

Л. Д. Бугаева

ПОВЕРХ БАРЬЕРОВ: ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

1. Немного биографии. Большая Советская энциклопедия (3-е изд. 1969–1978) представляет Павла Вежинова (1914–1983) как соцреалистического писателя, Большой энциклопедический словарь — как антивоенного писателя и писателя психологического реализма, Википедия сухо фиксирует конфликтность писательской личности, балансирующей между реализмом и фантастикой.

Беглый взгляд на факты личной и творческой биографии Вежинова усиливает ощущение конфликтности. Вежинов участвовал в революционном молодежном движении, за что был арестован и исключен из классической гимназии, однако в партии не состоял до 1944 г. Окончил философский факультет Софийского университета и несколько лет работал в университете. В 1944 г., когда университетские профессора, не согласившиеся сотрудничать с коммунистической властью, потеряли работу, Вежинов вступил в партию, но в университете не остался — ушел на фронт военным корреспондентом. До войны сотрудничал с газетой «РЛФ», вокруг которой объединились пролетарские писатели — сторонники марксистско-ленинской эстетики, стремившиеся создать новый художественный метод, связанный с марксистской идеологией. А после войны в 1947 г. опубликовал в жанре детектива роман «Синият залез» («Голубой закат»), изобилующий эротическими сценами и весьма далекий от принципов марксистской эстетики. На писателя, отошедшего от соцреализма и изображения «маленьких людей», с которыми он вошел в литературу в 1930-е годы, обрушилась резкая критика. Вежинова обвинили в буржуазно-декадентском влиянии, в эстетизации порока и в любви к болезненному. Сборник «Втора рота» («Вторая рота», 1949), получивший Димитровскую премию в 1950 г., и повесть «Далече от береговете» («Далеко от берега», 1967) вернули утраченное доверие власти к писателю. Однако завоевав доверие, писатель резко меняет стиль.

Творчество Вежинова в последние два десятилетия жизни — это, в основном, фантастическая литература. В конце 1950-х годов появляется его первая фантастическая публикация — рассказ «Историята на едно привидение» («История одного привидения», 1956). В 1968 г. выходит сборник фантастических рассказов «Сините пеперуде» («Синие бабочки»), впоследствии положенный в основу сценария первого болгарского научно-фантастического фильма «Третъя от Солница» (1972), в 1976 г. — повесть «Бариерата» («Барьер»), экранизированная Христо Христовым в 1979 г.

Обращение Вежинова к фантастике и неожиданно, и закономерно. Заметим, что в философском плане Вежинов — не материалист, а идеалист, точнее, гегельянец. Очевидно влияние на Вежинова философской системы Гегеля, в первую очередь «Лекций по эстетике» и «Науки логики». При этом чувствуется знание философии pragmatизма в варианте Уильяма Джеймса, в частности его книги «Зависимость воли от веры». Поворот к фантастике является неожиданным для писателя-реалиста и для философ-логика, но закономерным — для философа-идеалиста, убежденного в наличии интуиции в искусстве как форме развития абсолютного духа.

2. Вежинов и советская фантастика. Фантастика Павла Вежинова интертекстуально и интермедиально связана с искусством в России — как литературным, так и живописным и кинематографическим.

Вежинов вошел в фантастическую литературу в 1960-е годы — время, когда ведущую позицию в советской фантастике занимали Иван Ефремов и братья Стругацкие. Тем не менее фантастика Вежинова восходит в первую очередь к творчеству советских писателей старшего поколения — Александра Грина и Александра Беляева. Начиная с 1956 г. книги Грина, обвиненного в 1950 г. в «буржуазном космополитизме», которые не издавались с 1941 г., стали выходить миллионными тиражами. Произведения Беляева, всегда пользовавшиеся популярностью, в 1960-е годы привлекли еще и внимание кинематографистов, и на экраны вышли фильмы «Человек-амфибия» (1961) и «Продавец воздуха» (1967).

Фантастика Вежинова, в частности повесть «Барьер», — это уход от соцреалистического «здесь» и «сейчас» в «здесь» и «сейчас» внутреннего мира человека. Повесть интертекстуально связана с романом Грина «Блистающий мир» (1924) и последним романом Беляева «Ариэль» (1941). Сближает произведения Вежинова, Грина и Беляева в первую очередь образ летающего человека: Друд в «Блистающем мире», Ариэль в одноименном романе Беляева, Доротея в «Барьере». Возникают и другие параллели.

Во всех трех произведениях место обитания героев сходно с тюрьмой, в том числе и находящаяся рядом с тюрьмой психлечебница Доротеи, где на окнах комнат-камер тюремные решетки. Властные инстанции в произведениях Грина, Беляева и Вежинова характеризуются стремлением вписать выходящие за рамки явления в существующую систему или — в случае невозможности вписывания — вынести за рамки системы вплоть до полного уничтожения. При этом все летающие персонажи с пренебрежением относятся к материальным благам.

Во всех трех произведениях в восприятии окружающих людей необычность сближается с сумасшествием. И Друд, свободный артист, и Доротея, пациентка психбольницы, считаются сумасшедшими. По определению бывшей жены композитора Манева, Доротея — «шиза»; по самоопределению Доротеи: «Я не такая, как все... Я сумасшедшая...» [1, с. 39, 15]. В то же время многие необычные способности Доротеи, включая телепатию и особый музыкальный слух (переписывая ноты, Доротея слышит музыку, которую переписывает), встречаются в жизни и имеют научное объяснение. Оливер Сакс описывает сходные случаи уникального музыкального воображения [2, р. 31, 117].

Во всех трех произведениях присутствует фигура медиатора между мирами. У Беляева это психически ненормальный, но незаурядный биофизик Хайд, проделавший эксперимент с Ариэлем. У Грина и Вежинова — психиатр, бесстрастный наблюдатель происходящего, допускающий при этом возможность существования параллельного мира.

В «Ариэле», «Блистающем мире» и «Барьере» полет героя со спутником знаменует их духовную близость. Сближает произведения мотив ухода летающего героя из мира, в «Блистающем мире» и «Барьере» представленный как самоубийство. Герой Беляева Ариэль не умирает — он уезжает в Индию, тем не менее его отъезд, завершающий роман, предстает как исчезновение: «Пароход, увозящий Ариэля, исчез, как видение сна» [3, с. 570].

3. Кинематографические претексты «Барьера». Интертекстуальность связывает Вежинова не только и не столько с русской фантастической литературой, но и с кинематографическими претекстами, в том числе с фильмами Андрея Тарковского и в первую очередь с фильмом «Солярис» (1972). Появление кинематографических претекстов повести и фильма «Барьер» не случайно. С 1954 по 1972 г. Вежинов сотрудничал с болгарским кинематографом — работал редактором на киностудии. Он автор нескольких киносценариев, в том числе и сценария к фильму «Барьер».

Параллели между «Барьером» и фильмами Тарковского многочисленны. В «Андрее Рублеве» тема полета, задающая один из метафорических планов интерпретации событий фильма, возникает в поэтическом прологе в образе «крыльев холопа», которые, в свою очередь, отсылают к фильму Юрия Тарича «Крылья холопа». Мотив зеркала связывает «Барьер» и фильм Тарковского «Зеркало». Однако если зеркало в фильме Тарковского отсылает к структуре памяти в целом и к автобиографической памяти о прошлом, то в «Барьере» в зеркале отражается будущее или то, что происходит в настоящий момент, но в другом месте. Так, в заключительных эпизодах фильма Манев (Иннокентий Смоктуновский), вернувшись домой после замаскированного под деловую поездку в Пловдив бегства от Доротеи (Ваня Цветкова) и не обнаружив девушки, обходит гостиную и замечает в зеркале отражение висящей на стене репродукции картины Марка Шагала «Над городом» («Влюбленные над городом», 1914–1918), на которой мужчина и женщина — художник и его жена Белла — парят над Витебском. Однако, в отличие от оригинала, отраженная в зеркале Белла держит в руке саблю. Образ сабли, отсутствующий в повести, но появившийся в фильме, становится знаком насилия и предвестником смерти героини. Как и живописный ряд в фильме Тарковского «Солярис», отраженная в зеркале картина Шагала поднимает вопрос о соотношении искусства и реальности: картина, вернее, ее зеркальное отражение, обнаруживает страшную правду о смерти героини до того, как Антоний увидит девушку мертвой. Вслед за отражением картины Шагала на экране возникает еще одно отражение: головы Антония в стекле, покрывающем картину, — тень убийцы. В итоге, именно сабля становится той уликой, которая заставляет генерала, ведущего расследование смерти Доротеи, заподозрить Манева в причастности к убийству. Несмотря на то, что обвинения генерала оказываются несостоительными, Манев приходит к мысли, что он и есть убийца, погубивший Доротею «своим ничтожеством и слабостью» [1, с. 100].

В фильме «Солярис» за ключевым разговором в библиотеке между Крисом, Снатом, Сарториусом и Хари, в котором Сарториус отказывает Хари в человечности, развивая мысль о ее вторичной, «матричной» природе, следует сцена невесомости, где Крис склоняется перед Хари, тем самым признавая ее человечность и демонстрируя свою любовь. В «Барьере» сцена полета Доротеи и Манева во многом наследует сцене невесомости в «Солярисе»: совместный полет маркирует поворотный момент в отношениях героев — момент принятия и понимания героем своей возлюбленной. Более того, совпадает ряд деталей: перекликаются отдельные позы героев, эпизод замыкается образом круга (океана в «Солярисе», пятна света в «Барьере»), в структуру киноповествования вводится визуальный ряд (Брейгель в «Солярисе», Марк Шагал в «Барьере»). Впрочем, введение живописного ряда в структуру киноповествования — характерная черта и фильма Тарковского, и фильма Христова и Вежинова в целом. Картинный ряд, появляющийся у Тарковского в земных и космических эпизодах, включается в общую систему интерпретант. В аналогичном качестве выступают картины пациентов в кабинете Юруковой и, в особенности, картина Шагала, появляющаяся в фильме трижды. Обе героини — Хари и Доротея — маргинализованы как существа в первом случае чуждой, во втором — аномальной природы, к которым окружающие относятся с недоверием. Обе героини кончают жизнь самоубийством. Примечательно, что и первая попытка самоубийства Хари, выпившей жидкый кислород, и самоубийство Доротеи следуют вскоре за эпизодом парения-полета. Обе героини являются в определенном смысле вспомогательными образами по отношению к героям-мужчинам: если в «Солярисе» Хари — это открытие Крисом своей человеческой сущности, то в «Барьере» Доротея — открытие Антонием глубин своего сознания.

Тарковский видел главный смысл «Соляриса» не в постановке вопроса о возможностях и формах контакта с внеземным разумом, а в нравственной проблематике, которая, по его мнению, может проявляться в областях, не связанных непосредственно с моралью, к которым, в частности, он относил проводимые в космосе научные исследования. Создавая «Солярис», Тарковский вступил в полемику со Стэнли Кубриком, а именно с научно-фантастическим фильмом Кубрика «2001: A Space Odyssey» («Космическая одиссея 2001», 1968). По мнению Тарковского, в «Космической одиссее 2001», получившей премию «Оскар» за спецэффекты и комбинированные съемки, Кубрик уделил слишком большое внимание технической стороне как фильма, так и космического путешествия, увлекшись техническими возможностями и созданием достоверного образа межпланетного корабля, а также состязанием между астронавтом и компьютером по имени ХАЛ 9000. Тарковский (как кажется, проигнорировавший открытость и многозначность финала «Космической одиссеи 2001») в противовес технократической интерпретации фильма Кубрика стремился показать путешествие в космос не как пространственное перемещение, а как своеобразный путь к себе и в себя. В свою очередь, Станислав Лем остался недоволен киноверсией «Соляриса», считая, что Тарковский вывернул наизнанку его концепцию космоса.

Примечательно, что, критикуя версию режиссера, Лем усмотрел интертекстуальную связь фильма Тарковского с «Преступлением и наказанием» Достоевского и провел параллели между Кельвином и Раскольниковым. В finale книги и фильма «Барьер» Манев, узнав о смерти Доротеи, ощущает себя убийцей. Фантастика Вежинова в определенном смысле продолжает полемику Тарковского с Кубриком. Как и Тарковский, Вежинов отходит от сайентизма, от фантастики космических путешествий и далеких цивилизаций и обращается к фантастическому в человеке и фантастике как форме философствования.

4. «Барьер» и теория фантастического. «Барьер» — это уход в фантастическое в том смысле, в каком его понимает Цветан Тодоров. Согласно Тодорову, фантастическое существует, пока сохраняется неуверенность в выборе мотивировки (реалистической или фантастической) и двойная интерпретация фабулы [4, с. 17–18].

Колебание в выборе мотивировки между естественным и сверхъестественным объяснением событий как со стороны читателя, так и со стороны персонажа, лежит в основе повести и фильма «Барьер». Подобные колебания начинаются в тот момент, когда Манев сообщает Юруковой о полете с Доротеей. Однако если в процессе рассказа о случившемся Манев, сознающий странный характер произошедшего, успокаивается, то Юрукова вновь создает напряжение своими заявлениями о нормальности Манева и, соответственно, подразумеваемой ненормальности произошедшего. Предположение Юруковой о галлюцинаторном характере полета, с облегчением встреченное Маневым, тут же ставится под сомнение ее заявлением о возможной, хотя и незначительной вероятности полета. Если апелляция Манева к науке и физическим законам вытесняет событие полета в область невероятного, то предположение Юруковой о полете как форме физической энергии, неизвестной науке, помещает полет в область парапротивных, но все же возможных явлений. Сомнение в умственных способностях и профессиональной пригодности Юруковой наряду с обращением к здравому смыслу («Человек не может летать!») дискредитируются «упавшим голосом» Манева, которым он произносит эту фразу, его страхом, намеками на его научную отсталость («Попытайтесь мыслить немного более современно») и даже обвинением в возможной неискренности («Зачем вы прикидываетесь дураком?»). Впрочем, мысленные рассуждения Манева о несопоставимости телекинеза и способности летать вновь заставляют читателя сомневаться в выборе мотивировки [1, с. 88–90].

Сопоставление нарратива повести и фильма, в особенности данных эпизодов колебания между реалистической и фантастической интерпретациями событий, высвечивает специфику фантастического у Вежинова. В обоих случаях фантастика предстает как «опыт границ», позволяющий выйти за пределы повседневного опыта. В результате граница между физическим и ментальным перестает быть непроницаемой.

Заметим, что колебание в выборе интерпретации, хотя и иного рода, характеризует и фильм Тарковского «Солярис». В знаменитой финальной сцене Крис Кельвин в позе рембрандтовского блудного сына стоит на коленях перед отцом на пороге отчего дома — дом заливает вода. В результате возникает возможность двойного прочтения финала: как возвращения Криса на Землю и как иллюзии дома и возвращения, созданной Солярисом. По мнению кинокритиков, в последней сцене фильма синтез земного и инопланетного достигает своей высшей точки. Однако — и это ускользает от внимания критиков — в конце сцены невесомости Крис обнимает колени Хари в аналогичной позе рембрандтовского блудного сына. Таким образом, земная сцена возвращения домой является логическим продолжением сцены невесомости, в которой Крис также демонстрирует возвращение, но не к прежней Хари и, соответственно, не в свою земную обитель, а, скорее, к внутреннему духовному единству.

5. «Барьер» и внутренняя эмиграция. Фантастика для Тарковского была компромиссным решением, позволившим ему в решении художественных задач отойти от христианской тематики, которую отказывалось поддерживать руководство Госкино. Обращение Вежинова к фантастической литературе выступает аналогичным компромиссом — формой внутренней эмиграции, позволившей писателю выйти за пределы соцреалистической литературы и обратиться к интересующим его проблемам.

Интеллектуальная эмиграция, или — шире — интеллектуальное отчуждение, как считает Эдвард Сайд, берет начало в социальной и политической истории дислокации и миграции, т. е. в актуализированном состоянии изгнания, но далеко не ограничивается этим. Интеллектуальная эмиграция часто оказывается эмиграцией в метафорическом смысле и означает освобождение от привилегий и соблазнов определенной культуры, привычной карьеры и т. п. [5, с. 370]. При этом граница, разделяющая на *insider* и *outsider*, на свое и чужое пространства, существует не только между двумя целостями (странами, группами и т. д.), но и когда *insider* и *outsider* — одно целое [6, р. 217–218]. В таком случае эмиграция предстает как внутренняя эмиграция, эмиграция в себя.

По мнению Михаила Берга, «с точки зрения символической экономики эмиграция — это замена одного поля приложения усилий, где успех социальному агенту не споспешствовал или споспешствовал в объеме, не соответствующем его амбициям, другим полем, на успех в котором он рассчитывает» [7, с. 41]. Вежинову же, напротив, успех споспешствовал. Однако несмотря на успех в символическом пространстве соцреалистической литературы, Вежинов обращается к фантастике и кинематографу, очевидно, не удовлетворенный не оценкой своей стратегии в этом поле, но самой стратегией. В фокусе фантастических произведений оказываются герои, отличные от героев соцреализма, а также различные проявления аномальности, в том числе детскости и инфантильности. Инфантильна в определенном смысле не только Доротея, не знавшая цены деньгам и вещам, но и герои других фантастических произведений Вежинова: мальчик Валентин и его мать Лора («Озерный мальчик»), вундеркинд Несси («Белый ящер»). Интересно, что Берг рассматривает эмиграцию как амбивалентное в оценочном плане явление, что на тематическом уровне находит выражение в различных проявлениях детскости, инфантильности и неразумности вплоть до соотнесения эмиграции и безумия.

6. «Барьер» и *rite de passage*. Одной из форм отчуждения писателя — внутреннего эмигранта от культурного пространства может выступать остранение как отчуждение в метафорическом смысле — «crossing the shadow-line» [8]. Пересечение границы привычного мира и отчуждение от культурного пространства часто оказывается связанным с путешествием, дезориентирующим в чувственном плане, которое, в свою очередь, заканчивается принятием нарратором нового способа восприятия [8, р. 25–29]. Именно это и происходит в фантастических произведениях Вежинова. История и в повести, и в фильме «Барьер» начинается с поездки Манева в ночной ресторан гостиницы «София», закончившейся встречей с Доротеей в машине. В фильме в большей степени, чем в повести, поездка выступает как дезориентация: рука в окне, лицо в темноте, мелькающие во мраке огни, ночная дорога. Впрочем, и в повести рассказчик отправляется в путь, стремясь освободиться от «пронзительного и острого, как лезвие кинжала» [1, с. 4], чувства одиночества, ассоциируемого с «разинутой пастью хищного зверя» [1, с. 4], а в ночном ресторане ощущает себя «в каком-то странном вакууме» [1, с. 5]. Присутствует и один из атрибутов дезориентирующего путешествия — вино, которое приводит к тому, что «воображение сразу же оживает и расправляет, словно готовясь взлететь, тонкие, синие, как у стрекозы, крыльшки» [1, с. 6].

Дезориентирующее путешествие Манева, открывающее повесть и книгу, есть вступление героя в *rite de passage*, результатом которого является выявление в Маневе «внутреннего человека». Визуальный ряд фильма включается в интерпретацию темы полета и перехода, т. е. открытия «внутреннего человека». В самом начале фильма возникает музыкальная тема: в кадре нотные листы, затем руки, ударяющие по клавишам пианино, и звуки музыки. Карандаш, который держит в зубах композитор, выступая запретом на словесную речь, указывает на переход от вербальных средств общения на язык музыки и язык чувств. Музыка, часто связанная в культуре с выходом в запредельное, в «Барьере» открывает и ведет тему полета. Собственно, сопряженность полета и музыки задается изначально образом-цитатой из стихотворения Бориса Пастернака «Импровизация» (1915). Руки композитора на клавишах пианино, показанные крупным планом, являются визуализацией первой строки стихотворения Пастернака: «Я клавишей стала кормил с руки» [9, с. 98]. Рука Манева в окне машины — одновременно и продолжение темы первой строки, и визуализация переноса *рука — крыло* (пальцы руки слегка трепещут — то ли герой кормит птиц, то ли птица готовится к полету). При этом у героя, вытянувшего руку в открытое окно автомобиля, «рукав завернулся, ночь терлась о локоть» [9, с. 98]. Образное сравнение *человек — птица*, проходящее через повесть и через фильм, в отдельных эпизодах которого герои принимают позы, имитирующие позы птиц, приводит к необходимости разведения образов: «Не бойся, Антоний, я не лебедь, я человек», — говорит Доротея в finale сцены полета [1, с. 85].

Наряду с музыкальным рядом тему полета поддерживает и развивает введенное в кино-повествование живописное пространство. На экране трижды возникает картина Марка Шагала «Над городом», на которой в небе парят оба героя: в finale эпизода празднования первого дня Доротеи на новом рабочем месте, в finale сцены полета и в ночь самоубийства Доротеи, где картина предсказывает Антонию смерть девушки. Первое появление картины (после выпитого Доротеей вина и сделанного Антонию предложения провести ночь вместе) сменяет длинный кадр, на котором крупным планом показаны руки героя Смоктуновского как опущенные и сложенные крылья — неготовность к полету.

Андрей Тарковский видел в кино возможность «запечатлеть время» [10]. Фантастика Вежинова, литературная и кинематографическая, — это и переход, в который вовлечены и автор, и его герои, и запечатленное время.

Литература

1. *Вежинов П.* Барьер: [Повести]. М.: Астрель, Олимп, 2009. 319 с.
2. *Sacks O.* Musicophilia: Tales of Music and the Brain. New York; Toronto: Alfred A. Knopf, 2008. 381 р.
3. *Беляев А.* Ариэль. Серия: Отцы-основатели: Русское пространство. М.: Эксмо, 2010. 576 с.
4. *Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: РГО, Дом интеллектуальной книги, 1997. 144 с.
5. *Said Ed.* Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // The Edward Said Reader / Ed. by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin. New York: Vintage, 2000. P. 368–381.
6. *Minh-ha Trinh T.* No Master Territories // The Post-Colonial Studies Reader / Ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 1995. P. 215–218.
7. *Берг М.* Неофициальная ленинградская литература и эмиграция (ленинградский андеграунд: 1970-е — первая половина 1980-х) // Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts (За пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века) / Hrsg. v. L. Bugaeva, E. Hausbacher. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. S. 41–49.
8. *Bock M.* Crossing the Shadow-Line: the Literature of Estrangement. Columbus: Ohio State University Press, 1989. 170 р.
9. *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1912–1931 / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак; предисл. Л. С. Флейшмана. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003.
10. *Тарковский А.* «Запечатленное время» // Вопросы киноискусства. 1967. №4. — URL: http://imwerden.de/pdf/tarkovsky_andrey_zapechatlennoe_vremya_1967.pdf (дата обращения: 6.06.2010)

Статья поступила в редакцию 17 июня 2010 г.