

ЛИНГВОПОЭТИКА. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

Телеграфный язык Ильи Эренбурга

© Пит Ван Пуке (Бельгия), 1999

Перечисляя новаторов русской литературы двадцатого века, редко кто упоминает имя Ильи Григорьевича Эренбурга (1891-1967), и тем не менее этот выдающийся поэт, публицист и сатирик определенное время был очень сильно увлечен формальными экспериментами в прозе. Сборники рассказов *Неправдоподобные истории* и *Шесть повестей о легких концах* и роман *Жизнь и гибель Николая Курбова*, которые все были придуманы и написаны в очень короткий период 1921-1922 годов, объединяла между собой прежде всего одна общая черта: они были написаны в одном и том же стиле, который можно назвать *телеграфным стилем*.

В связи с творчеством Эренбурга этот термин впервые встречается в рецензии некоего П.Ш. на *Шесть повестей о легких концах* в берлинской, русскоязычной газете *Руль: Плодовитый г. И. Эренбург выпускает одну книгу за другой. <...> можно подумать, что он страшно торопится. Все его "шесть повестей о легких концах" написаны как бы на лету, короткими, куцыми фразами, то без подлежащего, то без сказуемого. Через каждые два слова точка. <...> Телеграфный стиль, когда он расплывается на целую книгу, утомляет. Точно вы мчитесь с быстротой курьерского поезда. Все трясет и подбрасывает, но рассмотреть ничего не удастся [4].*

Этот термин *телеграфный стиль*, который Лайчук впоследствии также применил в своей монографии о жизни и творчестве Эренбурга (*two stylistic features appeared for the first time in these <of the 1920's> works; one — unique to this period — was the use of an ultra-contemporary, "telegraphic" language [13: 107]*), как нельзя лучше выражает особенный характер языкового эксперимента, которым был так увлечен в то время Илья Эренбург. Предложения, которые автор строил в своих произведениях, очень похожи на телеграфные сообщения: все фразы сокращены до самого минимума, до самой сути высказывания, и часто состоят лишь из существительного с глаголом, или из одного из этих частей речи. Все украшения *нормального* литературного языка, которые по мнению Эренбурга лишь замедляют и перегружают чтение, выбрасываются писателем из текста как лишний балласт.

Эренбург вспоминал о своих творческих экспериментах через четыре десятилетия в своих мемуарах *Люди, Годы, Жизнь: В 1921-1922 годах в литературу вошли молодые советские прозаики — Борис Пильняк, Всеволод Иванов, Зоценко, многие другие; почти все они пережили увлечение Андреем Белым или Ремизовым. Я как-то заглянул в мои книги того времени ("Неправдоподобные истории", "Жизнь и гибель Николая Курбова", "Шесть повестей о легких концах") и удивился: запутанные или оборванные фразы, переставленные или придуманные словечки; а когда я так писал, подобный язык мне казался естественным. <...> Если это можно назвать болезнью, она была болезнью роста [9: т. 1, 411].*

Скромный, почти извиняющийся тон этой цитаты объясняется во многом временем, когда были написаны эти воспоминания. Эренбургу в начале 1960-х годов было особенно трудно бороться с хрущевской цензурой, пытаясь сохранить многие абзацы из подлинного текста, и поэтому ему часто приходилось смягчать тон того или иного высказывания. Абзац об экспериментальной литературе 1920-х годов также принадлежит к *нецензурным* сюжетам, и поэтому у Эренбурга здесь не было возможности открыто высказаться об оригинальной, творческой стороне этого литературного авангарда. На самом же деле, период 1921-1922 годов сыграл важнейшую роль в становлении Эренбурга как передового художника своей эпохи.

В том же 1921 году вышел в свет первый и самый знаменитый роман Эренбурга *Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников*, в котором молодой Илья, до сих пор писавший только стихи, сразу же проявил огромный талант острого и едкого сатирика, обладающего очень тонкой наблюдательностью. Уже тогда главной темой его литературы была русская революция, ее последствия и ее влияние на жизнь не только самой России, но и хорошо ему известной Западной Европы.

Сразу же после завершения своего *Хулио Хуренито*, который вызвал самые разные отзывы в прессе и пользовался у читателя огромным успехом, Эренбург пристрастился к теориям конструктивизма и кубизма, которые, по его мнению, являлись лучшими выражениями подлинного духа времени, который характеризовался прежде всего быстротой и динамизмом. Илья Григорьевич был уверен, что новому времени, после общественной и культурной *табула раша* революции, требуется новый, более современный язык, который свойствен только прозе. Удивительно быстро *поэт* Эренбург убедился в силе прозы, в которой он за очень короткое время достиг подлинного мастерства.

Илья Григорьевич так сильно верил в новые тенденции в искусстве, что даже написал яркий памфлет в защиту конструктивизма во всех

областях общественной жизни — *А все-таки она вертится* (1922). В нем он описал *общие черты* нового современного искусства, из которых я могу процитировать следующие центральные термины: *Учет нового стиля жизни. Союз с индустрией. Язык газет и телеграмм.* <...> *Ритм города,* <...> *кинематограф.* <...> *Всемерное вхождение в жизнь.* <...> *не фотографический натурализм, а создание крепкой эссенции быта* [5: 96-97]. Конкретно о литературе он выразился в отдельном абзаце, где сформулировал требования нового, *телеграфного* стиля: *Современный язык идет к сжатости и ясности. Лучшим примером является эволюция русского языка в годы революции.* <...> *Русский язык движется в сторону организованности* [там же: 100-101]. Эренбург здесь прежде всего имел в виду *советскую* привычку составлять новые слова из слогов и сокращений. Короткие, сжатые термины вроде *Рософосер, пиа, совдеп, цик* и *рыкапа* [там же: 101] ему очень нравились в новой советской культуре.

Для Эренбурга эта теория *конструктивизма в литературе* не могла оставаться непроверенной. Он сам применил *телеграфный* стиль в ряде произведений. О характере такого стиля можно судить по первым строчкам автобиографии, которую он написал для берлинского, русскоязычного журнала *Новая русская книга* в 1922 году: *Родился в 1891 г. Иудей. Детство — Москва, Хамовники, пивной завод. Горячее кислое пиво. В казармах рабочие ругаются. Гулянье на Девичьем. Веснами ездил в Киев к деду. Подражая ему, молился, покачиваясь, и нюхал из серебряной баночки гвоздику. Московская первая гимназия ...* [6: 43].

На выбор Эренбургом *телеграфного* стиля безусловно повлияли различные художественные и общественные тенденции. Он находился в 1920-х годах в тесной связи с представителями левого модернизма в живописи, с которыми еще до Первой мировой войны познакомился и даже подружился в кафе монпарнасской *богеми* — Пикассо, Модильяни, Леже, Риверой, и другими. Он не сразу понял и принял их искусство, но шок, произведенный на него Первой мировой войной, резко изменил эту оценку. Работая военным корреспондентом на фронте, Илья Григорьевич познакомился с совсем новой реальностью, которую нельзя уже было изобразить при помощи традиционных шаблонов и красок. В своем сборнике публицистических очерков о войне Илья Григорьевич писал, например: *Обыкновенно на вопрос — что видно на войне? — отвечают "ничего". Мне кажется, что это не совсем точно — на войне видно "ничто", пустота, небытие.* <...> *Где-то в норах люди, но их не видно, ибо ничто живое, движущееся, дышащее не может показаться, не смеет ступить на эту обреченную землю* [8: 9].

Именно этот нечеловеческий *лик*, который, по мнению Эренбурга, был признаком не только войны, но и первых лет двадцатого века вообще, нашел свое отражение в более или менее абстрактных экспериментах модернистов. Эренбург считал кубизм даже самым лучшим отражением этого *ничто*, которое царило на войне: *Часто, идя по размытым дождем окопам, глядя на серых солдат, на пушки и пулеметы, я думал — найдется ли художник, который сможет передать облик этой войны. Теперь передо мной собрание "военных" рисунков Леже. С трепетом перебираю эти странные таинственные рисунки. Да, я этого не видел никогда, но это, только это я и видел. Леже "кубист", порой он чрезмерно схематичен, порой страшит бесконечным раздроблением всего зримого мира, но распятый, искромсанный жестоким ножом, и где-то в последнем сознании воссоединенный, глядит на меня лик войны [там же: 9-10].*

На войне города, дома и даже природа были также лишены каких-либо украшений, и от многих зданий оставались одни лишь *скелеты*, основные формы без плоти. Квадраты и круги кубистов в одинаковой степени сосредоточивались на *скелетах* всех предметов изображения. Поэтому *телеграфный стиль* Эренбурга следует считать попыткой найти литературный противовес кубизму в живописи, при чем глаголы и существительные берут на себя роль геометрических форм кубизма.

Как мы уже знаем, Эренбург встал на путь литературного эксперимента лишь после завершения первого романа, через четыре года после начала революции. За это время Илья Григорьевич успел многое пере-думать, так как он попал в Москву, Киев и Коктебель в самом разгаре великих исторических событий. По самым разным причинам он решил в 1921 году, добравшись до центра передового мышления того времени — Берлина, приступить к новому для него стилю и даже жанру, так как первое его *телеграфное* произведение было сборником рассказов — *Неправдоподобные истории*. Во-первых, модернизм левых художников стал Эренбургу ближе как никогда раньше, после того как он женился в 1920 году на Любви Козинцевой (1900-1970), молодой студентке авангардистки Александры Экстер (1884-1949) и страстной любительницы искусства Пикассо. Во-вторых, в своих скитаниях не только по России, но и по другим странам Европы Эренбург познакомился с некоторыми общественными процессами, которые его сильно тревожили. В Москве он уже заметил значительную рационализацию жизни в постреволюционном обществе, но тот же процесс механизации жизни и чувств оказался также и овщеевропейским явлением, которое, по мнению Эренбурга,

угрожало уничтожить все богатые традиции старинной европейской культуры, построенной на гуманизме и интересе к человеку.

Пессимизм по поводу будущего цивилизации был сильнее всего развит именно в Германии, где Илья Григорьевич в то время жил. Поражение в Первой мировой войне и экономический кризис, который образовался на развалинах Европы, создали отличную почву для таких книг как *Закат Европы* О. Шпенглера, в которой предсказывалось, как старинная европейская культура погибнет и как передовая роль континента будет занята совершенно другой культурой. Все настроение того момента убедило Эренбурга попробовать работать с новым *телеграфным* стилем, который как нельзя лучше отражал весь этот духовный кризис. Он прекрасно чувствовал, что язык классического реализма был не в силах выразить *духовную пустоту* в головах людей после всех потрясений этой ужасной войны. Скромный стиль без каких-либо пестрых украшений отлично совпадал с серым существованием большинства людей в разрушенной Европе. В Европе, и прежде всего в Германии, царил своего рода мир *эрзац*, что Эренбург и стремился отобразить в своей прозе. Не только предложения сокращались до самой *эссенции*, но также и объем самих произведений: в литературе наступил *золотой век* короткой прозы, и Эренбург также с увлечением приступил к этому жанру.

Тематика рассказов из сборника *Неправдоподобные истории* была типичной для всего эренбурговского творчества 1920-х годов — революция и конфликт мира *старого* с миром *нового*, а место действия во всех *историях* — российский быт 1920 года. *Телеграфный* язык имеет в них одновременно несколько функций. Во-первых, он выражает удивительно нейтральное отношение писателя к двум половинам российского общества: нет уже *хуренитовского* цинизма и мало едкой иронии, да и особенности выбранного стиля не позволяют писателю защищать ту или иную сторону. Отсутствие тех маленьких словечек, с помощью которых писатель обычно одобряет или, наоборот, порицает поступки своих героев, придает тексту особо нейтральный и почти безразличный оттенок. Даже мысли героев приводятся в оборванном, *телеграфном* виде: *Прокричав — выбежала. Домой не пошла. Дома блондин. Небось все знает, схватит печать свою, припечатает за волосы, и погибла душа без покаяния. Нет у нее орудия, кроме креста нательного, слова такого не знает. Вспомнила о приятеле давнем, советчике премудром, об Иване Кузьмиче. Хоть далеко до Дорогомиллова, мигом добежала* [10: 524].

Во-вторых, выбрав такой стиль, Илья Григорьевич сумел в своих *историях* обратить внимание современника на чрезвычайно быстрый, рациональный темп эпохи, с которым автор сам явно не соглашался.

Эренбург в данном сборнике выразил свой страх перед машиной, с огромной силой которой мечтательный, наивный поэт Эренбург познакомился лишь на войне, где он был потрясен появлением первого танка, который, видимо, владел людьми, а не они им: *Он полз очень медленно, переступая, как гусеница, через окопы и ямы, сметая проволоку и кусты. В нем какое-то сочетание архаического и ультра-американского Ноева ковчега с автобусом XXI века. Внутри люди — двенадцать маленьких жалких пигмеев, которые наивно думают, что они им управляют* [8: 12].

Конфликт человека и машины, чувства и разума, сердца и головы занимал Илью Григорьевича так сильно, что стал с того времени постоянной темой в его творчестве. По его мнению, современное общество слишком сильно заболело механизацией и рационализмом, и поэтому он описывал чувства своих персонажей таким же образом, с внешней стороны. Опять *телеграфный* стиль ему казался самым лучшим приемом, чтобы выразить неестественность и холод этого рационализма.

Сильнее всего в сборнике *Неправдоподобные истории* это заметно у *товарища Возова* из рассказа "Ускомчел". Возов — передовой партийный деятель, который выработывает схему, по которой идеальный *усовершенствованный коммунистический человек* ("Ускомчел") должен жить и развиваться. Эта схема была примером рационального общества, и *разбивалась в многогранности функций на сотни треугольников с ребрами труда, развлечений, отдыха и снова впадала в широкие ворота проектируемого по электрификации общей грандиозного крематория* [11: 565]. Возов в то же время был для своего автора представителем и прототипом нового поколения людей — *людей-машин*, которые высокомерно верят, что они в силах превратить естественный хаос в природе в совершенную схему. В произведениях Эренбурга 1920-х годов этот тип людей всегда сталкивается с огромной силой этой природы, что для *механического* человека, в конце концов, всегда кончается полным поражением. Возов, например, кончает жизнь самоубийством, но перед этим мы находим в этом рассказе символический момент: старая, святая Русь в конце рассказа появляется перед глазами Возова в виде *желтого жаркого тумана: Это шла на пришельца Русь — молитвенница похотливая, каторжанка гуляющая, крест на пузо, мир объедавшее, нацепившая, смиренница, молчальница, изуверка нежная. Знал Возов — от нее не уйти* [там же: 570]. Именно это последнее предложение отражает личное мнение автора: Эренбург свято верил в силу природы и в силу *того*, старого мира.

Еще раз Эренбург обратился к теме рационализма и механизации общественных отношений в своем втором сборнике рассказов, *Шесть повестей о легких концах*, который был написан в Берлине весной 1922 года. Литературная форма шла в такт с тематикой рассказов, так как Эренбург в них еще более увлеченно, чем раньше, занимался формалистическим экспериментом *телеграфного* языка. Илья Григорьевич в этом сборнике довел свой *телеграфный* стиль до совершенства: фразы становились еще короче и обрывались еще резче, чем в *Неправдоподобных историях*. В качестве примера я привожу абзац из рассказа *Витрион*, который как раз посвящен конструктивизму в искусстве: *Новая форма. Абстракция. Тяжесть цилиндра и шар. Треугольников зубья рвутся вперед, хватают, берут. Вращается. Ходит. Памятник новой эры. Не может стоять он, как воронье пугало* [7: 11-12]. Речь здесь идет о конструкции эренбурговского героя, художника-конструктивиста Белова, но в то же время автор в этом абзаце выразил свое личное мировоззрение. Эренбург в те годы действительно считал конструктивизм лучшим выражением духа времени, и в то же время он относился таким же образом к революции, в которой он видел постоянный процесс, который *не может стоять* на месте. Его идеалом было постоянное движение к усовершенствованию человека и общества по принципам гуманизма. Его отношение к большевистской революции было поэтому крайне двойственным. С одной стороны, Эренбург оценивал возможности, которые революция дала новым искусствам и благодаря которым Россия занимала передовое место в современном искусстве. С другой стороны, он испытывал все сильнее и сильнее отвращение к похвале разуму, на котором строилось новое, советское общество.

В конце концов, Эренбург решил попробовать свой *телеграфный* эксперимент в более крупной работе — в своем втором романе *Жизнь и гибель Николая Курбова*, который был написан с февраля по ноябрь 1922 года в Берлине и на германском побережье. Роман стал самым резким памфлетом Эренбурга против рационализации российского общества. Для этого он вновь обратился к прототипу *человека-машины*, роль которого в романе играет необычный в русской литературе герой — чекист Николай Курбов.

Весь роман построен на дуализме в российском обществе, и употребление *телеграфного* языка в этом занимает немаловажное место. Эпиграф к книге уже с самой первой страницы обращает внимание читателя на совершенно противоположные начала. Математическая формула *решения квадратного уравнения* в эпиграфе символизирует *курбовскую* половину мира — царство числа и разума, в котором нет места

для глубокочеловеческих чувств, тогда как вторая часть эпитафии, одна из строчек популярнейшей песенки того времени, *Цыпленки тоже хотят жить*, символизирует противоположный мир — мир чувств и тепла со всеми его несовершенствами. Тот же самый конфликт доминирует во всем романе, где язык играет важную роль. Когда речь идет о мире Чека, Эренбург прибегает к своему *телеграфному* стилю, с которым читатель сталкивается уже на первой странице текста: *Воздвиженка. Казенный дом, с колонками, рыжий, — дом как дом. Только не пешком — автомобили не входят — влетают, и все с портфелями. Огромный околоток, кроме нашего Ресефесера, еще с десяток республик — аджарских, бухарских, всяких. А вывеска простенькая — как будто дантист, — заржавела жестянка: "ЦК РКП"* [12: 7]. Даже портреты людей, которые принадлежат к этой *механизированной* половине общества, рисуются Эренбургом в таком же стиле: *Вскоре перекочевал в Москву. Там с одним сошелся — товарищ Сергей. Технолог. Веселый. Лицо — как поле: направо, налево гляди, простор. Небесный взгляд. Нос — недомолвка. Рот лишь в эскизе. А вместе — подмосковный пейзаж. Зря говорят о таких: "Душа нараспашку". Просто в адамовом виде, ее и запахнуть нечем* [там же: 53]. Коллеги Курбова в Чека в то же время характеризуются как настоящие аскеты, живущие лишь ради своей работы: *Аш себя во всем урезывал. Пожалуй, листок-другой изрезанной бумаги — единственная роскошь. Пайков не брал. Ел черный хлеб. Чай пил без сахара* [там же: 77].

Особенно когда автор говорит о своем *машинообразном* герое Николае Курбове, этот прием используется в сконцентрированном виде: *Фронт: Волга, степь Кубани, архангельская топь. Курбов дважды ранен. Три тифа — всех пород. Узнать ли тихого марксиста в этом кирпичном шаре под кожаным рогатым шлемом? Герой Майн Рида или наполеоновский гвардеец. Компас. Глоток воды. Отрезать отступление. Перехватить обоз. Фураж* [там же: 68].

Холодность этого мира выражается как нельзя лучше этим отсутствием литературных украшений в предложениях романа *Жизнь и гибель Николая Курбова*. В контрасте с этим стоит, например, описание кафе *Тараканий брод*, где происходит значительная часть действия, и где, по мнению Эренбурга, царит настоящая жизнь: *Оказывалось, люди идут не прямо, но скачками, вправо, влево, назад, плутают, залезают, как тараканы, в щели, годами барахтаются на спине, подпрыгивая лапками; все вместе это называется жизнью* [там же: 161]. Язык рассказчика гораздо больше напоминает *нормальный* литературный язык, когда Илья Григорьевич пишет о публике этого кафе: *Когда Иван Терентьевич только открыл свою вегетарианскую с добавочным, в один из первых вече-*

ров к нему пришел Миша Мыш. Хоть был он с каланчу и весил не менее восьми пудов, но отличался детской нежностью, даже наивностью. Миша Мыш спросил чашку спирта, выпил, задумался... [там же: 93]. Портреты чувствительных персонажей, и прежде всего политической противницы Курбова в романе, Кати, вырабатываются с гораздо большим количеством украшающих речь слов. В то же время Эренбург рассказывает нам гораздо глубже о переживаниях этих людей, чем чекистов: *Где-то на бульваре присела, не зная холода и ночи. Быстро, очень быстро в душе росло огромное и страшное, разрывая крыльями грудную клетку, когтями впиваясь в мясо, — почти физическая боль. В двадцать два года Катя оставалась все той же девочкой, считавшей когда-то нотариуса злым духом, а Владимира Кузьмича прекрасным демоном. Житейского, презренного, смешного в пророчествах Наума она не разглядела, не задумалась — зачем же Наркомнац?* [там же: 114].

Развязка романа на фоне всего предыдущего логична: и в *Жизни и гибели Николая Курбова* (анти)героя ждет естественный, по мнению Эренбурга, конец — смерть. Влюбившись в Катю, Курбов понимает, что он *выбыл из строя* [там же: 191] как настоящий человек-машина — настоящая машина не может любить, и поэтому он кончает жизнь самоубийством.

Как можно было предполагать, РАППовская критика не одобряла формалистские эксперименты Эренбурга, но главным упреком было все-таки то, что Эренбург якобы сильно *клеветал без конца и без зазрения совести на революцию, революционеров, на партию и на коммунистов* [2: 10]. В пролеткультовском журнале *Горн*, наоборот, критик оценил его *ритмическую прозу* [1: 102], и эмигрантская критика также говорила об особенном ритме романа, ссылаясь при этом на влияние прозы А. Белого. Эренбург, безусловно, находился под впечатлением литературы Белого, об этом он сам признавался в своих воспоминаниях, но нельзя в то же время забывать о том, что Эренбург тоже внес свой вклад в литературный авангард начала 1920-х годов. В *телеграфном* стиле явно есть что-то очень эренбурговское. Один лишь Эренбург смог написать роман в виде *телеграммы на 200 страницах* [3: 230], в которой сам язык произведения как нельзя лучше совпадал с центральной тематикой книги — борьбой гуманного, чувствительного мира с новым, рациональным, механизированным обществом. В этом Илья Григорьевич Эренбург действительно был новатором литературного языка.

Л и т е р а т у р а

[1] *Блюменфельд В.* К искусству слова // *Горн*. 1923, № 9. С. 89-106.

Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – Вып. 9. – 186 с. ISBN 5-89209-434-0

- [2] Волин Б. Клеветники: Эренбург, Никитин, Брик // На посту. 1923, № 1. С. 9-27.
- [3] Кизеветтер А. Жизнь и гибель Николая Курбова // На чужой стороне (Берлин). 1923, № 2. С. 230.
- [4] Рецензия П. Ш. на *Шесть повестей о легких концах* // газета Рудль (Берлин) от 8 октября 1922 года.
- [5] Эренбург И. Г. А все-таки она вертится. Берлин, 1922.
- [6] Эренбург И. Г. Писатели — о себе // Новая русская книга (Берлин). 1922, № 4. С. 43-45.
- [7] Эренбург И. Г. Шесть повестей о легких концах. Москва-Берлин, 1922.
- [8] Эренбург И. Г. Лик войны. М., 1924.
- [9] Эренбург И. Г. Люди, Годы, Жизнь. Воспоминания в трех томах. М., 1990.
- [10] Эренбург И. Г. Бубновый валет // Собрание сочинений в восьми томах. М., 1990. Том 1. С. 519-527.
- [11] Эренбург И. Г. "Ускомчел" // Собрание сочинений в восьми томах. М., 1990. Том 1. С. 563-571.
- [12] Эренбург И. Г. Жизнь и гибель Николая Курбова. Роман // Собрание сочинений в восьми томах. М., 1991. Том 2. С. 7-192.
- [13] Laychuk Julian L. Ilya Ehrenburg. An Idealist in an Age of Realism. Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris, 1991.