

УДК 821.161.1-3(АСЕЕВ Н.)«19»

## ЭСТЕТИКА НЕОБЫЧАЙНОГО В КНИГЕ Н. АСЕЕВА «ПРОЗА ПОЭТА»

**Татьяна Сергеевна Дубровских**

аспирант кафедры русского языка и литературы

Южно-Уральский государственный университет

454080, Челябинск, пр. Ленина, 76. dubro2@mail.ru

Колоссальный исторический передел 1920-х гг. катализирует стремление искусства раздвинуть границы эмпирического отражения реального мира. Социально-политические, научно-технические, личностно-психологические изменения революционной эпохи требуют адекватного их беспрецедентному характеру эстетического воплощения. Литературный процесс переходного времени закономерно актуализирует художественный потенциал фантастического допущения. Малая проза Николая Асеева, представителя футуристического движения и впоследствии члена группы ЛЕФ, демонстрирует выразительное претворение вариативных приемов эстетики необычайного. Новеллистическая книга футуриста-лефовца «Проза поэта», аккумулирующая рассказы и очерки постреволюционных лет, оказывается, вопреки позитивистскому постулату «литературы факта», насыщенной разнообразными элементами фантастики – от футурологических конструкций рациональной посылки до комических форм гротескного преувеличения. Пространство изучаемого произведения содержит прямые и косвенные отсылки к творчеству западных и отечественных писателей, организуя широкий фантастический контекст. Прием включения в повествование заведомо неправдоподобного становится в рамках ансамблевого объединения одним из ведущих интеграционных факторов, определяющих сложные системные отношения отдельных частей книги в пределах синтетической литературной модели. Продуцируя фантазмагорические миры будущего и рисуя небывалые образы прошлого, автор исследует новый тип отношений человека и окружающей действительности через призму фантастической условности.

**Ключевые слова:** Николай Асеев; новеллистика; футуризм; поэтика фантастического; научная фантастика; гротеск.

doi 10.17072/2037-6681-2016-3-103-111

Представления современной отечественной науки о футуристическом направлении и его внутренних художественных группировках складываются в устойчивую и целостную научную картину. Тем не менее филология продолжает вести актуальные исследования эстетического сознания 1910–1920-х гг. и заполнять лакуны, связанные с искусством русского авангарда. К числу недостаточно изученных страниц насыщенного литературными событиями начала XX в. относится и прозаическая практика поэта Николая Асеева, признанного деятеля отечественного футуризма. Рассказы автора, созданные в течение первого пореволюционного десятилетия, демонстрируют синтетическую реализацию конструктивно-значимых принципов искусства «неуклонной измены своему прошлому»

(«Труба марсиан» [Литературные манифесты 1929: 83]) и «упоительной переделки лица земли» («Писательская памятка» [Литература факта 2000: 9]). Идеино-содержательная организация новеллистики одного из наиболее ярких и самобытных писателей переходной эпохи отражает стремление постичь законы будущего через отторжение логики старого мира, опираясь на развернутую поэтику необычайного.

Как известно, первые годы советского литературного процесса становятся знаковым этапом на пути формирования «рационально-фантастического» канона национального образа, периодом интенсивного освоения зарубежного опыта и генерации своего рода матрицы оригинальных тем, мотивов, образов. Колоссальный исторический передел наделяет человека осознанием аб-

солютной власти «режиссера новой жизни» [Литература факта 2000: 9], дарует упоительное ощущение бесконечного созидательного могущества. Представители творческой интеллигенции оказываются так или иначе подхваченными волной магнетического притяжения октябрьской космогонии. Наиболее адекватно передать пафос эпохи позволяет пластика вторичной художественной условности, выводящая факт искусства за жёсткие рамки эмпирического отражения действительности<sup>1</sup>. По наблюдению Ю. Тынянова, в границах «литературного сегодня»<sup>2</sup> именно на неистощимый потенциал активно развивающихся фантастических жанров – несмотря на очевидные недостатки их подчас «провинциального» воплощения – была возложена функция движущей силы эволюционного преодоления «тупика» традиции [Тынянов 2002: 397].

Для «центрифугиста» Николая Асеева 1917 г. стал точкой абсолютно нового эстетического отчета – временем безудержного исторического оптимизма и неукротимой веры в скорое переустройство мира на началах справедливости, равенства, братства. Революция, по словам поэта, избавила «фантазию, душевный порыв, заветную мысль, надежды молодости» [Асеев 1990: 32] от пут косного бытия, превратила окружающий мир в грандиозную экспериментальную площадку для осуществления дерзновенных мечтаний. Не удивительно, что, возвратившись с дальневосточных рубежей, автор с энтузиазмом поддерживает художественно-философскую стратегию действенного искусства и без промедления примыкает к агитационной работе московского ЛЕФа с его постулированием реорганизованного футуризма советского стандарта.

В классово ангажированной интерпретации явление «будетлянства» претерпевает значительные изменения. При сохранении ряда формальных завоеваний левовская «артель» делает упор на тактику объективной фактографии – «не наивного и лживого правдоподобия, а самой всамделишной и максимально точно высказанной правды» [Литература факта 2000: 5]. Так, в официальной декларации объединения исполнители соцзаказа провозглашают приоритетные ценности произведения-документа: «Первое – решительная переустановка <...> на действительность. <...> Второе – полная конкретизация. <...> Только так возможно познавать и строить жизнь. Третье – перенесение центра внимания <...> с человеческих переживаний на организацию общества. <...> Мы, плохо ли, хорошо ли, знаем “душу” человека, но совершенно не знаем подлежащего его переработке мира <...>» (Н. Чужак «К методике литературы факта» [Литература факта 2000: 21]).

Необходимо подчеркнуть, что, являясь участником левовской ассоциации, Асеев неоднозначно относился к манифестации производственного утилитаризма. Инструментарий плакатной дидактичности был, без сомнения, исключительно привлекательным в своей гражданской действенности. Однако, по отзывам писателя более поздних лет, теория миметически-позитивистского воспроизведения действительности далеко не всегда доказывала собственную прикладную целесообразность. В воспоминаниях о ближайшем друге и соратнике тех лет автор не скрывал: «Маяковский, а вслед за ним и я не очень-то усваивали эту теорию, главным проповедником которой являлся Сергей Михайлович Третьяков. Нам было жаль отказаться от воображения, “глупая вобла” которого все-таки была куда съедобней для работы, чем всяческий, хотя бы страшно новаторский проект, не всегда помогавший совместить его с практикой <...>» [Асеев 1964: 668].

Неоспоримым доказательством справедливости приведенных слов выступает раннее прозаическое творчество автора, составившее книгу «Проза поэта» (1930 г.). Оттачивая жанр тенденциозного лирического фельетона и пропагандируя газетно-публицистическое претворение поэтической темы<sup>3</sup>, Асеев вместе с тем щедро вводит в новеллистику вариативные приемы фантастического допущения. Рассматриваемые в настоящей статье произведения, пожалуй, в большей степени ориентируются на метод не скованного программными требованиями творческого самоопределения «Серрапионовых братьев» [Пономарева 2007: 77–86], отчетливо противопоставлявших регламентированному слову «литературы факта» безусловную свободу «литературы вкуса»<sup>4</sup>. Широкое включение элементов заведомо неправдоподобного в корпус рассказов 1920-х гг. приобретает системообразующее значение в масштабах творчества автора.

Первый фантастический рассказ Асеева под экспрессионистическим заголовком «Расстрелянная Земля» представляет собой очередную редакцию крайне расхожего в литературном дискурсе конца XIX – начала XX в. марсианского сюжета. Выразительная фактура другого мира становится результативным способом преодоления автоматизма читательского восприятия, вымышленная среда превращается в удобную арену для идеологических прений<sup>5</sup>. Мистические каналы, таинственные вспышки, неразгаданные радиосигналы – все это служит обильной пищей для творческого воображения мэтров зарубежной фантастики, таких как Г. Уэллс и Э. Берроуз. В отечественной литературе магистральными проводниками «марсианского курса», несомнен-

но, следует считать «Красную звезду» А. Богданова и «Аэлиту» А. Толстого. В эру первых попыток ракетостроения и тотального увлечения «проектами» космического полета<sup>6</sup> мотив путешествия к звездам обыгрывается писателями с завидной частотой: «Пылающие бездны» Н. Муханова (1924 г.), «Повести о Марсе» Граалья-Арельского (1925 г.), «Аргонавты вселенной» А. Ярославского (1926 г.) и т. д. Ю. Тынянов не без доли иронии комментировал поразительное пристрастие современников к теме установления межпланетного контакта: «Самое фантастическое – это, как известно, Марс. Марс – это, так сказать, зарегистрированная фантастика. В этом смысле выбор Марса для фантастического романа – добросовестный шаг» [Тынянов 2002: 399].

На уровне фабульного рисунка исследуемый рассказ 1921 г. не отступает от классической схемы уэллсовского романа: в смертельной борьбе за энергетические резервы марсианская цивилизация нападает на землян. Ведя прицельный огонь по выбившемуся из сил противнику, блестяще вооруженная армия захватчиков готовится праздновать победу. Значительно уступая галактическим агрессорам в техническом оснащении и понимая невозможность отразить очередную атаку оружием дальнего действия, люди решаются на безнадёжный, казалось бы, шаг – срывают «разгромленную тяжелыми гаубицами» [Асеев 1964: 69] планету с орбитальных «якорей» и берут враждебного соседа на космический «абордаж»: «Запершиеся в пневматические дома жители почувствовали болезненную тошноту. На несколько мгновений сознание было потеряно. Это был толчок поворота. Земля покинула свою орбиту и понеслась на врага» [там же: 71].

В соответствии с широко распространенной концепцией П. Лоуэлла писатель репрезентирует расу марсиан как древний социум грубых завоевателей, находившихся на грани естественного исчезновения. Человечество, научившееся управлять неистощимыми запасами земной мощи, представляет собой утопически-благополучный коммунистический союз под строгим и мудрым руководством Совета Юнейшин. Единороство двух планет, двух диаметрально противоположных мировоззренческих стратегий, иносказательно проецируется на конкретно-историческую действительность молодого советского государства, с одной стороны, раздираемого гражданскими междоусобицами, а с другой – продолжающего оказывать сопротивление интервенции и вместе с тем пребывать в экстатическом ожидании мировой революции.

Несмотря на внешне милитаристский пафос, авторский замысел заключается далеко не в проповеди «уничтожения всего и вся» [Маринетти

1986: 160] во имя высоких идеалов: доведя до логического апогея манифестируемый западными авангардистами принцип войны как единственно возможной гигиены мира, писатель в соответствии с аксиологическими ориентирами русского футуристического канона разрушает культ очистительного кровопролития. Землянам удается спастись исключительно благодаря морально-психологическому превосходству над колонизаторами: в развязке новеллы чудесное воскрешение «сплюснутого обесформленного комка» [Асеев 1964: 73] планеты становится результатом небывалого духовного героизма населяющих ее людей, осмелившихся нарушить «стройность и планомерность» [там же: 70] извечного покоя и пуститься в свободное космическое плавание. Писатель воспевае триумф чистой витальной энергии, индивидуальной и интегрированной гипертрофии воли, тем самым предваряя растиражированное в фантастической парадигме XX столетия представление о коллективном сверхразуме: «<...> вселенная стала не дремучим лесом сознаний, а светлыми тротуарами воздушно-путешествующих воль, яркими проспектами живых тел мирового организма» [там же].

Притчево-аллегорическое нарративное течение достаточно отвлеченно касается обстоятельств земного быта и полностью лишено каких-либо этнографических подробностей жизни марсиан. (На метафорический характер новеллы указывает, к примеру, откровенное нарушение гелиоцентрической естественнонаучной доктрины: «Но солнце Марса потухло, и ему осталось выбирать между медленным угасанием или победой и завоеванием соседнего источника тепла и света <...>» [там же].) Необходимо подчеркнуть, что рассматриваемое произведение создавалось в дальневосточной «ссылке» писателя как в большей степени философско-умозрительный отклик на ход революционного передела. Для дистанцированного от эпицентра событий наблюдателя вселенская схватка старого и нового миропорядков представлялась будто увиденной через объектив металогиического «телескопа».

К хронотопу урбанистического будущего новеллу отсылает россыпь футурологических – в контексте начала прошлого века – технических деталей, продуктивно оживляющих логоцентричную текстовую модель: «флер оцепенения воли немедленно проник в пневмостены», «толпились на общественных аэроплощадях», «радиовесть об удаче полетела в наглухо закупоренные обиталища землян» [там же: 71–73]. Кроме того, в поле повествования лаконично введена конвенциональная для прогностической фантастики «твердой формы» фигура гениального

изобретателя. Герой-демиург фантастического универсума и материально-предметный мир будущего получают более нюансированное описание в рассказе «Завтра», следующем за «Расстрелянной Землей» в хронологическом и смысловом планах.

Структурообразующую роль в этой идейно неоднозначной новелле играет центральная в концептуальной системе sci-fi коллизия искусственного и естественного начал. На пороге экологического кризиса и неминуемой гибели оказывается в данном случае земное население – индустриализованное общество будущего так называемого «ближнего прицела». Ключ к спасению людского рода находится в руках социально детерминированного, в духе лэфовской теории, гениального конструктора синтетических сердец и передвигающихся по воздуху городов: «Динес вовремя появился на свет. Вернее, человечество выдвинуло его против надвигающейся опасности» [Асеев 1964: 78]. Пролеткультовски-футуристический тезис интеллектуального превосходства над стихией приобретает в рамках повествования бинарную реализацию – на уровне тела человека и тела мира.

Фантастические перипетии произведения смыкаются с реалиями стремительно расширяющегося научного познания: 20-е гг. XX в. становятся временем неординарных «проектов» в области регуляции природы и биологической инженерии. Главная роль в поступательном историческом движении «выразителями эпохи» отводится абсолютизированной машине в противоположность слабому и уязвимому живому организму. «Методическая, все растущая точность работы, воспитывающая мускулы и нервы пролетариата, придает психологии особую настороженную остроту, полную недоверия ко всякого рода человеческим ощущениям, доверяющуюся только аппарату, инструменту, машине» (А. Гастев «Контуры пролетарской культуры» [Литературные манифесты 2001: 329–330]). Динес олицетворяет гипостазированную в художественной плоскости идею «социального автомата»: не желая подвергать угрозе срыва выполнение своей титанической задачи, персонаж без колебаний решается на имплантацию механического сердца. Однако хладнокровному ученому отнюдь не присуща беззаветная жертвенность Данко: хирургическая операция, являющаяся, по сути, редукцией личности, направлена на удаление «рудиментарного» органа, понимаемого как акцидентный признак искореняемого прошлого<sup>7</sup>.

В мессианском образе инженера-первооткрывателя подчеркнута реминисцируются мифологические черты культурного героя. Однако «мыслить по-прометеевски – значит разрушать, и

как бы ни стремились прометеевцы к добру, после огня всегда остается зола» [Утопия и утопическое мышление 1991: 202]. Математически совершенный проект «железного эдема»<sup>8</sup> не выдерживает экзистенциальной проверки реальностью, а гимн всемогуществу картезианского разума в развязке новеллы неожиданно оборачивается констатацией страшной антропологической катастрофы. Фатальное крушение летающего города «Самолет 1» свидетельствует лишь о старте цикла дальнейших рискованных испытаний по «корректировке» природы под руководством конструктора-идеолога техногенной цивилизации. (Автор имплицитно вводит характерный для научной фантастики мотив моральной ответственности изобретателя за свое творение, объединяющий Динеса с его ближайшими литературными «последователями» – Доуэлем и Преображенским.) Наступающее «завтра» в квазипророчестве Асеева воплощает антиномическое единство отрицания и утверждения: автор, исследующий возможности будущего с воодушевлением романтика и опасениями скептика, создает многослойную концептуальную модель, парадоксально совмещающую приметы утопической конструкции и логики предупреждения<sup>9</sup>.

Исследуемый рассказ, в свете жанровой концепции Е. Замятина, представляет собой вариацию «городской сказки»<sup>10</sup>, акцентирующей чудеса техники сугубо артефактного универсума. Мир будущего организуется автором по пути плотной детализации машиноцентрической действительности: «Динес взвился на наблюдательную площадку здания конденсатора. Ниже его на узорных парапетах, затянутые в каучук, механики суетились у огромного блока, притягивавшего рычаги магнитных полей» [Асеев 1964: 81]. Тем не менее, изображая футурологическую цивилизацию, автор прибегает преимущественно к эстетике «гуманитарно-неточного» знания и разрежает концентрат строго терминологических номинаций обобщенно-поэтическими формулировками. Нивелированной остается и рационально-этиологическая мотивировка осуществления изобретателем кинетических опытов. Писатель фокусирует внимание прежде всего не на предметном антураже модели становящегося бытия, а на философско-этической проблематике технократического будущего.

Во второй половине 1920-х гг. малая проза писателя обнаруживает предсказуемый поворот в сторону очеркового реализма, а локус новеллистического изображения сужается до современного автору города. Теоретической платформой для кардинальной смены эстетического регистра становятся ужесточаемые лэфовцами установки. Так, в 1928 г. Асеев публикует декларативное

воззвание, в котором подводит итоги культурным завоеваниям группы и решительно порывает с поэтикой необычайного: «Борьба за собирание, формирование и обследование фактического материала в целях противоположения его художественной выдумке, фантастике, индивидуальной трактовке событий и проч. “художественной” приблизительности, искажающей и уродующей факт в соответствии с тем или иным личным его использованием. Поэтому центр тяжести литературной работы ЛЕФ’а переносится на дневник, репортаж, интервью, фельетон и т. п. “низкие” литературные формы газетной работы, которую ЛЕФ и считает наиболее современной формой литработы» [Литературные манифесты 1929: 254–255].

Тем не менее желание наиболее полно передать личностное отношение к социально-историческим сдвигам и неослабевающая любовь к затейливой выдумке [Мешков 1981: 17] настойчиво активизируют в прозаической деятельности автора «ненужный покамест пафос будущего и скоропортящийся в бытовой атмосфере революционный романтизм» [Асеев 1964: 68]. В качестве выразительного примера симбиотического сочетания реалистического и фантастического модусов изображения выступает рассказ «Только деталь», синтезирующий плоскости прошлого и будущего в попытке запечатлеть неуловимое мгновение деформации бытия. По замечанию Ю. Тынянова, «нет фантастической вещи, и каждая вещь может быть фантастична» [Тынянов 2002: 402]. Спорадически встречающиеся детали нового быта рожают в поэтическом сознании москвича-фантазера Ваньки Облакова / Лыкова (в смягченном фольклорно-сказочными аллюзиями и металитературными отсылками образе которого угадывается неуязвимый изобретатель «завтрашнего» мира) хлебниковски гуманистические сцены гармонизированного будущего. Границы сегодняшнего дня не сдерживают утопического порыва героя, в радужных грезах о предстоящем свободно преодолевающего препоны времени и пространства вплоть до миллениаристского предела: «И весь поезд дальний – на воздух да под откос, вы думаете? Как бы не так! Да по воздуху через барьер тупика. Вытянулись вагоны в трубочки, заплывились на ходу двери – легит одна сплошная железная сигара вокруг земли <...> И еще дальше... Вот, например, станция. Название – “2000 год”. Вся она играет огнями» [Асеев 1964: 67–68]<sup>11</sup>. Д. Д. Николаев в исследовании, посвященном анализу отечественной прозы 1920–1930-х гг., констатирует: «Мысль о существовании какой-либо высшей силы, властвующей над всем и всеми, чужда футуристам. Н. Н. Асеев <...> не при-

знает ничего выше человека, и отдельный индивидуум в его книге как бы врывается в космос <...>» [Николаев 2006: 408].

В рассказах «Война с крысами» и «Охота на гиен», образующих условную териоморфную дилогию «Прозы поэта», реализуется гротескно-сатирический потенциал поэтики необычайного. Автор отказывается от мажорной интонации прогностического оптимизма и обращается к резкой социальной критике настоящего: злобно-дневно-прагматическая направленность в рамках новеллистического творчества писателя оказывается предопределенной острым неприятием идеологических реверсов новой экономической политики. В статье «Работа Маяковского над поэмой “Про это”» Асеев с горечью отмечает: «<...> волны нэпа уже перекатывались через палубу корабля. Корабль шел к цели, ни на секунду не теряя ее из вида, но меняя курс сообразно опасностям и сложности пути. Держаться на его палубе было очень нелегко: нужно было сжать зубы и вцепиться в поручни, чтобы не быть смытым в море обывательщины и мещанства» [Асеев 1964: 509]. Лефовец, наряду с боевыми товарищами по литературно-художественному объединению, с усиливающейся тревогой наблюдает за практическим искажением революционной эйдологии и призывает к бескомпромиссной борьбе с призраками пассаизма.

«Война с крысами», подобно «Только детали» (в издании 1925 г. рассказ называется «Одна деталь»), погружает читателя в мир ярких иллюзорных видений; однако, в отличие от светлой московской фантазии, мрачная урбанистическая фантазмагория строится на мотивах порогового состояния нарративного субъекта. В патологически искаженном сознании рассказчика общество чинных и самодовольных буржуа симультанно сливается с несметными стаями омерзительных крыс, превращая будничную действительность в зловещий паноптикум: «То, что я сразу сообразил и отчетливо определил как собственное помешательство, не спасло меня от дрожи и покачнувшегося в сторону сердца. За столом, у рояля и по углам в креслах, скрестив лапки на розово-серых животах, сидели круглоухие со злобными глазами, с приподнятой над резцами верхней губой, шерстяные существа» [там же: 52]. Тягостное сюрреалистическое наваждение полностью подчиняет рассудок героя и пробуждает галлюцинаторное ощущение противостояния inferнальным силам. Эксплуатируя комплекс мистических мотивов и воспроизводя картины ночных ужасов, актуализируя принцип двойничества и поднимая тему механически бессознательного существования, Асеев (по собственному признанию, испытывавший благоговение перед творче-

ской индивидуальностью Э. Т. А. Гофмана<sup>12</sup>) изображает скрытую психологическую борьбу человека новой эпохи с системой мещанских ценностей инертного прошлого.

Рассказ-фельетон «Охота на гиен» демонстрирует аналогичную композицию двоимирия: проникательный рассказчик начинает постепенно различать в укладе повседневной жизни законы дикой природы, а в привычном окружении коллег и знакомых – звериные черты. Эксплицитно апеллируя к поэтике Р. Киплинга, автор населяет «каменные джунгли» современного города классовыми «хиимерами» – наполовину людьми, наполовину экзотическими животными: «Они проходят передо мною разнообразные, разномастные, пестрые в светотенях падающего на них различного освещения <...>» [Асеев 1964: 10]. Карикатурный бестиарий каталогизирует многочисленных тапиров, обезьян, волков, а главное, гиен московских улиц. Эгоистические первобытные инстинкты «человекообразных симулянтов» [Маяковский 1969: 645] в рамках специфической «октябрьской антропологии» контекстуально противопоставляются высоким интеллектуальным устремлениям homo faber<sup>13</sup> завтрашней цивилизации. Размывая границы жизнеподобного посредством вкрапления анималистического кода и параллельно оживляя богатейшие интертекстуальные связи, автор в лефовски агитационном стиле призывает поднять щедринское оружие инвективы и нацелить аллегорические винтовки на пресмыкающихся карьеристов, прожорливых нищих, юрких комиссионеров и других равнодушных к революционным завоеваниям обывателей.

Собранная в конце первого пореволюционно-десятилетия новеллистическая книга Николая Асеева «Проза поэта» аккумулирует разнородные приемы поэтики необычайного. Формы рационально-логической и сатирико-гротескной условности ориентированы на реализацию доминантных в культурно-исторических координатах советской литературы 1920-х гг. прогностической и критической функций. Фантастические модели, ассимилировавшие знаки идеологически ангажированной футуристической эстетики и приметы романтического художественного мышления, позволяют объемно и выразительно изобразить парадигму отношений человека и мира новой формации в диалектической сложности переходного времени.

### Примечания

<sup>1</sup> В статье «Генеалогическое дерево Уэллса» Е. Замятин попутно затрагивает вопрос зарождения и дальнейшего развития фантастического направления в контексте отечественного литера-

турного процесса: «Окаменелая жизнь старой, дореволюционной России почти не дала – и не могла дать – образцов социальной и научной фантастики. Едва ли не единственными представителями этого жанра в недавнем прошлом нашей литературы окажутся Куприн (рассказ “Жидкое солнце”) и Богданов (роман “Красная звезда”, имеющий скорее публицистическое, чем художественное значение); и если заглянуть дальше назад – Одоевский и Сенковский – барон Брамбеус. Но Россия послереволюционная, ставшая фантастичнейшей из стран современной Европы, несомненно отразит этот период своей истории в фантастике литературной. И начало этому уже положено: романы А. Н. Толстого “Аэлита” и “Гиперболоид”, роман автора настоящей статьи “Мы”, романы И. Эренбурга “Хулио Хуренито” и “Трест Д. Е.”» [Замятин 2004: 108]. В. Чаликова, комментируя скачкообразную динамику фантастики «твердой формы» в раннесоветский период – бурный подъем в 1920-е гг. и резкий спад в последующие десятилетия, публикует любопытную статистику: «<...> к концу 20-х годов проводилась самая настоящая кампания против научной фантастики. Если в 20-е годы выходило по 25 книг за год, то в 1931 г. – это уже новая историческая эпоха, сталинизм в классическом виде – выходит всего четыре книги. В 1933–34 годах после голода, на пороге массовых репрессий – ни одной. В 30-х годах была разогнана ленинградская секция научной фантастики (не просто разогнана, там были репрессированные и убитые)» [Чаликова 1994: 70–71].

<sup>2</sup> Впервые обзорная статья Ю. Тынянова «Литературное сегодня», частично посвященная краткому разбору фантастических произведений Е. Замятина и А. Толстого, была опубликована в 1924 г. в журнале «Русский современник» [Тынянов 2002: 492].

<sup>3</sup> В критико-теоретическом труде «Работа над стихом» (1929 г.), адресованном прежде всего молодому поколению советских поэтов, Асеев подробно описывает новую литературную конструкцию под названием «лирический фельетон». Разрабатываемая писателем форма полностью отвечает программным установкам «левых мастеров», т. е. опирается на «быструю переключаемость ассоциаций, маршевый, песенный, разговорный ритм, движение метафор по звуковому полю», «свежесть ощущения реального дня», «четкость восприятия», «заинтересованную и активную» авторскую позицию [Асеев 1929: 51–65].

<sup>4</sup> В 1922 г. петроградская группа выдвигает тезис следования собственной фантазии и доверия индивидуальному вкусу в противовес «железному и скучному уставу» (статья Л. Лунца

«Почему мы “Серрапионовы братья”» цитируется по: [Литературные манифесты 2001: 311]). Спустя год «левые силы» в лице С. Третьякова, Н. Чужака, В. Маяковского, Б. Арватова, Б. Кушнера, О. Брига и Н. Асеева манифестируют неодобрение аполитичному и неконкретному характеру творчества разнородного объединения с точки зрения документальной правды: «“Новейшая” литература (Серрапионы, Пильняк и т. д.), усвоив и разживив наши приемы, сдобривает их символистами и почтительно и тяжело приноравливает к легкому нэпочтению» [Литературные манифесты 1929: 232].

<sup>5</sup> Эстетический интерес к образу «красной планеты» год от года подогревался регулярными научными открытиями и паранаучными концепциями, косвенно подтверждавшими существование внеземной цивилизации. Так, обнаружение сети «каналов» на марсианском диске Джованни Скиапарелли положило начало многочисленным теориям их искусственного происхождения. Сам итальянский ученый придерживался позиции процветания на соседней планете общества высокого развития. Его последователь, американский астроном П. Лоуэлл, разрабатывал оппонирующую гипотезу существования на «красной планете» древней вымирающей культуры [Лоуэлл 2004: 48–78].

<sup>6</sup> В 1924 г. на волне популяризации возможностей практической космонавтики было организовано московское общество изучения межпланетных сообщений, почетным членом которого стал К. Э. Циолковский.

<sup>7</sup> Мотив вживления стального сердца-мотора в человеческий организм и преодоления «ненавистной» телесности имеет символическое значение для футуристической эстетики – от первых манифестов Маринетти до стихотворений Маяковского лэфовского периода: «Довольно! – зевать нечего: переиначьте конструкцию рода человеческого! Тот человек, в котором цистерной энергия – не стопкой, который сердце заменил мотором, который заменит легкие – топкой <...>» («Протестую!», 1924 г. [Маяковский 1969: 19]).

<sup>8</sup> Асеев описывает динамические кварталы как ряды конструкций из алюминия и стекла, тем самым не отступая от сложившейся традиции фантастически-утопической архитектуры: «<...> рано или поздно алюминий заменит собою дерево, может быть и камень. Но как же все это богато! Везде алюминий и алюминий, и все промежутки окон одеты огромными зеркалами» [Чернышевский 1975: 146–147].

<sup>9</sup> В. А. Чаликова определяет диалектику фантастики XX в. в целом как «зазеркалье утопической мечты, где клубятся зловещие тени, гро-

моздятся искаженные, изломанные контуры утопического идеала» [Чаликова 1994: 65].

<sup>10</sup> Рассуждая о машиноцентрической эстетике художественных миров зарубежного фантаста, писатель приходит к следующим обобщающим выводам: «Город, нынешний – огромный, лихорадочно-бегущий, полный рева, гула, жужжания пропеллеров, проводов, колес, реклам – этот город Уэллса всюду. Сегодняшний город с некоронованным его владыкой – механизмом, в виде явной или неявной функции – непременно входит в каждый из фантастических романов Уэллса, в уравнение из уэллсовских мифов, а эти мифы – именно логические уравнения» [Замятин 2004: 75].

<sup>11</sup> Рассказ 1925 г. содержит очевидные смысловые параллели с вышедшей в том же году утопической поэмой В. Маяковского «Летающий пролетарий». Фокусируя читательское внимание на «том, что будет через двести лет или через – сто» [Маяковский 1969: 313], поэт-футурист описывает мир благоденствия беспрепятственно «порхающих» в космических далях людей.

<sup>12</sup> Художественный мир «Войны с крысами» явственно сближается с поэтикой первой книги стихов Асеева «Ночная флейта» (1914 г.), испытывавшей значительное влияние гофмановской образности. Вошедшие в ее состав произведения маркируют романтическую тональность одиночества человека в деструктивном пространстве «фантастического и чужого» города [Мешков 1987: 28].

<sup>13</sup> В переводе с латинского «человек творящий», высшая форма творческой эволюции человека.

### Список литературы

Асеев Н. Н. Работа над стихом. М.: Прибой, 1929. 168 с.

Асеев Н. Н. Родословная поэзии. Статьи. Воспоминания. Письма. М.: Сов. писатель, 1990. 558 с.

Асеев Н. Н. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Изд-во худож. лит., 1964. Т. 5. 715 с.

Замятин Е. И. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Русская книга, 2004. Т. 3. Лица. 1814 с.

Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, сказки, утопии, притчи и мифы (на материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. 308 с.

Литературные манифесты: От символизма к Октябрю / сост. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. М.: Федерация, 1929. 304 с.

Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. М.: Аграф, 2001. 374 с.

Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000. 285 с.

Лоуэлл П. Марс и жизнь на нем // Марс: великое противостояние. М.: Физматлит, 2004. 224 с.

Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 640 с.

Маяковский В. Клоп // Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М.: Изд-во худож. лит., 1969. 736 с.

Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 6. 543 с.

Мешков Ю. А. Николай Асеев: творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1981. 272 с.

Николаев Д. Д. Русская проза 1920–1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая. М.: Наука, 2006. 688 с.

Пономарева Е. В. Творческие эксперименты «Серрапионовых братьев» в контексте идей художественного синтеза // Вестник ЮУрГУ. Сер. «Социально-гуманитарные науки». Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2007. Вып. 8. С. 77–86.

Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. 496 с.

Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / сост., предисл., общ. ред. В. А. Чаликовой; пер. с разн. яз. М.: Прогресс, 1991. 409 с.

Чаликова В. А. Утопия и свобода. М.: Весть-ВИМО, 1994. 184 с.

Чернышевский Н. Г. Что делать? Л.: Наука, 1975. 875 с.

## References

Aseev N. N. *Rabota nad stikhom* [Working on verse]. Moscow: Priboj Publ., 1929. 168 p.

Aseev N. N. *Rodoslovnaja poehzii. Stat'i. Vospominanija. Pis'ma* [Pedigree of poetry. Articles. Memories. Letters]. Moscow: Sov. Pisatel' Publ., 1990. 558 p.

Aseev N. N. *Sobranie sochinenij: v 5 t.* [Collected works: in 5 vols.]. Moscow: Izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury Publ., 1964. Vol. 5. 715 p.

Zamyatin E. I. *Sobranie sochinenij: v 5 t.* [Collected works: in 5 vols.]. Moscow: Russkaja Kniga Publ., 2004. Vol. 3. Lica [Persons]. 1814 p.

Kovtun E. N. *Poehtika neobyčajnogo: khudozhestvennye miry fantastiki, skazki, utopii, pritchi i mifa (na materiale evropejskoj literatury pervoj poloviny XX veka)* [Poetics of the extraordinary: the

art worlds of science fiction, fairy tales, utopia, parables and myth (based on European literature of the first half of the 20<sup>th</sup> century)]. Moscow: MSU Publ., 1999. 308 p.

*Literaturnye manifesty: Ot simbolizma k Oktjabrju* [Literary manifestos: from symbolism to October]. Comp. by N. L. Brodskij, V. L. L'vov-Rogačevskij, N. P. Sidorov. Moscow: Federacija Publ., 1929. 304 p.

*Literaturnye manifesty: Ot simbolizma do "Oktjabrja"* [Literary manifestos from symbolism to "October"]. Comp. by N. L. Brodskij, N. P. Sidorov. Moscow: Agraf Publ., 2001. 374 p.

*Literatura fakta: Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa* [Literature of fact: First collected materials by workers of the "Left Front of the Arts"]. Ed. by N. F. Chuzhak. Moscow: Zakharov Publ., 2000. 285 p.

Lowell P. Mars i zhizn' na nem [Mars and life on it]. *Mars: velikoe protivostojanie* [Mars: the great opposition]. Moscow: FIZMATLIT Publ., 2004. 224 p.

Marinetti F. T. Pervyj manifest futurizma [First manifesto of futurism]. *Nazyvat' veshhi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropejskoj literatury XX v.* [To call a spade a spade: the keynote addresses of masters of Western literature of the 20<sup>th</sup> century.]. Ed. by L. G. Andreev. Moscow: Progress Publ., 1986. 640 p.

Majakovskij V. V. Klop [The Bedbug]. *Stikhotvoreniya. Poehmy. P'esy* [Poetry. Poems. Plays]. Moscow: Izdatel'stvo "Khudozhestvennaya literatura" Publ., 1969. 736 p.

Majakovskij V. V. *Polnoe sobranie sochinenij v 13 tomakh* [Complete works in 13 vols.]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury Publ., 1957. Vol. 6: 1924 – first half of 1926. 544 p.

Meshkov Ju. A. *Nikolaj Aseev: tvorčeskaja individual'nost' i idejno-khudozhestvennoe razvitie* [Nikolaj Aseev: the creative personality and ideological and artistic development]. Sverdlovsk: Ural University Publ., 1981. 272 p.

Nikolaev D. D. *Russkaja proza 1920–1930-kh godov: avantjurnaja, fantastičeskaja i istoričeskaja* [Russian prose of the 1920–1930s: adventurous, fantastic and historical]. Moscow: Nauka Publ., 2006. 688 p.

Ponomareva E. V. Tvorčeskie ehksperimenty "Serapionovykh brat'ev" v kontekste idej khudozhestvennogo sinteza [Creative experiments of the Serapion Brothers in the context of ideas of artistic synthesis]. *Vestnik YuUrGU. Ser. "Social'no-gumanitarnye nauki"* [Bulletin of the South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"]. Chelyabinsk: SUSU Publ., 2007. Iss. 8. P. 77–86.

Тунжанов Ю. Н. *Literaturnaja ehvolyucija: Izbrannye trudy* [Literary evolution: Selected works]. Moscow: Agraf Publ., 2002. 496 p.

*Utopija i utopicheskoe myshlenie: antologija zarubezhnoj literatury* [Utopia and utopian thinking: anthology of foreign literature]. Ed. by V. A. Chalikova. Moscow: Progress Publ., 1991. 409 p.

Chalikova V. A. *Utopija i svoboda* [Utopia and freedom]. Moscow: Vest'-VIMO Publ., 1994. 184 p.

Chernyshevskij N. G. *Chto delat'?* [What is to be done?]. Leningrad: Nauka Publ., 1975. 875 p.

## AESTHETICS OF THE FANTASTIC IN THE BOOK "THE PROSE OF THE POET" BY N. ASEEV

**Tatyana S. Dubrovskikh**

**Postgraduate Student in the Department of Russian Language and Literature  
South Ural State University**

The colossal historical revision of the 1920s catalyzes the aspiration of art to extend the boundaries of empirical reflection of the real world. Social, political, scientific, technical, and psychological changes of the Revolutionary era require adequate forms of aesthetic embodiment. As a consequence, literary process of the period actualizes artistic potential of the fantastic. Short stories written by Nikolaj Aseev, a representative of the futuristic movement and a member of the "Left Front of the Arts", demonstrate an expressive implementation of variable techniques of science fiction. In contrast to the positivist principle of "literature of fact", "The Prose of the Poet", which includes the author's short stories and essays of the Post-Revolutionary years, is full of fiction elements – from futuristic rational models to comic grotesque exaggeration. The complex of direct and indirect references to works of Western and Russian writers organizes a wide fantastic context. Inclusion of fantastic elements becomes one of the leading integration determinants within the synthetic structure of the book. Producing phantasmagoric worlds of the future and imaginary images of the past, the author explores a new type of relationship between a man and the surrounding reality through the prism of the fantastic conventions.

**Key words:** Nikolaj Aseev; short stories; Futurism; poetics of the fantastic; science fiction; grotesque.