

Михаил ОШУКОВ

Э.Э. КАММИНГС: ГЕОМЕТРИЯ И ГРАММАТИКА РЕВОЛЮЦИИ

Аннотация: В статье рассматриваются особенности пространства в прозе Э.Э. Каммингса в связи с революционной тематикой. Анализируются устойчивые пространственные модели и оппозиции (замкнутость-разомкнутость, цикличность-линейность) и коррелирующие с ними грамматические категории (отрицание-утверждение, множественное-единственное число). В итоге делается вывод о том, что революция, ассоциировавшаяся в первом романе писателя «Огромная комната» (1922) с кинесисом, поступательным движением, преодолением ограничений и утверждением жизни, во втором романе («ЕИМ», 1933) связывается уже с диаметрально противоположными пространственными, грамматическими и ценностными категориями — абсолютной замкнутостью, статичностью и смертью.

Ключевые слова: Э.Э. Каммингс, СССР, революция, travelog, поэтика, хронотоп.

© 2017 Михаил Ошукров (PhD, канд. филол. наук, доцент, Петрозаводский государственный ун-т, Россия; университет Турку, Финляндия) oshukov@gmail.com

Mikhail OSHUKOV

E.E. CUMMINGS: GRAMMAR AND GEOMETRY OF REVOLUTION

Abstract: The paper discusses spatial characteristics of two novels by E.E. Cummings in the context of the author's changing view of the revolution. Persistent spatial patterns and oppositions (e.g., closed vs. open space, circularity vs. linearity of movement) are considered in connection with respective grammar categories of Cummings' language (e.g., negation vs. affirmation, plural vs. singular). Consequently, the paper argues that the concept of revolution, which in the first novel (*The Enormous Room*, 1922) was associated with kinesis, overcoming of borders and the affirmation of life, in the second novel (*EIMI*, 1933) ends up being linked with absolutely opposite spatial, grammatical and value categories, i.e. with stasis, closedness, and ultimately with death.

Key words: E.E. Cummings, USSR, revolution, travelogue, poetics, chronotope.

© 2017 Mikhail Oshukov (PhD, Associate Professor, Petrozavodsk State University, Russia; the University of Turku, Finland) oshukov@gmail.com

В финале автобиографического романа Эдварда Эстлина Каммингса «Огромная комната» (*The Enormous Room*, 1922), рассказчик мечтательно рассуждает о близящейся революции: «Ah well, the revolution — I refer of course to the intelligent revolution — is on the way; is perhaps nearer than some think» [Cummings 1922: 249]. В этих словах, написанных Каммингсом во французской тюрьме осенью 1917 года (по иронии судьбы, как раз в то время, когда в России происходят революционные события), приближающаяся революция предстает как движение, кинесис, в противопоставлении стасису тюремной камеры. Через 15 лет, когда понятия «революция» и «русская революция» станут если не синонимичными, то устойчиво связанными в сознании его современников, Каммингсу придется уточнять, что именно он считает «мудрой революцией» (*intelligent revolution*). Он сделает это в своем втором романе, «ЕИМІ» (1933), в тексте которого оппозиция стасис-кинесис будет по-прежнему одной из центральных, однако место революции в рамках данной оппозиции будет радикально переосмыслено.

Между двумя романами Каммингса — одиннадцать лет, в течение которых многое изменилось в отношении Каммингса и к послереволюционной России, и к самой идее революции. Изменилась, безусловно, и сама страна, равно как и отношение к ней в мире.

Каммингс — человек левых взглядов, его отношение к буржуазным ценностям и правительствам можно описать как анархистское, что ярко проявляется уже в «Огромной комнате». Биограф Каммингса Ричард Кеннеди пишет о «социалистических» взглядах писателя в 1920-е годы — типичных для европейских и американских интеллектуалов, с восторгом встретивших советский «эксперимент социалистического планирования» [Kennedy 1980: 306-307]. Однако в переписке Каммингса начала 1920-х годов явная симпатия к России и русской революции¹, как правило, не связывается напрямую с «социалистическим планированием», а скорее иллюстрирует критическое отношение писателя к хорошо знакомой ему культурной политике Европы и Америки.

Советская Россия представляется Каммингсу вызовом презираемой им буржуазной системе ценностей и миру капитала, поэтому за нападки на русскую революцию он в первую очередь видит вполне материальные интересы западных правящих классов: «...a holder of Czarist bonds will be most sincere in his condemnation of the “Soviet menace”» [Dupee and Stade 1969: 84], — пишет

¹ Ср.: «As usual, I admire Russia», — пишет Каммингс в письме отцу в 1923 [Dupee and Stade 1969: 104].

он сестре 3 мая 1922 года из Парижа. В этом контексте поддерживать большевиков, утверждает Каммингс, означает быть независимой личностью, быть живым человеком, свободным от тиражируемых идеологических штампов:

... if two persons dispute with equal heat the Bolsheviki's right to exist, granted they both argue as they feel or think they feel, only one will be sincere; the pro Bolshevik; not because he is more genuine, but because (his mind being unclouded by "The N. Y. Times" and kindred bullshit) he is more alive, keener, has more pep, is not afraid, gives no ground to creeds, and NEVER takes anybody's word for anything — his perspicuity, therefore, is a self-sufficient intrinsic growth, a piece-of-thing-in-itself, irresponsible to anyone outside his ego, a joy forever, which all the policemen on 42nd street cannot kill!! [Dupee and Stade 1969: 84]

Так, поддержка Каммингсом русской революции изначально не связана с характером политических или экономических реформ, проводимых в России. В русской революции ему видится вызов, брошенный всему буржуазному миру. Равным образом и его собственная «про-большевистская» позиция оказывается в немалой степени попыткой самоутверждения свободной личности в противостоянии буржуазным ценностям и институтам, в особенности — медийной пропаганде: «for Christ's sake, this is utterly important — it is the entire secret of being alive: NEVER TAKE ANYONE'S WORD FOR ANYTHING», — формулирует Каммингс свое кредо в процитированном уже письме к сестре. Можно заметить, что «про-большевистская» позиция Каммингса представлена в пространственных терминах как способность двигаться вперед (self-sufficient intrinsic growth, progress), а препятствия на пути этого движения — как пространственные ограничения внешних сил (outside his ego), чинимые властью с целью установить контроль над любыми проявлениями свободной жизни (absurdities invented by the aged in order to prevent the young from being alive).

Однако если в начале 1920-х годов Каммингс надеется на то, что за революционным разрушением последует созидание («TO DESTROY IS ALWAYS THE FIRST STEP IN ANY CREATION» [Dupee and Stade 1969: 84]), то уже к середине 1920-х подобная уверенность у него пропадает. Важную роль в этом переосмыслении революции сыграет, как это ни покажется странным, Италия.

В октябре 1926 г. Каммингс публикует в «Vanity Fair» небольшое эссе об Италии начала 1920-х годов. Слово «революция» в тексте Каммингса приобретает откровенно иронические оттенки: «A revolution, or something, had just happened», — комментирует автор марш чернорубашечников на Рим. В основе этой «революции» Каммингс видит внезапное политическое перевоплоще-

ние Муссолини, которое представлено в тексте в пространственных терминах, как прыжок с переворотом в воздухе — сальто назад:

Signor Mussolini, whose singularly uncheerful visage appears all over Italia at the present moment — not only in rotogravure, but painted on houses, fences, railroad stations, etc. — was, just a few years ago, a wicked radical. But one day this wicked radical turned a complete backward somersault and landed an ultra-conservative. [Cummings 1926: 60]

Подобный же трюк совершает, по мнению Каммингса, и вся страна: обещанное движение вперед (возрождение нации — «revivification of the corpse») оказывается фикцией, развитие оборачивается своей противоположностью, а новая «программа» лишь возрождает худшие образцы той традиции, с которой революция декларировала разрыв. Вывеска на магазине на площади Сан Марко «SOMETHING NEW, CHEAP AND BEAUTIFUL» видится Каммингсу главным лозунгом всей «фашистской программы Италии». Муссолини не открыл ничего нового, пишет Каммингс, он лишь позаимствовал у Америки «ее самый презренный символ веры» [Cummings 1926: 122].

Имеют ли приведенные суждения писателя о фашистской революции отношение к России? Обобщения в финале эссе говорят о том, что в фашистской программе Каммингс видит не исключение, а скорее правило, тенденцию, характерную для всего современного мира. Косвенным признаком того, что Каммингс не исключает типологическую параллель между итальянской и русской революциями служит и то, что бывшие соратники Муссолини, с которыми расправится диктатор, названы в тексте «итальянскими большевиками».

Поездка в знаменитую («widely celebrated») фашистскую Италию с целью сформулировать свое собственное отношение («an extremely unorthodox view») к революционному эксперименту станет прологом к путешествию Каммингса в послереволюционную Россию, страну не менее знаменитую к 1930-м годам — Каммингс едет в СССР весной 1931 года и проводит в стране пять недель (10 мая — 14 июня). В ходе поездки он останавливается в Москве, где встречается с известными литераторами и культурными деятелями (среди них — Лиля и Осип Брик, Виталий Примаков, Леопольд Авербах, Владимир Лидин, Софья Толстая и др.), затем на поезде отправляется в Киев и Одессу, откуда возвращается через Стамбул в Париж. В России Каммингс ведет дневник, который впоследствии ляжет в основу романа под названием «EIMI» (1933).

Большого коммерческого успеха роман не имел², однако, в интеллектуальных кругах был известен и получил высокую оцен-

² О многочисленных негативных отзывах критики, связанных как с трудной для восприятия экспериментальной формой, так и с негативным отно-

ку. Так, Эзра Паунд ставил «ЕІМІ» в один ряд с «Улиссом» Джойса и считал его обязательным чтением для тех, кто хочет понять подлинную суть происходящего в Европе и в мире между двумя мировыми войнами. В критике «ЕІМІ» сравнивали с «Поминками по Финнегану» Джойса [Kennedy 1980: 330], с дадаистскими «Приключениями Телемака» Луи Арагона [Kinga 1999: 122], с литературными экспериментами Гертруды Стайн и с футуристскими опусами Маринетти [Pagnini 1985: 357].

Каммингс, убеждавший свою сестру в процитированном выше письме никогда не полагаться на чужое мнение и руководствоваться только своим собственным³, как и в случае с итальянским путешествием, едет в Россию, чтобы сформулировать свое собственное отношение к социалистическому эксперименту, о котором с восторгом писали его многочисленные современники (в том числе и близкие друзья, например, Джон Дос Пассос, посетивший СССР в 1928 году, или Луи Арагон, побывавший в СССР в 1930), увидевшие в советской России альтернативу западному капиталистическому пути развития. Несмотря на несколько скептическое отношение к восторженным отзывам своих современников⁴, он все же серьезно готовится к поездке: знакомится в Париже с русскими литераторами (например, с Ильей Эренбургом), берет уроки русского языка. То, что Каммингс напишет об СССР, поссорит его с «прогрессивной» западной интеллигенцией и на десятилетия закроет ему путь к российскому читателю. В России роман (избранные главы) впервые выходит лишь в 2013 году, в переводе и с комментариями Владимира Фещенко⁵.

шением автора к первой стране социализма, см., напр., [Kennedy 1980: 328], [Friedman 2007 458].

³ Письмо косвенным образом подтверждает наличие у Каммингса мыслей о поездке в СССР еще в начале 1920-х годов. Продолжая заочный спор с отцом о Советской власти и защищая революцию (к чему он призывает и сестру), Каммингс эксплицирует свое жизненное кредо: никогда и ни в чем не доверять чужому мнению, руководствоваться только собственным. Каммингс пишет сестре, что если бы он, например, решил понять проститутку, то пошел бы и пообщался с ними, не пытаясь ни в чем убедить, и в личном общении сформировал бы свое собственное суждение. Ироничный характер аналогии, возможно, свидетельствует о том, что и в начале 1920-х Каммингс сохраняет некоторую дистанцию в идеологических спорах о революции.

⁴ Помимо упомянутых выше Арагона и Дос Пассоса, см., например, «Moscow and Me» Лэнгстона Хьюза (впервые опубли.: *International Literature* (July 1933): 3: 61–66).

⁵ Приключения не товарища Камминкза в Стране Советов: Э.Э. Каммингс и Россия / сост., вступит. ст., пер. с англ., комм. В. Фещенко и Э. Райт. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Анализируя различные типы темпоральности в поэтических текстах Каммингса. Ричард Кьюретон выделяет четыре основных формы: циклическую, центроидальную, линейную и относительную (см., напр., [Cureton 2007]). Представляется, что по крайней мере два из этих типов — цикличность и линейность — актуальны и для описания пространственных особенностей художественного мира писателя, поскольку образуют устойчивую оппозицию. В рамках этой пространственной оппозиции я рассмотрю некоторые характерные мотивы творчества Каммингса, связанные с тематикой революции.

В каммингсовской зарисовке фашистской Италии, процитированной выше, обращают на себя внимание две особенности. Во-первых, это описание пространства через повторяющиеся образы: одно и то же лицо смотрит с гравюр и открыток, с заборов, со стен жилых домов и железнодорожных станций⁶. Вторая особенность заключается в том, что сама революция Муссолини описывается в пространственных терминах как сальто, как вращательное движение в воздухе на 360 градусов, причем выполненное не вперед, а назад. Замкнутость пространства, в котором нельзя вырваться из повторяющейся череды клишированных образов, оказывается обратной стороной революции — политического прыжка с переворотом, диаметрально изменившего направление идеологии. И в том, и в другом случае, мы имеем дело со статичностью, выраженной в пространственных терминах: и замкнутый круг бесконечно повторяющихся образов, и круговращение политических программ являют собой противоположность поступательному движению. Пространственная статичность бесконечного повторения и статичность идеологических сальто представляют для Каммингса две стороны фашистской революции в Италии. В этом смысле статью Каммингса об Италии можно рассматривать как связующее звено между двумя его романными текстами.

Если взглянуть на два романа Каммингса, можно обнаружить некую внутреннюю логику, устойчивые модели, которые связывают эти два текста. «Огромная комната» и «ЕИМІ» построены по сходным принципам автобиографического нарратива, оба романа имеют дневниковую форму, оба основаны на личном опыте автора, и оба претендуют на документальность. Однако наиболее ин-

⁶ Фальшь и абсурд этой картины рифмуется с описанием виллы на Итальянской Ривьере в том же эссе Каммингса — дома с девятнадцатью нарисованными окнами: нарисованные ставни, горшки с цветами на подоконниках, нарисованные тени от ставен и от цветов; нарисованные на стенах дома статуи с отбрасываемыми ими тенями («Incidentally, all the painted shadows are very, very wrong») [Cummings 1926: 122].

тересные точки пересечения двух романов можно обнаружить в особенностях структурирования художественного пространства.

Схематически сюжет Каммингса в обоих случаях можно представить следующим образом: линейное поступательное движение героя прерывается попаданием в некий иной, закрытый мир — мир, где пространство-время искривляется, замыкается, где время останавливается и поступательное движение сменяется движением по замкнутому кругу. В финале герой вырывается из порочного круга и продолжает свой прерванный путь. Закрытость для Каммингса всегда связана с негативным ценностным полюсом: тюремные стены, рабство, подчинение, смерть. Открытость же ассоциируется со свободой, с искусством, с творчеством и с жизнью. Иной мир — замкнутый мир тюремной камеры в «Огромной комнате» или еще более закрытое пространство Советской России в «ЕИМ» — это мир стасиса, пытающийся подчинить себе героев Каммингса, остановить их движение по собственной траектории. Оппозиция стасис-кинесис (и коррелирующие с ней два модуса движения — круговое и поступательное) структурируют пространство обоих романов, равно как и ряда стихотворных текстов Каммингса.

Тем не менее, в реализации этой оппозиции между двумя романами можно найти и принципиальное отличие. Герой «Огромной комнаты», попадая во французскую тюрьму, ожидает найти ад. Неслучайны многочисленные соответствующие аллюзии (так, к примеру, начальник тюрьмы предстает как Люцифер, Аполлион, Сатана, Демон и т.д.). Но, как ни парадоксально, герой первого романа Каммингса находит в тюремной камере нечто противоположное. Многократно звучит мысль о том, что он даже счастлив в тюрьме⁷. Построенный на аллюзиях к «Путешествию Пилигрима» Джона Баньяна⁸, роман действительно повествует не столько о страдании, сколько об обретении персонажем некоего нового сакрального знания. Стасису тюремной рутины противостоит кинесис творчества и человеческого общения⁹.

⁷ Прилагательное «happy» — одно из наиболее частотных в тексте. Ср. описание чувств рассказчика: «By God, this is the finest place I've ever been in my life» [Cummings 1922: 95].

⁸ Помимо литературных аллюзий, немаловажны и биографические параллели: как и Каммингс, Баньян также пишет свой текст в тюрьме.

⁹ Характерно, что и сам Каммингс использует прилагательное «kinetic» при описании радости встречи с новыми людьми, нарушающими унылое течение времени в тюрьме: «the thing which above all things made death worth living and life worth dying at La Ferté Macé was the kinetic aspect of that institution; the arrivals, singly or in groups, of nouveaux of sundry nationalities whereby our otherwise more or less simple existence was happily complicated, our putrescent placidity shaken by a fortunate violence» [Cummings 1922: 120]. Каммингс

Как и герой «Путешествия Пилигрима», направляющийся из «Города Разрушения» в «Небесный Город», Каммингс находит на своем пути если не сам Небесный град, то, по крайней мере, некую аналогию баньяновским «Отрадным Горам» (*Delectable Mountains*). В «Огромной комнате» Отрадными Горами именуется четыре персонажа: это заключенные, которые поражают воображение рассказчика и привносят живую жизнь даже в мир замкнутого пространства и в бесконечную повторяемость тюремных будней. Во французской тюрьме Каммингс находит людей (это цельные личности, подчас — неграмотные), само появление которых в тюремной камере не позволяет стасису окончательно победить кинесис¹⁰.

СССР не станет тем Небесным градом, к которому идет Каммингс. Более того, не найдя ада в «Огромной комнате», Каммингс наконец увидит и ощутит его в послереволюционной России — в камере гораздо большего размера и при этом гораздо более закрытой. Если пространство «Огромной комнаты» структурируется (вслед за Баньяном) как восхождение¹¹, то роман «EIM», изобилующий отсылками к «Божественной Комедии» Данте, — это движение вниз, это сошествие по кругам ада. Неслучайно один из персонажей, проводник рассказчика по Москве, иронично назван Вергилием, а одна из героинь — Беатриче.

Контуры пространства «EIM» начинают просматриваться с первых слов текста. Роман начинается со слова «SHUT»¹², именно этой глагольной формой рассказчик определяет свое ощущение при посадке в поезд, следующий в СССР: «SHUT seems to be The Verb» [Cummings 1933: 3]. С первых страниц текста Каммингс создает ощущение замкнутого зловещего пространства, «SHUTness». Запертый в вагоне, как в гробу («Shut in a breathless box») рассказ-

неоднократно возвращается к этому важному для него противопоставлению, ср.: «les nouveaux whose arrivals and reactions constituted the actual kinetic aspect of our otherwise merely real Nonexistence» [Cummings 1922: 144].

¹⁰ Ср. использование Каммингсом существительного «kinesis» в характеристике одного из персонажей: «In the impeccable and altogether admirable desolation of La Ferté and the Normandy Autumn Celina, easily and fiercely moving, was a kinesis» [Cummings 1922: 132].

¹¹ Глагол «ascend» и существительное «ascent» регулярно встречается на страницах романа — и применительно к собственному нарративу (ср.: «let us ... continue the ascent begun with the first pages of the story» [Cummings 1922: 144]), и как метафора знакомства с «Отрадными Горами» (ср.: «I ... ascend the Delectable Mountains» [Cummings 1922; 154]; «Let us ascend the third Delectable Mountain, which is called Surplice» [Cummings 1922: 205]).

¹² Ср. соответствующий пространственный маркер в «Огромной комнате», закрывающаяся тюремная дверь: «A hideous crash door closing» [Cummings 1922: 25].

чик ощущает со всех сторон дыхание смерти. Его окружают все более гротескные образы — мертвецы. Второй абзац книги (поезд еще не въехал в Россию) — это откровенное предчувствие смерти: «cemetery», «ghost», «tomb», «corpses» — в пяти строчках текста разворачивается целая парадигма атрибутов мертвого мира. Начинают обозначаться и временные параметры того мира, в который погружается герой: это «world of Was», мир прошедшего времени, как констатирует рассказчик еще до какого-либо непосредственного контакта с этим миром.

По мере того, как пространство замыкается, время замедляется, практически останавливаясь: «Time yawns», «Time sighs», «Etcetera, ad infin., time goes to sleep» [Cummings 1933: 8]. Это мир стасиса — «мир былья» («the world of Was») по определению не может двигаться вперед и обречен на бесконечное движение по порочному кругу. Замкнутость пространства, замкнутость траектории кругового движения и мотив смерти оказываются взаимосвязанными с первых страниц романа, и образ «кружащейся могилы» («swirling tomb»), появляющийся во втором абзаце текста и объединяющий все эти мотивы, оказывается метафорой того мира, в который попадает Каммингс.

Головокружительное движение (swirling), калейдоскоп образов создают ощущение, напоминающее кошмарный сон. Мир вокруг Каммингса теряет определенность очертаний: «miraculously did reality disintegrate: where am I?» Этот мир лишен привычных пространственно-временных ориентиров: «But tell, O tell me: where are we? Who lives? Who has died? Is there space or time or both for e.g. a drink?» [Cummings 1933: 9]. Еще не сойдя с поезда, герой романа уже понимает, что он попал в мир «нежизни и несмерти» — «non-life and undeath». Линейному характеру движения поезда с меняющимся за окном пейзажем приходит на смену бесконечная повторяемость фантазмагорических образов, «etcetera» и «ad infin.».

Очень скоро фантастические видения рассказчика в купе поезда материализуются на московских улицах. Послереволюционная Россия в изображении Каммингса — это мир предельно замкнутый, закрытый, это ограничение всего живого и творческого, это небытие. Исключительная закрытость и изолированность послереволюционного советского общества — политическая и культурная, о которой за четыре года до Каммингса писал в своем «Московском дневнике» Беньямин¹³ [Benjamin 1985: 54], в тексте

¹³ Вальтер Беньямин, посетивший Россию зимой 1926–1927 гг. (и, соответственно, заставший несколько иную страну), гораздо осторожнее Каммингса в прямых оценках. В письме Юле Радт (от 26.12.1926) он пишет, что не может оценить все, что видит вокруг. Он пишет о невозможности пред-

американского автора становится основным мотивом и доводится до гротескных форм.

Главная пространственная оппозиция, на которой строится роман, может быть выражена двумя глагольными формами, символично — первым и последним словами романа, «SHUT» и «OPENS». Помимо лексической, характерна и грамматическая составляющая: противопоставление завершенности пассивной формы «shut» активному залогу настоящего времени финального глагола, маркирующего выход героя из замкнутого пространства, возвращение к живой жизни; а если учесть, что подлежащим к глаголу «opens» служит существительное «voice», то финал романа можно интерпретировать как победу голоса искусства над тем, что связывает, ограничивает и стремится убить все творческое и живое.

Если внешние характеристики пространства заданы оппозицией замкнутости и открытости, то внутренние свойства этого пространства определяются другой центральной оппозицией романа — грамматической, коррелирующей с первой и реализованной в языке Каммингса как противопоставление отрицания и утверждения. Это противопоставление субстантивированной отрицательной формы «Isn't» (и ее производных — например, прилагательного «isn'tish» или даже глагола («to isn't») утвердительному «Is»). Отрицательная величина, как знаковое отсутствие некоего существенного признака, характеризует внутреннюю сущность замкнутого пространства. Жизнь в стране победившей революции, какой ее увидел рассказчик, представлена как полная противоположность жизни как таковой: «the verily consubstantial cauchemar of premeditated NYET» [Cumplings 1933: 413]. В языке романа это, в частности, выразилось в обилии суффиксов и префиксов со значением отрицания, отсутствия: «Russianless Russians», «cityless city», «poemless poem», «untheatre», «unvoice», «unword», «undream», «nonman», «nonface» и т.д.

Это каммингсовское субстантивированное «Isn't» или «NYET», как маркер отсутствия, напоминает о тех пустотах, которые замечает в Москве Беньямин. В своем дневнике Беньямин неоднократно фиксирует пустые комнаты, безликую мебель, зияющие окна, тишину (см., напр. [Benjamin 1985; 66]). Он упоминает не просто опустошенный, но «выпотрошенный» собор Василия Бла-

сказать, к чему придет эта страна: к подлинно-социалистической коммуне или к чему-то совершенно противоположному [Benjamin 1985: 127]. Дневник Каммингса, написанный через четыре года, дает вполне определенный ответ на вопрос Беньямина. Избегая обобщений и теоретизирования, Беньямин, тем не менее, констатирует некие значимые тенденции, многие из которых, как представляется, находят подтверждение и логическое развитие в романе Каммингса.

женного¹⁴. Однако, если пустота у Бенямина не трагична (и даже может быть интерпретирована как ожидание нового содержания), то в дневниковом романе Каммингса пустота как отсутствие живой жизни — это то, что делает пребывание рассказчика в Москве невыносимым.

Отсутствие, пустота (Isn't, как существительное) ощущается им во всем, повсюду, куда бы он ни пошел: это театр, в котором нет искусства, это цирк, в котором нет цирка, смех, в котором нет смеха. Это пустые слова-лозунги, отсутствие живого контакта между людьми. Каммингс обнаруживает вокруг себя мир пустых подделок — то, что он называет «fakes».

Каммингс наблюдает бессмысленное движение людей, в котором нет жизни. Он видит мир, в котором ничего не происходит: «many human (presumably) beings, disguised as incidents and accidents, are busily walking (walking overearnestly; walking as if they were bent on proving to someone their almost if not quite aliveness)» [Cummings 1933: 14]. Механическое движение, предсказуемость слов, реакций и поступков — все это похоже скорее на работу некоего механизма, нежели на жизнь¹⁵. Общая картина вполне напоминает хрестоматийное стихотворение Каммингса «kumrads die because they're told» — текст, пространство которого структурируется по уже знакомому принципу:

kumrads die because they're told)
kumrads die before they're old
(kumrads aren't afraid to die
kumrads don't
and kumrads won't
believe in life) and death knows whie
...
every kumrad is a bit
of quite unmitigated hate
(travelling in a futile groove
god knows why)
and so do i
(because they are afraid to love
[Cummings 1935: 30]

Само стихотворение представляет собой движение по кругу — в последней строке открывается скобка, которая закроется в

¹⁴ “The inside of the church has not only been emptied, but eviscerated like a felled deer, and turned into a ‘museum’ attraction for mass edification” [Benjamin 1985: 25].

¹⁵ Единственное исключение, которое не ускользнет от глаз автора — это спонтанный, живой порыв человека, внезапно бросившегося покупать на улице цветы.

первой, последняя строка синтаксически продолжается в первой. Повторяющиеся синтаксические структуры и лексические элементы усиливают ощущение дурной бесконечности происходящего. Замкнутый круг, замкнутое пространство, движение по бессмысленной колее («futile groove»), отрицание (aren't, don't, won't), подчинение чужой воле, отсутствие любви — все это узнаваемые мотивы «EIMI».

Главная пустота, которую фиксирует в романе Каммингс, — это пустота слова, языка. В пространственных терминах — как закрытую, изолированную, и, соответственно, пустую изнутри и неживую систему — характеризует писатель и особенности языка людей, которых он встречает в Москве, и в первую очередь это касается проживающих в СССР про-коммунистически настроенных американцев.

Беньямин в «Московском дневнике» делится мыслью об умирании языка: язык (в частности — в советской России) теряет, по его словам, свою экспрессивную функцию, сохраняя лишь коммуникативную, что приводит к его разрушению [Benjamin 1985: 47]. Каммингс наглядно показывает, как это происходит. Язык людей, окружающих его в Москве, существует только как инструмент пропаганды¹⁶. Он лишь транслирует идеологию, догму. В итоге — язык (как и практически все, что окружает поэта в СССР) мертв: мертвый язык лозунгов, штампованные идеологически-безупречные речи персонажей, лишь тиражирующие чужие клишированные суждения.

Отсутствие живого общения в «EIMI» тем более очевидно, что в тюремной камере «Огромной комнаты» — диалог был. Диалог оказывался возможен даже с неграмотными арестантами, даже с теми, кто не владел ни английским, ни французским и изъяснялся жестами. Формы невербального диалога были различны: рассказчик мог насвистывать мотив из «Петрушки» Стравинского, и за окном кто-то, очевидно охранник, свистом мог ответить ему. В «EIMI» коммуникация оказывается невозможна. Формально в романе много разговоров, но это — не диалог. Это все то же движение по бесконечному кругу. В романе нет общения людей, которые слышали бы друг друга: одни и те же слова в речи рассказчика и окружающих его персонажей оказываются носителями абсолютно разных смыслов¹⁷. Как следствие — замечаемая Каммингсом пустота и в межличностных отношениях.

¹⁶ Ср.: “Propaganda: canned wishes; just add hot conscience and serve” [Cummings 1933: 52].

¹⁷ Ср. характерный диалог, в котором диалога не происходит: “tell him I drink . . . to the individual”

Беньямин четырьмя годами раньше видит в Москве симптомы тотальной политизации жизненного пространства — «conspicuous symptoms of the thoroughgoing politicization of life» [Benjamin 1985: 71], и пишет о том, что идеологизированность публичной жизни блокирует в СССР все частное, личное («withering away of private life» [Benjamin 1985: 85])¹⁸. Если Беньямин безоценочно констатирует это как факт, то роман Каммингса — это драматизация факта. Это роман о смерти личного, индивидуального, живого и творческого в «недочеловеческом марксистском сверхгосударстве» («subhuman Marxist superstate»).

Каммингс не судит революцию с позиций капиталистической идеологии. Каммингс не судит экономическую или политическую программу Советской России. Критика Каммингса основывается на грамматической парадигме спряжения глагола «быть». Противостояние между «своим» и «чужим» для Каммингса — это конфликт между свободным «я» художника, определяющего себя в первом лице единственного числа (отсюда и название романа, форма греческого глагола «быть» в первом лице единственного числа, *εἶμι* — «есмы») и безличной системой, знающей лишь множественное число (are).

Московские собеседники Каммингса идентифицируют себя через принадлежность к социуму. Центр, конституирующий их мир, лежит вне их личности — в не подлежащей сомнению социалистической идеологии, их индивидуальный голос всегда предполагает множественное число «мы». Каммингс пародирует эту идентификацию через множественное число в одной из своих ироничных интерпретаций аббревиатуры USSR: «You Es Es Are» [Cummings 1933: 411]. СССР для него — страна множественного числа.

Определяя себя как «мы», советский человек в романе Каммингса хочет и в рассказчике видеть местоимение множественного числа и пытается строить диалог с рассказчиком как с представителем иной идеологии, что неизбежно приводит к невозможно-

A pause. “he says that’s nonsense.”

“Tell him I love nonsense and I drink to nonsense.” Pause

“he’s very angry. He says you are afraid”

“tell him I am afraid to be afraid”

noisemusic, a waiter’s glaring. “He believes you are mad.”

“Tell him: a madman named noone says, that someone is and anyone isn’t, and all the believing universe cannot transform anyone who isn’t into someone who is” [Cummings 1933: 101].

¹⁸ Ср. также: «The tensions of public life — which for the most part are actually of a theological sort — are so great that they block off all private life to an unimaginable degree» [Benjamin 1985: 127].

сти какого бы то ни было диалога (так, реплика Каммингса о том, что художник не может быть капиталистом [Cummings 1933: 226], вызывает недоумение собеседника). Каммингс принципиально не хочет идентифицировать себя через принадлежность к какой-бы то ни было социальной/политической/географической общности¹⁹. Превыше всего он ценит творческую индивидуальность, субъективность, личность, то есть — первое лицо единственного числа: «аз есмь»²⁰.

Кульминация развития мотивов пустоты («Isn't»), закрытости («shutness») и безличной множественности («Are»), равно как и кульминация всего путешествия рассказчика как метафорического сошествия в Ад, это, безусловно, посещение Мавзолея, ставшего для Каммингса символом царства мертвых, символом поклонения небытию, смерти. Беньямин и Каммингс в очень похожих терминах оценивают архитектурные достоинства (нелепость) Мавзолея²¹. Но то, что у Беньямина представлено в двух словах, брошенных на ходу, в тексте Каммингса будет развернуто на четыре страницы и суммирует все отношение поэта к послереволюционной России.

Эпизод сошествия в Мавзолей в концентрированном виде суммирует все уже не раз отмеченные Каммингсом особенности советского пространства. Каммингс спускается по последнему кругу «ада». Циклический характер движение подчеркивается постоянными лексическими²² и синтаксическими повторами²³, про-

¹⁹ Ср. диалог при регистрации в гостинице: «Then you wish to go to Russia as a writer and painter? Is that it? — no; I wish to go as myself» [Cummings 1933: 16].

²⁰ Глагол, который Каммингс ставит в заголовок своего романа, это и аллюзия к «Огромной комнате», где один из ключевых персонажей, фигурирующий в тексте как The Zulu, представлен как воплощение глагола — “A Verb; an IS” [Cummings 1922: 231]. Роль, которую Каммингс в своей картине мира отводит глаголу, заставляет вспомнить о роли глагола в этике и эстетике Паунда и Феноллозы, см. Fenollosa, E. and Pound, E. *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1919).

²¹ Ср. описание Беньямина, «the totally botched Lenin mausoleum» [Benjamin 1985: 10], и описание Каммингса: «a rigid pyramidal composition of blocks; an impurely mathematical game of edges: not quite cruelly a cubic cerebration — equally glamourless and emphatic, withal childish... perhaps the architectural equivalent for “boo! — I scared you that time!”» [Cummings 1933: 25].

²² Десятки раз повторяющееся «facefacefaceface», «dirt's dirt dirty dirtier with others' dirt with dirt of themselves dirtiest waitstand dirtily», и т.д.

²³ Ср., например, гротескный рефрен:

hand-
fin-
claw
foot-

странство формируется как бесконечная череда идентичных образов. Закрытости пространства (Tomb, Crypt, Shrine, Grave, Pit) соответствует удушающая атмосфера и темнота. Движение людей напоминает вращение: «comrades revolve. Wheel we» [Cummings 1933: 243]. Ощущение статичности происходящего усиливается десятками вариантов фразы о движении без движения (move unmovingly, moveunmoving, unmove-moving, move-do-not-move, и т.д.). Весь эпизод напоминает реализацию кошмарных предчувствий рассказчика в поезде по дороге в Россию — головокружительное погружение в могилу (swirling tomb).

Мавзолеем поразил Каммингса не тем, что он там увидел, а тем, чего он НЕ увидел²⁴ (вновь — отсутствие). В лежащем в Мавзолее теле он увидел не бога и не идола, а лишь очередную фальшь и пустоту: «again false noun, another “fake” reality». «Certainly it was not made of flesh», — резюмирует рассказчик. В длинной очереди в Мавзолее Каммингс видит не лица людей, а отсутствие лиц: бесчисленная толпа (numberlessness), механически перемещающаяся, совершая круг, в направлении гробницы, точнее, если использовать лексику рассказчика, в направлении могилы: «(grave. All toward the grave) of himself of herself (all toward the grave of themselves) all toward the grave of Self» [Cummings 1933: 241]. Могила личного («The grave of Self») — вот обобщенный образ послереволюционной России, который находит Каммингс. Отсюда — еще одна из ироничных интерпретаций названия страны, USSR: «U for un- & S for self S for science and R for — reality» [Cummings 1933: 413].

Мечтавший осенью 1917-го о революции (intelligent revolution) Камингс ходит по московским кругам ада, видит круговорот одних и тех же безликих лиц, слышит одни и те же слова без слов, одни и те же агенты ГПУ (Gay-Pay-Oo) преследуют его в Москве и в Одессе. Когда Каммингс в «Огромной комнате» мечтал о революции, он представлял будущее, в котором людей, которых он метафорически именует Отрадными Горами (Delectable Mountains), можно будет встретить не только в тюрьме. В послереволюционной России он не встретит ни одного такого человека.

Беньямин увидел в России если не революцию, то все же процесс (реставрацию?²⁵). Каммингс видит результат реставра-

hoof
(tovarich)

es to number of numberlessness (un-smiling)» [Cummings 1933: 240–241].

²⁴ Ср. признание Каммингса в его «не-лекциях»: «I marvel: not so much at what I have, as at what I have not, seen» [Cummings 1953: 99].

²⁵ Ср. осторожное наблюдение Беньямина о возвращении в СССР буржуазной культуры: “bourgeois cultural values [...] It is now becoming evident in So-

ции — застывшее время, замкнутое пространство, жизнь как имитацию жизни. Он видит то, что всегда вызывало у него протест — и в Европе, и в Америке. Как и в эссе об Италии Муссолини, Каммингс видит вокруг не альтернативу, а худшие образцы позамысливаемых буржуазных ценностей. Это не революция. У Бен-ямина есть интересное рассуждение о том, как революция из активного действия превращается в дискурс²⁶. Сходное противопоставление звучит и у Каммингса: сравнивая СССР начала 30-х годов и Россию времен революции, он говорит о том, насколько движение отличается от завоевания, результата: «how different something moving is from something won» [Cummings 1933: 30]. В том, что он находит в Москве, движения уже нет, есть лишь нечто противоположное, застывшее — стасис.

В итоге символом этой революции у Каммингса оказывается сломавшаяся поливальная машина на Красной площади. Машина ездит «головокружительными кругами» (*circling vertiginously*), люди шарахаются, пугаются, и Каммингс не может избавиться от мысли, что перед ним — метафора всего происходящего в России:

«I actually feel (at the moment) how perfectly the far famed revolution of revolutions resembles a running amok streetsprinkler, a normally benevolent mechanism which attains — thanks (possibly) to some defect in its construction or (possibly) to the ignorance or (probably) playfulness of its operator — distinct if spurious loss of unimportance; certain transient capacity for clumsily mischievous behavior ... very naturally whereupon occur trivial and harmless catastrophes.» [Cummings 1933: 107]

Сломанный, совершающий бессмысленные действия и движущийся по замкнутому кругу механизм — это то общее впечатление, которое оставит в дневнике и в романе Каммингса после-революционная Россия. Это религиозная вера в рациональность науки и презрение к иррациональности искусства, это подчинение индивидуального всеобщему, это безнадежное вращение на одном месте и неизбежные разрушительные последствия. Картина, которую рисует Каммингс, по сути актуализирует этимологию слова «революция» и напоминает о его происхождении от латинского «*revolvere*» — вращаться, катиться назад.

viet Russia that these values are being popularized in precisely the bleak, distorted guise for which, in the end, imperialism is to be thanked” [Benjamin 1985: 54].

²⁶ Ср.: «youth is being put through ‘revolutionary’ education in pioneer organizations, in the Komsomol, which means that they do not come to revolution as an experience but only as a discourse. An attempt is being made to arrest the dynamic of revolutionary progress in the life of the state — one has entered, like it or not, a period of restoration while nonetheless wanting to store up the revolutionary energy of the youth like electricity in a battery. It doesn’t work.» [Benjamin 1985: 53].

По иронии судьбы, во время своего пребывания в Москве Каммингс переводит поэму своего друга Луи Арагона²⁷ «Красный фронт»²⁸. Сломанная поливальная машина как символ революции очень иронично контрастирует с арагоновским образом победно-мчащегося экспресса СССР. Не случаен в этом контексте и один из финальных монологов романа Каммингса — своеобразная молитва, обращенная к локомотиву («metal steed»). Только в отличие от текста Арагона, здесь прославляется не СССР, не светлое завтра и не пятилетка в четыре года. Каммингс воспевает личность, поэта, художника, и волшебный глагол (miraculous verb) «ТО ВЕ». Характерно, что и здесь, в финале романа звучит оппозиция двух модусов движения: поступательного и циклического: «heartily to most heartless them I say that their immaculate circles are mere warped reflections of one selfinventingly unmitigated Spiral» [Cummins 1933: 418]. Порочные круги постреволюционной реальности предстают как искаженная проекция некой подлинной, устремленной вверх и не знающей ограничений спирали.

Беньямин говорит о том, что опыт, полученный в России дает западному интеллектуалу возможность судить о том, что происходит в Европе²⁹. Россия Каммингса — это не карикатура на чужую страну, это в первую очередь вызов своей стране. Это вызов тем соотечественникам, которые с восторгом встретили революцию (отсюда — «far-famed revolution of revolutions»). Каммингс находит в России не альтернативу презираемому им буржуазному миру. Он находит — в гипертрофированной форме — очень знакомые симптомы слишком хорошо известной ему по опыту жизни в Европе и Америке болезни. Что бы это ни было, это не та революция, о которой он мечтал во французской тюрьме Ла Ферте-Масе осенью 1917 года. Утверждение свободной творческой личности — вот в чем могла бы заключаться настоящая революция для Каммингса. То, что несет в себе глагол «Быть» в форме первого лица единственного числа — «есмь», это и есть кинесис, единственно возможная революция, и в то же время, это — единственные сте-

²⁷ Как отмечает Ричард Кеннеди, перевод Каммингса — это своеобразный жест благодарности Арагону, который перед отъездом Каммингса в СССР написал ему рекомендательное письмо, адресованное Лиле Брик, сестре Эльзы Триоле, жены Арагона [Kennedy 1980: 507].

²⁸ Перевод Каммингса получит высокую оценку Эзры Паунда, отнюдь не разделявшего политических взглядов Арагона (см. [Pound Cummings 1996: 23]. Паунд включит перевод «Красного фронта» (и два фрагмента из «EIMI») в антологию *Active Anthology* (1933).

²⁹ «However little one might still know of Russia, one learns to observe and judge Europe with a conscious awareness of what is going on in Russia» [Benjamin 1985: 114].

ны, которые, с точки зрения Каммингса, святы и нерушимы, независимо от идеологических догм и политических режимов: “‘Revolutions’ everywhere must perish, but not these walls: only these walls are Revolution” [Cummings 1933: 188].

REFERENCES

- [Benjamin 1985] — Benjamin, Walter. “Moscow Diary.” *October* (winter 1985): XXXV: 4–135.
- [Cummings 1922] — Cummings, E.E. *The Enormous Room*. N.Y.: Boni and Liveright, 1922.
- [Cummings 1926] — Cummings, E.E. “How I Do Not Love Italy: An Extremely Unorthodox View of a Widely Celebrated Section of Europe.” *Vanity Fair* (October 1926): XXV: 2: 60–122.
- [Cummings 1933] — Cummings, E.E. *EIMI*. N.Y.: Covici Friede, 1933.
- [Cummings 1935] — Cummings, E.E. *No Thanks*. N.Y.: Liveright, 1935.
- [Cummings 1953] — Cummings, E.E. *I: Six Nonlectures*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953.
- [Cuerton 2017] — Cuerton, Richard D. “Cummings and Temporality.” *Spring: The Journal Of The E.E. Cummings Society* (2007): 6: 20–39.
- [Dupee and Stade 1969] — Dupee, F.V. and Stade, George, eds. *Selected Letters of E.E. Cummings*. N.Y.: Harcourt, Brace and World, 1969.
- [Friedman 2007] — Friedman, Norman. “Afterword.” *Eimi* by E.E. Cummings, ed. George James Firmage. New York: Liveright, 2007: 453–459.
- [Kennedy 1980] — Kennedy, Richard. *Dreams in a Mirror: A Biography of E.E. Cummings*. New York: Liveright, 1980.
- [Kinra 1999] — Kinra, Rajeev Kumar. “‘Eimi’ And Louis Aragon’s ‘The Adventures of Telemachus’.” *Spring: The Journal Of The E.E. Cummings Society* (1999): 8: 122–129.
- [Pagnini 1985] — Pagnini, Marcello. “The Case of Cummings.” *Poetics Today* (1985): VI: 3: 357–373.
- [Pound Cummings 1996] — Pound, Ezra; E.E. Cummings. *Pound/Cummings: The Correspondence of Ezra Pound and E.E. Cummings*, ed. Barry Ahearn. Ann Arbor, MI: University of Michigan, 1996.
- [Prikliucheniiia Kammingesa 2013] — *Prikliucheniiia netovarishcha Kemminkza v Strane Sovetov: E.E. Kamminga i Rossiia*, ed., intro., comm., transl. by V. Feshchenko, E. Rait. St.-Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge publ., 2013. [In Russ.]