

Татьяна Хофман, Сюзанна Штретлинг

Сергей Третьяков: писатель как путешественник

Со времени основания Советского Союза в 1924 году все его уголки начинают объезжать, картографировать и описывать писатели, журналисты, фотографы и режиссеры. Поодиночке, в группах или организованными бригадами они делают наблюдения, проводят интервью, рисуют ландшафты, фиксируют вторжение *нового* в прежний быт, уклад, обычаи. Некоторые из них участвуют в археологических раскопках или сопровождают научно-исследовательские экспедиции в поиске полезных ископаемых, неизведанных территорий или новых экономических путей. В результате поездок появляются не только тексты, фотографии и фильмы, но и новаторские, отчасти экспериментальные, эстетические приемы, которые становятся определяющими для работы журналистов и писателей в 1920-х и 1930-х годах.

Многочисленные репортажи, рассказы, очерки, фельетоны и памфлеты создают по следам путешествий К. Паустовский, М. Кольцов, Б. Кушнер, Л. Рейснер, М. Шагинян, Ф. Гладков, А. Безыменский, В. Маяковский, Б. Громов, М. Пришвин, Б. Пильняк и др. Поездки на периферию растущей социалистической империи одновременно становятся и экспедициями в глубь нового общества, в сердце общественного

эксперимента¹. Здесь происходят многочисленные взаимодействия между письмом и путешествием — «практики использования пространства» (Мишель де Серто)².

Путевые очерки Сергея Третьякова во многом отражают литературные устремления этой эпохи и показательны для методов чтения и письма, возникающих в результате передвижения писателей по стране. Центральная Россия, Сибирь, республики, образованные на Юге и Северо-Востоке СССР, а также соседние страны, прилегающие к восточной, северной и западной границам советской империи, — все это географические маршруты путевой прозы Третьякова. География его очерков простирается от Китая и Кавказа до Веймарской республики. Перемещаясь в пространстве, он, как и многие авторы 1920–1930-х годов, одновременно перемещается между разными жанрами, категориями и медийными форматами и работает как поэт, драматург, культурный деятель, сценарист и журналист. За ранними лирическими сочинениями в футуристическом стиле (сборниками стихов «Железная пауза» (1919) и «Ясныш» (1922), изданными во Владивостоке и Чите) следуют документальные очерки в рамках так называемой литературы факта, эссеистика по теории культуры и медиа, литературные портреты писателей, экспериментальная биографическая проза, пьесы, книги для детей и киносценарии. Однако именно путевые очерки оказываются тем жанром, к которому Третьяков постоянно возвращается в своих формальных экспериментах. Они образуют подавляющее число его публикаций, вышедших в период между 1925 и 1936 годами, — и это во многих отношениях примечательный и до сих пор малоисследованный материал.

Тексты данного издания представляют собой выдержки из всех опубликованных в 1920–1930-х годах книг путевых очер-

¹ Попутно можно отметить то важное место, которое репортаж, очерк и фельетон занимают в идеологии украинского журнала «Новая Генерация» (1927–1930), организованного лидером панфутуристов Михайлом Семенко (см. подробнее: Михайл Семенко и украинский панфутуризм: Манифесты. Мистификации. Статьи. Лирика. Визиопозия. СПб., 2016).

² См.: *Certeau M. de. L'invention du quotidien I. Arts de faire. Paris, 1990* (особенно часть «Pratiques d'espace»). Русский перевод: *Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб., 2013* (см. часть III «Практики использования пространства», с. 184–236).

ков Третьякова. Они дают не только общее представление о строительстве Советского Союза и развитии «советского культурного ландшафта» (в терминологии Владимира Каганского³), но и демонстрируют эволюцию поэтики самого Третьякова на протяжении более двух десятилетий — от авангардистского «обновленного» языка с его неологизмами и отрывистой интонацией до экспериментальных форм «био-интервью» и «оперативного очерка». При этом письмо Третьякова всегда несет в себе целенаправленный идеологический заряд.

Как М. Шагинян, Л. Рейснер и М. Кольцов, так и Третьяков считал себя путешественником-исследователем и путешественником-передовиком, совмещая эстетические задачи с политическими и общественными. Он совершал поездки, посвященные изучению организации труда, активно работал в сельском хозяйстве, участвовал в разъездных редакционных группах московских газет и журналов, побывал в роли преподавателя русского языка, корреспондента, кинематографического консультанта, культурного посредника, колхозного работника, а также гида и политического агитатора. Его функции постоянно менялись, в том числе и внутри отдельного текста. Их вариативность и гибкость являлись предпосылкой так называемой «оперативности» — под этим понятием писатель понимал активное вмешательство в наблюдаемые события. «Оперативная» проза не ограничивается фиксацией бытия: «литература факта» становится и процессом конкретного «жизнестроения» (в терминологии Н. Чужака), в котором активно проектируется новая реальность. Идеологическая направленность данной литературы влияет на жанровый характер очерков — это может быть критический репортаж, беспристрастное расследование, агитационная статья или оперативный отчет.

Аналитическая пронизательность, присущая текстам Третьякова, является следствием не только «оперативной» позиции, но и полевых исследований этого крайне пытливого автора. Третьяков увлеченно работал по методу включенного наблюдения. Он не озвучивал уже существовавшую традицию такого подхода, а выдвигал его в качестве лефовской находки. При этом Николай Миклухо-Маклай (1846–1888) во второй половине XIX века в своих экспедициях максимально погружался

³ Каганский В. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2001.

в повседневную жизнь незнакомых культур. Более того, он пытался (правда, unsuccessfully) преодолеть евроцентризм — выступал за равноправие коренных народов, защищая их от колониальной эксплуатации.

В западной этнографии (культурной антропологии) метод длительного наблюдения при участии исследователя в наблюдаемой сфере стал примером культурологической работы в XIX веке, цель которой — понять Другое из его собственной перспективы, без поучительного взгляда и оценок. Дискуссия об этом Другом в контексте постколониальной критики получила сильный импульс благодаря британскому антропологу Брониславу Малиновскому (1884–1942). При посмертных публикациях его наследия выяснилось, что он отделял само исследование от личного дневника, в котором отразились его вовсе не политкорректные, страдальческие размышления о жизни белого авантюриста с коренным народом⁴. Но и Миклухо-Маклай проявил высокомерность к предмету своего изучения, претендуя на единоличное обладание «этнографическим заповедником», как он рассматривал освоенную им землю⁵. Третьяков же концептуально применял длительное наблюдение как якобы стерильный метод, который он понимал вне его исторического развития, и к тому же как вовсе не колониальный способ проникновения в чужое общество⁶.

Третьяков готов был прожить недели, месяцы и даже годы в непривычном для него социальном окружении. Во время такой «оседлой» жизни на определенной территории он создавал подробнейшие социограммы общества — от самой бедной до самой богатой социальной прослойки, вел репортажи из труднодоступных мест и делал культурно- и историко-сравнительный анализ общества: например, «новой» и «старой» Сванетии. О чем бы ни шла речь: об архитектуре, политическом строе, быте, мебели, одежде, искусстве, языке — все это описывается с чрезвычайной детальностью и систематичностью. Создается впечатле-

⁴ Ср. раннюю и позднюю книги: *Malinowski B. Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea.* London; New York, 1922; *Malinowski B. A Diary in the Strict Sense of the Term.* London, 1967.

⁵ *Миклухо-Маклай Н. Путешествие на берег Маклая.* М., 2006.

⁶ См.: *Russian Literature.* 2019. Vol. 103–104: Special Issue: Sergei Tret'iakov: The New Visuality, Art and Document.

ние большой объективности, с которой автор раскрывает картину всего общества.

Однако наряду с беспристрастным изложением материала текстам Третьякова присущи образность языка и суггестивная риторика, которая может перерасти в агитационный вызов. Так, детальное описание окраин СССР или новых советских республик дополняется указанием на достижения и (поправимые) недостатки социалистической России, побуждая читателя к диалектическим выводам. При этом наглядность описываемых срезов общества, ландшафтов и путевых ситуаций нередко заставляют забыть об идеологическом ракурсе самого Третьякова. Фиксируемые события и факты подаются как витрина завершаемой или завершённой социополитической трансформации, хотя сами являются, как правило, ее проекцией. Явная идеологическая установка вызывает вопросы не только по поводу исторических реалий, изображенных Третьяковым, но и контекста самих путешествий. Об обстоятельствах писательских командировок мы практически ничего не узнаем, и это в принципе характерно для путевой поэтики 1920-х и в еще большей степени 1930-х годов, которая была направлена на преодоление географических и социальных преград, а не на их обнажение. Другим ярким примером такого подхода могут служить производственно-путевые очерки М. Шагинян, где препятствия хоть и намечаются, но о возможности того, что ситуация может разрешиться неудачно, речь даже не идет.

Отправная точка: Китай

Первая геопоэтическая тема в творчестве Третьякова связана с Китаем. Писатель знакомится с восточным соседом в начале 1921 года на пути из Владивостока в Читу. Во время этой поездки он отправляется в Пекин и Тяньцзинь, портовый город близ Пекина. Здесь он наблюдает инициированное китайскими студентами протестное движение, призывавшее путем забастовок и бойкота японских товаров к борьбе с империалистической политикой Японии в отношении Китая. Во время своего второго визита в Китай, летом 1922 года, Третьяков работает в про-советской газете «Трибуна» (Харбин). В третий раз Третьяков приезжает в Китай в феврале 1924-го на полтора года в качестве преподавателя русского языка и литературы в Пекинском университете. Его жена и приемная дочь прибывают следом, семья

живет в советском посольстве. Здесь Третьяков организует спортивные площадки, издает стенгазету. Огражденную территорию посольства он покидает для того, чтобы лучше понять политику и повседневность Китая: со своим первым фотоаппаратом Третьяков гуляет по городу в поисках «быта», участвует в студенческих демонстрациях⁷ и приглашает к себе уличного скульптора, делающего фигурки из рисового теста.

В это время появляются первые тексты Третьякова о Китае, написанные в различных жанрах: репортажи, драмы, сценарии⁸. Ключевой публикацией можно назвать вышедший в журнале «ЛЕФ» в 1925 году путевой очерк — набросок сценария для фильма-путешествия «Москва–Пекин», который Третьяков планировал снять вместе с Сергеем Эйзенштейном. Этот текст еще довольно далек от поздних агитационных кинопроектов. Он состоит из кратких эпизодов, в которых прослеживается путь Третьякова из Москвы в Пекин по железной дороге: станции и отрезки пути сменяют друг друга в хроно- и топологической последовательности. Своеобразная остраничная перспектива этого пути начинается уже в вагоне поезда: проводник оказывается «лингвистом» («проводник-лингвист»), аккуратный немецкий попутчик сравнивается с «птичкой в воротничке», а вся обстановка в купе вызывает ассоциации с пьесой «Слышишь, Москва?», поставленной Эйзенштейном. Третьяков проезжает множество станций — Вятка, Екатеринбург, Омск, озеро Байкал, Чита, Маньчжурия, Харбин и далее на юг до Чанчуня — и фиксирует свои впечатления: меняющиеся ландшафты, случайные встречи на станциях и в купе, воображаемое «путешествие на

⁷ Хотя Китай и не был колонией, но Гонконг и Шанхай находились во владении американцев и англичан. По Версальскому договору китайская провинция Шаньдун (Цзяо-Чжоу) должна была перейти Японии, в связи с чем с 1919 года до середины 1920-х годов в Китае проходили массовые акции протеста, инициированные студентами.

⁸ К теме Китая Третьяков обращается впервые в стихотворении «Ночь. Пекин» (в сборнике «Ясныш. Стихи». 1919–1921. Чита, 1922. С. 50), затем пишет агитпоэму «Рычи, Китай!» (ЛЕФ. 1924. № 1. С. 23–33), за которой следует небольшой одноименный сборник стихотворений (Рычи, Китай! М., 1926). Позже выходит его самая успешная, получившая международную известность театральная пьеса «Рычи, Китай!». Она впервые была поставлена в 1926 году в театре Мейерхольда и опубликована в Москве в 1930 году; впоследствии последовали переводы на 15 языков. Кроме того, Китаю посвящена агитпоэма «Ли-Ян упряма» (М.; Л., 1927).