

К.А. Кръжканская

МИСТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ
ХАРБИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

The article is devoted to the revelation of the mystic element in the volume of Alfred Heidoc «Stars of Manchuria».

В начале XX в. исторические катаклизмы в России заставили многих русских интеллигентов почувствовать свою ненужность родной стране, неспособность далее оставаться в ее пределах. Это обернулось вынужденной эмиграцией творческой элиты России в разные уголки мира. Одним из таких уголков, приоткрывших приверженцев белой власти, был затерянный в лесах Маньчжурии русский город Харбин, центр строительства КВЖД. В этом городе нашел реальное воплощение синтез восточной и западной культур.

Русские писатели-эмигранты, оказавшись в инокультурной среде, оказались восприимчивыми к атмосфере другой культуры, редуцируя ее достижения в своем творчестве. Отдельные аспекты китайской народной культуры явились продуктивной моделью, из которой писатели-эмигранты черпали свое вдохновение. Одной из сторон китайской культуры, нашедшей регулярное воплощение в их творчестве, была мистическая составляющая.

Мистицизм пронизывает все стороны жизни китайского народа, поскольку зиждется на мистической основе. Основополагающими для китайской религии являются понятия реинкарнации, кармы, колеса Сансары, культ предков, нирваны, которые строятся на утверждении связи мира живых и мира мертвых, переселении душ, множественности жизней души и конечного просветления как финала пути души истинно верующего.

Мистицизм интересует писателей русского Харбина именно как часть религиозной жизни китайского народа. Так, в одном из своих произведений Б. Юльский отразил явление реинкарнации, когда душа умершей старухи переселилась в тело мыши и явилась к своему мужу.

Писателем-эмигрантом, в творчестве которого мистицизм нашел яркое воплощение, является А.П. Хейдок. Ранний сборник его рассказов «Звезды Маньчжурии» пронизан атмосферой мистицизма. Исследователь творчества Хейдока Юрий Медведев отмечает прямо-таки испуганное внимание автора «Звезд Маньчжурии» к проблеме смерти и посмертного запредельного существования человеческой души, к роковой связи между двумя мирами: сущим и потусторонним.

Не во всех 16 рассказах сборника можно обнаружить мистическую подоплеку, но в подавляющем большинстве из них – «Миами», «Маньчжурская принцесса», «Призрак Андрея Бельского», «Три осечки», «Черная палатка», «Шествие мертвых» и др. – она очевидна. В рассказе «Три осечки» автор воспроизводит ситуацию нахождения человека в «отпуску у смерти»: «они всюду вносят собой дыхание потустороннего, и в их присутствии умирают улыбки» [4, с. 16]; за ними, как выразился герой-рассказчик, «повсюду следует кладбище» [4, с. 17]. Рассказчик ссылается на старинную китайскую легенду. Мистическое случается, когда герой осознанно испытывает свою судьбу, идет наперекор верованиям коренного населения Китая, зная, что в Поднебесной фигура Будды священна. С религиозной точки зрения в этом рассказе нашло выражение представление о карающей карме – мистической силе, «законе возмездия» за поступки, намерения, стремления, определяющем судьбу живого существа в последующих перерождениях.

В рассказе «Маньчжурская принцесса» автор воспроизводит мистическую ситуацию, когда герой оказался способным заглянуть в прошлое и увидеть собственную ипо-

стась несколько сотен лет назад: «Одним словом, в ту минуту я уже был не нынешний Багров, а... Как ты думаешь, кто я был? Яшка Багор, атаман шайки... ну, там – землепроходец Сибири, что ли или просто – разбойник» [4, с. 31].

В рассказе «Миами» Хейдок воспроизводит своеобразный спиритический сеанс общения русского моряка Кузнецова со своей умершей женой Миами посредством услуг местного колдуна. Результатом этой встречи явилась точная дата смерти Кузнецова: «Да, встретимся через пять дней, считая от сегодняшнего утра, на рассвете... Жди» [4, с. 69].

В нескольких рассказах Хейдок указывает на «прозрачные» границы между реальным пространством и ирреальной вечностью, на возможность двунаправленного перемещения между гранью жизни и смерти. Но если в «Маньчжурской принцессе» герой сам себе последовательными манипуляциями со здоровьем «приоткрывает дверь смерти» [4, с. 41], то в рассказе «Призрак Андрея Бельского» призрак Андрея возвращается из мира теней, чтобы предупредить друга о грозящей ему смертельной опасности, а маньчжурская принцесса приходит из мира прошлого под влиянием силы любовного чувства.

Хейдок дает развернутую картину присутствия мистического начала в реальной жизни, но ее вряд ли можно назвать целостной, она скорее мозаична: он касается вопросов загробной жизни, решая их с позиции восточной традиции; для него человек может вернуться из загробного мира, если сильны нити, которые связывают его с миром живых. Хейдок касается проблемы реинкарнации и кармы человека, искупления вины перед непознанным еще при жизни человека; пишет о способности мира мертвых отмерять тот отрезок жизни, который человек проживает в мире живых.

Интерес к мистике был вызван интересом к восточной духовной традиции, которая перенасыщена элементами на грани миров реального и ирреального. Ходячие мертвецы, ищущие покой в родной земле, заложники смерти, переселение душ или цепь перерождений – все это укладывалось в традиционное мировосприятие восточного человека.

У Хейдока мистика не является чем-то самодовлеющим в построении рассказа. Посредством мистического начала он раскрывает характеры героев (Андрей Бельский, Кузнецов из рассказа «Миами», барон Унгерн) или ментальности другого народа, сближает разные культурные традиции. Именно через восприятие элементов мистики рассказчиком, русским по национальности, Хейдок пытается понять чужую культуру.

Рассказчик, человек западной культуры, открыт к восприятию других культур, но не проникается всеми ими, не пускает их близко в душу, дистанцируется от них. Например, в рассказе «Шествие мертвых» он с сомнением, если не с иронией слушает старика-китайца о традиции успокоения духов: «Он уставил на меня взгляд своих старческих глаз, а я сосредоточил всю силу воли, чтобы не дать дрогнуть ни одному мускулу на лице, ибо знал, что даже тень неверия замкнет уста моего собеседника» [4, с. 68].

В конце своего повествования рассказчик уже не знает, чему верить, своему западному мировоззрению с его приоритетом рационального или народной мудрости, прошедшей проверку веками: «Мой скептический ум ступивался перед темным ликом природы – хранительницы тайн жизни и смерти. И в этот момент я верил так же, как Хоу, что в далекой горной области и поныне мертвые шествуют среди живых, чтобы почувствовать руку матери на своей голове...» [4, с. 69].

Ту же ситуацию мы можем наблюдать и в рассказе

«Три осечки», где персонаж наказан богами за надругательство над статуей Будды. И рассказчик уже готов поверить в эту историю: *«Меня мучает все происшедшее – поневоле напрашивается вопрос: о чем оно свидетельствует? О том ли, что я и другие, бывшие свидетелями этих сцен, своим необдуманным поведением и намеками наталкивали Гржебина на мысль о своей обреченности, которая в результате превратилась в манию, или же то было наказание, низринувшееся из таинственного мира неведомых сил, за кощунственное поведение»* [4, с. 19].

Рассказчик – европейский, западный тип личности – одновременно совмещает в себе как рационализм – прерогативу Запада, так и иррационализм – характерную черту Востока. Он верит, что существуют таинственные связи между «именем и его носителем» [4, с. 139], и в то же время для него «логический ход вещей неумолим» [с. 143]. Именно посредством восприятия рассказчиком мистических основ чужих культур в сборнике начинает робко звучать тема толерантности к чужим могилам и богам.

Мистика у Хейдока носит практический характер, без теоретизирования. Его герой не рефлексировал над вопросами мистического мира, не пытается обосновать возможность или невозможность его существования, тем самым, придавая им большую суть, а принимает как данность, может лишь выразить субъективную оценку.

Мистическая подоплека проявляет себя и в сознательном выборе автором в качестве постоянного героя сборника исторической личности – барона Унгерна фон Штернберга, приверженность к мистицизму которого отмечали многие из исследователей. Незаурядная личность этого военачальника сегодня окружена клубами мифов. Реальный прототип героя считал себя потомком викингов, был даурским бароном, властителем Монголии, активнейшим участником боевых действий против Красной Армии, «белым» рыцарем «желтой» идеи. «Для монголов он был провозвестником возрождения независимости, воплощением Махакалы – идама, ламаистского божества о шести руках, жестоко карающего врагов «желтой веры», а русским колонистам нес освобождение от «китайского ига» [1, с. 53].

Ко времени написания рассказов Хейдока барона Унгерна уже не было в живых, но память о его зверствах и мистицизме еще жила в умах современников. По словам людей, знавших Унгерна лично, он отличался редкостной настойчивостью, жестокостью и инстинктивным чутьем [1, с. 51]. Близок к подобному мнению о личности «бога войны» и «самодержца пустыни», как тогда называли барона, был и сам Хейдок. Если в рассказе «Храм снов» мистик-боец за кочевую монархию от Китая до Каспия присутствовал лишь мельком, в бредовом сновидении, как бесплотный призрак, то в другом рассказе – «Безумие желтых пустынь» – Унгерн был главным смысловым центром повествования; ему отведена роль карателя.

Унгерн, в отличие от всех остальных персонажей сборника, страшится будущего. Возможно, в этом проявилась осуждающая точка зрения самого автора на исторические деяния условного персонажа: *«Неужели его звезда закатывается? Мрак потустороннего, невидимые руки Правителя мира и суеверный страх перед темной бездной будущего вселяли в душу барона сознание своего ничтожества»* [4, с. 131].

Хейдок рисует Унгерна как человека, отвернувшегося от прошлого религиозного мировоззрения, всего христианского, но открытого Востоку с его мистицизмом и Западу с его таинственной мифологией: *«Он оставил кроткого Христа, потому что ему ближе было друидическое поклонение силам Земли, Одину, Валгалле и страшлищам – кумирам Тибета»* [4, с. 131].

Духовная жизнь, внутренние страхи и мотивация крова-

вых поступков барона – вот предмет анализа Хейдока. Унгерн ищет в этом мире необъяснимое, мистическое и за попытку отрицать запретельное он способен даже убить. Это и происходит с дезертиром Ждановым, одним неверным словом подписавшим себе смертный приговор: *«Ты видел духа, от которого побежали монголы? – Да разве можно видеть духа, Ваше Превосходительство?»* [4, с. 133].

В других рассказах образ барона Унгерна появляется при описании прошлых деяний героев – рассказчика из «Черной палатки» и «Собаки воют», русского стрелка Ильи Звенигородцева из рассказа «Нечто». Многие из них были когда-то в отряде Унгерна, *«вместе с ним верили в возможность создания нового монгольского государства»* [4, с. 176], видели разорение Угры и кровавые бесчинства армии барона. Все эти герои говорят о сумасшествии Унгерна: *«Долго он ходил по Монголии за полусумасшедшим человеком, по имени Унгерн фон Штернберг, который поклонялся Будде, брал города и отдал столицу страны на разграбление своим войскам»* [4, с. 153] *... в моей голове запляхались видения бескрайней азиатской степи и бивуаков сумасшедшего полковника – барона Унгерн фон Штернберга, который мнил себя воплощением ламаистского бога войны и вел за собой ожесточеннейших воинов, в чьих душах не было ни страха перед смертью, ни сомнения, а лишь дерзкая отвага все потерявших людей...»* [4, с. 91].

В этом постоянном акцентировании внимания читателя на сумасшествии барона видится личностная оценка автором поступков подлинного исторического лица – сумасшествие – как мотивировка зверств «сурового вождя». Сумасшествие – как конечный итог маниакальной веры в потустороннее и сверхактивный мистицизм.

Мистицизм Хейдока перекликается с романтической традицией Э.Т.А. Гофмана. Вопросы мистики Гофман и Хейдок трактуют со сходных позиций. Оба они изображали страшный мир, кто-то в большей, кто-то в меньшей степени, в его переплетенности с обыденной гражданской жизнью. Чтобы впечатлять, считал Гофман, страшное нуждается в обыденной основе, в гарантиях реальности, иначе оно только раздражает воображение и ум. Так и у Хейдока мистическое проявляет себя в обыденной жизни.

Хейдок использует гофмановскую традицию сочетания реального и фантастического. У него имеется реалистическое объяснение происхождения удивительных событий, но такое объяснение их не исчерпывает. Автор оставляет за читателем возможность решить «было или не было». По теории Ю. Манна, мистику Хейдока можно отнести к завуалированному типу. Оба писателя оправдывают иррациональное действиями сна. Например, в рассказе «Черная палатка»: *«Значит это был сон? – подумал, прочтя эти строки, и я ничуть не намерен возражать. Но во всем этом есть и темное, и непонятное место»* [4, с. 101]; или в рассказе «Миами»: *«Кто бы мог уверить меня, что история, которую я записываю, не есть мой бредовый сон, родившийся в воспаленном мозгу во время жесточайшего припадка тропической болезни?»* [4, с. 50]. В рассказе «Песнь Вальгунты» именно в ситуации сна герой – мелкий комиссионер – переносился на тысячелетия назад и ощущал себя непобедимым воином: *«Тихо я слез с коня и стал отворять двери. И вместе с тем в моем сознании стала открываться другая дверь, ведущая меня обратно в нынешний век – в спальню скромного комиссионера, и я проснулся...»* [4, с. 121]. Прямое вмешательство фантастических образов в сюжет, в повествование уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом. Благодаря этому скрытые в последнем значения обогаща-

ются новыми оттенками и широкой возможностью реальных применений.

Мистическое в ранней прозе Хейдока не самодовлетает над реалистическим. Эти начала сосуществуют, взаимодополняя художественную реальность. Хейдок трактует понятие мистики с позиции веры в непосредственное сверхчувственное общение людей со сверхъестественным, т.е. в узком смысле. Мистика для Хейдока – способ познать чужую культуру, сблизить в рамках художественного текста разные культурные традиции – языческое ми-

ровоззрение славян, мистическое – китайского народа и мифическое – западной традиции.

1. Белов Е. Одиссея барона Унгерна // Азия и Африка сегодня. – 2001. – № 9.
2. Манн Ю.В. Реальное и фантастическое // Поэтика Гоголя. – М., 1988.
3. Сидихменов В.Я. Китай: страницы прошлого. – М.: Наука, 1987.
4. Хейдок А. Звезды Маньчжурии // Огонь у порога. – Магнитогорск: Амрита-Урал, 1994.
5. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. – М.: АСТ, 2006.

С.Ф. Касумова

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ (на материале произведений Ф.И. Тютчева)

In this article a modern approach to the heritage of Tyutchev focuses on the poet's vision combining social problems with the cultural requirements of the individual.

Одной из важных и актуальных задач, стоящих перед современной литературной и искусствоведческой мыслью, является создание и совершенствование всеобщей истории искусств.

В таких работах собственно литературные жанры должны занять равноправное место наряду с живописью, наукой, архитектурой и отдельными элементами национальной культуры. Скажем, проблеме взаимодействия изобразительного искусства и литературы посвящена монография Н. Дмитриевой «Изображение и слово» [2]. Двумя годами позже научно-практическую дискуссию на тему синтеза искусств в мировом литературоведении провел коллектив авторитетного российского издания – журнала «Вопросы литературы». Открывая полемичку по данному вопросу, Б.С. Мейлах правильно отметил, что «каждой области художественного творчества присуща своя специфика, но все они связаны между собой глубоким внутренним родством» [4, с. 5-6]. Эта задача в последние годы XX в. живо стала волновать и азербайджанских ученых-искусствоведов, хотя мы вынуждены признать, что разработка указанной проблемы требует гораздо более углубленного анализа.

В истории русской и мировой литературы в XX в. господствовала начетническая точка зрения на творческое наследие Федора Ивановича Тютчева как приверженца «чистого искусства». Известно, что представители этого направления художественной мысли в искусствоведении создавали произведения разных жанров, в большинстве своем отрешенных от реальной действительности. Социально-политические ярлыки согласно таким теоретическим установкам были навешены не только в монографических изданиях или на высшем диссертационном уровне; порочные суждения такого порядка проникали даже в школьные учебные пособия [3, с. 32-34].

Если под этой теорией действительно подразумевать искусство, оторванное от наиболее острых впечатлений современности, то против синтеза искусства в творчестве Тютчева сложно что-либо конкретно возразить. Однако долготелая ошибочная традиция в настоящее время постепенно преодолевается, и можно наблюдать, как некоторые критики защищают устои общественно-политической жизни в трактате Тютчева. Бесспорен факт, что на многих из них лежит печать глубоко субъективного восприятия тех или иных современных ему событий. В то же время обращение к различным проблемам искусствоведения расширяло сферу его позитивного воздействия на российского читателя. Поэтому в задачу этой статьи вхо-

дит, с одной стороны, дифференциация системы доказательств от противного в защиту передового искусства в лице русского поэта-любомудра, а с другой, – поиск литературно-искусствоведческих аналогий.

Важно подчеркнуть, что творчество Тютчева представляет собой сложный и неординарный сплав различных явлений русской литературы и культуры в целом. Эта сложность, как нам представляется, не сопутствует однозначному зачислению поэта в ряды представителей «чистого искусства». Да и сам пресловутый термин «чистое искусство» в наши дни культурологами решительно пересматривается. Эмпирически и ассоциативно оправданный в русле идеологической борьбы середины XX в., он в первые годы нового тысячелетия становится вредным анахронизмом, явно недостаточным для исторически верного и объективного понимания поэзии Тютчева, не уместающим его имя в узкие рамки конкретной литературной рати.

В противоположность особо последовательным защитникам упомянутой теории «искусства для искусства» Тютчев не был принципиальным противником общественной тематики в национальной литературе и – шире – европейской культуре. Для этого достаточно уклониться от собственно поэтической лаборатории русского поэта-любомудра и обратиться за подтверждением нашей мысли к одному из прозаических сочинений. Находясь за границей, поэт продолжал оставаться в гуще событий, происходивших на родине. В 1836 г. в его руки попала рукопись «Три повести» Н.Ф. Павлова. Художественные достоинства этого сочинения оставим в стороне, так как их анализ отдалит нас от темы статьи. Важнее отметить другое: поэт считал весомым вкладом в русское искусство именно те части произведения, которые обличали жестокие порядки, царившие в николаевской армии.

В частности, это мало известная читателям и критикам повесть «Ятаган», которая привлекла внимание Тютчева. По поводу ее значения для искусствоведения он писал: «Кроме художественного таланта, достигающего тут редкой зрелости, я был в особенннсти поражен тумужалостью, совершеннолетием русской мысли. И она сразу коснулась самой сердцевины общества. Свободная мысль сразилась с роковыми общественными вопросами и, однако, не утратила художественного беспристрастия. Картина верна, и в ней нет ни пошлости, ни карикатуры. Поэтическое чувство не искажилось напыщенностью выражений» [8, с. 376].

Это письмо примечательно тем, что, вне зависимости от искренности признания за повестью Н.Ф. Павлова высоких достоинств художественного порядка, оно проникнуто гордостью за «русскую мысль», которое объективно в первую очередь содействовало успеху синтеза искусств, так как позволило воедино соединить «культурное призвание, отечество и поэзию» [8, с. 379].

Исходя из отмеченного, констатируем, что современный взгляд на наследие Тютчева должен не только быть симптоматично спроецирован на сугубо художественное значение национальной поэзии, но и рассматриваться сквозь призму синтеза искусств. Последнее, бесспорно, со-