно принадлежит М. Булгакову. На «карте ресефесере» в прозе Булгакова 20-х гг. «царственным городом» остается родной для писателя Киев («Киев-город», 1923). Именно Булгакову предстало выполнить задачу воссоздания «идеи Киева» (Г.Федотов) как ценностного центра жизни и языка русской литературы. Это — город «покоя» («как ни в одном городе мира, упадал покой на улицах и перекрестках...») и «света», спасенный в «Белой гвардии» под знаком креста, город, облик и черты которого узнаются в финале «Мастера и Маргариты» в описании «вечного града», где обретет Мастер дарованный ему покой. «Таинственная Москва» в «киевском» романе отмечена связью в XX в. с богоборческими стихами «фантомистов- футуристов» и объявляется начитавшимся «Апокалипсиса» Русаковым «царством антихриста». И несмотря на то, что Алексей Турбин предрекает, как врач, Русакову «психиатрическую лечебницу» и советует «поменьше читать апокалипсис», Русаков не так уж банален, т.к. в редуцированном виде представляет тот образ Москвы, что прописывается

Булгаковым в рассказах, параллельно работе над романом «Белая гвардия». Процесс осуществления Москвой себя «мировым городом», «центром» нового пространства, представлен Булгаковым во всех подробностях и деталях, а сами эти детали становящегося «нового» пытаются вырасти до «события», если им не помешает логика языка. Так рождается булгаковская метаморфоза как главный принцип всеобъемлющего описания событий именованной новой Москвы, в которой: «Произошли события, и притом одно за другим. Большую Никитскую переименовали в улицу Герцена» («Роковые яйца», 1924); открываются «номера на Тверской “Красный Париж”»; подано частное заявление-прошение («...Прошу согласно действующим законам о разрешении открыть на площади Карла Либхнета пивную чайную под названием “Красный Алеша”» («Прошение трактирщика»), В этом пространстве «лохмотья старых имен» (В.Маяковский) сбрасывают вещи (пиво «Стенька Разин» и «Красная Бавария», «Пивной рассказ», 1924) и новые писатели (псевдоним «Сознательный» в рассказе «Золотые документы»). И, конечно, сам человек, теряющий прежнее имя и приобретающий новое, становится центром «Москвы 20-х годов» и носителем уже более сложных интонаций, ибо комическое и трагическое не отступают друг от друга: это и страдания весовщика Петра Николаевича Врангеля, вынужденного получить документ, удовлетворяющий его просьбу о смене «роковой фамилии» («Игра природы», 1924), это и «невероятная история» в «Золотых документах», рассказывающая о том, как на октябринах, устроенных младенцам, «дабы вырвать их из рук попов и мракобесия, назвав их революционными именами Октября», мгновенно «скончался» младенец «на руках плачущей матери», младенец, которого Гаврюшин предложил назвать, исходя из любви всех рабочих к московскому журналу «Крокодил», — Крокодилом... Судьба Короткова в «Дьяволиаде» в свернутом виде представляет некий массовый аналог пути в литературу Ивана Бездомного. Пиком и кульминацией наваждения ставшего чужим пространства Москвы становится для героя утрата документов, родив крик наступающего безумия маленького человека: «Верните документы. Священную мою фамилию. Восстановите». Иванушке Бездомному придется пережить полосу безумия уже на пути обретения подлинного и полного имени.

Попытку художественно осмыслить и преодолеть бездну между «идеей Киева» и идеей Москвы, центра всепоглощающего социализма, предпримет Мастер в романе «Мастер и Маргарита» как автор романа о Понтии Пилате: своеобразный философский метатекст Москвы социалистической с ее мощным государственным центром создается Мастером в годы нэпа (датировка событий романа — Страстная неделя 1929 года — установлена Б. Соколовым). Пророческая миссия романа Мастера, восходя к пушкинской традиции «Медного всадника», уже не знает пушкинского гармонического завершения как философии текста: незавершенный роман Мастера обретает свое метафизическое завершение, лишь разорвав с пространством современной Москвы («Прощен» — «Свободен»). В поле натяжения проблематики «пилатизма» современной эпохи и пушкинской традиции находится и тема Сталина в творчестве Булгакова 30-х гг. Размечая пространство советской Москвы, Булгаков в романе выверит ее центры и лжецентры через традиционные для русской литературы категории — любовь, дом, сострадание, дети, милосердие, творчество, а языку сатирической буффонады в описании нэпманской и

литературной Москвы противопоставит язык легендарного «киевского» повествования (роман Мастера) и язык фрагментарных реалистических зарисовок забытых уголков старой Москвы (именно там найдет Мастер Маргариту). Языки эти столь расходятся в XX в., что понадобилась фигура повествователя, связующего распадающиеся миры и языки и помнящего о том, что даже в новом московском пространстве он должен завершить роман.

Платоновский подход к Москве как новому центру русской жизни и русской литературы, во многих контурах совпадая с Булгаковым (прежде всего сатирическим отношением к современному московскому центру литературы), осложнен тем, что центром смысловой языковой энергетики литературы он делает русскую провинцию. И если Москва Булгакова связана с «идеей Киева», то московские сюжеты у Платонова поверяются темой и языком русской провинции. Начиная с первой повести «Эфирный тракт» (1926), Москва будет появляться практически во всех произведениях Платонова 1927—32 гг. С Москвой связаны маршруты ученых-изобретателей Кирпичникова и Попова («Эфирный тракт»), открывших Москву как мировой город науки, Ивана Шмакова, сформулировавшего в своих записках государственного человека идею Москвы как центра всеокрушающего социализма-империализма («Город Градов»), бедного Макара Ганушкина, посетившего все центры пролетарской Москвы («Усомнившийся Макар»), «душевного бедняка», покидающего «верховный руководящий город» («Впрок») и т.д. В «петербургско-петровской» повести 1927 г. «Епифанские шлюзы» появляется зарисовка Москвы, сохранившей через все эпохи глубинную задачу русского искусства: «... храм Василия Блаженного — это страшное усилие души грубого художника постигнуть тонкость и — вместе — круглую пышность мира, данного человеку задаром». Московские главы «Чевенгура» (1927—1928) почти зеркально отражают содержание провинциальных глав романа. «Над домами, над Москвой-рекой и всею окраинной ветхостью города сейчас светила луна» — это тот же «лунный свет», что освещает пространство далекого Чевенгура. Эта Москва населена старыми и новыми героями: это «все та же оплошавшая Москва-река, и по берегам ее продолжали задумчиво сидеть... голые бедняки», это Москва рабфаковцев, что «вбирают в свою память политическую науку», это Москва Сони Мандровой, жительницы провинциального городка, а теперь работницы Трехгорки, усвоившей в Москве знание о новой миссии женщины («людей хватает без моих детей»)... И над всей этой Москвой сирот — «тихо благовестила осиротевшая церквушка», а на кладбище города, как и в провинции, «стояли притаившиеся кресты вечной памяти, похожие на людей, тщетно раскинувших руки для объятия погибших» и т.д. В трагедии «14 Красных избушек» (1932—1933) Платонов жестко разведет Москву и провинцию и языки их описания: Москва — это комедия советской литературы, провинция — это трагедия народа. Именно из далекого колхоза «14 Красных избушек» прозвучит далеко не пушкинское: «Москва проклятая» (фраза, исчезнувшая из всех посмертных изданий пьесы). И все-таки Платонов напишет роман о Москве, возможно, не без попытки включиться в писательскую акцию 1933 г. об изображении Москвы пролетарской. Это была его тема.

Собрав детей-сирот провинции (Сарториус), Москвы (Божко, Самбикин), Петрограда (Москва Честнова, Комягин) в пространстве «верховного руководящего города» («Впрок»), Платонов доверил им исполнить и пережить практически все идеи и начинания, что связывались с образом Москвы как главного пролетарского города, города новой пролетарской и художественной космогонии. Он собрал на бал пролетарской молодежи представителей тех профессий — изобретателей, конструкторов самолетов, командиров стратостатов, музыкантов, медиков-физиологов, рекордсменов-парашютистов, физиков, чьи портреты в газетах 1933 г. печатались в рубрике «Напишем книги о славных питомцах комсомола — строителях социализма». Он поручил героям-идеологам романа не только производственные задачи, но и литературные «концы и начала» 30-х гг.: Сарториусу — лирику «работы и любви» молодого поколения; Самбикину — философию и эстетику московско-ленинградской «возвращенной молодости»; Комягину-хамлету — идеологию конца петербургского текста (недописанные произведения Комягина). Даже письма Божко трудящимся всего мира с приглашением жить в Москве, выполняют на самом деле глобальную задачу 1933 г.— знакомят прежде всего рабочих других стран с главными произведениями пролетарской литературы (именно так в 1933 г. определял свои задачи ЦК Союза советских эсперантистов).

Лирическую именную тему пролетарской Москвы в чистом виде ведет в романе Москва Честнова: она единственная, кто живет по законам петербургского и современного пролетарско-московского искусства, постоянно решая вечную дилемму неслиянности и нераздельности искусства и жизни, ищет новый центр жизни и дорогу к нему. Она пройдет через все мировые стихии, предложенные Эйзенштейном в изображении Москвы (от факела революции до воды и воздуха), свяжет себя с деятелями нового мира, за каждым из которых стоит своя идея искусства... и скроется в неизвестности.

Лишь одно явление оказалось не под силу героям романа — душа, с которой они сражаются искренне, неистово и последовательно, чтобы прийти к тяжкому для них выводу: «Везде есть проклятая душа». Не только в них, крайних безбожниках, но и разлита в мире и московском космосе. И успокоить боль, страдания души они не могут ничем — ни работой, ни искусством, ни любовью к Москве Честновой. В разладе петербургского и московско-пролетарского искусства и жизни обнаружен объединяющий их пропуск — душа человеческая, восстанавливающая подлинную иерархию в мире: «Низшая Бога, но высшая всех тварей — душа человеческая... яко образ и подобие небесного Царя в ней изображено» [6] (св. Тихона Задонского Платонов знал с детства). Разлад между культурой и человеком обнажает не абсурдность мира, а ситуацию абсурдности самого искусства, поставившего себя в центр мира. В год завершения романа эту коллизию культуры и жизни Платонов сформулирует с пушкинской точностью и ясностью: «Атомный зной=искусство: оппозиция бога» [7].

Крестьянский сын Жуйборода, сменивший в Москве свою родительскую фамилию на Сарториус, меняет и это имя, покупая паспорт у человека, считающего, что «имя — ничто». Платонов

приводит героя на тот рынок, где продается прошлое России,— это торжище русской культуры уже описано в московских «Циниках» (1928) Мариенгофа и ленинградской «Бамбочаде» (1931) Вагинова. Однако приводит с другими целями, заставив героя пройти через это «кладбище», «самое страшное в мире» (Мариенгоф) и вагиновский абсурд — к восстановлению смысла: «На портретах изображались давно погибшие мещане и женихи с невестами уездных городов; каждый из них наслаждался собою, судя по лицу, и выражал удовлетворение происходящей с ним жизнью. Позади фигур иногда виднелась церковь в природе и росли дубы счастливого лета, всегда минувшего. Сарториус долго стоял перед этими портретами прошлых людей. Теперь их надмогильными камнями вымостили тротуары новых городов и третье и четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи — “Здесь погребено тело купца 2-й гильдии города Зарайска, Петра Никодимовича Самофалова, полной жизни его было... Помяни мя господи во царствии твоём” — “Здесь покоится прах девицы Анны Васильевны Стрижевой... Нам плакать и страдать, а ей на Господа взирать...”

Вместо бога, сейчас вспомнил умерших Сарториус и содрогнулся от ужаса жить среди них,— в том времени, когда не сводили лесов, убогое сердце было вечно верным одинокому чувству, в знакомстве состояла лишь родня и мировоззрение было волшебным и терпеливым, а ум скучал и плакал по вечерам при керосиновой лампе или в светящийся полдень лета — в обширной шумящей природе; когда жалкая девушка, преданная, верная, обнимала дерево от тоски, глупая и милая, забытая теперь без звука. Она не Москва Честнова, она Ксения Иннокентьевна Смирнова, ее больше нет и не будет».

Полное именование XIX в. и выдуманное имя XX в.; между ними два разведенных к разным ценностным центрам мировоззрения и ритма жизни. В XIX — Бог, Церковь, пейзаж, портрет, любовь, семья, дом; в XX — новое имя и новый мир, знающие лишь логику отрицания, ведущую к пустоте... Удержать связь между веками может только человек вспоминающий. Платонов создал единственный в прозе XX в. памятник Москве социалистической 30-х гг., выросший из доверительной попытки понять тех детей России, кто эту Москву строит, переживая за них и сочувствуя им, идя с ними на их пути до тупика. Именно в этих точках тупика возникает на страницах романа ритм русской жизни прежней Москвы, что вдруг вспоминается Сарториусу. Это — Москва пушкинская, толстовская, аксаковская, это та Москва, которую в XX в. воссоздал И.Шмелев. Платонов знал, начиная роман, что новая Москва, как и «новый человек» и «новый мир», обречены временем истории, о чем он и писал в записных книжках, но: «Дело художника жить среди них и для них». Он заставил заговорить «новую» Москву, чтобы привести в финале героя к молчанию, он нашел человека, вспоминающего в пространстве тотального беспамятства имя русской культуры.

Современный культурный смысл Москвы разрушен, герои спасены лишь обозначением вектора их пути. Как булгаковский Мастер не может найти завершения романа в московском пространстве, платоновские герои, сироты, обретшие «отца Сталина», не находят в московском культурном

космосе ответа на вопрос о душе. В повести «Джан» (1935) Платонов разрешит эту тему на новом московском материале — сохранив и «образ Сталина», как идею государства и идею дома-очага, что открывает в Москве Назар Чагатаев, лишь пройдя через адово дно воспоминания материнской родины. С 1936 г. Платонов начнет тотальное разрушение московских формул героев, «рациональных практиков», где сюжетобразующим становится своеобразное привитие к «новому человеку» мотивов возвращения (рассказы 1936 г.). На московском, петербургско-ленинградском и провинциальном материале предпринимается попытка объединить культурные центры России — найти дорогу, соединяющую Ленинград и Москву через провинцию, век восемнадцатый и девятнадцатый русской литературы с двадцатым, идею государственную, «нужной родины», с идеей бедного Евгения XX в. Странная платоновская история русской, советской и зарубежной литературы, что выстраивается им в статьях 1936–40-х гг., подчинена этой же задаче — поиску центра, философии авторитетного — авторского — слова, объединению разошедшихся к разным смысловым полюсам явлений русской жизни и культуры: Маяковского как создателя мифа коммунизма и аксаковский дом, петербургскую «Музу» Ахматовой и «электрика Павла Корчагина»...

Трудно представить картину поиска духовно-именного значения Москвы в русской литературе 20–30-х гг. без «Лета Господня» И.Шмелева, «лирической поэмы» и «эпической поэмы о России и об основах ее духовного бытия» (И.Ильин), поэтического учебника русского языка для постсоветской России.

Автор «Солнца мертвых» — «эпопеи» о крахе русской жизни (1923) с конца 20-х гг. пишет по сути дела эпос возрождения, на материале жизни замоскворецкого двора рубежа веков восстанавливает реальные до осязаемости «живого языка» черты русского космоса и календаря, символика которого, восходя к мифу о золотом веке, идеальном государстве, предметно реалистична в своем психологизме, ибо она связана не просто с ребенком, познающим мир, но и с глубинной темой XX в.— темой «пути» человека и художника. В романе выводится и образ учителя — «человека старинного и заповедного» Горкина, который ведет мальчика по языковому полю русской культуры, объясняя ему «темноту слов», «непонятное и страшное» в юридичных словах, «страшные слова» и «радостные слова». Для ребенка знакомство с миром проходит через услышанное слово, оно всегда чужое, пока не откроется тайна его смысла, путь уяснения которой исполнен счастья творчества и обретения связи с миром, его одухотворения:

«— Горкин,— спрашиваю я,— а почему стояния?

— Стоять надо,— говорит он, поскивая мягко, как и все владимирцы. — Потому, как на Страшном Суде стоишь. И бойся! Потому — их-фимоны.

Их-фимоны... А у нас называют — ефимоны, а Марьюшка-кухарка говорит даже «филимоны», совсем смешно, будто выходит филин и лимоны. Но это грешно так думать. Я спрашиваю Горкина, а почему же филимоны, Марьюшка говорит?

— Один грех с тобой. Ну, какие тебе филимоны... Их-фимоны! Господне слово от древних

век. Стояние — покаяние со слезьми. Скорбение... Стой и шепчи: Боже, очисти мя, грешного! Господь тебя и очистит. И в землю кланяйся. Потому, их-фимоны!...

Таинственные слова, священные. Что-то в них... Бог будто? Нравится мне и «яко кадило пред Тобою», и «непщевати вины в гресах», — это я выучил на молитвах. И еще — «жертва вечерняя», будто мы ужинаем в церкви и с нами Бог. И еще — радостные слова: «чаю Воскресения мертвых»! Недавно я думал, что это там дают мертвым по воскресеньям чаю, и с булочками, как нам. Вот глупый! И еще нравится новое слово «целомудрие» — будто звон слышится? Другие слова, не наши: Божьи это слова.

Их-фимоны, стояние... как будто т а жизнь подходит, небесная, где уже не мы, а души. <...> И кругом уже все — т а к о е». [Разрядка И.Шмелева.— Н.К.]

Сюжеты подобных диалогов составляют глубинную лирическую тему романа. Их можно рассматривать и как своеобразную поэтическую миниатюру жизнетворческой, религиозной в своей основе, идеи символистов, и как своеобразную энциклопедию приемов «отстранения» слова в русской поэзии начала века, того выведения слова из автоматизма восприятия, о котором писали формалисты. У Шмелева эти и другие аспекты проблематики слова подчинены высшей духовной задаче — связать через Слово человека с жизнью, в ее радостях и скорбях (3 главы романа: «Праздники», «Радости», «Скорби»), с другими людьми и разными услышанными словами. Могла ли бы подобная «Лету Господню» книга появиться в другое время — вопрос почти риторический. И его можно лишь подтвердить эпизодом романа «Чевенгур», завершеного в 1928 г., когда Шмелев писал первые главы романа: «Чевенгур рано затворялся, чтобы спать и не чуют опасности. И никто, даже Чепурный со своим слушающим чувством, не знал, что на некоторых дворах идет тихая беседа жителей. Лежали у заборов в уюте лопухов бывшие приказчики и сокращенные служащие и шептали про лето господне, про тысячелетнее царство Христово, про будущий покой освеженной страданиями земли — такие беседы были необходимы, чтобы кротко пройти по адову дну коммунизма; забытые запасы накопленной вековой душевности помогали старым чевенгурцам нести остатки своей жизни с полным достоинством терпения и надежды. Но зато горе было Чепурному и его редким товарищам — ни в книгах, ни в сказках, нигде коммунизм не был записан понятной душевной песней, которую можно было бы вспомнить для утешения в опасный час...».

В этой своеобразной фреске мучеников и мучителей «живыми» предстают старые чевенгурцы (они не случайно у Платонова имеют полное имя), ведающие тот смысл и путь жизни («праздники»—«радости»—«скорби»), что во всех подробностях и вехах описаны в романе «Лето Господне». Категория же «горя» относится к «мучителям», не знающим пути жизни и спасения, пребывающим в мире анти-Слова и смерти.

Между языком жизни «Солнца мертвых», революционного Чевенгура и «Лета Господня» — пропасть, в которой находится современная Россия с ее центром — Москвой социалистической.

Булгаковский и платоновские романы о Москве 20-х и 30-х гг. эту бездну преодолевают на разных путях: они заставили заговорить «новую» Москву, чтобы найти в ее странном, а порой и гротесково-страшном облике вечные черты и знаки подлинной жизни — любви, искусства, ребенка, страдания, найти человека, вспоминающего свое собственное имя (Иван Бездомный) и имя русской культуры (Сарториус).

В рассказе 1936 г. «Фро», обозначив через романтическое имя героини ту колоссальную пропасть, что отделяет век XIX от XX, Платонов снимет ее «чевенгурское» содержание тончайшим психологическим рисунком состояния и портрета героини:

«— Ну как же вас зовут? — говорил кавалер среди танцев ей на ухо.— Мне знакомо ваше лицо, я только забыл, кто ваш отец.

— Фро! — ответила Фрося.

— Фро? Вы не русская?

— Ну конечно, нет!

Диспетчер размышлял:

— Почему же нет? Ведь отец ваш русский: Евстафьев!

— Не важно,— прошептала Фрося.— Меня зовут Фро!».

В двойственности героини Фроси-Фро мерцают идеальные начала. В диалоге с Фро с отцом Платонов выписывает идеал «мещанки» как идеал дома-очага русской жизни:

«— А я вот не мещанка, а скучаю все равно! — с удивлением проговорила Фрося.— Нет, наверно я тоже мещанка...

Отец успокоил ее:

— Ну какая ты мещанка!.. Теперь их нет, они умерли давно: те хорошие женщины были...»

Высокий смысл этого диалога — в восстановлении образа прошлого, предполагающий и путь обретения Фро своего подлинного имени и подлинной судьбы.

Сколько раз литература русская в эти десятилетия в Париже и городе N, в Берлине и Москве, Петербурге-Ленинграде и донских степях заставляла человека посмотреть на себя в зеркало (устойчивый символ «окна» в иной мир), на самых разных путях возвращаясь к осмыслению того зазеркалья космического одиночества человеческого «Я», на котором лежит печать обезбоженного века. Своего странного и страшного двойника — «черного человека» обнаруживает в зеркале лирический герой Есенина, и даже синеющий в финале поэмы рассвет, выход из зазеркалья, не снимает высокого трагизма в возвращении к исходному: «Я один». Русская ночь «Черного человека» перекликается с «Европейской ночью» (1925) В.Ходасевича:

Я, я, я. Что за дикое слово!

Неужели вон тот — это я?

Разве мама любила такого,
 Желто-серого, полуседого
 И всезнающего, как змея.

 Да, меня не пантера прыжками
 На парижский чердак загнала.
 И Вергилия нет за плечами, —
 Только есть одиночество — в раме
 Говорящего правду стекла.
 (*«Перед зеркалом»*)

Бездонное зеркало вечности» (Л.Леонов) мучает героев Г.Газданова и В.Набокова, стонет сама душа и «вещество» человека в обезбоженном мире, где «нет» сказано слишком многому. «Стоическое — милое — нет родины, нет своего языка, своих привычек, своей природы, своего характера, своего города — все в становлении, все от притяжения, ценности» [8].— запишет Б.Поплавский в дневнике 30-х гг. Самгин Горького, постоянно у зеркала выстраивающий жесты и форму своего поведения, всех окружающих людей делает «зеркалом своим, преемником своих мыслей» — здесь уже разрушается природа двойничества романа и Достоевского, и Белого: множество маленьких и больших Самгиных, оборотничество зеркальных двойников по-своему приуготовливают «минус-финал» романа, ту вечную возвращаемость в мир зазеркалья, из которого нет выхода. Любящий смотреть в зеркало московский «новый человек» Шариков у Булгакова («Собачье сердце», 1928) — и продукт, и двойник элитарной культуры XX века...

В стихотворении 1934 г. петербургского поэта Н.Олейникова перемена имени и зеркало образуют лирический сюжет субъектно-объектного безумия XX века, ставшего следствием утраты Имени — и городом и человеком:

Пойду я в контору «Известий»
 Внесу восемнадцать рублей
 И там навсегда распрощаюсь
 с фамилией прежней моей.

 Козловым я был Александром,
 А больше быть им не хочу!
 Зовите Орловым Никандром,
 За это я деньги плачу.

 Я шулки шутил! Оказалось,
 Нельзя было этим шутить.

Сознание мое разрывалась,
И мне не хотелось жить.
.....
С последним коротким сигналом
Пробьет мой двенадцатый час.
Орлова не стало. Козлова не стало.
Друзья, помолитесь за нас!

«Итак, возможно ли переименование, и что представляет оно собою по значению? Если именование есть момент рождения, то переименование есть новое рождение, предполагающее либо смерть старого, либо во всяком случае духовную катастрофу, изменение не темы, но типа, характера развития. Поэтому понятно, что переименование всегда является торжественным, исполненным особой мистической значимости актом» [9], — писал о. С.Булгаков в книге «Философия имени» (1953). Есть «торжественное и священное переименование» в христианской традиции, переименование как преображение имени. Но век XX, выдав через закон разрешение на произвольное переименование русского культурного пространства, массовой псевдонимией создал почву для паралича культуры. Прецедент упразднения имени, предупреждал Булгаков, ведет к «ономатологическому столпотворению»: «... все имена оказались бы сорваны со своих гнезд... люди перестали быть индивидами, а стали бы актерами, псевдонимами самих себя» [10]. Но взглянув в онтологию имени, Булгаков делает вывод достаточно важный для русской культуры конца XX века, вывод, к которому шла на обоих берегах в 20—30-е гг. расколота, но единая большая русская литература: «Переменить имя в действительности также невозможно, как переменить свой пол, свою расу, свой возраст, происхождение и пр. <...> при псевдонимии никакой перемены в бытии не происходит. Вот почему всякое незатемненное чувство отвращается от псевдонима, и этот последний, если он достигает некоторого вампирического бытия, находится в явном и роковом раздоре с его обладателем» [11].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Репринтное воспроизведение изданий 1922, 1923, 1924 гг. — М.: 1991. С. 40 — 41.

[2] *Есенин С.А.* Полное собрание сочинений в 7 т. — М.: 1995. Т. 1. С. 592, 597 (Комментарии).

[3] Литературная газета. — 1933. — № 55.

[4] Литературная газета. — 1933. — № 32.

[5] Там же.

[6] Цит. по: *Задонский Тихон*. Творения. – М.: 1991. – С. 334.

[7] Архив М.А.Платоновой. Записи.

[8] *Поплавский Б.* Из дневников // *Звезда*. – 1993. – № 7. – С. 112.

[9] *Булгаков С.* Философия имени. – Paris, 1953. – С. 170.

[10] Там же. С. 174.

[11] Там же. С. 175.

© Н.В.Корниенко, 2013.

Статья поступила в редакцию 3 июня 2013 г.

Корниенко Наталья Васильевна,

доктор филологических наук, член-корреспондент РАН,
заведующая отделом новейшей русской литературы
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН (Москва)
e-mail: info@imli.ru

UDC 82.091

Kornienko N.

**THE NAMES OF MOSCOW AND ST. PETERSBURG IN THE RUSSIAN LITERATURE
OF 1910-30s (Part 2)**

Abstract. The publication presents a study of the images of Moscow and Petersburg as they represented by Russian literature of the 1910-30-s with particular attention to the role of onomastic and toponimic processes.

Key-words: Russian literature of the 1910-30-s, name of the place, “soul” of the place, Moscow, Petersburg, onomastics, toponimics

Kornienko Natalia Vasilievna,

Dr. of Science (Philology), Professor, Associate Member of the Russian Academy of Science,
Head of the New Russian Literature Dept. in the A.M. Gorky Institute of World Literature (Moscow),
e-mail: info@imli.ru