

УДК 821.161.1-3(АСЕЕВ Н.)»19»  
ББК Ш33(2РОС=РУС)6-8,44

*Т. С. Дубровских*  
*T. Dubrovskikh*  
*г. Челябинск, ЮУрГУ*  
*Chelyabinsk, SUSU*

**УРБАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В КНИГЕ Н. АСЕЕВА  
«РАССТРЕЛЯННАЯ ЗЕМЛЯ. ФАНТАСТИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ»  
URBAN MOTIVES IN THE BOOK «THE SHOT EARTH. FANTASTIC  
STORIES» BY N. ASEEV**

**Аннотация:** В настоящей статье рассматриваются урбанистические мотивы в рамках новеллистической книги Николая Асеева «Расстрелянная Земля. Фантастические рассказы». Ареной противоборства миров прошлого и будущего в координатах футуристически заряженного художественного пространства циклического единства закономерно становится городская действительность. Прогрессивное движение для автора неразрывно связывается с технической модернизацией окружающей реальности. Вместе с тем писатель демонстративно разрушает культ машиноцентризма, отрицает характерную для западного канона футуризма логику неприятия естественного начала и выдвигает тезис необходимости преобразования мироздания в гармонии с природной стихией.

**Ключевые слова:** Николай Асеев; художественное единство; урбанистические мотивы; футуризм; циклизация; новелла.

**Abstract:** In the article urban motives within Nikolai Aseev's «The Shot Earth. Fantastic Stories» are considered. Urban reality becomes a scene of confrontation between the past and the future in the futuristic book. According to the author's opinion the progressive movement is inextricably linked with the technical modernization of the surrounding reality. However, Aseev emphatically destroys the cult of the machine, denies the idea of nature's rejection proclaimed by the western type of Futurism and introduces a thesis of transformation in harmony with the nature.

**Keywords:** Nikolai Aseev; artistic unity; urban motives; Futurism; cyclization; short story.

Важной типологической приметой развития литературно-жанровой парадигмы в 1920-е годы, по общему признанию исследователей, становится актуализация приемов укрупнения художественного контекста, позволяющих многогранно, всеобъемлюще, универсально отразить характер переломного времени в рамках его эстетических требований. Обращение к сложной конструкции циклических единств раскрывает стремление творческой мысли упорядочить хаос космического распада, найти внутреннюю связь в бурном жизненном круговороте. Используя изобразительный потенциал поликомпонентных синтетических структур, писатели, приверженные как модернистскому, так и классическому ти-

пам искусства, интенсифицируют читательскую активность, пластически-объемно воплощают оригинальные идейно-философские стратегии, создают индивидуально-авторские, в большинстве своем нацеленные на литературный эксперимент мирообразы. Наиболее продуктивной формой претворения действительности в обстановке прямой сопричастности процессу масштабного исторического передела оказывается гибкая и податливая, метонимически заряженная и новационно-открытая модель малого эпоса.

Именно к первым годам послереволюционного десятилетия относятся ранние прозаические опыты Николая Асеева, на тот момент давно признанного поэта, одного из лидеров русского футуризма (в том числе в его «лефовской» ипостаси). В 1925 году писатель, очевидно, подводя условные итоги произошедших на этапе советского нэпа бытовых и бытийных преобразований, объединяет опубликованные прежде разрозненно новеллы и, наряду с многочисленными поэтическими ансамблями, издает книгу-цикл под символическим заголовком «Расстрелянная Земля. Фантастические рассказы». Отзвук экспрессионистической тревоги, общий пафос разочарованности в не соответствующей представлению об идеале действительности и в то же время романтически-непобедимая вера в возможность счастливого мироустройства, эмоциональный призыв к активному «жизнестроению» обеспечивают диалектически сложное концептуальное единство полиструктурного произведения. (Любопытно, что «Фантастические рассказы» в разбросанном порядке войдут в следующую прозаическую книгу автора – объемный итоговый макроцикл «Проза поэта» 1930 года, демонстрирующий закономерное «преодоление» модернистских этико-эстетических сомнений и в большей степени отвечающий принципам реалистического «социального заказа»).

Концептуально-художественная целостность «Расстрелянной Земли» армируется за счет комплементарного взаимодействия двух оппозиционных мотивных комплексов, формирующихся вокруг антитетичных в эстетической системе автора идеологем прошлого и будущего. Наиболее яркое выражение структурообразующее противопоставление находит в рамках конвенциональной для футуризма (и в целом для культуры модернизма) темы городского устройства, занимающей в фантастическом мирообразе книги положение смыслового контрапункта.

Как известно, русское футуристическое движение, в отличие от одноименного западного аналога, было сфокусировано отнюдь не на идее насильственного и безоглядного пересоздания действительности: за театрализованным нигилизмом и скандальными выходками против искусства классического типа скрывалось чуткое отношение к историческим корням, богатейшим традициям национальной культуры, женскому природному началу. Казимир Малевич, раскрывая натурфилософский принцип супрематизма, отмечал, что человек не может «победить природу, ибо человек – природа» [2, с. 158]. «Воспроизводить же новый железный мир» [2, с. 92], по замечанию художника, занятие для дилетантов искусства. В своей первой прозаической книге Асеев подвергает диалектическому переосмыслению провозглашенный итальянцами культ искусственного про-

странства: урбанистическая цивилизация в прямом соответствии с натурфилософской концепцией «будетлян» скорее погружается в стихию природы, чем отторгается от нее.

Начальная часть цикла, посвященная описанию грандиозной схватки между марсианскими колонизаторами и земными жителями, не содержит конкретных сведений о будущих формах расселения человеческого сообщества. Тем не менее такие детали фантастического быта, как «аэроплощадь», «электротелефонограф», «аэромоторы», подчеркивают урбанистический колорит повествования. Однако в роли средства спасения от космических захватчиков, «грубых в своей древней культуре» [1, с. 70], выступают отнюдь не продукты инженерного гения будущих поколений. Олицетворенная Земля, образ которой приобретает в рамках рассказа мифопоэтический ореол, укрывает беззащитных перед угрозой истребления людей в живительных материнских недрах, позволяет им питаться от таинственного «первоисточника воли». Доводя мотив борьбы машинных цивилизаций до вселенского масштаба, автор демонстративно разрушает логику очистительной войны: роль ключевого элемента в воскрешении «расстрелянного» человечества исполняет не металл, а земля, ее внутренние энергетические ресурсы: «Точка выросла в очертания планеты и – новая форма Земли наплыла на израненную и истерзанную планету, охватив ее и вплавив в себя в блеске, шуме и свете, торжественно продолжая шествие по выправленной орбите» [1, с. 74].

Новелла «Завтра», продолжающая развивать традиционный для поэтики *science fiction* конфликт рукотворного и естественного начал, приобретает трагедийное звучание. Отвлеченно-фантастическая модель технократического будущего включает устрашающие описания глобальной антропогенной катастрофы – последствий экспериментаторства беспечных потомков. Надежда спасти задыхающееся в индустриальном чаду человечество возлагается в духе утопических теорий пореволюционного времени на проект идиллического воздухоплавательного города (футуристического варианта «Града Небесного», претворенного в конструктивистски строгой геометрии железобетонных массивов). Однако в ходе первого же испытания кинетический квартал, вопреки выверенным математическим расчетам, обрушивается на землю горами металлических руин. «Покачнувшиеся и набок павшие здания устилали равнину. Большинство из них представляло груды обломков. Раскрошенное стекло и согнутый, искорверканный металл создавали впечатление унылого первобытного хаоса» [1, с. 83]. Попытка полностью «отгородиться» от первородной материи, вырваться за пределы системы координат исторического прошлого заканчивается смертельной катастрофой. Реализация узловой футуристической идеи устремленного ввысь города разворачивается на грани дезурбанистической концепции.

Рассказ-фантазмагория «Война с крысами», актуализирующий сюрреалистическую поэтику, продолжает мотивную линию агонизирующей городской цивилизации. Мрачные урбанистические пейзажи предстают в воспаленном сознании рассказчика в виде искаженных картин гротескно-оживотворенных домовубийц, «злобно оглядывающих исподлобья улицу» [1, с. 47], лабиринта бесконечных черных лестниц, недвусмысленно напоминающих затхлые крысиные

ходы. Кратковременной передышкой в борьбе с призрачными врагами для главного героя становится прогулка на природе. Лишь «спускаясь в весенний вечер к тихой медовой заре» [1, с. 52] из наводненного паразитами высотного здания, он способен отвлечься от сумрачных, давящих, навязчивых мыслей.

«Московская фантазия», также сюжетно опирающаяся на прием развернутой антропоморфизации, оказывается наглядно противопоставленной как «завтрашней» энергии вертикального урбанизма, так и тлетворной атмосфере города-убийцы предыдущего рассказа. Мир модернизированного будущего изображается автором в духе индустриального примитивизма, характерного для национального футуристического канона. Образ городского жителя, в воображении повествователя свободно парящего над землей в костюме-«воздухоподъемнике» (знаковая антитеза иноязычному «аэромотору» в пределах «завтрашней» цивилизации), но при этом остро чувствующего генетическое единение с природой, органично встраивается в художественную систему гуманистической утопии Велимира Хлебникова. «<...> плывет гражданин Иван Иванович по небу, спокойный и счастливый!.. Что? Плывет по небу? Ну да, как облако, плывет по небу» [1, с. 65].

Однако автора рассказа в большей степени интересует не конечная форма будущего, а сам процесс деформации, перехода от одного временного измерения к другому: патриархальная и старинная, Москва становится удобным объектом наблюдения, отражающим любое «еле видимое» [1, с. 68] изменение, даже единичную деталь новой городской жизни. Протеически неуловимый женский облик города, то юной красавицы, то стародавней старухи, восходящий к архетипу матери-земли и на мотивном уровне закольцовывающий новеллистический ансамбль, смягчает и гармонизирует футуристический миф.

Анализ макротекстуальных смысловых связей, центральных мотивно-образных линий уточняет и объективизирует авторскую эстетико-философскую позицию, обнаруживает отчетливую метасюжетную динамику книги. Футуристическая модель закономерно опирается на фундамент урбанистических мотивов, вписывающихся в оппозицию статического и динамического, мира прошлого и мира будущего. Однако «городской текст» Николая Асеева, в границах ценностных ориентиров именно национально-самобытного футуризма, демонстрирует амбивалентную, даже парадоксальную структуру. Автор и романтизирует технически совершенное «завтра», и опасается его разрушительного, обезличивающего влияния. Комплементарно воссоздавая объемную картину рационально-технических преобразований, он как будто настороженно испытывает конструируемый «железный» мир, скрывает за внешним урбанистическим оптимизмом глубокое сомнение в необходимости коренного видоизменения быта людей, кардинальной деформации живого начала и в конце концов приводит читателя к идее гармонического человеческого «общезития», основанного на плодотворном единении с природой.

### **Библиографический список**

1. Асеев, Н. Н. Собрание сочинений : в 5 т. / Н. Н. Асеев. – М. : Издательство художественной литературы, 1964. – Т. 5. – 715 с.

2. Малевич, К. С. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы 1913–1929 гг. / К. С. Малевич. – М. : Гилея, 1995. – 395 с.