ГОРОД МОСКВА КАК ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ С. Н. ДУРЫЛИНА: АУДИАЛЬНЫЙ И ВИЗУАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

Е. А. Коршунова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Россия
zhenyakorshunova@gmail.com

В данной статье исследуются проблемы поэтики «московского текста» в творчестве С. Н. Дурылина (1887–1954) на материале записок «В родном углу» (1928–1939), созданных в томской ссылке, и стихотворения из «московского цикла» «А. Р. Артём» (1926), публикуемого впервые. Кроме традиционного подхода, используемого литературоведами, который предлагает рассматривать городское пространство как текст, в статье используется полидисциплинарный визуально-антропологический подход, рассматривающий город как визуально-коммуникативный текст и культурно-коммуникативную среду. Это обусловлено особенностями поэтики данных произведений писателя. Именно аудиовизуальный код позволяет наиболее адекватно рассмотреть «городское пространство» в названных произведениях Дурылина как наиболее репрезентативных для рассмотрения этой темы. Стихотворение Дурылина «А. Р. Артём» выполняет роль микромоделей «московского текста», содержит основные аудиовизуальные семиотические «знаки» «городского пространства» (образ тишины, на фоне которой изображается «звучащий мир» московского дома и его обитатели: А. Р. Артём, А. П. Чехов, кот). Это подчёркивает важность антропологического аспекта в формировании модели «московского текста», ведь персонажи, а не объекты культуры или локусы являются носителями «московского духа». В ходе анализа предпринята попытка определить место записок «В родном углу», ранее не анализированных литературоведами, в литературном процессе эпохи. Наряду с другими московскими текстами: романом о Москве А. Белого, стихами М. И. Цветаевой, «Счастливой Москвой» А. П. Платонова, «московскими» произведениями М. А. Булгакова, И. С. Шмелёва – Дурылин пытается создать свой инвариант «московского мифа». Дурылин, отходя от построения традиционного сюжета, создаёт и изображает именно те образы столицы (тихая, златоглавая, великорусская), которые обрели почти мифологический статус, выразили её неповторимый и вневременной лик, имеющий для писателя зачастую и *национальное* значение и, нужно думать, указали читателю определённый ракурс прочтения записок, составляющих ядро «московского текста» Дурылина. Писатель выделяет три важнейших концепта, представляющих лик Москвы: душа Москвы – третьего Рима (дореволюционная Москва) – растворяется в историческом пореволюционном втором Вавилоне и становится невидимой, Москвой-Китежем, городом, который должен воскреснуть. Важно также, что Дурылин представляет свой метатекст о городе прежде всего как о человеческом способе присутствия в бытии и, следовательно, о пространстве как о культурном измерении бытия. При этом он представ-

ляет сакральный архетип соборности как культуuroобразующий. Пытаясь создать объективную картину, автор уделяет внимание и свидетельствам иностранцев Герберта Уэллса, Эмиля Верхарна и других.

Ключевые слова: «московский текст», аудиовизуальный код, полидисциплинарный, Дурюлин, соборность, архетип.

MOSCOW AS A TEXT IN THE WORKS BY SERGEI N. DURYLIN: AUDIO AND VISUAL ASPECTS

Evgeniya A. Korshunova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
zhenyakorshunova@gmail.com

The article analyzes the problems of the poetic style of the "Moscow text" in the works of Sergei N. Durylin (1887–1954) based on the notes *V Rodnom Uglu* [Hometown. The Life of Old Moscow] (1928–1939) written in the Tomsk exile and the poem from the "Moscow cycle" "A. R. Artyom" (1926), which is being published for the first time. Aside from the traditional approach used by literary scholars, which proposes to consider urban space as a text, the article uses a multidisciplinary visual-anthropological approach, which considers a city as a visual-communicative text and a cultural-communicative environment. This is relevant due to both a new surge of interest in urban issues and due to the peculiarities of the poetic style of the writer's works. It is the audiovisual code that makes it possible to most adequately consider the "urban space" in Durylin's mentioned works as the most representative for considering this topic. Durylin's poem "A. R. Artem" serves as the micro-model of the "Moscow text". It contains the main audiovisual semiotic "signs" of "urban space" (the image of silence, on the background of which the "sounding world" of the Moscow house and its inhabitants are depicted: Alexander R. Artyom, Anton P. Chekhov, the cat). This emphasizes the importance of the anthropological aspect in the formation of the "Moscow text" model because characters, not cultural objects or loci, are bearers of the "Moscow spirit". In the course of the analysis, an attempt was made to determine the place of the notes *V Rodnom Uglu*, which had not been previously analyzed by literary scholars, in the literary process of the era. Along with other Moscow texts, a novel about Moscow by Andrei Bely, poems by Marina I. Tsvetaeva, *Happy Moscow* by Andrei Platonov, "Moscow" works by Mikhail A. Bulgakov and Ivan S. Shmelyov, Durylin is trying to create his own invariant of the "Moscow myth". Diverging from the construction of the traditional plot, Durylin creates and depicts the images of the capital (quiet, golden-domed, Great Russian) which acquired an almost mythological status for the writer, expressed Moscow's unique and timeless face, which is almost always of national significance for the writer, and, one must think, showed

the reader a certain perspective on reading the notes that make up the core of Durylin's "Moscow text". The writer identifies three important concepts that represent Moscow's face: the soul of Moscow, the third Rome, dissolved in the historical post-revolutionary second Babylon, became the invisible Moscow-Kitezh, a city that should rise again. It is also important that Durylin presents his supertext about the city primarily as a "human way of being in existence" and, therefore, about space as a cultural dimension of being. Along with this, he presents the sacred archetype of sobornost as culture-forming. Trying to create an objective picture, the author pays attention to the testimonies of foreigners Herbert Wells, Émile Verhaeren, and others.

Keywords: "Moscow text", audio-visual code, multidisciplinary, Durylin, sobornost, archetype.

DOI 10.23951/2312-7899-2020-3-72-86

Картина мира в творчестве С. Н. Дурылина не может быть адекватно представлена без обращения к исследованию поэтики «московского текста» в творческом наследии писателя. Но прежде чем обратиться к этому анализу, необходимо отметить саму дискуссионность проблемы выделения «московского текста» как такового. Такие исследователи, как Н. Е. Меднис и А. П. Люсый, указывали на рыхлость и «расплывчатость», определённый схематизм в выделении «московского мифа», на котором базируется «городской текст» [Люсый 2013, 13]. В этом смысле трудно объединить, например, в одно семантическое целое миф дореволюционной, имперской Москвы (Москва – третий Рим) и Москвы советской. Однако после детального анализа произведений, составляющих «московский текст», и А. П. Люсый, и группа учёных, проводивших научный семинар «Москва и „московский текст“ в русской литературе: московский период в творчестве писателя» (Москва, МГПУ), пришли к выводу, что всё же можно говорить о существовании «московского текста» и выделять его константы (подробнее об этом: [Малыгина 2005, 3–4; Люсый, 2013, 148–149]. В контексте развивающегося гуманитарного знания о городе и нового всплеска интереса к урбанистике весьма продуктивно, с нашей точки зрения, применение полидисциплинарного визуально-антропологического подхода, который рассматривает город как визуально-коммуникативный текст и культурно-коммуникативную среду. «Возможно, этот поворот (как и многие иные современные повороты) является следствием всё более угрожающего антропного и антропологического кризиса,

представляет собой одну из попыток противостоять мировоззренческому редукционизму, давно претендующему на то, чтобы в конечном итоге свести человека к элементу “природы”, а культуру – к продукту физического мира» [Аванесов 2018, 15]. «Такое исследование выявляет принципы позитивной “внешней” (адресованной носителям иных культур) демонстрации базовых архетипов, лежащих в основе отечественной культурной традиции» [Аванесов 2018, 13]. Думается, что «московские» произведения Дурылина могут быть рассмотрены с учетом нового подхода, потому что именно *аудиальные* и *визуальные* аспекты «московского текста» как смыслообразующие для данных произведений автора (мемуарных книг «В родном углу» (1928–1954) и «В своём углу» (1924–1939), цикла стихотворений «Старая Москва» (1926)) могут репрезентовать важнейшие архетипы русской национальной традиции.

Коренной москвич, который не только любил, но и великолепно знал Москву, запечатлел образ родного города в самых главных своих произведениях: мемуарных книгах «В родном углу» (1928–1954) и «В своём углу» (1924–1939), цикле стихотворений «Старая Москва» (1926). Цикл стихотворений¹ Дурылин пишет в Крыму, в Коктебеле, скучая по Москве. Приведем одно из них – «А. Р. Артём»² (1926):

Кот задремал под сизую геранью. / Кукушка стонет зябко на часах. / Вид из окна: – на лавочку с <геранью>, / На церковь о пяти резных крестах. / Тепло и тихо: поступь тараканью / Заслышать можно в щелях и углах. / Кот встал. На кухне гложет кость баранью, / Мурлычет, двигая янтарь в зрачках. / Несбывшийся художник и актер, / Хозяин хмур, и старая рука / Гитару теребит. Тоска. Тоска. / Чуть движется обычный разговор / И за десертом из простых орехов / Всю ночь грустят: Артём, гитара, Чехов».

Стихотворение названо в честь известного актера Московского художественного театра Александра Родионовича Артемьева (1842–1914), любимого актёра А. П. Чехова, с которым Дурылин познакомился во время обучения в 4-й гимназии. Работая там учителем чистописания, Артемьев параллельно и тайно от начальства начал работать в театре под псевдонимом Артём. Именно он и привил любовь юного Дурылина к театру. Однако за событийным незамысловатым внешним сюжетом просматривается внутренний, воссоздающий символический облик старой Москвы, которая и описана в стихотворении. В этом сюжете и Артём, и А. П. Чехов – не только

¹ Цикл стихотворений не опубликован и находится в архиве Мемориального Дома-музея С. Н. Дурылина (далее – МАМД).

² Публикуется впервые. Отдел рукописей РГБ, фонд № 331 А. П. Чехов, № 66, ед. хр. № 137.

дорогие знакомцы автора, но, прежде всего, люди, на которых очень отчётливо был виден «московский отпечаток», о котором в своё время говорил А. С. Грибоедов (эта мысль будет развёрнута Дурылиным чуть позже, в 1928, в мемуарной книге «В родном углу»). Передаёт ритм жизни старой Москвы и мотив тишины, ведь «тепло и тихо» не только в доме известного актёра, где спокойно дремлет кот и мирно тикают настенные часы. Тишина разливается повсюду, и совершенно ясно, что тихое пространство дома, где слышно даже «поступить тараканью», возможно только в нешумной Москве. И, конечно, для Дурылина облик Москвы непредставим без церкви, которая видна из окна. Замечание это неслучайно, так как дома в старой Москве часто строились так, чтобы из окна была видна церковь. А в районе Замоскворечья и вовсе с ориентацией на главные святыни – Кремль и Храм Христа Спасителя, что отчётливо видно, например, в «Лете Господнем» И. С. Шмелёва. Нужно отметить, что в стихотворении не столько изображается, сколько *переживается и слышится* атмосфера «старой Москвы»: «поступить тараканью слышать можно», «кукушка стонет», «кот <...> мурлычет», «старая рука гитару теребит», «обычный разговор». Переживают её герои: и А. П. Чехов, и Артём, и один из любимых «персонажей» Дурылина – кот. Это подчеркивает важность антропологического аспекта в формировании модели «московского текста», ведь персонажи, а не объекты культуры или локусы являются носителями «московского духа».

Стихотворение содержит основные мотивы и знаки, значимые для московских произведений писателя. Образ тихой, укладливой Москвы-матушки возникает и на страницах главного «московского» текста – записок «Москва», которые открывают мемуарную книгу «В родном углу». Само название главы в конце 1920-х годов было уже символично, одновременно связывало с одноимёнными текстами-предшественниками: это роман А. Белого «Москва» (1926), повесть Б. А. Пильняка «Иван-Москва» (1927), «Стихи о Москве» (1916) М. И. Цветаевой, «Две Москвы» В. В. Маяковского (1926) и др. текстами о столице. Называя свои записки-воспоминания словом, которое уже обозначало не только имя столицы, но стало почти символом, Дурылин сразу же задает модернистский ракурс и масштаб, в диалоге спора-согласия пытаясь представить свою версию московского мифа. Здесь необходимо отметить, что, хотя текст записок «Москва» Дурылина был опубликован в 2000 г. М. А. Рашковской, он остался совершенно не изучен и не привлекал внимание литературоведов³.

³ Тема эта затрагивалась в статье [Коршунова 2018].

Если говорить о текстах-предшественниках, то в этом смысле наиболее важным для писателя, конечно, становится роман А. Белого «Москва», на который, можно предположить, ориентировался Дурылин в большей мере. Это доказывает письмо, написанное уже после 1929 г., в котором в том числе Дурылин вдохновенно подчеркивает достоинства этого романа А. Белого: «Вашу Москву можно напечатать “песнями” и “стихами”, <...> как подлинную поэму. Буду рад, если Вы отзоветесь хоть двумя строками на это письмецо. Ваш С. Дурылин. Томск. Нечаевский пер., д. 14, кв. 5» [МА МДМД Фонд С. Н. Дурылина КП-525/70. Л.1]. Дурылину роман А. Белого был близок именно тем, что в нём была затронута важная тема изображения совершившихся исторических сдвигов в России. Так, реальное и полновесное пространство Москвы в одноимённом романе А. Белого (1926 и 1932), предчувствовавшего грядущие изменения (роман первоначально назывался «Слом»), превращается почти в ничто, а Москва предстает несуществующим городом: «... в самом центре Москвы, – Москвы не было; были – Париж, Берлин, Лондон; и – даже: уже был Нью-Йорк; и под всеми под ними – поднятие лавовых щупалец, с центра подземного к периферии: к московской Петровке. <...> „Москвы”-то и не было!» (разрядка наша. – Е. К.) [Белый 1989а, 127]. В предисловии к части романа «Москва» – «Маски» А. Белый пишет о Москве предреволюционной, поразившей его «картиной развала, пляской над бездной, когда я вернулся из-за границы после 4-летнего отсутствия» [Белый 1989b, 197]. Характерно, что роман интересен не своей описательностью, точным воспроизведением реалий старой и новой Москвы, но передачей ощущений и впечатлений посредством построения ассоциативных рядов. Ритмическая или орнаментальная проза использовала именно такие принципы изображения, «которые предполагают особое словоупотребление, подобное поэтическому (многозначность слова, насыщенность текста тропами), а также особый тип построения произведения, для которого характерны редукция сюжета и ведущая композиционная роль лейтмотивов» [Скороспелова 2003, 85]. Как известно, именно А. Белый один из первых в литературе в своих «Симфониях» предложил такой тип построения текста. Об особой роли поэтического языка Дурылин пишет также в процитированном выше письме А. Белому, говоря о том, что роман «Москва под ударом», «Московский чужак» можно «напечатать “песнями” и “стихами”». Поэтому абсолютно органичным для Дурылина является использование таких же принципов построения текста в своих записках-воспоминаниях «Москва». Интересной особенностью

этого текста Дурылина становится и то, что в нём отсутствует традиционный сюжет. Нет как самого действия, так и героев. Москва Дурылина – Москва *пустая*. Автор пишет записки о городе детства в Томске, в ссылке, ему тяжело и больно прощаться с прежней, уходящей в прошлое столицей, он спешит вспомнить то, что ушло, ноне забыто, сохранив его для потомков. Для других московских текстов: упомянутого романа А. Белого, стихов М. И. Цветаевой, «Счастливой Москвы» А. П. Платонова, «московских» произведений М. А. Булгакова, И. С. Шмелёва и целого ряда других – этот прием не характерен, есть сюжет или индивидуализированный рассказчик, который вспоминает и сквозь призму памяти собственного «я» передает свое видение читателям («Город-призрак» И. С. Шмелёва). Дурылин намеренно «обнажает» текст, вероятно, чтобы сосредоточить внимание только на одной героине. Это сама Москва. Её мы видим, сквозь тихий ход конки и шум трамвая мы её слышим, ее голосом-звоном мы умиляемся. Писатель намеренно объективирует манеру повествования в записках, избегает прямой лиризации, как бы стесняясь подменить своим, лично-субъективным объективное, он отгораживается от изображения социально-политических перемен в стране (стоит только перечитать дневник «Олонечские записки», где воссоздана автором буквально по дням вся картина революционных событий, чтобы понять, насколько важно это для Дурылина), наверное, с одной целью. С желанием выразить, концептуализировать в мемуарных записях не только свой лик столицы, но попытаться создать *инвариант* «московского мифа», некий свертхтекст о Москве.

Конструирование своего мифа о Москве задано не только названием, но и эпиграфами из «Панорамы Москвы» М. Ю. Лермонтова, «Евгения Онегина» А. С. Пушкина и записок М. А. Дмитриева. Избранные цитаты постулируют не только облик той Москвы, которую любил Дурылин, но и акцентируют именно те образы столицы, которые обрели для писателя почти мифологический статус: «Москва не есть обыкновенный большой город, <...> у нее есть *своя душа*⁴, *своя жизнь*» [Дурылин 2000, 138]; выразили ее неповторимый и вневременной лик, имеющий для писателя почти всегда и *национальное* значение, и, нужно думать, указали читателю определенный ракурс прочтения произведений, составляющих ядро «московского текста» Дурылина.

Записки-воспоминания Дурылин пишет в Томске в 1928 г., конечно же, скучая по родному и любимому городу. Но не только это

⁴ Курсив здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, мой. – Е. К.

побуждает его обратиться к воссозданию облика старой Москвы. Для создания своего облика столицы автор использует приём контрастного сопоставления лейтмотивных образов. Этот контраст задан в первом абзаце записок: «Москва до конца XIX века была *тихая, златоглавая, великорусская* Москва. С начала XX века, с японской войны и первой революции, в нее впервые пришел шум *трамваев, автомобилей, новых железных дорог* – она перестала быть *тихой*» [Дурылин 2000, 138]. Почти все выделенные определения являются художественным кодом прочтения и входят, согласно наблюдениям М. Селемёновой, в состав критериев «московского текста»: «Слова с семантикой цвета (слова-доминанты *белый*⁵, *золотой, розовый, голубой*, уподобляющие пейзажные зарисовки иконописным полотнам); <...> звука (*колокольный звон, шум трамваев, скрип полозьев*...); слова, называющие предметы и понятия православной культуры (*купола, кресты, маковки, церковь, собор, храм, икона, пост, Пасха*...)» [Селемёнова 2008, 136–137].

Каждое из названных определений (великорусская, тихая, златоглавая) – это лейтмотив определённой части записок (великорусская – первой, тихая – второй, златоглавая – третьей, четвертая же часть, посвященная «московским звонам», объединяя три предыдущие, аккумулирует в себе композиционный нерв всего внутреннего сюжета записок).

В первой части лейтмотивное определение Москвы *великорусская* характеризует и жителей, и пространство города, его опорные локусы с точки зрения отношения к сохранению национальной самобытности. Этим объясняется, например, «нелюбовь» Дурылина к «квартирантам» столицы, будь то простой рабочий или даже актёр Малого театра К. В. Бравич, так как «старых актеров Малого театра неприятно поразило в речи этого умного артиста отсутствие того, что я называю “московским отпечатком” <...>. В его речи не оказалось той прирожденной верности речевому строю Грибоедова, Островского и др., которая одна помогала вскрывать всё словесное богатство этих драматургов-москвичей и наполнять этим богатством сценические образы» [Дурылин 2000, 142]. Переполненность Москвы жителями с разных концов света привела к размыванию этого «московского отпечатка» русской речи. Например, при сравнении языка московских газет 1897 г. и 1927 г. Дурылин отмечает появление юго-западного отпечатка, который вытесняет московский. Коренных же москвичей, по мнению Дурылина, отличает не только «язык московских просвирен», о котором писал Пушкин, но

⁵ Курсив М. Селемёновой.

и соборность⁶, участие в православном соборном богослужении, «которое и сформировало особую поведенческую структуру, особый православный менталитет» [Есаулов 1995, 268]. Упоминание же о соборном единении за пасхальной заутреней на Кремлёвской Соборной площади, где «плечо о плечо, с фабричным ткачом и сидельцем из амбара готового русского платья Стулова, стаивали и тот же Ключевский, и Владимир Соловьев», А. П. Чехов, Апполинарий Васнецов, значимо как еще одно доказательство того, что соборность можно понимать как «выражение одной из фундаментальных особенностей русского православного пасхального архетипа» [Есаулов 1995, 268]. Дурылин эксплицирует, как православный тип культуры формирует *русский национальный характер*. Важно также, что Дурылин представляет свой свертхтекст о городе, прежде всего, как о «человеческом способе присутствия в сущем» и, следовательно, о пространстве как о культурном измерении бытия. «Язык» пространства в первой части записок раскрывает другие грани лейтмотивного определения *великорусская*. Самобытный русский образ и лик столицы, «её лица необщее выраженье», которым по свидетельству Дурылина восхищались Кнут Гамсун (1903 г.), Эмиль Верхарн (1913), Герберт Уэллс (1914), противопоставлен сменившей его «*grimace*» рядового европейского города, пытающегося торопливо американизироваться» [Дурылин 2000, 142]. Интересно, что наиболее негативные коннотации у автора заслуживает определение американский, именно потому что оно прочитывается с точки зрения автора как «безнациональный». Поэтому упоминание о том, что Шевыреву в 20–30-е годы XIX в. Москва напоминала Рим, звучит в данном контексте более чем символично и прочитывается как попытка в вечной формуле «Москва – третий Рим» увидеть лик всей старой, дореволюционной России. Здесь особенно важно то, что концепция «Москва – третий Рим» формирует основу как креативного, так и эсхатологического мифа этого города. Вместе они создают ту фундаментальную текстопорождающую основу, внутреннюю цельность, которая необходима для образования городского текста, хотя именно в этом фундаменте Московскому тексту незаслуженно отказывают некоторые современные исследователи такие, как В. Н. Топоров, Н. Е. Меднис. Между тем, уже в XVII в. наступает время «жанра исторической „предповести“, рассказа о начале традиции, <...> создаваемого в тот период, когда впервые появляется потребность в уяснении своих „исторических“ корней» [Одесский 1998, 13].

⁶ Термин «соборность» не является вполне литературоведческим, но используется нами как вполне уместный для анализа культурного контекста в данном тексте Дурылина.

С другой стороны, претендуя на объективность и пытаясь освободиться хотя бы отчасти от своего взгляда «изнутри», Дурылин приводит в записках свидетельства норвежского писателя Кнута Гамсуна («сказочный восточный город»), бельгийского писателя-символиста Эмиля Верхарна («мечтаемый рыцарский Кремль-Замок»), англичанина Герберта Уэллса. Однако именно здесь, в подборе свидетельств иностранных путешественников, Дурылин допускает в некоторой степени субъективные оценки. Как указала О. А. Казнина, например, среди англичан были популярными и свидетельства о Москве путешественника Ричарда Ченслора, Льюиса Кэрролла, В. Беринга и др. [Казнина 2000, 193, 200, 207]. Дурылин упоминает о тех свидетельствах, которые, по его мысли, подтверждают его концептуальные идеи, хотя, безусловно, именно англичане, как это отмечал Стятополк-Мирский, ближе всего подошли к разгадке «русской души» [Казнина 2000, 206].

Композиция второй части записок построена таким образом, что повествовательный сюжет о, казалось бы, вещах прозаичных и бытовых: езде, извозчиках, конках и трамваях Москвы – наполняется онтологическим и бытийным смыслом. Это не только воспоминание об обычаях старой столицы, о строительстве железных дорог и вокзалов, это – прежде всего «лирический плач» автора по ушедшей в небытие родной матушке-Москве. Эпиграф из Пушкина «Порфиноносная вдова» красноречиво подчёркивает настроение автора, который смог посредством репрезентации аудиовизуальных лейтмотивов передать читателю свой «лик» меняющейся Москвы.

Заявленный уже в стихотворении «А. Р. Артём», намеченный в первой части мотив оппозиции шума и тишины здесь является центральным. Примечательно, что места и образы «шума» и «тишины» выстраиваются автором в некую «поэтическую геометрию пространства», где аудиальный образ шума или тишины соответствует своему визуальному геометрическому знаку пространства и благодаря этому обретает некое ценностно осмысленное онтологическое значение. Например, «Москва окружена кольцом непрерывного поезда паровозов» [Дурылин 2000, 145], «Москва <...> перечеркнута теперь вкривь и вкось линиями трамваев» [Дурылин 2000, 146], «цепкою и частою трамвайной паутиной» [Дурылин 2000, 146]. От шумного кольца трамваев и автобусов, паутины шума и беспокойства Москву спасает «ником не пересекаемый прямоугольник, служивший для военных парадов», Театральная площадь, которая была пустыня и тиха; Красная площадь также была местом тишины, от «наступления» трамваев ее спасла графиня П. С. Уварова, благодаря

ходатайству которой прокладка трамвайных путей была перенесена дальше от Кремлёвских стен. Олицетворяет тишину также образ сада (например, сад родного плетешковского дома).

Настоящая же «борьба» старого и нового миров олицетворена противостоянием трамвая и конки, которое совершилось в художественном мире этого произведения. Именно трамвай, вытесняющий постепенно конку, вносил атмосферу шума и социального «визга». А конка «была типичным способом сообщения тихой Москвы: само её существование свидетельствовало о тихом темпе московской жизни» [Дурылин, 2000, 149]. Езда на конке – целая жизненная философия, ведь с ямщиком и извозчиком может завязаться задушевная беседа, а вот «какой разговор может завязаться с кожаным шофером такси, с мёртвым мотором вместо живой сивки?» [Дурылин 2000, 155]. Хотя с точки зрения современного читателя сравнение Ионы из чеховского рассказа «Тоска» с шофером современного автомобиля может показаться уже вполне юмористическим, в нем содержится важный смысл: существование человека в прежней Москве было одухотворено «тем самым необходимейшим для бытия “человеческим”, которое хоть на полчаса в морозную московскую ночь объединяло в один человеческий комок сивку и деда из Калужской губ с их седоком-москвичом» [Дурылин 2000, 155]. В отличие от современного писателя, почти механического, почти бездуховного образа мысли и жизни это существование было соборным. К моменту написания этой части записок в литературе уже неоднократно появлялся образ как трамвая, так и конки. В поле зрения писателя наверняка уже попал как «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева (1919), так и стихотворения О. Мандельштама «Жили были два трамвая: Клик и Трам» (1924–1925). Можно сказать, что с появлением в Москве трамваев в 1899 в литературе очень быстро сложился «трамвайный миф», активно исследуемый литературоведами. Р. Д. Тименчик, один из первых исследователей этого мотива, называя трамвай «удачливым конкурентом лошади» [Тименчик 1987, 135], полагает, что «анимизация трамвая (сонного, разбуженного, усталого) в поэзии начала века <...> была связана первоначально с переносом традиции мифологизации, которой обладал исторический предшественник трамвая – конно-железная дорога, или конка» [Тименчик 1987, 135]. Подтверждая свою мысль, Р. Д. Тименчик приводит литературные примеры: упомянутое стихотворение Мандельштама, «Ты, враг моторов и трамваев...» С. Городецкого (1912), стихотворения Г. Марева, Т. Ардова и др. «Трамвай двигался таким образом в «природный», натурфилософский ряд» [Тименчик 1987, 137]. «Все

эти смысловые валентности, –подытоживает автор, – суммированы в стихотворении 1920 года “Заблудившийся трамвай”» [Тименчик 1987, 137]. И хотя исследователь отмечает, что «навязчивая тема обезглавливания изначально связалась с трамвайной темой», он всего лишь констатирует этот факт, никак не объясняя связь этого мотива с естественностью и природностью. Поэтому, на наш взгляд, нужно обратить исследовательское внимание на то, что чаще всего все же в литературе трамвай и трамвайная тема связаны с эпизодами гибели как героев, так и «старого мира», прежней Москвы (Дурылин). Ведь нельзя забывать, что трамвай Н. Гумилева везёт героя в край, где «вместо капусты и вместо брюквы мёртвые головы продают». Е. Замятин же, изображая трагедию революционного города, поселяет своего дракона (маленького озлобленного красноармейца) именно на трамвайной площадке, где он и вершит судьбы людей, отправляя на тот свет человека с «интеллигентной мордой». Знаково, что самосуд непременно совершается под шум «скрежещущего трамвая», который «вон из человеческого мира» мчится. Недаром и Лужин, герой набоковского романа «Защита Лужина» (1929), совершает свою последнюю перед самоубийством поездку в трамвае, а женщина-черт из набоковской «Сказки» (1926), демонстрируя свою магическую силу, желает отправить прохожего в черепаховых очках «под трамвай». У В. В. Набокова зачастую трамвай, будучи включённым в мистический контекст, связан с мотивом гибели. Но действительно культовыми стали эпизоды гибели Берлиоза на трамвайных рельсах из «Мастера и Маргариты» М. А. Булгакова. Безусловно, что писатель учитывал литературный опыт предшественников, удачно его мифологизируя. За М. А. Булгаковым последовал и Б. Л. Пастернак, ведь доктора Живаго в последний путь везёт постоянно ломающийся трамвай. Хотя герой успевает выскочить из него, он все-таки ощущает «что он наделал что-то роковое». Учитывая эти контексты, можно, на наш взгляд, полагать, что в русской литературе существовали *две разные тенденции* осмысления трамвайного мифа: наряду с анимизацией трамвая существовала тенденция условной его «механизации», символизовавшей «железный» новый век. Кто из коллег по перу учитывал опыт Дурылина в осмыслении этой темы, установить трудно (опубликованы записки лишь в 2000 году), но важно и неоспоримо то, что Дурылин выразил и создал в «Москве» с помощью лейтмотивного «звучащего» звукового ряда аллитераций мифологизированный мистический образ трамвая, который стал одним из символов механистического XX века.

Поэтому Дурылин в записках буквально «воскрешает» хотя бы в поэтической реальности быт и нравы Москвы прежней, с непременно известной всем каретой Иверской Божией Матери, гуляньями-катаньями в Сокольниках и целыми кварталами, районами тишины.

Третья часть мемуаров более подробно рассмотрена в указанной статье Е. А. Коршуновой, поэтому мы не останавливаемся на этом материале. В последней части «Записок» он отходит от какого бы то ни было историзма, разговора об изменениях как архитектурного, так и культурного облика столицы... Звон, звук, чудное звучание московских колоколов – вот не совсем традиционный предмет авторского размышления на традиционную во многом тему. Возможно, автор уходит от конкретного и острого, болезненного разговора о большевистской России, об исторической катастрофе благодаря использованию приема своеобразного литературного и художественного юродства: вместо логического заключения и изображения революционной Москвы он намеренно сосредоточивает художественное внимание на «изображении» московского звона, повествование о котором, казалось бы, разрушает цепочку последовательного авторского повествования... и является вполне второстепенным. И, более того, не совсем подходящим для концовки и итога, в котором более ожидаемым было бы описание революционной Москвы. Но оказалась, по мысли автора, здесь нужна совершенно другая логика, обратноперспективная, в свете которой подобный поворот сюжета становится одновременно кульминационным и итоговым. Именно в последней главке Москва, обращаясь и к читателю в том числе, говорит «своим языком, языком сильным, звучным, святым, молитвенным» [Дурылин 2000, 176], языком колокольного звона. Звон у Дурылина не только говорит и звучит, но и обретает видимые образы, изображающие борьбу добра и зла: «И мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один <...> хоровод!» [Дурылин 2000, 176]. Такие мистические характеристики «подсвечиваются» и цветовыми ассоциациями: «Москва пылала звоном, как огнём», «полыхала звоном, горя и сияя в нём, как неопалимая Купина»; и пространственными: «Звук – море, океан звуков»; «казалось таким же огненным, как звёзды в небе, как взлетающие к ним ракеты, фейерверки, как огни бесчисленных иллюминаций» [Дурылин 2000, 178]. Невидимые «руки» пасхального звона «светлым лучом звука» «раздвигают ночь», возвещая истину пасхального воскресения. Эта пасхальная радость слышна непременно на фоне «пространства тишины», всех

«уголков тишины»: тиши, тихмени, затишья, отиши, сопровождаемой «молчанием неба».

Ставя в центр главы юродивого Павла Фёдоровича Гедике, единственного героя всего текста записок, безвозмездного художника московского звона, Дурылин пытается представить читателю совершенно иной, открытый духовному, внутреннему зрению взгляд на облик, душу и будущее родного города. Говоря об интерпретации роли юродивого в этом тексте, нельзя не вспомнить, что в том же 1928 г., в котором написана «Москва», Дурылин пишет роман-хронику «Колокола», где одним из важных героев, осмысляющих ход истории, становится юродивый Сидорушка. И. В. Мотеюнайте показала особое значение мотива слёз, «прикрепленного» автором к образу юродивого [Мотеюнайте 2009, 344]. В таком контексте звон Гедике напоминает плач, если «не на реках Вавилонских», то в Москве, вполне напоминающей в этот исторический период Второй Вавилон. Существует этот Второй Вавилон в духовном пространстве Святой Руси, ведь почти лейтмотивное упоминание о том, что колокольный звон – это «язык Москвы», свидетельствует об этом и прочитывается как неотъемлемая часть данной мифологемы. Связь двух мифологизированных концептов представляет значимый для указанного литературного периода концепт града Китежа, ведь недаром автору звон напоминал «звон колоколов в подводном граде Китеже». Он свидетельствует о вневременном – и можно сказать вечном – облике-лике Москвы-Китежа, города, душа которого должна «воскреснуть».

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники:

- Дурылин С. Н. А. Р. Артем // Отдел рукописей РГБ, фонд № 331. А. П. Чехов, № 66, ед.хр. № 137.
- Дурылин 2000 – Дурылин С. Н. Москва // Встречи с прошлым. Вып. 9. М.: Русская книга, 2000. С. 134–190.
- МА МДМД Фонд С. Н. Дурылина КП-525/70. Л. 1 – Письмо С. Н. Дурылина к Б. Н. Бугаеву (Андрею Белому) 1928 г. // Мемориальный архив Мемориального Дома-музея С. Н. Дурылина. Фонд С. Н. Дурылина. КП 525/70. 2 л.

Научная литература:

- Аванесов 2018 – Аванесов С. С. Городское пространство как антропологический феномен // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2018. Вып. 2 (16). С. 10–31.

- Белый 1989 а – *Белый А.* Москва // Петербург. Москва в 2 т. Т. 1. Петербург. Москва. Тула : Приокское кн. изд-во, 1989(а). 732 с.
- Белый 1989 б – *Белый А.* Москва // Петербург. Москва в 2 т. Т. 2. Москва под ударом; Маски. Тула : Приокское кн. изд-во, 1989(б). 622 с.
- Есаулов 1995 – *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск. 1995.
- Казнина 2000 – *Казнина О. А.* Москва глазами англичан (Мат-лы к исследованию) // Москва в русской и мировой литературе. Сб. ст. М., 2000. С. 193–210.
- Коршунова 2018 – *Коршунова Е. А.* Москва и «московский текст» в романе И. С. Шмелева «Лето Господне» и мемуарах С. Н. Дурылина «В родном углу» // И. С. Шмелев и писатели русского зарубежья: сб. науч. статей междунар. конф. Симферополь, 2018. С. 50–56.
- Люсый 2013 – *Люсый А. П.* Московский текст: Текстологическая концепция русской культуры. М., 2013.
- Малыгина 2005 – *Малыгина Н. М.* Проблема «московского текста» в русской литературе XX века // Москва и «московский текст» в русской литературе XX века. IX Виноградовские чтения: Материалы междунар. науч. конференции. М.: МГПУ, 2005. С. 3–10.
- Мотеюнайте 2009 – *Мотеюнайте И. В.* Юродские слезы, колокольный звон и русская история (о способах символизации в романе-хронике С. Н. Дурылина «Колокола» на примере образа юродивого // Теория традиции: христианство и русская словесность. Коллективная монография. Ижевск, 2009. С. 337–357.
- Одесский 1998 – *Одесский М. П.* Москва – град святого Петра. Столичный миф в русской литературе XIV – XVII вв. // Москва и московский текст русской культуры : сб. ст. М. : РГГУ, 1998. С. 9–26.
- Селеменова 2008 – *Селеменова М. В.* Городская проза как идейно-художественный феномен русской литературы XX века. М., 2008.
- Скорospelова 2003 – *Скорospelова Е. Б.* Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003.
- Тименчик 1987 – *Тименчик Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Символ в системе культуры. Тр. по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. 21. С. 135–143. Учен. зап. Тартуск. ун-та; вып. 830.

Материал поступил в редакцию 17.09.2019

Материал поступил в редакцию после рецензирования 09.04.2020