

журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ литературы

Март — Апрель 2018

В НОМЕРЕ:

О творческой эволюции Алексея Германа

**Лица современной литературы:
И. Богатырева, Н. Абгарян, И. Клев**

**К. Чуковский и В. Набоков:
фрагменты личных и литературных отношений**

Братья Манн в «Двадцатом веке»

**Личность и культура
Беседа Э. Димитрова с Вяч. Вс. Ивановым**

МОСКВА



журнал
критики и литературоведения

ВОПРОСЫ литературы

Март — Апрель 2018

Основан в 1957 году

Главный редактор

И. О. Шайтанов

Editor-in-chief

I. O. SHAYTANOV

Редакционная коллегия

К. М. Азадовский,
А. Д. АЛЕХИН,
М. Л. АНДРЕЕВ,
Д. П. БАК,
Н. П. ГРИНЦЕР,
С. ДИКСОН (Лондон),
Ю. В. МАНН,
В. Л. МАХЛИН,
Е. А. ПОГОРЕЛАЯ,
О. И. ПОЛОВИНКИНА,
Д. СОБОЛЕВ (Хайфа),
Г. ТИХАНОВ (Лондон),
К. ЭМЕРСОН (Принстон)

Editorial board

K. M. AZADOVSKY,
A. D. ALEKHIN,
M. L. ANDREEV,
D. P. BAK,
N. P. GRINTSER,
SIMON DIXON (LONDON),
Y. V. MANN,
V. L. MAKHLIN,
E. A. POGORELAYA,
O. I. POLOVINKINA,
DENIS SOBOLEV (HAIFA),
GALIN TIHANOV (LONDON),
CARYL EMERSON (PRINCETON)

Редакция

И. ДУАРДОВИЧ
заведующий редакцией,
Т. В. ЕРЕМЕЕВА
редактор,
Е. М. ЛУЦЕНКО
редактор,
М. О. ПЕРЕЯСЛОВА
редактор,
С. А. ЧЕРЕДНИЧЕНКО
директор редакции

Editors

I. DUARDOVICH
Managing Editor
T. V. EREMEEVA
Editor
E. M. LUTSENKO
Editor
M. O. PEREYASLOVA
Editor
S. A. CHEREDNICHENKO
Director

Учредители: РОФ «Литературная критика»,
АНО Редакция журнала критики и литературоведения
«Вопросы литературы»

Свидетельство о регистрации средства массовой информации
ПИ № ФС77-47288 от 17 ноября 2011 г.

**Выражаем благодарность за финансовую поддержку,
которую оказывает журналу Министерство культуры РФ.**

СОДЕРЖАНИЕ

Синтез искусств

- 7 М. АМУСИН. Кино — в единстве и борьбе с литературой.
О творческой эволюции Алексея Германа
- 38 П. РЫБИНА. Присвоение «Гамлета» в авторском
и независимом кино

Литературное сегодня

Лица современной литературы

- 54 М. ЛЕБЕДЕВА. In via veritas. *Ирина Богатырева*
- 66 М. КУЛЬГАВЧУК. Для массового читателя? *Наринэ Абгарян*
- 77 Т. ХОФМАН. Детство как источник писательства. *Игорь Клех*

Век минувший

- 92 И. КАБАНОВА, А. КАСОВИЧ, Е. ПОЗНЯКОВА.
Константин Федин. *Портрет издателя*

История русской литературы

- 127 О. СЛУЖАЕВА. Александр Добролюбов на пути
к «высшему братству», или Что значит не быть
Львом Толстым

Литературная карта

- 157 А. ВОСТРОВ. Граничный эффект или жизнь за границей?
Диалог «своего» и «чужого» в финский период жизни
Леонида Андреева

Культурный трансфер

- 180 И. ПУДИКОВ. К. Чуковский и В. Набоков: фрагменты
личных и литературных отношений
- 207 Н. КАЗАКОВА. Стокгольмский синдром Владимира
Набокова. *Несколько слов о любви к палачу в романе*
«Приглашение на казнь»

История идей

- 218 Е. БЕРКОВИЧ. Братья Манны в «Двадцатом веке». *Страница*
биографии, о которой писатели предпочитали не вспоминать

Зарубежная литература

Над строками одного произведения

- 247 С. ФОМИН. Время и другие. Роман Г. Белля «Бильярд в половине десятого»

In memoriam

- 272 Личность и культура. Беседа Эмила Димитрова с Вячеславом Вс. Ивановым

Публикации. Воспоминания. Сообщения

- 294 М. МИШУРОВСКАЯ, Е. МИХАЙЛОВА. «Белая гвардия» в Киеве запрещена... Судьба пьес М. Булгакова в киевских театрах в 1926 году: архивные материалы и публикации
- 333 М. УРАЛЬСКИЙ. «Нельзя ли как можно скорее корректуру?» Переписка Ивана Бунина с Вадимом Рудневым 1933–1934 годов

Свободный жанр

- 348 О. ЕРМАКОВ. «...Каждое слово прогрето чувством...» Письма А. Твардовского с войны
- 374 А. МЕЖИРОВ. Из «Дневника поэзии». Вступительная заметка, публикация и подготовка текста Зои Межировой

Книжный разворот

- 384 А. А. Рябова. Кристофер Марло и русская литература: монография (Л. ЕГОРОВА); James Shapiro. 1606. Shakespeare and the Year of *Lear* (Л. ЕГОРОВА); К. Бальмонт. Несобранное и забытое. Из творческого наследия (Е. ЛУЦЕНКО); В. М. Есипов. Четыре жизни Василия Аксенова (В. ТИХОНОВА); Георгий Левинтон. Статьи о поэзии русского авангарда (С. ШИНДИН)

- 400 **Summary**

Синтез искусств

Марк АМУСИН

КИНО — В ЕДИНСТВЕ И БОРЬБЕ С ЛИТЕРАТУРОЙ

О творческой эволюции Алексея Германа

Аннотация. В статье рассмотрена эволюция творчества кинорежиссера Алексея Германа, в первую очередь в плане соотношения визуальных и вербальных средств выразительности. Автор анализирует изменения, которые претерпевали литературные первоисточники сценариев его фильмов по ходу экранного воплощения, движение от гиперреализма и социалистического гуманизма к фантазмагории и тотальному пессимизму.

Ключевые слова: А. Герман, Ю. Герман, братья Стругацкие, советское кино, фильмы о войне, жизнеподобие, гротеск, «конец истории», «конец гуманизма».

Марк Фомич АМУСИН, доктор филологических наук, литературовед, литературный критик. Автор книг «Братья Стругацкие. Очерк творчества» (1996), «Алхимия повседневности. Очерк творчества Владимира Маканина» (2010) и др., а также ряда статей о современной российской и западной литературе. Email: m_amusin@yahoo.com.

Алексей Герман — не только талантливейший режиссер позднесоветского и постсоветского кино. Его нестандартная творческая судьба, его требовательность к себе и другим, его общественная позиция и человеческая статья — все это превратило Германа в одну из самых ярких и значительных фигур российской культуры на рубеже веков. Он стал, среди прочего, символом независимости и нонконформизма, эстетической бескомпромиссности и верности себе.

Творческая и мировоззренческая эволюция, которую пережил на протяжении своей жизни А. Герман, носит одно временно глубоко личный — и репрезентативный (поколенческий?) характер, отнюдь не ограничиваясь рамками кинематографа. А то обстоятельство, что в основе большинства его фильмов лежит «большая проза», причем художник вступал в очень сложные отношения с литературными первоисточниками, делает творчество Германа особенно притягательным для анализа в перспективе синтеза искусств.

Алексей Герман получил специальность театрального режиссера в ЛГИТМИКе и начинал свой творческий путь в театре, работал в Смоленске, а потом — три года у Георгия Товстоногова в ленинградском БДТ. После окончания Высших режиссерских курсов он поставил совместно с режиссером Г. Ароновым свой первый фильм — «Седьмой спутник». Отсюда и стоит начать анализ его творческого пути.

Сценарий фильма основывался на повести известного советского писателя Бориса Лавренева, автора ряда популярных произведений 20—30-х годов XX века, включая успешно экранизированную повесть «Сорок первый». Главный герой «Седьмого спутника» — генерал царской армии, военный юрист Адамов. Он в качестве представителя старого режима оказывается среди заложников в рамках кампании «красного террора», а позже соглашается служить в Красной армии в должности прокурора. Главными побудительными мотивами такого выбора служат острое ощущение несправедности прежней жизни и принятие конечных — нравственных и гуманистических — идеалов революции.

После ряда перипетий и конфликтов с красными командирами и комиссарами (Адамов пытается настаивать на соблюдении некоторых юридических процедур и презумпции невиновности в жестокой ситуации гражданской войны)

бывший генерал попадает в плен к белым. Там он отказывается признать себя «принудительно мобилизованным» и предпочитает быть расстрелянным, но не изменить своему выбору. Его попытка объяснить это офицеру-белогвардейцу сводится к метафоре «седьмого спутника». Смысл метафоры прост: в условиях грандиозного социального катаклизма независимого пути у индивида нет — нужно выбирать между лагерями, между мощными центрами исторической гравитации и лечь на орбиту одного из них. Он, Евгений Адамов, находит правду и силу революции более весомыми, органичными, народными, чем противостоящие ей начала. Поэтому он сохраняет верность своим новым товарищам-большевикам даже ценой жизни, хотя далеко не во всем с ними согласен.

Сюжет повести и ее ценностная диалектика без заметных изменений воспроизведены в фильме Аронова-Германа. Идейная установка «Седьмого спутника» очень хорошо ложилась на умонастроение и «чувство жизни», господствовавшие в среде шестидесятников, — а Герман, несомненно, принадлежал к генерации младошестидесятников. Суть этой установки состояла вприятии исторической правоты революции и советского строя — несмотря на открывшиеся обществу эксцессы революционной поры и ужасы Большого террора. Разоблачения сталинизма на XX и XXII съездах КПСС, признание допущенных ошибок и обещание Хрущева никогда их не повторять позволяли многим представителям тогдашней творческой интеллигенции, особенно молодым, отделять принципы и идеалы революции, коммунизма от «догматических искажений и извращений». «Присяга чудная четвертому сословию» приносилась заново — без фанатизма, хоть и не без пафоса, с упором на ценности, довольно расплывчато определяемые как социалистический гуманизм.

В таком ключе в 60—70-е годы было снято немало фильмов (и написано еще больше книг) о первых годах советской власти: «В огне брода нет», «Служили два товарища», «Гори, гори, моя звезда», «Рассказ о простой вещи», «Операция “Трест”» и др. В них признавался драматизм событий, расколовших страну, показывалось, что и в белом стане (поэзия Цветаевой уже приходила к советскому чи-

тателю) были люди честные и патриотичные, что у них была своя правда, пусть исторически проигрывавшая правде большевиков. Но главное — социалистический выбор главных героев представлялся в этих фильмах нравственным императивом. «Седьмой спутник» Аронова-Германа находился в этом ряду.

Уже в этой дебютной ленте проявились некоторые характерные черты дарования А. Германа и его становящегося стиля. Это прежде всего установка на максимальную приближенность к тому, как все было на самом деле. В «Седьмом спутнике» эффекту достоверности способствовала заставка, в которой закадровый голос повествовал об обстоятельствах провозглашения «красного террора», а в кадре, на фоне темных и заснеженных улиц, появлялась прокламация новой власти, объявлявшая социалистическое отечество в опасности. Черно-белая палитра фильма точно соответствовала заданной тональности повествования: сурово-безыскусной, обещающей неприкрашенную правду о драматических коллизиях, перипетиях революции и гражданской войны.

В следующие десять лет А. Герман снял первые свои самостоятельные картины — «Проверка на дорогах» (1971) и «Двадцать дней без войны» (1976). Судьбы их сложились по-разному: первый фильм не был допущен на экран и пролежал на полке пятнадцать лет; второй после некоторых осложнений вышел к публике и получил широкое признание. Но в обоих Герман вырабатывал художественный метод и стилистику, характерные для этого периода его творчества.

Тут стоит заметить, что большая часть молодой творческой интеллигенции в СССР, выросшей и сформировавшейся в 60-е годы на антисталинистском дискурсе, исходным пунктом своей работы видела возвращение к подлинности, безнадежно утраченной официозным советским искусством конца 30-х — конца 50-х годов. Воссоздание жизненной правды и донесение ее до народа стало главной целью прогрессивных и совестливых художников того времени.

Изображение войны занимало особое место в этом движении. Действительно, в сталинскую эпоху и первые по-

слесталинские годы война показывалась на экране преимущественно в героическом или героико-романтическом ракурсе, с воспеванием мудрости военного и государственного руководства, отваги солдат и офицеров, стойкости и терпения работников тыла. Хватало помпезных, монументально-пафосных картин, вроде «Падения Берлина», полностью посвященных возвеличению фигуры Сталина.

После XX съезда КПСС ситуация в кинематографе начала меняться. Появились такие фильмы, как «Солдаты», «Судьба человека», «Баллада о солдате», в которых «подвиг советского народа» переставал быть монолитным, обретал постепенно индивидуальные измерения. Дальше — больше. В «Ивановом детстве» Тарковского, «Живых и мертвых» Столпера, «На войне как на войне» Трегубовича, в нескольких фильмах разных режиссеров по произведениям Василя Быкова откровенно говорилось о страшных тяготах и потерях советской армии и мирного населения в годы войны, о трагическом ее начале, события изображались не в парадно-батальных ракурсах, а в духе фронтовой (и тыловой) правды быта.

Фильм А. Германа «Проверка на дорогах» шел намного дальше в приближении к горьким и жестоким реалиям войны. Сценарий его был написан Э. Володарским по мотивам повести Ю. Германа «Операция “С Новым годом”».

Уже самое начало цепляет зрительское внимание непривычными для батальной ленты кадрами. Картины жизни по ту, немецкую сторону линии фронта. Осень — дождь, грязь, распутица. Пожилые русские мужики со стертыми, невыразительными лицами смотрят, как немцы (или полицаи) заливают бензином выкопанную картошку. Звучит закадровый голос старухи, очевидицы событий. Буднично, без аффектации рассказывает она о том, как отравился испорченной картошкой ее маленький брат, о том, как немцы угоняли скот, чтобы лишить продовольствия местных жителей и партизан, о дисциплинарных мерах оккупантов по отношению к населению.

Эпизоды эти, выполненные в строгой манере имитации документа, призваны уже не просто задать тон повествованию, как в «Седьмом спутнике», а резко повысить статус достоверности фильма в глазах зрителя, убедить его в том,

что именно так, и не иначе, все и было. Дальше — тяжелые будни партизанского отряда, вокруг которого все туже затягивается кольцо окружения. Истерика женщины, в избе которой расположился командир отряда Локотков: да пропадите вы все пропадом, от вас одно горе, немцы из-за вас лютуют, податься с детишками некуда...

На этом фоне разворачивается сюжет. Добровольно пришедший к партизанам бывший лейтенант Лазарев, служивший после плена полицаем, готов кровью искупить свою вину и просит, чтобы ему поверили. Заявленная тема фильма — доверие к людям и подозрительность, верность и предательство, жестокие деформации, которым война подвергает человеческое поведение и психологию.

Об этом же, по сути, и довольно объемистая повесть Ю. Германа. Нетрудно, однако, увидеть существенные изменения, которые ее фабула претерпела при сценарной обработке. Изменения здесь очень направлены. У Германа-отца главный герой повести Локотков — старший лейтенант госбезопасности, начальник разведки партизанской бригады. Локотков в повести — не просто сильный профессионал, виртуозно умеющий добывать, анализировать и использовать развединформацию, но и носитель высоких нравственных качеств. Он демократичен, органически справедлив, не терпит фальши, эгоцентризма, зряшной жестокости. Свое убеждение в необходимости доверять советским людям, не оскорблять и не отталкивать их казенной подозрительностью (что в тексте повести открыто связывается с репрессиями конца 30-х годов) он высказывает в лицо высокому начальству в Москве, будучи готов и пострадать за свою откровенность.

Словом, Локотков у Юрия Германа воплощает собой лучшие свойства среднего «служилого слоя», выращенного советской властью: профессиональную подготовленность, верность принципам и самоотверженность, презрение к карьеризму. Он и становится разработчиком изощренной операции, главную роль в которой должен сыграть «двойной перебежчик» Лазарев.

В фильме А. Германа акценты переставлены очень характерным образом — в духе концепции Льва Толстого, видевшего в народе единственный фактор военной по-

беды. Локотков в сценарии — бывший простой сельский участковый, «черная кость», человек не слишком грамотный и сильный разве что здравым смыслом, мужицким умом и мужицкой же совестью. Локотков максимально приближен к партизанам, которыми командует. Его обаятельно-безыскусный образ создал талантливейший Ролан Быков¹.

В своей повести Ю. Герман с почти эпической неспешностью живописует характеры персонажей, их душевный склад, обстоятельства и детали операции «С Новым годом», перипетии ее утверждения в верхах и реализации. Все это приправлено полупублицистическими отступлениями, флэшбеками, непринхотливым юмором.

В фильме сюжет лаконичен и центростремителен, коллизии предельно заострены. Упор делается на фигуре Лазарева (Владимир Заманский), на невзгодах, которые он претерпевает в отряде, на его личной драме. Главный мотив — недоверие, которое выказывают Лазареву товарищи-партизаны и в особенности прибившийся к отряду раньше майор Петушков (Анатолий Солоницын), который так и пышет подозрительностью и нетерпимостью.

История попадания Лазарева в плен не развернута, как в повести. Подробная разработка образа заменена актом спонтанного — хоть и растянутого во времени — экзистенциального выбора, психологически и морально не слишком проясненного. Что стоит за его решимостью: угрызения совести, не вынесшей предательства? Проснувшийся патриотизм? Ненависть к немцам?

Так или иначе, Лазарев со стиснутыми зубами проходит все жестокие проверки, которым подвергают его новые товарищи, и становится главным актантом дерзкой операции по угону с железнодорожной станции к парти-

¹ Если провести параллель с «Войной и миром» Толстого, то можно сказать, что Локотков в повести — некая вариация партизанского вожака Денисова. Но это оказывается совершенно неприемлемым для А. Германа, который — из «офицерского собрания» персонажей романа — готов уподобить своего героя разве что капитану Тимохину.

занам эшелона с продовольствием. По ходу дела он героически гибнет, жертвуя собой, когда операция оказывается на грани срыва. Несмотря на некоторую личностную непроявленность героя, финал бросает ретроспективно на весь фильм отсвет античной трагедии.

Но главный художественный и смысловой эффект фильма определяется очень последовательной установкой режиссера на достоверность и антипафосность. Аскетично-мрачное цветовое решение, скудный, впроголодь, партизанский быт, отнюдь не всегда героический настрой людей, измученных трудностями и нехватками, ищущими, на ком бы сорвать горечь и злобу. Вот какова она, война, — а не такая, какой вам ее представляли раньше, в лживой, сусально-слащавой и патетичной манере! Эта мысль, конечно, не проговаривается в фильме, но незримо витает в его пространстве.

Не удивительно, что фильм, столь последовательно вытравливающий из своей материи любые следы пафоса, официозной героики, оказался неприемлем для советской кинономенклатуры. Картину после длительных обсуждений положили на полку. Это хоть и не обернулось для молодого режиссера запретом на профессию, но серьезно повлияло на его статус, самоощущение и отношения с истеблишментом.

Несколько лет спустя Герман снял вторую часть своей военной дилогии — «Двадцать дней без войны». Сценарий фильма написал Константин Симонов по мотивам собственной одноименной повести. Сюжет — поездка военного корреспондента, писателя Лопатина, в отпуск в Среднюю Азию по личным и служебным делам.

Повесть Симонова наполнена рефлексией о том, как война по-разному влияет на судьбы и характеры разных людей, об их способности/неспособности преодолевать страх, о верности долгу и уклонениях от него, о том, как личные свойства и стремления героев трансформируются под влиянием испытаний, опасности, смерти — но при этом сохраняют свою сущность. Главный герой встречается со знакомыми и незнакомыми, с рабочими военного завода и с секретарем ЦК компартии Узбекистана, со знаменитой актрисой и старым литературным товарищем, оказавшимся в тяжелой жизненной ситуации. Он узнает

о награждении орденом, влюбляется, расстается с любимой, участвует в судьбах нескольких людей.

В повести и Лопатин, и окружающие его люди живут на войне. При этом за всеми их поступками, размышлениями и решениями, психологическими переживаниями (этого здесь немало) ощутимо присутствует сверхцель — победа над врагом.

А. Герман в своем фильме демонстрирует прежде всего несовместимость войны с жизнью. Военные будни представлены здесь в двух ракурсах: как состояние смертельной опасности, к которому человеку приходится привыкать, страха, который приходится преодолевать, и как непрерывный тяжелый труд, изматывающий быт, будь то на линии фронта (в начале и конце фильма) или в далеком тылу. На передовой признаки этого быта — вода, которую надо выливать из сапог после падения в лужу при бомбежке, надсадные усилия солдат, тянущих пушки по непролазной грязи. В Ташкенте и по дороге к нему — убогое жилье, неустроенность, тяжелая, изнурительная работа, которой заняты преимущественно женщины и дети. Человеческая природа с трудом выдерживает эту долгую безрадостную нагрузку, жизненная ткань иссушена до предела.

Главный герой (Юрий Никулин) в большинстве эпизодов подчеркнуто прозаичен, даже стерт. Его поведение, особенно в первой половине фильма, — это поведение предельно уставшего человека, верного чувству долга, порядочного, но амортизировавшегося от страшной военной работы.

Люди, с которыми он сталкивается в Ташкенте, тоже измотаны войной. Но у них это оборачивается в основном психологической взвинченностью, пребыванием на грани истерики — из-за потери близких, из-за страха их потерять.

Выделяется здесь эпизод в начале фильма, когда Лопатин в поезде выслушивает исповедь случайного попутчика, капитана-летчика (Алексей Петренко). Тот рассказывает историю об измене своей жены, о том, как хотел покончить с соблазнителем, как не может простить жену. Этот длинный эпизод, данный, вопреки всем правилам, единым планом, без резки, яростно эмоционален: глаза рассказчика лихорадочно горят, речь прерывается, его порой трясет — ему, человеку из народа, очень важно раскрыть душу перед

писателем. Интересно, что в сценарии сходный эпизод едва намечен: попутчик героя в поезде несколько раз пытается рассказать Лопатину о том, что его мучит, но всякий раз обрывает себя — история остается нерассказанной.

И все же Герман устанавливает в фильме тонкий баланс между нестерпимостью военных обстоятельств — и продолжением жизни как данностью. Роман Лопатина с театральной костюмершей Ниной (Людмила Гурченко) обречен на скорый обрыв. Но герои фильма стремятся восполнить то, чего война их лишила, хоть и получается это наспех, пунктирно. Драматизм неожиданной счастливой встречи и неизбежного расставания выявлен очень лаконично, в основном при помощи подтекста. Единственная сцена, когда лица Лопатина и Нины оживают, освобождаются, освещаются радостью, показана «извне», через окно комнаты героини — слов, которые они говорят друг другу, не слышно.

Столь же скупой отмерен в фильме идейный пафос. Патриотизм, коммунистические идеалы не становятся для персонажей фильма повседневной опорой или стимулом. Однако вера в правоту своего дела, в победу присутствует на их горизонте. Режиссер находит убедительный речевой жест для примирения идеологических установок и личностной убежденности. Свое короткое выступление перед рабочими военного завода Лопатин заканчивает традиционным восклицанием: «Победа будет за нами!» — и тут же добавляет негромко: «Они думали — за ними, а будет за нами». Никулин произносит эту фразу с большой внутренней силой, как нечто личное и глубоко выношенное, так, чтобы и мысли не возникло, будто он вещает от лица некоей внешней инстанции.

А. Герман продолжает начатую в «Проверке на дорогах» негласную полемику с лакировкой в повествовании о войне. Здесь эта полемика тематизируется в эпизодах съемки фильма по очерку Лопатина. Герой спорит с режиссером, с консультантом фильма о деталях, которые должны дать подлинный облик событий — или их приукрашенную версию. При этом он возвращается памятью в реальный сталинградский дом, к реальным людям, о которых писал свою корреспонденцию.

В «Двадцати днях без войны» А. Герман предстает уже зрелым художником, умеющим извлекать сильные и разнообразные эффекты из своей манеры. Черно-белая гамма используется более творчески, чем в предыдущих фильмах, — с большим количеством оттенков, переходов. Активно задействует здесь режиссер глубину кадра. Главные события разворачиваются, конечно, на переднем плане, но и в глубине все время присутствуют фигуры и объекты, создающие впечатление схваченной врасплох жизни. При этом на задних планах изображение размывается, превращается в темно-серый фон, таящий в себе какую-то тягостную загадку.

Семиотически насыщенно у Германа в этом фильме небо. Порой оно своим тусклым тоном усиливает ощущение тяжелой будничности войны. Но чаще его белесая пустота намекает на скрытую в нем угрозу «крупных, оптовых смертей». В начале фильма из него вываливаются вражеские самолеты, несущие смерть, в конце, после возвращения Лопатина к линии фронта, с неба на героя и его спутников падают артиллерийские снаряды.

Очень важную роль играет в фильме массовка — колонны новобранцев, готовящихся к отправке на фронт, молчаливая толпа рабочих, слушающих Лопатина, люди, встречающие и провожающие поезда на вокзале Ташкента. Из этой слитной человеческой среды крупный план вырывает порой лица, поражающие то своей немотой, то кричащей выразительностью.

В итоге «Двадцать дней без войны» стал фильмом, в котором дух, если не буква литературного первоисточника, оказался адекватно воплощен кинематографическими средствами — это не говоря о самоценных достоинствах ленты. Одновременно фильм стал завершением первого этапа творчества А. Германа, отмеченного бескомпромиссной волей к подлинности, «точным и нагим» воспроизведением действительности, разрывом с идеологическими штампами советского кино — при сохранении демократической, гуманистической установки, характерной для лучших его образцов. К этому нужно добавить лаконизм киноязыка, прозрачность сюжета при высокой его семантической насыщенности.

Следующее произведение Германа, «Мой друг Иван Лапшин», появилось только через восемь лет и стало в некотором смысле новым стартом в его работе. Здесь впервые наметилось дистанцированное отношение режиссера к жизненной натуре, умная, хотя отчасти противоречивая игра с ней. В предшествовавших лентах авторское отношение к материалу проявлялось только в очень тщательном и направленном его отборе и дальнейшем позиционировании в едином, последовательно выдержанном ракурсе. В «Лапшине» Герман перестает быть только летописцем, он становится активным интерпретатором исторической реальности.

Действие фильма обрамлено текстом, произносимым закадровым рассказчиком, который смотрит на 30-е годы с почти полувековой дистанции. Рассказчику было 9 лет во время действия фильма, примерно в 1936 году. Кроме голоса — рамкой служит снятая в цвете панорама современного города Унчанска, идущая в начале и в конце фильма². В произносимом тексте настоящее ассоциируется с растущим достатком и развитием города, с атрибутами урбанистического прогресса. Прошлое же представлено как время лишений, испытаний, но и свершений: «...мы все умели, все могли, все нам было по плечу». Таким образом, с самого начала декларируется заявка на эпос — или на реквием по «железно-золотому веку», по 30-м годам.

В основе сценария фильма, написанного режиссером совместно с Э. Володарским, — повесть Ю. Германа «Лапшин». Иван Лапшин, профессиональный милиционер, советский homo novus, умело вычищающий Ленинград, «колыбель революции», от уголовных элементов. Повесть Германа проникнута убежденностью в том, что социалистический строй медленно, трудно, но верно ведет к улуч-

² Интересно, что А. Герман идет здесь против закономерности, отмеченной в свое время Ю. Лотманом: «...в современных фильмах, использующих монтаж цветных и черно-белых кусков ленты, первые, как правило, связаны с сюжетным повествованием, то есть “искусством”, а вторые представляют отсылки к заэкранной действительности». См.: [Лотман: 303].

шению жизни советских людей, к воцарению между ними новых отношений, построенных на бескорыстии, солидарности, общих идеалах. Атрибуты культуры, красота и величие городских перспектив — не слишком важная, но все же часть смысловой и эстетической концепции повести, призванная усилить жизнеутверждающий пафос произведения.

В фильме фамилия героя и его милицейская должность сохранены, но действие перенесено из Ленинграда в заштатный Унчанск. Для А. Германа это принципиально важно, и не просто ради того, чтобы подчеркнуть скромность — граничащую с нищетой — тогдашнего быта. Аскетическая оголенность городского пространства, утлые деревянные домишки Унчанска, заваленные снегом улицы, телеги, успешно соперничающие с дребезжащим по этим улицам трамваем, постоянная «дровяная проблема» — это все в фильме характерные атрибуты всегдашней советской жизни.

Из символических знаков этого канувшего в прошлое бытия — городская площадь с псевдоклассическим зданием городского кинотеатра, с разнообразными статуями (в том числе шагающего Ленина) и нелепой аркой. Сверх того — череда уличных оркестров, больших и малых, неизменно исполняющих популярный тогда «Марш единого фронта» Ганса Эйслера. Характерно, что мелодия эта, в оригинале отмеченная сухим, жестким ритмом, исполняется в фильме с нарочитой и насмешливой разухабистостью. А любое хоровое пение, которого в фильме тоже много, с почти издевательской неизменностью сбивается на «Заводы, вставайте» того же Эйслера.

Рассказ о трудах и днях начальника местной милиции Лапшина, на пределе жизненных сил борющегося с бандитизмом, имеет два расширения — бытовое и лирическое. Лапшин, контуженный еще на гражданской войне, — человек фактически бездомный, снимающий у старухи Патрикеевны комнату, которую делит со своим подчиненным. А в соседней комнате размещается еще один квартирант с сыном — номинальным протагонистом. Коммунальное жилье-бытье квартиры изображается в фильме с добродушной усмешкой — холостая эта мужская компания постоянно занята безобидным взаимным подшучиванием и

подначиванием, игрой в шахматы, рассуждениями о политико-стратегических реалиях. Но проглядывает здесь и оттенок гротеска — уж больно такой быт аномален по меркам советских 80-х.

Заглавный герой повести у Ю. Германа — человек крепкий, надежный, с мощным внутренним стержнем. Он прямо-таки вопиюще здоров, и в санатории, куда автор отправляет его в завязке повествования, начинает быстро скучать среди процедур, спортивных площадок и изобилия южных фруктов. Лапшин из фильма страдает припадками в результате старой контузии, лицо его часто искажается нервной судорогой. А о благах цивилизации, вроде санаториев, хороших костюмов, фруктов и прочих гастрономических изысков, и он, и его друзья говорят как о явлениях какой-то нездешней, легендарной жизни.

Лирическая линия фильма, правда, почти не отклоняется от литературного первоисточника. Лапшин вдруг влюбляется в актрису местного театра и пытается, на свой наивный и неуклюжий манер, добиться взаимности. Так же, как и в повести, его попытки обречены: Наташа, оказывается, в тайне любит Ханина, писателя и приятеля Лапшина. Но и из ее романа ничего путного не выходит — на первый взгляд, потому, что Ханин все еще любит недавно умершую жену, и потому, что он не хочет быть соперником Лапшину. За частными причинами вырисовывается, однако, более общая: жизнь, какой она изображена в фильме, не предназначена для счастья. И это вопреки излюбленному присловью Лапшина, которое тот повторяет к месту и не к месту: «Вычистим землю, посадим сад и еще сами успеем погулять в том саду».

Ясно, что эта утопическая картина принадлежит будущему, недостижимому, как горизонт. В настоящем же не один Лапшин, а почти все персонажи фильма — люди на грани нервного срыва, живущие безбытно, под постоянным давлением обстоятельств. Надежды их не исполняются, жизненные планы рушатся, все не сходится: не удается покончить с собой Ханину, проваливается спектакль местного театра, разлаживается брак милиционера Окошкина — и это уже не говоря о незамкнутом центральном любовном треугольнике.

Коллективистский уклад квартиры, где обитают главные персонажи фильма, как и теснота служебных кабинетов, позволяют Герману в полной мере использовать здесь глубину кадра в качестве художественного приема. Задние планы насыщаются фигурами и действием, возникает выпуклый образ коммунального пространства, населенного бесчисленными персонажами. Это создает еще более сильный, чем в предыдущих фильмах, эффект присутствия, погружения в жизненную стихию.

Ставка на безусловную подлинность, на безыскусность киноповествования как исторического свидетельства крайне важна для Германа и в этой картине. Отсюда обилие дробных эпизодов, необязательных, как бы лишних планов и мизансцен. Некоторые фрагменты фильма сняты под хронику, когда камера дрожит, прыгает и совершает произвольные эволюции, словно в руках неопытного участника действия.

Однако в эту натуралистическую парадигму включены элементы гротеска, даже абсурда. В кадр, особенно в уличных сценах, постоянно и беспричинно попадают нелепые фигуры: пьяные, убогие, с чуть заметным брейгелевским колоритом. В этом же ряду — нелепые гипсовые конструкции на площадях Унчанска. Виды города иногда даются с четкой фокусировкой, но порой, особенно когда действие происходит на окраинах, пространство затягивается туманным снежно-серым маревом, придающим происходящему оттенок нездешности. Звуковой регистр фильма подчеркивает речевую невнятицу персонажей — но и преобладание фона над смыслом, «гула времени» — над членораздельным высказыванием.

Итак, с одной стороны, А. Герман отдавал в фильме, как это было воспринято тогдашней критикой и зрителями, дань памяти легендарному периоду советской истории³.

³ Кинорежиссер Кира Муратова в одном из интервью говорила: «...у Германа я люблю только картину “Мой друг Иван Лапшин”. Этот фильм, казалось бы, про советскую власть, за советскую власть, а я не люблю советскую власть, но он сделан так бесподобно, потрясающе, что я его могу смотреть всегда и с любого места» [Кира...].

Главная привлекательная черта этого времени, по Герману, — бескорыстие, массовая готовность людей довольствоваться самым скудным пайком, жить мечтой о светлом будущем, то есть почти буквально «святым духом». Пусть это подвижничество в фильме густо перемешано с грубостью, взаимной эмоциональной глухотой — оно свидетельствует об уникальном человеческом типе, возникшем в ту эпоху.

Но одновременно с этим «Мой друг Иван Лапшин» выстраивает очень специфический миф (или антимиф) 30-х годов как изолированной, вырванной из потока времени социальной монады. На первый взгляд, фильм прокладывает связь между тем десятилетием с присущим ему яростно-истовым людским самосжиганием — и «нормальностью» 80-х: мол, сегодняшняя достойная жизнь — плод усилий и жертв людей той поры. На самом деле моста здесь не возникает. Существование милиционеров, актеров, обывателей Унчанска на пределе человеческих возможностей, «на разрыв аорты», — скорее упрек благополучию реального социализма, чем его предвестье, подготовка. Эти времена разделены экзистенциальной пропастью. Вполне возможно, что в словах рассказчика о росте числа автобусов и трамваев в Унчанске присутствует скрытая насмешка над бескрылым практицизмом эпохи застоя.

...Так А. Герман начал свой поворот от погружения в историю, данную в самых типических ее признаках, к более свободному, прихотливому взгляду на реальность, от воссоздания максимально объективной правды жизни — к преобразению действительности в зеркалах и призмах своего сознания. Авторское видение и воление теперь становятся законом в его кинематографической вселенной.

За несколько перестроечных лет Герман превратился из автора сомнительного, полуопального — в мэтра отечественного кино, живого классика. Фильм «Хрусталеv, машину!» он задумал сразу после перехода страны в новую историческую эпоху, в начале 90-х, но по причинам социально-экономическим работа над ним была закончена только в 1998 году. Сам режиссер не раз говорил, что фильм был продиктован ему навязчивыми воспоминаниями о детстве, требо-

вавшими воплощения, и одновременно стремлением придать художественную форму размышлениям о России, сталинизме, советском эксперименте.

На этот раз сценарий стал плодом совместного и оригинального творчества самого Германа и его жены, Светланы Кармалиты. Но, надо сказать, и в этом случае возникают сильные противоречия между сценарной основой и экранным воплощением, даже более заметные, чем в предыдущих фильмах.

При сопоставлении фильма и сценария возникает интересный эффект. В силу намного большей логической связности, прозрачности житейско-психологических мотивировок сценарий обретает как бы дополнительный статус подлинности: вот как все обстояло на самом-то деле. Нужно сделать усилие, чтобы вспомнить: сценарий — тоже плод воображения, авторского творчества, а не документ времени. Однако сам фильм по сравнению с ним оказывается вопиюще герметичным: фабула невнятна, семантический тонус явно понижен.

Это определяется в большой степени намеренной дефектностью звукового регистра фильма. Его главная функция не коммуникация (между персонажами, между киноповествованием и зрителем), а создание «бессмысленного и беспощадного» звукового фона. В этой стихии тонет смысл высказываний, а на поверхность пробиваются лишь отдельные фразы, внятные, но лишенные контекста.

Зато тем активнее используются здесь средства визуальной выразительности. Атмосфера начала марта 1953 года, то есть конца жизни и правления Сталина, сгущена до степени абсурдистского кошмара. История медицинского генерала Кленского, которого вроде бы пытаются притянуть к делу врачей, а потому плетут вокруг него сеть провокаций и подмен, изображена в стилистике макабра, черно-юмористического анекдота. Характерное для прежней стилистики Германа жизнеподобие кое-где сохраняется, но лишь на молекулярном уровне — из этих молекул складываются гиперболические, сюрреалистические, подчеркнута символические конфигурации (огромное, например, количество автотранспорта, используемого для слежки за Кленским и за шведским журналистом).

В сценарии обстоятельства времени и логика охоты на Кленского прописаны более или менее ясно. Но на экране — перенасыщенность пространства предметами и фигурами, экспрессивная динамика действия и неразборчивость речи персонажей ведут к объяснительному коллапсу. Значительная часть первой серии фильма превращается в череду «гэгов», drobных гротескных эпизодов, где поступки и речевые акты Кленского, членов его семьи, коллег, челяди скреплены только нарастающим ощущением бессмысленности, угрожающей нелепицы происходящего.

Клубы испарений, завлакивающие интерьеры, в которых разворачивается действие (квартиры, где живут персонажи, клиника Кленского), придают изображаемому инфернальный оттенок. Сквозь эту облачность все видится смутно, искаженно. Мелькают, сменяя друг друга, предметы и лица — но таким образом, что это напоминает кунсткамеру, где живое и мертвое перепутано, или сон, где все может обернуться чем угодно.

Сцены на открытом пространстве, особенно ночные — с белым снегом, яркой, почти праздничной иллюминацией, освещенными окнами и «московской чертовней», разыгрывающейся при этой подсветке, производят впечатление зловеще-насмешливого карнавала. И здесь фантазмагория подчеркивается вопиющим алогизмом микроэпизодов и связок между ними, несоответствием поведения персонажей обстоятельствам.

Художник стремится создать в своем фильме целостный символический образ сталинского периода советской жизни — с повседневным господством страха и террора, с всевластием органов, перед которыми в ужасе пресмыкаются все прочие жители страны, с роскошью (относительной) «верхов» и мизерностью «низов». Но, акцентируя характерные черты этого жизненного порядка, он сгущает краски, заостряет формы настолько, что изображение отрывается от своей реально-исторической основы, выходит в метафизическое измерение.

Парадоксальным образом форсированная антивербальность фильма сочетается со своеобразной литературностью. На мой взгляд, над всей первой серией «Хрустале-

ва» висит густая тень кафкианского гротеска. Сновидческая поэтика Франца Кафки обретает здесь навязчивую и грубоватую визуальную конкретность. Тут уместно вспомнить, что как раз в период работы над «Хрустальным» режиссер опекал (в рамках созданной им Студии первого и экспериментального фильма) молодого Балабанова, который снял тогда дебютный по существу фильм «Замок». Герман сыграл там как актер (Кламм) и, по мнению некоторых специалистов, направлял Балабанова в выборе стилистики. Таким образом, проза Кафки в ту пору активно присутствовала в поле восприятия А. Германа. В «Хрустальном» особенно легко усмотреть образно-стилевые переключки не только с «Заком», но и, скажем, с новеллой Кафки «Сельский врач». Тут и фигура врача, невероятным образом доставляемого к одру больного, и странная идентичность самого пациента, и мотивы насилия, принуждения, витающие в атмосфере повествования, и нарушения привычных пространственно-временных параметров. Вспомним, как странно устроены жилые и служебные интерьеры в фильме — они словно перетекают один в другой, их изолированность оказывается мнимой, движение по ним напоминает движение в лабиринте.

Но и во второй части фильма влияние поэтики Кафки ощущается. Это и мотивы крайнего человеческого унижения Кленского во время и после его ареста, что ставит его на грань превращения в не-человека. И стремительные, как по ходу сна, изменения его «гражданского состояния» — от пребывания в статусе «опущенного», то есть находящегося на самом дне блатного мира, до поцелуя маршала Берии, предрекающего Кленскому: «Князь будешь!» Атмосфера вязкого и вялого кошмара, в которой герой пребывает в первой половине фильма, вдруг отливается — совсем как в финале «Процесса» — в гипертрофированно жесткие, жуткие формы. Путающиеся под ногами странные личности, помощники-антагонисты оборачиваются вдруг насильниками, палачами.

Вторая серия, в которой Кленский сначала становится жертвой репрессивной машины, а потом оказывается у постели умирающего Сталина, словно бы возвращает действие в рамки какой-то, пусть чудовищно искаженной, логи-

ки и в хронологическое поле. При этом очевидно, что А. Герман насыщает сюжет апокалиптическими мотивами, разнообразно аранжированной символикой границы, обрыва, «конца времен» или, по крайней мере, эпохи. Этот аспект фильма тщательно проанализирован в содержательной статье М. Ямпольского «Локальный апокалипсис (о фильме Алексея Германа “Хрусталев, машину!”)». Единственная оговорка в отношении этого опуса — методологического порядка. В нем неявно смешиваются анализ и «развертка» авторских намерений — с проекциями содержания фильма на разные философско-теологические концепты, преимущественно эсхатологические. В итоге остается неясным, насколько осознанной была позиция самого режиссера по отношению к этим концептам.

Агония, смерть, парадоксальное, безблагодатное возрождение — это все, конечно, существенные мотивы фильма «Хрусталев, машину!». Важно понять, о каком конце здесь идет речь. Сам Герман рассказывал, что снимал «Хрусталева» как последнюю свою картину — «собирался умирать» вследствие поставленного врачами диагноза. Разумеется, страх вдруг приблизившейся смерти мог повлиять на стилистику и тональность фильма. Ясно, однако, что субъективные ощущения и переживания наложились тут на некую — новую для режиссера — мировоззренческую, идейно-экзистенциальную парадигму.

М. Ямпольский полагает, что у Германа в этом фильме конец эпохи Сталина осмыслен в духе полного разочарования в прогрессе, в логичности и целенаправленности исторического движения и, стало быть, отождествлен с концом истории:

Мне представляется, что для Германа, начиная с «Хрусталева», само понятие имманентно развертывающейся, насыщенной смыслом истории становится совершенно неприемлемо. Смысл для него лежит именно в прорывах вневременного внутрь темпоральности и в ее решительной приостановке [Ямпольский: 175].

С этим трудно не согласиться — но нужно помнить, что сам режиссер, перейдя подростком рубеж 1953 года,

на протяжении 40 лет после этого вполне ощущал себя участником истории, советской послесталинской — и общемировой. Кроме того: с учетом заметного следа Кафки в фильме остается не до конца ясным, рассматривает автор сотворенный им причудливый гротеск как метафору собственно советской эпохи или как манифестацию абсурда и отчуждения, господствующих в человеческом бытии как таковом.

Похоже на то, что эсхатологическое мироощущение стало доминировать в сознании Германа именно с переходом страны в постсоветскую ипостась, когда после перестроечной эйфории выяснилось, что обретенная свобода оборачивается тяжелыми материальными и культурными потерями — в частности, полным упадком отечественного кинематографа, заполнением рынка второсортной западной кинопродукцией, вызванной этим деградацией зрителя. Герман сам говорил об этом в одном из поздних интервью:

Мы завалены западной продукцией, которая сделана по специфическим законам и искусством не является, но законы свои на искусство распространяет <...> Только поражаешься: мы теряем искусство кино и не замечаем этого. Смотрим кусочек с плачущим Кайдановским из «Сталкера» — на каком это уровне высочайшем! Наше и американское кино сейчас до этого дотянуться не может [Долин: 238].

В итоге — фильм «Хрусталеv, машину!» стал талантливым манифестом авторского кинематографа, где реальность подчинена субъективнейшему видению художника, где вербализованный смысл отступает на второй план под натиском активной и опережающей игры воображения, причудливых режиссерских и операторских находок, придающих картине агрессивную зрелищность. Метаморфозы, которые переживает главный герой, спонтанность, необусловленность фабульных ходов и ситуаций крайне затрудняют понимание сюжета и смысла, зато создают мощную, непредсказуемую динамику. Остро гротесковый визуальный ряд фильма завораживающе воздействует на зрительское воображение и восприятие, но лишь при по-

вторном просмотре, после преодоления трудностей адаптации к прихотливому киноязыку картины.

«Хрусталеv, машину!» получил противоречивые оценки как у публики, так и у ценителей. Показ фильма на Каннском фестивале в 1999 году обернулся провалом, однако вскоре критики и в России, и за рубежом стали выдавать «Хрусталеvu» очень высокие оценки, упирая в основном на общее впечатление, которое производит эта «мрачная фреска», рисующая «вневременной образ России». Успеха в прокате эти похвалы фильму не прибавили, и А. Герман был сильно уязвлен этим неоднозначным приемом.

Вскоре режиссер начал работу над фильмом «Трудно быть богом» (сценарий А. Германа и С. Кармалиты), точнее, вернулся к идее экранизации одноименного романа братьев Стругацких, которая возникла у него еще в конце 60-х годов. Роман был опубликован в 1964 году и надолго стал культовым. В нем смоделирована ситуация земного Средневековья, перенесенная на другую планету, обитатели которой антропологически неотличимы от людей. На планете находится группа землян, замаскированных под аборигенов. Главная их цель исследовательская: наблюдение, сбор информации для подтверждения (или опровержения) разрабатываемой в Институте экспериментальной истории «базисной теории стадий».

Герой романа Румата, как и другие посланцы Земли, оказывается перед тяжелой психологической дилеммой: как сотрудник Института он обязан действовать в предписанных рамках Бескровного Воздействия, но в качестве коммунара (это слово неоднократно возникает в тексте) он испытывает сильнейшее искушение вмешаться в события, которые явно отклоняются от теоретической схемы, предотвратить неожиданный всплеск варварства и насилия в фантастическом Арканаре.

В отличие от многих других произведений братьев Стругацких коллизия романа «Трудно быть богом» не кажется особенно продуктивной в содержательном или ценностном плане. Она, по существу, сводится к проблеме: можно ли вмешательством извне подтолкнуть истори-

ческие процессы внутри общества в желательном направлении.

Проблема эта характерна тем, что не имеет реального денотата — вообразить практическую ситуацию на Земле, схожую с описанной в романе (замкнутый исторический круг, из которого нет выхода), очень трудно. Сюжетные перипетии романа, размышления и переживания его главного героя приводят к печальным, но опять же не слишком оригинальным выводам о том, что природа человеческая инерционна, что прогресс идет слишком долгими путями, гуманистические императивы и моральные импульсы часто несовместимы с политической целесообразностью.

Итог — терпеть такую ситуацию носитель разума и нравственности способен лишь до определенного момента, а потом может получиться нехорошо. Не слишком богатый в познавательном плане вывод!

Огромная популярность «Трудно быть богом» в 60-е объяснялась, очевидно, не остротой и меткостью социально-критических аллюзий, не возможностью взглянуть на привычные реалии под новым, остранным углом зрения (как это было в «Сказке о Тройке» или «Хищных вещах века», в «Улитке на склоне» или «Гадких лебедях»), а живой и насыщенной фабулой, сочной арканарской топонимикой да звонкими речениями благородного Руматы Асторского.

Несмотря на это идея экранизации романа не оставляла Германа на протяжении трех десятков лет. Что именно привлекало здесь режиссера? Быть может, как раз абстрактность исходной модели, которая позволяла адресовать message «граду и миру», безгранично расширяя его смысловые рамки. А на рубеже тысячелетий присутствовавшие в тексте мотивы социального скептицизма, сомнения в универсальности концепции прогресса вошли, очевидно, в резонанс с умонастроением режиссера и подвигли его к созданию самого мрачного его опуса — полной горечи и презрения инвективы против человека и человечества.

Арканар фильма, даже по сравнению с романным прототипом, являет собой отвратительную клоаку. Здесь без-

раздельно господствуют грязь, уродство, похоть, бесчисленные демонстрации зверской жестокости, садизма, рабской покорности. В образном строе фильма отсутствует какая-либо альтернатива этому *modus vivendi*.

У Стругацких ведь как было?

Он (Румата. — М. А.) вспомнил вечерний Арканар. Добротные каменные дома на главных улицах, приветливый фонарик над входом в таверну, благодушные сытые лавочники пьют пиво за чистыми столами и рассуждают о том, что мир совсем не плох, цены на хлеб падают, цены на латы растут, заговоры раскрываются вовремя...

Эту внешне благостную картину в романе оттеняют две другие: интеллектуалы, ученые и художники бегут тайными тропами из Арканара, где господствуют серое невежество, серое мещанское самодовольство; и марширующие по столице черные когорты монахов Ордена, сокрушившего «серых» и установившего в Арканаре безжалостную диктатуру.

В фильме сохранились отзвуки этой нехитрой диалектики. В сопровождающем действие авторском тексте упоминается, например, разгромленный университет. Но какой университет мог быть в этой гигантской выгребной яме? Какие «добротные каменные дома»? Экранная реальность сведена к самым примитивным жизненным проявлениям, к разнообразным формам насилия, унижения и поругания человека. Присутствие в ней земных наблюдателей (правда, постепенно сближающихся с представителями местной «фауны») выглядит избыточным: нет здесь никакой социальной динамики, за которой стоило бы наблюдать.

Главный эстетический принцип фильма — непрерывность, однородность визуального ряда. Колористический фон, интерьеры и натурные планы тут весьма монотонны: дождь, темно-серая жирная хлюпающая грязь на улицах, одинаково тесные и тускло освещенные комнаты в доме Руматы, коридоры и залы королевского дворца, «кабинеты» местных таверн или министра дона Рэбы, пыточные камеры. Да, королевская опочивальня мало отличается от Веселой башни убранством, да и сутью происходящего — и там и там унижают, мучают, убивают. Везде жертв трудно

отличить от палачей, везде кровь смешивается с нечистотами. И так на протяжении трех часов экранного времени⁴.

Лишь в начале и конце фильма (уже после «резни») визуальный ряд фильма обогащается за счет заснеженных пейзажей окрестностей столицы. Да еще белые рубашки и платки Руматы чуть разнообразят цветовую гамму.

Колориту изображения соответствует и моторика, экранная активность персонажей. Она сводится в основном к повторяющимся агрессивным телесным контактам: действующие лица то и дело бьют, толкают, щипают друг друга, буквально водят друг друга за нос, опрокидывают в сточные канавы и топят в выгребных ямах. А кроме того — плюются, сморкаются, испражняются etc. Вся эта динамика до такой степени доминирует, что фабула растворяется в ней почти без остатка. Присутствующие в романе, да и в сценарии «реперные точки», отмечающие движение сюжета, здесь почти не улавливаются, действие сводится к ритмическому повторению сходных визуальных планов.

Эффект неразличимости усиливает, конечно, и традиционный у А. Германа невнятный звукоряд. Подавляющее большинство реплик и диалогов в фильме разобрать очень трудно. Впрочем, они и не призваны нести информационную или смысловую нагрузку. Идеология фильма не столько выговаривается, сколько изображается: жизнь в Арканаре (во Вселенной?) влечется по безнадежному кругу подлости и жестокости, и выхода — практического или умопостигаемого — из этого круга не видно.

Поэтому провисает — и драматургически, и семантически — якобы ключевая фраза Руматы в фильме, призванная нести смысловой посыл и звучащая, в порядке исключения,

⁴ Выбранной стилистикой А. Герман бросает вызов основополагающему правилу художественной коммуникации, о котором писал в уже цитировавшейся здесь работе Ю. Лотман: «...при художественном общении и язык эстетического контакта, и текст на этом языке на всем своем протяжении должны сохранять неожиданность <...> Текст должен быть закономерным и закономерным, предсказуемым и непредсказуемым одновременно» [Лотман: 327]. Образно-смысловая система фильма «Трудно быть богом» оказывается удручающе предсказуемой.

отчетливо: «Там, где торжествует серость, к власти всегда приходят черные». Разницы между «серыми» и «черными», их поступками и мотивами в фильме — с его специфическим колористическим фоном — в упор не разобрать.

Весь строй фильма убеждает зрителя в том, что развивающаяся перед его глазами картина не историческая, а значит, подверженная трансформациям стадия цивилизации, а образ неизменного состояния человеческой природы, условий человеческого существования. В этом смысле «Трудно быть богом» доводит до предела метаисторическую тенденцию, наметившуюся в фильме «Хрусталева, машину!».

Многие полагают, что денотат этой грандиозной визуальной метафоры — Средневековье, при этом подлинное, неприукрашенное Средневековье. Надо сказать, что братья Стругацкие в своем романе представили модель средневекового общества, руководствуясь схематическими представлениями, почерпнутыми в основном из школьного учебника истории советской поры. Правда, они и не добивались исторического правдоподобия, заполняя свою модель живописным реквизитом, отсылающим к романам Вальтера Скотта и Дюма, только без куртуазности и благородства. Религиозное мироощущение человека Средневековья, особые формы духовности — все это было неактуально для молодых мастеров социально-критической аллегории.

А. Герман тоже порой заявлял, что его Средневековье сугубо условное, метафорическое, что он занят не воспроизведением конкретной исторической эпохи, а вопросами к человеческой природе. Да и критики нередко пишут, что в фильме «Трудно быть богом» подразумевается обобщенная концепция Нового Средневековья, получившая популярность в современной культурологии (хотя книга с одноименным названием была написана Бердяевым в 1924 году, и там это понятие имело положительные коннотации). При этом режиссер посвятил немеряное время и огромные усилия поискам натуры, созданию адекватных интерьеров, отбору актеров и статистов, напоминающих самые отталкивающие типы Босха и Брейгеля.

Возникает парадокс. Радикальный натурализм фактуры фильма, доминантность предметного ряда, однознач-

ность облика персонажей, их актов и жестов — как будто отсылают к некоей вполне конкретной, пусть и фиктивной реальности, закрывают возможность притчевых или аллегорических истолкований. В то же время тотальность этого визуального ряда предполагает универсальность оценочного высказывания — о безнадежной испорченности человеческой природы, то есть навязывает фильму аллегорическое измерение.

Конечно, незаурядное режиссерское мастерство Германа проявляется и здесь. Тщательно выдержанный колорит и нескончаемая череда типажно-выразительных образов подспудно оказывают сильное визуальное воздействие на зрительское сознание. Есть здесь немало частных находок — например, изобретательное обыгрывание фактуры доспехов, когда металлическая перчатка или нагрудник начинают жить своей жизнью, уподобляясь то зловещему насекомому, то пресмыкающемуся, то птичьей голове. Но глаз устаёт распознавать эти тропы на подавляюще мрачном фоне.

Почему же фильм, вся эстетика и идейная установка которого раскрываются в первые четверть часа экранного времени, длится так долго? И почему так долго длился процесс съёмок, не завершившийся при жизни режиссера? На второй вопрос отвечали неоднократно и по-разному. Неблагоприятные внешние обстоятельства, болезни. Другие режиссеры тоже снимают долго. Он, Герман, всегда стремился и стремится к совершенству, к максимальной достоверности каждого эпизода, каждого жеста. Некачественная аппаратура затрудняла озвучивание.

Конечно, не лучшее состояние здоровья и соответствующее психологическое самоощущение художника — имели место. Ясно, однако, что только к этому причины не сводятся. Стоит принять во внимание собственные суждения и объяснения режиссера. Отвечая на вопрос о том, зачем он с такой скрупулезной точностью выстраивал интерьеры заведомо условного, фантастического мира, Герман откровенно признавался:

...это кайф непередаваемый — создать мир, быть автором мира, которого никогда не было. Мне самое интересное в этом во всем — даже <...> не проблема, а создание никогда не

существовавшего мира, чтобы ты поверил, что этот мир есть и был, что он такой. Я, может быть, провалюсь, но хочу в себе все это сочинить, выдумать [Долин: 233].

Похоже, режиссеру доставлял удовольствие не только демиургический процесс, но и пластическая законченность, эстетическая цельность получившегося художественного продукта. Последним, очевидно, объясняется и продолжительность опуса.

Это, однако, не противоречит мысли о том, что режиссеру было страшно заканчивать работу над своим — скорее всего, последним — произведением. Сроки работы над фильмом, ставшие притчей во языцех, определялись, возможно, не только желанием автора продлить как только можно свое существование в условиях съемки, ставшей для него «второй природой», второй жизненной средой. Вероятно, А. Герман понимал, что, выйди такой фильм при его жизни, он обречен на неуспех, гораздо более тяжелый, чем случившийся с предыдущей его лентой.

В конце концов, можно было бы ограничиться тавтологическим суждением о том, что таков был последний творческий каприз гениального художника, и он не нуждается ни в объяснениях, ни в оправданиях, а в оценочном плане — сослаться на суд времени. И все же искушение как-то интерпретировать эволюцию режиссера, завершившуюся этим фильмом, слишком сильно.

Тут уместно вспомнить, что во многом сходное идейно-психологическое движение совершили и братья Стругацкие — хотя корректнее говорить о младшем из братьев, потому что Аркадий Натанович ушел из жизни слишком рано⁵. Применительно к обсуждаемой здесь теме интересно взглянуть на последний роман С. Витицкого «Бессильные мира сего». Тут можно увидеть несколько параллелей с фильмом «Трудно быть богом». Такая же пробежка по тематическому регистру предыдущих произведений, такая

⁵ Подробнее об эволюции творчества Стругацких см. мою статью [Амусин].

же четкая выстроенность, выверенность ходов и деталей, такая же тавтологичность смыслового посыла, отсутствие семантической новизны. И, как и в фильме, по страницам книги разлит горчайший пессимизм в отношении сущности и свойств *homo sapiens*, прогресса, перспектив достойной и осмысленной человеческой жизни.

Приходится, очевидно, говорить о некоей солидарной реакции людей, принадлежавших к поколению шестидесятников, на общественно-политический катаклизм, случившийся в стране. В течение десятилетий продолжалось их явное или скрытое противостояние системе — цензуре, чиновникам от культуры, практике запретов и умолчаний. И вот это противостояние неожиданно завершилось крушением системы. Но вместо чаемого прорыва к новым горизонтам свободной, осмысленной и духовно наполненной жизни ситуация обернулась ценностным хаосом, утратой всяческих ориентиров, утомительной борьбой народонаселения за выживание, а в лучшем случае — за рост уровня потребления. В то же время становление новых общественных институтов, цивилизованного строя жизни и межчеловеческих отношений, на что уповала интеллигенция в перестроечную пору, шло с большим трудом.

К такому зигзагу истории бывшие шестидесятники, привыкшие числить себя духовными лидерами общества, готовы не были. В одночасье оказались не востребованными их принципы, убеждения, упования, а массовая культура в невиданных раньше размерах овладела сознанием масс и сделала серьезных художников неконкурентоспособными на культурном рынке. Вполне естественно, что это навевало многим настроения разочарованности и резиньяции, а главное — ощущение того, что историческое развитие прекратилось и человечество обречено двигаться в порочном кругу своих вечных заблуждений, гнусностей и преступлений.

Каждая творческая личность, естественно, выстраивала собственную стратегию и защиту в этих условиях. В литературе и кинематографе появлялись произведения, отображающие и анализирующие ситуацию в самых различных тональностях и ракурсах: от пелевинского изощренного стеба, через черную юмористику и националистический

эпатаж Балабанова — до философской умозрительности фильмов Сокурова и фантазийной сатиры романов Дм. Быкова. А. Герман свою жизнь в XXI веке посвятил съемкам «Трудно быть богом» — картины, выносящей безапелляционный приговор гуманистическому проекту.

Важно отметить, однако, и художественный аспект движения творчества А. Германа. Парадоксальным образом вектор этого движения совпал с магистральными тенденциями времени, чтобы не сказать — массовой культуры. Уже с первых своих шагов режиссер стремился к повышению в его фильмах удельного веса видеоряда — в ущерб звуку, речи, повествованию. В «Трудно быть богом» он и добился перехода своего кинематографа в новое качество — создал фреску, почти неподвижную в своей предметной и образной насыщенности, законченности, требующую только внимательного трехчасового взглядывания в себя.

Таким оказалось увенчание его творческого пути, отмеченного смелыми прорывами и достижениями и, что немаловажно, драматической борьбой с теми инспирациями, которые давала ему литература. А. Герман, который сам был даровитым писателем (об это свидетельствуют и сценарии, в которых он был одним из авторов, и его перенесенные на бумагу устные рассказы), постоянно стремился порвать нити, соединявшие его фильмы с прозаическими первоисточниками, сделать изображение единственным средством самовыражения и влияния на зрителя. Он был Антеем, жаждавшим оторвать самого себя от литературной почвы, полностью перейти в стихию искусства иного рода. Что ж удивляться тому, что итоги этой борьбы оказались крайне неоднозначными. Итоги — но не путь.

Литература

Амусин М. От утопии к атараксии // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 224—255.

Долин А. Герман. Интервью. Эссе. Сценарий. М.: НЛО, 2015.

Кира Муратова: «Любовь одесситов к своему городу поверхностна — она ему ничего не дает» // URL: <http://odessamedia.net/>

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // *Лотман Ю.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 288–373.

Ямпольский М. Локальный апокалипсис (о фильме Алексея Германа «Хрусталеv, машину!») // Новое литературное обозрение. 2012. № 5 (117). С. 154–175.

References

Amusin M. From Utopia to Ataraxy // *Voprosy literatury*. 2013. Issue 4. P. 224–255. (In Russ.)

Dolin A. German. Interviews. Essays. Screenplay. Moscow: NLO, 2015. (In Russ.)

Kira Muratova: ‘Odessa citisens’ love for their city is superfitial, it means nothing’ // URL: <http://odessamedia.net/> (In Russ.)

Lotman Y. Semiotics of the Cinema and the Problems of Film Aesthetics // *Lotman Y.* On Art. St. Petersburg: Iskusstvo, 1998. P. 288–373. (In Russ.)

Yampolsky M. Local Apocalypse (On Aleksey German’s Film *Khrustalev, My Car!* [*Khrustalev, mashinu!*]) // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2012. Issue 5 (117). P. 154–175. (In Russ.)

Полина РЫБИНА

**ПРИСВОЕНИЕ «ГАМЛЕТА»
В АВТОРСКОМ И НЕЗАВИСИМОМ КИНО**

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые проблемы современных исследований киноадаптации, анализируются случаи кинематографического присвоения трагедии У. Шекспира «Гамлет» (фильмы А. Каурисмяки и М. Алмерейды). Акцент сделан на роли режиссерского воображения и власти кинотрадиции в процессе адаптации.

Ключевые слова: У. Шекспир, А. Каурисмяки, М. Алмерейда, киноадаптация, авторское кино, авторство, медийный контекст.

Любая адаптация — кинематографическая, театральная, в формате видеоигры, кавер-версии песни — отвечает существенной человеческой потребности в восприятии уже известных историй, переживании знакомого опыта.

Полина Юрьевна РЫБИНА, старший преподаватель кафедры общей теории словесности филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Сфера научных и творческих интересов — история и теория киноадаптации, кинонарратология, зарубежная литература XIX—XX веков (Западная Европа и США), драма и театр XX века. Автор статей по данной тематике. Email: rybina_polina@mail.ru.

Но узнавание в адаптации неизбежно сопряжено с изменчивостью, когда знакомое становится отправной точкой для проявления нового опыта. В современных исследованиях киноадаптаций акцент переносится на активность зрительского восприятия, в котором непосредственный зрительский опыт накладывается на воспоминание об опыте чтения. Американская исследовательница Дж. Бойэм [Boym] вводит специальный термин «двойное видение» для описания ситуации, в которой находится зритель знающий, знакомый с литературной основой. Более того, канадский филолог Л. Хатчен [Hutcheon] подчеркивает, что только такой зритель, который способен воспринять адаптацию как адаптацию, а не как самостоятельный фильм, получает подлинное удовольствие.

В данной статье мы предлагаем сместить акцент с исследования зрительского восприятия на авторскую инстанцию, проявляющую себя в медийном контексте. Нас интересуют случаи ярко выраженного *присвоения* (апроприации) классического текста режиссером и кинематографическим контекстом. Автор и контекст — две опорные точки нашего анализа. Материалом стали два фильма в традиции авторского и независимого кино, к которым такое представление о кинематографическом авторстве применимо: ленты финского режиссера А. Кауризмаки «Гамлет идет в бизнес» (1987) и американца М. Алмерейды «Гамлет» (2000).

Обращаясь к классическому материалу, режиссер адаптации, как и зритель, оказывается в двойственном положении: он знаком с текстом как читатель, но работает с ним как автор. Он оказывается на той же территории мерцающего смысла — между знакомым и новым. Новый опыт прочтения приобретает в данном случае особую ценность как результат выраженной авторской субъективности. Режиссер проявляет себя как стилист с узнаваемым авторским почерком, создатель уникальных смыслов.

Понимание режиссерского авторства трансформировалось в процессе развития индустрии и искусства кино. Авторский статус режиссера значительно возрастает в определенный исторический момент — при появлении во Франции в начале 1950-х годов теории авторского кино

(А. Астриук, А. Базен, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Ж. Риветт). Именно тогда возникает авторитетная идея, согласно которой фильм — это не столько продукт коллективного авторства (хотя эту специфическую черту кинопроизводства никто не отрицает), сколько произведение одной творческой субъективности.

Период авторского кино стóит, с нашей точки зрения, исторически ограничить началом 1950-х — концом 1970-х годов [Colón Semenza, Hasenfratz]. Однако невозможно ограничить временными рамками притягательную ауру теории *auteur*. Меняется ситуация в киноиндустрии, трансформируется понимание функции режиссера (упомянем, к примеру, режиссерскую команду, работающую над сериалом), но целый ряд фильммейкеров продолжает идентифицировать себя с фигурой *auteur* как неким эталонным образцом того, что составляет задачу профессии. Безусловно, для многих режиссеров обращение к литературному источнику связано с интенцией присвоения материала.

Феномен киноадаптации очень многим обязан творчеству режиссеров авторского кино — Р. Брессона, А. Курасава, С. Кубрика, П. П. Пазолини, Р. Полански и др. Именно благодаря авторским киноадаптациям происходит расставание с целым рядом негативных стереотипов, сопровождавших этот вид фильма. Адаптация перестает восприниматься как упрощение литературного оригинала, как вторичная копия, которой нужно обязательно поставить критическую оценку, указав на более скромное положение фильма-адаптации на шкале символических культурных ценностей. Фильм начинает рассматриваться на равных с литературным текстом, претендует порой на бóльшую сложность и неоднозначность, расшатывает комфортные формы восприятия.

Режиссер киноадаптации, чувствуя потенциал своего языка, стремится выбирать в собеседники совершенно определенных авторов — крупных литературных мастеров. Адаптации канонических текстов (Ч. Диккенса, У. Шекспира) появлялись в кино с момента его возникновения, и далеко не всегда намерение создателей фильма заключалось в поклоне классике. Тем не менее именно в авторском

кино настойчиво заявляет о себе интенция присвоения, а классик воспринимается как автор-соперник, провоцирующий на новое художественное высказывание. Присвоение не всегда ведет к радикальному прочтению: режиссерский отклик может принимать как формы вдумчивого диалога («Тесс» Р. Полански), так и эффектного нарциссического перформанса («Король Лир» Ж.-Л. Годара). Важно, что классический текст становится отправной точкой для подчеркнуто индивидуального художественного жеста. Режиссер работает с темами, образностью, стилистикой, которые воспринимаются зрителем как неотъемлемая часть его, режиссера, субъективности. Таковы правила игры в авторском кино: Шекспир преломляется сквозь призму киноязыка, и на первый план выходит не шекспировский материал, а преломляющая призма.

При этом сам классический материал воспринимается как пространство мифа, из которого режиссер волен черпать близкие ему виды архетипического опыта и переводить их на кинематографический язык. Литература превращается в область общих, никому не принадлежащих мифологий, кинематограф — в сферу подчеркнуто авторских высказываний. Именно поэтому шекспировский материал оказывается таким притягательным: как источник форм сложного, загадочного универсального опыта, как территория размытого авторства, как палимпсест многолетних (вековых) прочтений и восприятий.

Индивидуальный режиссерский жест следует рассматривать в кинематографическом контексте. Режиссерское воображение зависит не столько от шекспировского материала, сколько от фактов поглощения этого материала кинематографическим контекстом — например, других киноадаптаций трагедии. Вторичная рецепция литературного источника в медийной среде — это важнейший определяющий фактор. Следует учитывать специфику киножанров, в форме которых традиционно осмысливается данный текст, желание режиссера вступить в тематический или стилистический диалог с определенным предшественником. Как обозначил эту ситуацию Х. Кеишиэн, «Шекспир приспосабливается к кино более, чем кино — к Шекспиру» [Keyishian: 73].

Оба режиссера — А. Каурисмяки и М. Алмерейда — относят себя к традиции авторского кино. Каурисмяки является режиссером, сценаристом, продюсером (а зачастую и монтажером) своих фильмов. Алмерейда, режиссер и сценарист, выступает также в качестве интервьюера и кинокритика («Нью-Йорк Таймс», «Филм Коммент»), что, как известно, соответствует представлению об универсальности автора (он контролирует все стадии производства фильма).

Присвоение шекспировского материала кинематографическим контекстом становится частью режиссерской рефлексии: оба фильма подчеркнуто демонстрируют свою зависимость от кинотрадиции, от коллег по цеху, от их авторских притязаний на известный сюжет. Каурисмяки признается, что отдает предпочтение фильму Г. Козинцева (1964), не принимая версии Л. Оливье (1948); Алмерейда утверждает, что ключевыми для его решения стали данный фильм Каурисмяки и «Плохие спят спокойно» (1960) А. Курасава. При этом оба режиссера формулируют, перерабатывая опыт «Гамлета», собственные высказывания.

Количество киноверсий трагедии огромно. Исследователи Л. Кэир, Г. Колон Сименца, Б. Хейзенфрэц ([Cahir], [Colón Semenza, Hasenfratz]) различают как случаи более традиционных (сохраняющих состав действующих лиц, время и место действия, большую часть текста трагедии, ключевые темы и мотивы) кинопрочтений этого сюжета (к ним мы отнесем фильмы Л. Оливье, Г. Козинцева, Ф. Дзеффирелли, 1990), так и факты радикальных кинематографических переосмыслений трагедии (трансформация ожидаемого образа персонажа, кардинальная смена места и времени действия, изменение / устранение текста трагедии, смена акцентов в прочтении тем).

Строгое деление на традиционные и радикальные версии имеет свои слабые стороны. Например, важнейшая для кинотрадиции адаптация Л. Оливье, с одной стороны, скрупулезно воссоздает ряд шекспировских тем (захват власти, месть законного наследника престола), с другой — заново интерпретирует эти темы с учетом интересов зрителя середины XX века (ревность сына к новому мужу ма-

тери осмысливается через популярное представление об Эдиповом комплексе). Параллельно те визуальные решения, которые найдены Оливье, не столь традиционны, как может показаться на первый взгляд. Важно отметить связь фильма как с эстетикой американского нуара, так и с ее генезисом — немецким экспрессионистским кинематографом: контрастность изображения, лабиринты узких лестниц и коридоров Эльсинора как средство репрезентации запутанного внутреннего поиска протагониста. Сходная проблема возникает, когда мы пытаемся причислить к традиционным четырехчасовую адаптацию К. Браны (1996): в ней налицо стремление максимально сохранить оригинальный текст, однако при этом смена эпохи трансформирует набор ожидаемых зрителем визуальных кодов.

Киноверсии Каурисмяки и Алмерейды работают с основными опорными точками, возникающими в предыдущих адаптациях, таким образом и поддерживая, и усложняя традицию интерпретации «Гамлета» в кино.

Адаптация Каурисмяки переносит действие трагедии в Финляндию 1980-х годов (в Хельсинки), трансформирует борьбу за королевскую власть в борьбу за обладание контрольным пакетом акций судостроительной компании, которая переключается на производство резиновых уток. На роль Гамлета, сына убитого владельца корпорации, Каурисмяки выбирает известного финского комедийного актера, шоумена и певца (его телевизионное шоу было в середине 1980-х на пике популярности, а песня из него, «Я помню тебя, Элейн», стала хитом). У Каурисмяки нет шекспировского текста. В основе фильма — оригинальный режиссерский сценарий по переводу трагедии финским писателем Вейо Мери.

Фильм Алмерейды совершенно иной по интонации, но зритель отмечает сходство стратегий Алмерейды и Каурисмяки. Алмерейда переносит действие трагедии в Нью-Йорк 2000 года, заменяет Эльсинор на успешную корпорацию («Датская корпорация»). На роль Гамлета выбран серьезный актер И. Хок (сыгравший к этому моменту в ряде популярных и культовых фильмов, вроде «Общества мертвых поэтов» П. Уира и «Перед рассветом» Р. Линклейтера). Гамлет Алмерейды — студент

режиссерского факультета и начинающий экспериментальный фильммейкер, интроверт, интеллектуал, тонкая натура. В фильме Алмерейды звучит только текст трагедии, но он значительно сокращен, а также (несмотря на сохранение сюжетной хронологии) перемонтирован в нужной режиссеру последовательности (в частности, фильм начинается с монолога Гамлета из второй сцены второго акта).

В фильмах есть общие темы: замена королевства на современную корпорацию (в корпоративный контекст «Гамлета» первым помещает А. Куросава в фильме «Плохие спят спокойно»), связанная с этим смена вопросов престолонаследия проблемой финансового доминирования. Подобная трансформация — важный смысловой сдвиг, который облегчает режиссерам присвоение сюжета.

Фильмы объединяет общий жанровый принцип: кинематографическим контекстом «Гамлет» присваивается как криминальная драма. Но для обоих режиссеров этот детективный пласт — элемент игры, как и в оригинальном тексте, память о жанре трагедии мести — лишь отправная точка для сложного опыта.

И в этой игре с жанром важно говорить о стилистической общности адаптаций. Кауризмьяки работает в очень узнаваемой стилистике американского фильма-нуар 1940-х годов («Двойная страховка» Б. Уайлдера, «Гильда» Ч. Видора, «Из прошлого» Ж. Турнера). Зритель в первую очередь улавливает черты нуара в визуальном решении мизансцен: черно-белый фильм с резкими световыми контрастами и обилием эффектных ракурсных планов, образы героев (заговорщиков и предателей), улицы ночного города, блеск черных автомобилей и мокрого асфальта.

Алмерейда играет с элементами неонуара: фильм переносит в более современный контекст целый ряд мизансцен Кауризмьяки, а кроме этого, некоторые центральные персонажи напоминают зрителю о типажах черных фильмов. Так, король и королева в исполнении К. Маклахлена и Д. Венора иронически отсылают к культовому неонуару Д. Линча «Синий бархат» (1986), где партнершей Маклахлена была И. Росселини. Стилистика нуара — это дань традиции интерпретации Гамлета в кино. Своим возник-

новением и развитием обязанный европейским режиссерам-эмигрантам Ф. Лангу, Б. Уайлдеру, стилистика нуара, как указано выше, повлияла на в кинопрочтение «Гамлета» Л. Оливье.

На этом фоне кинематографической интерпретации звучат новые режиссерские высказывания по поводу шекспировской трагедии.

Кауриσμαки демонстрирует, что для него ключевой момент в тех формах опыта, которые содержатся в шекспировском тексте, — это опыт дисгармонии, опыт нравственной асимметрии, покосившегося мира на гнилом основании. Поэтому помимо сюжетной оболочки американского нуара (и заключенной в нем визуальной асимметрии) Кауриσμαки точно воспроизводит его функцию: вовлекая зрителя в интригующий детективный сюжет, черный фильм всегда содержит в себе более существенное ядро — социальную критику современной реальности.

Зримые образы становятся мощным средством перекодировки трагедийного сюжета. Гамлет Петелиуса-Кауриσμαки, с одной стороны, изображает недоросля (рисует цветными карандашами во время собраний совета директоров), с другой, — оказывается расчетливым циником: он знает о том, что дядя Клаус (Клавдий) медленно травит отца, сам меняет яд на более действенный, организует прослушку и запись разговоров дяди Клауса с топ-менеджером Полониусом; совершает ряд положенных Гамлету убийств; изображает чувство к Офелии, грубо настаивая на сексуальных отношениях.

Так мы оказываемся на территории смысловых сдвигов, актуальных именно для финского режиссера. Объектом критики у Кауриσμαки становится ситуация в Финляндии конца 1980-х годов. Утверждение «something is rotten in the state of Denmark» (I, 4), как выясняется, имеет непосредственное отношение к целому ряду болезненных финских тем, говорить о которых Кауриσμαки может лишь в фарсовом, а также трагикомическом ключе. Он подчеркивает экономические аспекты в истории современного финского Гамлета: проигрыш национального бизнеса в глобальной экономике как изначальный источник всех проблем. В основе этого проигрыша — и здесь Кауриσμαки бьет наотмашь по

понятной ему финской ментальности — иррациональная осторожность (осмотрительность) и иррациональная сиюминутная жадность, неспособность рассуждать в долгосрочной перспективе. Вводя мотив с производством резиновых утят (вместо судостроения), Каурисмяки иронически сообщает о финской ментальности¹ то же, что в военном рассказе «За ящиком» открывает в ней классик финской литературы Вейо Мери: жадность способна победить страх смерти.

Фарсовый элемент, размывающий стилистическую изощренность нуара, становится самой подлинной добавкой Каурисмяки к классическому сюжету. Цель режиссера — в трагикомической демонстрации искажения человеческой природы, происходящей в ситуации экономического и уголовного преступления, а также борьбы за финансовое доминирование. Автор пролетарской трилогии («Тени в раю», «Ариэль», «Девушка со спичечной фабрики»), Каурисмяки подчеркивает трансформацию человеческого в корпоративной среде, иронично работает с визуальной метафорой хищничества. Тема телесности хищника, животной телесности, поддерживается обилием на экране мясных блюд: любовь Гамлета к ветчине и колбасе (пакует колбасу в чемодан, отправляясь в Англию), смерть Гертруды не из-за отравленного вина, а из-за отравленной куриной ножки; животная требовательность Гамлета в отношениях с Офелией. Последнее убийство (самого Гамлета) совершает фактически бессловесный персонаж — шофер, после этого покидающий дом вместе со своей подругой и собакой.

Переписывание классического текста, трансформация его функции в сторону социального критицизма — режиссерский ход, вызывающий в памяти способы работы с источником Б. Брехта.

Аналогии с очуждением Брехта просматриваются в целом ряде элементов финского фильма, но наиболее убедитель-

¹ Автор статьи выражает благодарность проф. Н. Братчиковой за консультирование и помощь в осмыслении национальной специфики фильма А. Каурисмяки.

тельно они работают в композиции в целом: шекспировский материал у Каурисмяки попадает в окружение песенных текстов². В ленте есть целый ряд эпизодов, в которых песенная вставка иронически комментирует события: после неудачного свидания Гамлета с Офелией в приемнике начинает звучать «Oh, honey, hush, you know, you're talking too much...». На отчуждающий эффект работает и текст песни (поскольку Офелия, к разочарованию Гамлета, отказывает ему), и ее неуместно мажорная мелодия. В клубе, где Гамлет встречается с друзьями Розенкранцем и Гильденстерном, выступает реально существующая (на момент съемок еще очень молодая) финская группа «Melrose»: энергичное исполнение хита «Rich Little Bitch» важно в контексте анти-буржуазной направленности фильма.

Самым явным комментирующим зонгом становится в фильме финальная, звучащая на титрах песня Туула Валькама и Рауно Лехтинена «Песни меняются» в исполнении Георга Отса. Визуальный ряд, на фоне которого идут титры и звучит песня, — это заводское пространство без рабочих. Текст песни таков:

Muuttuvat laulut vuosien mennen
Aika pois paljonkin vie
Muuttuuko ihminen ja mihin suuntaan
Voi viedä huomispäivän tie
Jos luottaa uskaltaa, niin myöskin voittaa
Ja löytää uuden ihmisen.

Песни меняются с годами.
Время многое уничтожает.

² Сквозное музыкальное решение фильма (закадровая музыка) крайне интересно. В саундтреке звучат произведения Д. Шостаковича, П. Чайковского (русский след важен для Каурисмяки), блюзовые композиции американского гитариста Элмора Джеймса, популярного в 1950-е годы (это вполне созвучно американской киностилистике). Параллельно звучат песни популярных финских исполнителей Олави Вирта, Топи Сорсакоски (в 1980-е годы исполнял вместе с группой «Agents» кавер-версии песен Вирты), кантри-композиции американской группы «The Strangers» (одного из бессменных исполнителей зовут Норман Гамлет).

Изменяется ли человек, и в какую сторону
Уведет дорога будущего?
Если вы осмелитесь поверить, вы победите
И найдете нового человека.

(Перевод с финского Н. Братчиковой)

В песне обещана возможность изменения в будущем, ее рефрен метафорически указывает на то, что «времена меняются», «люди меняются», хотя в конце столь бескомпромиссного к Финляндии фильма возникает ассоциация с брехтовским зонгом «о дне великого никогда» («Добрый человек из Сычуани»). Так, несбыточным мелодичным обещанием Каурисмяки завершает трактовку старой истории.

Алмерейда создает в своей версии иную систему. Для него важно сконцентрировать внимание на центральном персонаже и его мировосприятии, на противоречиях сознания, их неразрешимости, на сползании в безумие, на ощущении ненадежности дигитальной реальности в восприятии современного Гамлета.

Подчеркнуто интеллектуально насыщая фильм огромным количеством отсылок, он ставит вопрос о самой возможности вновь адаптировать «Гамлета» на рубеже XXI века. Интертекстуальный пласт фильма раздражающе богат, в орбиту этой версии попадают весьма отдаленно связанные с сюжетом тексты. Поскольку Гамлет — начинающий режиссер, то, согласно замыслу Алмерейды, он окружает себя видеофайлами, фотографиями, визуальными образами, которые он постоянно просматривает, монтирует и т. д. Его нервный поиск ответов на множество вопросов (внешних и внутренних) находит отражение в разнообразии известных актерских лиц, которые возникают на экране его монтажной, на фотографиях в его комнате. Это своеобразный способ визуализации раздвоенности сознания, проблем с идентичностью. Некоторые образы предельно мотивированы: зритель видит в фильме Джона Гилгуда, читающего монолог, обращенный к «бедному Йорику». Но большая часть лиц — это известные экранные маски, ассоциирующиеся у зрителя с образами бунтарей (Джеймс Дин из фильма Н. Рэя «Бунтовщик без причи-

ны», Марлон Брандо) и мстителей. О последней маске скажем подробнее: аккомпанементом к монологу «Быть или не быть» (Каурисмяки вообще не включил этот монолог в свой сценарий), который Гамлет произносит, бродя по магазину видеофильмов (отдел «Экшн» — не только наименование киножанра, но и английское *action* — «действие»), становятся фрагменты из триллера Т. Поупа «Ворон: Город ангелов» (1996), где Венсан Перес (его мы видим на экране в магазине) играет мстителя, вернувшегося из загробного мира. Так в фильме к классическому тексту приставлен шаблон жанра, отстраняющий восприятие монолога.

Эти интертекстуальные находки ведут нас к интересной проблеме. Диалог с популярным кино и популярными жанрами — неизбежный элемент современного кинематографического присвоения классики. В «Ромео + Джульетта» (1997) Б. Лурмана ведется игра со стереотипами гангстерского кино, в «Бесплодных усилиях любви» К. Браны (2000) — мюзикла. Таким образом киноконтекст властно диктует свои правила, заменяет одни виды опыта другими.

Любопытно, что Алмерейде важно подчеркнуть: он не позволяет только популярному кино целиком поглотить классический сюжет. И здесь некоторой эстетской поддержкой как раз и оказывается фильм Каурисмяки, отобраный американским режиссером из огромной традиции адаптаций «Гамлета». Независимое кино оглядывается на авторское как на некий стилистический эталон.

Версия Каурисмяки становится для Алмерейды своего рода тайным источником вдохновения и цитирования. Визуальные переключки между фильмами обнаруживаются на уровне реквизита, внешнего вида локаций, элементов действия, репрезентации сверхъестественного. К примеру, Гамлет возвращает Офелии (Дж. Стайлз) подарки, и среди них необъяснимая в контексте американского фильма желтая резиновая уточка, стойкий мотив финского фильма, в котором, появляясь сначала как новый продукт производства, игрушка последовательно возникает в ряде сцен между Гамлетом и Офелией (в конце концов плавает в ванне, где Офелия утонит). В сцене Гамлета с Полонием, когда звучит реплика «слова, сло-

ва, слова...», оба персонажа появляются на экранах мониторов, их встреча записывается камерами слежения, а затем передается на экран: подслушанное и подсмотренное, известное не напрямую, но косвенно, — важный тематический элемент трагедии. К тому же книга, которую в этой сцене должен держать в руках Гамлет, у Каурисмяки замещается журналом комиксов, а у Алмерейды видеомонитором, на котором молодой режиссер просматривает отснятый материал. Так «слова, слова, слова» превращаются в «образы, образы, образы», более или менее обманчивые.

Важный эпизод, позволяющий говорить о диалоге двух адаптаций, — это сцена мышеловки, решенная в обоих случаях с использованием стилистики немого кино. Каурисмяки снимает эту сцену в Национальном театре в Хельсинки, помещая зрителей в зал, а актеров на сцену Национального театра (отметим, что часть актеров этого театра задействована в фильме). Но задача, поставленная перед исполнителями, связана с воспроизведением манеры двигаться, жестиковать, переживать, как актеры эпохи немого кино (так переводится пантомима об убийстве Гонзаго на язык более современных медиа). Спектакль, который смотрят Клаус и Гертруда, — это фрагмент немого фильма: из-за того, что лента Каурисмяки черно-белая, а мизансцена эпизода предельно проста, наше зрительское воспоминание об эпохе немого кино неизбежно.

В версии Алмерейды спектакль превращается в экспериментальный фильм Гамлета, который содержит активно смонтированные фрагменты документального домашнего видео (молодые король и королева с сыном), анимационные вставки (сцена отравления короля), шокирующие Гертруду кадры из порнофильмов. Среди этих фрагментов — планы из немых картин: не все из них можно с легкостью атрибутировать, но все они — бессловесные пугающие намеки, заставляющие главных зрителей бежать.

Расследование Гамлета у Алмерейды подчеркнуто опосредовано. Обилие экранов (киноэкранов, экранов компьютеров, телевизоров, мониторов с информацией из камер слежения и мониторов, на которых Гамлет просматривает свои видео) помогает американскому режиссеру конкрети-

зировать собственное высказывание на фоне традиции. Данный фильм — версия нового гамлетизма как поиска себя среди множющихся медийных форм индивидуальности. При этом подчеркнутое опосредование сюжета — интригующее указание на дополнительные режиссерские размышления. Алмерейда словно осуществляет саморазоблачение, делится со зрителем некоторым артистическим смущением, неловкостью от того факта, что его материалом стал такой знаменитый (избитый?) сюжет. Уже в первой сцене события представлены не напрямую, а как их экранная версия. Точка входа в фильм — фильм-в-фильме, видео Гамлета, где он сразу является своим экранным образом, разыгрывает нечто перед камерой, произносит текст для записи. Этот текст — монолог из второй сцены второго акта трагедии: «I have of late — but wherefore I know not...» (II, 2).

Параллельно со звучащим текстом зритель видит смонтированный черно-белый ролик: Гамлет, произносящий текст (со стаканом в руке), рентгеновский снимок (скелеты), фрагменты фресок (изображение ангела), взлетающий самолет, зверь из анимационного фильма. В результате этот странный изобразительный ряд и вовсе исчезает (в так называемый белый шум) в финале. Ассоциативно связанные элементы изображения, соотнесенные с фрагментами монолога, хрупкость изображения и его финальное исчезновение поддерживают важный для фильма смысловой посыл.

Прежде чем сформулировать этот посыл, следует обратить внимание на ряд приемов, с помощью которых речевые структуры классики присваиваются кинотекстом. Во-первых, классический текст фрагментируется, становится дискретным и монтируется в необходимой для нового высказывания последовательности. В тексте появляются смысловые разрывы, цитаты оказываются вырваны из целостного повествования, а прием монтажа позволяет соединить исходно далекие части текста — для возникновения их нового, иного значения. Во-вторых, важно обратить внимание на то, как словесный ряд взаимодействует с изображением.

Визуальные образы ролика Гамлета демонстрируют, что текст и изображение могут находиться в самых разных отношениях. Текст может иллюстрировать зрительный ряд («like an angel» предшествует изображению ангела,

а «paragon of animals» — карикатурному зверю из анимационного фильма), может находиться с ним в ассоциативной связи («the beauty of the world» и взлетающий самолет), может противоречить ему («красота мира» и взрыв на экране). В последних случаях (ассоциация, противоречие) мы наблюдаем смысловой разрыв, расхождение текста и образа. Оно усиливается еще одним чисто кинематографическим приемом: текст (особенно монологов) не произносится актером непосредственно, а уходит за кадр, голос отрывается от тела исполнителя. К таким моментам смысловых разрывов режиссер неизбежно привлекает зрительское внимание, делая частью работы восприятия активное воображение новых значений старого текста.

«Гамлет» Алмерейды — приглашение поразмышлять над самим процессом современной адаптации. Это режиссерская рефлексия о специфике адаптирования классики, которая в сознании большой зрительской аудитории превратилась в набор хрупких осколков, мозаичных фрагментов, разрозненных воспоминаний о когда-то читанном, сборник отдельных узнаваемых цитат (обычно коротких, неточных, вырванных из контекста). Как соотнести классический текст с перегруженной памятью современного кинозрителя, а также жителя мегаполиса? Свои образные инсайты, наряду с криминальным сюжетом, Алмерейда делает объектом зрительской рефлексии. Именно так, задавая вопросы об особенностях современного восприятия старой истории, Алмерейда ее обновляет. Кауриσμαки добивается эффекта новизны иронически разоблачительным пафосом сюжета.

В финале напомним, что сходные вопросы о работе зрительского восприятия и воображения, читательской памяти ставил Ж.-Л. Годар в киноадаптации шекспировского материала в фильме «Король Лир» (1987). В данной картине, философском размышлении о кинематографическом мимесисе, рефлексия о том, как кино взаимодействует с литературой, становится частью как сюжета, так и стиля фильма. Согласно фантазии Годара, после чернобыльской катастрофы оказываются утрачены целые пласты истории культуры. Два центральных персонажа вос-

становливают их: построчно вспоминают забытые тексты (Шекспира) и покадрово собирают утраченные фильмы. Стилистика монтажа фрагментов, смысловых разрывов в местах случайных текстовых встреч у Годара расцветает. Иначе подступиться к шекспировскому материалу французский автор не может. Годаровская философия адаптации поддерживает важный для нас тезис: классический материал выживает (буквально) лишь благодаря тому, что потомки его заново присваивают, возрождают в процессе свежей авторской работы.

Для адаптаций в авторском и независимом кино присвоение — закономерная стратегия, высвобождающая витальную энергию классического материала. Режиссеры навязывают нашему взгляду свои версии того, что классический текст может сообщить в современном контексте.

Авторский стиль на фоне кинотрадиции (медийного контекста) — лишь один из аспектов кинематографического присвоения классики. Данный разговор стоит продолжить, акцентируя жанровый механизм поглощения литературного кинематографическим.

Литература

Boyum J. G. Double Exposure: Fiction into Film. New York: Universe Books, 1985.

Cahir L. Literature into Film. Jefferson: McFarland & Company, 2006.

Colón Semenza G. M., Hasenfratz B. The History of British Literature on Film, 1895—2015. New York, London: Bloomsbury, 2015.

Hutcheon L. A. Theory of Adaptation. New York, London: Routledge, 2006.

Keyishian H. Shakespeare and Movie Genre: the Case of Hamlet // The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / Ed. R. Jackson. New York, Cambridge: Cambridge U. P., 2007. P. 72—84.

Литературное сегодня

Лица современной литературы

Мария ЛЕБЕДЕВА

IN VIA VERITAS

Ирина Богатырева

Аннотация. В статье предлагается обзор романов и повестей современного российского автора И. Богатыревой. Критик выделяет основные мотивы ее сюжетики, а также рассматривает специфические особенности хронотопа и мифологических аллюзий, в изобилии содержащихся как в исторических, так и в современных богатыревских романах.

Ключевые слова: И. Богатырева, современная российская проза, исторический роман, поколение тридцатилетних.

Ирина Богатырева известна читателям прежде всего по роману «Кадын», получившему «Студенческий Букер» (2016) и премию Михалкова за лучшее художественное произведение для подростков (2012) за отдельное издание

Мария Николаевна ЛЕБЕДЕВА, литературовед, кандидат филологических наук, литературный критик. Сфера научных интересов — современная проза, микрожанры, массовая культура, интернет-культура, религия в современном обществе. Лауреат премии «Студенческий Букер» — 2016. Email: lebedeva.marija@yandex.ru.

первой части романа. После такого держать планку непросто, но писательнице — удастся: в этом году роман Ирины Богатыревой «Формула свободы» (прежнее название — «Ганин») снова вошел в лонг-лист «Русского Букера».

Действие романа происходит... И здесь следует прерваться. Потому что ответить, где и когда происходит действие романа, сходу не удастся.

Региональный колорит, ярко проявляющийся в ранних опытах Богатыревой — в «АвтоСТОРе» (2008) или «Товарище Анне» (2011), всегда показанный в контрасте к столичному, в «Формуле свободы» отходит на второй план, и события разворачиваются в едва обозначенном провинциальном городке. Под стать пространственным характеристикам и временные: в романе практически отсутствуют приметы времени. Те немногие ориентиры, что можно найти в тексте, не помогают, а скорее сбивают с толку. Лексика персонажей принадлежит 1990-м — но молодой учитель произносит: «А я в девяностые рос», — и читателю становится ясно, что этот фрагмент эпохи уже позади. Упоминается шоу «За стеклом», популярное еще в начале нулевых, — но знают ли о нем современные школьники? Есть основания утверждать, что время действия — недавнее прошлое, а точнее — 2013 год: один из героев упоминает крушение теплохода под Казанью, произошедшее «пару лет назад» (скорее всего, имеется в виду гибель пассажиров «Булгарии» в 2011-м). Но следует честно признаться: эта информация, к которой привела последовательная логическая цепочка, оказывается совершенно ненужной.

Потому что уход от времени в романе сознателен.

Изучение пазырыкской культуры для написания «Кадын» не сделало из последней исторического романа, как и отсутствие маркеров современности не влияет на восприятие «Формулы свободы». Богатырева вполне могла бы создать роман с современным, даже ультрасовременным культурным фоном: каталогизировать мемы, вывести закономерность хайпа, вложить в уста героев «изи изи» и «эщкере». Но перед автором стоит совершенно иная задача — показать не типичного современного подростка, а вневременного, раскрыть не зависящую от декораций проблему взросления.

Именно потому на страницах «Формулы свободы» возникает подростковый мир, в котором будто бы вовсе нет места виртуальности: к интернету обращаются лишь в случае необходимости, в сети не общаются и не ищут спасения от непонятной реальности. Зато главный герой Максим Ганин декламирует другу Брюсова и пишет девушке, в которую влюблен: «Руся — это ты», отсылая к бунинской героине.

С Буниным и вовсе неожиданно: целый класс, затаив дыхание, слушает «Русю», читаемую учителем вслух. Сходу читать Бунина, без опасения, что творчество классика будет расценено как унылая порнография, — поступок неординарный. Но молодой учитель Константин Палыч, или Кэп (вспомним «О капитан, мой капитан» из «Общества мертвых поэтов»), наставник и друг Ганина, вообще мало чего боится. Он знает и умеет буквально все — чинить, исцелять, вести за собой, и оттого образ Кэпа кажется несколько идеализированным; но все же он — непрменный атрибут школьного романа. Впрочем, «школьного» тоже с достаточной долей условности: где-то вдали маячит ЕГЭ, идут какие-то уроки, но героя беспокоит вовсе не это, у него впереди секта, любовь и смерть. И свобода от всего вышеперечисленного.

Это история о становлении характера, о том, как взрослеющий человек мечется не то чтобы в поиске своего места в устоявшемся мире, — а в желании создать из ничего новую реальность, как в древней легенде, которой начинается и заканчивается роман:

Не было ни земли, ни неба. Была только тьма, и океан велик. И одна утка Итма металась, не находя, где бы ей угнестись. Не было ни гор, ни долин, ни какого другого места. Одна вода. Тогда утка нырнула, и достала со дна ил, и сделала себе остров, и снесла на нем первое яйцо. Яйцо раскололось, и из скорлупы появилась твердь неба, а из желтка — солнце. А остров тот — остров стал землею.

«Счастье — способность уравновесить внутри самого себя внешний трагизм» [Ермакова] — этой реплике из интервью с Богатыревой вторит утверждение из «Формулы

свободы»: «Внутреннее равновесие — идеальное состояние человека. Тот, кто счастлив, тот свободен. А когда ты свободен, ты неуязвим».

Понятие свободы — ключевое для Богатыревой еще со времен «АвтоСТОРа». В этой повести, изначально (как и «Формула свободы» или «Кадын») размещенной на страницах литературного журнала, задаются основные мотивы, связанные между собой и подчиненные главному — мотиву пути. Не случайно журнальная версия «Кадын» публикуется с подзаголовком «Сказ о вечном кочевье», а «АвтоSTOP» — «Движение без остановок». И героиня Мелкая, дитя дорог, произносит там нечто вроде манифеста автостопщиков:

Нас много. Мы — точки, разбросанные по дороге, романтические последователи гуру Керуака, мы братья одного ордена, и на нашем гербе можно вывести: «In via veritas», или проще: «Дорога всегда права». У нас разные цели, разные маршруты, но все мы едины в своем ощущении: только здесь, на дороге, мы становимся свободными.

Одна из характерных особенностей прозы Богатыревой — синтез истории личной, биографической, и всеобщей — поколенческой или даже народной. Герой — всегда «один из», всегда часть мира, которому принадлежит: Мелкая из «АвтоСТОРа» — «дух Якиманки», Яра из «Жителей и нежителей» (2017) — «дикая тварь из дикого леса», Кадын — отражение того легендарного народа, какого уже и нет на земле. «Мы» дает силу, неподвластную одному:

Мы вольные странники бесконечных дорог. Друзья всем дальникам и драйверам, мы их амулеты, талисманы, мы их ангелы-хранители, и даже менты не трогают нас — они знают, кто мы такие и куда мы идем. Мы сами можем не знать этого, смеяться и махать в сторону солнца, но менты знают — они чертыхнутся, пожмут плечами, вернут паспорта и пошлют нас на все четыре, все равно нас не остановишь, а им не понять...

Герои Богатыревой боятся одиночества, почти ультимативно противопоставляя друг другу «мы» и

«они». Поэтому столь важной становится тема любви и дружбы. В поисках «мы» товарищ Анна вступает в патриотический клуб, Кадын — принимает судьбу царя, Яра выбирает человеческий облик. Привязанность к миру, к тому самому «мы», которое этот мир выражает, часто оказывается сильнее, чем любовь к отдельному человеку.

Признание себя частью сообщества не умаляет достоинств личности: «мы» налагает и определенные обязательства. Именно поэтому в богатыревских микромирах — в коммуне, классе, клубе, племени — всегда существует свод правил, признан ли он негласно или же начертан, как в «АвтоСТОРе», прямо на стене общей комнаты. Идентифицировать себя как часть целого — ступень на пути к осознанию собственной индивидуальности, что дается куда сложнее.

Вопросом «Кто я?» задается в конце пути Ал-Аштара, она же Кадын, правительница кочевого народа, одна из наиболее ярких героинь Богатыревой:

Я ли дева-воин, оставившая себя ради доли, счастливая тем, что силу люда носила в себе? Или бедная дева, упустившая любимого и идущая замуж по воле родных? Царь ли я с Золотой реки? Или я царь еще неназванного, не имеющего истории и доли люда? Начало я или конец?

Ответ — и то и другое. Синтез «я» и «мы», женского и мужского, времени и пространства отражает пространственно-временной синкретизм и диффузность мышления того времени, когда творились мифы. В многочисленных интервью Ирина Богатырева отмечает, что для написания «Кадын» был освоен обширный фольклорно-этнографический материал — но прочитывать «Кадын» как исторический роман о бытовой культуре древних пазыркцев было бы в корне неверно. Скорее — сказки алтайцев, сведения об их быте необходимы были самому автору для погружения в эпоху... Это ощущается при чтении: умеренно стилизованное, несколько — как замечали критики — монотонное повествование как нельзя лучше подходит для сказителя. «Кадын» не воспроизводит исторические события, а реконструирует миф — и подобное обращение

к мифу в самом широком его понимании в целом характерно для творчества Богатыревой.

Относительно литературного направления, к которому принадлежит роман, возникают разногласия: «Кадын» называлась и «этническим фэнтези» [Ботова: 188], и «мифологической прозой» [Маркарян: 130], и даже «нетрадиционным фэнтези» [Щербак-Жуков]. В первой, журнальной, публикации романа также подчеркивается, что «Ирина Богатырева не считает свой роман ни исторической реконструкцией, ни опытом в жанре фэнтези» — что, возможно, связано с репутацией отечественного фэнтезийного романа с историческим колоритом¹.

Однако жанровые рамки фэнтезийного романа Богатыревой очевидно подходят. Так, в «Житях и нежитях», включенных в ту же серию «этнического фэнтези», повествование апеллирует не только к мифу в традиционном значении, но и к мифологизированным явлениям культуры. Мифы, принадлежащие гетерогенным пластам, вполне органично встраиваются в повествование, продуцируя нелинейное прочтение.

Прецедентный текст в данном случае считается практически мгновенно — это «Мастер и Маргарита» с Воландом-Яром и Маргаритой-Ярой, представляющими к тому же расщепленное единство (факт распада единого существа точно в кривом зеркале отражается и посредством комических двойников Яра и Яры, Юлия и Цезаря).

Яр и Яра как вневременные создания способны проявить в облике современной Москвы иные культурные срезы. При этом если Яр тяготеет своим неумени-

¹ «Особенно Лизе понравилась седьмая часть Буй-Туровой эпопеи — “Воительницы Лукоморья”. Одна из этих, облаченных, судя по обложке, в бронированные бикини славяно-росских валькирий обладала удивительной способностью обращаться из натуральной блондинки то в белоснежную степную кобылицу, то в белокрылого сокола или среброкрылого лебедя, а то и в белокурую (sic!) волчицу! Что не раз помогало ей наводить ужас на орды зверообразных врагов земли святорусской...» — так спародировал эту славянскую поп-стилистику Т. Киборов в своей «Ладе, или Радости».

ем забывать прошедшее, то его сестра лишена этого проклятья. И потому взгляд Яры на столицу функционально тот же, что и у любого приезжего, решившего поселиться на новом месте: отношения героини и города являют собой процесс постепенного присвоения чужого пространства. Разница между мегаполисом и предыдущим местом обитания Яры, «диким лесом», чересчур велика, и потому узнавание Москвы, привыкание к ней происходит за счет обращения к мифу. Эта попытка найти знакомые черты в новом топосе, слой за слоем снимая информацию в поисках неизменной сущности города, вызывает необходимость обращения к своеобразному сборнику московских мифологем — к уже упоминавшемуся тексту Булгакова.

В этом смысле апелляция Ирины Богатыревой к булгаковскому роману, содержащему «неомифологический вариант “московского текста”», в котором социальная реальность 30-х гг. XX в. сочетается с архетипами и мифологемами древних культур, с традиционными образами русской классической литературы» [Селеменова: 25], позволяет читателю не только взглянуть через интертекстualную призму на взаимоотношения героев, но и посмотреть на Москву и москвичей с точки зрения нежити.

Богатырева аккумулирует мифологическое пространство, словно бы воссоздавая на страницах своих книг гримовскую теорию миграции. Греческая Артемида у нее не небожительница, а то лесная дева Очи в «Кадын», то — еще дальше от богов — нежить в «Житях и нежитях». Мыслящее пространство в романах Богатыревой принимает или не принимает героев, меняет их, пробует на прочность — Москва ли это, Алтай или провинциальный неназванный город. Если в «Формуле свободы» пространство в некоторой степени обезличено, превращено в универсальное «где-то», то в других текстах именно топос играет важную роль.

Герои Богатыревой смотрят на столицу глазами скитальцев, решивших сделать передышку в пути. Образ героя (чаще все же героини), очарованного Москвой, появится в «АвтоСТОРе» и отразится потом и в «Товарище Анне», и в «Житях и нежитях», и в малой прозе — к приме-

ру, в коротком рассказе «Замкадыш» (2017), который сама писательница называет своим «камертоном»... И везде речь пойдет не столько о реальном городе, сколько о московском мифе, проступающем в очертаниях домов и улиц, о микрокосмосе, где МКАД — «змей, обвивший город».

Вообще, Москва для Богатыревой наделена той же неизъяснимой магической привлекательностью, что и Петербург для неформальной молодежи. Приезжаем этот город обычно не кажется комфортным пространством, не у каждого возникает потребность (и не каждый способен) рассмотреть за наслоением конфликтующих смыслов, архитектурной эклектики и беготней многоликой толпы — внутригородской колорит, старую Москву с ее двориками, Замоскворечьем и запретом на разговор с незнакомцами у Патриарших прудов, локальными мифами — дурной славой Крымского моста, призрачной стаей кошек на Большой Ордынке. Пространство и время мыслятся прежде всего как носители информации. Яра выбирает не Москву, а скрытую в ней историю; Анна — не советскую эпоху, но скрытый в ней идеал. Здесь, конечно, можно вспомнить, что само искусство советской эпохи обращено к античности, и Анна в этом смысле также апеллирует не к недавней истории, а к общеисторическому прошлому.

При этом интересно, что почти все герои не принадлежат настоящему. Они вольны выбирать не только пространство, но и время, и чаще всего это время другое. Ганин подчеркнуто несовременен, Кадын шагает в вечность, Яра повторяет ее путь с точностью наоборот — из бессмертия в смертную линейность (критик А. Жучкова называет «Житей и нежитей» антитезисом «Кадын» [Жучкова: 180]), товарищ Анна застревает между настоящим и прошлым, старательно реконструируя советскую эпоху, которую так хотела бы застать. А в «АвтоSTORE», помимо самой Москвы, показан и город внутри города — Якиманка, коммуна, переполненная невыросшими детьми, вернее — детьми в ожидании инициации. Получается пространственная матрица: коммуна находится в городе, но при этом является уменьшенной его копией. Более того — один из обитателей квартиры, художник Толик, создает московские пейзажи из пивных пробок, монет, стекляшек и прочего мусора. Эта ре-

курсия — Москва внутри Москвы внутри Москвы, — подобно зеркальному коридору, концентрирует и умножает разбросанную по городу магию. Якиманка — пороговое пространство, точка пересечения миров. Граница между ними зыбка, и миры плавно перетекают друг в друга — так, что никого не удивляет, к примеру, уютно свернувшийся клубочком в комнате бес.

Позже этот мотив взаимодействия с тонким миром ярко проявится, конечно же, в «Кадын» и выйдет на передний план в «Житях и нежитях». Герой Богатыревой — всегда посредник между мирами, определяющий не только собственный путь, но и пространство, которому будет принадлежать.

Обязательная ситуация выбора, символического перехода, осуществляется персонажем определенного типа. Как будет сказано в «Кадын», «сила каждого возраста проступает в человеке», но самой Богатыревой прежде всего интересен подросток.

«Emerging adulthood», «проступающая взрослость» — термин из арсенала исследователей подростковой психологии — как нельзя лучше подходит практически всем героям Богатыревой, и этот интерес продиктован не только талантом «настоящего мастера инициации в молодой российской прозе», как сказано в аннотации на обложке «Кадын», но и актуальностью темы для современного читателя. Во время визита в Нью-Йорк, будучи в составе делегации «Дебюта», Ирина Богатырева отметила, что «в России общество находится в подростковом состоянии, а в этом возрасте цинизм естественен, поскольку служит прикрытием для процесса формирования, с окончанием которого надобность в нем отпадает» [Вязмитинова].

Принятие собственной телесности и сексуальности, потребность найти «своих», нравственное развитие — непременные атрибуты взросления, и все они получают отражение в прозе Богатыревой. За счет именно своей подростковости герои способны преодолеть традиционные полоролевые модели, хотя и не всегда безболезненно.

Так, например, происходит в случае Кадын, трагически переживающей разрыв между традиционной гендерной ролью и собственным положением в обществе: одно исключает другое, и с избранного пути свернуть будет нельзя. По за-

мечанию А. Ухандеева, «гендерный вопрос поставлен Богатыревой весьма остро. Главные героини книги — женщины, и терпят немало трудностей в воинственном и преимущественно мужском обществе. Но одно из достоинств люда Золотой Реки — уважительное и равное отношение к женщине; женщина — если таков ее путь — может и должна быть воином, охотником, следопытом... В этом существенное отличие от исконных врагов — “степских” людей-гуннов, которые женщин низкого происхождения, особенно из покоренных племен, вообще не считают обладающими хоть каким-то правом» [Ухандеев: 195].

Здесь видится некоторое противоречие: если в «Кадын» мужское общество создает трудности для героинь, разве может идти речь о равном отношении к женщине лишь на том основании, что формулировка «пол — это судьба» не аксиома для люда Золотой Реки?..

Принятие собственного гендера становится важным этапом взросления, без этого инициация становится невозможной. Мелкая, главная героиня «АвтоSTOPa» — «вечный подросток», запечатленный в момент до осознания пола и предназначения. Бесполость человеческого ребенка и подростка в прозе Богатыревой противопоставлена андрогинности нечеловеческих существ, преодолевших бинарность, синтез женского и мужского начала в которых декларирует их равноценность (Яра и Яр, Камка и Кам — «лунная» и «солнечная» стороны единого двуполого существа). При этом рассказ Богатыревой «Возвращение в Итаку» включен в сборник «14. Женская проза “нулевых”» (на обложке значится — «Женщина выходит на свет: у нее просто нет другого выхода»), и в этом рассказе отец в беспокойстве ждет, что маленькая дочь перестанет быть успокаивающе бесполом существом, а «тоже будет меняться: стрижки делать, на телефоне висеть, на каблуках ходить, плакать ни от чего, уходить из дома, возвращаться, снова уходить, — но это другая уже будет Идка, а его, не большая, не маленькая, котик, кролик, малыш, всегда будет вот эта».

Составитель сборника З. Прилепин, декларируя появление новой героини в женской прозе нулевых, все же утверждает для читателя мир, движимый гендерными стереотипами: «Но, знаете, женщины как-то понемногу уст-

раиваются даже в аду. Находят там какую-то стеночку, чтоб повесить любимую фотографию, приступки, чтоб постелить половичок, кнопку в черной комнате, чтоб вызвать монтера и включить свет, огонь, чтоб подогреть ребенку завтрак» [Прилепин: 11]. Но героини Ирины Богатыревой, от девочек до взрослых женщин, не хотят уютно устраиваться в аду и тем более — искать адские стеночки и стелить поверх вечного пламени милые половички. У них нет даже дома — можно ли назвать «домом» те временные пристанища в пути: лес, общага на Якиманке, запыленный чердак? Они «выходят на свет» не вынужденно, не от безнадежности. Это и есть их выбор, единственный способ, с помощью которого они могут обрести истину — а с ней и себя.

Герой отправляется в путь. История начинается.

Литература

Ботова А. От «красного цветка» до царя народа // Нева. 2017. № 1. 187—189.

Вязмитинова Л. «Новые голоса новой России» в Нью-Йорке // URL: <http://www.gulliverus.ru/blogs/66/5723/>

Ермакова А. Разные настроения прозы // Литературная газета. 2013. 6 марта.

Жучкова А. Сказка о мертвых и живых душах // Октябрь. 2017. № 7. С. 180—183.

Маркарян О. Путиами медведя и барса // Октябрь. 2017. № 4. С. 130—134.

Прилепин З. Женщина выходит на свет (предисловие) // 14. Женская проза «нулевых» / Сост. З. Прилепин. М.: Редакция Елены Шубиной, Астрель, 2012. С. 7—12.

Селеменова М. В. «Московский текст» в русской литературе XX в. (на материале художественной прозы 1910—1950-х гг.) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика, 2009. С. 22—34.

Ухандеев А. Духовность без кавычек // Новый мир. 2016. № 12. С. 193—195.

Щербак-Жуков А. Ирина Богатырева. Кадын // URL: <http://newhorizonsf.ru/y2016/k-dyn/>

References

Botova A. From the 'Red Flower' to the Tsar of the People // *Neva*. 2017. Issue 1. P. 187–189. (In Russ.)

Ermakova A. Different Moods of Prose // *Literaturnaya gazeta*. 6 March, 2013. (In Russ.)

Markaryan O. The Paths of the Bear and the Leopard // *Oktyabr'*. 2017. Issue 4. P. 130–134. (In Russ.)

Prilepin Z. Women Stepping out of the Shadows (a foreword) // 14. Women's Prose of the 2000s / Compiled by Z. Prilepin. Moscow: Redaktsiya Eleny Shubinoi, Astrel, 2012. P. 7–12. (In Russ.)

Selemeneva M. V. 'The Moscow Text' in Russian Literature of the 20th Century (Based on the Fiction of the 1910s–1950s) // *Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia. Literary Criticism and Journalism Series*. 2009. P. 22–34. (In Russ.)

Shcherbak-Zhukov A. Irina Bogatyreva. *Kadyn* // URL: <http://newhorizonsf.ru/y2016/k-dyn/> (In Russ.)

Ukhandeev A. True Spirituality // *Noviy mir*. 2016. Issue 12. P. 193–195. (In Russ.)

Vyazmitinova L. 'New Voices of New Russia' in New York // URL: <http://www.gulliverus.ru/blogs/66/5723/> (In Russ.)

Zhuchkova A. The Tale of the Dead and Living Souls // *Oktyabr'*. 2017. Issue 7. P. 180–183. (In Russ.)

Марина КУЛЬГАВЧУК

ДЛЯ МАССОВОГО ЧИТАТЕЛЯ?

Наринэ Абгарян

Аннотация. В статье рассматривается творчество современного прозаика, лауреата премии «Ясная Поляна» — 2016 Н. Абгарян в свете вопроса о стирающейся грани между массовой и немассовой литературой. По мысли автора, массовая проза, на рубеже XX—XXI веков выступавшая эталоном откровенного дурновкусия, в 2010-е явно повышает свой качественный уровень, и романы Н. Абгарян — тому подтверждение.

Ключевые слова: Н. Абгарян, современная русская проза, национальная литература, местный колорит.

Визитной карточкой Наринэ Абгарян стала автобиографическая книга «Манюня» (2010). Веселые истории из жизни Нарки и ее закадычной подруги Манюни, мону-ментальная и узнаваемая фигура бабушки Розы, ощущение света и та любовь к жизни, которой так не хватает многим воспоминаниям о советском прошлом, — вот что притягивает к этим ярким и, на первый взгляд, детским

Марина Викторовна КУЛЬГАВЧУК, кандидат филологических наук, доцент Института русского языка и культуры МГУ им. М. В. Ломоносова. Сфера научных интересов — современный литературный процесс, проблемы восприятия русской литературы в инокультурной среде. Автор литературоведческих и культурологических статей, соавтор ряда пособий для иностранцев, изучающих русский язык. Email: kulgavchukmv@mail.ru.

книгам. Книга со странным названием появилась в книжных магазинах лет семь назад и с тех пор не исчезает, став привычным явлением: «А где у вас “Манюня”? — Да в разных местах. Вам какую? Подороже? Подешевле?» О Манюне узнали, появились интервью с Н. Абгарян, о ней уважительно отзывался далеко не ко всем добрый Д. Быков...

С детской литературой у нас не очень удачно складывалось в последние годы: зачастую ее обзоры оказывались талантливее самих «обозреваемых» произведений. Впрочем, однозначно отнести к детским книгам многочисленных «Манюнь» все же затруднительно — доросли ли наши дети до просто хорошей прозы о девочках конца 1970-х — начала 1980-х? Вот если бы они на метлах летали и умели произносить заклинания... Да и детали навсегда ушедшей в прошлое жизни зачастую требуют разъяснения, так что близкими и понятными героини скорее будут для тех, кто помнит себя в эти 1980-е, когда ничто еще не предвещало перемен. Впрочем, «Манюня» и ее продолжения: «Манюня пишет фантастический роман», «Манюня, юбилей Ба и прочие треволнения» — активно издаются именно в формате детской литературы, значит, и читатели есть, а уж кто они: дети или взрослые, которым приятно вспомнить себя и свое детство, — не особенно важно.

С одной стороны, «Манюня» — литература массовая: издается в расчете на читателей самого разного уровня, равнодушных к своему прошлому, и к предперестроечным годам, и к навсегда ушедшей советской действительности. С другой — ее художественный уровень претендует на более высокую оценку. Абгарян сумела показать характеры не просто детские — человеческие, достоинства и слабости которых обрисованы без «взрослого занудства», и проявила себя как настоящий мастер диалога (впрочем, диалоги — сильная сторона массовой литературы, за это читатели ее и любят). Вспомним, например, эпизод, в котором Ба (бабушка Роза) проявляет чудеса человековедения, покупая на рынке абрикосы:

- Роза, можно подумать, ты меня первый день знаешь!
- А с того дня, как ты мне кислую малину продал, я тебя и знать не знаю, — сердито отрезала Ба, — почему твоя курага?

— Зачем курага? — Мамед обиженно поджал губы. — Посмотри, какой отборный продукт!

— Ты мне зубы своим замшелым продуктом не заговаривай, — встопорчилась Ба, — я у тебя цену спросила!

— Тебе, Роза, за рубль восемьдесят отдам!

— Рубль, или мы с тобой расходимся как в море корабли, — Ба достала из сумки кошелек и потрясла им перед носом Мамеда.

— Роза, какой рубль, о чем ты говоришь, все по два продают! Рубль семьдесят, и считай, что я тебе сделал царский подарок!

Ба убрала кошелек в сумку.

— Рубль пятьдесят, — забеспокоился Мамед. — Роза, ты меня режешь без ножа!

— Пошли, девочки, — сказала Ба и величественно поплыла к выходу.

— Рубль сорок! — Мамед побежал за ними, крикнул кому-то на ходу: — Присмотри за прилавком!

Ба плыла сквозь толпу, как атомный ледокол «Ленин».

Из диалога вырастает живописное полотно: восточный многоголосый базар, атмосфера эпохи, характеры, — подсвеченное узнаваемым авторским юмором. Однако порой Абгарян уж слишком увлекается желанием рассмешить читателей, так что это становится едва ли не сверхзадачей, которую текст не выдерживает:

Когда грузовик, дребезжа всеми металлическими частями своей израненной души, въехал во двор Дома культуры, перед взором встречающих развернулась дивная картина — из кузова, как из рога изобилия, посыпалась кучка больных синдромом Паркинсона чумазых детей во главе с полубезумным мужчиной в кургузом пинжачке и заляпанном кружевном жабо. Из кабинки выпала женщина с застывшей гримасой бесконечного ужаса на лице. От нее исходил дивный аромат парфюмерной симфонии, включающей в себя бодрящие аккорды машинного масла, бензина, провонявших ботинок и папирос «Беломорканал».

Это — из описания поездки детской музыкальной школы в соседнее село с концертом. Автор как будто бы хочет

«раздвинуть» рамки детской литературы, чтобы и взрослым было занятно читать. А в итоге — ни взрослым, ни детям: для одних слишком заметно желание сыграть на любви читателя к собственному прошлому, для других же текст перенасыщен деталями и тяжеловат. Все это ощущается как изысканная еда, в которую положили слишком много соли. Или как красивое женское лицо, на котором оказалось так много косметики, что этого лица за ней «не увидеть».

Такой же эффект возникает и в «Понаехавшей» (2011) — истории наивной и не слишком приспособленной к суровой московской действительности 1990-х годов девушки из Армении. Выпускница филфака, отправленная родственниками «покорять» столицу, получает второе высшее образование, по благу устраивается в престижное место — интуристовский обменник — и на новом поприще открывает для себя жизнь. Жизнь эту автор представляет как серию анекдотов о России 1990-х, в которых фигурируют новые русские («братва в малиновых пиджаках»), проститутки, регулярно напивающаяся начальница О. Ф. (что не мешает ей менять деньги «на автопилоте»), коллеги «понаехавшей»... Чувство юмора и здесь не изменяет Абгарян, но иногда изменяют вкус и чувство меры: стремясь к правде характеров, автор перебарщивает с «суровой правдой жизни», используя довольно узкую клавиатуру эмоций — шок, сочувствие, ирония, снова шок. Не спасают ситуацию даже недоуменно-грустные письма на родину, задача которых — подчеркнуть, что понаехавшая — «другая». За этим противопоставлением нет ничего, что позволило бы говорить об авторском открытии: «Теперь я сижу за кассой и наблюдаю жизнь в обменниково окошко. Неужели это все, к чему я стремилась?» Матерящаяся начальница, порочные «жрицы любви», обшарпанность «Интуриста» и всей жизни вокруг — и девушка, которая всю эту грязь не то чтобы не впитывает — смиренно принимает такой, какова она есть. «Всюду жизнь» — так завершается одно из ее писем. Но стоило ли начинать книгу, чтобы в очередной раз прийти к этой истине? Контраст, на котором строит повествование писательница, все-таки не позволяют вывести «Понаехавшую» за пределы собственно развлекательной, массовой литературы и увидеть в этом романе явление.

Впрочем, так ли плохо для талантливой автора выступать под ярлыком «массового», то есть любимого массы? Ведь и современный кинематограф стремится приспособиться под «нового» зрителя с не слишком тонким вкусом и железными нервами — и «немассового» кино становится все меньше. Литература тоже подстраивается под новых читателей, поэтому и граница между массовой и немассовой литературой оказывается все более условной. Если раньше представитель «массового» направления вряд ли претендовал на то, чтобы его заметили ценители серьезной литературы, то сейчас подобное перерождение удивления не вызовет. Писатель, чьи книги читались «от нечего делать» в метро или в очередях в поликлиниках, вдруг выступает в новом качестве и претендует на несколько иной уровень читательского интереса. В появившемся в 2014 году романе Абгарян «Люди, которые всегда со мной» можно увидеть тому подтверждение.

Строго говоря, перед нами не совсем роман. Или даже совсем не роман. Отдельные главы кажутся слишком обособленными, иногда перед читателем предстают как будто бы разрозненные эпизоды из жизни разных героев, причем эпизоды эти разделены годами. Как и в «Манюне», основным местом действия становится Берд — город в Карабахе. Как и в «Манюне», автор в большинстве глав обращается к миру ребенка, глазами которого показана взрослая жизнь. Но на смену развлекающему тону рассказчика, очень довольного собственным чувством юмора, приходит иной голос, иная речь, вобравшая в себя разные голоса людей, которые всегда рядом с автором. Для Абгарян важно показать, что все они ей дороги. И не только те, о ком она пишет: в предисловии к роману писательница кратко и при этом поэтично рассказывает историю карабахских армян, их вынужденного бегства и возвращения в родные места. И слова о приходе русских, который «означивал конец многовекового унижительного рабства», выглядят отнюдь не как дежурный комплимент (книга-то издается в России), а как проявление здравого взгляда на историю, свойственного сегодня, увы, немногим.

Но предисловие — это своего рода увертюра к тому, что больше всего волнует писательницу: к истории людей, тех

самых, чьи предки когда-то заселяли Берд. Абгарян интересен отдельный человек, его жизненная история, прошлое и будущее. Изображение мира глазами ребенка — прием, который помогает писательнице «удовлетворить» этот интерес: Девочка Нина, ее друг Витька, родители Нины, бабушка и прабабушка — вот составляющие ее вселенной. Абгарян находит детали, которые ощущаются как знаковые и армянскими, и теми, кто по понятным причинам далек от карабахской экзотики: утренний крик петухов, поход за молоком с гремящим эмалированным бидоном, поездка на осле... Первая потеря — отъезд друга Витьки, которого увозит бросившая его когда-то мать-кукушка. И здесь же, параллельно, — история Веры, матери девочки, ее послевоенное кировобадское детство, в котором лучшим подарком подружке был кусок сахара, а сюрпризом для матери — до блеска натертые шестилетней девочкой земляные полы (вообще-то обрабатывавшиеся сложной смесью желтой глины и навоза). Из отдельных фрагментов, напоминающих мозаику, складывается картина человеческой жизни и жизни страны. Есть в этой мозаике и черные страницы — такие как описание геноцида начала XX века, — и даже еще более страшные: война в Нагорном Карабахе, погромы, в которых участвуют недавние соседи, составлявшие одну, как гласили учебники недавнего прошлого, общность — «советский народ»... Вера, осознав, что ее мать осталась одна в охваченном погромщиками Кировобадом, отправляется спасать родного человека, совсем как много лет назад, когда она маленькой девочкой, не растерявшись, сделала матери в момент сердечного приступа укол кордиамин и воскресила ее.

Читать страницы, описывающие происходящее в Кировобадом, страшно. Здесь слишком много правды, и страшно не только то, что несет с собой война: смерть и страдания, — страшна пробуждающаяся бесчеловечность. Заметим, что Абгарян отнюдь не пыталась написать анти-азербайджанскую книгу, подобного пафоса здесь нет. Не случайно в романе запоминается эпизод, в котором азербайджанец Джаббар, помогая Вере и ее матери, просит прощения за соплеменников. И хотя тут же приводится *эпизод отражения* — схватка с таксистом, который пы-

тался напасть на двух безоружных женщин только потому, что заподозрил в них «чужих», — у Веры есть иммунитет против всеобщего озверения: ни она, ни ее мать Марья не пытаются отомстить своему возможному убийце, сохраняя в своем сердце любовь и доверие к людям независимо от их убеждений и национальности. Роман и заканчивается словами о любви: «Любовь — это все. Это то, ради чего стоит жить».

И еще об одном несомненно хочет напомнить своим читателям Абгарян — об «утешительной и целительной силе традиций». Эти слова вкладывает она в уста Нининой бабушки: «Меняются времена, эпохи, люди, но традиции и нравы не меняются никогда. Даже советская власть ничего поделаться с этим не смогла. Вековой уклад стал для наших людей той непреложной истиной, которой нужно беспрекословно подчиняться. Я не знаю, правильно это или нет. Но я считаю, что раз так придумано, то так и должно быть».

Чувством тесной связи с национальной традицией и любви к людям проникнута еще одна из последних книг Абгарян — «С неба упали три яблока». Заметим, что именно эта книга заставила критику обратить внимание на Абгарян, о чем свидетельствует полученная ею в 2016 году премия «Ясная поляна». Прежде Абгарян бывала отмечена только как автор детских книг; однако упомянутый роман — книга отнюдь не детская, хотя тема детства, его очищающего воздействия на людей присутствует и здесь: ребенок, его чудесное появление на свет, становится наградой и высшим достижением человека.

Героиня романа, Анатолия Севоянц, которая недавно отметила пятидесятилетие, «легла помирать» — о чем сообщается уже в первом абзаце. А «Глава заключительная» повествует о том, как неожиданно для всех родившаяся у далеко не молодых уже «молодоженов» Анатолии и Василия дочь сделала счастливыми не только родителей, но и всех жителей села Маран, поверивших в то, что чудо может прийти к человеку, даже когда ему кажется, что все кончено.

Пока рождаются дети — будущее есть. Именно эта мысль звучит в последних строках романа: «Севоянц Анатолия легла помирать, не ведая того, как много пре-

красного у нее впереди. И вот оно пришло, это прекрасное, и дышит легким и ласковым, и пусть так будет долго, и пусть так будет всегда...»

Казалось бы — не самый благодарный материал поднят в «Яблоках...»: жизнь далекой национальной окраины, замкнутый на себе мир, мода на описание которого отошла за неактуальностью на второй план. Никто не умаляет достоинств тех романов, которыми зачитывались лет 40 назад, и книгам, например, А. Эбаноидзе и Н. Думбадзе отведено почетное место в истории литературы. Романы написаны, слово сказано. Стоит ли повторять тему? Так ли интересна жизнь Богом забытой армянской деревни?

Интересна, если на первом плане не *о чем*, а *во имя чего*. А может быть, ребенок, посланный Богом в мир, где все живут прошлым, и говорит о том, что Он нас не забыл?

Абгарян рисует простой быт простых людей, страдающих от недавней войны и природных катаклизмов, от отсутствия самых необходимых вещей, верящих в приметы, суеверия и свои старинные маранские предания. Для нее этот быт обладает несомненной ценностью, а раз так — нужно донести до читателя запах, вкус и цвет сельской жизни, показав ее общечеловеческую ценность. Важнее всего оказывается передать именно запах, который становится частью пейзажа или интерьера: «Просыпались дома дымом печных труб. Он тянулся вверх и, растворяясь в снежной круговерти, оставлял за собой теплый запах горящих поленьев и аромат поджаривающихся на печи ломтей ноздрястого домашнего хлеба».

Именно поэтому так важны для писательницы этнографические детали: названия традиционных блюд, трав, иногда рецепты приготовления, которыми герои делятся друг с другом. Люди в Маранском ущелье чтут обычаи, берегут свои дома, но охотно пускают к себе чужих, если те приходят с миром. Так жители села относятся к Настасье — русской жене приехавшего погостить правнука Валинки, одной из героинь. «Северная жена» Тиграна, художница, чувствует красоту и цельность новой для нее жизни, и появление этой героини помогает Абгарян приблизить изображаемый мир к читателю. Глубоким внутренним смыслом пронизан эпизод, в котором рассказывается, как Настасья, взявшись

почистить старинную картину, хранившуюся в доме, где вырос ее муж, открывает на ней портрет «молодого крестоносца», в ногах которого стоит, «вытянув вверх изящную голову в пышной короне <...> большой кипенно-белый царский павлин», который смотрит на нее «прозрачными, цвета гранатового зерна, прекрасными глазами» (с историей белого павлина связаны судьбы всех героев романа: птица обладала чудесной связью с людьми, жившими в этом доме, и была их хранительницей). Настасья — недолгий гость в Маране, чужой по своей городской, северной культуре человек, — открывает для себя новый мир, где даже покойников хоронят не так, как в ее родных местах, где существуют особые правила для развешивания выстиранного белья, известные всем женщинам, и где к самой Настасье вдруг удивительным образом возвращается пропавшее грудное молоко и она снова начинает кормить грудью своего сына.

Интерес к женской судьбе — естественная черта женской прозы, и Абгарян здесь не исключение. В центре ее внимания — Анатолия, неожиданно для себя испытывавшая настоящее человеческое счастье в весьма зрелом возрасте (при этом она самая молодая жительница деревни и самая образованная — бывший библиотекарь). Судьба ее семьи, как и судьбы других жителей Марана, дает Абгарян возможность нарисовать причудливую картину жизни народа на протяжении почти столетия. Иногда текст начинает напоминать лоскутное одеяло: каждый фрагмент-лоскут, может быть, и красив сам по себе, но смысл имеет лишь то цельное, что они образуют. Кстати, мысль о единении людей, о связи, существующей между ними, появляется и у героини — Анатолии: «Анатолия впервые ощутила жизнь не как данность, а как дар <...> и удивлялась тому, как она раньше не замечала этой безусловной связи между собой и всем, что ее окружает, — будь то люди, птицы или камни на старом кладбище». И еще: «И Бог наш везде и повсюду не только потому, что всемогущ, но еще и потому, что Он и есть те неведомые нити, что связывают нас друг с другом».

Если постараться связать роман Абгарян с существующими уже в литературе представлениями о методах и направлениях, то скорее всего эта книга окажется близка к направлению магического реализма. Особенно, разумеется, —

к роману «Сто лет одиночества» Маркеса. И дело не только в том, что так называемые магические элементы включены во вполне реалистическую картину мира: умершие родственники явно участвуют в реальной жизни своих близких, подталкивая их порой к совершению определенных поступков, павлин становится символом рождения человека и продолжения рода, видения юноши Акопа спасают людей от гибели. Важно, что герои романа обладают мышлением, принципами, жизненными правилами, которые были сформированы много веков назад, — и они, эти принципы, во многом определили законы их современного мира.

Впрочем, и слово «современный» здесь следует воспринимать как нечто условное: герои Абгарян (как и герои Маркеса) живут вне времени. Война здесь не названа. Война — это зло универсальное, любовь — это универсальное добро, наградой же за поздно пришедшую к главным героям любовь становится рождение дочери. Герои романа живут в этом мире, ощущают себя его частью и принимают его.

Именно в этом романе отчетливо проявилось умение Абгарян заставить читателя прислушаться к себе самому и совместить свой суетный, городской, подчиненный далекому от природной жизни ритм с тем, что можно назвать вечным течением жизни. И именно это чувство внутренней совместимости не покидает нас на протяжении всего романа, пока три яблока, обозначенных в названии книги, не достанутся — «одно тому, кто видел, другое тому, кто рассказал, а третье тому, кто слушал и верил в добро».

Эта же сказка о трех яблоках упоминается в самой пронзительной повести Абгарян «Зулали». Ее герои — члены одной семьи, история которой может быть рассказана в нескольких словах. Зулали — женщина с разумом маленькой девочки, потерявшая способность говорить после того, как на ее глазах в пожаре погибли мать и маленькие братья. Назарос — мальчик-подросток, которого она родила от насильника. Мамида — помощница по хозяйству, ставшая для семьи надеждой и опорой, а после самоубийства отца Зулали, деда Назароса, который так и не смог пережить гибели жены и детей, — и единственной поддержкой. Казалось бы, — нагромождение страшных эпизодов человеческой жизни, «чернуха», один из любимых изводов современной россий-

ской прозы... Но повесть Абгарян удивительным образом сочетает в себе трагическое и прекрасное: каждый из трех названных героев несет в себе заряд человечности и любви к людям.

Рассказ о событиях представлен сквозь призму восприятия двух рассказчиков: мальчика Назароса, который боится узнавать, сколько лет Мамиде («вдруг девяносто девять, и жить ей осталось всего год»), и самой Мамиды, точно знающей, что «языком трепать каждый горазд, а вот быть милосердным мало кому дано». Милосердие Мамиды, живущей ради двух дорогих ей и беспомощных людей, — это не красивое самопожертвование, а ежедневный осознанный труд, потому что «у жизни вообще сюжетов раз-два и обчелся, по большому счету каждому из нас выпадают одни и те же испытания, и истории у всех одинаковые. Истории одинаковые, а смысл у каждой свой». Именно в «Зулали» Абгарян заставляет нас задуматься о высшем смысле человеческой жизни — и не случайно Мамиде кажется, что лицо у Зулали «как у ангела, руки словно крылья, пальцы словно перья». В конце повести образ Зулали раскрывается по-иному: мы видим мир в ее восприятии, и это восприятие человека, который не помнит зла, читает мысли близких людей, но не может сказать о том, что творится в ее душе. Впрочем, может быть, это и не нужно:

— Любовь — самое беспомощное из всех чувств, потому что не умеет за себя постоять, — думает Мамида, перебирая фасоль, и я улыбаюсь, потому что согласна с ней, а она пугается моей улыбки и спрашивает: Зулали, у тебя ничего не болит? Не болит, Мамида, у меня давно уже ничего не болит.

Вера в добро, может быть, и есть то главное, что хочет сказать людям, видевшим и слушавшим, Наринэ Абгарян. Не случайно в ее книгах — будь то уже названные романы, повести или небольшие рассказы — есть надежда на то, что доброе начало победит. И уверенность в том, что связь между людьми, основанная на сохранении традиций, любви к ближнему, — и есть главное условие достижения счастья.

Татьяна ХОФМАН

ДЕТСТВО КАК ИСТОЧНИК ПИСАТЕЛЬСТВА

Игорь Клех

Аннотация. В статье рассматривается роль автобиографических ретроспекций и воспоминаний в повестях Игоря Клеха «Диглоссия», «Частичный человек, или Записки сорокалетнего», «Светопреставление» и «Хроники 1999 года» и доказывается, что специфически понятый и художественно переосмысленный феномен «советского детства» является творческим двигателем клеховского фрагментарного письма.

Ключевые слова: И. Клех, СССР, Украина, Россия, современная русская проза, детство, память, рефлексивная ностальгия, репрезентация.

Прозаик, эссеист и публицист Игорь Клех входит в число известных, хоть и не слишком широко обсуждаемых

Татьяна Юрьевна ХОФМАН, прозаик, кандидат филологических наук, научный сотрудник Института славистики Цюрихского университета. Сфера научных интересов — русская и украинская классическая, советская и современная литература, пересечения с культуроведением и искусством. Автор книг «Литературные этнографии Украины» (2016) и «Севастопология» (2017), а также ряда статей по указанной проблематике. Email: tatjana.hofmann@uzh.ch.

сегодня писателей России. После публикации в рижском журнале «Родник» в 1989 году он регулярно печатается на русском языке и в переводах на иностранные, становится лауреатом премий, в том числе и за границей¹. Как составитель книжных серий Клех в 2000-х выпустил в свет антологии поэзии метареалистов 1980-х, концептуалистов 1990-х и поколения тридцатилетних начала XXI века, а в 2003-м осуществил книжное издание повести П. Санаева «Похороните меня за плинтусом», ставшей бестселлером и новой классикой русской литературы о детстве.

Собственному «советскому детству» писатель посвящает все больше внимания после распада Советского Союза. «Диглоссия» написана в 1980—1981 годах; десять лет спустя он продолжает тему в повести «Частичный человек, или Записки сорокалетнего», а еще через десять лет возвращается к ней в повести «Светопреставление», само название которой предвещает историю утраты. На этом дело не заканчивается, и несколько лет спустя выходят «Хроники 1999 года» (2010), а потом — очерк «По Днепру. Movie river» (2012). По богатой событиями биографии автора можно в известной мере проследить историю Советского Союза во второй половине XX века.

Референтное пространство-время его повестей охватывает 1950—1960-е. Более всего оно привязано к Ивано-Франковску и Славянску, но сюда входят также юг Украины, Сибирь и даже Москва. Позднее под «взгляд из детства» попадают те русские и европейские города, реки и горы, по которым странствовал автор, как в книге путевых очерков «Миграции», например. Можно считать, что из детского восприятия мира во многом выросло литературное творчество Клеха и что именно ностальгия способствует его

¹ За свое литературное творчество Клех был отмечен в России и Западной Европе, в том числе Берлинской Академией искусств (1995), цюрихским журналом «Du» (2001), малой Пушкинской премией (стипендиальное путешествие) гамбургского фонда Альфреда Тепфера и др., а за рассказ «Псы Полесья» о путешествии на лодке по Центральной Украине — московской премией им. Юрия Казакова (2000).

стилистическим экспериментам². Так, в «Светопреставлении» он высвечивает — в том числе и метафорикой света — то, что повлияет на его будущее письмо, и характеризует собственное детство, пришедшееся на годы оттепели, как *вовлеченность в игру*. Игру, становящуюся личной формой искусства. Как замечает литературный критик А. Чанцев, эта повесть и одноименный сборник прозы запечатлели, наряду с детством, навсегда ушедший феномен Советского Союза — правда, в его метафизическом облике, поскольку в обоих случаях время как будто остановилось [Чанцев: 142].

В развитии игры как искусства просматривается характерная черта установившейся бытовой нормы первого послевоенного поколения. Движущей силой оттепели являлось стремление советского общества к эмансипации и «чередование уступок и компромиссов с принудительными реформами и декретами», что в литературе находило отражение в присущем этому периоду «климате тревоги» [Ssachno: 8]. Детские воспоминания Клеха, кажется, почти не затрагивают политический контекст, но, может быть, именно поэтому они так показательны для первого десятилетия после смерти Сталина в 1953-м. Проживание увлечений, интересов, беззаботных забав и радость от возвращения к ним — все это позднее перейдет в технику клеховского письма: в наблюдение, любование, развинчивание и перекомбинирование, как в детском конструкторе, каузальных и причудливо сформированных отношений и потерь. Поэтика детского поведения — с его чтением и кинофильмами, с дружбами и секретами, с каникулами и прогулками, с фантазированием и мечтами, с его подлинной и вымышленной топографией — имплантируется в поэтику автора, приглашающего читателя к соучастию в своих воспоминаниях.

² А. Чанцев говорит о том, что Клех продолжает русскую традицию ностальгии, которая способствует инновации письма, и что детская оптика определяет у него физиологически ориентированный основной прием: «Возможно, этой оптикой объясняется и один интересный прием — физиологичность, анатомичность сравнений» [Чанцев: 143].

Как считает сам автор, у всех выросших в СССР детство было достаточно однотипным и «советским». Свой опыт он рассматривает как по существу пространственно-временной, приобретенный в разном возрасте и в разных концах большой страны. При этом Клех придерживается взгляда, что «всякое нормальное детство по существу коммунистично, дети получают все по потребностям от своих родителей — не по труду, не по способностям даже, а даром (такое не забывается)», и поэтому «политический режим и география не имеют отношения к сути детства»³. Таким образом, его автобиографическое письмо настаивает на основополагающем характере психологии детства и надстроечном характере национальных особенностей и социальных условий, в которых оно протекает. Переворачивание этой конструкции с ног на голову обычно является результатом позднейшей идеологизации или усилий по выстраиванию собственной идентичности.

Поэтику детства у Клеха определяет напряжение, возникающее между документальным воспроизведением реалий советского детства и проникновением и погружением во внутренний мир ребенка, чтобы, воскресив его представления, добыть «горючее» для творческой мотивации собственного письма.

В повести «Диглоссия» автобиографическое повествование уже с первых слов — «Херсон. Никополь...» — следует по стопам и местам работы отца мальчика. Затем были Енисей и Забайкалье, куда тот как ведущий инженер переезжал с семьей. Заявленное в названии двуязычие охватывает несколько уровней. Как принцип повествования оно соотносит прошлое и письмо о нем, ранние переживания с позднейшими раздумьями. Симметричны и контрастно окрашены воспоминания о столь разных частях страны, как запад и восток СССР, Украина и Сибирь, а строго говоря — Юг и Север. Отсюда — общая контрастность повествования, его балансирование между разными психологическими и нар-

³ Из личной переписки И. Клеха с автором статьи. — Т. Х.

ративными полюсами — активностью и (не)детской сосредоточенностью, послушанием и мечтательностью, играми во дворе и погруженностью в собственный внутренний мир. Строительство «халабуд», спасение котенка из выгребной ямы, прыжки на спор с крыши сарая соседствуют с воспоминаниями о первых переживаниях и глубоких потрясениях — например, открытии сексуальности или «метафизической обиде», догадке ребенка о существовании смерти. Рассказчик по-детски радуется, когда ему удастся пробить пелену беспамятства и уберечь какую-то деталь от забвения. Потому что для детства нет пустяков.

Посредством мнемонической функции Клех оформляет историю семьи так, как считает нужным, и перетолковывает историю жизни своего отца. Когда в 1956 году возвращались из Сибири репрессированные, его уволенный с работы отец отправился туда с семьей по собственному почину — против течения: «Сей исторический парадокс не был пародией искупления — это происходило в серьезной и не терпящей несерьезности стране. Позднее я нашел его дневник — он был неконформистом, он хотел покончить с собой».

Подробно воссоздавая обширный социальный и предметный мир советского детства, писатель включает в него тогдашние детские игрушки, одежду, пищу и долгую поездку на поезде через Сибирь. Мы вместе с ним пускаемся в эту «странную страну, где под морозным одеялом ворошилась своя особая тесная жизнь» — с ледяными дисками замороженного молока, обязательным рыбьим жиром с соленым огурцом и с новогодним карнавалом в построенном его отцом Доме культуры.

Переживание инициации начинается с преждевременного открытия сексуальности, в том числе собственной, и решительного поиска получения наслаждения: «Мои зрачки были проколоты для зренья, и из них навсегда, надолго вытек покой». В этом взгляде, отсылающем к метафоре Эроса и Танатоса и к семантике зрачков как точек, смотрящих и желающих видеть, Клех фиксирует остраненное восприятие, свойственное детскому возрасту. Благодаря развитию «глазной болезни» искажение всех пропорций позволяет ребенку легче переносить тяжесть взрослого мира:

Есть еще детство, данное нам — как благодать — памятью или не данное. Мы отмечены памятью детства, как прохладной повязкой на лбу в жаркий день, а не то — как жаром болезни на смятой постели. Как и когда жилы детства зарастают плетением взрослых сухожилий, так что мы вспоминаем о нем почти как о прошлом воплощении? Где залегла наша четвертая реальность? О, эта сухая резь в глазах, когда вещи нечаянно снова становятся предметами и сдвигаются с места, и под ними вдруг обнаруживаются влажные отпечатки детства.

Там, тогда проявились у нас первые симптомы этой глазной болезни — у мальчиков при виде женщин, — какие-то нарушения пропорций, изменения в кровообращении, отток крови от головного мозга к спинному, шум в ушах, сотрясающий руки пульс.

Детство как феномен канувшей реальности всплывает в памяти и оживает во время припоминания и написания. Таким образом, оно как бы продолжается в процессе письма при подключении памяти. Как объясняет нам герой-рассказчик, там и тогда, в отъединенности детских дней и лет, созревал незаменимый орган чувств: «Там, тогда — зародыш тех первых часов, тех густеющих пустот, тех дней отъединенности, растянувшихся потом в судьбу <...> и осталась — кем-то оставлена — дырочка на теле, зияние — для дыхания, для высматривания...»

В «Диглоссии» предостаточно метафор, служащих для передачи воспоминаний. Детство застревает в глазу рассказчика, словно песчинка или маковое зернышко, представляется точкой над горизонтом, влияние которой на его «картину мира» сродни нарушению зрения. Детство выступает средством остранения, что провоцирует неразрешимый спор между процессом воспоминания и невозможностью вернуть прошлое средствами языка:

Где ты — мое надтреснутое детство, застрявшее, как песчинка, как маковое зерно в глазном дне, как неподвижная черная точка над горизонтом?

Где та страна, Господи, — где осталась лежать синица, придавленная дверью, и двухсотлетняя крыса в подполье все так же неуловима, и где-то на грядке еще растет надкушен-

ный мной огурец, и тот мальчик, сидящий на краешке табурета с огромной гармонью, из-под которой выглядывают худые детские колени в цыпках, и сбоку торчит голова, и другой — с грязными бинтами на горле, — у которого на краю болота в сарае жил журавль <...> и все то, чего никогда не вспомню.

Миграция во времени, на взгляд писателя, куда болезненней миграций в пространстве [Клех: 453]. Но на нее обречены все, поскольку страна, где ты был рожден, с течением времени неузнаваемо изменяется: «Мы живем в ошметках материи и истории, средь позолоченного мусора символов <...> Видеть невидимое — вот пафос советских». Что именно представляется Клеху «советским», он не определяет однозначно, возможно полагая, что это и без того хорошо известно старшим поколениям читателей, а возможно — просто оттого, что сам он не задается этим вопросом, считая ответ на него слишком очевидным и лежащим на поверхности. «Видеть» и «не видеть» чередуются у него как две основные позиции — дальний и ближний планы, улавливание ускользающей реальности, ее исчезновение и возникновение: «Проживи здесь хоть сорок лет — ничего не поймешь. Вот глаз — тот же мозг, — прыг-скок: дальний план, ближний, боковое зрение — щелк-щелк, — цвет слизан, линия слизана — пустота. Но в следующую секунду все опять возникает». Референция, чиркающая современностью о прошлое, словно спичкой о коробок.

Интертекстуально хронотоп детства присутствует и в последней по времени повести Клеха «Хроники 1999 года» (2010). В этой семейной хронике в главе «Руководство по устройству эдема» описание сада в Славянске представляет собой комментированный пересказ записей его бабушки в протокольном дневнике по разведению сада. В 1960-е годы этот сад превратился в цветущий и плодоносящий тропический остров в ореоле вечного лета, где возрастают благополучие и комфорт:

Самое захватывающее для меня, когда в этот то скрупулезный, то фрагментарный дневник природохозяйственного круговорота год за годом проникают какие-то детали и эпизоды жизни нашей семьи и всей нашей родни. Отца в двадцать

шесть лет назначают главным инженером большой стройки, дамбы на Каховском водохранилище <...> По пути в Сибирь в 56-м и обратно в 59-м у них останавливается наша семья, первые записи обо мне, посадили яблоньку, названную моим именем, — самую урожайную. Тогда же стали внуков к себе забирать каждое лето <...> Любопытные знаковые покупки, в которых отражается резкий рост благосостояния и комфорта <...> Можно заняться теперь виноделием и изучением итальянского языка.

В этом отделе, заглавие которого перекликается с утопическим романом Станислава Лема «Эдем» (1959), развертывается воспоминание об Аркадии детства писателя. Хроника садоводства воссоздает, по словам рассказчика, его личный эдем, в котором он начинал уже в школьном возрасте «постигать добро и зло». Эту подсказку можно понимать и так, что детство — до инициации автора в качестве пишущего — было местом и временем, когда мир мог естественным и непосредственным образом восприниматься как поэтический, не требуя от человека способности изъясняться письменно.

Овладев умением читать и писать, человек выпадает из этого райского состояния. Теперь он пытается возместить его утрату своими новыми занятиями и в первую очередь — обильным чтением. В этом узнается очень характерная черта советского детства: такие авторы детской литературы, как Томас Майн Рид и Фенимор Купер, весь русский классический канон — с Толстым, Пушкиным и Гоголем, и отчасти советский довоенный канон — с плутовскими романами Ильфа и Петрова, с «Тимуром и его командой» и «Чуком и Гekom» Гайдара, считались педагогически ценными, полезными и увлекательными. Но и самые «правильные» книги могли придать импульс конструированию собственной идентичности «по ту сторону» от официальной воспитательной политики школы. Чтение давало толчок развитию фантазии, предоставляя временное убежище в воображаемом мире от реальных социальных проблем [Kelly: 461].

Впрочем, стоит признать, что ничего специфически советского в этом нет — всегда и везде так было и будет.

Поэтому как ни старается Клех «разделаться» с темой детства, она вновь возвращается к нему в конце или начале каждого десятилетия. Так, в начале XXI века она вернулась в повести «Светопреставление», самом подробном рассказе Клеха о своем детстве.

В первой части, «Пролог. Вспышки», состоящей из перечня воспоминаний дошкольного возраста, ее герой, «мальчик», видится рассказчику пассивным субъектом, беспомощным как в отношении собственного тела, так и в отношениях с миром взрослых. Оба ему куда непонятны, но прояснятся по ходу повествования.

«Мальчик» обретает свою идентичность из прошедшего будущего времени («свое имя он получит из сахарницы») и внутри нарратива, который движется с пробелами, пунктиром, по ленте эмоциональных событий, связанных с открытием телесности. Детский мир ребенка противопоставлен взрослому и школьному мирам, и оппозиция «золотой век» и «трудовой лагерь» в этой части выступает особенно отчетливо. Дошкольный возраст оказывается решающим для оформления самосознания «мальчика», который заподозрил, что родители хотели иметь другого какого-то ребенка, а не его, и даже обсуждали как-то при нем усыновление то сироты, то маленького чернокожего кубинца. Детство резко оборвется с поступлением в школу, и начнется собственно повесть.

До того отношения «мальчика» с окружающим миром случайны и произвольны, и рассказчик позволяет себе вволю поиронизировать над этим. Так, реконструируя первое смутное воспоминание — приключение на днепровской круче, — он заключает, что хороший пинок под зад «мальчику» вполне мог бы отправить его на околоземную орбиту, превратив в первый советский искусственный спутник Земли. «Вспышки» — это череда столкновений с недружелюбным миром, в котором «мальчик» вынужден сам искать себе место, знакомясь то с брутальностью старших, то с лаской противоположного пола. Его интригуют загадочные реакции собственного организма и сопутствующий спектр телесных ощущений: боль, голод, дефекация, сексуальные позывы. У него не складываются отношения с животными, и ему слишком хорошо знакомы

ощущения детского бессилия, незащищенности и потерянности.

Письменное погружение зрелого автора в свое все-таки поддающееся воспоминанию и описанию прошлое подчеркивает, что овладение чтением и письмом являлось следующей стадией взросления после освоения собственной телесности. На этой индивидуальной и физически осуществляемой стадии приобщения ребенка к цивилизации [Elias: 75] важны личности воспитателей. Дед прививает внуку самодисциплину, в том числе и по отношению к телу, его опекают сразу несколько женщин, но рядом нет родителей. Поэтому самые болезненные воспоминания «мальчика» — это тоска, настигавшая его, когда он оставался совершенно один — дома, на дворе, в больнице, а наиболее светлые его эмоции связаны с детскими играми, в том числе с маленькими представительницами женского пола. В этой «повести воспитания» [Лесин] требования внешней дисциплины и самостоятельного развития протагониста не всегда гармонируют, а тем более совпадают.

Наряду с воспоминаниями и ретроспекциями автора представляют интерес также географические и социокультурные координаты мест, где все происходит. О городе Станиславе или Ивано-Франковске (с 1962 года) мы узнаем не так уж много, не считая того, что в конце 1950-х годов в нем почти не осталось коренных обитателей, поляков и евреев. Москва покорила мальчика из провинции газировкой с сиропом и витриной магазина «Детский мир» с заводными игрушками. Енисей и Забайкалье отложились в памяти сугробами бесконечной сибирской зимы.

Но наибольший интерес в социокультурном отношении представляют собой личности и артефакты. Например, обстановка в квартире подружки — и та, и другая производят на протагониста сильнейшее впечатление:

Она была дочерью армейского майора, вернувшегося год назад с семьей из Германии, — они поселились этажом выше. Квартира их была переполнена удивительными вещами — такими как фарфоровая сова с зажигающимися глазами в изголовье тахты, черная машинка для очинки карандашей, похожая на игрушечную мясорубку, позолоченная посуда волнистых очер-

таний за стеклом серванта, ковры и пушистые мамин мехи. Да и в девочке, кроме ямочек на щеках, когда она улыбалась (а она любила улыбаться, а не хохотать, как другие дети), было что-то, чего не было в мальчишке и уж наверняка не было в живущих на первом этаже бедняках — шумных репатриантов из Аргентины.

Рассказчик, семья которого вернулась из Сибири, сам оказывается соседом вернувшихся из Германии и Аргентины и поселившихся в западноукраинском городе. Как мы потом узнаем в главе «Оправдание темы», для него — в другой уже давно стране и на пороге нового века — важны отношения не с утраченной родиной, а с тем «мальчиком», которого он описывает и который в нем все еще жив. Посредством биографического письма он обретает согласие и примирение с собственным «я», что достигается в том числе и превращением привязанности к конкретному времени и месту в действенную метафору. Такой метафорой становится прямая улица, ведущая от центра к городскому парку, в вечерних сумерках освещенная мощным прожектором:

Его могучий луч добивал до центральной площади, откуда устремлялся в парк облитый пылью свет поток ослепленных горожан обоего пола, различавших только подсвеченные контуры спин перед собой да нависающие, подобно сводам тоннеля, шевелящиеся кроны старых деревьев над собой. Я тоже двигался прогулочным неспешным шагом в этом потоке, оглушенный шарканьем тысяч подошв, полуослепший и одуревший совершенно от волнующих запахов весны или осени, уже не скажу...

Ретроспективный взгляд на эволюцию пишущего углубляется в главе «Здание просвещения». Просвещение здесь начинается для него с неохотного усвоения казарменных правил поведения, а завершается вдохновенным сочинительством на уроках русской литературы. Если полет Гагарина в космос, о котором сообщил голос «резонирующего пельменя из светлого металла на столбе», не произвел на ученика начальной школы особого впечатления, то школьные проказы захватили его целиком. Куда

важнее покорения космоса Советским Союзом и подвигов пионеров-героев для него долго были мечты о покорении несуществующих земель и морских путешествиях. Поэтическая карта мира затмевала для него политическую карту, и географический атлас выглядел куда привлекательней советских школьных пособий, контурных карт и даже глобуса, являясь чем-то вроде карманной библии для маленького безбожника. Краски страниц атласа излучали чувственность, а звучные топонимы ласкали слух. В результате родилась игра в пиратов и появился «Судовой журнал» — ради удовольствия с головой уйти в мир приключений, примеривая разные роли и испытывая запретные страсти. В этой игре протагонист апробирует различные, в том числе национальные, идентичности и ведет записи в «Судовом журнале», рассказчик же исполняет роль наблюдателя своего детского «я», за которым, в свою очередь, присматривает автор-истолкователь (а за ним самим — читатель). Таким образом, «Судовой журнал» является черновиком и символом первых нарративных стратегий и обстоятельств литературного производства.

В Советском Союзе было распространено невмешательство родителей в досуг их детей [Kelly: 425]. Даже если дети находились дома или под присмотром родителей, им вполне сознательно предоставлялась почти неограниченная свобода для выбора занятий и времяпрепровождения, что служило как бы компенсацией за принудительный характер воспитания в детсадах и школах. Скажем, чтение детей поощрялось, контроль за ним не был строгим [Kelly: 426], но ассортимент книг был купирован. Вполне заурядный для нескольких советских поколений набор книг питал воображение ребенка:

Были первые книжки: о луковом мальчишке, спасающем отца из мрачных подземелий, куда засадили его в тюрьму богачи — цитрусовые и пасленовые, — захватывающая приключенческая история о восстании на полуденном огороде овощей с бедняцкого стола; был дядя Степа-Великан, вынудивший мальчика своим примером больше недели доверчиво съедать двойные порции в обед; была задорная книжица о многоэтаж-

ном московском доме, покотившемся на колесах и стийках в дальнее кругосветное путешествие; и еще мрачная и назидательная история жадины, который остался на Земле совсем один, — но, как оказалось в конце, это ему только приснилось.

Но как много давал этот разрешенный литературный комбикорм с крупными фантазиями воображению ребенка — которое в любых условиях умеет добыть себе поживу и извлечь витамин, необходимый для роста...

Клех не скрывает, что читал те же книжки, что и все, хоть и не всегда. Так, сильнейшее впечатление на него произвело — и даже побудило переписать от руки и присвоить авторство истории завоевания Кортесом Мексики — собрание в трех томах научно-популярных очерков М. Ильина. Чуть позже были Брэм и Фабр...

Делать выводы о том, насколько увлечения героев «Светопреставления» были характерны для советских детей, наш автор не стремится, предоставляя такую возможность читателям. Никакими методами социологии невозможно проверить или опровергнуть утверждение писателя, что на тротуарах, случалось, поблескивали мелкие монетки, и за несколько копеек дети могли купить себе дешевые сласти. Также никто до Клеха не удосужился оставить потомкам в назидание описание широко распространенной когда-то незатейливой и давно забытой игры взрослых бездельников в затрешины — что побудило одного рецензента раскритиковать автора за то, что подобное детство в описании не нуждается, поскольку входит по умолчанию в состав коллективного советского опыта, и заявить, что проза такого рода не оригинальна и чересчур рассудочна, недостает ей самобытности [Костюков].

Стопроцентно коллективный советский опыт в обобщенном виде представлен в главе «Задворки просвещения», где описан поход в кинотеатр как одно из любимых времяпрепровождений советских людей. Этот способ бегства от реальности требует местоимения «мы» — и автор с удовольствием вспоминает о популярных в то время заграничных фильмах и атмосфере посещения кинотеатра. Смотреть кинофильмы, подражать им, воображать и так далее — все это элементы продолжающейся детской игры,

и названия старых фильмов многими читаются как факты собственной биографии.

К немногим историческим авторским обобщениям относится замечание, что то «был брежневский социализм с самым человеческим, как до той поры, лицом». И эта ремарка многое объясняет в текстах Клеха, характеризующих сравнительно расслабленное в экономическом и политическом отношении время, совпавшее с его детством.

В целом Игорь Клех связывает историю своей социализации в СССР со своим становлением как писателя, озабоченного выработкой уникального способа письма. Его *вспоминающий субъект* непоправимо «фрагментирован» (о чем недвусмысленно говорит название повести «Частичный человек»), и он снова и снова возвращается к детской фокусировке зрения, которая способна стабилизировать стиль взрослого рассказчика, обращаясь для этого к детству как к отрезку жизненного пути, в котором возник его поэтический взгляд на мир, обходившийся до поры без письменности.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов оттепель развивала советский пубертатный роман, делая упор на духовную эмансипацию героя, подчеркивая его образование и возраст, изображая взрослых как антагонистов молодежи и тяготея при этом к коротким литературным формам, анекдоту, заметке [Ssachno: 276—282]. Письмо Игоря Клеха — антиавторитарно и фрагментарно. Примечательно, что у него всегда присутствует рефлексивный уровень повествования: так, поколенческий конфликт между старым и новым, актуальный в период оттепели, у него становится конфликтом между «я» ребенка и взрослого рассказчика, между документацией и постмодернистским сомнением в ее достоверности.

С точки зрения поэтики, советское детство писателя представляет собой художественный прием — особый способ видения и организации повествования. Повествование, разыгрывающееся сразу на нескольких сценических площадках, свободно снующее по оси времени и одобренное размышлениями о трансформациях, которые происходят с воспоминаниями в процессе записи, — налагает печать на эту документальную эстетику.

Литература

Клех И. Ю. Человек-роман // *Пруст М.* В сторону Свана / Перевод с франц. А. Франковского. М.: Вече, 2017. С. 5—8.

Костюков Л. В. Еще раз о главном и наиболее важном // Дружба народов. 2006. № 2. С. 96—101.

Лесин Е. Э. Ничего страшного // Независимая газета. 2003. 24 апреля.

Чанцев А. В. Новая галицийская анатомия // Новое литературное обозрение. 2005. № 1 (71). С. 138—146.

Elias N. Über den Prozess der Zivilisation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

Kelly C. Children's World. Growing up in Russia, 1890—1991. New Haven, London: Yale U. P., 2007.

Ssachno H. von. Der Aufstand der Person. Berlin: Argon, 1965.

References

Chantsev A. V. New Galician Anatomy // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. Issue 1 (71). P. 138—146. (In Russ.)

Elias N. Über den Prozess der Zivilisation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Kelly C. Children's World. Growing up in Russia, 1890—1991. New Haven, London: Yale U. P., 2007.

Klekh I. Y. Man as a Novel // *Proust M.* Swann's Way / Translated from French by A. Frankovsky. Moscow: Veche, 2017. P. 5—8. (In Russ.)

Kostyukov L. V. Once Again on the Main and Most Important Matter // *Druzhba narodov*. 2006. Issue 2. P. 96—101. (In Russ.)

Lesin E. E. Nothing Wrong // *Nezavisimaya gazeta*. 24 April, 2003. (In Russ.)

Век минувший

Ирина КАБАНОВА, Андрей КАСОВИЧ, Елена ПОЗНЯКОВА

КОНСТАНТИН ФЕДИН

*Портрет издателя**

Аннотация. В статье раскрываются малоизученные аспекты издательской деятельности известного писателя К. Федина. С 1927-го по 1934 год он был бессменным председателем правления «Издательства писателей в Ленинграде» (ИПЛ), действовавшего на кооперативных началах и выпускавшего произведения современных литераторов. Несмотря на драматичные повороты истории, издательство ежегодно увеличивало выпуск книг, расширяя круг авторов и палитру жанров.

Ключевые слова: К. Федин, «Издательство писателей в Ленинграде», издательская деятельность, советские писатели, литературоведение, цензура, Библиотека поэта.

В историю отечественной культуры на правах знакового явления интеллектуальной жизни общества вошли издательства, претендовавшие на роль властителей дум целых поколений. Они отражали интересы и убеждения значи-

* Авторы выражают глубокую благодарность научным сотрудникам Государственного музея К. Федина И. Ткачевой и Л. Коноваловой за предоставленные рабочие материалы.

тельных групп общества, вели читателя за собой, давая идеологические, художественные, эстетические и одновременно нравственные ориентиры. Они объединяли самых востребованных в определенной среде литераторов, публицистов, критиков, художников. Почти всегда вдохновители и инициаторы подобных издательств ставили перед собой сверхзадачу. В отечественной истории под упомянутую нами формулу подходят такие разные по своему вектору, но одинаково харизматичные величины, как издательства Козьмы Солдатенкова и Алексея Суворина, товарищества Маврикия Вольфа и Ивана Сытина. Куда менее известно, хотя по многим параметрам соответствует обозначенному нами ряду, основанное в 1898 году в Санкт-Петербурге паевое товарищество писателей «Знание». Фактически возглавивший его Максим Горький вовлек ряд крупных писателей в редакторскую работу. За полтора десятилетия крупными тиражами вышли сорок сборников, в которых впервые были опубликованы многие новинки отечественной и зарубежной литературы.

Опыт работы «Знания» оказался востребован и новым поколением литераторов. Без малого три десятилетия спустя, весной 1927 года, возникло «Издательство писателей в Ленинграде» (ИПЛ), оставившее не менее значительный след в истории российской книжной культуры. Оно стало своеобразным оплотом «попутчиков» — писательских сил,

Ирина Эриковна КАБАНОВА, заместитель директора по научной работе Государственного музея К. А. Федина (Саратов). Сфера научных интересов — советская литература, музееведение. Email: ikabo@mail.ru. Андрей Стальевич КАСОВИЧ, член Союза журналистов России, историк, краевед. Сфера научных интересов — региональное краеведение, история архитектуры. Автор статей по указанной тематике. Email: nttgkasov@yandex.ru.

Елена Владимировна ПОЗНЯКОВА, заведующая отделом краеведческой библиографии Саратовской областной универсальной научной библиотеки, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств. Сфера научных интересов — история книги, региональное книгоиздание, краеведение, библиография. Автор статей по истории саратовского книгоиздания. Email: elena_fox_73@mail.ru.

выступавших за сохранение русской литературной традиции, свободной от идеологического гнета.

По мнению историка книги М. Свиченской, «кооперативные издательства литераторов и ученых представляли собой оптимальную модель для реализации групповых интересов творческих коллективов, объединенных общностью взглядов и интересов, целей и задач» [Свиченская: 56].

У истоков ИПЛ как кооперативного предприятия стояли уже известные в стране писатели — К. Федин, М. Слонимский, И. Груздев, М. Козаков, С. Семенов, географ и литературовед М. Сергеев, экономист Ф. Кример. На протяжении семи лет существования ИПЛ Федин ежегодно избирался председателем правления писательского товарищества¹. Однако в публикациях советского периода о фединской роли в становлении и развитии ИПЛ практически ничего не говорится, как будто он лишь формально значился лидером. Возможно, это связано с тем, что архив ИПЛ был почти полностью уничтожен пожаром при бомбежке в 1942 году и литературоведы просто не нашли необходимых документов. Но более правдоподобной выглядит версия о том, что исследователи не выходили за определенные рамки, дабы не касаться таких аспектов деятельности Федина, как отстаивание линии издательства во властных кругах, преодоление разногласий внутри самого Правления ИПЛ, противостояние произволу цензуры. Только в 2013 году вышла публикация Т. Семеновой «К истории “Издательства писателей в Ленинграде”», где содержится серьезный анализ обозначенных тем [Семенова].

Само же появление на свет нового издательства иногда даже некоторыми его основателями публично препод-

¹ К этому времени Федин уже имел значительный опыт издательской работы: в 1921—1922 годах служил секретарем редакции Государственного издательства в Петрограде; в 1925—1926 годах — зав. отделом художественной литературы Ленинградского Госиздата; в 1923—1929 годах был членом правления кооперативного издательства «Круг».

носились как явление спонтанное. «Посудачив и распив парочку бутылок столового (сухого) вина, — вспоминал М. Сергеев, — решили создать свое издательство, кто первый бросил эту мысль, не помню...» [Лавров, Таллерчик: 93]. Однако письма К. Федина А. Горькому 1927 года говорят о тщательной проработке проекта инициативной группой ленинградских писателей, сотрудничавших ранее с литературным альманахом «Ковш». Причем Федин настойчиво просит Горького войти в редакционный совет ИПЛ и возглавить его, а также дать для публикации какую-либо из своих вещей [*Горький...* 515]. Классик, правда, в ответном послании предложение Федина по всем позициям отклонил, сославшись на занятость и удаленность от Санкт-Петербурга [*Горький...* 518].

Письма являются одним из основных источников изучения деятельности Федина как издателя. Так, в послании Горькому от 4 марта 1927 года он поясняет, что «хлопоты о разрешении начаты были в сентябре прошлого года. К концу февраля разрешение оформлено» [*Горький...* 515]. Обозначил он и ключевую проблему ИПЛ — «раньше рукописей некуда было девать, а нынче их негде стало взять. И основная задача будущей редакции нашей будет состоять в борьбе за рукопись, т<ак> к<ак> ее — рукопись-то — придется отбивать у конкурирующих издательств, кинувшихся за беллетристикой ввиду ее “рендтабельности!”» [*Горький...* 515]. Об острой нехватке новых книг, и не только современных авторов, постоянно писали в конце 1920-х годов газеты Северной столицы. Критическая ситуация на книжном рынке подталкивала писателей к решительным шагам по объединению своих усилий в деле создания собственной издательской структуры. Внимательно изучив опыт работы горьковского «Знания», а также кооперативных издательств Советской России, Федин наметил серию практических шагов, о которых рассказал в упомянутом выше письме Горькому в Сорренто:

- 1) мы не будем искать ни ссуд, ни субсидий; 2) мы не будем нуждаться в деньгах. Вот схема отношений, которые должны помочь нам осуществить эти два сакраментальные

пункта. Наше изд<атель>ство заключает с «Прибоем»² договор, по которому «Прибой» дает изд<атель>ству аванс под тираж такой-то книги. Изд<атель>ство оплачивает из этого аванса приобретенную рукопись и сдает выпущенную на средства «Прибоя» книгу на склад «Прибоя», который распространяет ее по соглашению с издательством. Часть тиража, таким образом, гарантирует «Прибою» получение выданного изд<атель>ству аванса и затраченных на выпуск книги денег, а другая часть тиража приносит известный доход издательству, который идет на усиление его средств. При таких условиях через какой-то промежуток времени мы накапливаем оборотные средства и можем работать вполне независимо... [Горький... 516]

Готовность «Прибоя» к сотрудничеству можно во многом объяснить тем фактом, что председателем правления этого издательства являлся один из основателей ИПЛ М. Сергеев, а руководителем литературно-художественного отдела — ближайший сподвижник Федина Слонимский. Да и сам Федин печатался там активно. К тому же с появлением заказов на печатание новых книг от ИПЛ получала бы дополнительную «нагрузку» и типография «Прибоя».

Это только одна из схем поиска деловых партнеров для запуска нового издательства, которые прорабатывали его основатели. В конце концов свой выбор они остановили на ленинградской типографии имени Евг. Соколовой. Всего в 1928 году было издано два десятка книг. Для Федина и его соратников по издательству важно было начать новое дело с выпуска книг, посвященных памяти глубоко почитаемого ими А. Блока, поэтому в свет вышли литературно-критическое издание «Драмы и поэмы Ал. Блока: из истории их создания» П. Медведева, а также

² Рабочее кооперативное издательство «Прибой» основано в Петрограде в 1922 году. Специализировалось на издании общественно-политической, а также художественной литературы. В ноябре 1927 года вошло в состав Госиздата РСФСР, сохранив свою издательскую марку. В 1930 году вошло в систему ОГИЗа.

двухтомник «Дневников» поэта тиражом 5 000 экземпляров; наконец, пришел к читателю и первый том собрания сочинений В. Хлебникова под редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова тиражом 2500 экземпляров.

Наряду с этим ИПЛ поставило перед собой цель представить читателю широкую палитру современной литературы, поддержать дебютантов и молодых талантливых авторов. Дебютная книга стихов М. Комиссаровой «Первопутки» получила высокую оценку Б. Пастернака. Заинтриговал читателя сборником рассказов «Мохнатый пиджачок» А. Ульяновский. Свой первый роман о спорте и молодежи «Прыжок» в ИПЛ напечатал журналист И. Бражнин. Зрелый и признанный мастер М. Шагинян наконец получила возможность полностью опубликовать роман «Своя судьба». Вышла повесть Б. Житкова «Удав». Несмотря на небольшой формат и минималистичное оформление обложек, эти и другие издания, вышедшие в 1928 году, стали событием на книжном рынке. Так что, окрыленный первыми успехами, Федин сформулировал в письме Слонимскому главный довод в пользу существования ИПЛ:

Подумай, ведь издательство действительно наше, мы в нем хозяева, над нами ничего и никого, кроме цензуры, нет. Это ли не благодать? Попробуй затеять какое-нибудь литературное дело в гиз'е или выступить с к<акой>-н<ибудь> статьей в журнале. Да прежде чем что-нибудь выйдет из такой затеи — роса очи выест. Одних редакторов теперь в каждом уважающем себя издании не меньше шести. Мы же располагаем совершенной свободой внутри издательства, и любая наша фантазия, сегодня родившись, завтра может быть осуществлена [Федин: 135].

Книжный репертуар молодого издательства тезисы Фебина подтверждает. В 1929 году здесь вышли такие разноплановые издания, как первая книга стихов начинающего поэта Н. Заболоцкого «Столбцы» и модернистский роман К. Вагинова «Труды и дни Свистонова»; монография В. Каверина «Барон Брамбеус», посвященная журналисту и востоковеду, автору «Библиотеки для чтения» О. Сен-

ковскому, и повесть Б. Лавренева «Белая гибель» о трагической судьбе покорителей Арктики; воспоминания В. Микулич «Встречи с писателями» (Л. Толстой, Ф. Достоевский, Н. Лесков, Вс. Гаршин) и роман-хроника литературоведа и переводчика П. Губера «Месяц туманов» о жизни Парижа эпохи Директории...

Константину Федину как издателю было очень важно, чтобы читатель почувствовал вкус к современной литературе, свободной от диктата какой-либо идеологии; по его мысли, необходимо «строить наше изд<атель>ство с расчетом, что оно будет “центром” литературной жизни, как были в свое время серапионы. Иначе <...> зачем было огород городить?» [Федин 1986: XI, 136]. Бывшие серапионы³ — К. Федин, М. Слонимский, И. Груздев, Н. Тихонов, В. Каверин, — разумеется, играли значительную роль в издательстве. Но, признавая первостепенную ценность художественных достоинств того или иного произведения и самобытный талант того или иного автора, основатели ИПЛ старались пригласить к работе лучших представителей писательского сообщества Ленинграда — невзирая на их принадлежность к различным литературным группам. Так, вошли в число авторов ИПЛ бывшие обэриуты К. Вагинов и Н. Заболоцкий, из бывших перевальцев — Е. Тагер, имажинист В. Эрлих, а также такие самобытные фигуры, как М. Кузмин и П. Лукницкий. Формалистов в ИПЛ представляли Б. Эйхенбаум и Ю. Тынянов. К футуристам примыкал в свое время Б. Лавренев. В состав правления издательства были введены Ю. Либединский и В. Саянов [Белов: 128], активные участники РАППа. Уже в первые годы своего существования у издательства сложилась репутация относительно свободной литературной

³ «Серапионовы братья» — объединение молодых писателей, оформившееся в Петрограде 1 февраля 1921 года. Серапионы настаивали на самоценности искусства, противопоставляя тенденции качество произведения и оставляя за членами содружества свободу идеологического выбора. В основной состав группы входили Л. Лунц, М. Слонимский, В. Каверин, М. Зощенко, Е. Полонская, К. Федин, Вс. Иванов, Н. Никитин, Н. Тихонов, И. Груздев.

трибуны. Л. Гинзбург, не упоминая фамилий, цитирует в своей книге воспоминаний характерный писательский диалог:

— Если «Молодая гвардия» доведет меня до точки, я об-
рашусь в Издательство писателей.

— Это им совсем не подходит.

— Почему?

— Они ведь издают только идеологически невыдержан-
ные книги...

— Правда — моя книга идеологически выдержана... Но
это компенсируется моей фамилией [Гинзбург: 105].

Привлекала творческих людей и материальная сторо-
на вопроса. «Устав кооперативного товарищества “Изда-
тельство Писателей в Ленинграде”», составленный
К. Фединым и М. Козаковым, предоставлял возможность
повысить свое благосостояние на поприще книгоиздания:
«Товарищество организует на коллективных началах
труд своих членов в области издания всякого рода лите-
ратурных и художественных произведений, их составле-
ния, перевода, переработки, редактирования, иллюстри-
рования, художественного и технического оформления и
печати своего издания» [Устав... 3—4].

Рукописи авторов сначала рецензировались литерато-
рами, входившими в состав правления ИПЛ, а затем, полу-
чив «добро», передавались для редактирования тому или
иному видному писателю, пайщику ИПЛ. Например, кни-
ги Д. Лаврухина редактировал К. Федин, автобиографи-
ческие произведения К. Петрова-Водкина — М. Шагинян,
книгу очерков рабочего с «Красного путиловца» В. Вино-
градова «Двигуны» — М. Чумандрин. Было и два внештат-
ных редактора, в обязанности которых входила подготовка
к печати произведений новичков в писательском деле
[Лавров, Таллерчик: 99]. Этот аспект литературно-редак-
торской деятельности — как один из основных принципов
ИПЛ — Федин особо выделил в письме первому секретарю
ЦК ВКП(б) А. Жданову 3 мая 1934 года. «Издательст-
во ведет постоянную воспитательную работу с начинаю-
щими авторами, которым старшие опытные товарищи

оказывают техническую помощь на практике» [*Переписка... ГМФ 38056*]. Свои произведения писатели, поэты и литературоведы, входившие в состав ИПЛ, редактировали бесплатно, на товарищеских основах.

Первый серьезный кризис издательство пережило в начале 1929 года. Энтузиазм ряда авторов, вызванный выходом долгожданных книг, постепенно сходил на нет в связи с многомесячной задержкой выплаты гонораров. В конце февраля выходит сборник стихов М. Кузмина «Форель разбивает лед». Тираж в 2000 экземпляров буквально разлетелся среди поклонников знаменитого поэта. Однако рассчитаться с Кузминым ИПЛ было не в состоянии. Поэт огорчен: «Подвели меня писатели, как я предполагал. Что всех подвели так же, небольшое утешенье...» [Кузмин]. Финансовый провал связывают с ошибками и неумелыми действиями директора издательства К. Малахова. Во всяком случае, доведенный до белого каления Федин отмечает в своем дневнике 27 апреля 1929 года:

По-прежнему непрерывные истерики Малахова: то он уходит, то остается <...> Иной раз кажется, что К. Ф. — безнадёжный неврастеник, иной раз приходит на ум, что он просто капризник и любит поломаться. Ни в том, ни в другом случае работать с ним нельзя <...> На Алянского все мы возлагаем надежды [*Дневники...*].

С С. Алянским, основателем знаменитого петроградского издательства «Алконост», Федин познакомился еще в 1920 году. Этот человек, напечатавший поэму А. Блока «Двенадцать» и выпустивший немало книг символистов, имел репутацию деловитого и опытного издателя. Алянский предложение Федина стать директором издательства писателей принял и в течение трех последующих лет доверие председателя правления ИПЛ оправдал. Под его началом безупречно функционировал рабочий аппарат издательства. Он был немногочисленным — всего 4 человека, — но в высшей степени профессиональным и преданным своему делу. Кроме упомянутого уже С. Алянского в его состав входили технический редактор Г. Сорокин, ответственный

секретарь З. Никитина и художник М. Кирнарский. Алян-ский сумел выстроить отношения с Книгоцентром — торговой организацией ОГИЗа, а затем и с КОГИЗом⁴. Несмотря на тучи, сгушавшиеся на политическом горизонте, на нехватку бумаги и прочие переживаемые затруднения, издательство при новом руководителе в несколько раз увеличило тиражи выпуска книг. Выросли и доходы. В 1931 году ИПЛ получило 120 тыс. руб. прибыли, в 1932 году — 400 тыс. руб. [Лавров, Таллерчик: 102].

Сразу же после назначения Алянского Федин в письме Слонимскому выражает надежду на то, что с правления ИПЛ отныне будет снят груз организационной и хозяйственной работы и появится возможность больше внимания уделить воплощению масштабных замыслов, «не только думать об аппарате, деньгах и прочем, а вести свою прямую работу, заниматься литературой» [Федин 1986: XI, 135]. Федин не оставляет идею создания литературного центра «попутнической» платформы. Его мечта — издание так называемого «Дневника писателя» — дискуссионного издания, в котором, по мысли Федина, могли бы принять участие лучшие литературные силы страны, и тогда издательство «сразу будет живым, деятельным участником литературной жизни» [Федин: 136]. Замысел был осуществлен под другим названием, и в 1930 году вышел сборник «Как мы пишем», в котором без малого два десятка известных писателей ответили на вопросы анкеты, касающейся особенностей их творчества. Издание формально задумывалось как своего рода пособие для начинающих литераторов, а по сути стало манифестом в духе серапионов, отрицавшим главенство идеологии в творчестве. Впоследствии эта книга вошла в «список Горлита» — перечень изданий, запрещенных к приему в букинистические магазины, нахо-

⁴ ОГИЗ — Объединение государственных книжно-журнальных издательств, созданных в июле 1930 года при Наркомпросе РСФСР на основании постановления ЦК ВКП(б) «О работе Госиздата РСФСР и об объединении издательского дела». КОГИЗ — книготорговое объединение государственных издательств.

дящихся исключительно в спецхранах крупнейших библиотек страны и предназначенных к уничтожению в остальных библиотеках.

Среди значимых проектов — книга очерков молодых писателей «Сквозь ветер», появившаяся в 1931 году. Ее идея — поделиться впечатлениями о том, как живут и работают советские люди к северу от Ленинграда — в Карелии, в Хибинах, найти самобытные образы и язык, чтобы передать противоречивый дух эпохи. В 1934 году вышел сборник под лаконичным названием «Эпрон», подготовленный писательской бригадой к десятилетию «Экспедиции подводных работ особого назначения». Подлинным бестселлером стали путевые очерки Николая Вагнера «Человек бежит по снегу» — цикл зарисовок о Якутии. С 1930 года эта книга выдержала три издания. Не меньший интерес у читателя вызвали и путевые заметки о странах Европы «Виза времени» (1933) Ильи Эренбурга.

Приветствуя эксперимент в искусстве и право художника на свой, особый взгляд, Федин никогда не скрывал того, что бывшие серапионы должны играть определяющую роль в выработке политики издательства, и выступал против идеологических перекосов. Еще в самом начале работы ИПЛ он заметил, что литераторы формальной школы склонны «блокироваться» со своими вроде бы антиподами — представителями пролетарского писательского крыла: «Они сошлись на необходимости “экспериментировать” в литературе, при этом один думает о Хармсе, другой о неведомых стихотворцах из рабочего “Резца”. Для формалистов пролетарская литература — вовсе не литература, но это — сила, власть, и с ними лучше жить в дружбе. А так называемая попутническая литература, тоже не будучи литературой, к тому же и бессильна. Она выступает только как “конкурент” и ее необходимо отгеснять, блокируясь хотя бы с Садофьевыми. Вот и вся механика» [*Дневники...*]. В письме Слонимскому от 24 июня 1929 года Федин уточняет свою позицию: «Это не значит, что Каверину или Эйхенбауму со Степановым мы должны преграждать пути. Сотрудничество с ними необходимо. Но изд<атель>ство не может испытать “крен влево”, если формалистов рассматривать “левыми”. Наша задача должна быть аналогич-

ной задаче “старых” серапионов: мы — содружество, мы — общество» [Федин: 135]. Подтверждением объективности Фебина в выборе авторов может служить хотя бы тот факт, что выдающийся литературовед и писатель, один из приверженцев формальной школы В. Шкловский издал в ИПЛ целую гамму произведений: сборник очерков «Гамбургский счет» (1928), роман «ZOO. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1929), повести «Поденщина» (1930), «Краткая, но достоверная повесть о дворянине Болотове» (1930), «Житие архиерейского служки» (1931), литературоведческую книгу «Чулков и Левшин» (1933).

Отдельная глава в повествовании о Фебине-издатель — это хроника его борьбы с цензурой за выход тех или иных значимых для товарищества писателей книг. Как председатель правления ИПЛ, в 1929 году он пытается отстоять перед Ленинградским Областлитом⁵ решение издательства о выпуске двухтомника А. Ахматовой: «Около шестидесяти стихотворений вычеркнуто. Издание разрушено. Кроме того, нам недвусмысленно дано понять, что если мы выпустим исковерканное издание, т. е. только то, что “разрешено”, все равно изд<атель>ству грозит конфискация книг Ахматовой в порядке административном (политконтроль). Во всяком случае, печать поднимет кампанию против нашей работы и само существование кооператива должно будет прекратиться...» [Художник... 164].

И тем не менее Фебин продолжает сопротивляться произволу цензоров. В обращении к Областлиту, которое приведено в фебинском дневнике 19 августа 1929 года, он замечает, что из рукописи выброшены стихотворения, много раз печатавшиеся с разрешения Главлита⁶, и запрещение части стихов нарушает весь план издания:

⁵ Ленинградский Областлит — Ленинградское отделение Главного управления по делам литературы и издательств. Осуществляло цензурирование ленинградских изданий.

Тематически и по идеологическому значению вычеркнутые стихотворения Анны Ахматовой ничем не отличаются от дозволенных к печати, и, при всем желании, нельзя отыскать критерия, которым руководствовался Областлит, запрещая одно стихотворение, и разрешая другое <...> Анна Ахматова занимает в поэзии место бесспорное. Обойти ее в истории русского стиха так же невозможно, как невозможно обойти Тютчева, Блока, Хлебникова <...> «Издательство Писателей в Ленинграде» одною из своих задач ставит печатание книг, которые отвечали бы нуждам обширных писательских кругов, служили бы пособием в литературной работе <...> Избранные сочинения Ахматовой в двух книгах мы относим к такому типу необходимых для писателей изданий [*Художник*... 168].

Федин и его единомышленники в правлении ИПЛ своим обращением почти что добились поставленной цели, и цензоры Ленинграда вот-вот должны были дать задний ход и разрешить двухтомник без искажений. Тем более что ИПЛ пообещало напечатать его небольшим тиражом и продавать затем по высокой цене. Но здесь вмешался уже Главлит, который категорически выступил против новых книг Ахматовой. В августе 1929 года Федин и Алянский побывали в Главлите на приеме у заместителя его главы Самохвалова. Состоявшийся диалог писатель приводит в своем дневнике: «Что Вы называете “маленьким тиражом?” — спросил он. — Тысячи три, четыре. — Для стихов?! — Да. — Если вы действительно заботитесь о культурных потребностях, о библиотеках и прочее, то достаточно 200—250 экземпляров. — Но тогда невозможно осуществить издания. И потом, библиотек в России очень много. — Ахматова вовсе не должна быть в каждой библиотеке...» [*Художник*... 168] К сожалению, прорвать оборону цензуры и напечатать двухтомник Ахматовой так и не удалось. Однако ведомое Фединым правление ИПЛ пыталось до конца следовать избранной редакционной линии и от сверхзадач не отступалось.

⁶ Главлит — Главное управление по делам литературы и издательств, орган Наркомпроса. Главное цензурное ведомство.

Битва за издание собрания сочинений Блока также выдалась долгой и яростной. В марте 1930 года Федин едет в Москву в Главлит, чтобы решить вопрос о выпуске собрания сочинений к десятилетней годовщине смерти поэта. Записи в фединском дневнике от 17 марта весьма красноречиво свидетельствуют о стилистике и градусе беседы с руководителем Главлита Павлом Лебедевым-Полянским:

Два дня в Москве. Полторачасовой разговор с Лебедевым-Полянским. Я выхожу на улицу и так разбит, словно весь день таскал камни. Порядочно на свете я видел дураков; но столь законченного вижу впервые <...> Если каждая литература имеет цензора, которого она заслуживает, то какова же наша литература? И все же, все же... как она ни бездарна, как ни казенна — нельзя, нельзя назначать на цензорское место людей, которым место в приюте для идиотов! Нам запрещено издавать книги по истории, теории и критике литературы. Запрещено выпустить собрание произведений Блока («ведь он умер, — сказал Л<ебедев>-П<олянский>». — Значит, он не пайщик Вашего Изд<атель>ства?! Как же можно?» — «Но мы ведь издали его “Дневники”». — «Вы вышли из рамок программы». — Эти слова он твердил полтора часа, как дрозд, которого научили говорить) [*Художник...* 172].

Впрочем, в поисках заступников Федин и его единомышленники прошлись буквально по всем ступеням партийно-бюрократической лестницы и добрались в конце концов до ЦК ВКП(б), где им все-таки пошли навстречу [*Архив...* XI, 256]. В конце октября 1930 года Федин пишет письмо М. Горькому с просьбой написать вступительную статью к будущему собранию сочинений. Горький от этой миссии отказался, объяснив тем, что «мизантропия и пессимизм Блока — не сродни мне, а ведь этих его качеств — не обойдешь» [*Горький...* 522]. В итоге открыть собрание сочинений своей статьей было доверено первому наркому просвещения РСФСР А. Луначарскому. С 1932-го по 1936 год из печати вышло 12 томов первого научного издания собрания сочинений Александра Блока с комментариями В. Орлова. Примечательно, что в качестве текстолога в редактировании первых томов принимал участие литературовед

Д. Пинес. И даже после своего ареста и высылки в Архангельск он присылал Орлову текстологические предложения [Любимов: 183]. Цензура в отдельных случаях отступала, но натиск ее на издательство «попутчиков» отнюдь не ослабевал. В дневнике Федина от 17 марта 1930 года есть такая запись: «Запрещен роман Р. Гуля — “Генерал Бо” (набранный и разрешенный здешней цензурой) <...> изъят из продажи Г. Ку克林 — “Краткосрочники”; конфискован Ю. Берзин — “Оптимистический роман”; задержан выпуск В. Пяста — “Современное стихосложение”» [*Художник...* 173]. Порой рядовые цензоры даже «примеряли на себя мундир» литературных редакторов. Так, в письме К. Федину от 20 июля 1934 года относительно книги И. Соколова-Микитова цензор Л. Козлова замечает: «Тов. Федин, что это за слово, часто употребляемое Микитовым, — обочь?» [*«Свела...»*: 256].

Отбиваясь от прессинга цензуры, Федин в то же время негативно оценивал демонстративные, как ему казалось, акции своих коллег-писателей, способные ослабить состав пайщиков и навредить работе издательства. Весной 1931 года один из самых известных и талантливых литераторов России — Е. Замятин — подал заявление на выход из ИПЛ. Этому предшествовал ультиматум группы пролетарских писателей Ленинграда, пожелавших войти в состав издательства, но только с условием исключения оттуда Замятина. Ситуация выходила из-под контроля Правления, что волновало Федина. Он не хотел терять друга и творческого единомышленника, но и бросать открытый вызов набиравшим силу ЛАППовцам⁷ считал бессмысленным в сложившейся ситуации: «Вся современная литература существует на начале “компромисса”. Она “допускается” при условии, если писатель безоговорочно подчиняется идеологии и “вождям” пролетарского искусства. Иначе литературы вовсе не было бы — т. е. рус-

⁷ ЛАПП — Ленинградская ассоциация пролетарских писателей. Во главу угла ее сторонники ставили идеологическую направленность произведения.

ской “попутнической” литературы. И если Замятин не хочет принять этого ультиматума эпохи, он должен не то что уйти из пайщиков изд<атель>ства, он должен уйти из литературы» [*Художник...* 175]. Федин был огорчен поступком Замятина и предвидел последствия не только для издательства, но и для самого Замятина: «...уходя из изд<атель>ства, Замятин порывает последнюю связь с “общественностью” и лишает себя всякой мыслимой в нынешних условиях товарищеской поддержки. Его уход будет истолкован “политически”. Он опять и заново будет объявлен “врагом”. В каком же положении окажутся его товарищи, считающие его ценным, нужным для литературы и несправедливо “осужденным” писателем, если им придется выступить хотя бы просто по мотивам человечности, в его защиту или ему на помощь?»⁸ [*Художник...* 175] За день до общего собрания пайщиков ИПЛ Федин убедил Замятина забрать заявление.

Курс на то, чтобы делать все возможное для выпуска качественной литературы, опирающейся не на классовый диктат и вульгарные социологические принципы, а на богатые литературные и художественные традиции, несмотря ни на что, при председателе правления Федине в ИПЛ не прерывался. В 1929 году вышла книга Замятина «Житие Блохи от дня чудесного ее рождения и до дня прискорбной кончины» с рисунками Бориса Кустодиева — уникальное библиофильское издание тиражом всего 500 экземпляров. Годом позже событием стало издание книги Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» с иллюстрациями того же художника тиражом 5300 экземпляров.

При общей лаконичности полиграфического оформления большинства книг обложки некоторых из них выглядят изящными, щеголеватыми, выполненными как в неоклассической традиции, так и в стилистике модного в ту эпоху конструктивизма. Нужно отдать должное мастерству штатного художника, сильного «шрифтовика» М. Кирнар-

⁸ Подробнее об этой ситуации, а также о роли Федина в печально известном «деле Пильняка и Замятина» (1929) см.: [Коновалова].

ского. Оригинален дизайн сборника стихотворений «Маяковскому» (1930) Н. Брауна, А. Прокофьева, В. Саянова, а также обложки книг Б. Пастернака «Охранная грамота» (1929), О. Форш «Сумасшедший корабль» (1931), Н. Юргина «Перпендикуляр» (1931) и др. Правление во главе с Фединым сумело привлечь к работе над оформлением книг самых известных и талантливых художников страны. Тем более что стабильное экономическое состояние издательства в начале 1930-х годов позволяло это сделать. Гравюрами на дереве Н. Алексеева проиллюстрированы роман Достоевского «Игрок» и повесть Федина «Старик», изданные в 1930 году. В том же году вышли из печати сатирическая повесть Ю. Тынянова «Подпоручик Киже» с иллюстрациями Е. Кибрика в технике черной акварели, сборник рассказов М. Зощенко «Сирень цветет» в оформлении В. Конашевича. Его запоминающаяся графика украсила также книгу прозы Н. Тихонова «Анофелес» (1930), повесть Л. Сейфуллиной «Виринея» (1932), книгу очерков М. Кольцова «Испанская весна» (1933) и т. д. Ученик Конашевича Л. Хижинский выполнил гравюры на дереве для книги народных сказок «Пятиречие» (1931), собранных О. Озаровской, и исторического романа А. Виноградова «Потерянная перчатка: (Стендаль в Москве)» (1934). Театральный художник Н. Акимов сопровождал своими рисунками повесть В. Каверина «Черновик человека» (1931), а известный график К. Рудаков — книгу Е. Замятина «Наводнение» (1930), сборник рассказов Л. Борисова «Галка» (1931), повесть А. Лебеденко «Первая министерская» (1934). Кроме того, иллюстрировали и оформляли издания такие видные мастера, как Н. Якубова-Мунц, В. Фаворский, С. Юдовин, А. Ушин, Д. Митрохин. «Издательство применило тесное сотрудничество современных писателей с художниками-графиками, дав образцы иллюстрированной книги, и ставит своей задачей упрочить этот продуктивный опыт борьбы за культуру советской книги» [*Переписка...* ГМФ 38056], — сообщает сам Федин в письме к секретарю ЦК ВКП(б) А. Жданову от 3 мая 1934 года, в котором просит защитить ИПЛ от предстоящего слияния и реформирования.

Печататься в ИПЛ стало правилом хорошего тона для широкого круга литераторов, причем не только ленинградских. Были изданы книги П. Антокольского, Н. Асеева, А. Безыменского, А. Белого, А. Фадеева, И. Эренбурга [Лавров, Таллерчик: 97].

В определенной мере рубежом стало первое полугодие работы нового директора С. Алянского, которого поддерживал Федин. В это время были заложены основы будущего благополучия предприятия. Во всяком случае, уже в конце 1929 года некоторые писатели с надеждой стали обращать взоры на ИПЛ. «Милый Костя! С большим усилием я сел, наконец, за “Детство”. К Новому году надеюсь окончить <...> Мне хотелось бы отдать рукопись вашему издательству (как мы говорили) <...> Денег сейчас я не прошу <...> В повести около 3,5—4 печатных листов. “Контрреволюции” не будет (ежели не контрреволюционно вообще “прошное”, и вообще всякое “Детство”) <...> Сговориться мне хочется теперь потому, что станет спокойнее, когда буду надеяться. Самое главное, вы издадите хорошо» [*«Свела...»*: 209] — писал Федину Соколов-Микитов 14 декабря 1929 года. Верным показателем возросшего уровня издательства стало и желание Максима Горького напечатать в 1931 году там свой рассказ «Голубая жизнь». Он был опубликован с весьма выразительными автолитографиями Конашевича.

Алянский постоянно информирует Федина о положении дел: «На сегодня Книгоцентр должен нам по неоплаченным счетам 46 500 руб<лей> (с 2-го июня не акцептует счета). До сегодня мы держались хорошо, несмотря на задержку Книгоц<ентра> мы оплатили все счета типографии и за бумагу, но если завтра начнут поступать счета за колленкор — мы задохнемся. Завтра принимаю ряд принудительных мер по отношению к Книгоц<ентру>, надеюсь вылезем. Из издательских новостей могу сообщить следующее: заключили договор на собр<ание> соч<инений> с Ка-

⁹ Письмо Алянского Федину от 17 июня 1931 года [*Переписка... ГМФ 43424*].

вериным и Козаковым. На “Поход Седова” также заключили договор с И. С. Сокол<овым>-Микит<овым>»⁹.

М. Слонимский в письме Федину в Давос от 16 октября 1931 года вполне оптимистично провозглашает: «ИПЛ процветает, ширится и растет»¹⁰. К сожалению, тяжелая болезнь легких и долгое (с августа 1931-го по декабрь 1932 года) лечение за границей, в Швейцарии и Германии, значительно сократили для Федина возможности влиять на политику ИПЛ, дабы не допускать конфликтов и ссор между пайщиками. Ведь равной ему по авторитету фигуры среди членов правления не было. В этой ситуации живое участие в делах издательства принял М. Горький. Мэтр советской литературы развернул активную деятельность на знакомом ему поприще. Однако разница в планах и подходах к издательской работе между Фединым и Горьким оказалась значительной. Если первый просто хотел печатать интересные и разные книги, то второй, образно говоря, мечтал возвести Дворец Советов, мыслил категориями гигантских проектов, требовавших от писателей сосредоточения всех сил, но при этом еще и «растворявших» их индивидуальности в коллективной работе. «У Горького было два совещания в один день, — пишет в очередном письме Федину Михаил Слонимский, — утром — Прези-

¹⁰ Письмо Слонимского Федину от 16 октября 1931 года [ЦГАЛИ СПб... Д. 29. Л. 58].

¹¹ М. Горький в 1931 году выступил инициатором создания многотомной «Истории Гражданской войны в СССР» под своей редакцией — грандиозного труда, в литературной обработке которого должны были принять участие главные писатели страны, в том числе и Федин, который из-за болезни не смог присоединиться к этой работе. Идея была реализована не в ИПЛ.

¹² Письмо Слонимского Федину от 27 сентября 1931 года [ЦГАЛИ СПб... Д. 29. Л. 55]. М. Горький предложил издать в ИПЛ ежегодник под условным названием «День» под своей редакцией, в котором должны быть собраны факты и события из быта и общественно-политической жизни разных стран за один какой-либо день. Идея была реализована не в ИПЛ и уже после смерти М. Горького.

диум ИПЛ, а днем — “гражданская война”¹¹. Старик очень хорош, полон планов, заседания были не по-заседательски интересны. Решили делать в ИПЛ сборник “Мировой день”¹². Заседание президиума, о котором упомянул Слонимский, состоялось 28 сентября 1931 года, и на нем по предложению Горького постановили начать в издательстве выпуск книг серии «Библиотека поэта», чтобы запустить в печать стихотворные сборники лучших поэтов XVIII—XX веков для обучения начинающих авторов. Каждое издание должно открываться вступительной статьей и содержать научные комментарии к текстам. Таким образом, выходу сборника предшествовали изучение первоисточников, архивные изыскания, удаление цензурных и редакторских исправлений и т. д. Готовили материалы для серии Ю. Тынянов, И. Груздев, К. Чуковский, Б. Томашевский, И. Виноградов, Б. Пастернак, В. Десницкий, В. Орлов, В. Саянов, А. Селивановский, И. Ямпольский, Ю. Оксман. На наш взгляд, издание серии «Библиотека поэта» именно в ИПЛ стало возможным во многом благодаря линии Федина на привлечение к работе талантливых критиков, литературоведов и текстологов. Первая книга серии, посвященная Г. Державину, вышла в свет в 1933 году. В том же году появилась книга стихов Д. Давыдова, изданы сборники «Ирои-комическая поэма»¹³ и «Поэты “Искры”». В 1934 году вышли тома полных собраний стихотворений А. Дельвига и К. Рылеева.

Успешный старт этой серии Федин объяснил в письме Жданову «сработанностью и квалификацией отдельных коллективов писателей¹⁴, группирующихся вокруг издательства» [*Переписка... ГМФ 38056*]. Поддержка Горького, несомненно, оказала тонизирующее воздействие на работу ИПЛ. Однако долгой по времени она быть не могла.

Второй серьезный кризис в работе издательства стал назревать уже в начале 1932 года. Номинально замещавший Федина на посту председателя правления Груздев

¹³ В сборник вошли литературные произведения 1763—1814 годов.

¹⁴ К. Федин имел в виду и литературоведов, и критиков.

по характеру был слишком мягким, нерешительным для того, чтобы уверенно вести дела. Близкий друг Федина Слонимский, конечно, рассказывал ему в письмах о том, какому давлению подвергалось издательство извне, со стороны партийных органов, не оставлявших попыток «перевоспитать попутчиков», но при этом порой умалчивал о разногласиях и конфликтах внутри правления. Тревогу Федина вызывал тот факт, что ИПЛ, расширяя свою работу, рискует. Свои сомнения он высказал в письме к Горькому от 22 марта 1932 года: «Может получиться разрыв между хозяйственно-организационными возможностями издательства и общественными обязательствами, которые оно на себя берет. Векселей мы выдали много, а вот год прошел, и нам нужны дикие средства, чтобы вертелось колесо производства, между тем реально выпущенных книг маловато» [*Горький...* 532]. Лишенный возможности оперативного руководства издательством, Федин все чаще апеллирует к Горькому как к единственному моральному авторитету, способному повлиять на ситуацию. В его письме от 11 апреля 1932 года — боль души:

За последние два месяца чудовищно разваливается работа изд<атель>ства, подменяемая двумя прогрессирующими маниями — говорения и проектирования. За истекший год не реализовано, или — не начато реализацией, — ни одно из ценных прошлогодних начинаний. Технический аппарат — превосходно поставленный, состоящий всего из 4-х человек (при обороте свыше 600 000 и чистой прибыли за прошлый год в 120 000!!) — втягивается в дискуссии, перестает работать. Между тем если изд<атель>ство существовало как общественное целое, то только благодаря своей хозяйственной «базе», благодаря тому, что оно было здоровой «хозяйственной единицей». Если сломать эту ось — мгновенно рассыплется вся общественность, а с нею исчезнет возможность заработка для 150 литераторов и художников [*Горький...* 537].

До поры до времени Алянский, чувствуя поддержку Федина, мог всецело посвятить себя работе, не обращая внимания на интриги ряда писателей — членов правления

ИПЛ. Однако постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» стало веским дополнительным поводом для смены слишком независимого директора. Представители крыла пролетарских писателей поставили вопрос ребром — во главе издательского аппарата отныне «должен стоять партийный руководитель»¹⁵. Правление Алянского не защитило. Узнав о принудительной по сути отставке директора ИПЛ, Федин в письме от 22 августа 1932 года обратился к Правлению с жестким заявлением:

Как могла создаться в Правлении такая обстановка, при которой один его член, в форме, избираемой им по личной склонности, предлагает заведующему Издательством уйти со службы? И почему после того, как письмо становится известно другим членам Правления, они не протестуют ни против его грубого тона, ни против невнятного содержания? <...> Не видно, почему же С. М. Алянский, после исключительно успешного трехлетнего хозяйственного руководства Издательством и высококачественной работы специалиста-книгоиздателя, не должен или не может больше заведывать Издательством <...> Наоборот, видно, что создается туманная иллюзия, будто бы пребывание С. М. Алянского на должности заведующего Издательством стоит в противоречии с известным апрельским постановлением ЦК партии о литературе. В постановлении этом ничего не говорится о вреде хороших хозяйственников и квалифицированных специалистов, а говорится о недопустимости групповщины в практике литературных организаций. Между тем именно в результате неизжитой групповщины мог возникнуть документ, решающий важное дело писательского издательства — без участия его правления <...> Я заявляю при этом протест против того, чтобы такие вопросы, как вопрос оперативно-хозяйственного руководства Издательством, решались помимо Правления [Переписка... ГМФ 43456/3].

¹⁵ Письмо Д. Лаврухина С. Алянскому от 25 июля 1932 года [Переписка... ГМФ 43456/3].

Упрекая Слонимского в бездействии, Федин в своем письме к нему раскрывает, по всей видимости, истинные причины ухода бывшего директора: «Дорогой мой, я-то знаю, в чем здесь соль! Издательство бюрократизируется, создаются десятки должностей, развивается болезнь, от которой зачахло немало некогда здоровых предприятий <...> Ставить, сажать, назначать “своих” людей — это ЛАПП’овское яблочко давно нами отведено. В такой обстановке Алянские мешают, ибо они — трезвые работники, а не групповые протежеры» [*Переписка... ГМФ 43460*]. Явление, которое характеризует Федин, очень хорошо знакомо россиянам, живущим в начале XXI века: имя ему — попытка рейдерского захвата предприятия, способного работать ритмично и с прибылью, со стороны группы акционеров. Президиум правления на заявление Фебина ответил банальной отпиской, признав лишь вину в плохом информировании его о текущих делах. Заведующим издательством был избран Г. Сорокин, а его заместителем — рабочий Ленинградского завода имени Сталина А. Аптекман. Сражение за Алянского Федин проиграл, но сохранил репутацию порядочного человека, имеющего твердые принципы, и руководителя, чуждого конъюнктуре и интригам. В то же время ярко выраженная гражданская позиция Фебина, его по-прежнему высокий авторитет в писательских и управленческих кругах до поры до времени были своеобразной гарантией от резкого изменения идеологического курса издательства. Стоит отметить и тот факт, что тандем Федин — Алянский сумел создать ритмичный хозрасчетный издательский механизм, который позволял строить реальные планы и с честью выполнять их. В письме Фебину Слонимский подчеркивал: «Новые рукописи сыпятся дождем, среди них очень интересные»¹⁶. Не обижали в ИПЛ и гонорарами, как правило, выдерживали сроки их вы-

¹⁶ Письмо Слонимского Фебину от 16 августа 1932 года [ЦГАЛИ СПб... Д. 30. Л. 7].

плат. То же касалось и графика сдачи книг в печать. По свидетельству того же Слонимского, «можно ручаться, что ИПЛ все действительно выполнит, а ГИХЛ так выполняет свои обещания, что авторы оттуда почти все бежали в злобе и ужасе»¹⁷. Позитивное сравнение делает и Мариэтта Шагинян: «У нас имеется в союзе в ряде бесхозных, дорого обходящихся государству и бездарных издательств — образцовая производственная единица — Ленинградское издательство писателей. Оно возникло в результате общественной работы самих писателей, работает хорошо, не требует дотаций»¹⁸.

Среди заметных книг, выпущенных ИПЛ в 1932 году, романы А. Толстого «Хождение по мукам» и Константина Федина «Города и годы», «Дневники. 1917—1931» М. Шагинян и собрание сатирических новелл «Под куполом» О. Форш, «Стихотворения» А. Прокофьева и повесть С. Спасского «Новогодняя ночь» с замечательными иллюстрациями В. Фаворского. Событием стал выход очерков И. Соколова-Микитова «Море, люди, дни» и цикла рассказов М. Кольцова «Душа болит», «Автобиографической повести» А. Грина и книги прозы Н. Тихонова «Клинки и тачанки». В числе удач приключенческая повесть В. Матвеева «Золотой поезд» и написанный образным, ассоциативным языком роман В. Иванова «Путешествие в страну, которой еще нет». ИПЛ предоставляло трибуну и непрофессиональным авторам. Сборник «Бойцы и корабли» составили рассказы моряков-краснофлотцев. А книга «Первое путешествие» основана на путевых впечатлениях бригадира-ударницы Л. Ивановой. Круз по странам Европы на теплоходе «Абхазия» достался ей как премия за хорошую работу.

В декабре 1932 года Федин возвращается на родину и снова погружается в работу. Несмотря на отнимавшие немало сил и времени дискуссии и совещания на тему «как

¹⁷ Письмо Слонимского Федину от 22 октября 1932 года [ЦГАЛИ СПб... Д. 30. Л. 21].

¹⁸ Письмо Шагинян Слонимскому от 9 июля 1934 года [ЦГАЛИ СПб... Д. 61. Л. 37 об.].

лучше подготовиться к Первому съезду Союза советских писателей», ИПЛ в 1933 году выходит на новые рубежи. В письме к Жданову, которое мы неоднократно цитировали, Федин приводит показательные цифры: «За 1933 год выпущено 124 названия книг по беллетристике, критике и истории литературы <...> Общий тираж 991.800 экземпляров. Уставной капитал Издательства равнялся 310.000 руб. и состоял из накоплений членов Товарищества и отчислений из прибылей. Баланс за 1933 год — 2.200.000, прибыль — около 400.000 рублей; 40% ее отчислено на культурные нужды писательских организаций Ленинграда. Весь аппарат Издательства в том же году числил 25 человек служащих» [*Переписка...* ГМФ 38056]. Чтобы за год добиться почти двукратного увеличения книжного репертуара¹⁹, Федину и его коллегам пришлось серьезно реорганизовать работу не только издательского аппарата, но и самих писателей-пайщиков. Помимо правления, в 1933 и 1934 годах действовал еще и президиум правления из 11 представителей товарищества [Лавров, Таллерчик: 94]. Заместителями Федина как председателя президиума стали М. Слонимский и А. Дмитриев. Так было намного удобнее решать возникавшие проблемы.

Книги некоторых авторов приходилось буквально вырывать из цензурных объятий. В письме Федину от 19 августа 1933 года Слонимский отчитывается о своих переговорах с начальником Главлита Б. Волиным и заведующим отделом культурной пропаганды ЦК ВКП(б) А. Стецким: «Кроме Венуса (книгу которого как будто удалось отбить — сужу по беседе своей с Волиным) конфискован у нас еще Лифшиц. С Лифшицем дело плохо. Волин не сдавался, Стецкий относится недоброжелательно. А это прорыв тысяч на сорок» [*Переписка...* ГМФ 34514]. И того и другого автора удалось в конце концов отстоять. Пришли к читателю и роман Г. Венуса «Молочные воды» о немцах-меннонитах, попавших в мясорубку Гражданской

¹⁹ В 1932 году в ИПЛ вышло 72 издания.

войны, и книга воспоминаний Бенедикта Лившица о футуристах «Полутораглазый стрелец».

1933 год выдался урожайным и у признанных мастеров советской литературы. М. Зощенко издал повесть «Возвращенная молодость», Ю. Тынянов — рассказ «Малолетний Витушишников» (об эпохе Николая I), Б. Пастернак — стихотворения в одном томе, М. Шагинян — очередное издание романа «Гидроцентральный» (о строительстве электростанции в Армении), М. Козаков — роман «Девять точек» (о свержении самодержавия в России).

Напечатан уже пятый том Собрания сочинений В. Хлебникова. Литературовед В. Евгеньев-Максимов заинтересовал читателя историей журнала «Современник» 1840—1850-х годов, а писатель-маринист С. Абрамович-Блэк — «Записками гидрографа» (о путешествии по труднодоступным районам Якутии). Популярной книгой в одночасье стал альбом Н. Радлова «Воображаемые портреты» — сборник карикатур на известных писателей и поэтов Ленинграда.

В 1933 году вышел сборник «Четыре поколения» об истории Нарвской заставы — промышленного района Ленинграда: плод совместного труда бригады писателей и художников ИПЛ. Сегодня это издание представляет большой краеведческий интерес — в частности потому, что помогает воссоздать авральное строительство крупнейшей в Ленинграде фабрики-кухни, памятника культуры эпохи конструктивизма. Подводя в своем письме к Жданову позитивные итоги опыта работы ИПЛ, Федин утверждает, что кооперативная форма издательской организации «во-первых, реально, а не на бумаге, сближает широкие круги писателей вокруг общественно-здорового, проверенного руководящего центра, во-вторых, предоставляет писателю практическую возможность проявлять инициативу в области создания типа книги (например, сборник о Нарвской заставе “Четыре поколения”), в работе над сериями, собраниями и т. д., и в-третьих, служит своего рода школой, в которой старшие писатели передают свои знания младшим» [*Переписка... ГМФ 38056*].

В то же время, несмотря на достижения издательства, на рост тиражей, Федин весьма критичен к отдель-

ным аспектам работы. «К сожалению, оформление начинает портиться, — признается он Горькому в письме от 31 августа 1933 года, — небрежничает народ. Надо сказать, вообще много у издательства технических и хозяйственных препон и бед, множество надделано ошибок» [*Горький...* 547].

Наверное, и работа над ошибками помогала издательству расти. Как отмечает литературовед Е. Наумова, накануне 1934 года впервые за все годы работы ИПЛ представило годовой тематический план, издательский портфель сформировали 237 рукописей, из которых больше половины составляли новинки [Наумова: 208]. Планировалось запустить альманах «Литература, техника, наука», издать книги о декабристах и т. д. Еще в апреле 1934 года Ленинградский обком ВКП(б) приглашал руководителей ИПЛ на совещание по изданию книги к двадцатилетию Октябрьской революции [Лавров, Таллерчик: 101]. Но перед самыми майскими праздниками пайщикам ИПЛ становится известно о планах высшего партийного руководства по ликвидации их издательства и слиянию его с другим предприятием. 2 мая Федин, Тихонов, Слонимский и Козаков пишут письмо Сталину, где просят сохранить автономию и редакционную самостоятельность ИПЛ и аргументируют свою позицию: «Если при реорганизации издательств художественной литературы предполагается сосредоточить их в Москве, то мы просим принять во внимание, что в Ленинграде живет почти такое же число квалифицированных писателей, что и в Москве» [*Переписка...* ГМФ 38054]. В последний момент это письмо отправлять передумали, решено было обратиться с подробным посланием к секретарю ЦК ВКП(б) Жданову. Тем более что Федин уже успел в общих чертах объяснить ему позицию издательства при краткой личной встрече. Письмо написано на следующий день, 3 мая, и подписано уже одним Фединым как председателем правления ИПЛ. Решив принять удар на себя, Федин привел веские аргументы против грядущего поглощения:

Лишение «Издательства Писателей в Ленинграде» этой товарищеской общественной формы путем эвентуального

объединения его с издательством другого, например, государственного типа, на наш взгляд — руководящих работников Издательства, — в настоящий момент неизбежно повлечет за собой следующее:

1. Устранит существующее соревнование издательств и, таким образом, снизит качество художественной литературы;
2. Бюрократизирует издательский аппарат, отдалив его от писательской среды и быть может даже — противопоставив его ей;
3. Поставит в крайне трудное положение начинающих авторов, нуждающихся в помощи старших товарищей [*Переписка...* ГМФ 38056].

Призывая сохранить издательство «в настоящем виде», Федин подчеркивает также, что «масса советской литературы в Ленинграде почувствовала бы такое слияние как тяжелый удар» [*Переписка...* ГМФ 38056]. 4 мая Федин обращается к Горькому за поддержкой и просит его передать послание Жданову при личной встрече. «Самое важное: Вы обещали написать несколько слов на моей записке товарищу Жданову в поддержку автономности “Издательства Писателей в Ленинграде” <...> Если можно, пожалуйста, пришлите мне копию Вашего отзыва об издательстве» [*Горький...* 549]. В этом же письме Федин сообщает Горькому еще об одном тревожном моменте — о возможной передаче серии «Библиотека поэта» в Москву, в издательство «Academia»: «Очень просим Вас поддержать “Библиотеку”, проделавшую большую научную подготовительную работу, которая даст в ближайшее время свои результаты» [*Горький...* 549].

Горький написал своему корреспонденту только 27 сентября 1934 года, когда ИПЛ уже не существовало: «Виноват перед вами — не ответил на письмо ваше по поводу “Ленинградского издательства писателей”. И сейчас не могу ответить, ибо Иосиф Виссарионович в отпуску, а без него — толка не добьешься» [*Горький...* 552]. В адрес же «Библиотеки поэта» писатель высказался еще позднее, 11 декабря 1934 года, и был довольно категоричен: «Совершенно неважно, в какой издательской организации будет издаваться “Библиотека поэтов” в данном ее виде и будет ли

она издаваться самостоятельно, одновременно и дробно в Ленинграде, в Конотопе, Москве, Обдорске и других местах <...> Я неоднократно говорил и писал о том, что “Библиотеку поэта” следует начать с народной песни, с былины, с Тредьяковского, т. е. именно “научно” и строго хронологически <...> От этого порядка и плана работы молча отказались» [Горький... 556]. Необходимо уточнить, что Горький был явно раздражен письмом Фебина от 27 ноября, где бывший председатель правления ИПЛ сетовал на несправедливый подход издательства «Academia» к указанной серии, нарушавший ее первоначальные принципы [Горький... 552]. Ведь предполагалось, что «Библиотека поэта» станет своеобразным пособием для начинающего поэта. Фебин в этом письме как раз обосновывал необходимость передать серию издательству «Советский писатель» как преемнику ИПЛ. По всей видимости, Горькому было не слишком важно, в каком издательстве воплощаются в жизнь его проекты. Главное, чтобы они были «на плаву» и одобрены властями.

Впрочем, вернемся к последним эпизодам борьбы за автономность ИПЛ. М. Шагинян в письме Слонимскому от 9 июля 1934 года рассказала о встрече в Кремле группы писателей с членом политбюро ЦК ВКП(б) В. Куйбышевым. Мариэтта Сергеевна взяла слово и выступила против ликвидации ИПЛ и его объединения с другими издательствами. Куйбышев обратился к заведующему отделом культурной пропаганды ЦК ВКП(б) А. Стецкому: «Что скажете?» Стецкий, в свою очередь, сослался на авторитет Горького: «Алексей Максимович подал эту мысль. Он резко критиковал продукцию издательства. Он считает, что там издают по кумовству родные и знакомые друг друга» [ЦГАЛИ СПб... Д. 61. Л. 38]. Шагинян опровергла этот тезис и апеллировала прежде всего к высокому качеству издательской продукции. Стецкий с доводом согласился, а Куйбышев подвел итог: «Этот вопрос не моей компетенции. Должно решить ЦК» [ЦГАЛИ СПб... Д. 61. Л. 38]. Шагинян считала, что своей речью спасла издательство, и намекала на прохладное отношение коллег к его защите. Фебин, узнав о письме, в переписке со Слонимским упреки парировал: «Все мои разговоры протекали “под знаком” борьбы за изд<атель>ство,

а не “уступчивости”, — со Ждановым, Горьким, Стецким» [*Переписка...* ГМФ 30942]. Примечательно, что в этом же письме Федин, упоминая тот факт, что издательский портфель (в производстве, в редакции, в работе у авторов) насчитывает уже 242 рукописи, восклицает: «Когда изд<атель>ство ухитрилось набрать эту уйму добра? Случись сейчас слияние, мы ни копейки не сможем выбрать из дела и паевой капитал пойдет на покрытие портфеля <...> Нам надо зажать хозяйство до отказа» [*Переписка...* ГМФ 30942].

Развязка наступила 31 июля, когда газета «Правда» сообщила о постановлении Союзного совета промышленной кооперации, согласно которому Всесоюзное объединение кооперативного издательства писателей создавалось на основе слияния «Московского товарищества писателей» и «Издательства писателей в Ленинграде». В состав нового издательства под названием «Советский писатель» кроме уже перечисленных вливались «Советская литература», а также два небольших московских издательства — «Посредник» и «Север» [Наумова: 210]. Но до конца 1934 года, да и в 1935-м в печать продолжали выходить намеченные к изданию, а также подписанные к печати книги под маркой ИПЛ.

Наверное, это сродни мистике, но среди названий книг, вышедших на последнем году жизни издательства, явно выделяются те, что невольно символизируют всю недолгую, славную и трагичную его историю. Словно бы авторы — приверженцы разных политических взглядов и художественных концепций — сговорились и в едином порыве зашифровали главные вехи судьбы и черты самого издательства:

«Жизнь моя» — автобиографическая повесть А. Чапыгина;

«Сознание и творчество» — литературно-критическое издание В. Полонского;

«Испытание героя» — литературно-критическое издание И. Виноградова о творчестве Юрия Либединского;

«Бесстрашие художника» — сборник статей А. Горелова;

«Якобинский заквас» — первая часть трилогии О. Форш «Радищев»;

«Укрощение Робинзона, или Потерянный рай» — комедия В. Каверина;

«Сеанс окончен» — повесть Л. Борисова;

«Гибель» — роман С. Розенфельда о событиях Первой мировой;

«По следам войны» — роман Л. Войтоловского, походные записки 1914—1917 годов.

Образно говоря, на станцию назначения под названием «Первый съезд Союза писателей СССР» отправился литературный поезд, в составе которого были разные издательские вагоны. И шел он по путям — партийным постановлениям, которые укладывались прямо перед идущим паровозом. Купейный вагон «попутчиков» в итоге отцепили, а самих литераторов вынудили пересест в тесную теплушку с минимумом свободного жизненного пространства. Удивительный феномен этого отцепленного вагона — «Издательства писателей в Ленинграде» — в том, что внутри него собрались талантливые и непохожие друг на друга люди, которые сумели договориться и создать в нем атмосферу творчества и уважения к таланту.

Централизация издательского дела в стране проводилась с разной скоростью уже с середины 1920-х годов. Не понимать, чем это может в конце концов закончиться, основатели ИПЛ не могли. Однако энергия идеи кооперативной организации издательства, которую оценили и взяли на вооружение Федин и его соратники, оказалась настолько велика, что семилетнее поступательное развитие ИПЛ дало пример достойного существования свободного творческого сообщества в эпоху закручивания гаек. Федин-издатель показал себя исключительным максималистом в плане создания материальных условий, дававших писателям возможность заниматься своим ремеслом, не оглядываясь на подачки государства. Федин — идеолог кооперативной работы — сумел сплотить литераторов разных взглядов, школ и политических пристрастий в стремлении работать на позитивный имидж ИПЛ. Несмотря на неизбежные козни и интриги, ИПЛ сумело завоевать славу конкурентоспособного издательства, которому по плечу

самые сложные, масштабные задачи. Федин выстроил и функционировавшую без серьезных сбоев систему взаимоотношений с властью, с высшими моральными авторитетами советского искусства, основанную на золотом правиле компромисса. Как бывший серапион, он не только привлек к работе в ИПЛ своих литературных «братьев», но, в широком смысле, содействовал созданию в его рамках сообщества писателей, литературоведов, критиков, художников, разделявших ценности свободной от идеологии творческой деятельности. Он привлекал к сотрудничеству людей, ставивших на первое место достоинства литературы как таковой. И это были не только профессиональные авторы, но и одаренные любители — рабочие, инженеры, красноармейцы, матросы и т. д. Несмотря ни на что, Федин и правление ИПЛ выдерживали линию на выпуск современной художественной литературы, на продвижение талантливой критики, литературоведческих книг, на поиск и издание одаренных начинающих авторов. Вокруг издательства формировался и читательский массив, разделявший ценности «попутчиков».

«Издательству писателей в Ленинграде» судьбой оказалось отпущено не так уж много времени, но главное, что оно всегда старалось быть в центре литературной жизни Северной столицы и всей страны, постоянно стремилось к балансу между жанрами, стилями, направлениями и неизменно пыталось подобрать ключ к душам читателей.

Литература

Архив А. М. Горького в 24 тт. Т. 11. Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. М.: Наука, 1966.

Белов С. В. «Издательство писателей в Ленинграде» (1927–1934 гг.) // Книжное дело Петербурга — Петрограда — Ленинграда: Сб. науч. трудов. Л.: Наука, 1981. С. 126–136.

Гинзбург Л. Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб, 2002.

Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М.: АН СССР, 1963. (Литературное наследство. Т. 70).

Дневники К. А. Федина // Государственный музей К. А. Федина. Неописанные материалы. Научно-вспомогательный фонд (НВ ГМФ 5610/2).

Коновалова Л. Ю. Переписка К. А. Федина и Е. И. и Л. Н. Замятинных <вступ. ст.> // Константин Федин и его современники: из литературного наследия XX века. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 71—88.

Кузмин М. Жизнь подо льдом. (Дневник 1929 года) / Публ., предисл. и коммент. С. В. Шумихина // Наше наследие. Редакционный портфель. URL: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Kuzmin.php.

Лавров Н. П., Таллерчик Т. М. Издательство писателей в Ленинграде (1928—1934) // Книга. Исследования и материалы. Сб. 36. М.: Книга, 1978. С. 92—103.

Любимов Н. М. Неувядаемый цвет: книга воспоминаний. В 2 тт. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2004.

Наумова Е. В. «Издательство писателей в Ленинграде» — предтеча ленинградской редакции «Советского писателя» // Триста лет печати Санкт-Петербурга. Материалы междунар. науч. конф., СПб., 11—13 мая 2011 г. СПб.: ГМИ СПб, 2011. С. 204—211.

Переписка К. А. Федина // Государственный музей К. А. Федина. Неописанные материалы. Основной фонд (ГМФ).

«Свела нас Россия». Переписка К. А. Федина и И. С. Соколова-Микитова. 1922—1974 / Под ред. И. Э. Кабановой, И. В. Ткачевой. М.: Наука, 2008.

Свиценская М. К. Частное книгоиздание Москвы и Санкт-Петербурга: история, современное состояние, перспективы развития. Прага, 2000. URL: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001119/01/125.pdf>.

Семенова Т. Б. К истории «Издательства писателей в Ленинграде» // Константин Федин и его современники: Фединские чтения. Саратов, 2013. Вып. 5. С. 150—164.

Устав кооперативного товарищества «Издательство Писателей в Ленинграде». Л.: Издательство Писателей в Ленинграде, 1930.

Федин К. А. Собр. соч. в 12 тт. Т. 11. М.: Художественная литература, 1986.

Художник и общество (неопубликованные дневники К. Федина 20—30-х годов) <23 января 1929 года> / Публ. Н. К. Феединой,

Н. А. Слововой, примеч. А. Н. Старкова // Русская литература. 1992. № 4. С. 164–181.

ЦГАЛИ СПб. Ф. 414. Оп. 1.

References

A. M. Gorky's Archive. Vol. 11. Correspondence between A. M. Gorky and I. A. Gruzdev. Moscow: Nauka, 1966. (In Russ.)

Belov S. V. The Publishing House of Writers in Leningrad (1927–1934) // Book Publishing in Petersburg – Leningrad: A collection of papers. St. Petersburg: Nauka, 1981. P. 126–136. (In Russ.)

Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg. F. 414. Inv. 1. (In Russ.)

Fedin K. A. Collected works in 12 vols. Vol. 11. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1986. (In Russ.)

Ginzburg L. Y. Notebooks. Memoirs. Essays. St. Petersburg: Iskustvo-SPb, 2002. (In Russ.)

Gorky and Soviet Writers. Unpublished Correspondence. Moscow: AN SSSR, 1963. (Literary Heritage. Vol. 70). (In Russ.)

K. A. Fedin's Correspondence // The State K. A. Fedin Museum. Uninventorised materials. The State Museum Fond. (In Russ.)

K. A. Fedin's Diaries // The State K. A. Fedin Museum. Uninventorised materials. Scientific Auxiliary Fond 5610/2. (In Russ.)

Konovalova L. Y. Correspondence of K. A. Fedin and E. I. and L. N. Zamyatin (foreword) // Konstantin Fedin and His Contemporaries: From the Literary Legacy of the 20th Century. Book 1. Moscow: IMLI RAN, 2016. P. 71–88. (In Russ.)

Kuzmin M. Life under the Ice. (Diary of 1929) / Publ., foreword and comments by S. V. Shumikhina // Nashe nasledie. Manuscripts in editor's hand. URL: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Kuzmin.php. (In Russ.)

Lavrov N. P., Tollerchik T. M. The Publishing House of Writers in Leningrad (1928–1934) // Book. Research and Materials. Collection 36. Moscow: Kniga, 1978. P. 92–103. (In Russ.)

Lyubimov N. M. Unfading Colour: A Book of Memoirs. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Yazyki russkoy kultury, 2004. (In Russ.)

Naumova E. V. The Publishing House of Writers in Leningrad is a Forerunner of The Leningrad Editorial Offices of the *Soviet Writer* //

Three Hundred Year Anniversary of Publishing in St. Petersburg. Proceedings of the International Conference. St. Petersburg, 11–13 May, 2011. St. Petersburg: GMI SPB, 2011. P. 204–211. (In Russ.)

‘Russia brought us together’. Correspondence between K. A. Fedin and I. S. Sokolov-Mikitov. 1922–1974 / Ed. I. E. Kabanova, I. V. Tkacheva. Moscow: Nauka, 2008. (In Russ.)

Semenova T. B. On the History of the *The Publishing House of Writers in Leningrad* // Konstantin Fedin and His Contemporaries. Fedin Readings. Saratov, 2013. Issue 5. P. 150–164. (In Russ.)

Svichenskaya M. K. Private Book Publishing in Moscow and St. Petersburg: History, Current State, Prospects of Development. Prague, 2000. URL: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001119/01/125.pdf>. (In Russ.)

The Artist and the Society (K. Fedin’s Unpublished Diaries of the 1920s–1930s) <23 January, 1929> / Publ. by N. K. Fedina, N. A. Slo-mova, with comments by A. N. Starkov // *Russkaya literatura*. 1992. Issue 4. P. 164–181. (In Russ.)

The Charter of the Cooperative Partnership *The Publishing House of Writers in Leningrad*. St. Petersburg: Izd. pisateley v Leningrade, 1930. (In Russ.)

История русской литературы

Ольга СЛУЖАЕВА

АЛЕКСАНДР ДОБРОЛЮБОВ НА ПУТИ К «ВЫСШЕМУ БРАТСТВУ», ИЛИ ЧТО ЗНАЧИТ НЕ БЫТЬ ЛЬВОМ ТОЛСТЫМ

Аннотация. В статье на основе писем, архивных материалов и произведений А. Добролюбова, написанных им в период религиозных поисков, после ухода в странствия по Руси, рассматриваются основы вероучения поэта и особенности восприятия этих идей крестьянской средой и обществом «образованных».

Ключевые слова: А. Добролюбов, Л. Толстой, И. Янков, «Из книги невидимой», символизм, толстовцы.

К моменту окончательного ухода поэта-декадента Александра Добролюбова в религиозные странствия в 1898 году Лев Толстой был непререкаемым авторитетом как среди крестьян, так и среди общества «образованных». Потому неудивительно, что отказ Добролюбова от искусства на-

Ольга Олеговна СЛУЖАЕВА, филолог, соискатель ученой степени ИМЛИ РАН. Сфера научных интересов — русская литература рубежа XIX—XX веков, литература модерна, современная поэзия, литературные и фольклорные формы бытования народных религиозных воззрений начала XX века, теория субъекта художественного высказывания. Email: osluzhaeva@gmail.com.

страивал современников на сравнения с уверовавшим Львом Толстым, а порой Добролюбова и вовсе приписывали к лагерю толстовцев. Община добролюбовцев, людей, разделявших религиозные воззрения Александра Добролюбова, находилась в Самарской губернии, неподалеку от бывшего имения Льва Толстого, в котором писатель неоднократно бывал вместе с семьей. Неожиданно возникшее объединение крестьян вызывало интерес современников, прежде всего в связи с наставником общины, братом Александром, как его стали называть крестьяне. Религиозное учение воспринималось как нечто второстепенное, главный интерес вызывал образ Добролюбова и перемены, произошедшие в нем после ухода. По этой причине неудивительно, что даже близкие друзья поэта не интересовались его учением как таковым, а видели в нем подражание духовоборам [Брюсов: 126] или сходство с учением Толстого [Белый: 398] — подражание вере, но не ее источник.

Сам Добролюбов в одном из примечаний к сборнику «Из книги невидимой», сделанном в 1938 году на экземпляре из библиотеки Надежды Брюсовой, написал о своих религиозных идеалах следующее:

В новейшие времена приблизились ко всемирной любви в Англии, называемые квакеры и еще более в России духовборцы. Толстовцы — я разумею, — много далее от истины. Даже много ближе их, конечно частью, я разумею, люди, находящиеся в многих ужасных заблуждениях под многими покрывалами. Я говорю о тех, которые имеют в богослужении телесную пляску, о незабываемых хлыстах¹ [Добролюбов. *Из книги...* ОР РГБ].

¹ Этот отрывок первоначально завершал письмо «Сестрам Иоанне и Надежде Брюсовым», однако в черновом варианте финал был зачеркнут и в книгу не вошел. См.: [Добролюбов. *«Сестрам...»*]. Общину хлыстов Александр Добролюбов называл «пляшущей церковью», поскольку радение сопровождалось кружениями и тряской [Ярков. *Моя жизнь...* 21]. (Как известно, в письмах 1920—1930-х годов Добролюбов произвольно расставляет знаки препинания, часто не использует заглавные буквы и не соблюдает деления на абзацы. Мы цитируем письмо в авторской орфографии и пунктуации. — О. С.)

Александр Михайлович Добролюбов, один из основоположников символизма и декадентства в России, после религиозного перелома несколько раз посещал Л. Толстого в Ясной Поляне (5, 6 сентября 1903 года [Толстой: LIV, 191], 21 июля 1906 года [Маковицкий: II, 181], 8 мая 1907 года [Толстой: LVI, 31]) и состоял в переписке с ним. Неоднократно литературоведы отмечали общность религиозных воззрений писателей². Последователи Добролюбова, называвшие себя «братьями» или «квакарями»³ (производное от англ. Quakers, квакеры — Религиозное общество Друзей), одновременно считали себя толстовцами и с легкостью переходили из одного христианского учения в другое (среди них П. Картушин, Л. Семенов Тянь-Шанский, Н. Сутковой, А. Колесниченко и др.). Это свидетельствует о том, что различия в понимании вопросов веры между Львом Толстым и Александром Добролюбовым были несущественными, то есть не противоречили общим морально-нравственным установкам верующих. О близости учений добролюбовцев и Толстого писал и Л. Семенов⁴, на протяжении некоторого времени разделявший религиозные взгляды Добролюбова [Семенов: 296].

В отличие от своих последователей писатели имели более четкое представление о разнице собственных религиозных воззрений. Добролюбов обвинял Толстого в нежелании изучать тайны невидимого мира [Добролюбов 1905: 180], а Толстой говорил о необходимости осознанной веры в противовес авторитарному учению и давлению, которое предполагал у Добролюбова в отношении его единомышленников [Толстой: LXXVII, 131–133].

² См.: [Дурылин], [Азадовский], [Иванова 1980], [Тушев].

³ См.: [О появлении...].

⁴ «С августа 1908 г. по январь 1909 года жил в Самарской губернии, особенно сблизился с А. М. Добролюбовым <...> и весь этот год провел у него в колонии его последователей, сектантов-добролюбовцев. Однако <...> из-за возникшего между Добролюбовым и Семеновым соперничества Семенову пришлось уйти» (цит. по: [Семенов: 491–492]).

Илья Петрович Янков⁵, внесший неоценимый вклад в сохранение духовных песен Добролюбова и биографических сведений о нем, видел суть различия двух учений в главных для них словах — «любовь» (для Толстого) и «свобода» (для Добролюбова) [Янков. *Моя жизнь...* 235] — и называл Добролюбова главным конкурентом Толстого в народной среде. В своей автобиографии Янков приводит один из псалмов последователей Добролюбова, воспевающий свободу не только внутреннюю, духовную, но и внешнюю, поскольку песня содержит призыв «бороться с царя-

⁵ *Илья Петрович Янков* (26 июля 1892 — 21 марта 1980) родился в Екатеринбурге, с 1901 года жил в Самаре. В юном возрасте увлекся идеями Льва Толстого, позже сошелся с толстовцами из Самарской губернии. Работал на курсах, организованных его отцом, в качестве преподавателя машинопечатания, журналистом, секретарем. Свободное время посвящал изучению неофициальных религиозных течений. В 1915 году был приговорен судом из-за отказа от воинской службы по религиозным убеждениям к трем годам дисциплинарного батальона, освобожден 7 марта 1917 года. После знакомства с последователями А. Добролюбова Янков начал собирать и записывать духовные песни поэта, чем обеспечил их сохранность. В 1941 году был вновь осужден по ст. 193—13 за отказ от воинского призыва, 18 декабря — приговорен к расстрелу. 29 января приговор был отменен в связи с кассационной жалобой Янкова, 19 февраля он был освобожден. На протяжении многих лет Янков собирал архивные материалы и биографические сведения о Добролюбове, провел масштабную литературоведческую и текстологическую работу. В 1947 году Янков отправил письмо Ирине Михайловне Святловской, сестре Александра Добролюбова, в котором сообщил о смерти ее брата в Азербайджане [Кобринский 2004: 221]. Илья Петрович написал подробную биографию поэта, которая была изъята сотрудниками КГБ вместе с частью архива при обыске в 1951 году. В том же году Янков был осужден по ложному обвинению как руководитель «сектантской группировки» по ст. 58.

В апреле 1951 года Янкова отправили на принудительное психиатрическое лечение. Он находился на лечении в клиниках Горького, Казани, Чистополя. Вышел на свободу в 1954 году. Янков так и не удалось вернуть изъятые документы, поэтому он предпринял работу по восстановлению книги, посвященной биографии Добролюбова. В настоящее время она находится в фондах ОР РГБ. Автобиографию «Моя жизнь» не приняли в фонды РГБ, рукопись была возвращена автору — Илья Петрович незадолго до смерти передал ее с М. Поповским в США. Машинопись книги находится в архиве Гумеровского института.

ми», что несомненно отражало запросы и настроения крестьянского общества начала XX века:

О свободушке вы спойте
песню новую, друзья,
о той тайной о свободе,
которую видел я.
Мы на этой на свободе,
как на камне постоим,
не поверим мы свободам —
ложным, внешним и иным.
Как она да озарила
вдруг все земли и миры,
даже небо озарила
из той внутренней зари.
Мы на этой...
Я сознал свободу мира,
ей одной теперь молюсь,
к высшей радости единой,
к братству высшему стремлюсь.
Мы на этой...
Буря грозная настала,
то предчувствие зари.

Бесценная рукопись Яркова с 1974 года хранилась в фондах ОР РГБ. Очевидно, именно эта рукопись послужила источником для статьи Е. Ивановой, посвященной Александру Добролюбову [Иванова 1980]. В названной статье место хранения рукописи Яркова не указано. Спустя много лет исследовательница написала о Яркове вновь, подвергнув его работу (вновь без указания источника) критике: «Однако не имея к этой судьбе настоящих ключей, рассматривать судьбу Добролюбова вне особого символистского контекста нельзя, иначе она рискует превратиться в биографию “духовного экспериментатора”, как назвал его журналист-толстовец Илья Ярков, заинтересовавшийся им в 30-е годы» [Иванова 1997: 191]. Следует отметить, что цитаты из рукописи Яркова приводились в статье Ивановой с ошибками и искажениями.

Некоторые фрагменты рукописи «Моя жизнь» были опубликованы в книгах: [Эткинд], [Семенов].

Мне бы хотелось выразить благодарность внучке Ильи Петровича Елене Гасилиной за предоставленную возможность работать с рукописью «Моя жизнь», сохранившейся в семье исследователя. Ныне рукопись находится в составе фондов Самарского литературного музея им. М. Горького.

Брат, вступай в борьбу с царями,
не склоняй ты в ней главы.
Мы на этой...
Меч возьмите обличенья
духоборческий один
и сражайтесь без пощады
со всем ужасом пучин.
Мы на этой...

Известно также, что брошюры с произведениями Толстого читались вслух на собраниях добролюбовцев⁶, а многие братья переписывались или встречались с писателем. Современники Толстого и Добролюбова также сопоставляли пути веры писателей и усматривали мистические сходства даже в мелочах. Так, Осип Дымов делится воспоминанием об отказниках от воинской службы в г. Троицке, принявших такое решение под впечатлением от учения Добролюбова: «Интересно отметить, что имена “бунтовщиков” были Орлов и... Неклюдов — излюбленное имя в произведениях Толстого» [Дымов: 23].

Сборник Добролюбова «Из книги невидимой», состоящий из фрагментарных повествований о духовном пути лирического субъекта, по внутренней сюжетной структуре схож с программными произведениями Толстого («Исповедь», «В чем моя вера?», «Так что же нам делать?»): духовный кризис, осознание собственной греховности, преступности и вины, покаяние, возвышение народа, обращение к образованному обществу с призывом соединиться с народом, описание открывшейся радости на обретенном пути веры. Следует отметить, что подобная сюжетная ли-

⁶ 12 июня 1914 года были произведены обыски в домах последователей Добролюбова в селах Семеновка и Ромашкино Бузулукского уезда Самарской губернии. Среди прочих документов были изъяты брошюры Толстого — «Не убий», «О значении русской революции», «Христианство и патриотизм», «Патриотизм и правительство», «Солдатская памятка», «Офицерская памятка». Тексты Толстого были крайне популярны в описываемой нами крестьянской среде.

Отметим, что сами братья не называли себя добролюбовцами. Такое наименование в статье используется для обозначения группы верующих, разделявших взгляды Александра Добролюбова.

ния житийного или исповедального канона характерна также и для других российских писателей — Ф. Достоевского, Н. Лескова, Л. Семенова.

Принципиальный отказ от воинской службы — важная пацифистская установка, которой безоговорочно следовали ученики Добролюбова и Толстого. Общим местом было и сакральное отношение к крестьянам, «у которых мы только можем учиться» [Толстой: LXXVI, 156], «потому что в истинно великих людях глубочайшее смирение» [Добролюбов 1905: 3]. Сама форма исповеди — популярный дискурс в культуре начала XX века [Миц: 107] — подразумевает искреннее повествование о своей жизни. Добролюбов неоднократно указывает на необходимость воспринимать его слова («Из книги невидимой») именно в таком контексте: «Как исповедь примите, братья, это слово».

Покаяние в своих прошлых грехах нередко становилось темой для бесед. Брюсов записывал в дневнике в августе 1898 года: «Он (Добролюбов. — О. С.) говорил о себе прошлом, рассказывал неинтересные и даже непривлекательные случаи своей жизни, рассказывал как бы с удовольствием. Часто затем возвращался к словам, что он Антихрист, и приводил пророчества в подтверждение» [Брюсов: 46]. О неожиданном саморазоблачении В. Чертова вспоминает Ярков: «И вот, совершенно независимо от моей воли <...> Владимир Григорьевич поделился со мною некоторыми казавшимися ему “темными” или “грешными” сторонами своей жизни. Эта импровизированная исповедь меня поразила» [Ярков. *Моя жизнь...* 159].

Если повествователь в произведениях Толстого подробно останавливается на рассказе о своих грехах в преддверии духовного перелома, то произведения сборника «Из книги невидимой» передают ощущения лирического субъекта от уже состоявшегося единения с Создателем. Таким образом, сборник «Из книги невидимой» завершает цикл духовных странствий лирического субъекта по примеру «Божественной комедии» Данте: ад («Natura naturans. Natura naturata») — чистилище («Собрание стихов») и обретенный при жизни рай.

В отношении к религии Толстой и Добролюбов продолжали решать различные задачи, которые вполне мож-

но было бы назвать художественными. Реалист, автор большой романной формы Толстой и поэт-декадент (в недалеком прошлом) не могли одинаково интерпретировать библейский текст и по-разному представляли себе пути к истинному пониманию веры. Добролюбовцы практиковали молчание и внутреннее созерцание⁷, разделение видимого и невидимого миров («Исчезнет видимое и все невидимое, / Благословен Единый Покой!»), наружного и ненаружного («Из мира наружной тьмы в мир невидимый Твой уведи»): мистическая сторона познания божественного начала играла важную роль в учении Добролюбова. Призыв вступать в «книгу Жизни» показателен своим модернистским восприятием мира как текста, а жизни — как художественного акта. При этом речь идет именно о внутренней книге, дарующей жизнь в единстве с Богом. Таким образом, Добролюбов призывает вступать в жизнь духовную, читая внутреннюю книгу, дарованную Творцом. Один из прозаических отрывков, опубликованный в сборнике «Из книги невидимой», озаглавлен как «Страница из исповеди, из книги жизни моей».

О внутренней книге в рапорте Епархиальному начальству от 1914 года протоирей Алексеев, беседовавший с последователями Добролюбова, рассказывает следующее: «Выше и дороже Писания есть книга, которая находится в сердцах верующих, именуемая — “невидимая”»⁸.

Лев Толстой относился к таким практикам скептически, о чем свидетельствуют его слова из беседы о Добролюбове, записанные А. Гольденвейзером: «Сознание — вот что нужно, сознание своей божественности <...> Потому что суете-

⁷ Об основных принципах учения Добролюбова и традиции «созерцания» см.: [Азадовский].

⁸ Такое же понимание «книги невидимой» — как выражения искренних чувств лирического субъекта — присутствует и в сборнике Добролюбова «Из книги невидимой». Очевидно, что А. Черткова ошиблась, написав, что главной и, по сути, единственной книгой среди последователей Добролюбова был сборник «Из книги невидимой» [Черткова: 13]. Главной книгой у добролюбовцев считалась невидимая, но бессмертная душа самого верующего.

рие не только в причастии, а и в том, чтобы собраться вместе и молчать или молиться. Нужна не вера, а нужно сознание» [Гольденвейзер]. Добролюбов в одном из обращений под заглавиями «Против Ницше и Толстого», «Задачи мистики (против Толстого)», напротив, утверждал, что свобода разума ниже свободы созерцания. Оппозиция рационального и чувственного подходов в восприятии истинно христианской жизни стала основным противоречием в понимании идеи Бога.

Добролюбов предлагал и саму жизнь, включая быт, организовать по законам веры⁹. Он противопоставлял авторитету Толстого — «искренний путь» свой, равенство слова и дела.

Библейский текст также рассматривался добролюбовцами в качестве символического повествования. В октябре 1914 года в села Семеновка, Ромашкино и на мельницу, где проживал один из последователей Добролюбова — Будаев, был отправлен епархиальный миссионер, протоирей Алексеев. Последний проводил беседы с сектантами и выяснял особенности учения «квакарей». При чтении записи бесед важно учитывать, что «миссионерские исследования сектантов интересуются исключительно изобличением ересей и утеснением сектантов» [Бердяев: 447]. Тем не менее это важный источник для ознакомления с некоторыми деталями вероучения Добролюбова, дающий также представление о том, как само учение понималось его последователями, поскольку разговор был записан в отсутствие руководителя общины¹⁰.

⁹ См. письмо Добролюбова Толстому от 10 сентября 1903 года: «Ты близок к смерти <...> пока на видимой земле <...> разъясни свою ошибку в отдаче имения <...> что ты не вышел из барского дома <...> что ты признаешь ошибкой, когда оставлял телесный труд» [Толстой: LIV, 532].

¹⁰ Фрагменты из беседы протоирея Алексеева (в статье его называют Самарским епархиальным миссионером С. Пряхиным) с крестьянами были также опубликованы в журнале «Миссионерское обозрение» [Смирнов].

Приведем некоторые выдержки из рапорта в Самарское губернское правление от 19 ноября 1914 года, позволяющие более подробно ознакомиться с особенностями понимания вероучения последователями Добролюбова:

Лица, собирающиеся на собрания <...> именуют себя «братцами» и «сестрицами»; они вегетарианцы — не едят мяса и не пьют вина; всех животных считают своими братьями; не признают боговдохновенности Св. Писания; отвергают историческую достоверность чудес; не признают Спасителя Богом; учат о перевоплощении; не признают приснодевства Божьей Матери; не признают священства, отвергают бытие ангелов и злых духов; отвергают таинства церковные, праздники и всю обрядовую сторону богослужения; не верят в будущую загробную жизнь; учат о переселении душ; не признают светское начальство; отвергают присягу, военную службу и войну¹¹ <...>

Все писание заключается в одном слове — любовь <...> О Лице Господа нашего Иисуса Христа Мотин выразился так: «Христос не Бог, а только сын Божий, имеющий невесту — свободу. Он родился естественным образом от Иосифа и Марии¹². Христос был сначала грешником, как и все люди, но потом победил плоть и сделался святым человеком <...> он был в пустыне — это значит, что он был пустой человек, не имеющий добрых дел. Сначала Христос был слабым человеком, боялся мучений и молился отцу: “Отче, да мимо идет чаша сия” <...> Ангел являлся Ему и укреплял Его. Воскрес Христос духом, так как дух бесконечен, а плоть Его, жившая 33 года, осталась на земле и сгнила, так как он был взят от земли и должен был идти в землю <...> Христос исцелял слепых; это значит, что людей не то неверующих, не то верующих приводил к истин-

¹¹ А. Белый писал, что Добролюбов «учил крестьян <...> отказу от денег, имущества, икон, попов, нанимался по деревням в батраки; работал хозяевам за пищу, одежду и кров — то в одной, то в другой деревушке» [Белый: 398].

¹² По словам Брюсова, Добролюбов осенью 1903 года высказывал подобные мысли о небожественной сущности Христа: «О ком ты говоришь? Если о сыне Марии, я о нем ничего не знаю» [Брюсов: 133].

ной вере¹³. Воскрешал из мертвых — значит, погруженных в бездну греха и не знавших истинного Бога выводил из греховной тьмы в чудный свет. И мы, говорит Мотин, были мертвы и находились в бездне греха, когда были православными, но теперь воскресли от мертвых дел. Христос претворил воду в вино, которое пили; это вино и ныне пьют, когда делают добрые дела. И в настоящее время есть христы, которые так же творят чудеса: воскрешают мертвых, исцеляют слепых, хромых, ибо «Иисус Христос и вчера, и сегодня, и навеки Тот же»».

Демьян Музалев называл себя сыном Божиим и говорил, что придет время, когда и он вознесется на небо с горы, которая находится на пути к с. Гришкино <...>

Семеновские крестьяне передавали, что Мотин и Музалев перерубили икону пополам: из одной половины сделали клин, который забили в молотовый камень на мельнице, а другую часть разрубили на части и сожгли в самоваре. Мощи, говорил Музалев, это выдумка попов для обирательства простого народа¹⁴ <...>

Он, Мотин, крестится духом святым, когда творит добрые дела. Христос всю жизнь крестился, Его жизнь была крестоношение. Крещение есть страдание, а вода не спасет <...> каждый должен причащаться добрыми делами; вся жизнь в делах. Чаша есть страдание и больше им никакого причащения не нужно¹⁵ <...> В Писании сказано: «Оставь там дар свой пред жертвенником, и пойдй прежде примиришься с братом своим, и

¹³ Подобная аллегория характерна и для творчества Добролюбова. В «Песне брака» читаем: «Но Он сказал:

“Красота Моя — друзья Мои, жизнь Моя в глазах друзей Моих. Истинно более жизни Своей возлюбил Я их”.

И повязка спала с глаз моих».

¹⁴ Известно, что Добролюбов выступал противником церковных обрядов и идолопоклонничества. Об иконоборчестве Добролюбова см.: [Кобринский 2005].

¹⁵ Сравним с текстом «Из книги невидимой» Добролюбова: «Да, братья, рабство любви есть тайна свободы. Всемирная скорбь есть сердце всемирного торжества. Сострадание, сожаление есть тайна и корень сорадования. Распятие и воскресение — все есть едино.

Скорбь о всех уже есть торжество и вечно-новое воскресение во всех и чудо и исцеление.

Кто никогда не страдал, тот никогда не будет и радоваться».

тогда приди и принеси дар твой». «Жертвенник» — книга, «дар» — слово: если он плохо сделал, то должен наградить того, кому сделал плохо, как приказывает писание — книга¹⁶.

Когда миссионер предложил Мотину высказать свое учение о браке, то он заявил, что больше говорить не может — «слова нет»¹⁷. Мотина заменил Музалев, который высказал та-

¹⁶ Все слова, высказанные и записанные, становятся в понимании Добролюбова и его последователей даром Богу — словом (даром), принесенным на жертвенник, то есть опубликованным в книге или произнесенным: «Не только вы пьете из чаши истинной крови Моей, но Я принимаю рыбу, которую приносишь ты на твой жертвенник из земли. Не только ты читаешь в писании Моем, но Я открываю книгу твою, вечно читаю ее — всерадостную, вечнорадостную для очей Моих» («Из книги невидимой»). Желание примириться с неприятелями было характерно для Александра Добролюбова после ухода. Следует отметить, что в декабре 1905 года Добролюбов посетил Москву и Петербург, несколькими месяцами позже выхода его сборника «Из книги невидимой», где навещал как своих прежних товарищей, так и недругов. С. Маковский, будучи гимназистом, вместе с друзьями устроил театральную постановку, наполненную символистскими мотивами, в честь Добролюбова, который с благодарностью откликнулся на приглашение присутствовать при показе. Это был розыгрыш с целью высмеять зазнавшегося поэта. Добролюбов, на другой день узнав об этом, сильно обиделся. Уже после своего ухода в народ Добролюбов навестил одного из участников мистификации. О его визите Маковский пишет следующее: «Чтобы сломать лед, я начал с покаяния: “Много воды утекло, Александр Михайлович. Надеюсь — вы нам простили мальчишескую выходку?” В ответ он только заулыбался и махнул рукой, но в комнаты так и не вошел. Я усадил его за кухонный стол и заставил выпить стакан чаю.

О чем мы говорили? Боюсь перепутать. Разговор длился с полчаса. Он говорил о самом важном для себя, о чем уже привык говорить: о народе, о Боге, о душе. Говорил, произнося слова по-народному, чуть нараспев, но без всякой рисовки... Да, Толстой наставил его на подвиг... Упомянув о своем скитальчестве по русским весям со словом утешения, он скромно поправил себя:

— Да нет, не учительствовать пошел я к народу, а понять народ, услышать весть, затаенную в народе... Сам я еще...

Он не договорил. Я понял, что он сам еще себя не нашел окончательно и ждет, когда в нем, из него, неписанная, несказанная, засияет правда жизни...» [Маковский]

¹⁷ О традиционном молчании добролюбовцев упоминается практически во всех историко-литературных исследованиях, посвященных Добролюбову. Приведем цитату из воспоминаний С. Дурылина: «“Слушай, как говорит молчание”. Я не понимал этих слов Ибсена до

кое учение о браке: хотя он и не отвергает брак, но признает его блудом. Ап. Павел говорит, что он желал бы, чтобы все были как он, т. е. неженатыми. А если в Писании и сказано, что жена спасется чадородием, то это понимать нужно духовно. Согрешил Адам — это значит, стал рождать детей. Священство должно быть духовно. Все — священники и цари; кто просвещает свою душу, тот и священник. Ангелы, по мнению Музалева, это — мысли на добрые дела, а дьяволы — мысли на худые дела. Относительно существования загробной жизни, Страшного суда, ада и рая Музалев высказал такое суждение: «Никакого Страшного суда не жди, здесь на земле ищи ад и рай»¹⁸ <...> По смерти человека душа его переходит в другие живые существа, не исключая животных. Рассказывали, что когда у Филиппа Манакова умер отец, то православные спросили Манакова: «Ну, а если в то время, когда умер твой отец, родилась собака?» — «Тогда душа моего отца должна идти в собаку», — ответил Манаков. Жена Манакова передавала своим односельчанам, что у них на собраниях учат, чтобы женщины любили всех мужчин, и что ее муж Филипп пытался изнасиловать свою 13-летнюю дочь. В оправдание своего дикого и гнусного намерения он привел место из Св. Писания: «Трудящемуся земледельцу первому должно вкушать от плодов. Разумей, что я говорю». Эти гнусные домогательства мужа <...> заставили Агриппину оставить секту и перейти в православие¹⁹ <...>

тех пор, пока раз в жизни не услышал, как говорит молчание Александра Добролюбова. Оно говорило о таком прекрасном бытии, языком таким прекрасным и высоким, что было стыдно и сладко его слушать» [Дурылин: 735].

¹⁸ Сравним с отрывками из псалмов добролюбовцев, записанных Ярковым: «На земле достижение, / рай и ад на земле»; «Если здесь не отыщешь / нигде не найдешь» [Ярков. *Моя жизнь*... 20].

¹⁹ По свидетельству Яркова, бывавшего на собраниях добролюбовцев, женщины и мужчины в общине имели равные права: «Сестры выступали так же свободно, как и сами братки. Какого-либо ущемления женских прав в жизни братской общины я вообще не встречал. Как правило, сестры вели себя как в быту, в хозяйстве, так и на собраниях очень независимо и свободно» [Ярков. *Какими*... Л. 335—336].

Свои мысли об отношении к «женскому вопросу» Добролюбов сформулировал в статье «К свободной женщине будущего сначала, затем и к свободному мужчине», присланной Надежде Брюсовой во второй половине 1930-х годов. В статье Александр Добролюбов утвер-

Не нужно им, по мнению Музалева, никакого начальства, потому что они, по Писанию, «все цари и священники». Все должны жить воедино, как братья. В Писании сказано: «Наша брань не против крови и плоти, но против начальств, против властей, мироправителей тьмы века сего» <...>

На своих собраниях они читают Евангелие и толкуют его в сектантском духе, поют стихи <...> Сектанты сами себя любят называть «братьями», а иногда называют «квакерами». Жена Демьяна Музалева при народе говорила, что ее муж «квакер». Секта квакеров впервые в Самарской епархии появилась в 1903 году в с. Богдановке Николаевского уезда, на границе с Бузулукским уездом. Пропагатором этого лжеучения был некто «брат Александр» /Добролюбов/ — толстовец. Молоканин Дмитрий Будаев, проживающий на мельнице близ с. Ромашкина, где происходили сектантские собрания, — крестьянин села Богдановки [*О появлении... Л. 1—7*].

Протоирей Алексеев на основании бесед с верующими приходит к выводу, что учение Добролюбова представля-

ждал необходимость независимой личности женщины в противовес посягательству мужчины на ее свободу. В частности, он писал: «Большинство женщин по требованию мужчин, несмотря на их передовые взгляды, живут в допетровских теремах <...> Высшая драгоценность природы — несомненно личность, высшее же из благ общества есть общение, только в обществе получается неожиданное (по подобию действия электричества) сверканье и преображение <...> Противоречие может быть и должно быть разрешено — но никогда законом, закон здесь бессилён — только поднятием человечества на высшую ступень. Путь к нему (но пока только путь) — полная свобода и замужней женщине (включая обязательно и право иметь связь какую бы то ни было с кем бы то ни было без намека на контроль!)...» [Добролюбов. *«К свободной...»*: л. 64—66].

О плотской любви в общине добролюбовцев см.: [Эткинд: 262]. Отношением Добролюбова к вопросам пола интересовался и Лев Толстой. У близкого друга Добролюбова Л. Семенова, проживавшего непродолжительное время вместе с общиной Добролюбова в деревнях Росташа и Богдановке, Толстой, по воспоминаниям Маковицкого, интересовался, «девственник ли он» [Маковицкий: III, 60]. Религиозные воззрения Добролюбова допускали развод, в то время как Толстой отрицал такую возможность для верующего человека [Маковицкий: II, 181].

ет собой одну из «разновидностей хлыстовщины с добавлением большой доли толстовства» [*О появлении...* Л. 2]. Вера в живых христов отсылает прежде всего к учению хлыстовства, традиция молчания и устремленность к поиску веры внутри себя — основа квакерского учения, веру в реинкарнацию разделяли как некоторые древнегреческие философы, так и буддисты, индуисты, даосисты, последователи каббалы и многие другие. Поскольку религиозные воззрения Добролюбова являли собой синтез различных вероучений, что отразилось в книге «Мои вечные спутники»²⁰, составленной из цитат духовных текстов различных верований [Кобринский 2005: 449], то говорить о каком-то первоисточнике его учения было бы некорректно. Тем более некорректно классифицировать учение Добролюбова как разновидность толстовства. Объединение различных религиозных направлений было неизбежно при провозглашенном Добролюбовым желании создать «всемирное братство».

Наиболее достоверное описание представлений людей из «общества образованных» о последователях Добролюбова дает в воспоминаниях Зинаида Гиппиус: «Что это была за секта — никто путем не знал. Говорили только, что там “все сидят поникши”²¹. И что “учеников” у Добролюбова было очень много» [З. Гиппиус: 20]. В этом отношении интерес представляют воспоминания человека, принимавшего участие в непосредственной жизни общины, — И. Яркова:

...интереснее, свободомысленнее <...> чем <...> «добролюбовцы», еще не встречал. Добролюбовцы как бы вобрали в себя все лучшее в сектантстве, весь его аромат.

Добролюбовцы, или, как сами они предпочитали себя называть, «братья» или «братки», удивили меня необычайной

²⁰ В сборнике при этом отсутствуют цитаты из сочинений Л. Толстого [Добролюбов. *Мои вечные...*].

²¹ Друг Добролюбова Владимир Гиппиус также упоминает «об очень мрачном характере его новой “веры”» [В. Гиппиус: 172].

в сектантах широтой и свободой в понимании и трактовке многих вопросов веры; широтой социальных стремлений: по-давай им, так же, как духоборам, ни много ни мало, а — «всемирное братство» <...>

Всех людей — и добрых, и злых — добролюбівцы одинаково называли братьями <...> Легендарного евангельского Иисуса <...> они запросто и, так сказать, дружески называли — «брат Иисус». Различий между сектами, между религиозными взглядами никаких не клали. Для них все «ищущие» и «стремящиеся» были равно близки и дороги как «искатели света» <...>

«Все народы, все секты, айдате в наш храм!

храм любви всемирной есть единственный храм...» [Ярков. *Моя жизнь...* 234].

В 1903—1915 годах Добролюбов жил в Самарской губернии, периодически отправляясь странствовать. Его непостоянство и неожиданные перемены места жительства нашли отражение в воспоминаниях современников. Д. Маковицкий приводит в дневнике запись разговора от 20 мая 1906 года с А. Офицеровым, сторонником Добролюбова в вопросах веры: «На вопрос, где живет Добролюбов <...> отвечал: “Везде, а плотью в деревне Самарской губернии”» (цит. по: [Толстой: LV, 547]).

По свидетельству Яркова, в 1915 году Добролюбов покидает братьев и отправляется в Сибирь. Насколько достоверно это свидетельство, в настоящее время невозможно установить, известно лишь, что в 1919 году Добролюбов просил Надежду Брюсову писать ему в Самару, а позже сообщал, что «от ясно наступавшего в Поволжье голода пришлось бежать в начале 20-го»²². Вероятно, временная смена места жительства не воспринималась им как уход из общины.

Несмотря на то, что малообразованные крестьяне, очевидно, не могли критически воспринять все идеи «брата Александра», Добролюбов не забывал о них и после своего ухода, продолжая поддерживать связь со своими последо-

²² Цит. по: [Кобринский 2004: 232].

вателями. Помимо писем Добролюбов присылает им художественные тексты. По словам Яркова, крестьяне не могли понять смысла написанного и просили разъяснить им суть послания [Ярков. *Какими...* Л. 597—602]. К таким произведениям можно отнести три части «Манифеста людей телесного труда» [Добролюбов. *Манифест...*], отправленные Ивану Будаеву в 1926 году, и недатированный отрывок из письма брата Александра «У подножия ног революции». Приведем второй текст полностью:

Революция — это то, что идет, то, что будет, основа. Два этапа нового мира... Все наши революции — это только предзнаменование, все остановки и века застоя — только необходимые ненадолго сборы старой чешуи. Кто заранее (от первых купин своего сознания на земле) не увидел твоего склоненного от дум лица над тысячами мыслей, учений и книг земли, кто не слышал твоей твердой, хотя часто одинокой поступи среди ежедневных подлинных дней, какие одели навсегда твою красоту, как несказанную из несказанных благороднейших, — тот не знает еще рождения твоего, революция²³ (цит. по: [Ярков. *Какими...* Л. 573]).

Тема революционных восстаний, народного бунта — как начала внутреннего освобождения народа и перехода к стиранию границ между народом и интеллигенцией — неоднократно становилась предметом рассуждений в художественных произведениях Добролюбова. Исследованию природы

²³ В письме Надежде Брюсовой 1936 года Добролюбов пишет: «...еще сообщаю тебе, сестра Надя посланные мной тебе рукописи “собрание русских революционеров и “рабочие мысли” сейчас у меня отчасти переработаны, напечатать их я считал бы очень полезным (не для себя а для других, я в этом убежден) <...> еще хотел тебе прислать из сборника “у подножия ног революции” но это ужасно задержит письма <...> добавляю, конечно для меня всегда революция главным образом духовный переворот, кровопролитие не есть ее обязательный признак, даже наоборот совершенно временный. пусть даже несколько тысячелетий этот признак сопровождал революцию, это только доказывает еще дикость среды, революция сама по себе даже исключает кровопролития. и такой она будет» [Добролюбов. *Письма...* Л. 38—40].

революции и человека, участвующего в ней, посвящены пьесы «Собрание древних революционеров» и «Пир в университетском городке Мадрида», написанные в 1930-е годы.

Александр Добролюбов подробно рассказал о главных идеях своих произведений Надежде Брюсовой в письме от 5 мая 1937 года:

...главная мысль сборника «рабочие мысли — рабочее общество вдохнет новые мысли и в науку и в искусство и во все движенье жизни. что, это отсталая (контрреволюционная) мысль? я думаю — никогда <...> что я понимал это слияние рабочих и науки в более всепоглощающем смысле чем совершилось сейчас это не значит что я отвергаю то сближение между ручным и умственным трудом какое есть сейчас, наоборот оно есть ступень к предвиденному мной, умственный труд интеллигенции силен не сам собой — он может действительно расти только на рабочем классе, на союзе с ним, пока грани вовсе не стерлись, несомненно сотрутся совсем <...> в чем главная мысль собрания древних русских революционеров? что и вся древняя русь была полна возстаний и революций а не была тупо-покорной страной. что, эта мысль враждебна народу? она открывает народу его основную древнюю мысль <...> какая основная мысль пира в университетском городке? восторг всего народа против фашизма и объединенье всех в фронте народа (правда, конец пира я тебе не послал)²⁴ [Добролюбов. *Письма...* Л. 47—49].

В первые годы после революции последователи Добролюбова почувствовали себя свободнее. Массовое освобождение из тюрем верующих, отбывавших срок за отказ от воинской службы, и перспективы получить в свободное

²⁴ Подробным пояснением главных мыслей своих произведений Добролюбов отвечает на упреки Надежды Брюсовой в неприятии им социалистического строительства. Очевидно, в 1936—1937 годах мысли о свободе личности и революционных настроениях, содержащиеся в рукописях, было опасно одобрять, тем более поддерживать одобрение письменным свидетельством. Такая позиция Надежды Брюсовой вступала в противоречие с мироощущением Добролюбова, для которого оппозиция «свобода — несвобода» была одной из самых важ-

пользование землю для хозяйства воодушевили членов общины. В 1919 году добролюбовцы создают артель «Всемирное братство»²⁵. Привыкшие к тяжелому ручному труду крестьяне занимались сельским хозяйством, производством и продажей муки, отчего довольно быстро стали богатеть. По свидетельству Яркова, в этот период многие добролюбовцы в отсутствие наставника стали предаваться грехам прелюбодеяния и стяжательства, а сестры вслед за хлыстами включили в песнопение пляску. За существовавшее материальное неравенство среди членов артели Добролюбов критиковал братьев в письмах, требуя уничтожить «дух кулачества» [Ярков. *Какими...* Л. 352—357].

Добролюбов приезжает в Самарскую область лишь однажды, в начале 1920-х годов, в остальное же время находится преимущественно в Сибири и Таджикистане. Исходя из его письма к Надежде Брюсовой²⁶ можно предположить, что в поселке Всемирное братство он прожил с 1923-го по 1925 год. Кроме того, известно намерение Добролюбова посетить братьев в середине 1920-х годов и в 1930 году, после освобождения из тюремного заключения²⁷, но, по всей вероятности, обе поездки не состоялись.

В 1928—1930 годах большая часть жителей поселка подверглась раскулачиванию. Главной претензией представителей власти стало использование наемных сезонных работников, что в 1920-е годы стало признаком эксплуата-

ных. Отправленный Н. Брюсовой отрывок из «Пира в университетском городке Мадрида» показывает, помимо гражданского народного ополчения против фашистских войск, превосходство женской сущности над мужской. В финале отрывка участники пира поднимают тосты «за ту, которая даже тогда, когда была рабой была царицей мира и сумела ею быть», «за гражданку будущего всемирного народа!» [Добролюбов. *«Пир...»*: л. 17].

²⁵ Об освобождении от военной повинности Савелия Сергеевича Шнякина и Ивана Сергеевича Будаева по религиозным убеждениям см.: [ЦГАСО. Ф. 222... Л. 2].

²⁶ Из письма к Н. Брюсовой 1935 года: «С 1921-го по 27 — 2 года омский поселок Славгород, 2 года Самарский округ, Бухара, Дюшанбе — 3 года» (цит. по: [Кобринский 2004: 232]).

²⁷ Из письма к Ирине Святловской, датированного 1926 или 1927 годом: «Все-таки к Рождеству надеюсь вырваться в Самарскую гу-

ции труда²⁸. Многие члены братства после раскулачивания были сосланы на Север. По словам Яркова, из ссылки по прошествии срока заключения живыми вернулись лишь некоторые верующие [Ярков. *Какими...* Л. 359]. Оставшиеся братья переселились в поселок Братки, находившийся в составе колхоза им. Жданова. В настоящее время некоторые потомки добролюбовцев проживают в деревне Богдановка Самарской области.

Ниже мы приведем письма Александра Добролюбова к своим последователям, в которых он проявляет свойственную ему властность, но при этом обращается к крестьянам как к по-настоящему близким и важным для него людям, среди которых он на какое-то время обрел свой дом. Яркову удалось сохранить несколько писем Добролюбова 1920-х годов, обращенных к общине. Конверт от

бернию» (цит. по: [Кобринский 2004: 230]). Второе письмо Добролюбова, отправленное сестре, относится к сентябрю 1930 года: «В общем выехать я желаю сам в направлении на Самару» (цит. по: [Кобринский 2004: 231]).

²⁸ В 1927 году братья Шнякины, в землянке которых на краю деревни Росташи Добролюбов впервые остановился, вероятно, в 1902 году [Ярков. *Какими...* Л. 180], желая разделить труд с самыми бедными крестьянами, были лишены избирательного голоса в связи с применением в своем хозяйстве труда наемных рабочих. Выписка из протокола заседания пленума Кравцевского сельского районного комитета от 4 мая 1930 года № 12: «Имел 1/4 часть механической мельницы, 1/4 молотилки и прочий с/хоз. инвентарь и орудия. В 1929 был восстановлен Сельизбиркомом, но в 30 г. снова лишен за те же действия и выслан из пределов края».

Брат Макара Сергеевича Шнякина, Савелий Сергеевич, был лишен избирательных прав «за применение наемного труда, за совладение одной четвертой механической мельницы. Наемный труд применял до 1929 г. постоянный и сезонный» (выписка протокола № 17 от 20.10.1930. Заседания Крайизбиркома Средне-Волжского Крайисполкома [Шнякины...]). Иван Лукьянович Белоусов был лишен избирательного голоса «за эксплуатацию наемного труда, закабаление населения сложными машинами и ростовщичество» [Белоусов...]. Алексей Кузьмич Усков в 1930 году был раскулачен, а его хозяйство — экспроприровано [Усков...]. Филипп Иванович Манаков в 1930 году в возрасте 55 лет был осужден по обвинению в наличии кулацкого хозяйства, арендованной земли, использовании наемного труда с целью извлечения прибыли и сокрытии хлеба. Дети, жена и брат были лишены избирательных прав [Дело...].

первого письма утрачен, дата не указана. Можно предположить, что письмо было написано в 1923 году. Письма приведены в расшифровке Яркова:

Братству в Ростопах и Богдановке.

Всем стремящим к Непознаваемому и к высшим ступеням Света.

От Меня, брата вашего Александра,
привет любви, для которой нет границ и законов.

Извещаю вас, братья, на этом маленьком клочке бумаги по необходимости, извещаем вас о нашем всегдашнем стремлении к вам; если нас разделял целый ряд лет, то на то особые причины свыше воли моей.

Теперь извещаю вас — на днях я дошел до одного селенья в ваших краях, сейчас в Благодары, но пока несвободен видеть кого бы ни было из вас. Если желаете устроить мой путь к вам и ваш ко мне не на законах внешности, до извещения моего вам пусть никто не собирается посещать меня. Да не будет вам это слово скорбью, да будет оно как одно из предвестий жажды любви.

Я прибыл в ваши края только ради виденья вас. Надеюсь вскоре известить вас о открывшейся внутренней свободе свиданья.

Да хранят вас пути высшей радости!

Привет.

Подпись брат ваш Александр.

Все названное передайте немедленно сестрам и братьям Гальковским, Антоновским, Землянским, всем знающих нас для наружных писем. Для наружных извещений можете быть свободны.

Пока все. Еще раз привет всем [Ярков. *Какими...* Л. 608—611].

Второе письмо адресовано Ивану Будаеву, брату Дмитрия Будаева, жившего на мельнице, где проходили встречи верующих:

Тем, которых имена свет для меня — уста не хотят говорить и называть на именах человеческих —

вновь вижу вас, голос мой к вам
ответьте, что я еще не погиб для вас.

Извещаю вас вкратце по наружности. Я все еще в Душанбе, работаю на постройках, долго не извещал никого, хотя всегда имел вас в себе. Не судите, причины вам неизвестны. Через месяц-два надеюсь выехать в Россию, если Высшая Истина поможет мне, и увидеть вас.

Брат Иван, ради того написано на бумаге — передай личный привет и от нас всем сестрам и братьям, ищущим пути Высшего Братства.

Подпись руки — брат вам Александр.

Привет.

Мне пишите: Средняя Азия, Душанбе, почтовая контора, до востребования. Мне.

1-е окт. 1926 г. [Ярков. *Какими...* Л. 589—592]

Мне удалось встретиться с ныне живущими потомками последователей Александра Добролюбова. Семьи Будаевых и Усковых, как и семьи других последователей, проживают в деревне Богдановка Нефтегорского района Самарской области. В настоящее время они причисляют себя к молоканам. Молоканская вера служит для них важнейшим исходным источником самоопределения, воспринимаемым ими как этническая сопричастность к некогда существовавшей вере предков. Большинство молокан приняло православное крещение и одновременно с этим продолжает считать себя молоканами: захоронения проходят на молоканском кладбище, сохраняется враждебное отношение к обрядам и иконам, молоканские песни ценятся выше православных. Сергей Александрович Усков, внук Николая и Татьяны Усковых²⁹, в настоящее время является протоиереем, настоятелем храма во имя преподобного Серафима Саровского города Новокуйбышевска. Приведем его устные воспоминания о Добролюбове:

Единственное, что я помню, — это самиздатовский сборник духовных песен сектантов Алексеевского и Утевского

²⁹ К Усковым обращается Добролюбов из Уджар с письмом от 24 августа 1940 года. См.: [Ярков. *Какими...* Л. 634—637]. Письмо также было опубликовано в статье: [Иванова 1980: 312].

районов. Автор — Добролюбов. Этот сборник был у моего деда Ускова Николая Сергеевича. Это была самодельная книга обычного формата, толщиной 2—3 см, отпечатанная на пишущей машинке. Я был тогда подростком и не придавал этому значения. Запомнил две строчки одной песни: «В холодном осеннем тумане / Навеки заснул Лев Толстой».

Последнее свидетельствует о том, что еще в 1960-е годы песни Добролюбова оставались для верующих каноническими и их авторство было зафиксировано.

Ярков отмечает, что последователи враждебно отнеслись к последнему письму Добролюбова из Азербайджана, в котором он сообщает о том, что личность человека — главная ценность, и отвергает высшее начало в качестве Абсолюта [Ярков. *Какими...* Л. 637].

Толстой остался для представителей братства образом последовательного наставника и литературного авторитета, память о котором также поддерживается образовательными и культурными учреждениями, как и православие становится единственным возможным для них вариантом вероисповедания в отсутствии идеологически цельной молоканской общины. Но если сегодня задаться вопросом «Что же поют русские сектанты³⁰?», то по прошествии века можно ответить — поют песни, сочиненные Добролюбовым, приняв их за свои, забыв об авторстве. Тогда первоначальную цель, с которой поэт уходил к народу — «вернуть народу его песни» [Брюсов: 44], — можно считать достигнутой.

В заключение приведем текст когда-то одной из самых популярных среди последователей Александра Добролюбова песен. Возможно, он еще в самом начале пути усомнился в возможности существования «Всемирного братства», но не оставил попыток понять роль личности в истории:

³⁰ Слово «сектанты» употреблено как аллюзия на название сборника А. Чертовой «О чем поют русские сектанты?» и не содержит негативной коннотации. Под русскими сектантами в данном исследовании я подразумеваю молокан деревень Богдановка и Трофимовка Нефтегорского района Самарской области.

Братья, о братья, взгляните:
Надвинулись тучи ночные,
Ровно река, окружила нас
Злая слепая стихия.

Как разрубить все узлы,
Все законы ветхого мира?
Как вас украсить всех
Царской блестящей порфирой?

Думушку вздумал я, братцы,
О братьях нам родных:
Как разделить нам народ
Благородный, свободный?

Братья, взгляните:
Надвинулись тени ночные,
Ровно река, окружили нас
Толпы чужие.

Сердцем далеки,
Связаны вместе цепями:
Цепи те злые народы
Ковали веками.

Как разрубить все узлы
И законы ветхого мира?
Как вас украсить всех
Царской блестящей порфирой?

Выведу, выведу вас
Из всех стран и народов!
Ставьте над домом
Единое знамя — знамя свободы.

Руки рабов эти цепи
В бессилье ковали.
Руки свободных
Свободно их расковали³¹.

³¹ Цит. по: [Ярков. *Какими...* Л. 298—299]. Текст песни Александра Добролюбова также приводится в записях П. Картушина [*Записная...* Л. 16 об. — 17].

Литература

Азадовский К. М. Путь Александра Добролюбова // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. III. Тарту, 1979. С. 121–146.

Белоусов Иван Лукьянович // ЦГАСО. Ф. 56. Оп. 43. Д. 158. Л. 4.

Белый А. Начало века. Воспоминания. В 3 кн. Кн. 2 / Редкол.: В. Вацуρο, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; подгот. текста и коммент. А. Лаврова. М.: Художественная литература, 1990.

Бердяев Н. А. Духовное христианство и сектантство в России // *Бердяев Н. А.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 3. Типы религиозной мысли в России. Париж: YMCA-Press, 1989. С. 441–462.

Брюсов В. Я. Дневники 1891–1910 / Подгот. к печати И. М. Брюсова; примеч. Н. С. Ашукина. <М.>: М. и С. Сабашниковы, 1927. (Записи прошлого. Воспоминания и письма / Под ред. С. В. Бахрушина и М. А. Цявловского).

Гиппиус В. Александр Добролюбов // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. С. А. Венгерова. М.: Республика, 2004. С. 163–172.

Гиппиус З. Об Александре Добролюбова // Воспоминания о серебряном веке / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1993. С. 19–20.

Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого: Воспоминания (Записки за пятнадцать лет). М.: Захаров, 2002. URL: http://royallib.com/book/goldenveyzer_aleksandr/vblizi_tolstogo_zapiski_za_pyatnadsat_let.html.

Дело о лишении избирательных прав — Манаков Филип Иванович (Манакова Арина — жена, Манакова Марфа Филиповна — дочь, Манаков Александр Филипович — сын, Манаков Гаврил Филипович — сын) // ЦГАСО. Ф. Р1555. Оп. 3. Д. 213.

Добролюбов А. М. Из книги невидимой // ОР РГБ. Ф. 386. К. Книги. Ед. хр. 857.

Добролюбов А. М. «К свободной женщине будущего сначала, затем и к свободному мужчине» // ОР РГБ. Ф. 386. К. 148. Ед. хр. 41. Л. 64–66.

Добролюбов А. М. Манифест представителей ручного труда // ОР РГБ. Ф. 386. К. 140. Ед. хр. 13.

Добролюбов А. М. Мои вечные спутники. Собрание чистых слов, избранные слова из всех народов, из священных писаний и из книг искателей познания // ОР РГБ. Ф. 386. К. 128. Ед. хр. 21.

Добролюбов А. М. «Пир в университетском городке Мадрида» — пьеса // ОР РГБ. Ф. 386. К. 140. Ед. хр. 11.

Добролюбов А. М. <Письма к Брюсовой Н. Я. /1910-е гг./ — 1938> // ОР РГБ. Ф. 386. К. 148. Ед. хр. 41.

Добролюбов А. М. «Сестрам Иоанне и Надежде Брюсовым» // РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 2. Ед. хр. 11. Л. 24 об.

Добролюбов А. Из книги невидимой. М.: Тип. О-ва распр. полез. кн., 1905.

Дурылин С. Н. Александр Добролюбов // *Дурылин С. Н.* Статьи и исследования 1900—1920 годов / Сост., вступ. статья и коммент. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014. С. 685—735.

Дымов О. Александр Михайлович Добролюбов // Воспоминания о серебряном веке. С. 21—23.

Записная книжка С. Н. Дурылина. Записи П. П. Картушина стихотворений и высказываний А. М. Добролюбова // РГАЛИ. Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 288.

Иванова Е. Один из «темных» визитеров // Прометей. Т. 12. М.: Молодая гвардия, 1980. С. 303—313.

Иванова Е. В. Александр Добролюбов — загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 6 (27). С. 191—236.

Кобринский А. А. Разговор через мертвое пространство. Александр Добролюбов в конце 1930-х — начале 1940-х годов // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 198—217.

Кобринский А. А. «Жил на свете рыцарь бедный...» (Александр Добролюбов: слово и молчание) // Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2005. С. 429—474.

Маковицкий Д. П. У Толстого, 1904—1910. «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого. В 4 кн. М.: Наука, 1979. (Литературное наследство. Т. 90).

Маковский С. К. Александр Добролюбов // *Маковский С. К.* Портреты современников. М.: Издательский дом «XXI век — Согласие», 2000. URL: http://az.lib.ru/d/dobroljubow_a_m/text_0140.shtml.

Миц З. Г. Л. Д. Семенов-Тянь-Шанский и его «Записки» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414, 1977. С. 102—146.

О появлении в селе Семеновки последователей секты «Квакарей» // ЦГАСО. Ф. 1. Оп. 1. Д. 5564.

Семенов Л. Стихотворения. Проза / Сост. В. С. Баевский. М.: Наука, 2008.

Смирнов Вс. Сектантство // Миссионерское обозрение. 1915. № 9. С. 126—137.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 тт. М.; Л.: Художественная литература, 1928—1958.

Тушев А. Н. Л. Н. Толстой и А. М. Добролюбов как критики цивилизации и искусства // Уч. зап. Казанского ун-та. Сер. Гуманитарные науки. 2016. № 1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/l-n-tolstoy-i-a-m-dobrolyubov-kak-kritiki-tsivilizatsii-i-iskusstva>.

Усков Алексей Кузьмич // ЦГАСО. Ф. Р56. Оп. 43. Д. 2679.

ЦГАСО. Ф. 222. Оп. 4. Д. 23.

Черткова А. Что поют русские сектанты. Вып. 3. Духовные стихи и распевы разных сект. М.: Тип. П. Юргенсона, 1912.

Шнякины Макарь Сергеевич, Савелий Сергеевич // ЦГАСО. Ф. Р-854. Оп. 5. Д. 28.

Эткинд А. Хлысты: Секты, литература и революция. Изд. 2-е, сокр. М.: НЛО, 2013.

Ярков И. П. Какими я их знаю. Рассказы о «брате Александре» Добролюбове, его друзьях и последователях // ОР РГБ. Ф. 218. К. 1394. Ед. хр. 2.

Ярков И. П. Моя жизнь. Автобиография // Отдел рукописей Самарского литературного музея им. М. Горького.

References

Azadovsky K. M. Aleksandr Dobrolyubov's Path // Scholarly notes of Tartu State University. Issue 459. A. A. Blok's Work and Russian Culture of the 20th Century: Blok's collected papers. 3. Tartu, 1979. P. 121—146. (In Russ.)

Belousov Ivan Lukianovich // Central State Archive of Samara Region. F. 56. Inv. 43. File 158. Sheet 4. (In Russ.)

Bely A. The Beginning of the Century. Memoirs. In 3 books. Book 2 / Ed. V. Vatsuro, N. Gey, G. Elizavetina et al.; text prep. and comments by A. Lavrov. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. (In Russ.)

Berdyaev N. A. Spiritual Christianity and Sectarianism in Russia // *Berdyaev N. A.* Collected works in 4 vols. Vol. 3. Types of Religious Thought in Russia. Paris: YMCA-Press, 1989. P. 441—462. (In Russ.)

Bryusov V. Y. The Diaries of 1891—1910 / Text prep. by I. M. Bryusova; comments by N. S. Ashukin <Moscow>. M. and S. Sabash-

nikov, 1927. (Records of the Past. Memoirs and Letters / Ed. S. V. Bakhrushin and M. A. Tsyavlovsky). (In Russ.)

Central State Archive of Samara Region. F. 222. Inv. 4. File 23. (In Russ.)

Chertkova A. What Russian Sectarians Sing. Issue 3. Spiritual Poems and Songs of Russian Sects. Moscow: Tip. P. Yurgensona, 1912. (In Russ.)

Dobrolyubov A. M. *A Feast at the Madrid Campus* — a Play // Department of Manuscripts of the Russian State Library. F. 386. Book 140. Item 11. Sheet 17. (In Russ.)

Dobrolyubov A. M. 'First, to a free woman of the future, then to a free man' // Department of Manuscripts of the Russian State Library. F. 386. Book 148. Item 41. Sheet 64–66. (In Russ.)

Dobrolyubov A. M. From the Invisible Book // Department of Manuscripts of the Russian State Library. F. 386. Book *Knigi*. Item 857. (In Russ.)

Dobrolyubov A. M. <Letters to Bryusova N. Y. /1910-s./ — 1938> // Department of Manuscripts of the Russian State Library. F. 386. Book 148. Item 41. (In Russ.)

Dobrolyubov A. M. Manifesto of Manual Workers' Representatives // Department of Manuscripts of the Russian State Library. F. 386. Book 140. Item 13. (In Russ.)

Dobrolyubov A. M. My Eternal Companions. The Collection of Pure Words, Selected Words from All Nations, the Scriptures and the Books of Knowledge Seekers // Department of Manuscripts of the Russian State Library. F. 386. Book 128. Item 21. (In Russ.)

Dobrolyubov A. M. 'To sisters Ioanna and Nadezhda Bryusov' // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2009. Inv. 2. Item 11. Sheet 24. Reverse side. (In Russ.)

Dobrolyubov A. From the Invisible Book. Moscow: Tip. O-va raspr. polez. kn., 1905. (In Russ.)

Durylin S. N. Aleksandr Dobrolyubov // *Durylin S. N.* Articles and Papers, 1900–1920s / Comp., foreword and comments by A. I. Reznichenko, T. N. Rezvykh. St. Petersburg: Vladimir Dal, 2014. P. 685–735. (In Russ.)

Dymov O. Aleksandr Mikhaylovich Dobrolyubov // Memoirs about the Silver Age / Comp., foreword and comments by. V. Kreid. Moscow: Respublika, 1993. P. 21–23. (In Russ.)

Electoral Rights Deprivation Case — Manakov Philip Ivanovich (Manakova Arina — Wife, Manakova Marfa Filipovna — Daughter,

Manakov Aleksandr Filipovich — Son, Manakov Gavril Filipovich — Son) // Central State Archive of Samara Region. F. R-1555. Inv. 3. File 213. (In Russ.)

Etkind A. Khlysts: Sects, Literature and Revolution. 2nd edition, abridged. Moscow: NLO, 2013. (In Russ.)

Gippius V. Aleksandr Dobrolyubov // Russian Literature of the 20th Century. 1890–1910 / Ed. S. A. Vengerov. Moscow: Respublika, 2004. P. 163–172. (In Russ.)

Gippius Z. On Aleksandr Dobrolyubov // Memoirs about the Silver Age. Moscow: Respublika, 1993. P. 19–20. (In Russ.)

Goldenveiser A. B. Near Tolsoy: Memoirs (Fifteen Years' Notes). Moscow: Zakharov, 2002. URL: http://royallib.com/book/goldenveyzer_aleksandr/vblizi_tolstogo_zapiski_za_pyatnadsat_let.html. (In Russ.)

Ivanova E. One of the *Dark* Visitors // Prometey. Vol. 12. Moscow: Molodaya gvardiya, 1980. P. 303–313. (In Russ.)

Ivanova E. V. Aleksandr Dobrolyubov as a Mystery of His Time // Novoe literaturnoe obozrenie. 1997. Issue 6 (27). P. 191–236. (In Russ.)

Kobrinsky A. A. Talking in the Dead Space. Aleksandr Dobrolyubov in the Late 1930s — Early 1940s // Voprosy literatury. 2004. Issue 4. P. 198–217. (In Russ.)

Kobrinsky A. A. 'There lived a poor knight' (Aleksandr Dobrolyubov: Word and Silence) // Early Symbolists: N. Minsky, A. Dobrolyubov. Verse and Poems. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2005. P. 429–474. (In Russ.)

Makovitsky D. P. At Tolstoy's, 1904–1910. *Yasnaya Polyana* Notes by D. P. Makovitsky. In 4 books. Moscow: Nauka, 1979. (Literary Heritage. Vol. 90). (In Russ.)

Makovsky S. K. Aleksandr Dobrolyubov // *Makovsky S. K.* The Portraits of Contemporaries. Moscow: Publishing house XXI vek — Soglasie, 2000. URL: http://az.lib.ru/d/dobroljubow_a_m/text_0140.shtml. (In Russ.)

Mints Z. G. L. D. Semenov-Tyan-Shansky and His *Notes* // Scholarly notes of Tartu State University. Issue 414. 1977. P. 102–146. (In Russ.)

On the Appearance of Followers of the Sect *Kvakari* in the Village of Semenovka // Central State Archive of Samara Region. F. 1. Inv. 1. File 5564. (In Russ.)

S. N. Durylin's Notebook. P. P. Kartushin's Records of Poems and Statements by A. M. Dobrolyubov // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2980. Inv. 1. Item 288. (In Russ.)

Semenov L. Poetry. Prose / Compiled by V. S. Baevsky. Moscow: Nauka, 2008. (In Russ.)

Shnyakin Makar Sergeevich and Savely Sergeevich // Central State Archive of Samara Region. F. R-854. Inv. 5. File 28. (In Russ.)

Smirnov Vs. Sectarianism // *Missionerskoe obozrenie*. 1915. Issue 9. P. 126–137. (In Russ.)

Tolstoy L. N. Complete works in 90 vols. Moscow; St. Petersburg: Khudozhestvennaya literatura, 1928–1958. (In Russ.)

Tushev A. N. L. N. Tolstoy and A. M. Dobrolyubov as Critics of Civilization and Art // Scholarly notes of Kazansky University. *The Humanities* Series. 2016. Issue 1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/l-n-tolstoy-i-a-m-dobrolyubov-kak-kritiki-tsivilizatsii-i-iskusstva>. (In Russ.)

Uskov Aleksey Kuz'mich // Central State Archive of Samara Region. F. R-56. Inv. 43. File 2679. (In Russ.)

Yarkov I. P. My Life. Autobiography // Department of Manuscripts of M. Gorky Samara Literary Museum. (In Russ.)

Yarkov I. P. That's How I Know Them. Stories about *Brother Aleksandr* Dobrolyubov, His Friends and Follower // Department of Manuscripts of the Russian State Library. F. 218. Book 1394. Item 2. (In Russ.)

Литературная карта

Алексей ВОСТРОВ

ГРАНИЧНЫЙ ЭФФЕКТ ИЛИ ЖИЗНЬ ЗА ГРАНИЦЕЙ?

*Диалог «своего» и «чужого» в финский период
жизни Леонида Андреева*

Аннотация. В статье анализируется финский период творчества Леонида Андреева. С точки зрения диалога «своего» и «чужого» рассматривается влияние на поздние произведения автора финского ландшафта («власти местности», согласно локально-историческому методу Н. Анциферова), финского образа жизни и революционных событий.

Ключевые слова: Л. Андреев, И. Репин, Н. Рерих, Финляндия, концепция «своего» и «чужого», вменяемость, локально-исторический метод.

Алексей Владимирович ВОСТРОВ, эссеист, историк, преподаватель математики Санкт-Петербургского политехнического университета. Сфера научных интересов — финляндская литература, литература национального меньшинства, белорусская литература, двуязычие, символика границы в истории и литературе. Автор книги «Шведский архипелаг Финляндии: взгляд со стороны» (2014), а также ряда работ по истории и культуре Финляндии. Email: alex.sinkriver@gmail.com.

Леонид Андреев окончательно переехал в Финляндию в 1908 году, в собственную «Виллу Аванс», как он шутливо ее называл. Огромный дом на берегу Финского залива близ устья Черной речки (Ваммельсуу, совр. Серово), построенный на взятые вперед деньги за издание собрания сочинений (в 1910—1916 годы опубликованы 17 томов), предопределил последние одиннадцать лет жизни писателя. Спроектированный самим Андреевым в стиле норвежского замка, дом был построен молодым архитектором А. Олем, мужем младшей сестры писателя. Разваливающийся опустелый «замок» был продан за долги и разобран менее чем через два десятилетия, в 1924 году, а часть бревен и красная черепица были использованы при строительстве школы.

Суровая параллель напрашивается сама собой: так же быстро была развенчана всероссийская слава Андреева, оказавшегося за границей и забытого отечественной литературой после Октябрьской революции. Фактически Андреев сам способствовал этому, отказавшись сотрудничать с издателем З. Гржебиным и М. Горьким на рубеже 1918—1919 годов. Основными причинами отказа стали нелегитимность власти и новое правописание. «Один из наиболее характерных представителей буржуазного декадентства» — характеристика, надолго лишившая его читателей на родине. Ставшее классическим (в том числе школьно-программным) высказывание Л. Толстого «он пугает, а мне не страшно» подчеркивает, как читатели советского периода знакомились с творчеством Андреева.

Его произведения не издавались около четырех десятилетий, однако в 1920-е годы вышло три публикации, посвященные памяти писателя, умершего в сентябре 1919 года. Первая и самая крупная — «Книга о Леониде Андрееве» (1922), в которую вошли воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Б. Зайцева. Исключением стал «Реквием. Сборник памяти Л. Андреева» (1930), так как в него, кроме документальных материалов, вошла одноименная пьеса.

В 1957 году, в период оттепели, появился однотомник повестей и рассказов, с которого началось постепенное возвращение полузабытого автора. Целенаправленные иссле-

дования творчества Андреева появились в 1970—1990-е годы и были связаны как с отечественными именами (в первую очередь, Л. Иезуитова, В. Беззубов), так и зарубежными (Б. Хеллман, Р. Дэвис). В XXI веке количество исследований увеличилось. Имя Андреева упоминается все чаще: в 1991 году был открыт музей в родном Орле, в 2003-м установлена мемориальная доска в Петербурге, в 2013 году был снят фильм «Иуда», спустя год — основан Московский театр его имени, в 2016-м состоялась громкая премьера «Губернатора» в петербургском БДТ...

Символично, что вторая жизнь андреевского дома указала на будущее произведений писателя, попавших в школьную программу: с 1990-х годов его «Иуда Искариот» стал факультативно изучаться на уроках литературы. Но писатель тем не менее остался вдалеке от современного читателя — и как автор, и как персонаж: мало кто может перечислить несколько его произведений. Зачастую его путают с сыном Даниилом. А местоположение фундамента дома, до сих пор сохранившегося на территории детского лагеря «Океан» (случайная связь с названием пьесы?!) в Серове, неизвестно даже большинству сотрудников и отдыхающим.

Здесь необходимо сделать ремарку, что отъезд 1908 года в финскую «глушь и тишину» отдалил Андреева от Петербурга, но не от читателей и литературных столичных кругов, до которых было всего несколько часов пути и которые «перекочевали» в его дом на Черной речке. Лишь вынужденная изоляция последних двух лет жизни, отягощенная Гражданской войной, полностью оторвала писателя от родины и «прибила» к оказавшемуся чужим финскому берегу.

Финская культура и ландшафт за 11 лет почти постоянного проживания писателя на Карельском перешейке не могли не оказать влияние на образ жизни, социальные контакты, мировоззрение Андреева. Однако насколько серьезно они сказались на творчестве? В этом контексте интересно рассмотреть применимость концепции «своего» и «чужого» при анализе произведений, относящихся к финскому периоду жизни автора. Также необходимо учитывать влияние особой культурной среды Карельско-

го перешейка, сформировавшейся в последней четверти XIX — начале XX веков. И, несомненно, масштабных перемен в Российской империи и Финляндии, вызванных революциями и Первой мировой войной.

1

Андреев посещал Финляндию неоднократно, задолго до марта 1908 года, когда поселился на берегу Черной речки¹. Он провел лето 1905 года на съемной даче в Ваммельсуу, выступал на творческих вечерах в Терийоках (современный Зеленогорск), бывал на «средах» у И. Репина в его знаменитых «Пенатах», посещал Гельсингфорс (Хельсинки), устраивая дела по переводу и публикации своих произведений², давал интервью. Проводя лето 1906 года в Эсбо (Эспоо) близ Гельсингфорса, он оказался вовлеченным в революционные волнения русского гарнизона крепости Свеаборг и выступил на митинге финской Красной гвардии. После подавления восстания Андреев быстро покинул Финляндию, оставив на даче беременную жену Александру Михайловну с маленьким Вадимом, ненадолго остановился в безопасном Стокгольме, а затем уехал на север Норвегии.

Немаловажно, что Андреев называл свою первую жену, умершую после родов в ноябре 1906 года в Берлине, «сосенкой на граните», что перекликается с привычным

¹ Здесь, конечно, напрашивается параллель с А. Пушкиным. Только Андреев «вызвал на дуэль» всю новую Советскую Россию и был морально уничтожен (следствием стала преждевременная смерть) происходившими на родине переменами. Иллюстрацией «вызова» стали статьи «S.O.S.», «Veni, Creator!», «Европа в опасности».

² Первые переводы произведений Андреева в Финляндии состоялись в 1903 году (на финский и шведский языки), первый сборник рассказов вышел осенью 1905 года, незадолго до публикации финских и шведских переводов «Красного смеха». Популярность Андреева достигла пика в 1908 году; в дальнейшем, в 1910–1920-е годы, финскими театрами были востребованы некоторые его пьесы. Подробнее см.: [Хеллман 2012].

финским пейзажем. Эта аллюзия проявляется сильнее в отождествлении скупой карельской природы с одиночеством, а позднее — с декорациями к реальной жизни. В письме к М. Горькому в августе 1907 года, когда участок был уже куплен и началось строительство, Андреев отмечает: «Ты знаешь мое давнишнее мечтание — уйти из города совсем. И вот я ухожу из него — в глушь, в одиночество, в снега...» [Кен, Рогов: 191]

К решению купить участок именно на Карельском перешейке Андреев шел несколько лет: в письме к брату Павлу он замечает, что жить за границей больше не может и хочет в Финляндию, так как в самой России, по всем соображениям, ему неудобно [Кен, Рогов: 188]. Но сам факт переезда состоялся сразу после скоротечного романа с Анной Ильиничной Денисевич, приведшего ко второй женитьбе писателя. Новый дом, самостоятельно придуманный будущим хозяином, дополнял желание Андреева осуществить реинкарнацию предыдущего счастливого брака: автор написал сюжет, поместил его в заранее выбранные декорации и стал ожидать счастливой развязки. Но произведения Андреева менее всего предполагали такой поворот.

Эта «пьеса» незримо перекликается с сюжетом повести «Жизнь Василия Фивейского», написанной в 1903 году. Беременная жена о. Василия, ждавшая перерождения утонувшего старшего сына и бросившая пить, вскоре жестоко разочаруется — родился идиот. Провидение, как и писатель Андреев, не пощадило своего героя, которому после первых внешне благополучных лет в Финляндии послало суровые испытания — войну и революцию... Показательно, что со второй женой он познакомился в Финляндии (с подачи К. Чуковского) — она работала провизором в аптеке в Терийоках, а сам Андреев провел лето 1907 года на съемной даче в близлежащей Куоккале (современное Репино).

В те годы летний отдых в Финляндии считался модным и недорогим, чему способствовали близкий к природе финский крестьянский быт, близость Карельского перешейка к столице, наличие железной дороги, законченной в 1870 году и связавшей Петербург с Гельсингфорсом. Перед Первой

мировой войной численность отдыхающих на Карельском перешейке превышала 100 тысяч человек, а дачникам принадлежало около 5000 домов (см.: [Мусаев: 75]). Хотя Великое княжество Финляндское входило в состав Российской империи, его автономный статус предполагал наличие границы с особыми таможенными правилами, собственной полиции, валюты и, конечно, официальных языков — традиционного шведского и народного финского. Русский язык, несмотря на все попытки правительства Николая II, фактически не стал административным из-за революций и Первой мировой войны, а также активного сопротивления финляндцев и части русской интеллигенции.

Кроме географического, экономического, природного факторов немаловажным аспектом популярности дачного отдыха стало присутствие знаменитых дачников: И. Репина, М. Горького, К. Чуковского, В. Мейерхольда, В. Стасова, Ф. Шаляпина, Н. Рериха... Д. Лихачев вспоминает: «Ездили мы обычно в Куоккалу за финской границей, где дачи были относительно дешевы и где жила петербургская интеллигенция — преимущественно артистическая <...> Я в детстве жил в Куоккале недалеко от “Пенат” Репина. Он очень покровительствовал Чуковскому, Пуни, Анненкову, Кульбину. С семьями Пуни и Анненкова наша семья дружила. Помню Мейерхольда, красавца Леонида Андреева. Все они оригинальничали и озорничали, играли в рюхи, запускали змеев на пляже, жгли костры, увлекались фейерверками, домашними театрами, шутливыми выставками» [Лихачев: 63].

«Эффект русских дачников», просуществовавший всего несколько десятилетий, заключался не столько в количестве русскоязычного населения Карельского перешейка в летнее время, сколько в создании особой этнолингвистической культурной среды, существовавшей вблизи столицы и подпитывавшейся от нее. Постоянные театральные постановки, в которых участвовали В. Мейерхольд и В. Немирович-Данченко; художественные выставки с непременным участием И. Репина и его знаменитые «среды», частые литературные вечера у Л. Андреева... Тот же Д. Лихачев, школьным учителем которого был младший брат Л. Андреева — Павел, отмечал, что культура дачного общества бы-

ла повторением русской культуры в целом, но в меньшем масштабе (см.: [Лихачев: 62–63]).

Однако особые, достаточно свободные от государственной идеологии, условия позволяли более свободно выражать революционные настроения — в том числе в искусстве. Финские власти не желали преследовать революционеров (только под нажимом официального Петербурга или в критических случаях), и, по мнению Д. Лихачева, Куоккала стала одной из родин *европейского авангардизма* [Лихачев: 63]. Культурные контакты с представителями золотого века финляндской культуры³ наполняли поездки в «русское зарубежье» дополнительным смыслом. Культурные импульсы, направленные из Петербурга в сторону Гельсингфорса, но угасавших по мере удаления от имперской столицы, способствовали несомненному интересу финских издательств к русской литературе.

Финское население Карельского перешейка также испытало значительное влияние «эффекта»: местные жители стали говорить на смеси финского и русского языков; сдавая внаем дачи, почти полностью отошли от земледелия и ремесел, то есть традиционного образа жизни. Смещение идентичности жителей приграничных земель частично отразилось и на жителях Гельсингфорса, но именно Петербург, породивший этот эффект, уже вскоре испытал огромное его влияние. Самой яркой иллюстрацией стала реакция на желание правительства перенести границу дальше от Петербурга в сторону Выборга (из-за соображений безопасности столицы): часть русских дачников заявила о намерении владеть дачей именно на территории Финляндии (см.: [Мусаев: 81]).

³ А. Эдельфельт учился в Академии художеств и высоко ценился при дворах Александра III и Николая II (ему заказывали портреты императорской фамилии); художник Х. Бакманссон и творческая семья Ярнефельтов также тесно связаны с Петербургом. Кроме того, в Петербурге несколько раз исполнялись произведения Я. Сибелиуса при участии самого композитора в качестве дирижера. Интересна история взаимоотношений знакового финского художника А. Галлен-Каллела с И. Репиным.

Атмосфера свободы и дикой природы породила северный цикл Н. Рериха⁴, жившего в глубине Карельского перешейка около Сортавалы, ряд значительных полотен И. Репина из дачной Куоккалы, яркие образы модернистской поэзии Э. Седергран из Райвола (современное Рошино) и произведения «финского периода» Л. Андреева.

Согласно Л. Иезуитовой, произведения Андреева 1905–1911 годов делятся на три цикла (см.: [Иезуитова: 181–182]), два из которых («реакционный», ставший следствием революции, и «срывания масок») так или иначе связаны с Финляндией. На новой даче были написаны многие произведения, среди которых «Черные маски» (1908), «Дни нашей жизни» (1908), «Анатэма» (1909), «Океан» (1911), «Король, закон и свобода» (1914), «Тот, кто получает пощечины» (1915), «Иго войны» (1916), «Дневник Сатаны» (1919). Их связь с финским ландшафтом не очевидна, но немаловажна.

2

Краевед Н. Григорьева считает, что Черная речка для русской литературы стала сродни Ясной Поляне или Михайловскому, настолько тесно связан с этой землей Андреев — и творчески, и духовно, и просто перипетиями своей сложной жизни (см.: [Григорьева: 52]). Писатель Б. Зайцев, несколько раз посещавший «Виллу Аванс» и хорошо знавший Л. Андреева еще по московской жизни, трактовал эту связь по-своему: «Хорошо было удалиться из столицы, но это не было удалением в Ясную Поляну, столица

⁴ В очерке «Держава Рериха», написанном в 1919 году к выставке художника в Гельсингфорсе, Л. Андреев являет и свое отношение к финской природе: «Рерих — единственный поэт Севера, единственный певец и толкователь его мистической таинственной души, глубокой и мудрой, как его черные скалы, созерцательной и нежной, как бледная зелень северной весны, бессонной и светлой, как его белые и мерцающие ночи» [Андреев: 655].

перекочевала к нему в самом суетном и жалком облике; взвинчивала, гнала к успеху, славе, шуму и обманывала» [Зайцев: 260].

Значимость Черной речки не стоит преувеличивать: в восьми верстах находилось сакральное место русской культуры — репинские «Пенаты», которые оказывали влияние на Петроград и Ленинград даже из-за установившейся в 1918 году советско-финской границы. Илья Ефимович, тесно друживший и с обеими семьями Андреева, отмечал художественные способности как самого писателя, так и его сына Саввы. Также талант к живописи отмечали в хозяине часто гостивший В. Серов и посещавший Ваммельсуу Н. Рерих.

Важной деталью «Виллы Аванс» являлись полутонные изображения Л. Андреева, которые украшали интерьеры усадьбы. Вера Андреева, дочь писателя, вспоминает: «Над громадным камином — картина, нарисованная углем на сером картоне. Это копия картины Гойи. Она занимает почти полстены <...> С другой стороны камина на таком же сером картоне, как и черти Гойи, нарисован еще один черт. Или это уже не просто черт, а сам сатана или, может быть, рок? Он сидит на земном шаре и держит на коленях большую раскрытую книгу <...> В самом темном углу кабинета — большой портрет Толстого на смертном одре...» [Андреева: 263—264]. Портрет Л. Толстого, почитаемого Андреевым (единственный раз он посетил усадьбу за полгода до смерти «яснополянского старца»), иллюстрирует неосознанную попытку связать дом на Черной речке со знаменитой усадьбой Тульской губернии. Но разительное отличие атмосферы и излучаемых культурных импульсов очевидно.

Бревенчатый дом из толстых сосновых бревен, выкрашенный бесцветной краской и прозванный местными жителями «замком дьявола» (*Pirulinna*) за свой слишком смелый вид, выделялся среди небольших дачных построек и служил местной достопримечательностью. Задуманный как крепость, дабы оградить Л. Андреева от внешнего мира, он довлел и над самим хозяином, не сумевшим найти баланс между вековой финской природой и своей мечущейся натурой.

Громадина с четырехугольной башней — слишком высокой для минималистичной финской самодостаточно — оказалась очень хрупкой и начала разваливаться еще в процессе строительства. Будто указывала на тщетность попыток Л. Андреева, в отличие от уже упомянутого И. Репина, «поместиться» в этот маленький пейзаж, обрести здесь гармонию. Б. Зайцев отмечает: «Эта дача очень выражала новый его курс; и шла и не шла к нему. Когда впервые подъезжал я к ней летом, вечером, она напомнила мне фабрику: трубы, крыши огромные, несуразная громоздкость <...> жилище его говорило о нецельности...» [Зайцев: 259—260]

Двойственность Андреева отмечалась многими гостями: он азартно и охотно играл в жизнь (плотника, художника, фотографа, моряка, наконец, радушного хозяина), но часто впадал в болезненную меланхолию⁵ и, запираясь в своем кабинете с замершим посередине огромным письменным столом, мерял шагами версты, говорил о смерти. К. Чуковский в «Книге о Леониде Андрееве» писал: «Во всем, что окружало и отражало Андреева, было что-то декоративное, театральное. Вся обстановка в его доме казалась иногда бутафорской; и самый дом — в норвежском стиле, с башней — казался вымыслом талантливого режиссера» [Чуковский: 27]. Неудивительно, что «режиссер и актер» Андреев, накрепко связанный со своими героями, зачастую узнаваем в них: герцог Лоренцо, студент Глуховцев, профессор Сторицын, клоун Тот, Директор театра из «Реквиема»...

Именно «вторая действительность» (по Б. Зайцеву) диктовала произведения, которые Андреев являл быстро и набело, но постепенно отдаляла его от большинства современников (самый яркий пример — М. Горький), не принимавших (или не понимавших) произведения автора, написанные после «вершины 1906—1907 годов»⁶. В контексте «режиссера и актера» и «второй действитель-

⁵ О возможной психической болезни Л. Андреева см.: [Уайт].

⁶ По выражению самого Л. Андреева [Кен, Рогов: 320].

ности» можно поднять вопрос о бахтинской «внеаходимости» автора по отношению к основным персонажам, которая понимается как состояние неполного присутствия и как невозможность четкой пространственной фиксации (см. [Ушакин: 76]).

«Рассказ о семи повешенных», написанный накануне окончательного переезда в Ваммельсуу и первый раз прочитанный на публике в апреле 1908 года, является иллюстрацией данного тезиса. Многоакцентное восприятие последних дней жизни семи заключенных, приговоренных к смертной казни и связанных темой преступления совершенного или задуманного (можно вспомнить заключение автора в Таганской тюрьме и скрытое участие в восстании русского гарнизона в Гельсингфорсе); абсолютно равноценные кругозоры героев, эволюция внешняя и внутренняя каждого из них — все это в итоге складывается в единство полифонического рассказа.

Основной рефрен «меня не надо вешать», принадлежащий бесцветному (аллюзия, указывающая на интерьер андреевского дома?) Янсону, добавляет персонажу глубины и значительную резкость. Глупость (или, если угодно, убогость) его преступления отходит на дальний план, выхватывая диалог между двумя, очень условными, полюсами: эстонцем и Вернером. Именно эта интонация, подчеркнутая строчкой из типичной андреевской песни «мою любовь, широкою как море, вместить не могут жизни берега», являет пример диалогического многоголосия, двойственности — внешнего и внутреннего.

Интересна этимология фразы эстонца Янсона: Л. Андреев слышал безынтонационное «мне не надо рубль» от финского извозчика, везшего писателя от железнодорожной станции на дачу. Добавив еще полтинник, Л. Андреев отпечатал в памяти читателя эти незначительно измененные слова. Указанная деталь немаловажна и в контексте пространственной локализации автора, мыслями уже находившегося в новом доме, в ином культурном ландшафте.

В «Рассказе о семи повешенных» есть еще несколько деталей, тесно связанных с Финляндией. Это железная дорога, которая раньше вела Сергея Головина на дачу,

а теперь — на виселицу (можно ли это трактовать как предчувствие смерти писателя в изоляции, учитывая множество примеров «предугадывания» событий в его произведениях?). И, главное, запах моря, точно указывающий на местоположение героев. Свобода и Финляндия в понимании поколения Л. Андреева во многом синонимичны (до событий 1917 года), и смерть неудавшихся революционеров именно на границе (!) с Великим княжеством представляется неслучайной.

3

Влияние финского ландшафта, окружающего чернореченский дом, проявляется в воспоминаниях как самого писателя, так и его гостей. «Сама природа, — все эти моря, облака и запахи я должен приспособить для приема внутри...» — сообщает Андреев в одном из писем после окончательного переезда в новый дом [Зайцев: 260—261]. И он действительно пытается изменить ландшафт под себя, сажая вокруг дома деревья и кусты, прокладывая новые дорожки, проводя водопровод. Но большинство деревьев, не выдержав глинистой почвы, умирали, заброшенные дорожки зарастали, водопровод ломался, крыша протекала, башня с каждым годом все больше кренилась; многие из пятнадцати комнат, снабженных печами и каминами, зимой были холодными и мрачными. Но жизнь, напротив, не угасала: пикники и городки летом, лыжи и финские сани зимой составляли досуг гостей, как и постоянное, «истинно московское», чаепитие за вечно шумящим самоваром.

Драматург Ф. Фальковский, бывший соседом Андреевых, вспоминал: «Клочок земли на финской скале стал миром Леонида Андреева, его родиной, его очагом» [Богданов: 30]. Однако неизбежный диалог «своего» и «чужого» в случае Андреева тяготел к русской культурной составляющей: в период «полуэмиграции» 1908—1917 годов он часто посещал Петербург, ездил в Москву, активно принимал гостей из столицы. Контакты с финнами были минимальными — на бытовом уровне, с переводчиками и репор-

терами, — поэтому они не могли значительно повлиять на мировоззрение писателя⁷.

Тем не менее природный фактор — особая эпическая (вспоминая «Калевалу») атмосфера Карельского перешейка — несомненно влиял на писателя, постепенно удаляя его от родного ландшафта. После путешествия по Оке и Волге в 1915 году Андреев писал Ф. Сологубу: «Отвык сильно от российского, кое-где волновался, умилялся пейзажем и людьми, но больше недоумевал перед чем-то» [Кен, Рогов: 281]. Столкновение (или слияние?) ландшафтов — «своего» и «чужого» — показательно: писатель уже не может разделить их. А сама атмосфера Карельского перешейка неминуемо дополняла его произведения финского периода.

В рассказе «Жизнь Василия Фивейского» автором в полной мере применяется символическое использование пейзажа, который связан, пожалуй, с родной орловщиной. Подобный принцип использовался в пьесе «Океан» (1911), в которой тревожная и яростная водная стихия стала одним из главных героев и трансформирующимся образом пути: она кормит и хоронит аббата, манит и обманывает Мариет, является жизнью Хаггарта. Постоянно вступая в диалог с другими героями, океан испытывает их, чтобы в итоге унести проклятый пиратский корабль в неизвестность. В силуэте полуразрушенного замка на горе угадывается «замок дьявола» на холме в Вammelssu, а водная стихия, с которой у автора были особые отношения, намекает на Финляндию.

Символическое обрамление пейзажа применяется также в небольшом рассказе «Герман и Марта» (1914), в котором все действующие лица финны (исключительный случай у Андреева). Убогий и неприветливый ландшафт

⁷ Возникает невольное сравнение с И. Репиным, который контактировал с представителями финской культуры и в честь которого был организован прием у президента независимой Финляндии. Однако Илья Ефимович, укоренившись на финском Карельском перешейке, все равно оставался русским художником, а его окружение составляли русские эмигранты.

с редкими вкраплениями пятен света, неспешная замкнутость жизни — неподвижной, как оледенелая река, в которой в конце рассказа утопилась Марта, — пробираются и во взаимоотношения двух овдовевших главных героев, чью любовь «хоронят» собственные дети, отказавшие им в разрешении на свадьбу. Мецкиюля (дословно «лесная деревня») становится для автора символом суровой финской жизни: ее жители навечно «проросли» в деревне, а единственный далекий город Выборг несет в себе лишь черты разрушения: «...в Выборге ничего хорошего не сказали Герману, а спирту он напился, а деньги пропил и потерял, и назад вернулся только через пять дней пешком».

Исходя из многих бытовых неурядиц, сложных отношений со второй женой, серьезной критики произведений, неустойчивого успеха театральных постановок, можно сказать, что море, «единая его любовь сверхжителейская и покой» [Кен, Рогов: 265], больше всего оправдало ожидания Андреева от Финляндии. В. Беклемишева, жена главного редактора издательства «Шиповник» С. Копельмана, отмечает, что именно «страсть к водному простору толкнула Андреева в Финляндию <...> Свобода, ширь, стихия — вот, что ему было необходимо» [Кен, Рогов: 210]. Запись из дневника Ф. Фидлера от 9 августа 1910 года также подтверждает это: «Я очень люблю море, и его ярость меня не трогает. И вот, мне хотелось бы иметь большую яхту, куда я мог бы перенести всю свою семейную обстановку. В этом плавучем доме, окруженный моей семьей, я путешествовал бы вдоль всей Европы...» — говорил Андреев о своих планах [Фидлер: 538].

Но они воплотились лишь частично: на большой яхте «Далекий», приобретенной в 1912 году, писатель совершал путешествия только вдоль финского берега. В повести «Детство» Вадим Андреев вспоминает, что его отец особенно любил шхерный маршрут от Терийоки до Гельсингфорса. Название яхты осталось лишь мечтой о больших путешествиях. Или же Андреев воплотил ее здесь, в Финском заливе? Такую возможность подтверждают незаконченный очерк «Шхеры» и дневниковая запись младшего брата Андрея, в день начала Первой мировой войны гостившего в Ваммельсуу: «Безмолвная красота,

божественное сияние финляндских шхер...» [Кен, Рогов: 276]. Эти же слова еще больше подчеркивают несоответствие между внешней обстановкой и внутренним миром Андреева в период с 1914 по 1919 годы. Вскоре знаменитому писателю, выбравшему «свободную» Финляндию и имевшему небольшую флотилию из двух яхт и лодок, пришлось подчиниться приказу о запрете выхода в море, что очень его угнетало.

Отражение этой щемящей морской несвободы можно найти в объяснении Таисии с матерью Еленой Дмитриевной на пляже Финского залива неподалеку от финского Оллила (современное Солнечное) в рассказе «Жертва» (1916). «В тот день на Финском заливе была буря <...> и сильный ветер забирался в рот и уши, мешая говорить; негромко плескался прибой, но вдалеке что-то сильно и угрожающе ревели одинаковым голосом: точно с самим собою разговаривал кто-то угрюмый, впадавший в отчаяние. И там вспыхивал и погасал маяк». Вскоре мать погибнет под колесами поезда, следовавшего из Петербурга обратно в сторону Финляндии...

Морская стихия писателя иллюстрирует тезисы о «самодовлеющей власти местности над судьбой и сознанием человека» и «власти города (*в нашем случае, местности*) над сознанием и поступками персонажей», отсылающие к локально-историческому методу Н. Анциферова (см.: [Анциферов: 12, 492]). Однако в случае Андреева нужно выделять несколько уровней «ландшафтного взаимодействия»: финский ландшафт, коррелируясь с культурным пространством дачного Карельского перешейка, тем не менее оставался самодостаточным, а неразрывность связи последнего с Петербургом подчеркивала сильное этнокультурное и социальное влияние города. Именно в указанном взаимодействии следует рассматривать преломление андреевского диалога «своего» и «чужого», где основным фоном являлись отношения писателя и города.

Одним из показательных произведений в этом контексте служит повесть «Иго войны» (1916), события которой происходят в военном Петербурге-Петрограде и показаны через призму маленького человека. Это, наверное, единственное произведение Л. Андреева, являющееся

его теплое отношение к городу на Неве. Упоминание Финляндского вокзала в связи с возвращением группы военных инвалидов из немецкого плена не привносит в сюжет «чужого» финского начала — согласно Б. Хеллману, автор противопоставляет два разных типа организации — «немецкий» и «русский» (см.: [Хеллман 2009: 98]).

Значимым в указанном контексте стало посвящение повести И. Репину, на которое писатель просил разрешение у художника, жившего вне столицы с рубежа XIX и XX веков. Посвящение еще больше проиллюстрировало глубинную связь хозяина «Пенат» с событиями в России, а хозяина «Виллы Аванс» — с Петербургом, внешне отрицаемую им. После переезда в Ваммельсуу связующим звеном с Петербургом и Россией кроме Финляндской железной дороги стал Кронштадт, видимый в ясную погоду невооруженным глазом, а гул самого большого колокола Исаакиевского собора изредка долетал до финского берега в ранней утренней тиши. Мнимость этой связи стала очевидна после указанного запрета на выход в море и закрытия летом 1918 года советско-финляндской границы. Лишь тягостное наблюдение за островом через морской бинокль с опасно покосившейся башни соединяло писателя с родиной.

Началась настоящая, не «половинчатая», эмиграция: Андреев, покинувший Петроград сразу после Октябрьской революции, потерял не только привычную ему Россию, устоявшийся круг общения, наконец, средства к существованию, но и Андрея, уехавшего сражаться за белых и затерявшегося где-то в Сибири. Близость границы не помогала, а, скорее, мешала: зарево Кронштадта, немецкие и финские солдаты под окнами дома, налеты советских аэропланов, наконец, взрыв форта Ино, находившегося рядом, — все это морально подавляло писателя, отталкивало его от художественной работы в сторону публицистики.

Появившийся незадолго до смерти Андреева мираж Петрограда, о котором в своих воспоминаниях «Дом на Черной речке» говорит Вера Андреева, стал символичным:

Приподнявшись над чертой горизонта, прямо в воздухе <...> предстал перед нами Петроград! Вот дома, улицы, вот величественная громада Исаакия... Взрослые суетились, щел-

кали фотоаппаратами, говорили, что это редкость, такой мираж <...> А оно начало бледнеть, все прозрачней становились здания, колонны как-то заколебались, все заструилось, задрожало... и вот уже нет ничего... [Андреева: 315]

4

Вынужденный разрыв последней связи с Россией писатель переживал острее всего. За неделю до смерти Андреев писал Н. Рериху:

Все мои несчастья сводятся к одному: нет дома. Был прежде маленький дом, дача в Финляндии, и большой дом: Россия с ее могучей опорой, силами и простором. Был и самый просторный дом — искусство-творчество, куда уходила душа. И все пропало. Вместо маленького дома — холодная, промерзлая, оборванная дача с выбитыми стеклами, а кругом — чужая и враждебная Финляндия. Нет России... [Кен, Рогов: 345]

В непрерывном взаимодействии «своего» и «чужого» фокус сместился в сторону чуждого ему финского влияния: ввиду активного процесса становления финляндской национальной идеи и вследствие так называемых «периодов угнетения»⁸ общество относилось ко всему русскому резко отрицательно. Короткая финская Гражданская война 1918 года, события которой прошли в основном в стороне от дома Андреева, обернулась изоляцией — не только от России, но и от финского общества. Русская Финляндия, кроме некоторых близких по духу людей, оставалась далекой и, как казалось ему, недееспособной: он отказался от руководящего поста по делам пе-

⁸ Финская историография рассматривает два «периода угнетения» (1899—1905, 1908—1914), связанные с унификацией законов Российской империи и автономного Великого княжества Финляндского, а также с попыткой внедрить русский язык в делопроизводство и образование.

чати в Политическом совещании при генерале Юдениче из-за «узости, мелкоты, личного» [Кен, Рогов: 352].

Публицистика Андреева того периода полна сильных образов и мрачных пророчеств об опасности большевизма («*Veni, Creator!*», «*S.O.S.*», «Европа в опасности»). Однако практически это был «крик в пустоту»: редкие статьи печатались в том объеме, который предполагал автор. И, главное, не вызывали существенных откликов. Последнее произведение, роман «Дневник Сатаны», являет эту пустоту — пропасть между человеком и его поступками — в несколько ином свойстве. Пришествие Сатаны, которое Андреев предрекал в концовке статьи «*Veni, Creator!*», состоялось, но он постепенно «вочеловечивается» — деяния его подчиняются страстной и обманутой любви к Марине. Напротив, поступки ее отца Магнуса автор показывает сверхсатанинскими — продуманными и бесчеловечными. Символично, что действие романа происходит накануне Первой мировой войны в Риме⁹ как символу вечного города и эпохи Возрождения — но надежды на возрождение человека у автора нет...

Война, революции, тревога о завтрашнем дне, беспомощное состояние и положение семьи в Финляндии, предложения об эмиграции в Америку или в Европу — все это подсказывало Андрееву место действия и сюжет романа. Влияние финского ландшафта в этих условиях уже практически невозможно: писатель разочаровался в Финляндии (лишь поначалу Марина являет образ любимого водного простора) и в своем детище — «дом оказался неудачным и обманул его» [Кен, Рогов: 322]. В похожей тональности он писал Н. Рериху: «Ведь я живу за границей не только в смысле территориально-политическом, но и в отношении душевном, а Вы для меня — *свой*» [Кен, Рогов: 341]. Признанием частности своего положения стали прощальные слова к репортеру газеты «*Uusi Suomi*» («Новая Финляндия»), прозвучавшие за месяц до

⁹ Писатель, его жена и сын Савва посетили город во время самой последней поездки за границу с января по май 1914 года.

смерти: «Так приятно встретить понимание в *чужой* стране» [Хеллман 2012: 296].

Скитания по чужим дачам, начавшиеся с осени 1918 года, отъезд Н. Рериха в Европу, разочарование в возможности участия в политической жизни русского зарубежья поместили писателя в вакуум: «свое» (русское) уходило в прошлое, «чужое» (финское и советское) стремилось в будущее. Оказавшись на границе чуждых для себя культур, Андреев не смог сделать шаг ни в сторону советской, ни в сторону финской — привычная ему русская культура вела в эмиграцию, где через некоторое время должна была измениться или исчезнуть.

В естественных науках пограничные явления (или граничный эффект) самые непредсказуемые, а неустойчивость границ (территориальных, этнолингвистических и культурных) ведет к симбиозу или к поглощению одной из сред противоположной. В данном контексте неудивительны метания писателя в поисках привычной почвы в условиях активного взаимодействия сред — от радости обретения нового дома до его отрицания, от протеста против войны до объяснения ее значимости, от полного принятия Февральской революции до полного неприятия Октябрьской. Трактую это явление математическим языком, можно сказать, что множества гармоник, накладываясь друг на друга, стремятся либо к резонансу, либо к угасанию.

Оставаясь в статичном пространстве в условиях стремительных изменений других национальных культур, писатель обрекал себя на условную «вненаходимость»: частичное присутствие в советской культуре и непонимание, как отождествлять себя с новой Финляндией. Отвлеченный от границ, культурный акт теряет почву, становится пустым, вырождается и умирает (см.: [Бахтин 2003: 282]). Это и стало трагедией последних лет жизни Андреева. «Чужая и враждебная Финляндия. Нет России. Нет и творчества...» [Кен, Рогов: 345] — кульминация письма к Н. Рериху иллюстрирует указанный тезис.

Можно поднять вопрос и в иной плоскости: стало ли угасание творческого импульса Андреева после «вершины 1906—1907 годов» следствием переезда в Финлян-

дию? Но здесь однозначного ответа быть не может: слишком много факторов (семейный, общественный, военнореволюционный, финансовый, наконец, географический) вмешались в процесс рождения новых произведений. Однако тезис М. Бахтина, созвучный идеям Н. Анциферова (в том, что литературный акт запечатлевает глубокие исторические процессы), частично отвечает на поставленный выше вопрос: «Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их» [Бахтин 2012: 400].

Поэтому признание собственной неудачи в попытке обрести иную, свободную от московских и петербургских устоев, жизнь нельзя списать только на внешние факторы. «Новых друзей не приобрел, а от старых отдалился, находясь в Финляндии», — подчеркивает его московский друг Б. Зайцев [Зайцев: 262]. Писатель проиграл, в отличие от И. Репина, в *противостоянии* (не *взаимовлиянии*!) «своего» и «чужого»: чувствуя себя русским писателем, он не смог встроиться в финский ландшафт и был обречен на изоляцию. События Октября 1917 года лишь подтолкнули окружавшую Андреева действительность к необратимым переменам.

Не принимая возможности пересечения культурных границ и, главное, не осознавая динамики их изменений, он неминуемо пришел к диссонансу в диалоге «своего» и «чужого», в котором влияние собственного мировоззрения перевешивало необходимость учитывать окружающую финскую идентичность (к чему в итоге пришел И. Репин). Сглаженный «эффектом русских дачников», процесс становления финского государственного самосознания стремительно разрушал русское влияние, зачастую не желая идти на компромисс. Также не был готов к изменениям культурных границ и бескомпромиссный писатель, не привыкший ориентироваться на окружающее его общество...

Андреев умер в тот день, когда Г. Бернштейн телеграфировал писателю, что закончены приготовления для поездки в Америку (см.: [Ришина: 186–187]). Он так и не

смог покинуть Финляндию — настоящая эмиграция, в отличие от той «бутафорской» или «полуэмиграции», которую он выбрал после революции 1905 года, была для него неприемлема.

Литература

Андреев Л. Держава Рериха // *Андреев Л.* Собр. соч. в 6 тт. Т. 6. М.: Книжный клуб «Книговек», 2012. С. 652—655.

Андреева В. Дом на Черной речке // Леонид Андреев. Далекие. Близкие: Сборник / Под ред. И. Г. Андреевой. М.: Минувшее, 2011. С. 250—378.

Анциферов Н. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиции / Сост., подгот. текста, послесл. Д. С. Московской. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

Бахтин М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // *Бахтин М.* Собр. соч. в 7 тт. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Русские словари, 2003. С. 266—324.

Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.* Указ. изд. Т. 3. Теория романа (1930—1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. С. 340—511.

Богданов А. Между стеной и бездной // *Андреев Л.* Собр. соч. в 6 тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 5—40.

Григорьева Н. Путешествие в русскую Финляндию: Очерк истории и культуры. СПб.: Норма, 2002.

Зайцев Б. Леонид Андреев // *Зайцев Б.* Улица святого Николая: Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1989. С. 254—263.

Иезуитова Л. Леонид Андреев и литература Серебряного века. Избранные труды. СПб.: Петрополис, 2010.

Кен Л., Рогов Л. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб.: Коста, 2010.

Лихачев Д. Воспоминания. М.: АСТ, 2016.

Мусаев В. Россия и Финляндия: миграционные контакты и положение диаспор (конец XIX века — 1930-е гг.). СПб.: Изд. Политехнического университета, 2007.

Ришина Р. «Вечные дебри отчаяния»: Леонид Андреев и американский оптимизм // Леонид Андреев: материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 180—201.

Уайт Ф. Леонид Андреев: лицедейство и обман / Перевод с англ. Е. Канищевой // Новое литературное обозрение. 2004. № 5 (69). С. 130—143.

Ушакин С. Вне находимости: Бахтин как чужое свое // Новое литературное обозрение. 2006. № 3 (79). С. 73—85.

Фидлер Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. М.: НЛО, 2008.

Хеллман Б. Маленький человек и великая война: Повесть Л. Н. Андреева «Иго войны» // *Хеллман Б.* Встречи и столкновения: Статьи по русской литературе. Хельсинки, 2009. (Slavica Helsingiensia 36). С. 89—99.

Хеллман Б. Рецепция творчества Л. Н. Андреева в Финляндии // Леонид Андреев: материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 278—298.

Чуковский К. Леонид Андреев // *Чуковский К.* Собр. соч. в 15 тт. Т. 6. М.: Художественная литература, 1969. С. 22—47.

References

Andreev L. The Realm of Roerich // *Andreev L.* Collected works in 6 vols. Vol. 6. Moscow: Knizhniy klub Knigovek, 2012. P. 652—655. (In Russ.)

Andreeva V. The House at Chernaya Rechka // Leonid Andreev. Distant. Close / Ed. I. G. Andreeva. Moscow: Minuvshee, 2011. P. 250—378. (In Russ.)

Antsiferov N. Urbanism Issues in Russian Fiction. Reconstructing the Image of Dostoevsky's Petersburg Basing on the Analysis of Literary Traditions / Comp., text prep., afterword by D. S. Moskovskaya. Moscow: IMLI RAN, 2009. (In Russ.)

Bakhtin M. The Problem of Content, Material and Form in Verbal Art // *Bakhtin M.* Collected works in 7 vols. Vol. 1. Philosophical Aesthetics of the 1920s. Moscow: Russkie slovari, 2003. P. 266—324. (In Russ.)

Bakhtin M. The Forms of Time and Chronotope in the Novel // *Bakhtin M.* Collected works in 7 vols. Vol. 3. Theory of the Novel

(1930–1961). Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur, 2012. P. 340–511. (In Russ.)

Bogdanov A. Between the Wall and the Abyss // *Andreev L.* Collected works in 6 vols. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. P. 5–40. (In Russ.)

Chukovsky K. Leonid Andreev // *Chukovsky K.* Collected works in 15 vols. Vol. 6. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1969. P. 22–47. (In Russ.)

Fidler F. From the World of Writers: Personalities and Judgments. Moscow: NLO, 2008. (In Russ.)

Grigorieva N. A Journey to Russian Finland: An Essay on History and Culture. St. Petersburg: Norma, 2002. (In Russ.)

Hellman B. The Little Man and the Great War: The Story *The Yoke of War* [*Igo voyny*] by L. N. Andreev // *Hellman B.* Meetings and Clashes. Articles on Russian Literature. Helsinki, 2009. (*Slavica Helsingiensia* 36). P. 89–99. (In Russ.)

Hellman B. The Reception of L. N. Andreev's Work in Finland // Leonid Andreev: Materials and Research. Issue 2. Moscow: IMLI RAN, 2012. P. 278–298. (In Russ.)

Iezuitova L. Leonid Andreev and Literature of the Silver Age. Selected works. St. Petersburg: Petropolis, 2010. (In Russ.)

Ken L., Rogov L. The Life of Leonid Andreev, Told by Himself and His Contemporaries. St. Petersburg: Kosta, 2010. (In Russ.)

Likhachev D. Memoirs. Moscow: AST, 2016. (In Russ.)

Musaev V. Russia and Finland: Migration Contacts and the Status of Diasporas (the late 19th century – 1930s). St. Petersburg: Publishing house of Polytechnic University, 2007. (In Russ.)

Rishina R. 'The Eternal Jungle of Despair': Leonid Andreev and American Optimism // Leonid Andreev: Materials and Research. Issue 2. P. 180–201. (In Russ.)

Ushakin S. Outsideness: Bakhtin as Someone Else's Own // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2006. Issue 3 (79). P. 73–85. (In Russ.)

White F. Leonid Andreev: Performance and Deception / Translated from English by E. Kanishcheva // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2004. Issue 5 (69). P. 130–143. (In Russ.)

Zaytsev B. Leonid Andreev // *Zaytsev B.* St. Nicolas Street. Tales and short stories. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989. P. 254–263. (In Russ.)

Культурный трансфер

Игорь ПУДИКОВ

К. ЧУКОВСКИЙ И В. НАБОКОВ: ФРАГМЕНТЫ ЛИЧНЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Аннотация. Отношения К. Чуковского и В. Набокова до сих пор мало освещены в специальной литературе. Еще менее изученными представляются их литературные взаимовлияния. Личная и художественная позиция каждого из писателей неумолимо должна была привести к столкновению мировоззрений. На материале дневниковых записей, писем, литературных произведений Набокова и Чуковского показано развитие их творческой полемики.

Ключевые слова: К. Чуковский, В. Набоков, взаимоотношения, полемика, литературная критика.

Отношения К. Чуковского и В. Набокова в современном литературоведении остаются малоизученными. Высказывания писателей друг о друге содержатся в основном

Игорь Валерьевич ПУДИКОВ, литератор, врач, старший преподаватель Медицинского университета «Реавиз» (Москва). Автор многочисленных статей о жизни и творчестве К. Чуковского. Email: pudys@yandex.ru.

в опубликованной мемуарной прозе [*Друзья...* 14]. Отдельные упоминания о «сложном» отношении Чуковского к Набокову приводит внучка писателя Е. Чуковская [Чуковский 1988: 256]. Еще менее изученными представляются литературные взаимовлияния двух корифеев отечественной словесности. Думается, тема эта достойна самостоятельного исследования, обстоятельного и внимательного разбора. Столь крупные фигуры русской культуры просто не могли не заметить друг друга, тем более что были знакомы еще с дореволюционного времени, причем само их знакомство состоялось по литературному поводу.

Отец будущего писателя В. Д. Набоков, будучи добрым знакомым Чуковского, обратился к нему за рецензией на первые поэтические эксперименты сына, тогда еще никому не известного воспитанника Тенишевского училища. Чуковский — влиятельный в ту пору критик — отнесся к просьбе депутата Государственной Думы без должного пиетета, да и представленные на его суд вирши были, вероятно, не самыми сильными. Чуковский вежливо, но весьма скептически отозвался о первых опытах будущего классика мировой литературы. Преисполненный болезненно нарциссического тщеславия, аристократ в пятом поколении, Набоков-младший сохранил на всю жизнь память об этом унижении со стороны «кухаркиного сына» и безродного выскочки. Так или иначе, но судьба свела их через многие годы, и неудивительно, что местом встречи двух великих русских писателей стала русская литература. Взаимоотношения столь ярких личностей, чья невротическая энергетика самоутверждения придавала их мастерству силу фехтовального удара, не могли ограничиться заурядной перепиской или журнальной перебранкой. Личная экспансия каждого из них в литературу, выразившаяся в создании новых жанров, творческих форм и стилей, неумолимо должна была привести к столкновению мировоззрений. В свете этой, теперь уже давней, заочной полемики раскрывается значение многих литературных явлений не только ушедшего XX века, но и некоторых современных течений.

Последние пять лет жизни Чуковский работал над статьей, посвященной переводам «Евгения Онегина» на

английский язык. «Центральное место в этой статье занимает критический разбор четырехтомника, выпущенного в 1964 году в переводе и с комментариями Владимира Набокова» [Чуковский 1988: 256]. В своей неоконченной статье Чуковский последовательно уничтожает ключевые принципы набоковского эстетизма, без труда определяя наиболее уязвимые стороны его метода. Поражает неприужденность, с которой восьмидесятипятилетний писатель выделил в 1100-страничном комментарии к «Онегину» слабые места, виртуозно анатомируя не только методологию автора, но и его психологию.

В энергичных строках, сверкающих остроумием, чувствуется не успокоенность живого классика, а лукавый задор начинающего ниспровергателя авторитетов. Именно в этой небольшой по объему работе перед читателем появился давно забытый Корней Чуковский — задиристый дореволюционный критик. Чуковский не успел закончить свой пятилетний труд. Последнее письмо, касающееся статьи о Набокове, он написал уже в больнице, 20 октября 1969 года, за восемь дней до кончины, — это ли не лучшее свидетельство того, что Набоков был для него больше, чем воспоминание молодости, больше, чем «Евгений Онегин»? По словам внучки писателя, он планировал развернуть свои наброски в большую статью, а возможно, и в более обширное исследование. Несомненно, ему было что сказать. Набоков был его *alter ego*, двойником, всю жизнь шедшим по его следам или, наоборот, оставлявшим свои следы для Чуковского...

Едва ли не с конца 1930-х годов Чуковский наблюдал за творческой эволюцией набирающего силу русского англичанина. С началом работы в Совинформбюро в 1942 году он получил завидную возможность знакомиться с новинками англо-американской литературы и критики. Набоков одним из первых привлек его внимание. Интересна реакция Чуковского на повесть Набокова «Приглашение на казнь»: «Какая мутная, претенциозная чушь... Я прочитал 40 страничек и бросил» [Чуковский 2010: XIII, 443]. Известны, впрочем, и иные его оценки: «Мне нравится и “Lolita” и “Pnin”, но если бы он отнесся к Пнину добродушнее, мягче, уважительнее, — повесть была бы гораздо худо-

жественнее» [Чуковский 2010: XV, 674]. К моменту издания в 1964 году Комментариев к «Евгению Онегину» он был хорошо знаком с творчеством Набокова.

Набокову же оценка Чуковского запомнилась на всю жизнь, и при случае он не забывал отплатить своему первому критику той же монетой. Ссылаясь на воспоминание своего отца об их совместной поездке в Англию в составе делегации российских журналистов, со снисходительным снобизмом описывает он «манеры» Чуковского в книге «Другие берега»:

Во время аудиенции у Георга Пятого Чуковский, как многие русские, преувеличивающий литературное значение автора «Дориана Грея», внезапно, на невероятном своем английском языке, стал добиваться у короля, нравятся ли ему произведения — «дзи воркс» — Оскара Уайльда. Застенчивый и туповатый король, который Уайльда не читал, да и не понимал, какие слова Чуковский так старательно и мучительно выговаривает, вежливо выслушал его и спросил на французском языке, ненамного лучше английского языка собеседника, как ему нравится лондонский туман — «бруар»? Чуковский только понял, что король меняет разговор, и впоследствии с большим торжеством приводил это как пример английского ханжества, — замалчивания гения писателя из-за безнравственности его личной жизни [Набоков: 271].

С точки зрения утонченного аристократа, поведение бойкого журналиста являло собой образец неотесанной бесцеремонности. У Набокова были некоторые основания считать Чуковского «дешевым журналистом» и «грубым комедиантом», но подобная оценка могла быть применима лишь к «раннему» Чуковскому. В любом случае к литературным успехам будущего кавалера ордена Ленина это не имело никакого отношения. Набоков был знаком если и не со всем его творчеством, то со значительной частью. Несомненно, еще с дореволюционных времен ему были известны переводы Чуковского из Уолта Уитмена, а также его работы по технике перевода.

Уязвленный Чуковский увидел в добродушном анекдоте злонамеренное оскорбление: «Все это анекдот. Он кле-

вещет на отца...» (дневниковая запись от 13.01.1961) [Чуковский 2010: XIII, 307]. Но в этом опровержении звучит некоторая растерянность — советский сказочник пытается реабилитировать Набокова-старшего, подвергая сомнению достоверность «воспоминаний», приводимых его сыном. Чтобы прояснить ситуацию, Чуковский обращается к мемуарным источникам. Из дневниковых записей следует, что писатель пытается восстановить события далеких лет, — он читает книгу З. Гиппиус «Дмитрий Мережковский», вторящую Набокову, и опять оставляет нелестный комментарий: «...о поездке Ал. Толстого, Егорова и Набокова в Лондон — все брехня» [Чуковский 2010: XIII, 309]. В обеих записях Чуковский исключает само упоминание о себе: спустя сорок пять лет обнаруживаются следы вытеснения¹, но при этом мы видим адаптивную реакцию зрелой личности, недоступную писателю в молодые годы, — личность «обидчика» не обесценивается тотальным образом, его творчество в целом получает высокую оценку.

Очевидно, что отношение наших героев друг к другу со временем претерпело определенную эволюцию. Важнейшим источником, раскрывающим отношение позднего Чуковского к Набокову, является переписка первого с некой Соней Гордон, которая велась почти одновременно с написанием статьи. Под этим вымышленным именем переписку с Чуковским вел приятель В. Набокова — Роман Гринберг, игравший роль своего рода курьера между писателями². Чуковский, оценивая набоковского «Онегина», писал Гринбергу: «Есть очень интересные замечания, кое-какие остроумные догадки, но перевод плохой, — хотя бы уже потому, что он прозаический. И кроме того, автор — слишком уж презрителен, высокомерен, язвителен» (цит. по: [Лукьянова: 932]). В оценке литературного произведения Чуковский не избегает двойственности, вполне понимая зыбкую

¹ Бессознательный психологический процесс, описанный З. Фрейдом и заключающийся в непроизвольном забывании травмирующих событий. Подробнее см.: [Лапланш, Понталис: 121–125].

² См.: [Чуковский 2010: XV, 662–715], [Лукьянова: 932–933].

эстетику полутеней и четвертьтонов. Хотя некоторые личные качества русского американца вызывали явное неодобрение Чуковского, он не в пример своей ранней манере четко различал настоящее лицо и маски Набокова-писателя. В этом ему немало помогло собственное прошлое, опыт «неприкаянности», «безместности», послуживший материалом для длительного психологического самоисследования.

По поводу полуанекдотического фрагмента «Других берегов» Чуковский отвечал Соне Гордон: «...действительно, у меня не было гувернеров, какие были у него, и английский язык я знаю самоучкой. Он был барин, я был маляр, сын прачки, и если я в юности читал Суинберна, Карлейла, Маколея, Сэм. Джонсона, Хенри Джеймса, мне это счастье далось в тысячу раз труднее, чем ему. Над чем же здесь смеяться?» [Лукиянова: 933] Предполагаемый подтекст мысли Чуковского: смешным выглядит прежде всего сам Набоков, ставший жертвой собственной самонадеянности. В погоне за легкой и увлекательной формой мемуаров Набоков-Сирий не продумал их содержательные последствия, а ведь именно это — полный «контроль над текстом» — и приписывал себе Набоков. Простота и непритязательность аргумента Чуковского сродни убедительности трехходовой шахматной комбинации: стоит ли высмеивать талант, основной недостаток которого в том, что он больше, чем твой собственный?

Примечательно, что Чуковский обращается к прошлому, не без иронии связывая эгоцентризм своего обидчика с его семейной историей: «Я знал этого автора, когда ему было 14 лет, знал его семью, его отца, его дядю, — и уже тогда меня огорчала его надменность». В другом месте его воспоминания более детальны:

Я пришел к ним — к его отцу <...> Я был нищий литератор, обремененный семьей, пришел по его приглашению, и как высокомерно взглянул на меня юный миллионер! И сразу заявил, что ему гораздо дороже и ближе, чем я, — Валериан Чудовский, кропавший в «Аполлоне» какие-то претенциозные статейки [Чуковский 2010: XIII, 450].

Впрочем, не забывает Чуковский и о сильных сторонах оппонента: «А талант большой — и какво трудолю-

бие!» Он находит в зрелом Набокове много от самого себя в молодости, как бы походя, с сожалением замечая: «Не знаю, что за радость быть таким колючим?» Будто Чуковскому не знакомо *это самое* чувство! Будто не он в молодости колол шипами своей критики направо и налево десятки литераторов, писателей и поэтов. Впрочем, слова Набокова дают Чуковскому материал для раздумий, для самопонимания. Набоков — повод для работы над самим собой:

Я вскоре поостыл и думаю, что в то время — в 1915—16 гг. — во мне было, очевидно, что-то, что дало пищу его анекдоту. Самый анекдот — выдумка, но возможно, что он верно отразил то неуважительное чувство, которое я внушал окружающим. Я был очень нескладен: в дырявых перчатках, не умеющий держаться в высшем обществе, — и притом невежда, как все газетные работники, — невежда поневоле, самоучка, вынужденный кормить огромную семью своим неумелым писанием [Лукьянова: 933].

Это признание — свидетельство высокой эволюции личности. Многие ли могут сказать такое о себе? Мог ли сделать подобное признание Набоков?

Надо отдать должное литературному аристократу: когда реакция Чуковского стала ему известна, он предпринимает неуклюжую, но исключительную для него попытку примирения. Обращаясь с просьбой к Роману Гринбергу (Соне Гордон) передать свои слова Чуковскому, он пишет:

...ничего нет обидного в том, что русский человек плохо произносит на всех не выученных в детстве языках (он бы послушал, как я ковыряю по-немецки или по-итальянски). Память у меня хорошая, и наблюдательность у моего отца была исключительная, и я помню другие его добродушные анекдоты все о той же поездке, которые я предпочел в книжку не включать [*Друзья...* 552].

Критичность по отношению к самому себе есть признак зрелой личности. Чуковский демонстрирует крити-

ку высшей пробы, пожалуй, выше той, что отличает эксперименты с текстом — и набоковские, и его собственные. Былую колкость, чрезмерную критичность в отношении других, слепое, проективное свидетельство своего неблагополучия — все это Чуковский развернул на себя, сделал средством собственного самосовершенствования.

Однако за психологической подоплекой не забывает Чуковский о главном — об эстетике Набокова. Подобный прием — рассмотрение эстетических принципов сквозь призму психологического портрета — еще с дореволюционных времен стал визитной карточкой критика. Одно у него не существует без другого. Эстетические принципы Набокова Чуковский увязывает с чертами его характера, но начинает издали: «Кто же может возражать против такого изобилия сведений, раз они относятся к “Евгению Онегину”! — вкрадчиво замечает он по поводу резонерских ссылок заокеанского комментатора. — А если в этом изобилии сказывается желание ученого автора щегольнуть своей сверхначитанностью, сверхэрудицией, такое желание вполне извинительно, и мы едва ли вправе глумиться над ним» [Чуковский 1988: 252].

Постепенно тон Чуковского становится ироничнее, не теряя при этом убедительности:

...например, у Пушкина сказано, что Онегин, живя в Петербурге, зимовал в своих покоях, как сурок. Комментатор сообщает по этому случаю, какие породы сурков водятся на востоке и на западе США и как эти зверьки называются в Англии, во Франции, в Польше. Я и об этом читаю с большим интересом, хотя, конечно, и двух слов было бы совершенно достаточно, чтобы объяснить, что такое сурок. Мне даже нравится, что наряду с зоологией здесь совершаются столь же продолжительные экскурсии в ботанику — по поводу брусничной воды, которую подавали у Лариных [Чуковский 1988: 252].

Призывая не «глумиться» над классиком американской литературы, Чуковский не отказывает себе в удовольствии прилюдно заняться именно этим, но делает это с нежно убийственной иронией, с изощренной и вежливой аргументацией:

Но есть в сверхэрудиции Набокова одна необъяснимая странность. Оказывается, он до того переполнен всевозможными цитатами, сведениями, его так распирает от совершенно ненужных познаний, что зачастую они переливаются у него через край. И тогда он забывает о «Евгении Онегине» и вводит в свою книгу материал, который ни к Пушкину, ни к «Евгению Онегину» не имеет никакого касательства. Делается комментарий, но о чем — неизвестно [Чуковский 1988: 252].

За «совершенно ненужными познаниями» стоят непростительные, с точки зрения Чуковского, грехи: неспособность выделить главное, кратко и в то же время понятно изложить свои мысли. За всем этим писателю видится не просто барская леность ума, неспособность к напряженной интеллектуальной работе, но и грех более серьезный — грех гордыни, выпященный эстетизм, расчет на узкий круг сведущих литературных аристократов. Снисходительное поощрение, которым Чуковский все же изредка удостаивает в своей статье заокеанского визави, стань оно известно последнему, звучало бы, пожалуй, как издевательство.

Талантливому и трудолюбивому Чуковскому претил снобизм бывшего соотечественника. Ему, по его собственному выражению, «литературному негру, многостаночнику» [Чуковский 2010: XV, 444], приходилось вести постоянную, изнуряющую игру в поддавки с различными инстанциями, контролирующими советскую литературу. В этой трудной, а зачастую и рискованной игре с властью и сложились его стиль и метод. Он имел полное право упрекнуть изысканного энтомолога в эгоцентризме:

Каждым своим жестом он как бы внушает читателю: «Пусть в своих комментариях к Пушкину писатели-плебеи, чернорабочие словесного цеха, считали своим писательским долгом писать только то, что прямо относится к делу, я же, литературный патриций, могу себе позволить по прихоти толковать о чем вздумается, не стесняя себя рамками определенной тематики» [Чуковский 1988: 254].

Несомненно, что себя Чуковский не без основания относил к литературным чернорабочим, поэтому в позиции На-

бокова ему виделось личное оскорбление. Однако личная неприязнь, возможно и имевшая место в самом начале их творческой дуэли, постепенно уступала место противостоянию эстетических систем, вылилась в состязание художественных стилей, в заочную дискуссию о роли художника, его месте в культурной и общественно-политической жизни.

Чуковский осуждает своего собрата по перу еще и за отсутствие уважительного отношения к читательскому вниманию. Достается Набокову-комментатору и за литературную неряшливость: «Этого еще никогда не бывало, чтобы, взявшись за составление пояснительных примечаний к тому или иному литературному произведению, какой-нибудь ученый-исследователь вдруг начисто забывал о предмете своих толкований и тут же заводил разговор на совершенно посторонние темы. У Набокова это на каждом шагу» [Чуковский 1988: 252]. Чуковский приводит многочисленные примеры:

...разъясняя строку о детстве Евгения Онегина, где сказано, что француз гувернер *Учил его всему шутя*, комментатор ни к селу ни к городу сообщает читателям, что этот гувернер вряд ли похож на того педагога, который в XVIII веке обучал греческому языку Бенжамена-Анри Констана де Ребека, хотя никто никогда и не думал, что они похожи, тем более что учитель Онегина никогда не обучал его греческому [Чуковский 1988: 252–253].

Обличает Чуковский неуместность набоковских «измышлизмов» с точки зрения предмета исследования. Вменяет в вину не только бесплодное мудрствование, но и напыщенность и раздутое самомнение: «Чуть не на каждой странице заявляет комментатор “Онегина” о своих собственных пристрастиях, вкусах, оценках — и тем самым ни на минуту не оставляет читателя наедине с Пушкиным, с “Евгением Онегиным”» [Чуковский 1988: 253]. Тонкий психолог, Чуковский без труда определил, какой психологический механизм стоит за таким эстетическим приемом:

Импозантная фигура комментатора маячит перед нашими глазами беспрестанно на всем пространстве его объема-

стой книги. Именно потому, что он чувствует себя центральным персонажем своих «Комментариев», он позволяет себе не раз и не два забывать о том произведении, которое он взялся комментировать [Чуковский 1988: 253].

Разумеется, от Чуковского не укрылась идея Набокова создать некий новый жанр, совмещающая литературоведение, художественную и мемуарную прозу. Однако, по мнению Чуковского, скрещение «ужа и ежа» оказалось настолько искусственным, что рождение нового жанра не состоялось. Провал интересного начинания был определен не только неудачным выбором для эксперимента «базового» произведения русской классики, но и множеством «технических» моментов: эпизодической утратой целенаправленности комментария, отрицанием самобытности автора «Евгения Онегина», манерностью комментатора, граничащей с безыскусной кичливостью. Потроша опус заокеанского коллеги, Корней Иванович, что называется, дал себе волю, разделал «литературного барина» под орех:

...совершенно не связано с «Евгением Онегиным» сообщаемое комментатором сведение, что Чарлз Мэтьюрин, когда писал своего «Мельмота Скитальца», наклеивал себе на лоб облатку, чтобы никто из домашних в то время не заговаривал с ним <...> Это сведение самоцельно, существует само по себе, ибо ни Евгений Онегин, ни Пушкин никаких облаток себе на лоб не наклеивали и нигде даже не упоминали о них [Чуковский 1988].

Можно сказать, что Набоков вызывал у Чуковского поток ассоциаций, заполняя его сознание. В дневниковых записях, в письмах к родным, знакомым и не очень знакомым людям Корней Иванович продолжает набоковскую тему. Так, в письме к Исае Берлину он пишет:

Видели ли Вы Эдмунда Уилсона о набоковском «Онегине»? Чудесная, изящная статья; очень тонко охарактеризован Вл. Вл., но жаль, что Уилсон не слишком тверд в русском языке и что знакомство с Пушкиным у него — шапочное. Из-за

этого он не заметил *настоящих* изъянов четырехтомника [Чуковский 2010: XV, 573].

Разгромная статья Э. Уилсона, одного из ведущих американских литературоведов и, кстати, близкого приятеля Набокова, вовсе не настолько изящна и чудесна, как ее характеризует Чуковский. Помимо работы Уилсона на набоковский четырехтомник откликнулись многие известные англо-американские критики. Едва ли не большинство рецензий были негативные³. Например, маститый литературный обозреватель журнала «Энкаунтер» Энтони Берджесс в статье «Пушкин и Кинбот» назвал перевод и комментарии Набокова «грандиозным совокуплением с наукой» (цит. по: [Классик... 172]). Другой известный литературовед, Александр Гершенкрон, в статье «Рукотворный памятник» был более сдержан:

...после его перевода читающий только по-английски должен обратиться к другим переводам, если хочет уловить слабое эхо пушкинской музыки и почувствовать, пусть смутно, воздушную легкость его стиха. Потому что набоковский «истинный» перевод оказывается далек от эстетической истины Пушкина точно так же, как Лолита (читаем мы у Набокова) была не столь умной девочкой, как мог показать ее IQ (цит. по: [Классик... 176]).

Даже студенты возмущались произволом Набокова-переводчика, ухитрившегося перевести имя главного героя как «Юджин, один стакан джина» [Классик... 164]. Чуковский был хорошо осведомлен о различных точках зрения: в его библиотеке находится множество журнальных и газетных вырезок на эту тему.

Однако все обстояло не так просто. Статью Чуковского вряд ли можно отнести к заурядным рецензиям. Несмотря на академический стиль и обращение к читательской ауди-

³ Подробнее см.: [Классик...].

тории, в ней угадывается острый дискуссионно-критический, условно говоря, дуэльный подтекст: «...я нисколько не удивлюсь, если Владимир Набоков, прочтя эти скромные мои возражения <...> назовет меня кретином и олухом» [Чуковский 1988: 250]. Рискнем предположить, что эта незаконченная работа Чуковского — верхушка айсберга, основной массив которого не только не был замечен современниками великих писателей, но и остался невидимым для более поздних исследователей.

Подспудные мотивы острой реакции умудренного годами и славой советского сказочника на книгу мало кому известного тогда на исторической родине Владимира Набокова не раскрыть без понимания его собственных творческих исканий.

Для Чуковского «Онегин» был больше чем «энциклопедия русской жизни». На заре своей литературной карьеры он начинал вариациями на «Онегина». Еще совсем молодым человеком во время командировки в Лондон он пишет стихотворную пародию по мотивам романа. «Нынешний Евгений Онегин» вышел в «Одесских новостях» 25 декабря 1904 года и 1 января 1905 года [Чуковский 2002]. О том, как живо продвигалась работа над поэмой-пародией, молодой журналист извещал в письме супругу: «Мой Онегин делает успехи» [Чуковский 2010: XIV, 52]. Будущий сказочник называет поэму «своей», что указывает на внутреннюю связь с Пушкиным. Задолго до Набокова Чуковский осознал необходимость комментария к роману в стихах. Более того, предпринял попытку, не увенчавшуюся, впрочем, успехом: «Продолжаю свое предисловие к «Евгению Онегину» <...> Предисловие *мне нравится больше самой поэмы*» [Чуковский 2010: XI, 87]. 29 августа 1904 года Чуковский записал в дневнике: «Давно уже не писал я “Онегина” <...> Сегодня после обеда — хочу продолжить. Дело в том, что я решил, что Татьяне пора забеременеть, а от кого — не знаю. Ну, да кто к рифме больше подойдет, тому и предоставлю это удовольствие» [Чуковский 2010: XI, 88].

Тщедушные каракули на древнем пергаменте должны пониматься отнюдь не в эстетическом смысле, но в психологическом. Чуковский вполне отдавал себе в этом отчет,

потому и квалифицировал свою работу как пародию. Попытка провинциального паренька исправить Пушкина пародийна сама по себе, но вовсе не в пародийности видится основное значение этого произведения. Литературный палимпсест призван установить экзистенциальный каркас его личности. Молодой Чуковский бессознательно вписывал себя в солнечный круг, расчищая для себя место на «пароходе современности».

Как следует из его же собственного признания, «пародию» на «Онегина» он начал писать в Одессе, скорее всего еще будучи гимназистом, примерно в 1897—1899 годах. Много позже, в Петербурге, уже занимаясь журналистикой профессионально, Чуковский вновь возвращается к теме Онегина. Теперь его первоначальный замысел разросся до масштаба романа: «...у меня крайность, — сообщает он В. Брюсову, — пишу по заказу к Рождеству стихотворный роман в газету, и потому не могу прирабатывать на стороне» [Чуковский 2010: XIV, 105]. Несколько месяцев начинающий литератор захвачен работой, он перерабатывает первоначальный вариант и значительно увеличивает объем текста. «Сегодняшний Евгений Онегин» и «Нынешний Евгений Онегин» выходят в еженедельнике «Родная земля. Понедельник», соответственно 8 и 22 января 1907 года [Чуковский 2010: XIV, 106]. Несомненно, «Онегин» воспринимался им как знаковый персонаж, своего рода «человек без свойств», онтологическая эмблема его собственной жизни.

Работу Набокова Чуковский, вполне возможно, мог рассматривать как покушение на свою личную историю, истоки своей творческой способности. Косвенные следы этого обнаруживаются в некоторых его пассажах:

Если же кто сомневается, что в своих комментариях к Пушкину Набоков видит комментарии к самому себе, что для него это род автобиографии, литературного автопортрета, я могу сослаться на те строки, где он по поводу Летнего сада, куда водил Евгения Онегина его гувернер, сообщает читателям, что в детстве и он, как Евгений Онегин, проживал в Петербурге, что и у него, как у Евгения Онегина, был гувернер, который и его, как Евгения Онегина, водил в Летний сад на

прогулку. А заговорив об адмирале Шишкове, он не забывает сказать: «...двоюродный брат моей прабабушки» [Чуковский 1988: 254].

Усиливая критическую аргументацию, Чуковский, можно сказать, затягивает петлю на шее «мистера-“Лоли-ты”». В глубоком детстве будущий сказочник тоже посещал петербургские парки, правда, не с гувернером, а с родителями, и чаще они ходили не в Летний сад, а в Таврический, но упоминать этот биографический факт, например, в книге «Мастерство Некрасова» ему, естественно, не пришлось бы в голову, ибо для подобных откровений предназначен совсем иной жанр. Наконец, разряжая сгустившееся напряжение, он отвешивает заокеанскому патриарху изящную, но в то же время смачную оплеуху:

Если бы какой-нибудь другой комментатор поэзии Пушкина в своем научном примечании к «Евгению Онегину» позволил себе сообщить, какая была у него, у комментатора, бабушка, это вплетение своей собственной биографии в биографию Пушкина показалось бы чудовищной литературной бестактностью... [Чуковский 1988: 254]

«У другого исследователя классических текстов такое “ячество” могло бы показаться кощунством», — делает заключение Чуковский по поводу творческого метода Набокова [Чуковский 1988: 254].

У любого читателя набоковского «Комментария» закономерно должен был возникнуть вопрос: что же нового внес комментатор и переводчик в пушкиноведение? Чуковский, опытный литератор, не лишенный таланта научного исследователя, без труда определил наиболее уязвимое место методологии Набокова-пушкиниста: «Какими идеями, сведениями обогатил он наше представление о “Евгении Онегине”?» В своей статье Чуковский внимательно просеивает текст огромного комментария сквозь сито новых открытий. Складывается удручающая картина: набоковское исследование бесплодно, и это, с точки зрения Чуковского, самый страшный грех, грех творческой импотенции: «Если читать эти комментарии один за другим, по-

лучается такое впечатление, будто “Евгений Онегин” в значительной мере есть перевод с французского». Становится очевидным, что Набоков попал в ловушку собственной эрудиции, замешанной на болезненном самолюбии и тщеславии. Чуковский развивает эту идею, полагая ее одной из основных ошибок Набокова: «Допустить же, что хоть одну строку Пушкин сочинил своим умом, не заимствуя ни лексики, ни фразеологии в каком-нибудь чужеземном источнике, параллелист ни за что не согласен». И все же «комментатору приходится скрепя сердце признать, что Пушкин сочинил эти строки сам, без помощи чужеземных писателей» [Чуковский 1988: 255].

Важную информацию об отношении Чуковского к творчеству Набокова вообще и к его переводу и комментариям к роману «Евгений Онегин» в частности можно получить, анализируя пометы Чуковского на полях оригинала книги, хранящейся в библиотеке писателя в его доме-музее в Переделкине.

Во втором томе на шестидесяти двух страницах имеется более сотни помет, сделанных рукой Чуковского. Кроме того, в конце книги, на развороте, указаны страницы, на которых, по мнению писателя, содержится важная информация. Изучение помет, сделанных Чуковским, может пролить свет и на его собственные душевные движения. Явственно прочитывается надпись, оставленная Чуковским на последней странице суперобложки третьего тома: «Сам сочиняет за Пушкина», — с указанием страницы, где комментатор Пушкина «дорабатывает».

Надо заметить, не один Чуковский испытывал противоречивые чувства в отношении Набокова. Казалось, «мистер-“Лолита”» провоцировал их в своих современниках. Об амбивалентных чувствах сообщает в доверительном письме близкий друг Набокова Р. Гринберг (тот самый, что представлялся Чуковскому Соней Гордон):

Позволь быть совершенно откровенным и признаться в том, что я всегда относился к его писаниям двойственно и никогда не мог сформулировать в себе окончательного к ним отношения. Но мне кажется совершенно неверным рассматри-

вать его творчество в общих категориях, поскольку он принадлежит к той группе писателей, кто считает себя «исключением из норм морали». На самом деле, у него нет связи с родной землей и с материнским языком [*Друзья...* 515].

Уже упоминавшийся Э. Уилсон, один из наиболее влиятельных американских критиков, в свое время много сделавший для продвижения Набокова на литературный Олимп, писал, что как переводчик и комментатор «Евгения Онегина» Набоков потерпел сокрушительное фиаско [*Классик...* 171]. Как уже отмечалось, многие известные литературоведы встали на сторону Уилсона, а Набоков рассорился со своим товарищем.

Чуковский весьма терпимо относился к злоупотреблению правом художника на внимание и, ощущая эту склонность в себе, прощал ее и другим, ставя эту слабость в зависимость от степени таланта. Однако распалившееся самомнение знатного энтомолога задело даже его вполне толерантное чувство меры. Не могло не вызвать у Чуковского иронической улыбки и кокетливое неприятие Набоковым психоанализа, хотя бы потому, что психоаналитические концепции органично влились в систему ценностей современного культурного человека, составляя своего рода мировоззренческий базис Нового Просвещения.

В свою очередь, для Набокова Пушкин был абсолютным эстетическим эталоном. В разные периоды в его творчестве прослеживается скрытое обращение к Пушкину⁴. Соответственно, и к «Евгению Онегину» Набоков относился особенно трепетно [Русанов 2003]. Особую коллизию создавало то обстоятельство, что одновременно с работой над переводом и комментарием «Евгения Онегина» (1949–1964) писалась «Лолита» (роман вышел в свет в 1955 году). Показательно, что в один год с публикацией «Лолиты» была напечатана набоковская статья «Задачи перевода: “Онегин” по-английски». Поэтому можно предположить, что научное исследование пушкинского шедевра повлияло на

⁴ См.: [Бабилов], [Шадурский].

творческие эксперименты самого Набокова [Русанов 2003]. Как отметил А. Русанов, «Набоков, играя с читателем, использует скрытое цитирование как своеобразный “язык посвященных”, некий код к литературному шифру. Знание Пушкина — словно пароль, дающий допуск в общество истинных читателей, полностью понимающих смысл написанного...» [Русанов 2003: 88]

Чуковский вполне владел ключами к шифрографии «Онегина», но при этом верно почувствовал ограниченность сугубо интеллектуального прочтения Пушкина, культивируемого Набоковым, надменно-выспренного любования «солнцем русской поэзии». Сам Чуковский был убежден в том, что поэтический гений обращен к массовому сознанию, доступен «простому человеку». Возможно, его представления отличались некоторой идеализацией, свойственной либерально-народнической утопии времен Некрасова и Чернышевского, но важно, что подобное видение обуславливалось не политическим, а именно эстетическим принципом. Эстетический демократизм Пушкина при всей его элитарности был строгим критерием подлинного творчества, фундаментальным основанием всей работы самого Чуковского.

Известно, что Набоков «упорно отрицал чье-либо влияние на свое творчество», постоянно подчеркивая собственную оригинальность и роль «всесильного диктатора» в отношении созданных им художественных миров [Русанов 2012]. Иные исследователи его творчества всецело доверились этому мнению. Так, например, А. Русанов считает, что «допустимо не принимать во внимание полуосознанные или бессознательные подражания, заимствования и мотивы. Таким образом, в произведениях Набокова, и в частности в романе “Лолита”, интертекстуальность сознательна и обусловлена волей Автора, подконтрольна ему и выполняет определенную функцию» [Русанов 2012]. Разумеется, подобные декларации оставались далекими от реальности, имея не столько эстетические, сколько бессознательно-психологические основания. Нарциссическая потребность в тотальном контроле текста — свидетельство глубокого недоверия не только к читателю, но и к самому себе — принцип, изначально невозможный у Чуковского. Как и все нар-

циссические личности⁵, Набоков страшится оценки (даже если она в целом положительна), ему требуется абсолютная гарантия успеха. Отрицая чье бы то ни было влияние, писатель *volens nolens* отрицал всю культуру. Именно это эпистемологическое мыслепреступление Чуковский и посчитал его основным грехом.

«Евгений Онегин», в глазах Чуковского, не мог быть элитарным произведением, несмотря на все аллюзии, незримые ссылки и шифрограммы текста. Насыщая свой роман всеми этими атрибутами, Пушкин синтезировал новый тип повествования, в котором на первый план выходила интертекстуальность, не заслоняющая фабулу, а всецело ее поддерживающая.

Представляется, что полемика в тандеме Чуковский — Набоков, насыщенная интеллектуальными выпадами, столь же далека от мелочной перебранки, сколь и от академической дискуссии. Не подходит, на наш взгляд, и понятие диалога, возможность которого, как показывает их взаимная переписка с Гринбергом, была: классики демонстрируют редкую страстность в отстаивании своего мнения и не намерены уступать оппоненту права на Истину.

Слово «дуэль», кажется, наиболее удачно отражает коллизию их отношений. Дуэль предполагает столь неуловимое и мало формализуемое качество, как «дуэляеспособность» — принадлежность к элитарному клубу аристократии (литературной в данном случае), понимаемое в новых условиях как равенство духовной силы и интеллектуального потенциала. Оба писателя вполне обладали этим качеством, имели непреходящее желание и возможность ответить любому оппоненту любого ранга. Про бойцовский нрав Чуковского сказано уже достаточно, Набоков обладал этим свойством никак не в меньшей степени⁶.

⁵ Понятие, возникшее в системе психоаналитических концепций. Основной характеристикой такой личности выступает крайний эгоцентризм. Подробнее см.: [Лапланш, Понталис: 244–248].

⁶ Пожалуй, наиболее удачно влияние личной истории Набокова на его литературные инновации показал Ю. Левинг, анализируя, кстати, «Другие берега» [Левинг].

Тем не менее Чуковский умел быть великодушным и прощать настоящему таланту отдельные слабости и неудачи. В письме к Соне Гордон он, демонстрируя высшую мудрость, отмечает, что набоковский наскок не мешает ему «относиться ко многим его произведениям с любовью, радоваться его литературным успехам — 65 лет литературной работы приучили меня не вносить личных отношений в оценку произведений искусства» [Лукьянова: 933].

Несмотря на жесткий, местами язвительный пафос статьи Чуковского, обнаруживается, что критика его все же локальна, направлена преимущественно на периферийные, второстепенные черты творческого мира Набокова, подлинное его отношение к своему давнему знакомому несравненно более многоплановое и теплое.

«Вообще, если бы я не знал других произведений Набокова, — пишет Чуковский, — я был бы поражен резкостью его суждений, их запальчивостью. Но так как я в свое время прочитал немало его книг, здесь не было для меня никакого сюрприза»:

...эти комментарии, которые я читаю сейчас, полны боевого азарта, полемичны, непримиримо воинственны [Чуковский 1988: 249].

Нет сомнения, что Чуковский узнал в Набокове середины 1950-х годов самого себя начала 1910-х. Наблюдая за Набоковым, Чуковский рассматривает себя. Комментируя комментатора Пушкина, великий сказочник включается в диалог с самим собой. В зеркалах интертекста двоится, троится, бесконечно умножается его собственная многогранная личность. Именно потому так легко он угадывает подспудный мотив стиля набоковских комментариев, что мотив этот ему знаком не понаслышке: «Никто не отрицает, что Вл. Набоков — искренний и сильный талант и что снобизм — его защитная маска...» Ведь и о самом Чуковском всегда можно было сказать то, что он адресует Набокову: «Но все же к людям он относится с излишней насмешливостью» [Чуковский 2010: XV, 702].

То, что свою статью Чуковский готовил именно как своего рода официальную декларацию, косвенно подтверждается стремлением сделать ее достоянием мировой об-

щественности: «Статью о четырехтомном “Евг. Онегине” закончил уже месяца два, сейчас она переводится на англ. язык, и я надеюсь получить в нашем Союзе писателей официальное разрешение напечатать статью в “N. Y. Review of Books”» [Чуковский 2010: XV, 703]. Однако, прочитав «Pale Fire», Чуковский несколько меняет отношение: публиковать свой отзыв в американском журнале он уже не спешит. Вероятно, он осознал масштабность замысла Набокова, писавшего всю жизнь, по сути, одну и ту же книгу. Осенью 1969 года, видимо опасаясь не успеть, Чуковский отправил свою незавершенную статью для публикации отрывков из нее в сборнике литературоведческих работ. При этом он написал: «...невозможно печатать эти отрывки, не указав на великую талантливость автора, на его мировую известность, на другие его превосходные труды. Иначе говоря, немыслимо (и даже безнравственно!) отмечать одни минусы, не сказав о плюсах» [Чуковский 1988: 257].

Судя по дневниковым записям, Чуковский испытывал двойственные чувства в отношении работы Набокова. Маятник его благожелательности раскачивается из стороны в сторону: «Перевод “Евгения Онегина”, сделанный Набоковым, разочаровал меня. Комментарии к переводу лучше самого перевода» [Чуковский 2010: XIII, 346]. Через несколько дней он записывает: «Читаю набоковский четырехтомник “Евгений Онегин”. Нравится очень» (запись от 30.04.1965) [Чуковский 2010: XIII, 408].

Отношение к работе самого Набокова осложняется у Чуковского критической оценкой каких бы то ни было переводов романа в стихах вообще. Набоковское неприятие англоязычных переводов «Евгения Онегина» он вполне разделяет: «Перевода я не сверял, но то презрение, которое он питает к другим переводчикам “Онегина”, я вполне разделяю» [Чуковский 1988: 257]. Очевидно, что критический настрой Набокова-переводчика ему понятен и интересен. В конечном итоге праведное, хотя и слегка наигранное возмущение сменяется у него (по крайней мере, в дневнике) глубочайшим признанием и восхищением: «Комментарии к “Онегину” блистательны...» [Чуковский 2010: XV, 678]

Долгие годы, задаваясь вопросом «что я такое?», Чуковский не мог найти исчерпывающего ответа. Экзистенциаль-

ные искания оставляли вопрос открытым, и «самость» его не могла обрести целостного единства до тех пор, пока он не обнаружил Набокова. Столкнувшись с явлением Набокова, Чуковский вполне отчетливо осознал то, чем он сам *не является*. Апофатическое определение собственной сущности заставило его более внимательно отнестись к своему методу и обратиться к самому себе. В зеркале Набокова рассмотрел Чуковский самого себя. Процесс этот был обоюдным — Набоков из литературного Зазеркалья-Зарубежья всматривался в своего первого критика. Вопрос о том, за какую сторону зеркальной поверхности света проникало больше, где очертания чужого слова различались отчетливее, а где царил информационный полумрак, не кажется простым; для нашего исследования более важен процесс циркуляции смыслов, тем, образов, творческого взаимообмена, подчас остро дискуссионного и критического, но всегда — самого высокого качества. Несомненно, оба писателя уловили применимость шахматного принципа к литературе: лучшие партии удаются только с равным соперником, личный прогресс и творческое развитие возможны только в полемической среде интертекста. Нам представляется, что литературные взаимовлияния писателей можно описать формулой дуэли, целью которой было не опровержение соперника, а оттачивание собственного стиля и мастерства. Каков же психологический смысл этой формулы?

Встречное движение высоких энергий обеих авторских вселенных высекает новый тип текста-сознания. Творческая манера двух авторов похожа: оба наделены колоссальной литературной эрудицией, синтезируют новые образы, сюжеты и формы повествования. Оба склонны к формалистическим и стилистическим экспериментам, к литературной игре и шифрографии, розыгрышу, каламбуру, аллюзии, анаграмме. Наконец, в психике обоих происходят однонаправленные процессы, по которым возможно изучать целительную механику творчества. В работах Набокова, как и у Чуковского, проявляется мифологическое мышление. Архетипические схемы синтезируются как бы из пустоты и организуют текст «вдоль» нарративных мифологем. Ю. Левинг, анализируя набоковский «метод» выделения одних деталей и попутного затушевывания других, замечает:

...фигуры умолчания Набокова-писателя тщательно продуманы, а избирательность его воспоминаний — отнюдь не результат забывчивости. Как нам представляется, амальгамацию документальных и художественных источников в дуэльном нарративе Набокова следует рассматривать именно с позиций конструкции «авторского мифа»... [Левинг: 178]

Сходные тенденции прослеживаются и в творчестве К. Чуковского [Пудиков].

Чуковский один из немногих, кто мог ощутить невыносимую легкость языка набоковской прозы. Его уничтожающая критика — реакция на красоту и совершенство произведений Набокова. Писатель восхищается Набоковым, причем чувство это запредельно, невыносимо, «достоевскиймо», поэтому и облекается в убийственную форму. Чуковский подобен Одиссею, слушающему запредельных сирен, наслаждение переполняет его. Ему необходимо как-то выразить, материализовать, где-то разместить те внутренние процессы, которые сопровождали «переваривание» Набокова, чтобы облегчить свой же духовный дискомфорт. В своей критике Чуковский подчеркнуто корректен (пусть иной раз корректность эта несколько издевательская), он старательно избегает политических обвинений (что было бы желательно, с точки зрения советских редакторов), оставаясь в рамках литературоведения. Подобно убийце Джона Леннона Марку Чепмену, ищущему роковой автограф с томиком Сэлинджера в кармане, Чуковский «убивает» Набокова, чтобы не слиться с ним, не потерять свое собственное «я».

Для понимания сути этого сложного душевного явления уместным будет обратиться к современным психологическим теориям [Стайнер]. Вполне возможно говорить о безотчетном эстетическом переживании, в какой-то степени меняющем устойчивую структуру опыта человека. Истинной интернализации объекта⁷ можно достичь толь-

⁷ Психоаналитический термин, обозначающий, в частности, процесс отождествления субъекта с качествами объекта идентификации. Подробнее см.: [Лапланш, Понталис: 170—171].

ко путем отказа от него как объекта внешнего [Стайнер: 28]. Парадоксальным образом, не отрицая Набокова, Чуковский опровергает его, а стараясь дистанцироваться — приближается к нему.

В. Ходасевич считал:

Сирину свойственна сознаваемая или, быть может, только переживаемая, но твердая уверенность, что мир творчества, истинный мир художника, работою образов и приемов создан из кажущихся подобий реального мира, но в действительности из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой, в каком бы направлении ни совершался, подобен смерти [Ходасевич: 429].

Эта позиция, разумеется, была неприемлема для Чуковского. 400 миллионов экземпляров его книг уже восемь десятилетий направляют судьбы миллионов людей. Сама его жизнь говорит, что виртуальность художественного пространства мнима, именно текст, повествование, рассказ, сказка животворят биологического гомункулуса, сказочные миры превращают *Homo sapiens* в *Homo culturalis* — Человека культурного.

Набоков, кстати, тоже умел быть великодушным — к талантливому «противнику». Обращаясь к Роману Гринбергу (Соне Гордон), он просил в своей высокомерной манере: «Чуковскому же напиши, если хочешь, что мой сын вырос на его “Крокодиле” и “Мойдодыре”» [*Друзья...* 551].

Литература

Бабилов А. А. Мотивы «Евгения Онегина» в «Университетской поэме» В. В. Набокова // А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сб. докл. междунар. конф. 15–18 апреля 1999 года. СПб.: Дорн, 1999. С. 268–278.

Друзья, бабочки и монстры. Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом / Вступ. ст., публ. и коммент. Р. Янгирова // Диаспора: Новые материалы. Париж; СПб.: Atheneum-Феникс, 2001. С. 447–556.

Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Отв. ред. Н. Г. Мельников. М.: НЛО, 2000.

Лапланиш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу / Перевод с франц. Н. С. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996.

Левинг Ю. Антипатия с предысторией: Набоковы и Суворины в жизни и в прозе // Новое литературное обозрение. 2009. № 2 (96). С. 154—190.

Лукьянова И. В. Корней Чуковский. М.: Молодая гвардия, 2006. (ЖЗЛ).

Набоков В. В. Другие берега // *Набоков В. В.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 4. М.: Правда, 1990. С. 133—304.

Пудиков И. В. Динамика бессознательных психических процессов по материалам сказок К. И. Чуковского // Эдип. 2007. № 1. С. 96—99.

Русанов А. В. «Онегинские» реминисценции в романе В. Набокова «Лолита» // Славянский мир и литература: Материалы междунар. конф. Зеленоградск, 10—13 октября 2002 г. Калининград: КГУ, 2003. С. 87—94.

Русанов А. Особенности функционирования интертекста в романе В. Набокова «Лолита» <2012> // URL: <http://nabokovandkonarod.ru/intertext.html>.

Стайнер Дж. Психические убежища. Патологические организации у психотических, невротических и пограничных пациентов / Перевод с англ. М.: Когито-Центр, 2010.

Ходасевич В. Ф. О Сирине // *Ходасевич В. Ф.* Книги и люди. Этюды о русской литературе / Сост. и вступ. ст. М. Д. Филина. М.: Жизнь и мысль, 2002. С. 425—431.

Чуковский К. И. Онегин на чужбине // Дружба народов. 1988. № 4. С. 246—257.

Чуковский К. И. Нынешний Евгений Онегин // *Чуковский К. И.* Стихотворения / Подгот. текста и примеч. М. С. Петровского, при участии О. Л. Канунниковой. СПб.: Академический проект, 2002. С. 319—352.

Чуковский К. И. Собр. соч. в 15 тт. М.: Терра — Книжный клуб, 2010.

Шадурский В. В. Пушкинские подтексты в прозе В. В. Набокова // А. С. Пушкин и В. В. Набоков. С. 117—123.

Reference

Babikov A. A. Motives of *Eugene Onegin* in the *University Poem* [*Universitetskaya poema*] by V. V. Nabokov // A. S. Pushkin and V. V. Nabokov: Collected papers of the International Conference. 15–18 April, 1999. St. Petersburg: Dorn, 1999. P. 268–278. (In Russ.)

Chukovsky K. I. Onegin in a Foreign Land // *Druzhba narodov*. 1988. Issue 4. P. 246–257. (In Russ.)

Chukovsky K. I. Eugene Onegin Nowadays // *Chukovsky K. I.* Poems / Comp. and notes by M. S. Petrovsky, with the participation of O. L. Kanunnikova. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2002. P. 319–352. (In Russ.)

Chukovsky K. I. Collected works in 15 vols. Moscow: Terra – Knizhnyi klub, 2010. (In Russ.)

Classic Without Retouching. The Literary World on the Works of Vladimir Nabokov / Ed. N. G. Melnikov. Moscow: NLO, 2000. (In Russ.)

Friends, Butterflies and Monsters. From the Correspondence of Vladimir and Vera Nabokov with Roman Grinberg / Foreword, publ. and comments by R. Yangirov // *The Diaspora: New materials*. Paris; St. Petersburg: Athenaeum-Feniks, 2001. P. 447–556. (In Russ.)

Khodasevich V. F. On Sirin // *Khodasevich V. F.* Books and People. Sketches on Russian Literature / Comp. and foreword by M. D. Filin. Moscow: Zhizn' i mysl, 2002. P. 425–431. (In Russ.)

Laplanche J., Pontalis J.-B. The Dictionary of Psychoanalysis / Translated from French by N. S. Avtonomova. Moscow: Vysshaya shkola, 1996. (In Russ.)

Leving Y. Antipathy Dating Way Back: The Nabokovs and the Suvorins in Life and in Prose // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2009. Issue 2 (96). P. 154–190. (In Russ.)

Lukianova I. V. Korney Chukovsky. Moscow: Molodaya gvardiya, 2006. (*The Lives of Remarkable People Series*). (In Russ.)

Nabokov V. V. Other Shores // *Nabokov V. V.* Collected works in 4 vols. Vol. 4. Moscow: Pravda, 1990. P. 133–304. (In Russ.)

Pudikov I. V. The Dynamics of Unconscious Mental Processes Based on the Materials of K. I. Chukovsky's Fairy Tales // *Edip*. 2007. Issue 1. P. 96–99. (In Russ.)

Rusanov A. Features of the Intertext in the Novel *Lolita* by V. Nabokov // URL: <http://nabokovandkonarod.ru/intertext.html>. (In Russ.)

Rusanov A. V. *Onegin* Reminiscences in the Novel *Lolita* by V. Nabokov // *Slavic World and Literature*. Proceedings of the Inter-

national Conference. Zelenogradsk, 10–13 October, 2002. Kaliningrad: KGU, 2003. P. 87–94. (In Russ.)

Shadursky V. V. Pushkin's Subtexts in V. V. Nabokov's Prose // A. S. Pushkin and V. V. Nabokov. P. 117–123. (In Russ.)

Steiner G. Psychic Retreats: Pathological Organizations in Psychotic, Neurotic and Borderline Patients / Translated from English. Moscow: Kogito-Tsentr, 2010. (In Russ.)

Наталья КАЗАКОВА

СТОКГОЛЬМСКИЙ СИНДРОМ
ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

*Несколько слов о любви к палачу
в романе «Приглашение на казнь»*

Аннотация. Автор статьи, впервые детально анализируя образ палача в романе Набокова «Приглашение на казнь», отмечает, что за год до этого произведения была опубликована повесть Пера Лагерквиста «Палач» (1933) на шведском языке. Появление практически в то же время романа Набокова представляется неслучайным. Оставляя в стороне широко обсуждаемые литературные и библейские реминисценции в романе Набокова, автор статьи предлагает обратить внимание на эсхатологию времени (Европа 1930-х), которое задавало свой собственный дискурс и диктовало выбор нового героя, которым и стал палач.

Ключевые слова: В. Набоков, П. Лагерквист, «Приглашение на казнь», Цинциннат, м-сье Пьер, палач, смертная казнь, абсурд, свобода, пошлость, ложь.

Наталья Юрьевна КАЗАКОВА, кандидат филологических наук, адъюнкт-доцент кафедры славянских языков и литератур, Хантерский колледж, Нью-Йоркский городской университет. Сфера интересов — русская литература XIX—XX веков, творчество Ф. Достоевского и В. Розанова, история русской журналистики конца XIX — начала XX века. Автор ряда статей по указанной проблематике, а также книги «Философия игры: Василий Розанов — литературный критик газеты А. С. Суворина “Новое время”» (2001). Email: natkaz2002@yahoo.com.

В 1934 году Набоков, прервав работу над романом «Дар», стремительно (не более чем за две недели) пишет новое произведение — «Приглашение на казнь»¹. Так появляется одно из его самых загадочных творений. Роман, который запутывает читателя парадоксальностью образов, неожиданностью сюжетных поворотов, литературной реминисценцией с гражданской казнью Чернышевского и томит долгим ожиданием неминуемой (неминуемой ли?) развязки. Писатель словно нарочно уводит читателя от параллелей более страшных — с окружающей реальностью, от онтологического разочарования в которой Набокова не спасала даже его литературная игра.

В момент создания романа писатель жил в Германии, где уже бесповоротно шел процесс обезчеловечивания общества с диктатом единомыслия в вопросах морали. Реальность этого времени навязывала социуму определенные правила выживания, железной логикой которых было превращение человека в зверя. «Все обмануло, но и все сошлось — на этой точке, когда жестокость без всякого внешнего повода и без отброшенных за ненужностью оправданий превращается в вязкую, обволакивающую стихию» [Зверев: 223]. И Набоков был одним из немногих, кто смог увидеть самое главное: даже не опасность тоталитаризма или военной диктатуры, а торжество обывателя, той массы мирных людей, с помощью которых были реализованы самые нелепые (лишь на первый взгляд) и жестокие идеи уничтожения инакомыслия, предложенные властью.

Главный герой романа Цинциннат осужден и ожидает казни в крепости. Причина его политической неблагонадежности — *инаковость*: он другой, ни на кого не похожий, непрозрачный в мире прозрачных, что и обрекает его на гибель. В обществе одиозного единомыслия и послушания он становится молчаливым, но раздражающим укором существующему порядку. Тихий бунт Цинцинната нарушает правила абсурдного мира, в котором он су-

¹ По мнению Б. Бойда, антитоталитаристский роман, где ключевой является тема смертной казни [Boyd 1990: 34].

ществует, — этого ада быта и бездушной предметности, который с восхищением принимается другими.

После приговора никто не говорит ему самого главного — когда будет казнь. Отсутствие именно этой конкретики мучает больше всего, все вокруг пронизано ожиданием его смерти. «...Я предчувствовал этот финал» — так начинается завершающий, самый драматичный акт его бытия. В однообразии жизни обывателей города, для которых казнь, равно как и зрелища похорон и свадеб, является почти единственным важным действием, все буквально одержимы этим событием. Правда, не хватает самого главного — палача. Его ожидание становится чуть ли не главной интригой романа.

Стоит заметить, что в 1923 году, почти за десять лет до «Приглашения на казнь», Набоков написал небольшую драму «Дедушка», где добрый и ласковый старик, ухаживающий за садом, оказывается палачом, который никогда не забывает о своих обязанностях и даже на пороге смерти пытается исполнить приговор, отсроченный временем. Палач является исполнителем высшей воли («Приказано», — умирая, шепчет дедушка). Тема смертной казни интересовала писателя и неоднократно появлялась в его творчестве². Многие исследователи творчества Набокова выдвигают эту тему на первый план при интерпретации романа. Но в обширном корпусе работ, посвященных «Приглашению на казнь», нет детального анализа другой темы — палача, хотя именно здесь она оказывается центральной по отношению к другим ведущим темам в романе. Ведь образ палача у Набокова подобен лакмусовой бумажке, ярко проявляющей не только пороки мира, в котором вынужден жить главный герой, но и черты характера и мотивы поступков самого Цинцинната.

В нелепом, нарочито театральном мире, в котором Цинциннат ожидает реальной казни, писатель усиливает абсурдность происходящего появлением нового героя. «На

² См., например: [Долинин 2013].

днях в одной из наших литерных камер поселится новый арестант. Познакомитесь, это вас развлечет», — объявляет директор арестанту. Но только в седьмой главе появляется милый толстяк с добрым прищуром «глазированных глаз» (набоковская метафора ледяных глаз). М-сье Пьер сразу же без лишней скромности рассказывает о своей деликатности и понимании проблем окружающих: «Кто утешит рыдающего младенца, кто подклеит его игрушку? М-сье Пьер. Кто заступится за вдовицу? М-сье Пьер. Кто снабдит трезвым советом, кто укажет лекарство, кто принесет отрадную весть? Кто? Кто? М-сье Пьер. Все — м-сье Пьер». Столь исключительная способность решать все насущные проблемы и стремление творить добро вызывают восторг у всех, кроме Цинцинната. Он, замыкаясь в себе еще больше, не идет ни на какой контакт. Скорее наоборот, именно после визита нового гостя Цинциннат доходит до самой твердой точки своего естества и провозглашает: «Я есмь!»

Но тихий бунт Цинцинната пока окрашен надеждой на освобождение, его жажда свободы неумолимо ведет борьбу с надвигающимся страхом смерти. Именно этот бунт и придает особую ценность его существованию в пустой и бездушной реальности. Смысл жизни на этом этапе заключен для него в Свободе, которая еще не отождествляется со смертью.

Сосед раздражает своей навязчивостью, и Цинциннат сначала совсем не понимает той игры, которую ведет с ним м-сье Пьер. Тот же, провоцируя Цинцинната, пускается в откровенности, объясняя, что оказался в тюрьме по обвинению в попытке помочь ему, и одновременно очень удивлен желанием последнего бежать: «Как так бежать? Куда? <...> Это в детских сказках бегут из темницы». Приговор уже вынесен и избежать его нельзя, да и куда можно убежать от этого мира, самого жестокого палача. Разве можно убежать отсюда, из места подлости, предательства, бессмысленности и сплошного обмана, в котором правда становится ложью, мораль исчезает за ненадобностью, а черное видится как белое и где все так радостно и спокойно. Здесь «другой» вызывает только недоумение или же злобу и ненависть обывателя, а палач видится образцом, утверждающим силу и обеспечиваю-

щим благоденствие. В отмеченные нигилизмом переходные эпохи, когда человечество пыталось изменить тип нравственного кода, всегда происходило тяготение к абсурду как к единственному бегству от ужаса реальности. И одновременно возникал бунт против абсурда. «Абсурд есть противоречие в самом себе» [Камю: 124].

Во всех своих произведениях Набоков ставит перед собой определенную творческую задачу — заглянуть в некоторую потусторонность [Alexandrov], которая рано или поздно открывается его героям. Так происходит и с Цинциннатом, который в начале романа пытается примириться с реальностью: «Внешний мир постоянно напоминает о своем присутствии, приводит все новые аргументы непреодоленности...» [Анастасьев: 264], но затем, поняв тщетность своих усилий, выходит на совершенно другой уровень постижения мира. Перед фактом неминуемой казни именно Цинциннату открывается тайна соприкосновения с другим миром. Так, Сергей Давыдов пишет, что всю биографию Цинцинната можно полностью рассматривать в определениях гнозиса [Давыдов]. Однако, на наш взгляд, этим интерпретация образа данного героя все же не исчерпывается.

Тихая непреклонность Цинцинната, его нежелание покаяться и принять тот мнимый мир, в котором он вынужден существовать, постепенно приводят его к отрицанию, и в этом заключена метафизическая победа героя над Злом. Он остается один на один с собой, в зеркалах (а их много в романе) у него постепенно исчезает ракурс неправды, и все становится собой. Абсурдная реальность не загоняет Цинцинната в тупик, а приводит его к медленному отрешению от жизни и пониманию глубоких философских смыслов трагизма бытия. Так «иной» сначала становится «другим» и в конце концов превращается в изгоя, а дальше следует эшафот как логичное и единственное спасение.

Цинциннат не сдастся в борьбе за самого себя, и никто не может навязать ему свои правила. Никому не удастся манипулировать им ни в беседах, ни даже в игре. М-сье Пьер, специально смешивая фигуры в шахматах и путаясь во время игры в кости, все равно проигрывает Цинциннату. Ведь главная задача м-сье Пьера — сломить во-

лю Цинцинната, вызвать в нем страх и преклонение перед единственным властителем душ в романе (палачом).

И даже последний аргумент — туннель для спасения, который оказывается еще одной из бесконечных ловушек для Цинцинната, не приближает м-сье Пьера к заветной цели «дружбы» с заключенным. Герой Набокова непреклонен даже тогда, когда узнает истинную цель появления м-сье Пьера, своего палача. Отказываясь от помощи, он сам спускается в туннель, чтобы вернуться в свою камеру, а перед казнью не подает ему руки. Но, теряя надежду на жизнь и смиряясь с тем, что у него нет завтрашнего дня, Цинциннат обретает истинную Свободу в момент казни. В мире истин наизнанку, лжи, манипулирования и пошлости, изображенном в романе, Цинциннат — единственный, кто в экзистенциальном выборе предпочитает Смерть Жизни и становится настоящим абсурдным героем задолго до появления философской работы Камю.

Палач м-сье Пьер, воплощающий высшее проявление пошлости (одного из самых порицаемых Набоковым качеств), выбирает другое — вечную жизнь, пусть и в виде личинки. Он вечен, потому что он нужен, потому что восторг, который он вызывает у общества, объединяет и делает всех счастливыми в описанном автором социуме: «Публика бредит вами... Баловень женщин, всеобщий любимец...» Но пошлый палач (тонкий знаток всех земных удовольствий, начиная с блаженного отправления естественных потребностей и заканчивая всеми радостями вещного мира) больше всего ценит утехи духовно-эстетические, ибо «спасение» души (в данном случае Цинцинната) доставляет ему самое большое удовольствие.

Именно этим и объясняется его страстное желание «подружиться» с жертвой, заставить ее кротко принять все те ценности, которые с радостью принимаются обществом «прозрачных» в романе. А высшее проявление доверия жертвы — это в конечном итоге признание вины, чего палач, впрочем, так и не добился от Цинцинната. Но даже и это уже не нужно м-сье Пьеру, который с легкостью лжет на последнем вечере у чиновников города: «Мы полюбили друг друга, и строение души Цинцинната так же известно мне, как строение его шеи. Таким образом, не чу-

жой, страшный дядя, а ласковый друг поможет ему взойти на красные ступени, и без боязни предастся он мне, — навсегда, на всю смерть».

Манипуляция и ложь м-сье Пьера оказывают гипнотическое действие на окружающих, воспринимающих каждое его слово как последнюю истину. В сонном городе без времени и тайны бытия палач — олицетворение ирреального конца жизни — проигрывает только своей жертве экзистенциальную свободу выбора. «Сам», — говорит Цинциннат, отвергая помощь палача, восходя на эшафот и приглашая себя на свою казнь.

В одной из критических статей, посвященных роману, П. Бицилли высказал мысль, что Цинциннат и м-сье Пьер — два аспекта «человека вообще»:

«М-сье пьеровское» начало есть в каждом человеке, покуда он живет, т. е. покуда пребывает в том состоянии «дурной дремоты», смерти, которое мы считаем жизнью. Умереть для «Цинцинната» и значит вытравить из себя «М-сье Пьера», то безличное, «общечеловеческое начало» [Бицилли: 254].

В этом парадоксальном выводе заложено рациональное зерно: в дуалистической персонализации набоковского мира есть место рассмотрению природы человеческого Зла, но нет антроподицеи. В этой «экзистенциальной притче»³ о смерти, свободе и жертве, которая необходима для ее достижения, Набоков доверяет палачу роль исполнителя высшей воли, которую тот не в силах исполнить. Ибо один из главных вопросов романа, вопрос о том, свершилась казнь или нет, остается без определенного ответа. Несомненно, м-сье Пьер помогает Цинциннату приблизиться к постижению истинного смысла жизни больше, чем кто-либо другой. В антитезе «м-сье Пьер — Цинциннат» и кроется главная интрига сюжета: друг-помощник и освободитель-палач.

³ См.: [Семенова: 201]. Об экзистенциализме у Набокова также пишет Б. Аверин, отмечая некоторое влияние на писателя Л. Шестова в определенный период [Аверин].

За год до появления романа Набокова на шведском языке была опубликована повесть Пера Лагерквиста «Палач» (1933). Повесть, содержащая философские выводы и метафизические размышления, появилась в политическом контексте надвигающегося фашизма. Эсхатология времени задавала свой собственный дискурс, существование в котором требовало от автора не только литературных или библейских реминисценций. Главный герой — мрачный палач в красном одеянии — олицетворяет не только Зло, но и надежду окружающих на Справедливость и Спасение.

Структурно произведение состоит из двух частей (первая описывает встречу с палачом в Средние века, вторая — в современности). В мире зла, кровопролития и насилия палач вечен, и ему будет уготована особая роль — роль спасителя человечества: «...земля лежит в лихорадке, в жару, а из поднебесной выси слышатся скорбные вскрики птиц. Настал час злу выбросить семя. Настал час палача»⁴. Именно палач — истинный кумир тех, кто видит в зле целительную силу, а в насилии над личностью — порядок и залог будущего процветания. Страшна фигура палача у Лагерквиста, но еще более страшную картину представляют люди, его окружающие. И главное, что ничего не изменилось со времени Средних веков — то же ханжество, лицемерие и неизменный восторг перед кровопролитием.

Конечно, зловещий образ палача у шведского писателя имеет мало общего с кругленьким и пошленьким добряком м-сье Пьером у Набокова. Однако совпадение в выборе героя времени неслучайно.

Практически одновременно Набоков и Лагерквист почувствовали тенденцию своей эпохи, главным героем которой становится палач, приводящий массы в восхищение. Нарисованные часы, стрелки которых заботливо стирает смотритель тюрьмы, в реальности держит м-сье Пьер, кон-

⁴ Перевод со шведского Т. Величко.

тролируя время и щедро даруя Цинциннату перед казнью 2,5 минуты. Зрители этого театрального действия уже давно, даже и не заметив, стали соучастниками, они тоже палачи. Набоков сумел разглядеть эту жестокость уничтожения другого не только в спокойных обывателях, но прежде всего в мирном добродушии и простоте м-сье Пьера. Правда, у последнего были неплохие жизненные прототипы:

Как он (Набоков. — *Н. К.*) писал Э. Уилсону, очарованному ленинским биографическим мифом, именно «это наигранное добродушие, эти глаза с прищуриной, этот мальчишеский смех» Владимира Ильича и создают особенную невыносимую атмосферу, «ведро, наполненное млеком чело-веколюбия, но с дохлой крысой на дне» [Долинин 2004: 110].

Успех м-сье Пьера в обществе к тому же обусловлен его добросовестностью в собственном деле: «Я зарубок не делаю». А безграничную любовь он заслуживает своими личностными качествами, о которых с восторгом говорит директор тюрьмы: «Кроткий! — пророкотал Родриг Иванович... Честный!» Подобные характерологические определения добавляют образу весомой положительности в глазах городских обывателей.

Так Набоков, органически чуждый любому насилию над личностью, создает роман, главной темой которого как раз и является насилие и возможность его преодоления. Писатель показывает перекодировку ценностей, результатом которой стали трагические катастрофы XX века. Игры с реальностью и потусторонностью создают образ мира, в котором палаческое сознание доминирует в умах большинства, и только преодоление страха быть казненным приводит к обретению настоящей свободы.

Литература

Аверин Б. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003.

Анастасьев Н. Набоков: Одинокый король. М.: Центрполиграф, 2002.

Бицилли П. В. Сирин. «Приглашение на казнь» // Владимир Набоков: Pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. В 2 тт. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 251–254.

Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова: Метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // Владимир Набоков: Pro et contra. Т. 1. С. 476–491.

Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина (Работы о Набокове). СПб.: Академический проект, 2004.

Долинин А. Искусство палача: заметки к теме смертной казни у Набокова // Девятая международная летняя школа по русской литературе: Сб. ст. Цвелодубово: Санкт-Петербургский гос. ун-т технологии и дизайна, 2013. С. 29–44.

Зверев А. Набоков. М.: Молодая гвардия, 2001. (ЖЗЛ).

Камю А. Бунтующий человек / Перевод с франц. М.: Изд. политической литературы, 1990.

Семенова С. Два полюса русского экзистенциального сознания (проза Г. Иванова и Владимира Набокова-Сирина) // Новый мир. 1999. № 9. С. 183–205.

Alexandrov V. E. Nabokov's Otherworld. Princeton: Princeton U. P., 1991.

Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton: Princeton U. P., 1990.

References

Alexandrov V. E. Nabokov's Otherworld. Princeton: Princeton U. P., 1991.

Anastasieiev N. Nabokov: The Lonely King. Moscow: Tsentrpoligraf, 2002. (In Russ.)

Averin B. The Gift of Mnemosyne: The Novels of Nabokov in the Context of the Russian Autobiographical Tradition. St. Petersburg: Amfora, 2003. (In Russ.)

Bitsilli P. V. Sirin. *Invitation to a Beheading [Priglasenie na kazn']* // Vladimir Nabokov: Pro et contra. In 2 vols. Vol. 1. St. Petersburg: RKhGI, 1997. P. 251–254. (In Russ.)

Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton: Princeton U. P., 1990.

Camus A. The Rebel / Translated from French. Moscow: Izd. politicheskoy literatury, 1990. (In Russ.)

Davydov S. Vladimir Nabokov's 'Gnoseological Evil': Metaphysics and Poetics in the Novel *Invitation to a Beheading* // Vladimir Nabokov: Pro et contra. Vol. 1. P. 476–491. (In Russ.)

Dolinin A. The True Life of the Writer Sirin (Works on Nabokov). St. Petersburg: Akademicheskiiy proekt, 2004. (In Russ.)

Dolinin A. The Art of the Executioner: Notes on the Death Penalty in Nabokov's Work // The 9th International Summer School on Russian Literature: Collected papers. Tselodubovo: Saint-Petersburg State University of Technologies and Design, 2013. P. 29–44. (In Russ.)

Semenova S. Two Opposite Sides of the Russian Existential Consciousness (G. Ivanov's and Vladimir Nabokov's Prose) // Noviy mir. 1999. Issue 9. P. 183–205. (In Russ.)

Zverev A. Nabokov. Moscow: Molodaya gvardiya, 2001. (*The Lives of Remarkable People* Series). (In Russ.)

История идей

Евгений БЕРКОВИЧ

БРАТЬЯ МАННЫ В «ДВАДЦАТОМ ВЕКЕ»

*Страница биографии, о которой писатели
предпочитали не вспоминать*

Аннотация. Работа посвящена исследованию малоизученного периода жизни Генриха и Томаса Маннов, когда оба брата в 1895—1896 годах сотрудничали с откровенно антисемитским журналом «Двадцатый век». Анализируются основные работы, опубликованные в этом журнале, отмечаются общие черты и различия стилей писателей. Подчеркивается своеобразие эволюции каждого из авторов в изображении еврейского мира.

Ключевые слова: Т. Манн, Г. Манн, «Двадцатый век», антисемитизм, еврейский мир.

Евгений Михайлович БЕРКОВИЧ, историк науки и литературы, публицист, главный редактор журнала «Семь искусств» и сетевого портала «Заметки по еврейской истории». Кандидат физико-математических наук, старший научный сотрудник, доктор естествознания (Германия). Наиболее важные книги: «Банальность добра. Герои, праведники и другие люди в истории Холокоста» (2003), «Революция в физике и судьбы ее героев. Томас Манн и физики XX века» (2017), «Революция в физике и судьбы ее героев. Альберт Эйнштейн в фокусе истории XX века» (2018). Email: evgberkovitch@gmail.com.

Братья Манны и еврейский вопрос

Тема «Томас Манн и еврейский мир» в советское время старательно замалчивалась. Достаточно сказать, что в превосходной биографии писателя, написанной одним из лучших знатоков его творчества Соломоном Аптом [Апт], слово «еврей» на 352 страницах книги встречается всего 4 раза! Конечно, составить представление об отношении Манна к острому еврейскому вопросу, волновавшему писателя всю сознательную жизнь, по такой монографии невозможно.

Поразительно, но ненамного лучше до недавнего времени обстояло дело и на родине Томаса Манна, где его по праву считают одним из столпов немецкой культуры и где ежегодно выходят десятки книг, проводятся многочисленные семинары, конференции, посвященные жизни и творчеству Волшебника, как его называли в семье. Первый коллоквиум по теме «Томас Манн и евреи» прошел в Берлине лишь в 2002 году, почти через пятьдесят лет после смерти писателя. До этого любые сомнения в безупречной репутации нобелевского лауреата и в отношении нацистской Германии, и в отношении евреев рассматривались как злейшая крамола и попытка подорвать авторитет человека, считавшегося символом новой Германии как в ФРГ, так и в ГДР. Общее мнение, господствовавшее в немецкоязычном литературоведении того времени, выразил известный издатель, писатель и литературный критик Мартин Флинкер в книге «Политические размышления Томаса Манна в свете сегодняшнего времени»: «Связывать имя Томаса Манна с антисемитизмом — значит его совсем не понимать, его совсем не знать и отрицать ценность его работ»¹ [Flinker: 151].

Образ убежденного антифашиста, непримиримого борца с националистическими предрассудками, прежде всего с антисемитизмом и расизмом, сложился и в отечественном манноведении. Наиболее полно эта сторона характера и особенность творчества писателя представлены в сборнике «Томас Манн о немцах и евреях» [Томас...]. В этом сборнике

¹ Перевод с немецкого здесь и далее мой. — Е. Б.

все правда: и острые антигитлеровские памфлеты, и пламенные обращения к немецким слушателям с критикой нацизма в годы Второй мировой войны, и обличения антисемитизма в Мюнхене, и полный горечи доклад «О гибели евреев Европы»... Все это правда, но не вся правда. О двойственном отношении писателя к еврейскому вопросу начали серьезно говорить только в XXI веке (см., например, мои работы [Беркович 2008], [Беркович 2011], [Беркович 2012]). Окажется, наряду с «убежденным филосемитом», как писатель назвал себя в эссе «Решение еврейского вопроса» [Mann, *Die Lösung*...], есть другой Томас Манн, рисовавший в художественных произведениях персонажей-евреев, как правило, только черными красками, допускавший в спорах с литературными оппонентами-евреями грязные антисемитские ярлыки и штампы, а первые законы Гитлера, направленные против евреев, воспринимавший с одобрением, находя в них рациональное зерно...

Не случайно сын писателя Голо Манн утверждал, что от антисемитизма его отец «никогда не избавился (его брат тоже нет)» [Mann, Reich-Ranicki: 76].

Картина «Томас Манн и еврейство» перестает быть простой и одноцветной, как казалось ранее, а задача исследователя жизни и творчества писателя усложняется. Отношение Томаса Манна к евреям менялось с течением времени, но продолжало колебаться между двумя полюсами: от отчуждения («я, рожденный немцем, не такой, как вы») до слияния («я такой же изгой, как евреи»). Отбросить одну краску в этой картине так же невозможно, как разделить полюса у магнита или оставить земной шар только с одним полярным кругом.

В творчестве старшего брата еврейская тема отражалась иначе. Если в молодые годы, в конце XIX— начале XX века, Генрих стоял на позициях национализма, исповедуя антисемитизм в самой агрессивной форме, граничащей с нацизмом, то потом его мировоззрение круто изменилось, и он перешел на сторону активных борцов с фашизмом и расовой нетерпимостью.

Понять и оценить эволюцию взглядов писателей поможет изучение их первого опыта в написании и редактировании антисемитских текстов в процессе сотрудничества с реакционным журналом «Двадцатый век».

Генрих Манн в «Двадцатом веке»

Совсем молодым человеком и начинающим литератором Томас Манн принял участие в редактируемом старшим братом журнале «Двадцатый век», последовательно развивавшем националистические идеи. Антисемитским считали журнал «Двадцатый век» сами антисемиты. Например, в опубликованном в 1893 году журналом «Немецкие социальные тетради» перечне печатных изданий Германии журнал «Двадцатый век» попал в рубрику «Издания общеантисемитского направления». Тот же орган регулярно публиковал аннотацию статей очередного номера журнала «Двадцатый век» с настоятельным советом своим читателям основательно с ними ознакомиться. Журнал вошел в составленный известным антисемитом Теодором Фричем «Катехизис антисемитов» [Fritsch].

Главным редактором «Двадцатого века» Генрих работал с апреля 1895-го по март 1896-го, хотя печататься там начал с 1893 года. Соответственно, недолгим было и участие в издании Томаса Манна. Но оно предельно четко показало его взгляды в то время. Известный социолог Штефан Бройер так оценил участие братьев Маннов в журнале «Двадцатый век»:

В таком идеологически заряженном окружении человек находится не потому, что не понимает, что он делает, и не потому, что ему нужны деньги, и не потому, что хочет попробовать себя в разных ролях. Кто работает в таком журнале, делает это по принципиальным соображениям, в полном согласии с тем, что лежит в основе профиля такого издания [Breuer: 90].

А профиль такого журнала — националистическая идеология фёлькиш² и радикальный антисемитизм. Перед Ген-

² Немецкое слово «völkisch» с некоторой натяжкой переводится на русский язык нейтральным словом «народный». В современном немецком языке это слово имеет четкий негативный оттенок: националистический, расистский, ксенофобный. Движение фёлькиш (Völkische Bewegung) — это политическая идеология, распростра-

рихом Манном главным редактором «Двадцатого века» полтора года, с апреля 1893-го по октябрь 1894-го, пробыл знаменитый в то время идеолог движения фёлькиш Фридрих Линхард. Лицо журнала определяли большие хвалебные статьи о Пауле де Лагарде, Жозефе Артюре де Гобино и других сторонниках расовой теории, провозглашавших превосходство нордической расы. Об идеологических установках редакции убедительно говорит содержание любых тетрадей журнала, вышедших в свет перед самым назначением Генриха главным редактором и собранных в первый полутом пятого года издания [*Das Zwanzigste...* 1895: V₁]. В статье «Из времен начала антисемитского движения» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₁, 410—415] прославились убежденные антисемиты Отто Глагау и пастор Адольф Штекер, резко осуждался канцлер Бисмарк за свою связь с еврейскими финансистами «Бляйхредерами и Ротшильдами». В статье «Изгнание евреев из Испании в XV веке» действия испанской королевской семьи и инквизиции объявлялись достойными подражания и в Германии, а результаты еврейской эмансипации предлагалось объявить ошибкой и лишить евреев прав, которыми обладают остальные граждане Германии [*Das Zwanzigste...* 1895: V₁, 258]. В заметке «Еврейство и его миссия» переселение немецких евреев в Палестину всячески приветствовалось, в этом автор видит решение «еврейского вопроса» для немцев [*Das Zwanzigste...* 1895: V₁, 284]. На другие темы в номере практически не оставалось места.

С приходом Генриха Манна на пост главного редактора содержание журнала практически не изменилось. Достаточно посмотреть на оглавление второго полутома журнала за 1895 год, где впервые на обложке появилось имя нового главного редактора [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂].

Генрих выступал как убежденный враг капиталистических отношений, постоянно противопоставляя им патриархальные, народные. При этом все недостатки совре-

ненная в Германии конца XIX — начала XX века, ставшая одним из источников национал-социализма.

менной цивилизации он связывал с евреями. Показательно название первой же редакционной статьи «Реакция!», появившейся в апреле 1895 года. В ней присутствуют основные аргументы антисемитов того времени. Уже во втором предложении статьи упоминаются парламентаризм, биржа и пресса крупных городов, которые угрожают разрушить благосостояние простых граждан, крестьян и ремесленников, являющихся основой государства [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 1].

Парламентаризм в глазах Генриха Манна и его единомышленников считался рабочим инструментом евреев, которые с его помощью намереваются свергнуть монархию и установить собственное господство над страной и миром. Этой же цели служит и пресса крупных городов, оказавшаяся в руках «шахер-махеров и спекулянтов» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 8]. На словах пропагандируя либерализм, пресса не служит свободе, а укрепляет господство финансового капитала, который давно находится в еврейских руках. Буржуазная революция 1848 года «имела единственным результатом передачу государственного имущества и, соответственно, политического влияния в руки немногих людей, которые мало или ничего общего с нашим народом не имеют и являются лишь балластом на его шее» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 8].

Вся эта риторика Генриха Манна воспроизводит хорошо известные доводы сторонников так называемого экономического антисемитизма. Но к ней главный редактор «Двадцатого века» добавляет аргументы расистской идеологии фёлькиш. Еврей отделен от «нашего народа», не смешивается с ним, не является его частью. Он принадлежит другой расе, и никакое крещение, отказ от собственной религии не изменят главного: еврей не просто «другой», чем немец, он враг немцу, «балласт на его шее». Либерализм, в понимании Генриха Манна, есть еврейское понятие, чуждое немецкому духу. Национальное государство должно основываться на идеологии фёлькиш, евреям в нем места быть не должно.

Так к концу XIX века созрела мысль, ставшая ведущей в идеологии Третьего рейха. Ее удачно сформулировали Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно: «Для фашистов

евреи не просто меньшинство, но противоположная раса, от ее уничтожения зависит счастье человечества» [Horkheimer, Adorno: 151].

Следует подчеркнуть, что называть Генриха Манна в конце XIX века «убежденным консерватором», как делают некоторые исследователи [Thiede: 60], нет оснований. В той самой редакционной статье «Реакция!» Генрих, ругая парламентаризм и свободную конкуренцию, одновременно предупреждает об опасности их ограничения [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂].

Буржуазная революция только тогда имеет смысл, говорит главный редактор журнала, когда ее результатом становятся гражданские свободы, естественное, ничем не скованное течение общественной жизни, живой обмен духовными ценностями и, в целом, укрепление могущества Германии. Вряд ли такие мнения мог высказать «маховый консерватор», каким его пытается представить Рольф Тиде. Зато предрассудки агрессивного антисемитизма в публицистике старшего из братьев Манн налицо.

Противоположность немецкого и еврейского Генрих Манн видит среди прочего в несовместимости религиозных представлений. «Среди признанных конфессий в немецком государстве имеется одна, которая наши представления о Боге разделяет лишь частично, а нашу веру в бессмертие души отрицает полностью» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 1].

Вопрос веры поднят тут прежде всего как вопрос власти. Манн пишет в редакционной статье:

Стоит нам только допустить, что наше общественное устройство строится без божественного авторитета, то это будет равносильно тому, что мы рубим сук, на котором сидим <...> Все, что остается, есть, как обычно, вопрос о власти [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 6].

То, что евреи привержены не Новому, а Старому Завету, отрицают догмат Троицы и не верят в воскрешение из мертвых, есть не просто отличительные признаки иноверца. Своим неверием в воскрешение Спасителя евреи пытаются разрушить существующий государственный

строй, неразрывно связанный с христианством, чтобы самим захватить политическую власть. Генрих Манн следует в этом апостолу Павлу, который в Первом послании коринфянам предупреждал: «Если нет воскресения мертвых, то и Христос не воскрес; а если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша» (1. Кор: 15, 13–14).

Подменяя иудаизм материализмом, который, по его мнению, насаждается евреями и ведет к упадку нравов, Генрих Манн приписывает евреям попытку «на научной основе построить такое мировоззрение, в котором нет места ни Творцу, ни душе» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 3].

Автор пророчествует: «Тогда, к сожалению, слишком поздно, каждый поймет, что все, что сейчас зовется прогрессом, на самом деле было реакцией» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 8].

Нужно сказать, что особой набожностью Генрих никогда не отличался. Из трех видов антисемитизма, присутствовавших тогда в обществе, — расистско-националистического, экономического и религиозного (антииудаизма) — последний занимает писателя в наименьшей степени. К лидирующему положению в обществе, к чему стремятся, по мнению главного редактора «Двадцатого века», все евреи, ведут, прежде всего, экономические рычаги, а религия, культура и политика играют вспомогательные роли. Главные угрозы благополучию Германии, с которыми борются истинные защитники отечества, убежденные антисемиты, представляют собой «свобода предпринимательства, свободная конкуренция и неограниченная политическая свобода» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 8]. За всем этим, как и вообще за капитализмом, наукой и просвещением, стоят евреи, которых он видит главным образом как банкиров и биржевых спекулянтов.

«Экономический антисемитизм» Генриха Манна проявляется и в других статьях и заметках «Двадцатого века». Например, в эссе «Крестьянская поэзия» с одобрением цитируется откровенно юдофобское стихотворение предшественника Генриха Манна на посту главного редактора Фридриха Линхарда. В нем автор сетует на неминуемый закат немецкого ремесленничества, не выдержи-

вающего конкуренции с более дешевой, но худшего качества продукцией еврейских производителей [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 354].

Основная экономическая деятельность евреев происходит, естественно, в крупных городах, прежде всего в Берлине. Генрих Манн утверждает в заметке «При немцах», что внешний вид немецкой столицы определяют еврейские парвеню, выскочки, дорвавшиеся до денег и с их помощью добившиеся реальной власти, вышедшие на первые позиции в обществе [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 581].

Экономическая власть биржевиков преобразуется в политическое господство: не немцы, а евреи хозяйничают в государстве, которое из немецкого постепенно превращается в еврейское. Генрих Манн без комментариев переводит слова французского писателя польского происхождения Теодора де Визева, полностью с ними соглашаясь:

Новая аристократия день за днем занимает места старой. Виллы, которые обрамляют Тиргартен, их окружение, экипажи, проезжающие «под липами», — все это принадлежит новым господам, советникам коммерции, биржевым маклерам, промышленникам и т. д., личностям, которые совсем недавно пришли неизвестно откуда [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 581].

И далее уточняется: «В торговле, банковском деле, журналистике, в адвокатуре и в медицине большинство образуют израэлиты» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 582]. Со времени рецензии на книгу Теодора де Визева этот стереотип о всеохватывающей власти евреев в Германии перейдет и в художественные тексты Генриха Манна.

К этой заметке тематически примыкает другая статья Генриха в «Двадцатом веке», названная «Мировая столица и большие города». Хотя в ней основную роль играет Лондон, описание англичан очень напоминает картины еврейской жизни в Берлине, который по сравнению с мировой столицей кажется автору идиллией:

Каким бы ни было односторонним развитие Берлина в направлении деловых связей, город все же хранит в себе, не смотря ни на что, множество счастливых черт маленьких го-

родков, содержит немало естественных, не зачищенных цивилизацией элементов и сохраняет в огромной карьеристской физиономии черты неповторимого характера [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₁, 201–202].

Что для города, что для человека — лицо отражает характер, внешность показывает суть. Генрих Манн видит в еврейской внешности то, что рисуют на антисемитских карикатурах, — разрушение и деградацию личности. Зато внешний вид немца показывает гармонию души и тела, недоступную для погрязших в материализме евреев. Берлин становится полем битвы двух типов характеров: нахального и нахрапистого еврейского с обещающим всеобщее счастье идиллическим немецким. Экономический антисемитизм Генриха Манна, начиная с этой статьи, все отчетливее подменяется чертами расовой юдофобии.

Даже в экономических отношениях для главреда «Двадцатого века» главную роль играют расовые характеристики. Капитализм, свободная торговля, невмешательство государства в деловые отношения — все это «еврейские придумки». Но эти же идеи развивает так называемая Манчестерская школа экономики. Это дает основания провести параллель между евреями и англичанами, которым в Европе часто приписывают многие еврейские черты. На близость евреев и англичан указывал французский антисемит Луи Мартен, написавший брошюру «Не еврей ли англичанин?». В рецензии на нее с выразительным названием «К психологии еврея» Генрих пишет:

В масонстве он видит средство, которым евреи совместно с англичанами (оба народа относятся к «женским расам») хотят тайно подорвать особенности «мужских» наций, таких как немцы или французы. Между еврейским и английским характером автор проводит остроумные параллели [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₁, 178].

Как же быть с распространенным у расистов мнением, что англичане и немцы представляют одну, так называемую нордическую расу? Эту трудность Генрих Манн и его единомышленники обходят таким хитроумным приемом.

Население Великобритании они разделяют на англичан и шотландцев, которые почти не отличаются от немцев. Об этом напоминает опубликованная в «Двадцатом веке» статья Генриха Манна «Наблюдения французского студента в Германии». В ней приводится мнение француза Жана Бретона, который, будучи в Лейпциге в 1895 году, обратил внимание, что у немецких и шотландских народных песен много общего. Отсюда он сделал вывод, что шотландская душа, из которой и льются народные песни, есть, по сути, душа германская [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 147]. Шотландцы, по мнению Генриха Манна, противостоят англичанам на Британских островах, как немцы противостоят евреям в Германии.

Принцип английской культуры, который равносителен принципу необузданной свободы, побеждает человеческую силу и осторожность. И пока он насаждается среди нас крошечной кликой, действующей в своих интересах, люди становятся рабами слепых обстоятельств [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₁, 204].

Лондон видится автору статьи «Мировая столица и большие города» местом, где под влиянием евреев «классовые противоречия до крайности обострились и жизнь стала убогой и жалкой из-за беспощадного, все ломающего на своем пути принципа свободной конкуренции» [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₁, 202]. В выигрыше остается только быстро богатееющая буржуазия. Центром, где сходятся все нити, управляющие миром, является лондонская биржа.

Описание ужасов английской метрополии нужно автору как предупреждение, чтобы развитие событий в Берлине не привело к повторению лондонского кошмара. Антисемитизм в Германии не дает «крошечной клике» окончательно захватить власть. В глазах Генриха Манна антисемитизм есть благо, ибо дает надежду, что Берлин не станет Лондоном.

Мнение о похожести англичан и евреев было довольно распространено среди немецких националистов. Знаменитый физик Филипп Ленард, ставший в начале XX века одним из первых немецких нобелевских лауреатов

за исследования катодных лучей, посетил в 1890 году Англию и остался разочарован недружелюбным приемом британских коллег. К тому же Ленард считал, что английский физик Джозеф-Джон Томсон, который тоже получил Нобелевскую премию в 1906 году, украл у него фундаментальное открытие. Томсон внимательно следил за опытами и высказываниями Ленарда и опубликовал доказательства того, что катодные лучи есть поток отрицательно заряженных крохотных частиц, получивших название «электроны», не отметив при этом решающую роль немецкого физика в этом открытии.

В воспоминаниях, написанных во времена Третьего рейха, Ленард подчеркивает: «Англия уже была в те времена весьма существенно объевреена, чего я тогда еще отчетливо себе не представлял» [Schirmacher: 51].

Но вернемся к «Двадцатому веку» и статьям его главного редактора. Пожалуй, наиболее ярко отношение Генриха Манна к евреям проявилось в работе со странным, на первый взгляд, названием. В нем слова стоят в родительном падеже: «Еврейской веры» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 455]. Генрих Манн взял это словосочетание из имени недавно созданной организации «Объединение немецких граждан еврейской веры». Автор объявляет разрушительными элементами евреев, которые прикрываются своей религией, а на самом деле ставят на первое место только деньги и исповедуют голый материализм [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 455]. Еврейский бог, по мнению Генриха Манна, погружен в дела мирские, материальные. Настоящих верующих среди современных европейских евреев нет. «Люди еврейской веры» остались лишь за границей Германии, в Польше, Галиции и других восточноевропейских странах. По выражению старшего Манна, это «бедные черти, закосневшие в ортодоксии их отцов» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 455], они заняты мелкой торговлей и попрошайничеством, их влияние на общество минимально. Антисемиты ими не интересуются. Только когда евреи с периферии начнут рваться в центр и добиваться власти, тогда они становятся опасными, и истинные патриоты должны им противостоять. Но евреи, рвущиеся к богатству и власти, перестают быть верующими иудеями, а становятся «капиталистами, миллионерами, финансовой

аристократией, определяющей экономическую жизнь в немецкой империи» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 458].

Среди остальных евреев, особенно принадлежащих к так называемому среднему классу, искать религию бессмысленно, они давно распрощались с иудейской традицией. Их религиозная деятельность есть только ширма, прикрывающая заветное желание каждого еврея: «...всеми средствами, которые случайно не были предусмотрены в Уголовном кодексе, подняться наверх, путь к первому миллиону для них — лишь промежуточный этап» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 456].

Генрих Манн приходит к выводу, что сочетание «немецкий гражданин еврейской веры», фигурирующее в названии объединения, внутренне противоречиво. И вся организация «Объединение немецких граждан еврейской веры» есть, по сути, объединение неверующих. То есть название организации есть обман, ширма, скрывающая истинные цели ее членов: пробиться в высшие слои общества, завладеть экономической и политической властью. Это стремление к власти Генрих Манн объясняет с откровенно расистских позиций:

В общей семье европейских народов есть один, совершенно другого вида, который инстинктивно или сознательно объединен по расовому принципу и постоянно настроен враждебно к другим расам, постоянно стремится увеличить свое влияние, от мира торговли к миру идей и мнений и отсюда к миру политических действий [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 461].

По сути, это объявление войны всем евреям, представляющим «другой вид», желающий зла «нормальным людям». Мысль, которую можно было понять и из эссе «Реакция!», теперь высказана так, что ее нельзя не понять: евреи принадлежат к особой расе, враждебной человечеству. Слова Генриха фон Трайчке «Евреи — наше несчастье» получают усилиями Генриха Манна расовое обоснование.

Сторонники расовой теории верили, что раса определяет не только характер, но и внешность человека. У немцев вид еврея вызывает отвращение и неприязнь. Особен-

но возмущает бросающаяся в глаза созданная одной лишь хитростью роскошь выскочек, этих пронырливых чужаков, смуглых, жирных, безобразных [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 460 и сл.].

Похожими эпитетами будет наделять евреев спустя годы и Томас Манн. В дневниковой записи в июле 1919 года он отмечает, что еврейка-соседка по купе «сутулая, жирная и коротконогая, один вид которой вызывает рвоту» [Mann 1979: 280].

По мнению Генриха Манна, еврей олицетворяет все, что унижает и умаляет человека [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 462]. Автор сравнивает живую немецкую душу и беспочвенный еврейский дух, вспоминая при этом, как Генрих Гейне противопоставлял эллинов и назареев [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 457]. Правда, это не мешает Манну в другой статье «Шейлок, “трагический герой”» утверждать, что «самый германистский поэт Шекспир искажается самым еврейским писателем Гейне» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 96]. В чем же суть искажений, против чего восстает Генрих Манн вслед за Фридрихом Линхардом³, чью заметку в журнале «Die Kritik» он рецензирует? Оказывается, Гейне в книге «Шекспировские девушки и женщины» сочувственно изобразил богатого еврея Шейлока из драмы «Венецианский купец». «К вящей славе иудейства», — добавляет автор рецензии. Гейне называет пьесу Шекспира трагедией, а Шейлока трагическим героем, судьба которого вызывает слезы у чувствительных дам. По мнению Фридриха Линхарда и Генриха Манна, еврейские актеры, играя роль Шейлока, совершают ту же преднамеренную ошибку: представляют своего соплеменника «симпатичным и интересным», в то время как он, по словам шекспироведа Вильгельма Дехельхойзера, которого цитирует Манн, является «дьяволом в человеческом облике».

Антисемитскими предрассудками пронизана заметка с многозначительным названием «Семитский дух и гер-

³ В рецензии Генриха Манна он ошибочно назван Фрицем.

манский мир», опубликованная в том же втором полутоме 1895 года. Главный редактор «Двадцатого века» вменяет евреям в вину общественные беспорядки, травлю честных граждан в продажной прессе, одурманивание простых людей враждебной пропагандой. Именно против этих безобразий и направлен «здоровый антисемитизм», отражающий интересы народа [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 302].

Заметка «Международная спекуляция» осуждает оба интернационала — социалистический и капиталистический, в обоих, естественно, заправляют евреи, пьющие соки из немецкого общества [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 309]. Для Генриха Манна того времени понятия «еврей» и «капиталист» совпадают. Это распространенный стереотип, взятый на вооружение антисемитами правого и левого лагерей. Та же мысль проводится и Карлом Марксом в знаменитой статье «К еврейскому вопросу» [Маркс].

Генрих Манн не ограничивается Шекспиром, а идет дальше вглубь истории и утверждает, что и «Цицерон был антисемитом» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 82]. И причину такого распространения антисемитизма в пространстве и времени он видит в опасности, которую представляют евреи для остального мира. Об этом буквально кричит каждый выпуск «Двадцатого века». Например, статья Пауля Дена (Paul Dehn) «Alliance Israelite Universelle» вскрывает опасную «антинемецкую» деятельность одноименного международного еврейского общества, образованного в 1860 году в Париже [*Das Zwanzigste...* 1895: V₁, 589].

Какое же спасение от «крошечной клики», захватившей власть в Германии, видит главный редактор «Двадцатого века»? Эта клика силой насаждает повсюду материализм во взглядах, безжалостный капитализм в экономике, эксплуатацию человека человеком. Вряд ли поможет изменение законодательства, направленное на помощь социально слабым слоям общества. Такой подход противоречит модным представлениям социал-дарвинизма, согласно которым помощь слабым и неспособным к созидательному труду людям только вредит общественному прогрессу. С кликой разбогатевших выскочек, наглых карьеристов, «новых аристократов», другими словами, с дорвавшимися до власти евреями может справиться «глубокое и мощное народ-

ное движение, которое называется антисемитизмом». Всматриваясь в себя, Генрих находит и психологическое обоснование борьбы с евреями:

В каком-то смысле они представляют собой укор нашей совести. Ежедневно напоминают они нам ту цену, которую мы должны заплатить за неверно понятую и вымученную «свободу», за насильственное отрицание нашего природного самосознания, за скорое прекращение социального роста. Мы принуждены к этим противоестественным состояниям, так как они необходимы тем, кто сам является инородным телом в нашем обществе. Мы должны полностью восстановить нашу здоровую суть, тогда все беспокоящие нас симптомы пропадут сами собой. Каждый руководитель, обладающий национальной и социальной совестью, по необходимости должен быть антисемитом; но подавление еврейства не является для него целью и смыслом его усилий, это просто естественное следствие его действий [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 462].

Через несколько лет мировоззрение Генриха Манна радикально изменится. Особенно отчетливо это видно, если сравнить его статьи в журнале «Двадцатый век» и опубликованное в 1915 году эссе «Золя», так сильно уязвившее Томаса Манна и ставшее одной из причин разрыва отношений между братьями. В этом эссе Генрих Манн целиком на стороне Эмиля Золя, французского писателя, осуждавшего антисемитскую травлю капитана Дрейфуса. Но в ранних статьях, написанных именно в те годы, когда разворачивалось «дело Дрейфуса», главный редактор «Двадцатого века» был идейно солидарен с гонителями французского капитана-еврея.

Такое резкое изменение взглядов ставило в тупик литературоведов и биографов писателя, особенно действовавших в жестких рамках марксистской идеологии. Например, в Германской Демократической Республике Генрих Манн служил символом интеллигента-демократа, перешедшего на сторону рабочего класса. Но статьи в «Двадцатом веке» написал явно не демократ, а скорее, консерватор-националист, к тому же антисемит, видящий в евреях виновников всех народных бед. Коммунист и издатель

многоотомного собрания сочинений писателя в ГДР Альфред Канторович так высказался об этих текстах Генриха:

Невозможно поверить, что он, который позднее блестяще прославил борьбу Золя за исправление совершенных под антисемитским давлением преступлений юстиции в отношении французского капитана Дрейфуса, во времена злополучного «дела» сам попал под влияние противоположных настроений [Thiede: 7].

И чтобы не портить сложившийся у читателя облик прогрессивного интеллигента, издатель не стал публиковать компрометирующие тексты в собрании сочинений писателя. Статьи для «Двадцатого века» были объявлены незрелыми и не имеющими значения для последующего творчества Генриха Манна. Оправданием для такой оценки служит, по мнению Канторовича, молчание писателя об этом коротком периоде, которое он хранил до конца жизни.

Томас Манн в «Двадцатом веке»

Нет никаких оснований считать, что Томас Манн не разделял в то время мировоззрение старшего брата. В мае 1896 года Томас писал другу молодости Отто Граутофу:

С некоторых пор мой брат здесь, я усердно помогаю ему редактировать его журнал и, кроме того, пишу одну новую, совершенно психопатическую новеллу [Mann 1975: 74–75].

В письме, написанном спустя почти год после начала работы братьев Маннов в одиозном журнале, не чувствуется ни малейшего недовольства его направленностью. Далее в этом письме будущий автор «Будденброков» делится технологией работы в «Двадцатом веке»:

Я больше не знаю, что мне читать, — на меня обрушился ливень из экземпляров, присланных на рецензию. Я читаю только издательскую рекламу и пишу, по настроению, добро-

желательный или издевательский отзыв. Для июньской тетради я как раз сочинил пару более длинных статей, которые с тем же успехом могли бы принадлежать господину Гардену и которые я тебе, наверное, пошлю [Mann 1975: 75].

С октября 1895 по конец 1896 года Томас написал минимум восемь статей и заметок на литературные, психологические и социальные темы. Вот они в порядке выхода в свет: «Любовный собор» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 522], «Ze Garten» [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₁, 109], «Дунайские напевы. Стихотворения Теодора Хуттера» [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₁, 282–284], «Тирольские предания» [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₂, 290–292], «Национальный поэт» [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₂, 296–298], «Дагмар, Лесепс и другие стихотворения» [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₂, 387], «Критика и творчество» [*Das Zwanzigste...* 1897: VII₁, 81–84], «Карл фон Вебер: Честь обязывает» [*Das Zwanzigste...* 1897: VII₁, 189 и сл.].

Эти работы подписаны инициалами «М» или «Т. М.», авторство Томаса Манна бесспорно, статьи включены в самое авторитетное собрание сочинений писателя — Большое комментированное франкфуртское издание [Mann. *Große...*]. Возможно, что некоторые неподписанные заметки в «Двадцатом веке» тоже написал Томас Манн. Но каждый такой случай требует серьезного обоснования. К сожалению, встречаются откровенные спекуляции. Вот пример. В журнале «Двадцатый век» есть статья, которую автор книги «Томас Манн, Германия и евреи» Жак Дармон приписывает младшему из братьев Маннов [Darmon: 18]. Статья называется «Профессор Ломброзо» и содержит типичные для того времени антисемитские нападки на «итальянского профессора еврейского происхождения из Турина» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 517].

Мне представляется, что эту неподписанную статью готовил не Томас Манн. В то время он еще не был знаком с работами Ломброзо. Как пишет в работе «Нарциссизм и иллюзионистские формы существования» известный специалист по творчеству Манна Ганс Вислинг (Hans Wysling), будущий автор «Доктора Фаустуса» узнал о работах Ломброзо именно из рассматриваемой статьи в жур-

нале «Двадцатый век» [Wysling: 317]. Скорее всего, статью «Профессор Ломброзо» написал главный редактор журнала — Генрих Манн, — уже знакомый с основным трудом профессора «Гений и безумство» (в русском переводе «Гениальность и помешательство») [Ломброзо].

Статьи Томаса Манна в «Двадцатом веке» лишены того агрессивного антисемитизма, который отличает работы его старшего брата в том же журнале. То, что Генрих разделял крайне националистические, юдофобские взгляды расистской идеологии фёлькиш, видно уже по первым фразам его статей. Мнения Томаса выражены не так резко, в них антисемитизм не выступает основой мировоззрения, как у старшего брата. Но все равно, внимательное чтение статей Томаса, содержащих множество антисемитских стереотипов, не оставляет сомнений в предвзятом и негативном отношении к чужакам-евреям.

Возьмем, к примеру, рецензию на стихотворения Теодора Хуттера, явного приверженца идеологии фёлькиш. Красноречив выбор Томаса Манн в качестве «самого замечательного творения» этого автора стиха «Пробуждайся, мой народ». Это типичный пример рифмованной националистической пропаганды, предвосхитивший нацистский лозунг «Пробуждайся, Германия!».

В стихотворении говорится о враге, который давно уже проник на немецкую землю. Этот враг — проклятие каждого народа, с помощью обольщения и обмана он совращает простых людей, лишая их чести и достоинства. Автор стихотворения предупреждает:

Внешний враг никогда тебя не победит, но не расслабляйся в сладких дремах перед лицом внутреннего врага. Огнем гнева выметай его из всех пределов твоей земли и не давай ему ставить палатки кочевников [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₁, 284].

Любой человек, знакомый с риторикой идеологии фёлькиш, тем более такой внимательный читатель, как Томас Манн, не может не понять, что под коварным врагом, старающимся совратить, обмануть и, в конечном счете, уничтожить немецкий народ, Хуттер подразумевает

евреев, пришедших с Востока, но так и не пустивших корни в немецкую почву (они ставят временные палатки вместо надежных домов).

Эти образы, которыми восхищается Томас Манн, через треть века будут в ходу у нацистов, «огнем гнева» истреблявших евреев по всей Европе. И модный после капитуляции Германии в 1918 году тезис о еврейском «ударе ножом в спину», которым якобы была повержена страна в Первой мировой войне, оказывается не новым, о том же внутреннем враге говорит стихотворение Теодора Хуттера.

По стандартам идеологии фёлькиш написана Томасом Манном заметка «Об одном национальном поэте» — Карле Вайсе. Автор рецензии утверждает, что во Франции, да и во всей Европе, национальное чувство становится данью литературной моды. В то же время «в Германии национальное чувство имеет глубокие корни, так как немцы, будучи самым молодым и здоровым культурным народом Европы, призваны быть и оставаться носителями любви к отечеству, религии и семейным ценностям» [*Das Zwanzigste...* 1896: VI₂, 297].

Семья — это ячейка общества, семьи образуют народ, а народы — расу. Не признают эти важнейшие для любого патриота ценности — отечество, семью и религию — лишь безродные космополиты, за душой которых нет ничего святого. Они отделены от традиции, не умеют и не хотят работать, любят только удовольствия. Подобные рассуждения молодого консерватора Томаса Манна вполне в духе журнала «Двадцатый век».

В октябре 1896 года Томас опубликовал в том же журнале заметку «Критика и творчество». Автор считает, что нет оснований противопоставлять писателя и критика, никто из них не лучше и не хуже другого, каждый по-своему художник. Критика Манн называет «мастером перевоплощения»:

Сент-Бев, Леметр и Брандес являются интересными, одухотворенными людьми, всегда находящимися в поиске художественных личностей, в которых они раскроются, в которых они могут перевоплотиться [*Das Zwanzigste...* 1896: VII₁, 83].

И дальше идет любопытное уточнение:

Георг Брандес, рассматриваемый как частное лицо, является совершенно неинтересным либеральным евреем, но он смог, при определенных обстоятельствах, зачеркнуть себя и стать Гейне, Мериме, Тиком или еще кем-то другим — или их сыграть [*Das Zwanzigste...* 1897: VII, 83].

Это пренебрежительное напоминание о национальности знаменитого датского литературного критика напоминает о «провинциальном антисемитизме» молодого литератора, лишь пару лет назад уехавшего из родного Любека. К этому нужно добавить антисемитизм эстетический, рано проявившийся у начинающего писателя. Девятнадцатилетним молодым человеком он, не скрывая презрения к далеким от искусства нуворишам, писал другу Отто Граутофу 13—14 ноября 1894 года о театральном Берлине, в котором тон задавал «полностью модернистский премьерный Израиль» [Mann 1975: 18].

Однако ставить высказывание Томаса Манна о перевоплощении критика на одну доску с призывом Рихарда Вагнера «уничтожить в себе еврея», прозвучавшим в известном антисемитском памфлете «Еврейство в музыке» [Wagner: 65], нет оснований. Именно это, к сожалению, делает Рольф Тиде в книге «Стереотипы евреев» [Thiede: 77].

По Вагнеру, даже лучшие композиторы еврейского происхождения лишены подлинно творческого начала, они способны лишь подражать настоящим гениям или их интерпретировать. Как и Карл Маркс, Вагнер предлагает радикальное решение извечного еврейского вопроса: «Для еврея сделаться вместе с нами человеком значит прежде всего перестать быть евреем» [Wagner: 85]. Свой памфлет он заканчивает многократно цитируемыми и часто неверно понятыми словами:

Становитесь же не стесняясь, — скажем мы евреям, — на правильный путь, так как самоуничтожение спасет вас! Тогда мы будем согласны и, в известном смысле, неразличимы! Но помните, что только это одно может быть вашим спасением

от лежащего на вас проклятия, так как спасение Агасфера — в его гибели [Wagner: 85].

Здесь, конечно, речь не идет о физическом уничтожении евреев — пример поэта Людвиг Берне, приведенный Вагнером строчкой выше, не оставляет в этом сомнений. Точно так же призыв «убить в себе курильщика» означает просто «бросить курить», а не лишить себя жизни. Но и без призыва к массовым убийствам вагнеровский памфлет наполнен такими антиеврейскими пассажами, которые и по сей день охотно берут на вооружение антисемиты разных мастей.

Ничего подобного вагнеровским обвинениям в адрес евреев в заметке молодого Томаса Манна нет. Короткое эссе «Критика и творчество», хоть и содержит ехидное упоминание о «либеральном еврее» Брандесе, выполненное во вкусе постоянных читателей «Двадцатого века», начисто лишено агрессивной расовой ненависти, характерной для памфлета Вагнера и статей Генриха в издаваемом им журнале.

Говоря о способности критика к перевоплощению, Томас Манн и не думает унизить Георга Брандеса. Нигде в тексте эссе не говорится о неспособности евреев к самостоятельному творчеству. Речь идет о стирании граней между критикой и писательским трудом, о признании критики своеобразным жанром литературы.

Любопытно, что критиком, ставшим героем заметки Томаса, оказался Альфред Керр, будущий злейший литературный враг писателя. Это о нем через треть века Манн напишет в дневнике злые слова: «В том, что прекратятся высокомерные и ядовитые картавые наскоки Керра на Ницше, большой беды не вижу» [Mann 1977: 46]. Тогда же, в 1895 году, отношение начинающего писателя к маскитому критику оставалось еще уважительным.

Среди некоторых зарубежных манноведов существует мнение, что отношение юного Томаса к евреям уже тогда было двойственным, как говорят психологи, амбивалентным. Так считает, например, известный исследователь творчества автора «Будденброков» Генрих Детеринг. Он ссылается на статью Манна «Генрих Гейне, “хороший человек”», в которой тот защищает поэта от непонимающих его обывателей [Detering: 21]. Однако это недоразумение. Томас Манн за-

щищает Гейне не как еврея, которого антисемиты называли «Гарри Гейне», а как художника, который выше банальных оценок «хороший» или «плохой»: «Нет, Генрих Гейне — во все не “хороший человек”. Он всего лишь великий человек. — Всего лишь!» [Mann. *Heinrich...* 23].

Двойственность, или амбивалентность, в отношении к евреям, о которой говорил Детеринг, станет наблюдаться у Томаса Манна лишь с начала XX века, особенно после знакомства с семьей Прингсхаймов и женитьбы на Кате.

В годы работы в «Двадцатом веке» ни о какой амбивалентности говорить не приходится. Неприязненное отношение к евреям молодого Томаса Манна объясняется господствовавшими настроениями его родного провинциального Любека, который он оставил всего пару лет назад. «Будденброки» еще не написаны, но боль за разрушенный Новым временем патриархальный быт традиционной немецкой торговой семьи ноет в душе. И по сложившимся стереотипам ответственность за торжествующий либерализм, свободную конкуренцию и прочие «прелести» наступающего капитализма несут евреи.

В Любеке, некогда богатом ганзейском городе, как и в тесно с ним связанных Бремене и Гамбурге, было особенно сильным сопротивление эмансипации евреев, угрожавшей традиционным экономическим привилегиям местного купечества. В начале XIX века на занятых войсками Наполеона территориях евреям были предоставлены равные права с другими гражданами. После разгрома французов наступила эпоха реакции, проведенная завоевателями эмансипация была сразу отменена, причем в Любеке евреев не только лишали выданных было прав, но и выселяли из города. Постановление сената от 1824 года запрещало евреям становиться новыми жителями, а те, кто уже проживал в Любеке, не могли больше обзаводиться семьями и должны были вести безбрачную жизнь, словно католические монахи [Erb, Bergmann: 86].

Окончательная эмансипация евреев Германии юридически установилась только с образованием Второй империи — в 1871 году. Тогда в конституции нового государства было записано равенство прав всех граждан. Но и после этого идея возврата к прошлому не оставляла горя-

чие головы. В опубликованной в «Двадцатом веке» заметке «Католический антисемитизм», которую Жак Дармон приписывает Томасу Манну [Darmon: 18], приводятся слова католического священника:

Кругом одно еврейство, не только еврейство на бирже, но и на политической кухне и фабрике общественного мнения, еврейство в публичной жизни, особенно в парламентаризме и политике, всюду еврейские клеветы, брюзжание, насмешки, придирки и разложение. Ищи еврейство не только в Израиле! Мы сами ведем себя как евреи, в нас, христианах, сидит еврей, которого надо изгнать. Мы, христиане, обьевили наши обычаи, мы, христиане, пишем свои статьи точно так же, как евреи пишут свои, мы, христиане, нападаем на христиан точно так же, как молодой еврей на гоев [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 520].

Автор заметки в «Двадцатом веке» того же мнения: «С обьевиением нашего духа можно согласиться» [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 520]. И дальше идут рассуждения о том, было ли уравнивание евреев в правах с остальными гражданами полезным или вредным деянием:

Как мы оцениваем эмансипацию евреев, если рассматривать ее строго с социал-политической и этнологической точек зрения? Удалась ли попытка поставить евреев вместе с нами, европейцами, на одну ступень? Или это никакое не решение, и наши отношения требуют изменения? [*Das Zwanzigste...* 1895: V₂, 520].

Если это слова Томаса Манна, как полагает Жак Дармон, то они представляют резкий контраст с самохарактеристикой писателя — «убежденный и несомненный филосемит», — опубликованной в 1907 году [Mann. *Die Lösung...* 174]. Хорош филосемит, который сомневается в необходимости эмансипации евреев и допускает для нее обратный ход! Если же это лишь мнение редакции журнала «Двадцатый век», то молодой Манн нигде не выразил своего несогласия с ним.

Поучительно проследить, как менялось отношение братьев Маннов к еврейскому вопросу в ходе их развития

как писателей. Генрих Манн поразительно быстро расстался со своим агрессивным антисемитизмом и уже с начала XX века описывал евреев в своих новеллах весьма доброжелательно и сочувственно (см., например, новеллу «Актриса», написанную в 1905 году [Thiede: 193]). Отказ от идеологии фёлькиш и антисемитской доктрины в политических установках быстро привел к изменению литературного содержания и стиля художественных работ Генриха.

Случай Томаса Манна более сложный. Его негативное отношение к евреям изначально не содержало такого мощного мировоззренческого заряда, как у старшего брата. Поэтому изменение политических установок происходило у него не так резко, как у Генриха. Более близкое знакомство с еврейским миром, наступившее после вхождения в дом Прингсхаймов, дальнейшее развитие событий в беспокойном XX веке повлияли на мировоззрение Томаса Манна, заставили в политических выступлениях встать на сторону преследуемых евреев, решительно осудить антисемитизм, протестовать против преступлений нацистской Германии. Уверенно можно сказать, что в политической публицистике он решительно порвал с позицией журнала «Двадцатый век», которую раньше поддерживал.

Но эти изменения мало затронули собственно литературное творчество автора «Будденброков». Еврейская линия в художественных новеллах и романах Томаса Манна не претерпела существенных ломок и перегибов. Внимательный читатель увидит те же негативные стереотипы в изображении целого ряда еврейских фигур от ранних новелл «Тристан» (1902), «Glaudius Dei» (1903), «Кровь Вельзунгов» (1906) (см. [Беркович 2016]) до позднего романа «Доктор Фаустус» (1947). То, что лишь намечалось в набросках для журнала «Двадцатый век», сохранилось и получило развитие в дальнейших работах писателя.

Как мастер слова Томас Манн был глубже и изощренней старшего брата, его художественное творчество не было так крепко связано с общественно-политическими установками и общим мировоззрением писателя, как у Генриха. Литература для Томаса лежала в иной плоскости, чем политика. Но то, что давало преимущество в художественном отношении, обернулось недостатком в изображении еврейской темы.

Литература

- Ант С.* Томас Манн. М.: Молодая гвардия, 1972. (ЖЗЛ).
- Беркович Е.* Томас Манн: меж двух полюсов // Студия. 2008. № 12. С. 73–96.
- Беркович Е.* Томас Манн в свете нашего опыта // Иностранная литература. 2011. № 9. С. 213–256.
- Беркович Е.* Работа над ошибками. Заметки на полях автобиографии Томаса Манна // Вопросы литературы. 2012. № 1. С. 118–180.
- Беркович Е.* Новелла Томаса Манна «Кровь Вельзунгов» и проблемы литературного антисемитизма // Нева. 2016. № 5. С. 122–145.
- Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство / Перевод К. Тетюшинова. М.: Рипол Классик, 2006.
- Маркс К.* К еврейскому вопросу / Перевод с нем. // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения в 39 тт. Т. 1. М.: Гос. изд. политической литературы, 1955. С. 382–413.
- Томас Манн о немцах и евреях. Статьи, речи, письма, дневники / Сост. Л. Дымерская-Цигельман, Е. Фрадкина. Иерусалим: Библиотека-Алия, 1990.
- Breuer S.* «Das Zwanzigste Jahrhundert» und die Brüder Mann // Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der Deutschen Thomas Mann Gesellschaft / Hrsg. von Manfred Dierks und Wimmer Ruprecht. Frankfurt a. M.: Verlag Vittorio Klostermann, 2004. S. 75–96.
- Darmaun J.* Thomas Mann, Deutschland und die Juden. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.
- Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt. 1895. Bd. 5. In 2 Bd.
- Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt. 1896. Bd. 6. In 2 Bd.
- Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt. 1897. Bd. 7. In 2 Bd.
- Detering H.* Heinrich Heine, der «Gute». Kommentar // *Mann Thomas.* Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. In 38 Bd. Band 14.2: Essays. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. S. 21–26.
- Erb R., Bergmann W.* Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860. Berlin: Metropol Verlag, 1989.

Flinker M. Thomas Mann's politische Betrachtungen im Licht der heutigen Zeit. Gravenhage: Mouton, 1959.

Fritsch T. Antisemiten-Katechismus. Leipzig: Herrmann Beyer, 1887.

Horkheimer M., Adorno Theodor W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1988.

Mann Golo, Reich-Ranicki Marcel. Enthusiasmen der Literatur. Ein Briefwechsel. Aufsätze und Portraits. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2000.

Mann T. Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928 / Hrsg. von Peter de Mendelsohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1975.

Mann T. Tagebücher. 1933–1934 / Hrsg. von Peter de Mendelsohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1977.

Mann T. Tagebücher. 1918–1921 / Hrsg. von Peter de Mendelsohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1979.

Mann Thomas. Die Lösung der Judenfrage // *Mann Thomas.* Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1: Essays I. 2002. S. 174–178.

Mann Thomas. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1: Essays I. 1893–1914.

Mann Thomas. Heinrich Heine, der «Gute» // *Mann Thomas.* Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. S. 21–23.

Schirmacher A. Philipp Lenard: Erinnerungen eines deutschen Naturforschers. Kritische annotierte Ausgabe des Originaltyposkriptes von 1931–1943. Berlin: Springer Verlag, 2010.

Thiede R. Stereotypen von Jude. Die frühen Schriften von Heinrich und Thomas Mann. Berlin: Metropol Verlag, 1998.

Wagner R. Das Judentum in der Musik // *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. In 10 Bd. Bd. 5. Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsch, 1898. S. 66–85.

Wysling H. Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag, 1995.

References

Apt S. Thomas Mann. Moscow: Molodaya gvardiya, 1972. (*The Lives of Remarkable People Series*). (In Russ.)

Berkovich E. Thomas Mann: Between Two Poles // Studiya. 2008. Issue 12. P. 73–96. (In Russ.)

Berkovich E. Thomas Mann in the Light of Our Experience // Inostrannaya literatura. 2011. Issue 9. P. 213–256. (In Russ.)

Berkovich E. Correction of Errors. Notes in the Margin of Thomas Mann's Autobiography // Voprosy literatury. 2012. Issue 1. P. 118–180. (In Russ.)

Berkovich E. Thomas Mann's Novel *The Blood of the Walsungs* and the Problem of Antisemitism in Literature // Neva. 2016. Issue 5. P. 122–145. (In Russ.)

Breuer S. *Das Zwanzigste Jahrhundert* und die Brüder Mann // Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft / Hrsgb. von Manfred Dierks und Wimmer Ruprecht. Frankfurt a. M.: Verlag Vittorio Klostermann, 2004. S. 75–96.

Darmaun J. Thomas Mann, Deutschland und die Juden. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.

Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt. 1895. Bd. 5. In 2 Bd.

Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt. 1896. Bd. 6. In 2 Bd.

Das Zwanzigste Jahrhundert. Blätter für deutsche Art und Wohlfahrt. 1897. Bd. 7. In 2 Bd.

Detering H. Heinrich Heine, der 'Gute'. Kommentar // *Mann Thomas*. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. In 38 Bd. Band 14.2: Essays. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. S. 21–26.

Erb R., Bergmann W. Die Nachtseite der Judenemanzipation. Der Widerstand gegen die Integration der Juden in Deutschland 1780–1860. Berlin: Metropol Verlag, 1989.

Flinker M. Thomas Mann's politische Betrachtungen im Licht der heutigen Zeit. Gravenhage: Mouton, 1959.

Fritsch T. Antisemiten-Katechismus. Leipzig: Herrmann Beyer, 1887.

Horkheimer M., Adorno Theodor W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1988.

Lombroso C. Genius and Insanity / Trans. K. Tetyushinov. Moscow: Ripol Klassik, 2006. (In Russ.)

Mann Golo, Reich-Ranicki Marcel. Enthusiasmen der Literatur. Ein Briefwechsel. Aufsätze und Portraits. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2000.

Mann T. Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928 / Hrsg. von Peter de Mendelsohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1975.

Mann T. Tagebücher. 1933–1934 / Hrsg. von Peter de Mendelsohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1977.

Mann T. Tagebücher. 1918–1921 / Hrsg. von Peter de Mendelsohn. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1979.

Mann Thomas. Die Lösung der Judenfrage // *Mann Thomas.* Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. 2002. S. 174–178.

Mann Thomas. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1.

Mann Thomas. Heinrich Heine, der 'Gute' // *Mann Thomas.* Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 14.1. S. 21–23.

Marx K. On the Jewish Question / Translated from German // *Marx K., Engels F.* Collected works in 39 vols. Vol. 1. Moscow: Gos. izd. politicheskoy literatury, 1955. P. 382–413. (In Russ.)

Schirmacher A. Philipp Lenard: Erinnerungen eines deutschen Naturforschers. Kritische annotierte Ausgabe des Originaltyposkriptes von 1931–1943. Berlin: Springer Verlag, 2010.

Thiede R. Stereotypen von Jude. Die frühen Schriften von Heinrich und Thomas Mann. Berlin: Metropol Verlag, 1998.

Thomas Mann about the Germans and the Jews. Articles, Speeches, Letters, Diaries / Ed. L. Dymerskaya-Tsigelman and E. Fradkina. Jerusalem: Biblioteka-Aliya, 1990. (In Russ.)

Wagner R. Das Judentum in der Musik // *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. In 10 Bd. Bd. 5. Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsche, 1898. S. 66–85.

Wysling H. Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag, 1995.

Зарубежная литература

На д строками одного произведения

Сергей ФОМИН

ВРЕМЯ И ДРУГИЕ

Роман Г. Белля «Бильярд в половине десятого»

Аннотация. Статья посвящена созданному в романе Г. Белля образу времени. Время — и образ, и тема повествования, и даже в каком-то смысле герой романа. Опираясь на его воплощения в тексте произведения, автор статьи говорит об особенностях композиции и сюжета, о художественных приемах, а также об общих характеристиках авторского стиля.

Ключевые слова: Г. Белль, прием драматургического замещения, спиралевидная композиция, поэтика повторов, художественный лаконизм.

Прием драматургического замещения сцен

Название классического романа Генриха Белля прямо указывает на то, что главный герой здесь — время. «Биль-

Сергей Борисович ФОМИН, критик, поэт. Сфера научных интересов — русская и зарубежная литература XIX–XX веков. Email: fomin_sb@mail.ru.

ярд в половине десятого» — роман о точном времени (стрелкой часов приколотом к мишени циферблата), роман о времени вообще (о роковых просчетах пресловутой пунктуальности: часы остановились, аббатство разрушено, прошлого не вернуть), роман о временах (о глубине времен, смене эпох, о судьбах, перемолотых колесом истории) и об играх со временем.

Фабула романа — происшествия одного дня. Они немногочисленны. Основная сюжетная нагрузка лежит на событиях, произошедших задолго до этого дня. Таким образом, сюжет действия, разворачивающегося на протяжении романа, строго говоря, составляет его экспозицию. Похожая на подводную часть айсберга, громадная экспозиция символизирует насыщенность настоящего прошлым. Сюжетное следствие такого композиционного хода — актуализация прошлого. Герои романа появляются и действуют на его страницах в знаменательный для каждого из них день, находясь на острие своей духовной жизни, — как бы со всем своим громадным прошлым на плечах. Это прошлое в романе не просто багаж, опыт, вехи биографии. Это — основание пирамиды, вершина которой — вечность.

Воспоминание — главный действующий механизм романа, двигатель сюжета. На первом плане — описание событий, происходящих 6 сентября 1958 года. На втором и главном, повествовательном, плане находится описание событий, предшествующих этому дню, в который отмечает свой восьмидесятилетний юбилей Генрих Фемель.

Основной сюжетный ход — рассказ о прошлом. При чем полномочия рассказчика переходят от одного персонажа к другому. Воспоминание — основная форма изложения, определяющая его стилистический рисунок, а прошлое — объект пристального исследования, содержательная доминанта романа.

Описание прошлого начинается с прямой речи героя: «Что же тебе рассказать, дитя мое?» — Роберт Фемель рассказывает Гуго, мальчику из отеля, историю, начавшуюся 14 июля 1935 года, когда его школьный товарищ Шрелла посвятил его в страшную подоплеку своих взаимоотношений со сверстниками. Воспоминание облечено

в форму авторской речи, в которой сам герой действует в третьем лице, перемежающейся с прямой речью Фемеля или речью других действующих лиц тех событий. Это позволяет картинам прошлого то приближаться к читателю, когда автор подробно изображает обстоятельства происходящего, то отдаляться от него — в репликах Фемеля, обращенных к Гуго, — то вновь, и еще более, чем в передаче автора, становиться видимыми и объемными — в изложении от первого лица, в форме развернутого монолога.

Происходит замещение одного временного плана другим. Этот прием можно назвать драматургическим или даже кинематографическим замещением сцен. Так в кино зритель видит сначала героя, рассказывающего о своем прошлом, потом сразу переносится в это прошлое и наблюдает его как происходящее «здесь и сейчас», и вновь кадр смещается, и мы созерцаем былое на расстоянии, которое отмерено речью вспоминающего о нем героя. Интересно, что и в том прошлом, о котором рассказывает Фемель мальчику, есть еще более отдаленное прошлое. Герой вспоминает себя девятнадцатилетним юношей, который в гимназической раздевалке смотрит на групповой фотоснимок тридцатилетней давности:

...на Фемеля взирали мускулистые восемнадцатилетние юноши рождения 1885 года, усатые, с животным оптимизмом глядевшие в будущее, которое уготовила им судьба: истлеть под Верденом, истечь кровью в болотах Соммы или же, покоясь на Кладбище героев у Шато-Тьерри, побудить пятьдесят лет спустя туристов, направляющихся в Париж, занести в попорченную дождем книгу примирительные сентенции, продиктованные торжественностью минуты; в раздевалке пахло железом, пахло ранней возмужалостью, с улицы проникал сырой туман, поднимавшийся легкими облаками с прибрежных лугов...

Четырежды смещается кадр, в пределах одного предложения показывая нам четыре разных времени, четыре эпохи: в 1935 году Роберт смотрит на фотографию 1903 года, сравнительно спокойной, но уже предгрозовой, эпохи Тройственного союза и Венесуэльского кризиса, фотографию,

с которой безмятежные юноши взирают в 1916-й, год Верденской мясорубки, когда массовая гибель на поле сражения окончательно превратилась в дело техники, когда отважные уланы XIX века безрассудно мчались на пулеметы XX века; затем в недрах придаточной конструкции появляются немецкие туристы из толерантных 1950-х, по дороге в Париж посещающие военный мемориал в предместье родного города Лафантена; и вновь сырой туман с берегов Рейна возвращает оглушенного промчавшимся перед ним потоком Гуго в нацистскую Германию 1935 года. Благодаря таким мгновенным смещениям романного времени перспектива еще более расширяется: юноши из 1903-го «с животным оптимизмом» смотрят на свою гибель в 1916-м, сквозь нее взирают на Роберта в 1935-м и видят туристов из 1953-го.

Сквозное видение — признак особого течения времени в реальности, созданной на страницах романа, перед глазами или в памяти его персонажей. Краеугольные события прошлого читатель воспринимает как прозрачные стены или как «вершины времени» из стихотворений Фридриха Гельдерлина — вершины, которые, по словам Мартина Хайдеггера, «выдаются над простым чередованием поспешных дней в плоскости повседневности и все-таки это не неподвижная, вневременная запредельность, но времена, вздымающиеся над землей, со своим протеканием и со своим законом» [Хайдеггер].

Не случайно Гельдерлин — любимый поэт Роберта Фемеля. Трагическое, напряженное ощущение времени, характеризующее героев, — место пересечения «литературы развалин» и «гельдерлиновского возрождения». Это напряжение сопровождает и движение сюжета. Причем оно растет по мере того, как проявляется от главы к главе рисунок основного конфликта и приближается развязка.

Одновременное переживание прошлого как действия происходящего, длящегося и как действия завершенного, осознание настоящего через призму прошлого, притчевое значение конкретных образов, иллюстрирующих, казалось бы, отвлеченные истины о добре и зле и проясняющих представления автора о психологических процессах, протекающих в современном ему обществе, — вот результат применения этого художественного приема.

Вертикальный хронотоп

Описанный выше прием, многократно повторяясь, свидетельствует о такой важной характеристике стиля, которую, пользуясь формулировкой Бахтина, можно назвать особым «способом художественного освоения времени и пространства в романе», особым «романным хронотопом». Рассуждая, в частности, о «Божественной комедии», он говорит:

Данте <...> строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес. Грубая материальность людей и вещей внизу, и только свет и голосверху. Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или «сосуществование всего в вечности») <...> Только в чистой одновременности, или, что то же самое, во вневременности, может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, — время — лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями — таково формообразующее устремление Данте, определившее построение образа мира по чистой вертикали [Бахтин: 307—308].

Бахтин характеризует подобные взаимоотношения автора и его героев со временем и пространством как «вертикальный хронотоп». Это наиболее точное определение, которое должно быть применено к роману «Бильярд в половине десятого» при описании ключевого способа отражения в нем действительности. «Чистая одновременность сосуществования» имеет в тексте романа образное воплощение:

Гуго любил Фемеля <...> благодаря Фемелю он уже познал чувство вечности; разве так не было всегда, разве уже сто лет назад он не стоял здесь у белой блестящей двери, заложив

руки за спину, наблюдал за тихой игрой в бильярд, прислушиваясь к словам, которые то отбрасывали его на шестьдесят лет назад, то бросали на двадцать лет вперед, то снова отбрасывали на десять лет назад, а потом внезапно швыряли в сегодняшний день, обозначенный на большом календаре <...> время переставало быть величиной, по которой можно было о чем-то судить, прямоугольная зеленая промокашка сукна, казалось, всасывала его; напрасно били часы, напрасно стрелки в бессмысленной спешке гнались друг за другом; с приходом Фемеля все останавливалось, все прекращалось <...> Гуго стоял здесь как прикованный, пока на башне Святого Северина не пробьет одиннадцать. Но когда это будет? Кто знает, когда пробьет одиннадцать? Он находился как бы в безвоздушном пространстве, и часы переставали показывать время; он погружался куда-то очень глубоко, двигался по дну океана; действительность не проникала сюда, она оставалась снаружи, будто за стенками аквариума или за стеклами витрин; прильнув к ним, она сплющивалась, теряла свою объемность, сохраняя лишь одно линейное измерение, словно картинка, вырезанная из детского альбома <...> единственной реальностью были три бильярдных шара, которые катились по зеленой промокашке, образуя все новые и новые геометрические фигуры; на двух квадратных метрах в тысяче образов рождалась бесконечность; Фемель создавал ее своим кием, а тем временем голос его терялся в глубинах времен.

«Глубь времен», погружение на дно океана в данном случае не просто фигура речи, не штамп, не формальная метафора (разоблачение которых, очищение их от шелухи общего словоупотребления — еще одна особенность подопытного стиля), а зримая модель бесконечного, вертикального времени, проходящего как одновременный поток прошлого-настоящего-будущего сквозь сознание воспринимающих его автора, героя, читателя. Эта вертикальная устремленность текста проявляется в отдельных образах, в композиционном строении, наконец, в идейном и духовном содержании романа.

Разумеется, понятие «вертикальный хронотоп» характеризует важную, но все же достаточно общую особенность художественного метода Белля. Кроме того, отличия рома-

на Белля от творения Данте слишком очевидны, чтобы говорить о них всерьез и подробно. Достаточно указать на отличие жанра мистического откровения от жанра романа-воспоминания, каким, по сути, является «Бильярд...».

Но все-таки есть совпадения даже в частных проявлениях этого хронотопа. Налицо в романе Белля и «реализация временных потенциалов в отдельных новеллистически завершенных рассказах», о которой говорит Бахтин применительно к «Божественной комедии». Это, например, короткие, но емкие (в отношении декларации трагического мировосприятия старика Фемеля) истории о его отце и дяде (4 глава), история из детства Марианны (8 глава). И напряженность, созданная «борьбой живого исторического времени и потусторонней идеальности», также проявляется у Белля в сочетании метафизической («чувство вечности») и публицистической составляющих его творчества, как это было более чем за шестьсот лет до него у автора великой поэмы.

Образ времени

Многие исследователи, обращая внимание на особенности художественного времени в романах Белля, говорят об образе времени, имея в виду характеристику форм романного времени, а не собственно объект изображения. Между тем представляет интерес именно образ, созданный писателем в «Бильярде...», непосредственно и наглядно демонстрирующий роль времени как основополагающей данности бытия. Образ, имеющий вполне самостоятельное значение, развивающийся по тем же законам, что руководят развитием других образов в романе: от образов конкретных персонажей до символических образов, таких как «агнец божий», «пастырь», «буйвол», как образы часто упоминаемых в тексте местностей и сооружений (колокольня церкви Святого Северина, аббатство Святого Антония, Нижняя гавань, свекловичные поля в окрестностях Кисслингена и др.).

Вот как происходит зарождение, становление и развитие образа времени на страницах романа. Мальчик Гуго,

спускаясь по лестнице отеля в ресторан за коньяком для Роберта Фемеля, играющего в бильярд и рассказывающего ему историю своей жизни, видит, как на него «суровым оком взирает время с большого календаря» на стене. Вскоре мальчик видит, как на окно бильярдной наползает тень стоящего напротив собора, и «время, которое передвигалось вместе с солнцем, угрожающе приблизилось, переполняя башенные часы: вот-вот они изрыгнут из себя страшные удары». Наконец, знаменуя завершение ежедневной игры Фемеля на бильярде, «колокола на Святом Северине изрыгнули время. Кто знает, когда в действительности прозвучали эти одиннадцать ударов?» Время, способное взирать суровым оком с календаря, угрожающе приближаться, передвигаясь вместе с солнцем, накапливаться, останавливаться и изливаться с колокольным звоном, — это не только метафора, но и действующий наравне с героями романа образ.

Естественно, что так же, как — циклически повторяясь на новых витках повествования — развиваются и дополняются образы действующих лиц романа, развивается и образ времени. В воспоминаниях отца Роберта, которыми тот делится с Леонорой в романном настоящем, занимающем, как мы знаем, всего один день, говорится о том, как он, Генрих Фемель, пятьдесят один год назад, будучи молодым архитектором, спроектировал свое будущее, а заодно так или иначе и будущее почти всех основных персонажей этой истории. Эта игра со временем, на первый взгляд выигранная человеком, приводит к тому, что трагические, не включенные в первоначальный замысел события его жизни и жизни его близких, составляющие сюжетную основу романа, воспринимаются им как «зияющая рана времени», как вехи поражения в этой роковой игре: «...в игре, затеянной мною, участвовала реальность <...> значит, время не фабриковалось в царстве грез, где будущее становилось настоящим, а настоящее казалось прошлым вековой давности и где прошлое становилось будущим».

«Зияющая рана времени»... Интересна необычность этого оборота речи: рана нанесена не временем герою, а времени — реальностью. В образе времени появляется неожиданная деталь — гримаса страдания на бесстрастном лице.

Это, с одной стороны, разрушение стереотипа, с другой — отражение метафизической глубины образа: время как божественная данность наследует божественному состраданию. «Сострадая, сердце всевышнего остается твердым» — это один из знаменательных лейтмотивов романа (любимая цитата Роберта из Гельдерлина). Вообще, это место в тексте одно из напряженнейших. В том числе и в том смысле, в каком писал Бахтин о напряженности Дантова мира.

Возрастанию напряжения способствует и сопутствует неожиданность (в терминологии исследуемого текста «непредвиденное»). И это тоже, если угодно, можно считать художественным приемом: семантическая неожиданность. Неожиданное словоупотребление, неожиданный ход мысли, неожиданная перемена темы повествования — все это в совокупности определяет сложный рисунок непростого образа.

Отдавая секретарше в нотариальной конторе проект будущего аббатства для участия в конкурсе, Генрих Фемель неожиданно понимает, что улыбка секретарши, пожелавшей ему удачи, означает вторжение «непредвиденного» в его идеальный план. «Прошлое», неожиданно извлеченное из придаточного предложения («где прошлое становилось будущим»), становится на время центральной темой: «...у этого прошлого я всегда искал защиты, как когда-то ребенком искал защиты у отца». Теперь отец неожиданно «выходит на сцену» из другого придаточного предложения. Следует рассказ об отце, так же неожиданно, без всякого видимого логического перехода прерываемый репликой секретарши: «Да, — повторила блондинка. — Желаю вам удачи». Нарушена логика повествования. Но психологически все предельно верно. Семантическая неожиданность в данном случае отражает прерывистую и разнонаправленную логику воспоминания и сомнения.

Будущее как функция времени поддается вычислению. Подобно тому, как, пользуясь математическими формулами, игрок в лапту (Роберт Фемель в 1935 году) рассчитывает полет мяча, а игрок на бильярде (Роберт Фемель в 1958 году) — траекторию шара, Генрих Фемель «сочинил целое либретто», в котором будущее было расписано вплоть до его последних дней. Однако время — величина не только

математическая, но и метафизическая. Образ объемного, живого времени как величины сверхматериальной призван подчеркнуть идею непредсказуемости происходящего: «Наверное, эта груда обломков была тем непредвиденным, к которому я так страстно стремился», — говорит старик Фемель, рассказывая о своих ощущениях при виде разрушенного в последние дни войны аббатства Святого Антония. Эта идея, в свою очередь, находится в непосредственной связи с главной идеей романа, составляющей стержень его сюжетной и стилистической структуры, пронизывающей всю его ткань подобно тому, как пронизывает ее вертикально устремленный — от сиюминутного к вечному — образ времени. Это мысль о необходимости нравственного выбора, рано или поздно встающей перед каждым. Твердого знания физических законов (статики и динамики — в терминологии романа), достаточного и в равной степени пригодного для строительства и разрушения, для игры в лапту или игры на бильярде, оказывается недостаточно для возведения здания будущего, для исполнения своего предназначения. «Я боялся ее мудрого взгляда и того непредвиденного, что могут произнести ее уста: “Зачем? Зачем тебе нужны деньги и почести, и кому ты хочешь служить — богу или людям?”» Этот вопрос матери Генриха Фемеля (повторяющийся в отчаянных восклицаниях других женщин в романе: «Зачемзачемзачем»), который он боялся услышать, — главный лейтмотив романа. Знание и исполнение нравственного закона — вот необходимое и достаточное условие для устройства своей собственной судьбы человеком, отказавшимся встать на сторону зла, принять «причастие буйвола». Этот закон — сострадание. Но для пастырского служения, для деятельного участия в судьбе других нужна твердость духа, эквивалентом которой в мире физическом является как раз знание его законов, его «статики» и «динамики».

Здесь стоит обратить внимание на одно видимое противоречие. Генрих опасается услышать вопрос матери. Называет его непредвиденным. Но вопрос этот задан им самим. На самом деле противоречия здесь нет, а есть наглядно, а не риторически предъявленное читателю свидетельство о врожденном предсуществовании нравствен-

ного закона в душе человека. Выбор трактуется как следование врожденной высшей истине или отклонение от нее. Истина не снаружи, а внутри воспринимающего ее сознания. Таким же, скрытым, внутренним, а не внешним (как многие другие повторяющиеся изречения, образы и лейтмотивы; например, яркий и сразу запоминающийся, но «внешний» — образ кабаньей крови, стекающей на асфальт возле мясной лавки Греца) является этот центральный лейтмотив, на уровне формы — не явно и не ярко — повторяющийся поступательное движение потаенного смысла.

Возвращаясь к тому, как реализуется идея объемного времени на уровне приема, стоит отметить, что повествование проходит сквозь разные временные слои, не прибегая к помощи обычных в таком случае лексических и синтаксических конструкций, а заодно и переход от одного персонажа к другому при описании их действий, ощущений, мыслей происходит часто в рамках одного синтаксического целого, одного высказывания. Что дает эффект максимального приближения героя к читателю. Кроме того, ретроспективные картины даны в постоянном взаимопроникновении с описаниями настоящих и будущих событий. Смещение временных и субъектных планов, многоголосие и разнонаправленность речи, сквозная образность — это приметы стиля, по которым может быть безошибочно определено его своеобразие. Старик Фемель рассказывает Леоноре о том, как хор школьников пел над могилой его сестры Шарлотты в далеком 1902 году:

Щебечущие детские голоса вторглись в эту безукоризненно обставленную контору, и через полстолетия старческий голос вторил им: то октябрьское утро 1902 года казалось теперь старику Фемелю единственной реальностью: дымка над низовьем Рейна, клочья тумана, сплетаясь в ленты, словно приплясывая, неслись над свекловичными полями, вороны в ивняке каркали, как масленичные трещотки, — а в это время Леонора проводила красным Хейсом по мокрой губке. В тот день, за тридцать лет до ее рождения, деревенские ребята пели «Куда улетела ласточка?». Теперь она проводила по губке зеленым Хейсом... Внимание! Письма к Хохбрету идут по местному тарифу.

Здесь вновь мы видим, как прошлое буквально проплывает перед глазами Леоноры, подобно туману над Рейном, как старик Фемель оживляет его, делая более реальным, чем реальность «безукоризненно обставленной конторы» его сына. Леоноре приходится сделать над собой усилие, чтобы возвратиться в настоящее. Механически проводя маркой с изображением первого президента ФРГ по губке, она находится все еще в том дне, «за тридцать лет до ее рождения». *Vorsicht!* Сухая инструкция. Повествование вернулось в контору по статическим расчетам...

Кроме «одновременности сосуществования» как основного метафизического переживания героев в романе, кроме того, что образ времени предстает в нем в качестве полноценной действующей силы, — простое упоминание времени в размышлениях и в речи разных персонажей, их разные взаимоотношения со временем, хронометрическая точность, с какой описаны все главные происшествия в романе, дополняют этот образ и усугубляют его значение в ряду других образов.

«Стоило мне закрыть глаза, и время расслаивалось, как спектр, на разные цвета — я видел прошлое, настоящее, будущее», — рассказывает старик Фемель, вспоминая о времени, когда будущее представлялось ему «страной, ожидающей завоевателя».

«Время для меня ничего не значит», — утверждает Иоганна, отрезанная от настоящего стенами Денклингенской лечебницы, где граница между прошлым и настоящим истончается до предела и время перестает существовать, как застыло оно когда-то на долгие годы для гениального безумца, обитателя башни в Тюбингене.

«В его глазах — мера времени», — говорит она о своем муже. И продолжает, обращаясь к нему: «...зачем таскать за собой прошлое, будь милосердным, погаси свет времени в твоих глазах, пусть другие делают историю».

«Время было для этих людей только средством приближения к смерти», — вспоминает она о своих «политически благоразумных» сверстниках.

«Время предъявляет мне свою визитную карточку, словно вызов на дуэль <...> недели и дни, часы и минуты,

хлыньте на меня. Сколько сейчас секунд?» — спрашивает она, готовясь «стать орудием господ» и отомстить за отнятые или искалеченные жизни тех, кто не принял «причастия буйвола».

Так или иначе время — объемное, подвижное или застывшее, дружественное или грозное, поддающееся исчислению и чреватое «непредвиденным», играющее судьбами — и время, с которым играют, включая его в сочиненный для забавы сценарий собственной жизни, — постоянно присутствует на страницах романа еще и как один из его персонажей, а не только как категория бытия.

Пространство

Пространственные характеристики «вертикального хронотопа» в романе Белля тоже могут быть отнесены к отличительным чертам его стиля. Это координаты пространства, в котором происходит действие романа: дом Кильбов, в котором живет Роберт Фемель и где находится его контора по статическим расчетам, мастерская его отца в доме напротив, типография на первом этаже под мастерской, мясная лавка Греца, кафе «Кронер», отель «Принц Генрих», башня Святого Северина, аббатство Святого Антония, Денклингенская лечебница, набережная Рейна... Это не просто декорации, а своего рода вместилища времени. В них осуществляется связь времен, мимо них и сквозь них проходит пресловутый ход времени. Как самостоятельные образы они, в частности, служат связующими, знаковыми звеньями между разными по содержанию, но соседствующими частями текста.

Такое свойство стиля можно назвать сквозной образностью. Заканчивая рассказывать Гуго историю двадцатитрехлетней давности, Роберт Фемель описывает, как 21 июля 1935 года бежит из Германии в Голландию, спасаясь от преследования нацистов, на грузовом судне «вниз по Рейну, с каждой минутой удаляясь все дальше от Святого Северина». Рассказ окончен. Следующий абзац возвращает читателя и слушателя (Гуго) в 1958 год: «Тень Святого Северина подползала все ближе, она уже

заполнила левое окно бильярдной». То отдаляясь от слушателя, то приближаясь к нему, оставаясь в то же время всегда на месте, башня собора словно пронзает время, ее образ проходит сквозь него и связывает между собой прошлое и настоящее. Текст, в котором разные периоды времени скреплены наличием таких сквозных образов (разумеется, не только архитектурных, географических и топонимических), наглядно демонстрирует все ту же вертикальную устремленность, о которой было сказано выше.

Вообще, топографическая картина романа так же подробна, как и его хронометраж. Подобно тому, как воспоминания о прошлом насыщены датами, а настоящее расписано по минутам, так же всегда точно названо и описано место действия. Возникающие при этом образы, конечно, различны по возложенной на них смысловой нагрузке: одни из них просто представляют собой приметы времени и места, другие имеют символическое значение. Как образ аббатства Святого Антония, построенного Генрихом Фемелем, которое после разрушения его Робертом Фемелем, то есть после физического уничтожения, приобретает новое значение, превратившись из архитектурного сооружения, представляющего «культурно-историческую ценность», в «памятник из праха и развалин тем, кто не представлял собой “культурно-исторической ценности”», а в конце романа и вовсе воплощенного в виде юбилейного торта. Сооружение, символизирующее успех отца и превращенное сыном в ничто, становится образом не в литературном, а в кулинарном смысле.

Проект аббатства — проект будущего, а само аббатство — символ этого будущего. Разрушая символ, Роберт находит и исправляет онтологическую ошибку в расчетах отца. Игра со временем всегда будет проиграна. Узнав в день своего восьмидесятилетия, что аббатство взорвано его сыном, герой как будто выходит из созданного им игрового пространства на свежий воздух. А жизнь кончилась. Это ли не повод вновь, как пятьдесят лет назад, «тихо засмеяться» и начать игру с начала?

Среди других пространственных координат романа стоит отметить образ реки, богатый ассоциациями и ре-

минисценциями мифологического и романтического толка; образ шоссе, обрывающегося перед взорванным мостом, перегороженного черными трехметровыми щитами с надписью «смерть» и изображенными рядом для пущего устрашения черепом и скрещенными костями; названия деревень, расположенных в предместьях города, который единственный остается неназванным, что само по себе (особенно в контексте пространства, где названо все, вплоть до адресов и номеров трамваев), как принято говорить, наталкивает на размышления.

Говоря о пространстве романа и имея в виду не только топографическое значение слова, но и общие характеристики смысловых полюсов, на которых формируются основные образы и между которыми развивается действие, нельзя не сказать также и об «игровом пространстве». Хотя этот, ставший уже традиционным при целостном анализе художественного произведения термин, по-видимому, больше имеет отношение к характеристике разных типов персонажей и к описанию их взаимоотношений, но он также уместен (поскольку в художественном произведении все взаимосвязано и сплетено контекстом целого, то есть — собственно текстом) и при разговоре о пространственно-временных отношениях в том или ином произведении. Тем более когда речь идет о «Бильярде...», где тема игры, в том числе игры со временем, — одна из центральных.

Несмотря на кажущуюся очевидность деления единого смыслового поля на игровые пространства агнцев, пастырей и буйволов и на соблазнительную легкость выводов и трактовки образов, вытекающих из такого деления, оно представляется искусственным и скорее сделанным в литературоведческом запале, чем отражающим реальное распределение движущих сил романа. Поляризация персонажей слишком несомненный факт, чтобы быть источником истинного напряжения, пронизывающего роман от первого до последнего слова. Такой источник не может находиться на поверхности, это всегда некая подспудная энергия, скрытая пружина, заставляющая оживать образы и приводящая их в движение.

Кроме того, не вызывает сомнений то соображение, что игровое пространство романа это и есть единая террито-

рия, ограниченная своим собственным временем и местом, внутри которых развивается его действие. Временем и местом с особым, только этому произведению присущим зарядом энергии. Нет смысла в выделении трех различных игровых пространств еще и потому, что, отметив в качестве их важных характеристик «неизменность и замкнутость», как это делают Г. Вирина и А. Липинская [Вирина, Липинская], придется поступиться истиной в угоду наукообразию и закрыть глаза на психологическую глубину и неоднозначность созданных Беллем образов.

К какому игровому пространству в предложенной классификации следует причислить Иоганну, жену Генриха и мать Роберта, чей выстрел, многократным эхом прозвучавший в 13 главе, знаменует собой драматическую кульминацию романа (ружье, висевшее на сцене в первом действии: «Хочу ружье, хочу ружье», — как и положено ему, выстреливает в последнем) и окончательно возвращает читателя в границы драматического триединства (места, времени и действия)? А старика Фемеля, спасающегося «чувством собственного превосходства, сохраняя его на льду иронии»? Или Альфреда Шреллу? Кто он, агнец или грозный ангел («...казалось, по двору прошел грозный ангел»)? Заметим в скобках, что Шрелла, который прямо назван агнцем в 3 главе («Где же наша овечка и ее пастырь?» — это о Шрелле и Роберте), вовсе не нуждается в пастыре, как, например, в нем нуждается Гуго, которого усыновляет Роберт. Напротив, это он, Шрелла, направляет Роберта на истинный путь и по большому счету становится пастырем для него: «Казалось, по двору прошел грозный ангел, посланец Бога, который хочет взять тебя в залог; он так и сделал — взял тебя заложником».

Тема «грозного ангела» находит продолжение в образе другого «агнца», Марианны, невесты внука старого Фемеля: «Я не Бог, и не могу быть такой милосердной, как он», — говорит она, почти дословно повторяя то, что говорит Шрелла Неттлингеру: «Да, я не Бог и не притязаю ни на божественную мудрость, ни на божественное милосердие». На какое игровое поле надо поместить Марианну? Все это говорит о том, что, справедливо применяя термин «игровые пространства» к художественному

пространству романа, не стоит заигрываться. Литературоведа далеко заводит речь! А как быть с «буйволом» Неттлингером, спасающим Роберта от смерти? Каким образом взаимодействуют «игроки» якобы различных пространств? Эти замкнутые в себе пространства, видимо, способны пересекаться? Вопросов много, и все они только усугубляют шаткость такого рода филологических построений. Для того чтобы прояснить значение термина, достаточно вспомнить слова Йохана Хейзинги:

Арена, игровой стол, магический круг, храм, сцена, киноэкран, судебное присутствие — все они, по форме и функции, суть игровые пространства, то есть отчужденная земля, обособленные, выгороженные, освященные территории, где имеют силу свои особые правила. Это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия [Хейзинга: 29].

Разумеется, художественное пространство романа в этом смысле — идеальное игровое пространство, все признаки которого в романе Белля налицо: характерные и четко обозначенные границы времени и места, наличие главного конфликта, пронизывающего все сюжетные линии, сценическая ясность композиционного строя, «замкнутое в себе» и законченное действие, неукоснительно соблюдаемые «правила игры» не только в поступках, речах и мыслях персонажей, но и на уровне текста как такового, явно организованного по тем же правилам, продиктованным общим замыслом.

Особенно интересно, что в случае с «Бильярдом...» одна из интерпретаций основного конфликта может быть сформулирована, с одной стороны, как конфронтация игры и обыденности, а с другой, как противостояние истинного и фальшивого, настоящего и поддельного, то есть истины и игры. Игра вообще настолько часто и в различных, порой противоположных контекстах упоминаемая в романе тема (от игры в лапту или на бильярде до игры в «Он так велел» в рассказе Марианны), что это не может не быть свидетельством ее центральной роли в формальном и идейном содержании. Вот этот двойной конфликт — игры

и обыденности, игры и истины — определяет глубину, объем и жизнеподобие этого игрового пространства и то напряжение, о котором было сказано выше.

Некоторые особенности композиции

Говорить об упомянутой ранее растянутости формально экспозиционной части — описание событий 6 сентября 1958 года постоянно откладывается, перебивается описаниями прошлого — правомерно лишь с существенной оговоркой: как об особенности композиционного строения, подчеркивающей роль прошлого в настоящем для действующих лиц романа. Ни о какой неестественности в сопряжении частей романа тут речь не идет. В конце концов, рассказ о прошлом (в форме монолога или в форме собственно воспоминания героя, потока сознания) — это тоже действие, включенное в распорядок других действий одного дня, в котором, как путеводные нити, сходятся все сюжетные линии романа.

Сложную, но ясную и четко организованную композицию «Бильярда...» можно назвать спиралевидной. Описание событий прошлого, которые связывают героев между собой и определяют их действия в настоящем, не прямолинейно, а циклично. Картины прошлого, повторяясь вновь и вновь по мере движения текста от начала к концу повествования, наполняясь новыми красками и новым смыслом, в итоге как бы прорастают в настоящем.

«Внутри игрового пространства господствует присущий только ему совершенный порядок», — говорит Хейзинга [Хейзинга: 29]. Применительно к роману это означает именно композиционный порядок. Роман разыгрывается как пьеса. Вообще, сильная драматическая составляющая его внутреннего, идейного содержания обуславливает и соответствующую ей строгую организацию в почти драматургическом распорядке действий и в расстановке ключевых фигур.

В этом романе без ущерба для здравого смысла можно выделить: первый акт, в котором происходит знакомство с главными героями и их предысторией, формируются сило-

вые линии основного конфликта, совершается завязка действия (это первые четыре главы); второй акт, в котором конфликт достигает максимального напряжения, а действие при этом как будто замедляется, замирая на границе прошлого и настоящего, едва различимой в стенах Денклингенской лечебницы, где сначала Роберт навещает мать, затем к ней приезжает старший Фемель, а после отец и сын встречаются в зале ожидания на вокзале в Денклингене (пятая и шестая главы); и, наконец, третий акт — главы с седьмой по тринадцатую, в которых развитие действия характеризуется тем, что настоящее начинает преобладать над прошлым, сцены, изображающие сегодняшние (с точки зрения романной хронологии) события, более динамичны и менее насыщены прошлым, а выстрел в последней главе сводит счеты героев с этим прошлым. Этот выстрел — кульминация действия, и как таковой заслуживает более пристального внимания.

В тринадцатой главе повествование описывает три круга, каждый раз прерываясь описанием этого события (вернее — того, как звук выстрела доносится до слуха разных персонажей), повторяя тем самым очертания общей композиционной спирали. Подходя к отелю «Принц Генрих», «не очень громкий сухой звук» слышат Марианна и Йозеф:

...донесся не очень громкий, сухой, короткий звук, совершенно непохожий на все другие звуки.

— Боже мой, — сказала Марианна с испугом, — что это такое?

— Выстрел, — сказал Йозеф.

Потом речь автора откатывается немного назад, и ее новый виток приводит в отель Леонору, она слышит тот же звук вместе со старым портье Йохеном:

...вдруг раздался не очень громкий сухой звук, прозвучавший так необычно, что Леонора испугалась.

— Это был выстрел из пистолета, дитя мое, — сказал Йохен.

И вновь история отматывает время назад. Роберт и Шрелла, увидевшиеся впервые после долгой разлуки, иг-

рают на бильярде, говорят о судьбе старых знакомых и о политической жизни новой Германии. Звук выстрела застает их в бильярдной отеля:

...тут раздался не очень громкий сухой звук.

— Боже мой, — сказал Шрелла, — это выстрел.

Затем рассказывается о шуме, произошедшем в отеле в результате покушения Иоганны, о том, какую выгоду рассчитывает получить директор отеля, предвкушая, как возрастет престиж его заведения после того, как пресса растиражирует известие о случившемся здесь «политическом убийстве». Описание самого выстрела, то есть того, как стреляла Иоганна, отсутствует. И в самом деле, это описание было бы избыточным после троекратного вращения изложения вокруг этого завершающего аккорда. В четвертый раз фразу «не очень громкий сухой звук» вслед за автором дословно повторяет Генрих Фемель: «...один не очень громкий сухой звук может сотворить чудо». Эта фраза как один из многих повторяющихся фрагментов текста перетекает из речи автора в речь персонажа, превращается из простого элемента описания в фигуру речи. Лексический лаконизм и интонационная сдержанность здесь, как и в других подобных случаях, подчеркивают сосредоточенность текста на главном, психологический накал действия.

Этот композиционный прием, последовательно используемый Беллем, и создает подобие закручивающейся вокруг главных происшествий романа спирали. Воспоминания героев проходят по этим кругам, снова и снова возвращаясь к сюжетообразующим перипетиям прошлого, на протяжении шести глав подавляющим, превосходящим события дня текущего, а начиная с седьмой главы (в которой меньше всего прошлого) эти воспоминания становятся скорее фоном повествования, уступая место поступательному развитию действия в настоящем. Причем это развитие и само происходит, подчиняясь тем же законам: с постоянным возвращением и оглядкой на ключевые действия и состояния — так что более точно может быть названо возвратно-поступательным.

Поэтика повторов и художественный лаконизм

Повторы занимают едва ли не первое место в перечне художественных средств, которые использует Генрих Белль. Повторяющиеся слова, словосочетания и предложения; сквозные образы; верность избранным метафорам; повторяющиеся черты в психологических портретах разных персонажей; возобновляющиеся в жизни разных героев ситуации и положения... Так вообще работает сознание. Ему свойственно находить такие повторы в окружающей действительности, устроенной, как правило, циклически. Человек живет, действует, мыслит и чувствует, постоянно созерцая круговорот явлений, и воссоздает ему в ответ круговорот понятий. У каждого есть набор излюбленных фраз, повторяемых изо дня в день. С точки зрения психологии нет ничего более естественного. Но литератору свойственно избегать повторов. Желание быть оригинальным, не таким, как все, стремление сказать «новое слово» — понятны и непредосудительны. Однако большим писателем всегда руководит нечто большее.

Во всех произведениях Белля незначительные на первый взгляд детали повествования, как бы случайно, вскользь упомянутые в ряду прочих, повторяясь, становятся путеводными, смыслообразующими образами. Некоторые из них вырастают, в свою очередь, до размеров символов, определяющих атмосферу данного художественного пространства. Эти образы не статичны. Прорастая сквозь ткань текста, на каждом новом витке композиционной спирали они развиваются и со все большей очевидностью начинают восприниматься не просто как изобразительное средство, а как самостоятельно существующие наряду с персонажами величины. И так же, как персонажи, эти образы, разделенные водоразделом этического императива, разведены автором по обе его стороны.

Повторы играют роль внутренней рифмы, что, во-первых, говорит об исконном тождестве прозы и поэзии, а во-вторых, является отличительной приметой игрового пространства, о котором, между прочим, сказано:

...повторяемость — одно из существеннейших свойств игры <...> Почти все высокоразвитые игровые формы содержат

элементы повтора, рефрена, чередования как нечто само собой разумеющееся [Хейзинга: 29].

Благодаря внутренней рифме, заданной повторением сигнальных слов и словосочетаний, происходит высвобождение лирического начала из контекста: стиля, жанра, описываемой действительности. Стилю Белля присущ сдержанный, подспудный лиризм. Тем сильнее производимый эффект.

На уровне стиля (формы) идеологические задачи решаются не менее успешно, чем на уровне сюжета (содержания). Настолько успешно, что становится возможным говорить о феномене преобразования формы: когда стиль воспринимается читателем как душа рассказа, повести, романа, а не просто как оболочка содержания. Это, конечно, свойство всякого большого писателя. Но у Белля это особенно поражает, поскольку такое преобразование происходит параллельно (благодаря, а не вопреки) сознательному преодолению формы, своеобразному художественному аскетизму и лаконизму его повествовательной манеры. Речь идет не о скудном наборе художественных средств, а о последовательном применении некоторых из них.

Мораль, таким образом, не навязывается, а демонстрируется. Мораль без морализаторства. Назидание без нравов учений. А мораль в произведениях Белля — не в смысле поучения, а в смысле декларации этических приоритетов — необходимый элемент, стержень повествования. Потому что основной конфликт этих произведений — противостояние добра и зла. Это, конечно, не отменяет того факта, что история интересна независимо от того, насколько она поучительна. Во-первых, интересна, во-вторых, поучительна.

Кроме сказанного выше, нельзя не обратить внимания на особую, поэтическую образность, изредка возникающую на поверхности намеренно прозаического текста, одной из важных особенностей которого является выраженная оппозиция бесстрастного, беспасфосного, истинного — фальшивому, фарисейскому, ложному. Тем выше художественная ценность таких поэтических по форме и смыслу мест в тексте романа и тем больше их значение при осмыслении высокого замысла автора. В четвертой главе Генрих

Фемель говорит Леоноре, помогающей ему разбирать старые чертежи и документы:

— Нет, Леонора, этот пакетик можете не вскрывать — его содержимое относится к области чувств — пакетик хоть и немного весит, но значит для меня очень много, в нем всего-навсего пробка от бутылки.

Приученный к тому, что почти любая деталь, упомянутая в тексте, тем более предмет, о «весомости» которого прямо заявлено героем, имеет свое объяснение и значение в дальнейшем, читатель ждет разъяснений. И не получает их. Пакетик не вскрывается. Эта пробка от бутылки надолго остается в памяти читателя, чье любопытство, не удовлетворенное героем по соображениям такта и целомудрия, естественно, ожидает удовлетворения от автора по соображениям художественной достоверности. Но интерес этот удовлетворяется лишь тогда, когда читатель уже успевает почти забыть об этой, «относящейся к области чувств» детали. В следующей главе, когда Генрих оказывается наедине с Иоганной, она говорит ему: «Помнишь, как я схватила босыми пальцами ног пробку и преподнесла ее тебе на память?» Это тоже проявление художественного лаконизма, но в данном случае это долгое умолчание, эта растянутая более чем на шестьдесят страниц внутренняя рифма передает, лучше, чем любое пространное воспроизведение подробностей, пронзительный лиризм романтического воспоминания. Высокий поэтический накал этого приема и этой любовной сцены на берегу реки уловимо связан с общим эмоциональным строем романа, с захватывающим читателя потоком образов, мыслей и чувств, все более полноводным, несущим его к горизонту финала. «Половодье, половодье, меня всегда тянуло броситься в вышедшую из берегов реку и дать отнести себя к серому горизонту», — говорит далее Иоганна. В этой точке, в этом месте романа, в этом воспоминании Иоганны сошлись многие скрытые и явные мотивы (от нежной любви героини к своему мужу до горькой любви автора к своей стране), подобно тому как многие сюжетные линии сходятся на берегах Рейна, о котором Генрих Белль сказал в нобелевской речи: «Если у

этой страны хоть когда-нибудь имелось то, что принято называть сердцем, располагалось оно там, где протекает Рейн» [Белль: 484]. Читая роман, не слишком заботишься об определениях, о том, как это сделано, каким образом чтение становится путешествием по иному времени и пространству, а затем буквальным переживанием другой реальности, чужой судьбы, чужого вдохновения. Роман прочитан, и читатель чувствует примерно то, что ощутил Гуго, когда история доктора Фемеля была рассказана:

...Гуго казалось, что ритм игры нарушен и что фигуры стали менее точными. Объяснялось ли это присутствием Шреллы, который принес с собой настоящее, действительность, и разрушил колдовство? То, что происходило сейчас, происходило во времени и пространстве, в этом отеле в восемнадцать часов сорок четыре минуты, в субботу, шестнадцатого сентября тысяча девятьсот пятьдесят восьмого года; теперь тебя уже не отбросят на тридцать лет назад и не кинут на четыре года вперед, на сорок лет назад, а оттуда опять в сегодняшний день; то, что происходило сейчас, было стабильно, ограничено рамками времени, которое тащила вперед секундная стрелка...

Но «колдовство» не разрушено. Напротив, именно после того, как прочитана последняя фраза и наступает плодотворное молчание, с предельной ясностью проступают контуры добытой истины, сформулировать которую для себя каждый теперь волен сам, а тайна искусства, ставшая более очевидной, конечно, не перестает быть тайной. Читатель, снова оказываясь в границах своего времени, возвращается сюда другим, с опытом восхождения на вершины и погружения в глубины других времен.

Литература

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

Белль Г. Речь по поводу вручения Нобелевской премии / Перевод с нем. С. Фридлянд // *Белль Г.* Избранные произведения. М.: Панорама, 1994. С. 482—484.

Вирина Г. Л., Литинская А. А. Система хронотопов в романах Г. Белля «Бильярд в половине десятого» и «Женщины у берега Рейна» // Виртуальный семинар проф. С. А. Гончарова. 2001. URL: <http://aseminar.narod.ru/bell.htm>.

Хайдеггер М. Гимны Гельдерлина «Германия» и «Рейн» / Перевод с нем. Д. В. Смирнова // Интелрос. 2007. № 2. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/vox/v2-2007/15230-gimny-gelderlina-germaniya-i-reyn.html>.

Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Перевод, сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова. М.: Прогресс-Традиция, 1997.

References

Bakhtin M. M. Questions of Literature and Aesthetics. Studies of Different Years. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975.

Böll H. Nobel Prize Laureate's Speech / Translated from German by S. Fridland // *Böll H.* Selected works. Moscow: Panorama, 1994. P. 482–484. (In Russ.)

Heidegger M. Hölderlin's Hymns *Germany* and *Rhein* / Translated from German by O. V. Smirnov // Intelros. 2007. Issue 2. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/vox/v2-2007/15230-gimny-gelderlina-germaniya-i-reyn.html>.

Huizinga J. Homo Ludens. Articles on Cultural History / Trans., ed. and foreword by D. V. Silvestrov. Moscow: Progress-Traditsiya, 1997.

Virina G. L., Lipinskaya A. A. Chronotopes System in H. Böll's Novels *Billiards at Half-Past Nine* and *Women in a River Landscape* // Professor S. A. Goncharov's Online Workshop. 2001. URL: <http://aseminar.narod.ru/bell.htm>.

In memoriam

ЛИЧНОСТЬ И КУЛЬТУРА

Беседа Эмила Димитрова с Вячеславом Вс. Ивановым

Аннотация. В никогда не публиковавшейся ранее беседе известного болгарского филолога и философа Э. Димитрова с Вяч. Ивановым идет речь о фундаментальных вопросах филологии — таких как славянская культура, развитие языка, художественный перевод и т. д. Беседа представляет собой живой и увлекательный комментарий к программным исследованиям Вяч. Иванова.

Ключевые слова: Вяч. Вс. Иванов, М. Бахтин, русская филология, Московско-тартуская школа, русский формализм, славянская культура.

С Вячеславом Всеволодовичем Ивановым (1929—2017) я познакомился в начале августа 1991 года в его ка-

Эмил ДИМИТРОВ, доктор филологических наук, доцент Института литературы Болгарской академии наук (София). Основатель и президент Болгарского общества Достоевского (2011), член International Dostoevsky Society, главный редактор альманаха «Достоевский: мысль и образ» (София, 2014—2016). Автор свыше 300 работ, в том числе четырех монографий, главная из которых — «Память, юбилей, канон. Введение в социологию болгарской литературы» (2012), статей по истории русской литературы (преимущественно о творчестве Ф. Достоевского) и философии (А. Лосев и др.), архивно-документальных публикаций. Email: edimitrov@gbg.bg.

бинете директора (1989—1993) авторитетной ВГБИЛ им. М. Рудомино, известной в народе как Иностранка; я был представлен ему известным литературоведом и библиографом Н. Котрелевым, который в 1980—1988 годах заведовал Отделом редкой книги в той же самой библиотеке. Речь шла скорее о ритуальном жесте — об обмене доброжелательными словами и о получении своеобразного «благословения», — чем об общении в точном смысле слова: на это просто не было времени, да и конкретная ситуация его не предусматривала. В том же августе 1991-го Библиотека иностранной литературы была организатором нескольких престижных международных форумов, на которых я тоже встречал знаменитого ученого.

Напомню читателю, что 19 августа 1991 года в России произошел путч. Как известно, подобные события, кроме всего прочего, являются «пробой» характеров, стойкости убеждений, да и обыкновенной человеческой порядочности. В эти три дня (19—21 августа) Вячеслав Всеволодович превратил библиотеку в один из центров интеллектуального сопротивления — там нелегально (с точки зрения печально известного ГКЧП) печатались газеты, воззвания и др. Ученый остался верен своим демократическим убеждениям до своего последнего мгновения.

В конце насыщенного событиями месяца, 25 августа 1991 года, мы неожиданно пересеклись в Переделкине у С. Аверинцева: Вячеслав Всеволодович вошел в комнату на даче в тот самый момент, когда мы с Сергеем Сергеевичем заканчивали запись его монолога «По правде говоря...»¹. Напомню, что в это время Вяч. Иванов и С. Аверинцев были депутатами, членами так называемой межрегиональной группы А. Сахарова.

Августовские встречи 1991 года были мимолетными, а через год Вяч. Иванов уехал преподавать в Лос-Анджелес, поэтому мне казалось, что о встрече в будущем не может быть и речи. Ровно семь лет спустя, в конце августа 1998 года, однако, наши пути снова пересеклись в Моск-

¹ См.: [MESEMBRIA... 40—46].

ве. Новая встреча стала возможна благодаря Татьяне Владимировне Цивьян, которая не только совершенно точно ориентировала меня в напряженных московских буднях Вячеслава Всеволодовича, но и привела меня на его лекции в МГУ, где он руководил созданным в 1992 году при философском факультете Институтом мировой культуры. К моему удивлению, оказалось, что Вячеслав Всеволодович меня помнит; он быстро и охотно согласился на встречу и беседу. Его постоянная сверхзанятость усугублялась еще и ограниченным сроком пребывания в Москве, поэтому ему удалось принять меня в своей квартире на Олимпийском проспекте только накануне отъезда в Америку: мы действительно разговаривали «перед дорогой», среди приготовленных чемоданов.

Здесь, наверное, нужно пояснить, что в 1998 году, то есть ко времени встречи с Ивановым, у меня уже сложилась идея будущей книги «русских бесед», которую удалось реализовать намного позже². Попутно замечу, что наличие этого замысла видно в самом тексте беседы: как читатель может убедиться ниже, один из вопросов касался В. Топорова. По идее я должен был встретиться и беседовать и с ним, а в разговоре хотел задать ему аналогичный вопрос о Вяч. Вс. Иванове. Таким образом мне бы хотелось и в этом цикле бесед связать двух великих ученых, которые часто выступали вместе, опубликовав ряд работ в соавторстве. Подобный диалогический «диптих» мне удалось реализовать с М. Гаспаровым и С. Аверинцевым³, но здесь мне просто не повезло, встреча с В. Топоровым так и не состоялась.

Как и при других беседах, у меня не было готового набора вопросов, а лишь формулировка темы разговора, которая сообщалась собеседнику или предварительно, или в самом начале беседы. Как правило, я стремился всего в двух словах синтезировать, насколько это возможно, основное содержание беседы, которое зависит, конечно, от

² См.: [Димитров 2016].

³ См.: [Димитров 2017].

специальности и квалификации собеседника, а также от широты его взглядов, от его мировоззрения. После первого вопроса разговор с Ивановым развивался естественно, а вопросы возникали самим собой; в результате беседа, как мне кажется, отличается некоей «воздушностью», особой легкостью. Разумеется, мне, болгарину, очень хотелось именно с ученым — прекрасным знатоком Балкан и древнеславянской культуры — поговорить об «универсалиях» славянской культуры, о ее действительном или мнимом единстве и пр. Получилось так, что именно беседа с Ивановым оказалась в центре всей книги «русских бесед», которая уже готовится к изданию и на русском языке. Как кажется, ее центральное место — вовсе не случайно и с содержательной точки зрения.

Сейчас, когда Вячеслав Всеволодович ушел от нас, мы, его читатели, ученики и собеседники, должны прислушаться к его посланиям.

Лишь будучи личностью, ученый может стать фигурой культуры: вот так, как мне кажется, можно синтезировать смысл беседы, которая ниже публикуется впервые в ее русском оригинале.

...Немедленно после того, как наш разговор был напечатан по-болгарски (с сокращениями) в софийском «Литературном вестнике»⁴, я отправил по почте в Америку своему знаменитому собеседнику несколько экземпляров номера газеты с публикацией. Отклик Вячеслава Всеволодовича был весьма ласковым, но еще более выразительным был его жест: он послал мне с оказией второй том своих «Избранных трудов по семиотике и истории культуры» (2000) с дарственной надписью: «Емилу Димитрову с благодарностью и дружеским приветом, от автора. Вяч. Иванов. 13 апреля 2001, Лос Анджелес».

В конце — нечто любопытное из «кухни» нашей беседы: при расставании, уже стоя в дверях, на пороге, я вдруг спросил знаменитого лингвиста: «Вячеслав Всеволодо-

⁴ См.: [Димитров 2001].

вич, а сколькими языками вы занимались?» — «Многими». — «Как много?» — «Десятки». — «Сколько десятков?» — «Много».

Круг замкнулся.

12 января 2018

— Вячеслав Всеволодович, как сформировалось ваше понятие о культуре, какие источники оказали свое влияние на него?

— Я думаю, что было несколько основных влияний, которые выделили то, что я думаю о культуре. В частности, довольно давно уже на меня сильное впечатление произвели работы психолога Выготского, которым я много занимался. Но в его очень поздно напечатанной лекции (в «Избранных сочинениях» 1883 года) «История и развитие высших физических функций», в основном посвященной истории культур, в которой он рассматривает культуру как систему знаков, культура служит для управления поведения человека. (Я, пожалуй, считаю, что это одно из самых подходящих определений культуры — то есть существенно, во-первых, то, что это знаки, символы, и, во-вторых, то, что они служат для управления человеческим поведением. Иначе говоря, они, знаки культуры, находясь вне человека, согласно Выготскому, потом входят вовнутрь человека.) И в этом смысле культура есть то, что нас всех связывает: так же, как и языки, искусство, наука, другие знаковые системы.

Я довольно рано стал заниматься лингвистикой, в 17—18 лет. Я с вниманием читал книгу великого американского лингвиста Сепира, который был очень крупным культурологом, и сейчас впервые выходит его собрание сочинений в Германии. Но по-русски эти работы недавно вышли в переводе. В его книгах есть следующее определение культуры: «Культура — это производимый обществом ценностный отбор». Я думаю, что это тоже очень хорошее определение, которое я тогда запомнил и как-то обдумывал в себе. Почему любые знаковые системы в некотором отношении похожи на язык? Потому что в них

есть ценность, то есть каждый знак имеет свою стоимость. А ценностный отбор означает, что общество отбрасывает очень многое из того, что ему не нужно. Это очень важные понятия, особенно важные в наш век, потому что сейчас некоторые направления в культуре стараются ничего не отбрасывать, принимать все всеядно. Я думаю, что это очень опасно. Мне кажется, что одна из этих формушек, которая есть в анархическом отношении к культуре, это то, что мы менее строго отбираем; то есть понятие канона или строгих правил отбора в какой-то степени мы считаем аристократическими, свойственными прежним культурам. Вот, пожалуй, это главные источники, которые привели к тому понятию культуры, которое мы разрабатывали с Владимиром Николаевичем Топоровым, да и с другими авторами, о которых часто говорят как о Московско-тартуской школе.

Вы знаете, мы Тартуская школа в том смысле, что в Москве нас запрещали и Юрий Михайлович Лотман, с которым мы дружили, предложил нам использовать его издания и ездить на его конференции. В большой степени это была совместная оборона от советской власти. География тут не при чем, а скорее личность Лотмана. Потом его тоже стали немножко ущемлять, так что этот период «тартуской» свободы был недолгий. Но кое-что нам удалось, и мы развили некоторые идеи, касающиеся культуры. Что, мне кажется, очень ценное у Лотмана, — это то, что он понимал культуру каждой данной эпохи как большую совокупность разных систем. Я очень люблю его V главу комментариев к «Онегину», где он описывает культуру России того времени.

Другой пример, который очень давно произвел на меня впечатление. Я очень ценю Густава Шпета — одного из наших очень талантливых философов, погубленного Сталиным в 1938 году... У Шпета есть нечто подобное тому, что сделал Лотман. Когда его уже перестали печатать как философа, он зарабатывал деньги переводами и написал комментарии к «Пиквикскому клубу» Диккенса — это описание Англии того времени. Точно как у Лотмана для «Онегина»! Я знаю только два таких комментария. Они совершенно особенны, потому что сама идея могла ро-

диться только в XX веке. Для этого надо посмотреть на культуру как бы с высоты птичьего полета. Ее не просто надо знать, но еще понять все ее стороны. Все, что описывает Шпет — там у него описание транспорта в Англии Диккенса, права человека в Англии этого времени и т. д., — он описывает как некоторую экзотику. Старую Европу он хорошо знает, но знает уже как ученый.

— *Известны генетические связи Московско-тартуской школы с русским формализмом 1920-х годов. В свое время вы беседовали лично со Шкловским, с Проппом. Какую роль сыграло личное общение с ними при формировании ваших взглядов? Какова была ваша личная мотивация пойти в «ту сторону» — то ли, что вы занимались лингвистикой, или были еще какие-то причины?*

— Что касается формалистов, в особенности Шкловского и Тынянова, здесь сыграл большую роль мой отец — писатель Всеволод Иванов, потому что он был близким другом Шкловского и Тынянова еще с того времени, как приехал из Сибири в Петроград в конце Гражданской войны и вошел в образовавшуюся группу писателей «Серапионовы братья», где состоял мой отец. Шкловский и Тынянов не были формальными ее членами, но они были очень близки. Они каждую неделю встречались и участвовали в этих встречах, и отец мне еще в детстве рассказывал о них, то есть некоторый интерес к их личностям пробудился еще до моих научных занятий.

Шкловский вообще был свой человек в доме. Я дружил с его детьми. Потом мы жили даже на одной лестнице. Шкловский кончал работать и сам с собой очень громко разговаривал. И обычно, проходя мимо нас, нажимал кнопку. Он, как и мой отец, был большой любитель книг. У него и отца были огромные собрания книг, в частности они собирали XVIII век. Обычно после работы Шкловский заходил и брал какую-нибудь отцовскую книгу. Если отца не было, я считался как бы библиотекарем и помогал найти то, что нужно, так что мы со Шкловским очень много общались. Когда я сам стал заниматься формальным анализом на первом курсе университета, то я имел воз-

можность дать ему свою работу. В. Виноградов тоже смотрел эту работу, и мой университетский учитель Пospelов, который тоже был очень интересный лингвист.

Тынянова я видел только один раз. Он уже был очень болен, но тоже произвел на меня сильное впечатление. А что касается мотивов... Главное было то, что я сам писал стихи и немножко прозу, но стихов очень много, и это было мое самое серьезное занятие в последние годы школы перед университетом. Мой отец так мне как бы внушил, что раз занимаешься литературой, надо понимать литературную форму. Мне повезло. Первым моим учителем в университете был Дувакин, очень хороший человек. (Его потом выгоняли по делу Синявского, но мне удалось организовать тогда массу протестов, в результате чего его оставили в университете. Сейчас издают его разговоры с Бахтиным...) Он тоже очень хорошо отнесся к моей первой работе. Я писал о русской поэзии XVIII века. Вообще говоря, когда я шел на филологический факультет, я имел в виду формальное занятие литературоведением. Я занимался языками — с детства говорил по-французски, занимался английским, но думал, что буду продолжать заниматься языками ради занятия литературой. В университете я увидел, однако, что литературоведением можно заниматься только с официальной точки зрения, поэтому я одновременно увлекся лингвистикой. Потом сознательно решил, что придется заниматься только лингвистикой. Если бы не эта ситуация, я бы занимался и лингвистикой, и литературой. Литературой я продолжал заниматься для себя до тех пор, пока не оказалось возможным уже в новых условиях. Ограничение лингвистикой было вызвано обстоятельствами времени.

— *Только что было упомянуто имя Михаила Бахтина. Вас задевала его критика формальных методов? Может быть, расскажете нам о своих встречах?*

— Раньше, когда я встречался с Бахтиным, нам казалось, что это очень серьезный философский подход к литературе. Да и сами формалисты, умные формалисты, как Тынянов, понимали, что формализм — это только одна

сторона вопроса. Тынянов довольно быстро двигался к тому, что потом стал делать Яacobсон, то есть в наших терминах — от формализма к структурализму. Это была общая тенденция. И Шкловский — помимо того, что его вынудили изменить свою позицию, — все-таки сам тоже очень переменялся. Я помню, что как-то собравшимся у Лили Брик я читал свои стихи, и Шкловский на мои стихи (такого более формального авангардного свойства) очень вяло реагировал. А поблагодарил меня за стихотворение сугубо лирическое, которое как раз не было такой авангардной формы.

Так что, по-моему, Шкловский тоже ушел довольно далеко от чисто формального подхода не только по каким-то внешним конъюнктурным причинам. Мне кажется, что критика Бахтина была естественным указанием на «болезнь роста». Бахтин был для всех нас очень существенный; он был для нас замечателен тем, что оставался независимым человеком. Я бы сказал, что он был вне этого времени и не пытался особенно к нему приспособиться, он был даже врагом этого времени. То, что его арестовали, было в какой-то степени случайно, потому что в тогдашних кружках было много людей, которые ненавидели советскую власть.

Политика — вещь грязная, и любые негативные и позитивные отношения к конкретной власти и политической партии — как-то унизительны для человека. Его втягивают, низводят куда-то в такой мир, который далек от подлинного. Бахтин был удивителен в этом смысле. Очень законченный и последовательный человек. Я помню, что мы в первый разговор с ним заговорили о Шостаковиче. Жена Бахтина нашла, что я чем-то похож на их старого друга Солертинского, музыковеда, который был другом Шостаковича. И они стали мне что-то говорить о Солертинском, но заодно я им говорю: «Вот, для нашего поколения Шостакович так много значит, потому что он выразил эти чувства времени». Бахтин тут подхватил: «Да, да. Именно поэтому я его совершенно не принял». То есть для Бахтина близость к этой сфере — сфере времени — была чужой. Его можно с чем угодно сопоставлять, но он был далек не от авангардов в художественном смысле. Он был далек от этого века. И этим, конечно, он был

очень притягателен. У него ведь есть такой термин — «большое время». Я думаю, что он находился сам в большом времени.

Мне посчастливилось, я знал многих замечательных людей. Но, пожалуй, вот такого редкостного отсутствия советскости, кажется, я не встречал ни у кого. Как-то из Бразилии приехал один профессор ко мне на дачу в Переделкине. Мы разговорились с ним (это было время мировой славы Бахтина), я говорю: «А вы знаете, Бахтин как раз здесь в Доме творчества. Он не любит, чтоб к нему заходили. Но я могу вас проводить к нему». Мы пришли к Бахтину, и первое слово, которое сказал этот профессор, было: «Профессор Бахтин, как я счастлив, что я имею возможность встретиться с вами». Бахтин улыбнулся, но совершенно серьезно сказал: «Я не профессор, я кандидат наук...» Он не любил неточности, и это не было сказано из-за обиды, просто он хотел пояснить, что на самом деле происходит.

— Вы очень много писали об Эйзенштейне. Мне кажется, что он играет очень важную роль в становлении вашего мировоззрения. Почему?

— Я думаю, главным образом потому, что я в нем вижу как бы образ эстетических вкусов, пристрастий, наклонностей поколения моего отца, иногда почти тождественного с моим отцом, но не со мною самим! Я формировался под большим влиянием отца, как я уже сказал. Но, вы знаете, всегда есть такие противопоставления отца и сына. Возможно, я бы мог написать и аналогичную книгу о своем отце. Но все-таки легче написать ее об Эйзенштейне. То, что читаю об Эйзенштейне, я слышал почти буквально от своего отца. То есть степень ценностного отбора у выдающихся людей одного поколения в одной стране оказывается почти тождественна. Мне было крайне важно понять, что в этом есть и социальная сторона отбора, что позиция по отношению к обществу, государству, русской истории и т. д. тоже оказывалась очень сходной. Для этого поколения была характерна некоторая удивительная комбинация независимости позиций в искусстве

и зависимости в социальной сфере. Был целый ряд фундаментальных проблем, которые стояли перед ними и которые и отец, и Эйзенштейн решали одинаково — как, скажем, во что бы то ни стало добиться реализации себя как художника, даже если надо пойти при этом на существенные компромиссы с государством, на что наше поколение уже не шло. Мы готовы были скорее пожертвовать своим искусством или наукой, но не пойти на компромисс. Для них это было исключено. В той же мере это относится и к проблеме моего отношения к формализму. На примере Эйзенштейна я пытался как-то разобраться с наследием предшествующего поколения, хотел понять, что в этом наследии я принимаю, что мне было близко и от чего я отхожу.

— *Сергей Аверинцев в своей известной статье о символе писал: «В нем есть теплота сплывающей тайны». Если мы воспользуемся этой метафорой, в чем заключалась теплота сплывающей тайны вашего поколения в конце 1950—1960-х годов, в 1970-е годы?*

— Я думаю, что именно приверженность к культуре. Кстати, то, что мне было безусловно близко, я видел и в моем отце. Приверженность к культуре в эпоху, когда совсем не культура становилась основной ценностью... Я говорил о своем отношении к политике — даже и политические ценности мне представляются гораздо менее существенными, чем культурные. Я мог заниматься политикой, просто был вынужден заниматься ею, но это для меня никогда не могло стать основным в жизни. Думаю, что это валидно и для всего нашего поколения. Основным в жизни была необходимость жить культурным наследием и вопрос, как его продолжать, чтобы оно не пропало. Не его защита, а как раз продолжение, заполнение пустоты. Важно было, чтобы не образовалась пустота в нас и вокруг нас.

— *В этой связи и мой вопрос о произношении вашей фамилии. В современном русском она произносится как Иванóв, но вы — Вячеслав Ива́нов. Может быть, вы*

произносите так свою фамилию потому, что перекладываете мост к поэту и мыслителю Вячеславу Ива́нову, то есть в этом тоже сказывается приверженность к культуре?

— Вы знаете, отчасти да. По данным книги «Русские фамилии» Унбегауна до конца XIX века произношение было все-таки Ива́нов, а Ивано́в — это перенос ударения с начала XX века. По-видимому, чеховский герой еще был Ива́нов. Это перенос типа «профессоры» и «профессора». Конечное ударение в ряде форм в начале XX века очень быстро распространяется, это мода или эпидемия. В нашей семье и это опять-таки отец принес. Он из Сибири, а там это ударение сохранялось дольше. Когда отец уехал из Сибири в 1921 году, там еще все были Ива́новы. Когда он имел дело с каким-нибудь бюрократам, он все ударения менял — говорил не Всеволод Ива́нов, а Всеволо́д Ивано́в, то есть он тогда сам подчеркивал это ударение. В интеллигентской среде первое ударение сохранилось по отношению к известным людям, например художник Александр Ива́нов и поэт Вячеслав Ива́нов. Иванов-Разумник безусловно был Ива́нов-Разумник, но от людей часто слышал Ивано́в-Разумник; то, что он был эсер, участвовал уже в 1917 году в политике, уже превращает его в Ивано́ва.

— Большую энергию вы вкладывали в исследования славянской мифологии, славянской культуры. Как вы думаете, существует ли такая целостность, так сказать — «лик культуры», который бы назывался славянской культурой с точки зрения типологии культуры? Как вы бы определили славянскую культуру как таковую?

— Это, конечно, проблема времени и эпохи, то есть она тоже меняется. Вот мы с вами славяне, но едва ли можно сказать, что мы изначально, с детства, усвоили ту культуру, которую мы сейчас называем славянской. Какие-то следы, тем не менее, во всех нас есть. Я больше всего занимался славянским язычеством, а также славянской народной словесностью и ее формами.

Славянская культура была довольно высокой и гораздо более изощренной и сложной, чем обычно это выглядит. Понятно, что сохраняются дольше всего такие сравнительно простые, почти примитивные образы — Леший, Домовой, то есть то, что мы называем «низшей мифологией». Легко подумать, что только это и было, такие вот относительно простые понятия, которые есть почти у всех народов мира (дух леса и т. д.). Но оказывается, что все было гораздо сложнее. Одна из таких очень интересных черт у славян, которой мы занимались (я потом стал заниматься типологией этого), — это дуализм, то есть деление всего мира пополам. В болгарской народной вере эта черта выступает очень четко. Славянский дуализм настолько похож на иранский, есть так много языковых проявлений этого сходства, что я бы сказал, что в большой степени славянский дуализм — результат взаимодействия с раннеиранской религией. Если мы хотим поставить кого-то рядом со славянами, то скорее всего это будут иранцы до Заратустры. Их дуалистическая религия исключительно похожа на славянскую. У меня даже есть впечатление, что это сходство указывает на наличие некоей иранизации...

Иногда говорят, что праславяне очень сильно контактировали с восточными иранцами. В этом мы, славяне, не одиноки. Сейчас очень много свидетельств того, что иранцы были очень могущественной частью индоевропейцев и далеко еще распространились. Похоже, что была такая мощная иранская империя, которая оставила следы и у армян, и у славян, и у некоторых других индоевропейских и неиндоевропейских (в частности кавказских) народов. Мы входили в такую большую группу, может быть, племенной союз. Это продолжалось долго. Возьмем, например, аваров. Авары ведь народ тоже иранского происхождения, которые потом были тюркизированны. То, что авары вместе с иранским народом и со славянами были когда-то на территории Болгарии, думаю, оказалось продолжением той же самой ситуации. Вот почему, когда мы говорим об оригинальности славян, мы должны иметь в виду, что эта оригинальность интересна еще тем, что она включает древних славян в зону древних цивилизаций... Поэтому и нашим далеким предкам уда-

лось так удачно перевести священные тексты с греческого: потому, что уже существовала довольно развитая религия.

Я не думаю, что язычество, которое мы с Топоровым описываем, является примитивной религией. Я склонен думать, что это цивилизация по существу. По языковым данным мы можем ее реконструировать как цивилизацию и восстановить даже целые комбинации слов, а не лишь отдельные слова. Комбинация слов описывает достаточно сложную жизнь, а этим было подготовлено принятие христианства. Можно просто лингвистически показать, что такие слова, как «святой», скажем, или «спаситель» уже в предыдущей религии были нагружены некоторыми важными религиозными и философскими значениями — и поэтому нам столь легко удавались переводы с греческого.

— Это, однако, касается праславянской культуры... Возможно ли говорить сейчас о единой славянской культуре, а не просто об общих корнях разных славянских культур?

— Это очень сложный и, конечно, спорный вопрос. Я довольно много разговаривал на эту тему с Романом Осиповичем Якобсоном. Он давал положительный ответ на этот вопрос. У него была идея, что вот то, о чем я сейчас говорю, что это праславянское наследие продолжается в каждой славянской литературе, и мы можем сравнивать современные славянские литературы не только потому, что у них общие языковые и литературные источники, но и потому, что это наследие передается. В языке оно, конечно, передается легче. Если читаем — понимаем легко, если говорим — не так легко. Это языковая сторона вопроса, а вот насколько мы сохраняем единство духовное и мировоззренческое?...

Я помню, Тарановский, который был близким другом Якобсона и во многом его учеником, вот в этом не мог с ним согласиться, они при мне спорили на эту тему. Тарановскому казалось, что это уже на грани мистики... В конце концов у славянофилов всегда есть вера. Можно ве-

рить в то, что славянские ручьи сольются в море. Уж какое оно будет, трудно сказать. Тем не менее думаю, что какие-то сходства есть.

Хотя то, что потом судьба каждого из этих племен сложилась отдельно, тоже ведь важно. Скажем, для России во времени Древней Руси очень существенно было взаимодействие с кочевыми народами, но оно было и у некоторых других славян. Потом было то, что называется татаро-монгольским игом (то, что Лев Гумилев не склонен считать игом; Н. Трубецкой тоже считал, что наследие Чингисхана — благостное с евразийской точки зрения). Совершенно несомненно, что многие черты организации в русском государстве, армии, даже в русской экономике до сих пор несут следы азиатского влияния. Это, разумеется, отличие от состояния вещей у других славян. Если мы сравним русских с поляками, то увидим разницу не только в том, что они исповедуют разные виды христианства (что, конечно, тоже существенно), но и в том, что Польша все-таки не имела такого тяжелого периода в своей истории. Кроме нашего общего наследия, все-таки надо учитывать и то, что у каждого из народов потом было отдельно, и то, как сложились взаимоотношения с Европой. Россия после Петра в очень большой степени европеизировалась. Я думаю, что степень космополитизма у большой империи всегда очень большая, поэтому русская империя теряла свою непосредственную связь с российским началом. В этом смысле теперешние продолжатели славянофилов в немножко двойственном положении, потому что они обычно люди имперской идеи. Имперская идея, однако, по своему существу космополитическая, поэтому тут есть известное противоречие.

— Какую роль, по-вашему, играет здесь слово «менталитет»? Можно ли утверждать, к примеру, что болгары и русские являются представителями одной и той же «культурной души», но что у них разный менталитет?

— Это довольно-таки сложная проблема, потому что когда мы говорим о менталитете, мы все-таки имеем в ви-

ду что-то усредненное, а культура в некотором отношении против усреднения. Тут налицо проблема соотношения культуры и цивилизации. Для цивилизации менталитет, то есть некоторая средняя норма отношения к миру, к природе, к тому, что вокруг нас, — все это очень важно. Для отдельных индивидов это, однако, не так.

Вы знаете, по поводу русских — больших людей русской культуры — я думал о том, что у них есть одна общая черта... Я бы ее назвал анархизмом. Я имею в виду не только Бакунина и Кропоткина — про них это очевидно. Но возьмем Льва Толстого. Конечно, он христианский мыслитель, у него свое отношение к Христу. Но если вы посмотрите на его отношение к государству, к суду, то увидите те же черты анархизма. Возьмите то, что Шкловский любил цитировать в формалистических работах как пример острашения: люди идут в оперу. И что они там видят? Какие-то холсты, что-то намалевано, исполнители ходят перед ними и что-то поют — и непонятно, зачем все это. Это как раз точка зрения анархиста. Он по существу отрицает культурные стремления вообще. Я думаю, что в каком-то смысле анархизм — это русский менталитет. Это очень трудная часть русской души, потому что анархизм не конструктивен. Анархизм — это стремление не только отвергнуть, но даже и разрушить все вокруг. Я не думаю, что это общеславянская черта. При общении с очень талантливыми польскими писателями и литераторами я почувствовал (и это, по-моему, тоже менталитет) очень негативные оценки будущего, что связано с национальной мессианской утопией.

Пушкин очень хорошо это выразил: «От ямщика до первого поэта / Мы все поем уныло. Грустный вой — / Песнь русская...» Если вы читаете сейчас ежедневные газеты, то ощущаете среднестатистическую установку русского читателя, его желание прочитать, что все очень плохо и в ближайшее время станет хуже.

— Вы очень много писали в соавторстве с Владимиром Николаевичем Топоровым. Мне бы хотелось, чтобы вы сделали его портрет: каким вы его видите, в чем разница между вами в подходах и т. д. Как возможно сомыслие?

— Я думаю, что Топоров замечателен не только своими большими личными достоинствами, мудростью даже... Он замечателен и как чрезвычайный образец характерного русского человека. Мне кажется, что его просто можно изучать. Он не то что средний, но характерный русский тип. Он человек очень дельный, по-своему очень практичный. Хотя вместе с тем и вполне по-особому мудрый человек — он понимает, что интересно, что важно, а что нет в мире... Когда-то о нем очень хорошо сказали: он человек совсем другого культурного круга (кажется, это сказал Александр Реформатский). Мы много общались в те годы — с Топоровым, с Реформатским. Как-то для меня Владимир Николаевич представлялся примером очень умного крестьянина. Это тот тип, который на Руси не то чтобы перевелся, но его трудно уже встретить, потому что ведь старая деревня погибла. Это именно тот тип, которому гораздо легче было бы сохраниться в деревнях, в общении с природой, а не в условиях городского бюрократического общества. Поэтому таких людей сейчас вы мало встретите, а раньше в России их было гораздо больше.

Из-за этого отношение Топорова к религии очень основательно. Мы с ним с первых курсов университета стали близкими друзьями... С января 1947 года мы подружились. Мы вместе думали, читали одинаковые книги, вместе проходили через все трудности того тяжелого времени, но хорошим был наш факультет и нам вместе было хорошо. Я думаю, общность методов выработалась благодаря тому, что мы вместе обдумывали, как трансформировался структурализм на русской почве и возникла семиотика, и связанные с этим идеи. Потом мы продолжали всему этому учиться и обдумывать все вместе. Это была такая среда, где вместе переплавлялись разные науки... Но поскольку мы все это делали сообща, то я думаю, что тут проблема была не только нашего с Топоровым совместного обдумывания, но даже всей нашей группы. Из этой группы мы выделялись с ним вместе ввиду нашей особой близости. Это было действительно органично — то, что мы на многие вещи смотрели одинаково. Разница была в том, что он или я могли что-то лучше знать в каких-то конкретных областях. Но в плане общей методологии мы смотрели на все очень близко.

— Мысль выражает себя через язык. А мыслит ли сам язык?

— Это очень серьезный вопрос. Я думаю, что в какой-то степени — да. Язык подсказывает некоторые мысли. Это очень чувствуется в литературе. Бродский об этом очень любил говорить, это одна из его любимых тем. Но я это слышал и от Пастернака. Пастернак как-то мне говорил, что когда он читает Верлена, у него впечатление, что это настоящая поэзия, потому что «как будто французская мысль сама думает».

Пастернак не считал, что «я» должно себя выражать в поэзии. Я выражаю себя не с помощью обозначения себя как «я». «Я» как бы на заднем плане, а на переднем плане язык. В поэзии это определено так, в какой-то степени это так и в науке. Это относится и к богословию, и к тем видам науки, которые неотделимы от языковой оболочки и которые нельзя перевести в неязыковую математическую формулу (а математическая наука как бы подымается над языковым уровнем). То есть большое количество гуманитарных наук сильно зависит от языка.

— В этой связи: как возможен перевод?

— Я много занимался этим, сам много переводил стихов. Я рассказывал о том, почему стал заниматься филологией. Одним из ранних моих занятий еще в школе был перевод. Я знаю про себя, что разные люди по-разному к этому подходят. Для того чтобы перевести стихотворение, его надо знать наизусть, его нужно довольно долго в себе носить. Иногда строки удаются, а все стихотворение в целом тем не менее не склеивается. Очень трудно найти точный эквивалент того, что ты сам плохо чувствуешь. Вот почему хорошо переводить те куски, которые вполне отвечают самому тебе, и как бы проваливаешься там, где ты сам это не очень ощущаешь.

Я думаю, что перевод — это все-таки некая тайна внутри нас. Это чудо, конечно. Во многом, что мы делаем, есть нечто удивительное. Я всегда удивляюсь, почему люди ищут снежного человека или пришельцев из космоса —

ведь многое, что нам кажется обычным — то, что человек может писать стихи, или доказывать теорему, или сочинять симфонию и т. д., — это более удивительно, чем пришельцы из космоса... Вот нас в 1960-е годы объединяло именно постоянное ощущение того, что культура — удивительная вещь, что это чудо, с которым мы живем.

— Один из самых популярных фрагментов Гераклита — это тот, где говорится, что у логоса есть свойство самовозрастания. Как самовозрастает культура? А личность культурного субъекта?

— Я говорил, что культура не любит такие вещи, как империя. То, что русская империя существовала рядом с русской культурой, это парадокс. Отсюда, наверное, и анархизм Толстого. Толстому не нужно было еще иметь при себе императора...

Но это очень волнующая проблема — волнующая вот сейчас, в конце века. Проблема этого возрастания и в личности, и в логосе вне ее, для меня как-то очевиднее, скажем, в начале XX века, чем сейчас. В конце XX века какие-то нелады происходят с культурой. Ответ на ваш вопрос — он разный для разных эпох. Гераклит жил в очень хорошее время, когда греки видели этот возрастающий логос в самих себе и их культура и философия отвечали тому, о чем он писал. Так что его точка зрения понятна изнутри. Я боюсь, что нам никто не дал такого разрешения, что какие бы глупости мы ни стали делать, а все равно логос будет в порядке.

Это как экология. Мы можем испортить среду, в которой логос произрастает. У Блока есть замечательная фраза в его последних вещах. Он говорит, что задача состоит в том, чтобы «не замутиль источники гармонии». Я боюсь, что сейчас очень многие замутили источники гармонии. Большая опасность — поддаться соблазну и говорить, что в следующем поколении логоса меньше, чем в нашем поколении. Но тут дело даже не в разнице поколений. Сравните, например, страны. Американцы, японцы очень на эту тему волнуются — что-то происходит, страна живет другими интересами и ценностями, в которые все

то, о чем мы говорим, не вписывается. А как тогда быть? А что будет дальше? Если мы ведем себя не слишком плохо, если мы не мешаем тому, что в каждом из нас, и тому, что есть в каждом ребенке, — вот тогда чудо (о чем я упоминал при переводе поэзии), это чудо может произойти.

Но у меня (может быть потому, что я живу в стране, где анархия — мать порядка) есть много претензий к системе образования. Мне представляется, что мы пропускаем время. Каждый ребенок может очень рано начать и рано выявить что-то важное в себе (вот эта тривиальная мысль, что в каждом ребенке есть задатки гениальности). Почему мы эту гениальность почти не видим во взрослых? В основном это вина нашей системы воспитания и образования. С другой стороны — если каждый ребенок будет Моцартом, очень трудно управлять таким собранием Моцартов, да? Но все-таки это лучше, чем не иметь ни одного Моцарта, как сейчас... Я уверен, что университет надо кончать к шестнадцати годам, а дальше заниматься уже творческой деятельностью. И это вполне возможно... Осторожно скажем так: наша европейская система образования не способствует реализации гераклитовского принципа, который теоретически существует, но реализуется в очень малом количестве людей. И не потому, что этих людей мало, а потому, что мы мало делаем для того, чтобы их стало много, чтобы их было больше.

— И в конце вопрос личного характера: мы сейчас сидим между чемоданами. Вы несколько лет назад уехали в Америку преподавать. С какими «чемоданами» вы поехали туда и изменила ли что-то в вашем понимании культуры перемена образа жизни?

— Я получаю очень много приглашений поехать за границу. Меня 30 лет никуда не пускали. В первый раз я был на международном конгрессе в 1957 году, и следующий раз мне дали разрешение поехать за границу в 1987-м. Сначала я не хотел особенно никуда ехать. Просто нужно было ответить на предложения, которые знакомые или друзья посылали... Кроме того, с нашими реформами пришло много обязанностей... Но все это было между Америкой и Россией.

Потом я стал читать лекции в Лос-Анджелесе, и хотя здесь остаются большие обязанности, все равно приходится туда наезжать надолго. Это может иметь свои преимущества — если мне надоедает здесь, я могу «отдохнуть» там.

До поездки туда я очень критически относился именно к Америке. В этом смысле я убедился, что многое из моей критики подтвердилось. Но кроме того некоторый обман, наверное, был связан с тем, что тот же Роман Якобсон, с которым я был близок, и некоторые другие жившие в Америке выдающиеся люди как-то подавали надежду на то, что Америка лучше и интереснее, чем можно ее себе представить. Это, однако, было другое поколение, а поколения везде одинаково меняются. Так что критическая сторона по отношению к Америке у меня скорее усилилась. Я не могу сказать, что мой образ жизни там значительно отличается от моего образа жизни здесь. Здесь больше дел, более интенсивная жизнь. В Америке спокойнее, там я никому особенно не нужен и могу спокойно заниматься...

В каждой из этих культур есть свои существенные положительные черты, но есть и много отрицательных. То, что мне нравится в Америке, так это то, что я называю «инженерным подходом». Период типа того, что мы здесь переживаем, в Америке был гораздо короче... Американцы находят решение довольно быстро — они находят конструктивный способ остановить то, что делается. Я думаю, что это разница менталитета.

Здесь я считаю себя уместным и нужным... В каком-то смысле я считаю, что советская власть еще не кончилась. Надо отличать коммунизм как идеологию от советской власти. Так или иначе, идеология может меняться, а советская власть остается. Более того, советская власть, начиная с Ленина, была очень хитрой системой — сохраниться у власти любой ценой, переменив все плюсы на минусы и т. д.

Все то, что происходит с нами, все время меняется и тем не менее остается прежним.

— В чем стержень личности, работающей в культуре?

— Наверное, в этой самой культуре. Я упомянул точку зрения Пастернака, она на меня оказала большое влия-

ние, как и вообще личность Пастернака и его отношение к культуре: что сама по себе личность и не так важна. Существенно именно то, как она соотносится с культурой. Культура вас развивает, и это гораздо более серьезное занятие, чем все ваши собственные личные волнения и проблемы. И вы начинаете жить преимущественно тем, что в вас делает культура, а не тем, что именно вы думаете и чувствуете.

3 сентября 1998 года, Москва

Литература

Димитров Е. Личност и култура / Разговор с Вячеслав В. Иванов // Литературен вестник. 2001. № 2. С. 3, 6–7.

Димитров Е. «Като на изповед...»: руски беседи. София: Изток-Запад, 2016.

Димитров Э. Истина — в собеседнике. Филология и поэзия. Ответы на анкету М. Гаспарова и С. Аверинцева // Вопросы литературы. 2017. № 2. С. 7–29.

MESEMBRIA. Българо-руски сборник в чест на Сергей Аверинцев. Изданието е подготвено от Емил Димитров. София: Славика, 1999.

References

Dimitrov E. Personality and Culture / An Interview with Vyacheslav V. Ivanov // The Literary Bulletin. 2001. Issue 2. P. 3, 6–7. (In Bulgarian.)

Dimitrov E. 'Nothing but Truth...': Russian Conversations. Sofia: Iztok-Zapad, 2016. (In Bulgarian.)

Dimitrov E. Truth is in the Conversation. Philology and Poetry. Interviews with S. Averintsev and M. Gasparov // Voprosy literatury. 2017. Issue 2. P. 7–29. (In Russ.)

MESEMBRIA. Bulgarian-Russian Collection in Honour of Sergey Averintsev / Ed. Emil Dimitrov. Sofia: Slavika, 1999. (In Russian and Bulgarian.)

Публикации. Воспоминания. Сообщения

Мария МИШУРОВСКАЯ, Елена МИХАЙЛОВА

«БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» В КИЕВЕ ЗАПРЕЩЕНА...

*Судьба пьес М. Булгакова в киевских театрах
в 1926 году: архивные материалы и публикации*

Аннотация. Данный обзор архивных материалов и печатных источников проясняет сценическую судьбу двух пьес М. Булгакова, «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира», в 1926 году — в двух киевских театрах: Украинском драматическом театре им. И. Франко и Театре русской драмы. В частности, раскрывается мотивировка выбора украинскими театральными коллективами драматургических текстов Булгакова. В статье рассматриваются основные черты идеологического сюжета 1926—1927 годов, повлиявшего на запрещение к показу в Киеве пьесы о Турбиных.

Ключевые слова: М. Булгаков, Ю. Соболев, Г. Юра, «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», Киев, Украинский драматический театр им. И. Франко, Театр русской драмы, сценическое воплощение, авторский замысел, трансформация.

В историографии пьес «Дни Турбиных» (далее — «ДТ») и «Зойкина квартира» (далее — «ЗК») тема их киевской судьбы занимает скромное место. Двум попыткам сценического воплощения в 1926 году «ДТ» в родном городе Михаила Булгакова — Киеве и спектаклю «ЗК» в репертуаре киевского Театра русской драмы посвящена статья М. Кальницкого и Т. Рогозовской «М. Булгаков и культурная жизнь Киева 1920—1930-х годов» [Кальницкий, Рогозовская]. Рассматривая историю киевских постановок «ДТ» и «ЗК», авторы этой статьи, помимо печатных источников — сообщений и рецензий, опубликованных в киевской периодике, уделили внимание архивным материалам, связанным с работой киевского Театра русской драмы и хранящимся в Государственном архиве Киевской области, в частности в собрании документов Киевского окружного комитета профессионального союза работников искусств (ГАКО. Ф. Р-768).

В публикации М. Кальницкого и Т. Рогозовской приведен фрагмент протокола заседания художественного совета театра от 10 ноября 1926 года, освещающий причину приостановления работы над «ДТ», упомянуты сведения из отчетных документов, фиксирующих высокие кассовые сборы спектакля «ЗК», передано основное содержание докладных записок, адресованных киевскому обло-

Мария Владимировна МИШУРОВСКАЯ, прозаик, член Союза российских писателей, главный библиограф отдела научной библиографии Российской государственной библиотеки искусств (Москва). Сфера научных интересов — распространение текстов М. Булгакова в России и за рубежом, творческое наследие М. Булгакова; писатель и театр в контексте правовых реалий эпохи (1920—1930-е годы). Автор книги «Борьба за роман “Белая гвардия” и издательские интриги 20-х годов» (2015), а также ряда статей по указанной проблематике. Email: mishu-mariya@yandex.ru.

Елена Игоревна МИХАЙЛОВА, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ГБУК г. Москвы «Музей М. А. Булгакова». Сфера научных интересов — история литературы XX века, язык и поэтика художественной прозы, нарратив. Автор статей о творчестве М. Булгакова. Email: l-mikhaylova@yandex.ru.

литпросвету и объясняющих необходимость включения в репертуар современных пьес.

Учитывая важные свидетельства, впервые приведенные авторами этой статьи, тему киевской судьбы булгаковских пьес можно несколько расширить, представив ее в обзоре архивных материалов и публикаций, эту судьбу проясняющих.

* * *

В конце августа 1926 года, незадолго до премьеры спектакля «ДТ» в Московском художественном академическом театре, Булгаков заключает с Украинским драматическим театром им. И. Франко (далее — Театр им. И. Франко) договор на перевод и постановку пьесы «Белая гвардия» (таково название первой и второй редакций пьесы о Турбиных, далее — «БГ»). Текст договора, два письма к Булгакову кинорежиссера Александра Яковлевича Попова, связанного с Театром им. И. Франко годами молодости, проведенной в Харькове, и расписка А. Попова в получении от М. Булгакова текста пьесы ныне хранятся в личном фонде Булгакова в Рукописном отделе Института русской литературы [РО ИРЛИ... Ед. хр. 54]. В письме от 18 августа 1926 года Попов, извинившись перед Булгаковым за то, что не смог к нему зайти, так как был вынужден уехать в Серпухов, предупреждает о скором приезде в Москву директора Театра им. И. Франко: «И вы с ним <...> подпишите договор. И получите аванс, но только никому не продайте, пожалуйста, свои пьесы на Украину» [РО ИРЛИ... Ед. хр. 54: л. 1]. В этот же день газета «Киевский пролетарий» публикует интервью Михаила Букшпана с Гнатом Петровичем Юрой, художественным руководителем Театра им. И. Франко. Рассказывая о постановках сезона, Юра подчеркивает: «В новый репертуар включена пьеса “Белая гвардия” Булгакова из эпохи белогвардейщины и скоропадщины <...> Пьеса одновременно пойдет в Московском Художественном театре» [Юра].

Встреча Булгакова с директором Театра им. И. Франко, видимо, по каким-то причинам не состоялась: договор на постановку и перевод «БГ» Булгаков подписывает 30 августа 1926 года, сторону театра в этом документе пред-

ставляет Попов. Текст договора фиксирует условия, на которых Булгаков соглашается на постановку пьесы о Турбиных:

Пьеса «Белая гвардия» (Семья Турбиных) не может быть поставлена в театре им. Франка до 1-го спектакля этой пьесы в Московском Художественном театре <...> Ни режиссура, ни художественный Совет театра им. Франка не имеет права сокращать, дополнять или искажать текст пьесы «Белая гвардия» (Семья Турбиных) без специального каждый раз разрешения автора¹ [РО ИРЛИ... Ед. хр. 54: л. 2].

Переводчиком пьесы на украинский был прозаик, поэт и литературный критик Яков Григорьевич Савченко, сотрудничавший с Театром им. И. Франко вплоть до своего ареста в 1937-м (на основании постановления Военной Коллегии Верховного суда СССР Савченко, обвиненный в шпионаже, был расстрелян 2 ноября 1937 года — на следующий день после вынесения приговора). Пьесы, переведенные Савченко, регулярно пополняя репертуар театра в 1920-е годы, получали положительные отзывы в киевской прессе. В частности, о его переводе комедии немецкого поэта и драматурга Вальтера Газенклевера «Делец, или Деловой человек», поставленной Театром им. И. Франко, газета «Вечерний Киев» писала: «Хорошо и остро подается текст пьесы (пользуемся случаем, чтобы отметить прекрасный перевод Я. Савченко, сохраняющий весь аромат подлинника, что в отношении Газенклевера — автора очень тонкого по части диалога — сделать весьма нелегко)» [Б. Р.].

Спектакль «Біла гвардія» был анонсирован в программе осенней гастрольной поездки театра в Винницу. Анонсы, упомянутые в статье Кальницкого и Рогозовской, появились (в конце сентября и начале октября) на страницах «Киевского пролетария» ([*Театр им. Ив.*

¹ Здесь и далее архивные материалы цитируются с сохранением оригинальной орфографии и пунктуации.

Франко...], [*Театр им. И. Франка...*]) и винницкой газеты «Червоний край» [*«Біла гвардія»...*]. К ним примыкает еще одна заметка «Киевского пролетария», оповещающая о намерении Театра им. И. Франко поставить не только «БГ», но и «Багровый остров» (в тексте — «Багряный остров») [*В театре...*]. В день премьеры спектакля «ДТ» на сцене МХАТ, 5 октября, заметка о спектакле «Біла гвардія» в репертуаре Театра им. И. Франко появляется в журнале «Жизнь искусства» [*Украинская...*].

Гастрольную жизнь Театра им. И. Франко в Виннице, начавшуюся 6 октября и длившуюся до 15 ноября, регулярно освещала «Культурно-художественная хроника» киевской «Пролетарьской правды» (с этой газетой, помещая на ее страницах литературно-критические статьи, сотрудничал Я. Савченко): 6 октября газета, выходившая на украинском языке, сообщает о пьесах, запланированных к показу винницкому зрителю, среди них — «Мандат» Н. Эрсмана и «БГ» [*В подільско-волинській...*]; 10 октября на ее страницах появляется сообщение о том, что Я. Савченко закончил перевод пьесы Булгакова «БГ», обещающей пойти в текущем сезоне [*В театрі...*]. Более «БГ» в хронике «Пролетарьской правды» не упоминается. По версии, изложенной Кальницким и Рогозовской, работа над спектаклем была приостановлена распоряжением республиканского Наркомпроса, пришедшим из Харькова, тогдашней столицы УССР.

Немаловажной в истории сценического воплощения «БГ» представляется информация о завершении перевода пьесы на украинский язык. При этом ни экземпляр пьесы, попавший в Театр им. И. Франко, ни текст перевода «БГ» пока не найдены. Сохранились ли они? Были ли ранее попытки узнать что-либо о судьбе экземпляра пьесы, переданного Булгаковым в Киев, и о судьбе перевода текста «БГ» на украинский язык? Если да, то каковы результаты этих исканий? Ответы на эти вопросы в печатных источниках не найдены. Судя по общей характеристике небольшого личного фонда братьев Якова и Павла Савченко в ЦГАМЛИ Украины [*Савченко...* 168—169], материалов, относящихся к истории перевода «БГ» на украинский язык, в данном собрании нет. При этом крайние даты фонда «Национальный акаде-

мический драматический театр им. Ивана Франко» (1930—1980 годы), также входящего в состав фондов ЦГАМЛИ, исключают его из первоочередной карты поиска материалов, связанных с попыткой сценического воплощения «БГ» силами труппы Г. Юры. Сведения об этой неосуществленной постановке, возможно, содержатся в дневнике актера и суфлера Театра им. И. Франко Льва Григорьевича Белоцерковского, выступавшего «летописцем театра» с 1920-го по 1940 год. Письменное обращение авторов этого обзора в архив Театра им. И. Франко летом 2016 года с просьбой об уточнении содержания записей Белоцерковского за 1926 год, к сожалению, осталось без ответа.

Скорее всего, не только тема пьесы «БГ» — Гражданская война в Украине, изменившая жизнь семьи Турбиных («Жизнь-то им как раз перебило на самом рассвете»), — привела Гната Петровича Юру к решению осуществить постановку пьесы. В апреле 1926 года труппа Театра им. И. Франко гастролировала в Москве: спектакли, в частности знаменитый «Вий» и «Девяносто семь»², были показаны на сцене Театра Корша. Конечно, жизнь МХАТа интересовала украинских актеров. А жизнь эта в апреле 1926 года, в частности, была связана с постановкой пьесы о Гражданской войне, вскоре принесшей ее автору, Михаилу Булгакову, славу драматурга, в «чеховских традициях»³ пишущего о современности, а Художественному театру — полные кассовые сборы. Репетиции пьесы «БГ» во МХАТе с 14 по 20 апреля шли почти ежедневно. Кроме того, в этом же месяце хроника ленинградского журнала «Рабочий и те-

² По пьесе Н. Кулиша, в сценической редакции Г. Юры. Текст пьесы см.: [Кулиш].

³ О продолжении чеховских традиций в драматургии Булгакова советские критики упоминали не раз, как правило ставя в вину автору «БГ» трактовку образов белых офицеров «в элегических чеховских тонах» [Левидов], обвиняя Булгакова в том, что он «пытается нарядить элегическую чеховскую чайку в мундир золотопогонной орды» [Розенцвейг], а МХАТ — в возвращении «к приемам чеховских постановок, насыщенных натуралистическими деталями и “настроением”» [Ашмарин].

атр» сообщала о включении «БГ» и «ЗК» в репертуар Ленинградского Большого драматического театра (БДТ) ([*Большой...*], [*По театрам...*]), недавно заключившего с Булгаковым договор на постановку двух пьес. В начале ноября режиссер БДТ А. Лаврентьев начал репетировать пьесу, художником запланированного спектакля был В. Щуко [*Новости...*]. Но судьба «БГ» в Ленинграде сложилась так же, как и в Киеве, так же, как и в Баку (Бакинский рабочий театр, взявшись за постановку «БГ», в середине ноября 1926 года был вынужден приостановить работу над спектаклем⁴). В конце ноября «БГ» и «ЗК» исключены из репертуара БДТ⁵. И в этом случае в театральную жизнь пьесы вмешались органы цензуры.

* * *

Булгаков пренебрегает просьбой представителя труппы «франковцев» А. Попова не продавать «БГ» другим украинским театрам: 10 сентября 1926 года он заключает договор на постановку «БГ» и «ЗК» с недавно учрежденным в Киеве Театром русской драмы⁶ (далее — ТРД). Согласно этому документу, подписанному Булгаковым и директором ТРД Сергеем Оскаровичем Вольфом и хранящемуся ныне в личном фонде писателя в РО ИРЛИ, «указанные пьесы

⁴ Извещение об исключении «БГ» из репертуара Бакинского рабочего театра см.: [*Жизнь...*].

⁵ Сообщение об исключении этих пьес из репертуара ленинградского БДТ, в частности, см.: [*В Большом...*].

⁶ 9 августа 1926 года журнал «Новый зритель» сообщал: «Сезон Государственного Театра Русской Драмы откроется 15 октября. Ведутся переговоры с Ю. В. Соболевым о художественном руководстве театром. На пост директора театра приглашен заведующий Тео Посредрабиса С. О. Вольф <...> Ведутся переговоры с заслуженными режиссерами Рудиным и Строгановым и режиссерами Ростовцевым и Унгерном. В первый цикл абонементной системы входят девять пьес. Абонементы распределяются между профессиональными организациями по принципу широкого кредитования и льготных расценок. Репертуар театра строится на половину из современных пьес, на четверть — комедии и классического репертуара и четверть — мелодрамы». См.: [*Киев...*].

должны быть поставлены в Киеве в зимнем сезоне 1926/27 гг.», при этом оговаривается, что аванс за постановку «БГ» не позднее 15 октября «высылается в Москву на адрес МОДПиК» [РО ИРЛИ... Ед. хр. 6]. Аванс за постановку «ЗК» (250 рублей) писатель получил сразу после подписания договора⁷.

В соглашении с ТРД не содержится никаких требований автора пьес, касающихся их возможной переделки. При этом, как и в договоре с Театром им. И. Франко, в нем присутствует пункт, сообщающий, что пьеса «БГ» может быть поставлена в Киеве только после премьеры во МХАТе (о пьесе «ЗК», над которой в это время работала Студия им. Евг. Вахтангова, в этом пункте нет ни слова). Условие о времени выхода «БГ» к зрителю, включенное по настоянию Булгакова в оба договора с киевскими театрами, связано не только с обязательствами, принятыми драматургом при заключении соглашения с Художественным театром, но и с ожиданием разрешения Главреперткома на показ пьесы московской публике.

Премьера «БГ» во МХАТе давала ей формальный пропуск на сцены других театров СССР. По закону об авторском праве СНК ВЦИК, принятому в январе 1925 года, первое публичное исполнение пьесы, разрешенное цензурными органами Наркомпроса, приравнивало текст драматургического произведения к его изданию (пьеса о Турбиных, как известно, на предмет печатания в Главлит не поступала). Выходу закона посвящена статья «Новое авторское право», подписанная криптонимом А. К. В начале июля 1925 года она появилась на страницах вечернего выпуска «Красной газеты». Автор статьи замечает:

К числу других, наиболее существенных, ограничений относится приравнивание представления пьесы к опубликованию ее, что дает всякому театру право невозбранно ее ставить

⁷ Об этом свидетельствует приписка в конце договора — рукой Булгакова: «Двести пятьдесят рублей аванса в счет авторского гонорара за “Зойкину квартиру” получил. М. Булгаков» [РО ИРЛИ... Ед. хр. 6].

<...> По новому проекту стоит поставить где-нибудь пьесу, для того, чтобы любое лицо и любой театр получили право ее играть. Монопольное пользование пьесой отменяется [А. К.].

Таким образом, театр, первый взявшийся за постановку пьесы, отныне разделял с автором ответственность за текст, «изданный» на сцене. Автор статьи, опубликованной в «Красной газете», подчеркивает, что «между идеологическими требованиями, предъявляемыми к репертуару отдельных театров, и проектом закона существует несомненное противоречие» [А. К.]. Суть этого «несомненного противоречия» отражена и в судьбе пьесы «ДТ».

* * *

Вторая редакция «ДТ», по тексту которой с конца января 1926 года МХАТ начал репетиции, не будучи представленной автором в Главлит, находилась, как известно, под пристальным вниманием структурного подразделения Главлита — Главреперткома, вносившего свои предложения по изменению текста пьесы в течение всего периода работы над ней театра. Вторая редакция, превращаясь в сценический текст — текст для исполнения, переходила в редакцию третью, в сюжетном построении которой уже не было сцен с Лисовичами, две сцены в вестибюле гимназии были объединены в одну, а в сентябре 1926 года, незадолго до премьеры, изъят значимый для Булгакова фрагмент — сцена убийства еврея-портного петлюровцами.

Вопрос о показе спектакля МХАТом «ДТ», как известно, обсуждался вплоть до дня премьеры: в его судьбе участвовали Политбюро, Наркомпрос и политотдел ОГПУ, выступавший за запрещение спектакля. На экстренном закрытом заседании Коллегии Наркомпроса 24 сентября 1926 года, посвященном постановке во МХАТе «ДТ», было отмечено, что «Главрепертком добился своей настойчивостью известного улучшения щекотливой по теме и трактовке пьесы», которая тем не менее «и сейчас является скользкой» [ГА РФ... Л. 25—26]. Коллегия постановляет: разрешить МХАТу постановку пьесы в текущем сезоне,

сделав до генеральной репетиции купюры, на которых настаивал Главрепертком, и «считать, что означенная пьеса должна быть безусловно воспрещена для всех других театров республики» [ГА РФ... Л. 25—26]. Далее, 1 октября 1926 года был выпущен секретный циркуляр Главреперткома. Составленный «врид» Председателя ГРК В. Блюмом и секретарем ГРК Щегольковым, он был разослан во все гублиты и окрлиты. В нем сообщалось, что «пьеса М. Булгакова “Семья Турбиных (Белая гвардия)” разрешена на текущий сезон только Московскому Художественному театру, для остальных театров РСФСР постановка ее категорически запрещается» [Циркуляр...]. При этом публичного запрещения «ДТ» к постановке в театрах страны до 1929 года не было. В «Репертуарном бюллетене», ежемесячном периодическом издании, выходившем с 1926-го по 1942-й (под разными названиями), публиковались списки и запрещенных, и разрешенных под той или иной литерой драматургических произведений; пьеса о Турбиных в этих списках не значилась. В 1929 году выходит первый том «Репертуарного указателя» ГРК, он впервые фиксирует запрещение сразу трех булгаковских произведений — «ДТ», «ЗК» и «Багровый остров» [Репертуарный... 27]. Согласно закону об авторском праве, сценической судьбой драматургического произведения, не включенного в списки ГРК, распоряжались местные отделения Наркомпроса. Таким образом, сложилась парадоксальная ситуация: секретно — популярная пьеса запрещена, публично — не разрешена, но и не запрещена. Этим правовым парадоксом, стремясь пополнить репертуар новинками столичных театров, воспользовались, правда, так и не доведя постановку «БГ» до премьеры, две киевских труппы. От судьбы «БГ» в киевском ТРД сохранилось чуть больше документальных свидетельств.

* * *

Открытие в Киеве — «впервые после революции» — русского театра довольно широко освещалось в августе 1926 года в театральной прессе. Журнал «Жизнь искусства» писал:

Впервые после революции в Киеве учреждается государственный Русский драматический театр, потребность в котором уже давно назрела. Успех прошлогодней частной антрепризы русской драмы (предприниматель закончил сезон с доходом около 50 тысяч рублей, мало придавая значения художественной стороне дела) побудил Киевский Окрполитпросвет взять театральное дело в свои руки. Директор театра — С. О. Вольф, заведовать художественной частью приглашен известный московский литератор и театальный критик Ю. В. Соболев [*Подготовка...*].

Перед руководством ТРД стояла непростая задача: перевести жизнь труппы с антрепризного режима в режим репертуарного театра. В августовских сообщениях о репертуаре театра, появившихся еще до заключения договора с Булгаковым на постановку двух его пьес, уже упоминается «ЗК». Некоторые сообщения, опубликованные 18 августа в «Вечерней Москве» [*Репертуар...*] и 27 августа в «Известиях» [*На Украине...*], Булгаков подклеивает в альбом для вырезок, хранящийся ныне в ОР РГБ [*Альбом...* Л. 139, 108].

Ю. Соболев, приглашенный на должность заведующего литературной частью ТРД, в сентябре отправляется в Киев; 16 сентября в письме в Театральную секцию Академии художественных наук (где он в то время работал⁸), отложившемся в фонде ГАХН в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), Соболев пишет:

Приняв предложение Киевского Областного Политпросвета принять на себя художественное руководство Театром Государственной Русской Драмы в Киеве, я уезжаю в Киев до

⁸ Заявление о приеме в ГАХН с приложенной к нему автохарактеристикой хранится в личном деле Ю. Соболева в фонде ГАХН, см.: [РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10... Л. 1]. Там же: приложение — л. 2: выписка из заседания Ученого совета об утверждении Ю. Соболева внештатным сотрудником ГАХН (от 26 ноября 1926 года).

1 мая 1927 г. Мне бы не хотелось, однако, отрываться от общей работы Секции; прошу, поэтому, иметь в виду и мое участие при распределении тем коллективного исследования по «Ревизору». В Киеве я буду близко стоять ко всей театр.-художественной физии (так в тексте. — *М. М. и Е. М.*) и как работник сцены, и как преподаватель техникума им. Лысенко и Курсов Драмы. Прошу возложить на меня обязанности корреспондента Секции, освещающего эту практическую и теоретическую работу по вопросам театра, которая производится в Киеве. В Москве я буду бывать среди зимы, когда смогу и выступить в Секции с докладами и сообщениями... [РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4...]

Подготовка ТРД к открытию велась стремительно; 28 сентября журнал «Новый зритель» сообщал своим читателям: «Русская Госдрама открыла продажу абонементов на спектакли первого цикла (“Конец Криворыльска”, “Евграф — искатель приключений”, “Зойкина квартира”, “14 декабря 1825 г.”, “Укрощение строптивой” и “Марион де Лорм”. Постановки всех шести пьес уже разработаны режиссурой» [*Вне Москвы...* № 39].

В октябре театр приступил к репетициям «ЗК» [*Вне Москвы...* № 42], 8 октября газета «Киевский пролетарий» сообщила, что заслуженный артист УССР Н. Рыбников «выступит впервые 23 октября в комедии М. Булгакова “Зойкина квартира”, идущей в постановке Ю. В. Соболева» [*Русская госдрама*] (премьера спектакля «ЗК» состоится на день раньше этой даты и за шесть дней до премьеры пьесы на сцене Студии им. Евг. Вахтангова; Николай Рыбников исполнит в спектакле Соболева роль плута Аметистова).

Сообщения в центральной печати и в киевской прессе о постановке в ТРД пьес «БГ» и «ЗК» в октябре 1926 года следуют одно за другим. Двухязычный, выходивший на украинском и русском языках киевский журнал «Театр-музыка-кино» информирует читателей о состоявшемся в киевском театре чтении пьесы Булгакова «Семья Турбиных (Белая гвардия)» [*Театральная...*] (таковым было промежуточное название пьесы, до принятия МХАТ ее официального названия — «ДТ»). Режиссером пьесы стал приглашенный в театр в августе 1926 года Павел Анатольевич

Рудин⁹, — в оценке Ф. Раневской, «помешанный на классике идеалист, добрейшей души фантазер», в годы Гражданской войны работавший в симферопольском Дворянском театре. Эта же заметка сообщала о скором (без точной даты) показе спектакля Ю. Соболева «ЗК», художником которого был сын П. Рудина Георгий Павлович Руди.

Перед премьерой режиссер киевской «ЗК» активно комментирует в печати будущую постановку. Булгаков не оставляет без внимания выступления Соболева в прессе: некоторые из них он помещает в альбом с вырезками, посвященный, в частности, сценической жизни «ЗК» [Соболев. *Наш...* 4—5]¹⁰. В этом альбоме сохранились вырезки из журнала «Театр-музыка-кино»: интервью с Соболевым, данное им 22 октября, в день премьеры «ЗК» в Киеве [Соболев. «Зойкина...»: 7]¹¹, и программа спектакля [Альбом... Л. 112].

В статье «Наш первый цикл» заведующий литературной частью ТРД пишет: «“Зойкина квартира” — комедия нравов, углубленная подлинно-сатирическим раскрытием автором его темы о “Москве 20-х годов XX столетия”» [Соболев. *Наш...* 5]. На эту статью откликается, выстраивая публичный диалог с Соболевым, рецензент «Пролетарьской правды» Григорий К. Дав оценки персонажам «ЗК» (Зоя Пельц — «моторна вдовица», граф Оболянинов — «дегенерат и кокаинист»), он замечает: «Ні, “Зойкина квартира” — не Москва й, не 20 роки XX-го столетя, “Зойкина квартира” — фальш» [Григорий К.: 4].

Видимо, среди устных договоренностей Соболева с Булгаковым присутствовало обещание пригласить автора пьесы на генеральную репетицию киевской «ЗК». Однако Булгаков приглашения не получил. 31 октября он напишет заказное письмо в ТРД — Юрию Васильевичу

⁹ О приглашении П. Рудина на должность режиссера киевского ТРД, в частности, писала газета «Киевский пролетарий», см.: [Русская государственная...].

¹⁰ См. также: [Альбом... Л. 88].

¹¹ См.: [Альбом... Л. 90].

Соболеву (адрес на конверте: улица Ленина, 5; ныне — ул. Богдана Хмельницкого): «1926 г. 31 октября. Многоуважаемый Юрий Васильевич! Ну, и удивили Вы меня! Где же приглашение на генеральную “Зойкиной”? Оказывается, она у Вас уже идет! (см. журнал “Театр-Музыка N 49 Киев”). Ничего не понимаю. М. Булгаков. Москва 34 Малый Левшинский пер. 4 кв. 1»¹².

В личном фонде Ю. Соболева в РГАЛИ сохранились афиши первых спектаклей ТРД, проходивших «в помещении театра им. Шевченко», в которых объявлялось, что киевский театр обладает «исключительным правом постановки» пьесы «ЗК» — «комедии современного быта в 3-х действиях» [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 765: л. 1, 9]. Следовательно, Булгаков передал киевскому театру экземпляр пьесы, текст которой был сокращен — по просьбе режиссера Студии им. Евг. Вахтангова Алексея Дмитриевича Попова — до трех актов (переписка на тему сокращения пьесы шла между Булгаковым и режиссером вахтанговского театра, как известно, в довольно эмоциональных тонах [Михаил... 105—111]). Четырехчленную «формулу пьесы» летом 1926 года Булгаков переделывает — по предложениям совета Студии им. Евг. Вахтангова. После переделки третий и четвертый акты образовали одно, третье действие¹³. О том, что постановка в ТРД была осуществлена по трехчленному варианту «ЗК», говорит и вышеупомянутая программа спектакля, опубликованная на страницах журнала «Театр-музыка-кино».

Сводная афиша четырех спектаклей ТРД за 19—22 октября сообщала:

...пятница, 22 октября — Премьера «Зойкина квартира» М. Булгакова. Участвуют: (по алф.) Аркадина, Драга, Коломойцева, Левинская, Львович, Маркова, Мартини, Миржинская,

¹² Письмо отложилось в личном фонде Ю. Соболева в РГАЛИ, см.: [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 476: л. 2]. Первую публикацию текста письма осуществил Н. Богданов в статье «Несобранные письма Михаила Булгакова» [Богданов].

¹³ Подробнее об этом см.: [Гудкова].

Саламанова, Стахова, Федорова, Шефтель, Болдуман, Варнаков, Долгов, Маккавейский, Муратов, Негри, Покровский, Рыбников, Светловидов, Чужой, Шимковский, Юренев, Яниковский, Ячницкий. Постановка Юрия Соболева. Оформление художника Георгия Руди. Спектакль ведут (так! — *М. М. и Е. М.*) Я. Е. Бликштейн и С. И. Мстиславский. Музыкальная часть И. А. Виленский [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 765: л. 8].

В день второго показа «ЗК» спектакль Соболева начинает получать отзывы в киевской прессе: 24 октября в «Киевском пролетарии» выступает со статьей М. Шелюбский [Шелюбский], 29 октября гневным откликом на пьесу (не на спектакль) разразится киевский цензор — «окрлит» С. Якубовский [Якубовский], 2 ноября он повторит свой выпад в журнале «Театр-музыка-кино» [Якубовский, Токарь]. Негативная оценка спектакля киевскими критиками довольно подробно рассмотрена в статье Кальницкого и Рогозовской. В ней же говорится и о несомненном успехе «ЗК»: «Актриса Е. Н. Салманова, состоявшая в труппе театра со дня его основания, в беседе с М. Кальницким (29 апреля 1986 г.) вспоминала о большом успехе, сопровождавшем представления “Зойкиной квартиры”. По отчетам театра, пьеса обеспечила за 6 показов свыше трети месячного кассового сбора» [Кальницкий, Рогозовская: 266]. Отчетная сводка театра, датированная 10 ноября, отложилась в личном фонде Ю. Соболева в РГАЛИ: спектакль «ЗК» прошел 6 раз и дал почти 35 % кассовых сборов (всего за отчетный период, с 15 октября по 7 ноября, было поставлено 7 пьес). Второй по показателям оказалась пьеса Б. Ромашова «Конец Криворыльска», показанная 5 раз и собравшая 17 % выручки [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 3].

4 ноября «ЗК» в последний раз вышла на сцену ТРД¹⁴. Спектакль был запрещен Харьковским Наркомпросом. Театр стремился отстоять пьесу: в статье Кальницкого и

¹⁴ За день до последнего представления «ЗК» Украинское Товарищество драматургов и композиторов направляет Булгакову письмо, приглашая его «вступить в число членов Украинского Товарищества». См.: [РО ИРЛИ... № 494].

Рогозовской упомянуты докладные записки руководства ТРД, адресованные киевскому облполитпросвету: театр пытался объяснить необходимость постановки «ЗК» и «БГ» тем, что пьесы Булгакова способны принести хорошие кассовые сборы, необходимые для выживания театрального коллектива. Борьбу театра за пьесы также отражает выписка из протокола заседания расширенного художественного совета ТРД, состоявшегося 10 ноября 1926 года [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 6, 6 об.]. Документ, приводимый ниже полностью, цитируется в статье Кальницкого и Рогозовской выборочно:

Присутствовали: Окрлит — т. Якубовский, Отдел печати — т. Лакиза, Кулътотдел ОСПС — т. Маймистов, Редактор «Киевского пролетария» — Бутяев, Представитель Горсовета — т. Денисов, Союз Рабис — т. Орлов, Окрполитпросвет — т. Гарник, Зав. худ. частью Ю. Соболев, Гл. режиссер — Рудин П. А., режиссер — Орбелиани Ф. Ф., Директор — Вольф С. О., Зам. Директора — Гарольд И. М. Художник — Руди. Представитель Месткома — Голубева.

Расширенный Художественный Совет Государственного театра Русской Драмы, заслушав доклад об итогах работ театра на 10-е ноября, констатирует нижеследующее:

После ряда лет частной антрепризы, вносившей в дело Русской Драмы исключительно коммерческое начало, далекое от какой бы то ни было художественной и идеологической линии, впервые в Киеве — путем длительным и тяжелым, организован Государственный театр Русской Драмы.

Художественный Совет отмечает, что первые шаги этого театра доказали в значительной мере выдержанность его как в отношении художественном, так и идеологическом.

2. Дальнейшее сохранение и укрепление начатой работы театра полностью зависит от его материальных возможностей: Художественному Совету известно, что ограниченные средства местного бюджета не допускают решительно никакой возможности рассчитывать на предоставление дотации русской драме, — основной экономической базой дела является абонементная система.

К<а>мпания по первому абонементному циклу, проведенная в размере 46 % всех мест театра, чрезвычайно затруд-

нялась тем, что в предыдущем сезоне (частная антреприза) сама система была дискредитирована невыполнением объявленного репертуара.

Первый цикл текущего сезона разбит на пять серий, из которых для первых трех — пьеса «Зойкина квартира» была дана, как предварительно разрешенная. Последующее запрещение этой пьесы, лишило возможности дать ее для оставшихся двух серий. Таким образом, обязательство данное абонентам не выполнено в полной мере, чем в огромной степени подорван успех к<a>мпании по проведению 2-го абонементного цикла, начинающегося с 15-го сего месяца. Нанесен непоправимый материальный ущерб театру, работающему на строгом хозяйственном расчете, не имеющем<u> никаких оборотных средств и строящему все свое материальное благополучие на сборах.

3. Пьеса «Белая гвардия», включенная в репертуар театра с разрешения центра, разработана режиссурой в плане выпрямления<я> политической и идеологической линии, — в плане, утвержденном Художественным Советом (см. протокол № 2). Театром были сделаны затраты на подготовительную работу по ее оформлению. Было приступлено к репетициям, приостановленным распоряжением из Харькова.

Художественный Совет, со своей стороны вполне допускает постановку этой пьесы при соблюдении известных коррективов и чтении реферата перед каждым представлением, считает совершенно необходимым сохранить эту пьесу в репертуаре театра, как одну из тех, которые дают возможность театру существовать на самоокупаемости, сохраняя в то же время полную идеологическую выдержанность во всем остальном репертуаре.

Исходя из всего вышеизложенного, Художественный Совет постановляет:

Считать более предпочтительным включение в репертуар театра пьес: «Зойкина квартира» и «Белая гвардия», осуществленных на сцене с надлежащими коррективами (к тому же бе<s>препятственно идущих в Москве), нежели возвращение репертуара Государственного театра на путь частной антрепризы, к чему неизбежно приведет ломка репертуара в смысле исключения из него указанных ударных новинок текущего сезона — дающих возможность, как указано выше, в осталь-

ном репертуаре сохранить полностью тот курс, который взял театр в начале своего существования.

* * *

Протокол заседания расширенного совета от 18 октября 1926 года [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 1] и приложение к нему дают представление о коррективах текста «БГ», разработанных заведующим литературной частью ТРД, которые театр предполагал внести в сценический текст. Протокол предлагал «считать необходимым перед каждым представлением пьесы чтение реферата или вступительного слова, разъясняющего историческую обстановку, относящуюся к пьесе, и указывающего на ошибки автора в освещении моментов классовой борьбы и истинного характера, как белогвардейского так <и> петлюровского движения на Украине» [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 1].

Доклад Соболева, приложенный к протоколу, содержит несколько пунктов, дающих представление о характере предполагаемой переделки текста пьесы:

1. Пьеса должна быть раскрыта на сцене, как картина логически неизбежной гибели «Белой гвардии» (белогвардейщины), осужденной историей и терпящей поражение как класс, разбитый пролетариатом и крестьянством. 2. Эту обреченность к бесславной гибели должно передавать в чертах, исключающих возможность передать впечатление «уютной жизни» — такой, в которой смакуются бытовые подробности буржуазного уклада и воссоздается поэзия «кремовых занавесок». В Москве, в Художественном театре, было обращено все внимание именно на эту сторону, чем и была создана атмосфера, как бы прославления погибающего под ударами революции старого быта. 3. Усиливаются и подчеркиваются в постановке моменты, разоблачающие опереточную бутафорию гетмановщины (сцена бегства Скоропа<д>ского). 4. Выпрямляется политически спутанная линия автора в тех моментах его пьесы, в которых его герои объясняют крах белогвардейского движения «плохими генералами» и разложением пьяного офицерства в рядах армий: Деникина, Врангеля и т. п. Все эти фразы вычеркиваются из текста пьесы и вме-

сто них вставляются фразы, объясняющие истинные причины краха белогвардейщины, историей обреченной на гибель. Вместо туманной формулы автора «народ против белогвардейского движения» — вставляется фраза, указывающая на классовый характер гражданской войны. 5. Вычеркиваются все намеки иронического характера в отношении украинизации. 6. Вычеркиваются все выражения и слова юдофобского характера. 7. Последняя сцена ставится, как апофеоз победы Советской власти: в финале торжественно гремит Интернационал, под звуки которого проходит вступившая в Киев Красная Армия. Зритель должен уйти из театра под впечатлением именно этого финала, в котором раскрывается полная гибель белогвардейщины и торжествует победу Советская власть на Украине [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 2 — 2 об.].

Пункты 5-й и 6-й доклада Соболева свидетельствуют о формировании, начиная с первых месяцев публичной жизни пьесы о Турбиных, отношения к ней как к произведению, иронизирующему над украинизацией (национальным характером революции в Украине) и имеющему при этом «юдофобский характер». Восприятие Булгакова как имперского писателя и «великодержавного шовиниста» в 1927—1928 годах будет только укрепляться. Наиболее ярко (с точки зрения последствий) оно будет продемонстрировано в конце 1920-х годов — на встрече в 1929 году И. Сталина с украинскими писателями, во многом определившей снятие «ДТ» с репертуара МХАТа¹⁵. А пока, в 1926 году, в толковании булгаковской пьесы «мхатоед» и член Главреперткома

¹⁵ В 1929 году спектакль МХАТа «Дни Турбиных» снят с репертуара (он вернется в репертуар 18 февраля 1932 года), в частности в связи с недовольством украинских писателей шовинистической идеологией пьесы, высказанным И. Сталину (см.: [И. В. Сталин...]). «В состав группы входили начальник Главискусства Украины А. Петренко-Левченко, заведующий Агитпропом ЦК КП(б)У А. Хвыля, руководитель Всеукраинского союза пролетарских писателей <...> И. Кулик, писатели А. Десняк (Руденко), И. Микитенко и другие» [И. В. Сталин... 134]. В отклике на приезд украинских писателей, прибывших в Москву на Неделю украинской литературы, П. Керженцев отмечал: они возмущены тем, что МХАТ «продолжает ставить пьесу, извращающую украин-

В. Блюм, последовательный интернационалист, не сошедший с интернационалистических позиций и в 1939-м, когда в советской массовой культуре наступило время озабоченности национальным самосознанием — время русоцентричной идеологии¹⁶, расставляет свои акценты. Говоря о трактовке революционных событий в «ДТ», он, не разделяя спектакль и пьесу, обвиняет МХАТ в политической неграмотности, в демонстрации революции как «петлюровщины» — «жестокого погрома» (видимо, сцена убийства еврея-портного, изъятая из сценического текста перед премьерой спектакля в Художественном театре, продолжает «идти» в сознании рецензента), ведь белогвардеец, подчеркивает Блюм, это «зародыш российского фашизма» [Блюм: 5]. О «шовинистическом духе» пьесы не раз выскажется партийный функционер и коминтерновец С. Гусев¹⁷. О «шовинизме» Булгакова вспомнит еще один «мхатед» — А. Орлинский [Орлинский]. Драматург Петр Лазаревич Жаткин на страницах журнала «Театр-музыка-кино» посетует на то, что в спектакле МХАТа «ДТ» «выглянула “малороссийская” Украина» [Жаткин]. «Петлюровский акт» пьесы в трактовке театра ему покажется похожим на «традиционную театральную гайдамацкую свистопляску» [Жаткин]. Газета «Вечерний Киев» в 1927 году упрекнет Булгакова в несправедливом наделении персонажей-евреев «специфическими чертами» и «паразитическими качествами» [Черский]: Гусь из пьесы «ЗК» выступает, по мнению корреспондента газеты, ярким примером этой несправедливости.

ское революционное движение и оскорбляющую украинцев» [Керженцев]. Один из членов группы, А. Десняк, подчеркивал: «Когда я смотрел “Дни Турбиных”, мне прежде всего бросилось то, что большевизм побеждает этих людей не потому, что он есть большевизм, а потому, что делает великую неделимую Россию. Это концепция, которая бросается всем в глаза, а такой победы большевизма лучше не надо» (цит. по: [И. В. Сталин... 136—137]).

¹⁶ Подробнее о позиции В. Блюма, связанной с поворотом официальной идеологии к русоцентризму, см.: [Брандербергер, Петроне].

¹⁷ См.: [Гусев. *Совещание...*], [Гусев. *Театральная...*], [Гусев. *О театральной...*], [Гусев. *Задачи...*].

Само собой, рецепция булгаковской драматургии, основанная на национальном вопросе, не была однозначной. Интерес московской публики к пьесам «ДТ» и «ЗК» выступал, например, в роли доказательства обывательского вкуса той ее части, которая празднует Пурим. Об этом явлении «обывательщины» — сатирический очерк Б. Флита «“Пурим”-дурим», опубликованный в газете «Безбожник» и сохранившийся, в частности, в личном альбоме Булгакова, посвященном истории «ДТ». На праздник Пурим, проходивший в Колонном зале Дома Союзов, как пишет Флит, пришла «та публика, та часть обывательщины, которая ездит на “Дни Турбиных” поплакать, а потом на “Зойкину квартиру” посмеяться <...> Оказывается, и при советской власти еще можно “отдохнуть душой”, позабыть о тяготах налогов и о Нарыме» [Флит]. В ноябре 1929-го на страницах «Вечерней Москвы» появилась заметка, названная весьма красноречиво — «Антисемиты в манишках»: до исключения булгаковских пьес из репертуара московских театров ее появление вряд ли было возможно. В заметке, посвященной антисемитским выходкам жильцов дома № 4/22 по Сокольнической улице, направленным против студента МВТУ, жильцы-антисемиты, возглавляемые неким Кашкиным, как офицеры в «ДТ», пели хором: «<Так> громче, музыка, играй победу...» «Что это? “Дни Турбиных”, возобновленные постановкой?» — спрашивал себя и читателей газеты автор заметки В. Орлов [Орлов]¹⁸.

Доклад Соболева, посвященный идеологическому направлению текста «ДТ», совпадал с основными линиями критики, звучавшей в адрес пьесы и ее автора.

Однако никакие ухищрения не помогли ни восстановить в репертуаре «ЗК», ни удержать в планах «БГ». Две пьесы Булгакова, осенью 1926 года включенные в списки Московского Общества драматических писателей и композиторов (МОДПиК)¹⁹, которые составлялись для аген-

¹⁸ Вырезка с этим текстом сохранилась в личном альбоме Булгакова, посвященном «ДТ» (см.: [РО ИРЛИ... № 77: л. 15]).

¹⁹ В списки драматургических произведений, регулярно составляемые МОДПиК для пополнения каталога пьес Общества, пьеса «ДТ»

тов Общества, следивших за театральной судьбой произведений, написанных драматургами — членами МОДПиК, имели разную театральную судьбу. Если «ЗК» в 1926—1927 годах пусть ненадолго, но выходила на сцены провинциальных театров²⁰, то судьба «БГ» до 1933 года²¹ была связана только с одним советским театром — с МХАТ.

Об успехе спектакля МХАТ «ДТ» в октябре 1926 года, в частности, говорится в известной агентурно-осведомительной сводке, подготовленной начальником 5-го отдела СООГПУ А. Рутковским²². Документ, если верить стоящей на нем дате, составлен 18 октября 1926 года. Однако в сводке рассказывается не только о нездоровой, по мнению Рутковского, «шумихе» вокруг «ДТ», «поднятой в московской печати», но и о вызванном этой шумихой интересе к постановке «ЗК» в Киеве, идущей «ежедневно при переполненных сборах» [РГАЛИ. Ф. 2871... Л. 15]. То есть Рутковский говорит о постановке пьесы Ю. Соболе-

впервые попадает осенью 1926 года. См.: Список пьес. Дополнение пятое: с 1 сентября по 1 ноября 1926 г. [РГАЛИ. Ф. 675... Л. 155]. Затем она включается в ноябрьские списки МОДПиК. См.: Список пьес. Дополнение к каталогу МОДПиК от 20 ноября 1926 г. [РГАЛИ. Ф. 675... Л. 285]; Список пьес. Дополнение пятое к каталогу МОДПиК: 1 ноября 1926 года — 1 января 1927 года [РГАЛИ. Ф. 675... Л. 514].

²⁰ 18 января 1927 года премьера спектакля по пьесе «ЗК» состоялась в Крымском государственном драматическом театре (Симферополь). Постановку осуществил Я. Варшавский. Пьеса продержалась в репертуаре более месяца: 1 марта состоялось ее последнее представление: запланированный на 2 марта показ спектакля «ЗК» был отменен. Как было сказано в объявлении — в связи с генеральной репетицией «Любови Яровой» (см.: [Перед постановкой...]). В начале августа 1927 года Харьковский Краснозаводский украинский театр также сообщает о включении в репертуар пьесы «ЗК» (см.: [Полный...]). Однако довести постановку пьесы до премьеры Краснозаводскому театру так и не удалось.

²¹ 17 марта 1933 года состоялась премьера спектакля «ДТ», подготовленного силами труппы Государственного драматического русского театра Туркменской ССР (режиссер М. Ляшенко). Подробнее см.: [Мишуrowsкая].

²² См.: [РГАЛИ. Ф. 2871... Л. 14—16, копия]. Оригинал — в ЦА ФСБ РФ. Сводка цитируется в изд.: [Шенталинский], а также приводится в изд.: [Болтromeюк], [Варламов: 366—368].

вым как об уже выпущенном на сцену спектакле, тогда как премьера «ЗК» в ТРД состоится только 22 октября. Рутковский также пишет:

Сам Булгаков получает теперь с каждого представления («Дней Турбиных» во МХАТе. — *М. М. и Е. М.*) 180 руб. (проценты), вторая его пьеса («Зойкина квартира») усиленным темпом готовится в студии им. Вахтангова, а третья («Багровый остров») уже начинает анонсироваться Камерным театром. На основании этого успеха «Моск. Общ. Драм. Писателей» выдало Булгакову колоссальный аванс, который, конечно, не будет возвращен, если две остальные пьесы Главреперткомом и запретит к постановке [РГАЛИ. Ф. 2871... Л. 14—15].

Полученный в МОДПиК аванс за три пьесы был выдан Булгакову не после премьеры «ДТ» во МХАТе, не на «основании успеха», а в конце марта 1926 года. Правление МОДПиК приняло решение удовлетворить просьбу члена Общества Булгакова о предоставлении ему аванса в 1000 рублей «в связи с тремя пьесами, входящими в репертуар: МХАТ I, Студии им. Вахтангова, Камерного театра». При условии: «до погашения аванса денег из Общества не брать» [*Протокол...* Л. 134 об.].

В середине ноября 1926 года в журнале «Театр-музыка-кино» появляется сообщение об окончании работы драматурга Дмитрия Угрюмова над театральной буффонадой «Дебелая гвардия». Пьеса-пародия, как сообщает журнал, «показывает пагубность специфической “булгаковщины”, засоряющей современный репертуар. Четвертая картина пьесы — “Зойкина Мхата” пародирует пьесы “Белая гвардия” и “Зойкина квартира”» [*Новые...*]. Пьеса была написана Угрюмовым для Нового театра — театра сатиры в Киеве: об этом упоминает в статье «Новый театр» [*«Новый...*»] харьковский журнал «Нове мистецтво», на 4-й обложке которого публиковались списки пьес, разрешенных к показу Главреперткомом УПО НКО УССР. Как сложилась сценическая судьба «Дебелой гвардии» — еще предстоит установить.

Тема пародий на «ДТ», возникших в 1920-х годах, заслуживает отдельного рассмотрения. Пародирование пьесы

Булгакова как продолжение (закрепление в сценических образах) реакции на нее пролетарских драматургов и критиков, возмущенных героизацией на театре врагов революции — белых офицеров, к началу 1927 года получает довольно широкое распространение. После премьеры пьесы о Турбиных на сцене МХАТ и последовавших за ней общественных судов над «Белой гвардией» начинающие литераторы В. Боголюбов и И. Чекин дают «булгаковщине» свой — комический — отпор. В начале января 1927 года они заканчивают пьесу «Белый дом» — пародию на «ДТ», «раскрывающую истинное лицо белогвардейцев, скрывшихся за кремовыми занавесами» [Дневник...] ²³. Произведение Боголюбова и Чекина, несмотря на слабую «драматургическую разработанность», отмеченную Р. Пельше в рецензии, опубликованной в журнале «Репертуарный бюллетень» [Пельше: 23], было названо в этой же рецензии не только полезным, но и интересным текстом. Действительно, написанная как пьеса-опровержение, пародия Боголюбова и Чекина является интересным текстом, открывающим — «в ступени норм и представлений, нарушенных оригиналом» — «суть мхатовского спектакля и булгаковской пьесы в реальном контексте времени» [Смелянский: 146]. В 1928 году «Белый дом» вышел отдельным изданием [Боголюбов, Чекин], его сценическая судьба, скорее всего, не сложилась (известно, что пародия Боголюбова и Чекина рекламировалась среди пьес, рекомендованных журналом «Новый зритель» к постановке в 1929 году — ко Дню Красной армии [Театро-кино-печатать...]).

Сценически успешной оказалась судьба другой пародии — «Пестрая гвардия», написанной режиссером и драматургом Алексеем Григорьевичем Алексеевым для московского Театра современной буффонады. В конце ноября 1926 года появляются сообщения о предстоящем открытии театра пьесой — пародией на «ДТ» [Алексеев]; 15 января 1927 года состоялась премьера спектакля, про-

²³ См. также: [Ответ... № 2], [Ответ... № 16].

державшегося в репертуаре до второй половины февраля²⁴. Некоторое представление о содержании «Пестрой гвардии» можно получить, прочитав рецензию Н. Волкова на спектакль. Рецензент пишет:

На углу Страстной площади в помещении бывшего кино «Палас» открылся театр «ТСБ», который можно читать и как «Театр современной буффонады», и как «Театр Синей Блузы»²⁵. Для первой программы театр выбрал жанр театральной пародии, материалом для которой послужили нашумевшие «Дни Турбиных» Булгакова. Этот спектакль решили показать в 4 преломлениях: самого МХАТ, Мейерхольда, «Синей Блузы» и оперетты <...> Слабее всего оказалась пародия на МХАТ, где автор ее, Алексеев, в сущности сам для себя не решил, над чем он хочет смеяться. То ли он пародирует чеховские традиции театра, тогда это несовременно, то ли самих героев булгаковской пьесы, тогда это недостаточно остро и сатирично [Волков].

Самым забавным в спектакле, по мнению Волкова, получился «мейерхольдовский кусок пародии» [Волков]. Другой рецензент, В. Шершеневич, отмечал, что «Пестрая гвардия» «длинна и театральна» и при этом «не доведена до цели: показать чеховатость МХТ» [Шершеневич]. В 1929-м, ставшем для Булгакова годом катастрофы — годом снятия с репертуара пьес «ДТ», «ЗК» и «Багровый остров», вспомнил о «ДТ» один из талантливых практиков агитационного искусства Николай Михайлович Фореггер, включивший в комедию-балет «Тщетные огорчения» «песенку о булгаковской драматургии и Главреперткоме» [Загорский]. Спектакль шел на сцене московского Театра обозрений Дома печати, основой для сценического текста «Тщетных

²⁴ Последнее объявление о показе спектакля, помещенное в рубрике «Театр и зрелища» газеты «Вечерняя Москва», датировано 19 февраля 1927 года.

²⁵ В труппу Театра современной буффонады вошли Б. Тенин, М. Гаркави и другие актеры, принимавшие участие в постановках агитационного театра «Синяя Блуза».

огорчений» послужил одноименный водевиль В. Масса — переделка пьесы Мольера «Ревность Барбулье». В печатном варианте водевиля, выпущенном в 1928-м, есть песня о Главреперткоме, однако в ней отсутствуют какие-либо упоминания о драматургии Булгакова [Масс].

22 декабря 1926 года на сцене Малого театра прошел первый показ спектакля по пьесе К. Тренева «Любовь Яровая», написанной, по определению режиссера спектакля Льва Михайловича Прозоровского, «в высоком романтическом ключе народной трагедии» [Прозоровский]. Ее постановка в Малом театре — в риторике советской критики — становится «противовесом» мхатовским «ДТ». Сравнивая два громких спектакля и говоря о развитии советского театра, А. Луначарский подчеркивает важность постановки «Любови Яровой», видя в ней художественное приближение к подлинному (народному) пафосу Гражданской войны: «В отличие от “Турбиных” это не сменовеховская пьеса, а пьеса глубоко попутническая» [Луначарский].

* * *

На заседании расширенного художественного совета ТРД, состоявшемся 11 февраля 1927 года, Ю. Соболев выступил с докладом «Итоги работы театра с 15-го октября 1926 г. по 10 февраля 1927 г.»²⁶. Он подчеркнул, что, «ан<о>нсируя перед началом сезона репертуар, составленный главным образом из новинок больших столичных театров, провинциальные театры не выполнили обещанного» [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 8].

ТРД, не получивший от государства дотаций и субсидий, был вынужден «вести ориентацию на пьесы, могущие иметь кассовый успех» [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 9]. Соболев, осторожно оправдывая включение в репертуар театра кассовых пьес, сетует:

²⁶ [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 7]; приложение к протоколу № 5: доклад Ю. В. Соболева [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 8—10].

Расчеты на «Зойкину квартиру» были сбиты неожиданным запрещением этой пьесы. Вполне понятно поэтому, что в «прощупывании» интересов публики к тому или иному виду репертуарных течений, театру приходилось делать некоторые скачки в его внеакадемических постановках от классиков (Чехов «Дядя Ваня», Островский — «Бесприданница») к современной социальной драме «Любовь под вязами» О' Нейля, от легкой комедии («Мисс Гоббс» и «Я так хочу») к мелодраме, насыщенной яркими театральными чувствами (Маркидантка сигарет). Опыт первой половины сезона был очень ценен для установления той художественной линии, которой театр теперь проводит <...> За сто дней работы режиссура, которой пришлось иметь дело с труппой в большинстве ей не знакомой, подняла высоко художественную производительность артистического коллектива, проявляющего несомненную спаянность и искреннее воодушевление. Этим объясняется возможность поставить с таким значительным успехом, такую сложную и трудную пьесу как «Любовь Яровая» Тренева, имея в распоряжении для революционной подготовки не более 12 дней... [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 554: л. 9—10]

В марте 1927 года в журнале «Программы гос. академических театров» выйдет статья Ю. Соболева «Русский театр на Украине», в которой, обзвывая постановки ТРД первого сезона, он о «ЗК» не упоминает [Соболев. *Русский...*]. (В постановке Соболева в сезоне 1926/27 шли: пьесы «Ученик дьявола» Б. Шоу, «Евграф, искатель приключений» А. Файко, «Двенадцатая ночь» У. Шекспира, «Любовь Яровая» К. Тренева.)

Осенью 1927 года режиссер киевской «ЗК» сформулирует на страницах журнала «Репертуарный бюллетень» свое — не расходящееся при этом с общим оценочным посылом — отношение к пьесам Булгакова: «ДТ» — «идеологически сменовеховское произведение», «призыв к примирению» с белогвардейцами. В «строгих рамках пьесы» он, конечно же, увидит следование «традиционно чеховской манере». Пьесу «ЗК» заведующий литературной частью ТРД определяет теперь не как нужную бытовую пьесу, «фиксирующую текущий момент» [Соболев.

Бытовой...]²⁷, а как пример поэтизации нравов, «подлежащих бичеванию» [Соболев. *Драматургия...*]²⁸.

В связи с постепенной — в духе времени — переориентацией взглядов Соболева, демонстрирующей зависимость скорее не режиссера, но теоретика театра от идеологического руководства зрелищным искусством — от укрепления, силами искусства, системы цензурирования в СССР сознания масс, представляются интересными тезисы его доклада «Лицо современной театральной провинции», прочитанного в Группе современного театра Театральной секции ГАХН 28 января 1929 года, в год публичного запрещения пьес Булгакова к постановке в театрах СССР. Среди «болезней современной театральной провинции» Соболев называет «отсутствие твердых директив из центра», а среди показателей ее «здоровья» — «общественный и политический рост актерства» [РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2... Л. 96].

К тезисам доклада Соболева в ГАХН, уточняя его точку зрения на проблемы советских провинциальных театров, примыкает машинописный экземпляр статьи «Провинциальные очерки. Постановщики», хранящийся в личном фонде этого театрального деятеля в РГАЛИ. Опираясь на переосмысление собственного опыта, театральный критик, осуществивший в 1926-м постановку «ЗК», говорит о необходимости новых методов работы театра, роль которого в обществе заключается в формировании «нового психологического и социального сознания». Режиссер, по мнению Соболева, является «организатором нового сознания» [РГАЛИ. Ф. 860... Ед. хр. 284: л. 8] — прежде всего, в театральном коллективе.

Литература

А. К. Новое авторское право // Красная газета. Л., 1925. 6 июля. С. 4.

²⁷ См. также: [Альбом... Л. 96].

²⁸ См. также: [Альбом... Л. 274].

Алексеев А. Г. О театре современных водевилей (беседа с заведующим художественной частью А. Г. Алексеевым) // Вечерняя Москва. 1926. 23 ноября. С. 3.

Альбом вырезок газетных и журнальных отзывов о творчестве М. А. Булгакова, собранных им самим. 1919, ноября 18 (26) — 1934 // ОР РГБ. Ф. 562. Оп. 1. К. 27. Ед. хр. 2.

Ашмарин В. «Дни Турбиных». МХАТ I // Наша газета. М., 1926. 6 октября. С. 4.

Б. Р. «Ділок» в театре им. Франка // Вечерний Киев. 1929. 4 марта. С. 3.

Блюм В. И. Четыре шага назад («Дни Турбиных» в Художественном театре Первом) // Программы гос. академических театров. М., 1926. № 54. С. 5.

Богданов Н. Н. Несобранные письма Михаила Булгакова // Вопросы литературы. 2011. № 4. С. 407—422.

Боголюбов В., Чекин И. Белый дом: (о чем они молчали...): социальная драма белогвардейцев в 3 д., 5 карт. М.: Теа-кино-печать, 1928.

Болтromeюк В. «Лубянские» страницы жизни Михаила Булгакова // Тайные страницы истории: Сборник. М.: ЛГ Информэйшн Груп, АСТ, 2000. С. 224—226.

Большой Драм. театр // Рабочий и театр. Л., 1926. № 15. С. 18.

Брандербергер Д., Петроне К. «Все черты расового национализма...»: интернационалист жалуется Сталину (январь 1939 г.) // Вопросы истории. 2000. № 1. С. 128—133.

В Большом драматическом // Ленинградская правда. 1926. 24 ноября. С. 8.

В театре имени И. Франко // Киевский пролетарий. 1926. 1 сентября. С. 5.

Варламов А. Н. Михаил Булгаков. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2012. (ЖЗЛ).

Вне Москвы: Киев // Новый зритель. М., 1926. № 39. С. 13.

Вне Москвы: Киев // Новый зритель. М., 1926. № 42. С. 12.

Волков Н. Д. «Пестрая гвардия»: Театр современной буффонады // Труд. М., 1927. 28 января. С. 4.

ГА РФ. Ф. 2306. Оп. 69. Д. 579. Л. 25, 26.

Гудкова В. В. «Зойкина квартира»: примечания // *Булгаков М. А.* Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1990. Изд. 2-е, стереотип. С. 536—550.

Гусев С. И. Задачи театральной критики // Рабочий и театр. Л., 1927. № 27. С. 3—5.

Гусев С. И. О театральной критике и ее задачах // Журналист. М., 1927. № 6. С. 5—6.

Гусев С. И. Совещание по вопросам театра: состояние и задачи театральной критики // Труд. М., 1927. 13 мая. С. 6.

Гусев С. И. Театральная критика и ее задачи // Красная печать. М., 1927. № 12 (июнь). С. 10—13.

Дневник театра // Вечерняя Москва. 1927. 5 января. С. 3.

Жаткин П. Л. «Украина» на московских подмостках (письмо из Москвы) // Театр-музыка-кино. Киев, 1927. № 21. С. 4.

Жизнь искусства // Бакинский рабочий. 1926. 16 ноября. С. 3.

Загорский М. Б. «Тщетные огорчения» (2-й номер в Театре Обозрения при Доме Печати) // Вечерняя Москва. 1929. 26 января. С. 3.

И. В. Сталин — краткий курс истории советского театра <стенограмма встречи Генерального секретаря ЦК ВКП(б) с группой украинских писателей 12 февраля 1929 г.; в сокр.> / Вступ. и публ. О. Юмашевой, И. Лепихова // Искусство кино. М., 1991. № 5. С. 132—140.

Кальницкий М., Rogozovskaya Т. М. Булгаков и культурная жизнь Киева 1920—1930-х годов // М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 260—270.

Керженцев П. М. Украинские писатели в Москве: к приезду украинских писателей // Правда. М., 1929. 9 февраля. С. 2.

Киев // Новый зритель. М., 1926. № 32. С. 14.

Кулиш Н. Г. Десяносто семь: Пьеса в 4-х д. / Перевод с укр. А. Гатова. <Харьков>: Гос. изд. Украины, 1926.

Левидов М. Ю. Досадный пустяк... («Дни Турбиных» в Художественном театре) // Вечерняя Москва. 1926. 8 октября. С. 3.

Луначарский А. В. «Любовь Яровая» К. Тренева // Известия. М., 1926. 31 декабря. С. 5.

Масс В. «Ревность Барбулье» или «Мольер наизнанку»: водевиль в 1-м действии. М.; Л.: МОДПиК, 1928.

Михаил Булгаков. Письма. Жизнеописание в документах. М.: Современник, 1989.

Мишуровская М. В. «Дни Турбиных» М. А. Булгакова в Ашхабаде (1933 г.) // Библиография и книговедение. 2015. № 2. С. 150—158.

На Украине // Известия. М., 1926. 27 августа. С. 5.

Новости театра // Ленинградская правда. 1926. 3 ноября. С. 6.

Новые пьесы: «Дебелая гвардия» // Театр-музыка-кино. Киев, 1926. № 52. С. 8.

Орлинский А. Р. Об одном «открытии сезона»: от этапа к этапу // На литературном посту. М., 1927. № 15/16. С. 71–75.

Орлов В. Антисемиты в манишках <фельетон> // Вечерняя Москва. 1929. 18 ноября. С. <3>.

Ответ на «Дни Турбиных» // Жизнь искусства. Л.; М., 1927. № 2. С. 19.

Ответ на «Дни Турбиных» // Рабочая Москва. 1927. 20 января. С. 4.

Пельше Р. А. Белый дом (ответ Булгакову и МХАТ'у) — социальная драма белогвардейцев в 3 действиях — В. Боголюбова и И. Чекина (рукопись) // Репертуарный бюллетень. М., 1927. № 3. С. 23.

Перед постановкой пьесы «Любовь Яровая» // Красный Крым. Симферополь, 1927. 2 марта. С. 4.

По театрам // Ленинградская правда. 1926. 23 апреля. С. 6.

Подготовка к зимнему сезону: Киев // Жизнь искусства. Л., 1926. № 34. С. 21.

Полный ансамбль Харьковского Краснозаводского театра <объявление> // Жизнь искусства. Л.; М., 1927. № 32. 3-я с. обл.

Прозоровский Л. М. «Любовь Яровая» на сцене Малого театра // URL: www.maly.ru.

Протокол заседания Правления МОДПиК от 31 марта 1926 г. // РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 1. Ед. хр. 11.

РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 1. Ед. хр. 37.

РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Ед. хр. 284.

РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Ед. хр. 476.

РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Ед. хр. 554.

РГАЛИ. Ф. 860. Оп. 1. Ед. хр. 765.

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 2. Ед. хр. 23.

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 4. Ед. хр. 24.

РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 579.

РГАЛИ. Ф. 2871. Оп. 3. Ед. хр. 27. Л. 14–16.

Репертуар русской драмы на Украине // Вечерняя Москва. 1926. 18 августа. С. 3.

Репертуарный указатель ГРК: список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений / Под ред. Н. А. Равича. М.; Л.: Теа-Кинопечать, 1929.

РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 6.

РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 54.

РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 77 (Альбом II).

РО ИРЛИ. Ф. 369. Оп. 1. Ед. хр. 494.

Розенцвейг Б. И. Театральные премьеры Москвы: о «двух душах» МХАТ'а (от нашего специального корреспондента) // Вечерний Киев. 1927. 17 ноября. С. 3.

Русская госдрама // Киевский пролетарий. 1926. 8 октября. С. 6.

Русская государственная драма // Киевский пролетарий. 1926. 20 августа. С. 6.

Савченко Я. Г. и П. Г. <Общая характеристика фонда № 813. Оп. 1, 2; крайние даты 1908—1967; на укр. яз.> // Путеводитель ЦГАМЛИ Украины. Вып. 1. Киев, 2003. С. 168—169.

Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Искусство, 1989.

Соболев Ю. В. Бытовой театр // Программы гос. академических театров. М., 1926. № 52. С. 10.

Соболев Ю. В. «Зойкина квартира» (беседа с заведующим художественной частью рус. Гос. драмы Ю. В. Соболевым) / <Беседовал> Н. // Театр-музыка-кино. Киев, 1926. № 49. С. 12.

Соболев Ю. В. Наш первый цикл // Театр-музыка-кино. Киев, 1926. № 47. С. 4—5.

Соболев Ю. В. Драматургия десятилетия // Репертуарный бюллетень. М., 1927. № 6. С. 6—14.

Соболев Ю. В. Русский театр на Украине // Программы гос. академических театров. М., 1927. № 9. С. 7.

Теа-кино-печать: ко Дню Красной Армии. Пьесы <объявление> // Новый зритель. М., 1929. № 7. С. 4-я с. обл.

Театр им. И. Франка // Киевский пролетарий. 1926. 5 октября. С. 5.

Театр им. Ив. Франко // Киевский пролетарий. 1926. 25 сентября. С. 4.

Театральная неделя: в Госдраме // Театр-музыка-кино. Киев, 1926. № 47. С. 14.

Украинская государственная драма им. Франка // Жизнь искусства. Л., 1926. № 40. С. 19.

Флит Б. Д. «Пурим»-дурим // Безбожник. М., 1927. 10 апреля. С. 2.

Циркуляр ГРК от 1 октября 1926 г. № 257/с: секретно; во все Гублиты и Окрлиты <о запрещении к постановке в театрах

РСФСР пьесы М. Булгакова «Семья Турбиных (Белая гвардия)»> // Фонд Музея Булгакова. КП ОФ 763/7.

Черский П. Скверная традиция (от нашего московского корреспондента) // Вечерний Киев. 1927. 5 мая. С. 4.

Шелюбский М. «Зойкина квартира» // Киевский пролетарий. 1926. 24 октября. С. 5.

Шенталинский В. А. Мастер глазами ГПУ. За кулисами жизни Михаила Булгакова // Новый мир. 1997. № 10. С. 167—185.

Шершеневич В. Г. Театр современной буффонады // Вечерняя Москва. 1927. 19 января. С. 3.

Юра Г. П. Наш театр (из беседы с руководителем Драматического театра им. И. Франка заслуженным артистом Республики Гнатом Юра) / <Беседовал> Мих. Бук. // Киевский пролетарий. 1926. 18 августа. С. 6.

Якубовский С. В. Уборщик Зойкиной квартиры («Зойкина квартира» Булгакова) // Киевский пролетарий. 1926. 29 октября. С. 5.

Якубовский С. В., Токаръ Х. «Зойкина квартира» — Булгакова // Театр-музыка-кіно. Киев, 1926. № 51. С. 5—6.

«Біла гвардія» // Червоний край. Вінниця, 1926. 30 вересня. С. 6.

В подільсько-волинській філії театру ім. Ів. Франка // Пролетарська правда. Киев, 1926. 6 жовтня. С. 5.

В театрі ім. Ів. Франка // Пролетарська правда. Киев, 1926. 10 жовтня. С. 5.

Григорий К. Держтеатр російської драми: «Зойкина квартира», п'єса на 3 акти, 6 картин М. Булгакова // Пролетарська правда. 1926. 26 жовтня. С. 4.

«Новий театр» // Нове мистецтво. Харьков, 1926. № 31. С. 17.

References

A. K. New Copyright // Krasnaya gazeta. St. Petersburg. 6 July, 1925. P. 4. (In Russ.)

Album of Newspaper Clippings and Magazine Reviews on M. A. Bulgakov's Work, Collected by Himself. 1919, November 18 (26) — 1934 // Department of Manuscripts of the Russian State Library. F. 562. Inv. 1. Book 27. Item 2. (In Russ.)

Alekseev A. G. On the Theatre of Contemporary Vaudevilles (A Conversation with the Head of the Artistic Department A. G. Alekseev) // Vechernyaya Moskva. 23 November, 1926. P. 3. (In Russ.)

Art Life // Bakinskiy rabochiy. 16 November, 1926. P. 3. (In Russ.)
Ashmarin V. The Days of the Turbins [*Dni Turbinykh*]. MKhAT I // Nasha gazeta. Moscow. 6 October, 1926. P. 4. (In Russ.)

At the Bolshoi Drama Theatre // Leningradskaya pravda. 24 November, 1926. P. 8. (In Russ.)

At the I. Franko Theatre // Kievskiy proletariy. 1 September, 1926. P. 5. (In Russ.)

At the I. Franko Theatre // Proletar'ska pravda. Kiev. 10 October, 1926. Issue 234. P. 5. (In Ukrainian.)

At the Theatres // Leningradskaya pravda. 23 April, 1926. P. 6. (In Russ.)

B. R. 'Dilok' v teatre im. Franka [*Dilok* at the Franko Theatre] // Vecherniy Kiev. 4 March, 1929. P. 3. (In Russ.)

Before the Production of the Play *Lyubov' Yarovaya* // Krasniy Krym. Simferopol. 2 March, 1927. P. 4. (In Russ.)

Blyum V. I. Four steps back (*The Days of the Turbins* at MKhAT I) // The Programmes of State Academic Theatres. Moscow, 1926. Issue 54. P. 5. (In Russ.)

Bogdanov N. N. Uncollected Letters of Mikhail Bulgakov // Voprosy literatury. 2011. Issue 4. P. 407–422. (In Russ.)

Bogolyubov V., Chekin I. White House (What They Were Silent about...): The White Guards' Social Drama in 3 Acts, 5 Turns. Moscow: Tea-kino-pechat', 1928. (In Russ.)

Boltromeyuk V. Lubyanka Pages of Mikhail Bulgakov's Life // History's Secret Pages: A Collection. Moscow: LG Informeyshn Grup, AST, 2000. P. 224–226. (In Russ.)

Branderberger D., Petrone K. 'All features of racial nationalism...': An Internationalist's Complaint to Stalin (January, 1939) // Voprosy istorii. 2000. Issue 1. P. 128–133. (In Russ.)

Chersky P. A Nasty Tradition (from Our Moscow Reporter) // Vecherniy Kiev. 5 May, 1927. P. 4. (In Russ.)

Circular of GRK from 1 October, 1926. Issue 257/s: Confidential; to all Gublits and Okrlits: On the Prohibition of the Production of M. Bulgakov's Play *The Family of the Turbins* (*White Guard*) in the Theatres of the RSFSR // Bulgakov's Museum Fond. Books of Acquisition of the Main Fond 763/7. (In Russ.)

Flit B. D. Fooled on Purim // Bezbozhnik. Moscow. 10 April, 1927. P. 2. (In Russ.)

Franko Theatre // Kievskiy proletariy. 25 September, 1926. P. 4. (In Russ.)

Franco Theatre // *Kievskiy proletariy*. 5 October, 1926. P. 5. (In Russ.)

GRK Repertory Directory: A List of Permitted and Prohibited Plays for the Stage / Ed. N. A. Ravich. Moscow; St. Petersburg: Teat-Kinopechat', 1929. (In Russ.)

Grigory K. The State Theatre of Russian Drama: *Zoyka's Apartment* [*Zoykina kvartira*], a Play in 3 Acts, 6 Turns by M. Bulgakov // *Proletar'ska pravda*. 26 October, 1926. P. 4. (In Ukrainian.)

Gudkova V. V. *Zoyka's Apartment*: Notes // *Bulgakov M. A.* The Plays of the 1920s. St. Petersburg: Iskusstvo, 1990. 2nd edition, reprint. P. 536–550. (In Russ.)

Gusev S. I. Goals of Theatrical Criticism // *Rabochiy i teatr*. St. Petersburg. 1927. Issue 27. P. 3–5. (In Russ.)

Gusev S. I. Meeting on the Issues of Theatre: The State and Goals of Theatrical Criticism // *Trud*. Moscow. 13 May, 1927. P. 6. (In Russ.)

Gusev S. I. On Theatrical Criticism and its Goals // *Zhurnal*. Moscow. 1927. Issue 6. P. 5–6. (In Russ.)

Gusev S. I. Theatrical Criticism and its Goals // *Krasnaya pechat'*. Moscow. 1927. Issue 12 (June). P. 10–13. (In Russ.)

I. V. Stalin: A Short Course in the History of the Soviet Theatre <A Transcript of the Meeting of the General Secretary of the Central Committee of the All-Union Communist Party of Bolsheviks with a group of Ukrainian Writers on 12 February, 1929; in short.> / Foreword and publ. by O. Yumasheva, I. Lepikhov // *Iskusstvo kino*. Moscow. 1991. Issue 5. P. 132–140. (In Russ.)

In Podolsk Volyn Branch of Ivan Franko Theatre // *Proletar'ska pravda*. Kiev. 6 October, 1926. P. 5. (In Ukrainian.)

In Ukraine // *Izvestiya*. Moscow. 27 August, 1926. P. 5. (In Russ.)

Kalmitsky M., Rogozovskaya T. M. Bulgakov and the Art Life of Kiev in the 1920s–1930s // *The Playwright M. A. Bulgakov and the Art at His Time*. Moscow: Soyuz teatralnykh deyatel' RSFSR, 1988. P. 260–270. (In Russ.)

Kerzhentsev P. M. Ukrainian Writers in Moscow: For the Arrival of Ukrainian Writers // *Pravda*. Moscow. 9 February, 1929. P. 2. (In Russ.)

Kiev / <Non-authorised> // *Noviy zritel*. Moscow. 1926. Issue 32. P. 14. (In Russ.)

Kulish N. G. Ninety-seven: A Play in Four Acts / Translated from Ukrainian by A. Gatova. <Kharkiv>: Gos. izd. Ukrainy, 1926. (In Russ.)

Levidov M. Y. An Annoying Trifle... (*The Days of the Turbins* at MKhAT) // *Vechernyaya Moskva*. 8 October, 1926. P. 3. (In Russ.)

Lunacharsky A. V. Lyubov' Yarovaya by K. Trenev // *Izvestiya*. Moscow. 31 December, 1926. P. 5. (In Russ.)

Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. F. 369. Inv. 1. Item 6. (In Russ.)

Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. F. 369. Inv. 1. Item 54. (In Russ.)

Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. F. 369. Inv. 1. Issue 77 (Album II). (In Russ.)

Manuscript Department of the Institute of Russian Literature. F. 369. Inv. 1. Issue 494. (In Russ.)

Mass V. The Jealousy of Barbulia or Moliere Inside Out: A vaudeville in 1 act. Moscow; St. Petersburg: MODPiK, 1928. (In Russ.)

Mikhail Bulgakov. Letters. His Biography in Documents. Moscow: Sovremennik, 1989. (In Russ.)

Minutes of the Meeting of the Board of the Moscow Society of Dramatic Writers and Composers Dated 31 March, 1926 // Russian State Archive of Literature and Art. F. 675. Inv. 1. Item 11. (In Russ.)

Mishurovskaya M. V. M. A. Bulgakov's The Days of the Turbins in Ashkhabad (1933) // *Bibliografiya i knigovedenie*. 2015. Issue 2. P. 150–158. (In Russ.)

New Plays: *White Guards* // *Teatr-muzika-kino*. Kiev. 1926. Issue 52. P. 8. (In Russ.)

Orlinsky A. R. On One 'Opening of the Season': from Stage to Stage // *Na literaturnom postu*. Moscow. 1927. Issue 15/16 (August). P. 71–75. (In Russ.)

Orlov V. The Anti-Semites in Dickey: <feuilleton> // *Vechernyaya Moskva*. 18 November, 1929. P. <3>. (In Russ.)

Outside Moscow: Kiev // *Noviy zritel*. Moscow. 1926. Issue 39. P. 13. (In Russ.)

Outside Moscow: Kiev // *Noviy zritel*. Moscow. 1926. Issue 42. P. 12. (In Russ.)

Pelshe R. A. The White House (The Answer to Bulgakov and MKhAT): Social Drama of the White Guards in Three Acts – V. Bogolyubov's and I. Chekin's manuscript // *Repertuarniy byulleten'*. Moscow. 1927. Issue 3. P. 23. (In Russ.)

Preparing for the Winter Season: Kiev // *Zhizn' iskusstva*. St. Petersburg. 1926. Issue 34. P. 21. (In Russ.)

Prozorovsky L. M. Lyubov' Yarovaya on the Stage of the Maly Theatre // URL: www.maly.ru. (In Russ.)

Repertoire of Russian Drama in Ukraine // *Vechernyaya Moskva*. 18 August, 1926. P. 3. (In Russ.)

Rosentsveig B. I. Theatre Premieres in Moscow: On Two Souls of MKhAT (From Our Special Correspondent) // *Vecherniy Kiev*. 17 November, 1927. P. 3. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 675. Inv. 1. Item 37. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 860. Inv. 1. Item 284. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 860. Inv. 1. Item 476. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 860. Inv. 1. Item 554. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 860. Inv. 1. Item 765. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 941. Inv. 2. Item 23. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 941. Inv. 4. Item 24. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 941. Inv. 10. Item 579. (In Russ.)

Russian State Archive of Literature and Art. F. 2871. Inv. 3. Item 27. Sheet 14–16. (In Russ.)

Russian State Drama // *Kievskiy proletariy*. 20 August, 1926. P. 6. (In Russ.)

Russian State Drama // *Kievskiy proletariy*. 8 October, 1926. P. 6. (In Russ.)

Savchenko Y. G. i P. G. <General Charecteristics of the Fond 813. Inv. 1, 2; dated 1908–1967; in Ukrainian> // *Guide to the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine*. Issue 1. Kiev, 2003. P. 168–169. (In Ukrainian.)

Shelyubsky M. Zoyka's Apartment // *Kievskiy proletariy*. 24 October, 1926. P. 5. (In Russ.)

Shentalinsky V. A. Master as Seen by Political Directorate. Behind the Scenes of Mikhail Bulgakov's Life // *Noviy mir*. 1997. Issue 10. P. 167–185. (In Russ.)

Shershenevich V. G. The Theatre of Modern Buffoonery // *Vechernyaya Moskva*. 19 January, 1927. P. 3. (In Russ.)

Smelyansky A. M. Mikhail Bulgakov in MKhAT. 2nd edition, revised and enlarged. Moscow: Iskusstvo, 1989. (In Russ.)

- Sobolev Y. V.* Our First Cycle // *Teatr-muzika-kino*. Kiev. 1926. Issue 47. P. 4–5. (In Russ.)
- Sobolev Y. V.* *Zoyka's Apartment* (A Conversation with the Head of the Artistic Department of the Russian State Drama Theatre Y. V. Sobolev) // *Teatr-muzika-kino*. 1926. Issue 49. P. 12. (In Russ.)
- Sobolev Y. V.* Kitchen-sink Plays // Programmes of State Academic Theatres. Moscow. 1926. Issue 52. P. 10. (In Russ.)
- Sobolev Y. V.* Dramaturgy of the Decade // *Repertuarniy byulleten'*. Moscow. 1927. Issue 6. P. 6–14. (In Russ.)
- Sobolev Y. V.* Russian Theatre in Ukraine // Programmes of State Academic Theatres. Moscow. 1927. Issue 9. P. 7. (In Russ.)
- State Archive of the Russian Federation. F. 2306. Inv. 69. File 579. Sheet 25, 26.
- Tea-kino-pechat': for the Day of the Red Army. Plays: <advertisement> // *Noviy zritel*. Moscow. 1929. Issue 7. P. 4 of the cover. (In Russ.)
- The Answer to *The Days of the Turbins* // *Zhizn' iskusstva*. St. Petersburg; Moscow. 1927. Issue 2. P. 19. (In Russ.)
- The Answer to *The Days of the Turbins* // *Rabochaya Moskva*. 20 January, 1927. Issue 16. P. 4. (In Russ.)
- The Bolshoi Drama Theatre // *Rabochiy i teatr*. St. Petersburg. 1926. Issue 15. P. 18. (In Russ.)
- The Diary of the Theatre // *Vechernyaya Moskva*. 5 January, 1927. P. 3. (In Russ.)
- The Full Company of Kharkiv Krasnozavodsk Theatre: <advertisement> // *Zhizn' iskusstva*. St. Petersburg; Moscow. 1927. Issue 32. P. 3 of the cover. (In Russ.)
- 'The New Theatre' // *Nove mystetstvo*. Kharkiv. 1926. Issue 31. P. 7. (In Ukrainian.)
- The Ukrainian Franko State Drama Theatre // *Zhizn' iskusstva*. St. Petersburg. 1926. Issue 40. P. 19. (In Russ.)
- Theatre News // *Leningradskaya pravda*. 3 November, 1926. P. 6. (In Russ.)
- Theatre Week: at the State Drama Theatre // *Teatr-muzika-kino*. Kiev. 1926. Issue 47. P. 14. (In Russ.)
- Varlamov A. N.* Mikhail Bulgakov. 3rd edition. Moscow: Molodaya gvardiya, 2012. (*The Lives of Remarkable People Series*). (In Russ.)
- Volkov N. D.* *Variegated Guards*: The Theatre of Modern Buffoonery // *Trud*. Moscow. 28 January, 1927. P. 4. (In Russ.)
- White Guard* // *Chervoniy kray*. Vinnitsya, 30 September, 1926. P. 6. (In Ukrainian.)

Yakubovsky S. V. A Cleaner at Zoyka's Apartment: *Zoyka's Apartment* by Bulgakov) // *Kievskiy proletariy*. 29 October, 1926. P. 5. (In Russ.)

Yakubovsky S. V., Tokar' K. *Zoyka's Apartment* Belongs to Bulgakov // *Teatr-muzika-kino*. Kiev. 1926. Issue 51. P. 5–6. (In Russ.)

Yura G. P. Our Theatre (from a Conversation with the Head of the Franko Drama Theatre, Honoured Artist of the Republic Gnat Yura) // *Kievskiy proletariy*. 18 August, 1926. P. 6. (In Russ.)

Zagorsky M. B. *Vain Grief* (Second Act at the Review Theatre at the House of Printing)] // *Vechernyaya Moskva*. 26 January, 1929. P. 3. (In Russ.)

Zhatkin P. L. *Ukraine* on the Moscow Stage (A Letter from Moscow) // *Teatr-muzika-kino*. Kiev. 1927. Issue 21. P. 4. (In Russ.)

Марк УРАЛЬСКИЙ

«НЕЛЬЗЯ ЛИ КАК МОЖНО СКОРЕЕ
КОРРЕКТУРУ?»

*Переписка Ивана Бунина с Вадимом Рудневым
1933—1934 годов*

Аннотация. Статья посвящена истории переписки Ивана Бунина с Вадимом Рудневым (1933—1934 годы), главным редактором эмигрантского парижского литературного журнала «Современные записки».

Ключевые слова: И. Бунин, В. Руднев, «Жизнь Арсеньева», «Современные записки», переписка, корректура.

Восемь писем Ивана Бунина и два Вадима Руднева, ведущего редактора «Современных записок»¹, из собрания Софьи Прегель — Вадима Руднева в архиве библиотеки Иллинойского университета в Урбане-Шампейне² были любезно предоставлены мне их хранителем. Все письма рукописные и носят сугубо деловой характер, то

Марк Леонович УРАЛЬСКИЙ, прозаик, поэт, переводчик с немецкого. Сфера научных интересов — история русского зарубежья и русского литературно-художественного андеграунда XX века. Автор ряда книг и статей по указанной проблематике, а также сборников лирики. Живет в Германии. Email: mark.uralski@gmail.com.

¹ «Современные записки» — один из главных литературных журналов эмиграции первой волны, выходивший в Париже с 1920-го по 1940 год (всего вышло 70 номеров).

² UIUC: S. Pregel/V. Rudnev. Box 4.

есть имеют прямое отношение к редакторской деятельности В. Руднева в журнале.

По всей видимости, бумаги Руднева были переданы на хранение в конце 1940-х годов его вдовой В. Рудневой своей доброй знакомой Александре Прегель, дочери старых друзей и однопартийцев М. Цетлиной и Н. Авксентьева, с начала 1940-х годов проживавших, как и она сама, в Нью-Йорке. От нее письма попали к родной сестре ее мужа Софье Прегель, известному литератору, издателю и общественному деятелю русского зарубежья.

Письма Бунина написаны в 1933—1934 годах, и лишь последнее, адресованное жене Руднева, датировано 1941 годом. Письма самого Руднева к Бунину — это черновики, относящиеся к началу 1934 года. Данная переписка является ценным дополнением к реконструкции полной биографии Бунина, поскольку проливает свет на обстоятельства жизни писателя в последние месяцы перед присуждением ему Нобелевской премии по литературе (9 октября 1933 года). Кроме того, она интересна и в сугубо литературоведческом плане — как документальное свидетельство на редкость трепетного отношения Бунина к печатанию своих текстов, в том числе и с точки зрения неукоснительного соблюдения при их редактуре дореволюционных грамматических норм.

В дневниках Бунина за 1933 год [*Устами...*] имя Руднева не упоминается, да и в целом об их личных контактах известно не так уж много. Этот пробел отчасти восполняют публикуемые письма, которые позволяют судить о характере отношений между одним из самых деятельных редакторов «Современных записок» и их неизменным автором³.

³ «Иван Алексеевич Бунин — долголетний и близкий сотрудник журнала <...> его произведения появились в 20 книжках “Современных Записок”, включая и “Митину Любовь”, и “Жизнь Арсеньева”, и целый ряд рассказов: “Дело корнета Елагина”, “Солнечный удар”, “Цикады”, “Воды многие”, “Божье Древо” — большую часть всего, напечатанного Буниным за границей». См. [*От редакции*]. Здесь и далее предположительное — в угловых скобках, а зачеркнутое — в квадратных.

Основанные правыми эсерами «Современные записки» были самым известным и авторитетным журналом русской эмиграции первой волны либерально-демократической направленности [Осовский]. Материальную поддержку издателям журнала с самого его основания оказывало правительство молодой Чехословацкой республики [Шруба: 40]. По авторитетному мнению Г. Адамовича, этот журнал — один «из двух-трех лучших журналов, какие были <когда-либо>, в России», ибо они «не только поддерживают прошлое и настоящее, но думают и о будущем» [Вишняк: 11].

В 1928 году один из редакторов «Современных записок» — Фондаминский-Бунаков⁴. Он создал при журнале одноименное издательство и до 1940 года выпустил в нем 54 книги (преимущественно авторов журнала, в их числе и Бунина).

Если Иван Алексеевич Бунин не нуждается в представлении, о его корреспонденте — Вадиме Викторовиче Рудневе — необходимо сказать несколько слов. Этот социалист-революционер, активный участник Февральской революции 1917 года, в эмиграции приобрел большую известность и авторитет как общественный деятель. Он способствовал развитию православных приходов, русских церковных школ, принимал участие в работе благотворительной и культурно-просветительской организации «Православное дело», активно занимался издательской деятельностью. Однако главным и любимым детищем Руднева до конца его жизни были «Современные записки».

⁴ *Илья Исидорович Фондаминский* (литер. псевд. — Бунаков) (1880—1942) — публицист, общественно-политический деятель, редактор, издатель. Видный деятель партии эсеров. В 1917 году комиссар Временного правительства на Черноморском флоте, член Учредительного собрания. В 1919 году эмигрировал. Жил в Париже. Один из основателей и соредaktor журнала «Современные записки». Во время Второй мировой войны руководил отправкой евреев в США. От своей визы отказался. В 1942 году отправлен в Аушвиц, где и погиб в лагере. В 2004 году решением Священного Синода Константинопольского Патриархата был причислен к лику святых.

Когда немцы вошли в Париж, Руднев посчитал за лучшее немедленно покинуть город:

«Ему вместе с женой пришлось пройти пешком больше 500 километров, порою спасаясь от обстрелов немецких аэропланов и ночуя в открытом поле». Рудневы попали сначала в Нерак (Nérac); в начале сентября они перебрались в По⁵ и колебались — уехать ли вслед за Авксентьевыми и Вишняками в США, вернуться ли в оккупированную зону и переждать войну на деревенской даче в Feularde⁶. Решение осложнялось состоянием здоровья Руднева <...> Примечательно, что Руднев, несмотря на положение беженца и совершенно неопределенное будущее, отсутствие каких бы то ни было средств и — смертельную, как вскоре оказалось, — болезнь, все еще надеялся продолжить дело своей жизни и выпустить очередную, 71-ю, книгу журнала <...>

Однако болезнь Руднева была <...> злокачественная опухоль желудка на поздней стадии. Операция рака, проведенная в начале ноября, не смогла его спасти. Мечтания Руднева о продолжении СЗ не сбылись. 20 ноября 1940 года его не стало. Жена Руднева, Вера Ивановна, жила во Франции до мая 1941 года, затем уехала в США [Шруба: 128—129].

Как личность «Руднев был честнейшим, милейшим, добрейшим русским интеллигентом, дворянином, земским врачом и эсером» [Яновский: 28], человеком, в котором сочетались «противоречивые черты. Он был порой до застенчивости скромен и совестлив и в то же время мог быть неуступчивым и авторитарным, упорно настаивать на своем и придирчиво следить за тем, чтобы то, что ему казалось нужным и правильным, исполнялось именно так, как он того желал и требовал» [Вишняк: 58—59]. Поэтому, несмотря на репутацию излишне придирчивого редактора, авторы, и в их числе Бунин, как явствует из нижеприводимых писем, считали его душой журнала.

⁵ По — город на юго-западе Франции, расположенный у самого подножия Пиренеев.

⁶ Le Feularde — деревенское местечко в долине Луары.

Первое обращение Бунина к Рудневу из публикуемой в настоящей статье их переписки, датируемое 25 апреля 1933 года, по форме является просительным письмом. Это одно из множества ему подобных писем, которые Бунин рассылал своим издателям и благодетелям в течение всей своей эмигрантской жизни за исключением «пятилетки благоденствия» (1934—1939 годы), последовавшей за получением им долгожданной Нобелевской премии по литературе, освободившей его на время от мучительных финансовых забот:

Дорогой Вадим Викторович,

пожалуйста, простите за преждевременность, но я истинно в отчаянном положении, в большой нужде: если можно, сделайте милость, вышлите хоть что-нибудь в счет моего гонорара.

Сердечно Ваш Ив. Бунин

Следует помнить, что из 33 лет своей эмигрантской жизни добрых четверть века Бунин прожил в тяжелой нужде. 1933 год не был в этом отношении исключением. Из-за постоянного гнета материальных забот душевное и физическое здоровье еще совсем не старого писателя (Бунин был на 53 году жизни) оставляло желать лучшего. Об этом в частности свидетельствуют дневниковые записи Буниных [*Устами...* 279—299] за 1933 год. Например, 27 мая 1933 года Вера Муромцева-Бунина пишет в дневнике:

Проснулась рано. Ян встал раздраженный <...> он в ужасе от своего писания — был в каком-то припадке тихого отчаяния. Он переутомился. Безденежье. Однообразие. Неврастения [*Устами...* 282].

Четырьмя месяцами позже, 5 сентября 1933 года, она отмечает:

Нам придется две недели быть без мяса, ибо Ян выдает по 25 фр<анков> в день [*Устами...* 289].

Приводимые ниже письма Бунина к Рудневу относятся к концу лета 1933 года. В части, касающейся присылки корректуры текстов, речь идет о публикации глав XV—

XXI пятой книги «Жизни Арсеньева» в № 53, вышедшем в свет 12 октября 1933 года. В коротком письме без даты (возможно, от начала июня 1933 года) Бунин приглашает Руднева посетить его на дому «(1 rue Jacques Offenbach, 5 этаж)», предварительно созвонившись:

Условимся только, когда мне вас ждать. Позвоните по телефону — лучше всего от 1 часа до 2-х часов или в 7 (до 8) вечера.

Однако встреча эта, по-видимому, не состоялась, так как 14 июня 1933 года Бунин пишет Рудневу:

Дорогой Вадим Викторович,

очень, очень жалею и я, что не удалось повидаться, простите, что не проявил к тому усилий, — знал, как Вы всегда заняты, и надеялся к тому же, что хоть на минутку увижу Вас на Тургеневском собрании⁷. Очень тронут опять Вашим добрым расположением ко мне, сердечно благодарю за выписку из письма Бицилли, всячески постараюсь дать продолжение «Арсеньева» именно в ближайшую книгу, но, повторяю, при том условии, что Бог даст здоровья, — я все еще теряю кровь чуть ли не каждый день⁸, и если журнал не будет торопить меня, даст мне самый крайний срок: я ведь всегда расстанусь с рукописью с большой тревогой, с большими сомнениями <...> От души обнимаю и целую Вас, кланяюсь В<ере> И<вановне>.

Ваш Ив. Бунин

Бунин, по всей видимости, не прислал свой текст вовремя для публикации в «ближайшей книге» журнала — № 53, поскольку, как явствует из письма от 14 августа 1933 года, находился в весьма болезненном состоянии. Это письмо Бунина носит извинительный характер и содержит детальное описание ощущений, которые писатель испытывает при мучивших его геморроидальных крово-

⁷ Имеется в виду мероприятие по поводу 50-летней годовщины со дня смерти И. Тургенева.

⁸ Бунин страдал сильными геморроидальными кровотечениями.

течениях. Изложение Буниным столь интимных подробностей своей болезни в деловом письме свидетельствует о высокой степени доверительности его отношений с адресатом. Кроме того, Руднев был дипломированным врачом (он окончил медицинский факультет Базельского университета), хотя в эмиграции и не практиковал.

Дорогой Вадим Викторович,

очень рад, что Вы не сердитесь на меня, что я невольно обманул вас — это вышло истинно невольно: я не ожидал, что <...> буду хворать (то есть терять кровь) <...> и испытывать все, что полагается в таком случае: тревогу, тупость, нерешительность; или — что хуже всего, пароксизмы неожиданной и чаще всего безрассудной решительности перед кровью (то есть перед началом кровотечения. — М. У.) и слабость, безмятежность после нее. Так что для работы остаются только некоторые светлые промежутки, коих, конечно, было бы чересчур мало, не будь у меня, дай Бог не сглазить, способности <...> быстро оправляться от всяких своих неприятностей. От всей души благодарю Вас за новые добрые слова о моей работе и за готовность еще некоторое время ждать меня. Но лучше не ждите, очень боюсь подвести Вас, и тем более боюсь, что за последние дни дела мои еще ухудшились, за эти последние дни (верно, оттого, что я стал ходить купаться) кровь пошла так бурно, что это уже напоминает несчастный месяц прошлого года. Когда я недели три лежал совсем пластом с утра до вечера, подкладывая под себя лед и глотая chlorure de calcium⁹. М<ожет> б<ыть>, кровь и остановится, — принял самые решительные меры, так что вчера и ночью — тьфу, тьфу, сухо дерево! — ее нет, ну а если не остановится? Голова моя во всяком случае достаточно глупа даже и сейчас. Прибавьте к этому еще и весьма серьезную жару, наступившую у нас дней десять тому назад.

Сердечно обнимаю Вас и прошу не сердать: мне и самому хотелось бы написать побольше, да вот видите, какие обстоятельства (<можно бы> сказать — вот сделал бы опять операцию, — после первой, в 26-ом году, я истинно воскрес на не-

⁹ Хлористый кальций.

сколько лет, — но теперь по моей нищете об этом и думать нечего!).

Поклон милой Вере Ивановне.

Ваш Ив. Бунин

В недатированном сопроводительном письме — по всей видимости, от начала 20-х чисел августа 1933 года — Бунин сообщает об отсылке своего текста в редакцию журнала:

Дорогой Вадим Викторович,

простите, что так поздно посылаю (рукопись текста. — М. У.) — совсем никуда, так плохо себя чувствую. Да к тому же Вы, верно, только что вернулись из деревни. И<лья> И<сидорович> <Фондаминский> уехал, а где М<ихаил> О<сипович> <Цетлин> — не знаю.

Нельзя ли как можно скорее корректуру? Очень нужно послать переводчику шведскому поскорее. (Позвольте напомнить — корректуру дайте в двух экземплярах.)

28 августа 1933 года Бунин пишет Рудневу новое письмо.

Дорогой Вадим Викторович,

получил <...> от Вас <...> прочел и шлю назад <корректуру>.

Пожалуйста, простите, что еще раз беспокою — покорнейшей просьбой, прислать <ее> еще раз, в сверстанном виде, какой надеюсь оставить уже неприкосновенным.

«С жинкою» — нельзя, не выходит даже по ритму песни¹⁰. На счет «міни» не знаю, что сказать. Конечно это ошибка в моей рукописи — «мени», надо «міни»¹¹, но десятичное ли «і»? Пишу <...> грубо, на русский лад, ставя везде «и» восьмеричное, ибо даже сами формы всегда спорят, где надо восьмеричное, где десятичное¹².

¹⁰ Речь идет о предложении: «Они говорили, а я слушаль: “Ой, на горі та жінці жнуть...”».

¹¹ В той же песне: «Мені з жинкою / Н' возиться!»

¹² І, і — буква из кириллических алфавитов, существовавшая в русской письменности до реформ 1917–1918 годов. Числовое значение буквы І в кириллице, как и в греческом алфавите, — 10, отсюда распространенное название «И десятеричное», использовавшееся для отличия от буквы И (иже), называвшейся «И восьмеричное».

«Галерея» и «Терраса» пусть будет по Вашему (речь идет о правописании этих слов. — М. У.).

Очень снова утешен Вашей похвалой. Совершенно искренне говорю: самому кажется все не так, как бы нужно было... Это моя давнишняя болезнь, очень меня мучающая. Когда дело доходит до печатания. Здоровье теперь ничего себе — купаться бросил.

Любящий Вас Ив. Бунин

На этом переписка, связанная с публикацией пятой книги «Жизни Арсеньева» в № 53 журнала, заканчивается. А буквально через месяц после выхода в свет октябрьской книги журнала в жизни Бунина произошел коренной переворот: 9 ноября 1933 года ему была присуждена долгожданная Нобелевская премия по литературе. В силу этого обстоятельства Бунин, вертевшийся в круговороте нобелевских торжеств, порядком ими измученный и опустошенный, был явно не в состоянии работать над своими текстами. В этой связи он в посланной им Рудневу почтовой открытке «экспресс» отказался от публикации новых глав «Жизни Арсеньева» в № 54. На этот «экспресс» писателя Руднев отозвался подробным письмом от 5 ноября 1933 года.

Дорогой Иван Алексеевич!

Получил Ваш экспресс и очень Вас благодарю за скорый и ясный ответ: с Вами деловую переписку приятно вести даже когда приходится получать неприятные вести, как сейчас — отказ нам в «Арсеньеве», так Вы всегда быстры, отчетливы и сердечны в своих ответах.

Не хочу, не считаю себя вправе больше Вас мучить, дорогой Иван Алексеевич, оказывать моральное давление на Вас. Пусть будет так, считайте себя совершенно свободным от всяких обязательств. А для Вашего душевного спокойствия обещаю даже планировать книжку 5 «СЗ» и во втором варианте без Бунина.

Но только в надежде на лучшие дни, на хорошие результаты Вашего самолечения и ссылаясь на Ваши собственные «опасные мысли» в этом письме, — позвольте <...> всей душой по-прежнему желать восстановления варианта с Бунин

ным, а для этого — оставить соответствующие возможности. Одну из них — для продления срока, Вы сами любезно подсказали: если бы поместить «Арсеньева» в конце литературного раздела, то рукопись можно было бы представить с отсрочкой, к декабрю (выйдет книжка <...> не в конце, а в начале января!). Другую — сохранить возможность без обиды для кого-либо <...> снять вещь <...> я ясно вижу, как все по-хорошему это сделать.

Итак, никаких тяготящих над Вами обязательств, но, если б удалось докончить работу <...> даже за месяц, — будем ужасно, от души рады выпустить книжку последнюю этого года, или начальную 1934 — с продолжением «Арсеньева».

Далее в черновике Руднева отчеркнута часть письма, которую он, после некоторых размышлений, решил не приводить в чистовике:

Сейчас нам предстоит тяжелая работа: вновь собираемся начать по примеру прошлого года компанию по полупринудительной подписке 100 франковой... Положительно не мирится душа с тем, чтобы «СЗ», единственный (не смотря на «Числа»¹³) русский журнал, оказался закрытым из-за недостатка буквально нескольких тысяч на книжку! Тяжело приставать к богатым и равнодушным людям, но таков закон нашего века, ничего не поделаешь! Сейчас очень мило и горячо (надолго ли?) взялся нам помогать В. М. Маклаков. Веду сложную дипломатию «за пределами фракции». Обложены (на Земгор еще пойманы) два-три крупных зверя [буржуя] <...> Конечно, большинство наших <заходов> сорвется, кое-где со срамом даже, но неужели же не будет и удач?? У меня в душе чувство, что «СЗ» вытащить на этот год все же удастся. И ужасный берет азарт непременно все для этого сделать. Без возни с милым нашим журналом жизнь станет вовсе уж опустошенной. Ну, дай Бог нам всем еще увидеть лучшие дни. Обнимаю Вас, Ваш

В. Руднев

¹³ «Числа» — литературный журнал эмиграции первой волны. Выходил в Париже в 1930—1934 годах.

Читая это письмо, нельзя не вспомнить слова М. Вишняка о том, что на Руднев

лежала <...> задача — добывание необходимых журналу средств <...> дотации «Современным Запискам» все уменьшались, в то время как расходы по изданию журнала — типография, бумага, оплата авторов при возрастающей дороговизне — все увеличивались. В течение годов Руднев вел огромную и утомительную переписку со всеми, кто прямо или косвенно мог содействовать продлению жизни «Современных Записок», — журнал не раз дышал на ладан из-за отсутствия средств <...> В. Рудневу приходилось <...> в личных беседах доказывать, уговаривать, просить, обещать, драматизировать, «браниться», — всеми силами «вымогать», как он выражался, необходимые суммы. Надо было знать Руднева, чтобы по справедливости оценить его усилия. Это было совершенно не в его натуре, стиле и духе. Но он не отступал и, не считаясь с временем, трепкой нервов и душевным насилием над собой, снова и снова писал, приставал и, в конечном счете, — с затяжками, сокращениями, предупреждениями, что это уже окончательно в самый последний раз, — все же добивался очередного продления существования «Современных Записок». Руднев ни в какой мере не был дипломатом, не любил и не умел лавировать и маневрировать, дорожил достоинством, своим личным и общественным, журнала, и все же вряд ли кому удалось бы успешнее справиться с лежавшей на нем мучительной и благодарной задачей. Он героически боролся за сохранение «Современных Записок» [Вишняк: 58—59].

В этой связи то, что в чистовике письма от 5 ноября 1933 года пассаж о тяжелом финансовом положении журнала отсутствует [Шруба: 95], можно объяснить щепетильностью Руднева. По всей видимости, он, не пожелав делиться с Буниным подробностями борьбы за выживание журнала, полагал, что тот, став теперь богатым человеком, может воспринять его откровения как просьбу подключиться к финансированию издания журнала.

Неизвестно, «получил ли нуждающийся журнал, опубликовавший на своих страницах едва ли не все важнейшие произведения Бунина 1920 годов, от него какую-нибудь

денежную поддержку, скорее всего, нет. Зато фактом является то, что с 53-й книги, вышедшей в октябре 1933 года, вплоть до 63-й книги, увидевшей свет в апреле 1937-го, Бунин не опубликовал в СЗ ни слова¹⁴. По крайней мере, для издательства “Современные записки”, выпустившего в 1929—1931 годах четыре книги Бунина, присуждение премии обернулось некоторой финансовой пользой — как всегда, Нобелевская премия породила повышенный спрос читателей на произведения лауреата, и Фондаминский, профинансировавший в полном объеме две из этих книг, получил часть своих денег назад» [Шруба: 95—96].

Пятьдесят четвертый номер «Современных записок» вышел в январе 1934 года с фотографическим портретом Ивана Бунина на заставке и двумя статьями-панегириками по случаю присуждения Нобелевской премии русскому писателю-эмигранту — «Отъ Редакции. — И. А. Бунинъ» и «Ф. Степунъ. — ИВ. Бунинъ», но без бунинских текстов. Ну а примерно через месяц после этого знаменательного события, 14 февраля 1934 года, Руднев пишет новое письмо, в котором, как видно из его черновика, изобилующего множеством помарок и зачеркиваний, всячески старается уговорить новоиспеченного нобелевского лауреата не почивать на лаврах, а печатать в журнале продолжение «Жизни Арсеньева».

Дорогой Иван Алексеевич!

Получил Вашу открытку и сегодня же высылаю Вам 5 экз<емпляров> Вашей книги «Тень птицы»¹⁵. Достаточно ли?

Пересылаю Вам и письмо для Вас из Варшавы от Н. Буниной (?).

И пользуюсь случаем, чтобы спросить Вас: [дадите ли] рассчитывать ли нам на продолжение «Арсеньева» в ближайшей

¹⁴ Здесь имеет место ошибка или опечатка, так как в № 53 публикуется продолжение «Жизни Арсеньева».

¹⁵ Имеется в виду сборник рассказов И. Бунина «Тень птицы», вышедший отдельной книгой в издательстве «Современные записки» (Париж, 1931).

книжке «С<овременных> З<аписок>»? Я хлопочу не о журнале только, — но не кажется ли Вам, что в Ваших личных интересах теперь выступить [вновь в литерат<уре>] уже не в качестве уважаемой знаменитости <[лауреата] в свое. — неразб.>, а в старой [роли] своей писательской роли? Дабы не приходили недругам мысли о лауреате [и лаврах], почившем на лаврах. Шутки в сторону. Дорогой Иван Алексеевич, теперь Вы уже успели осмотреться в своем Грассе? Публика вас не терзает, Вы, конечно, перечли написанную часть Арсеньева — [можно ли] можете ли Вы дать ее нам [в течение марта месяца (до двадцатых чисел марта)] в течение ближайшего месяца?

Итак, Бунин перестал публиковаться в журнале, начиная с 54-й книги, увидевшей свет в январе 1934 года. Только через три года — в апрельском номере 63 (1937 год) были напечатаны фрагменты «Из книги “Освобождение Толстого”». Полностью одноименная книга была выпущена в этом же году парижским издательством «УМСА-Press».

Судя по приводимой переписке, никакого разрыва с СЗ у Бунина не было, как не было и злокозненности в отказе от присылки журналу своих новых текстов. На основании высказываний Бунина в письмах о том, как до болезненного щепетильно он относится к работе с корректурой своих текстов, можно понять, почему в 1934—1936 годах он вообще не публиковал новых произведений. В эти годы берлинское издательство «Петрополис» выпустило собрание сочинений Бунина в 11 томах. Оно является последним фундаментальным изданием произведений писателя, все тексты в котором даются в авторской редакции. Вполне естественно, что редакторская работа такого масштаба не могла не оказать негативного влияния на творческую активность немолодого уже писателя. Бунину в эти годы, попросту говоря, нечего было давать для журнала.

В UIUC хранится только одно письмо Бунина к Рудневу за 1934 год, не имеющее отношения к теме публикаций произведений Бунина, однако косвенно свидетельствующее о том, что добрых отношений с журналом Бунин не порывал.

Дорогой Вадим Викторович,
сделайте отдолжение — вышлите, пожалуйста (и поскорее, если можно), последнюю книгу «Соврем<енных> записок» Галине Николаевне, которая сейчас в Германии:

Frau Galina Kouznetzoff
Rosdorfer Weg 14II: bei Rosezberg
Göttingen, Allemagne

Все расходы заплачу Вам лично — надеюсь скоро быть в Париже <...> благодарю и обнимаю Вас, целую дорогую В<еру> И<вановну>.

14 ноября 1934, Ваш Ив. Бунин

Последним документом из собрания Софьи Прегель — Вадима Руднева в UIUC является почтовая открытка с соболезнованием по случаю кончины Руднева, посланная Буниным его жене 10 января 1941 года:

Моя дорогая, милая Вера Ивановна, из Вашего письма к В<ере> Н<иколаевне> увидел, что Вы, верно, не получили моей открытки, которую я Вам послал вскоре после вести о Вашем и нашем общем <...> горе. Еще раз выражаю Вам мои самые горячие чувства. Вы знаете, как я любил покойного и как я люблю Вас.

Да храни Вас Бог, обнимаю Вас от всей души.

Ваш Ив. Бунин

Литература

Вишняк М. В. «Современные записки» (воспоминания редактора) // Indiana University Publications Graduate School (USA). Slavic and East European Series. 1957. Vol. 7.

Осовский О. Сохраняя «духовное лицо» русской литературы: подлинная история «Современных записок» в архивных материалах и примечаниях к ним // Вопросы литературы. 2016. № 1. С. 353—371.

От редакции // Современные записки. 1934. № 54. С. 195.

Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы. В 3 тт. / Под ред. М. Грин. Т. 2. Мюнхен. Possev-Verlag, 1981.

Шруба М. История издательства «Современные записки» в свете редакционной переписки // «Современные записки» (Париж, 1920—1940). Из архива редакции. В 4 тт. Т. 1 / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М.: НЛО, 2011.

References

Editorial // *Sovremennie zapiski*. 1934. Issue 54. P. 195.

From Bunins. Diaries by Ivan Alekseevich and Vera Nikolaevna and Other Archive Materials. In 3 vols. / Ed. M. Grin. Vol. 2. Munich. Possev-Verlag, 1981.

Osovsky O. Preserving the 'Spiritual Image' of Russian Literature: True Story of *Sovremennie zapiski* in the Archive Materials and Notes to Them // *Voprosy literatury*. 2016. Issue 1. P. 353—371.

Shruba M. History of *Sovremennie zapiski* Editorial Staff in the Light of Editorial Correspondence // *Sovremennie zapiski* (Paris, 1920—1940). From the editorial staff's files. In 4 vols. Vol. 1 / Ed. O. Korostelev and M. Shruba. Moscow: NLO, 2011.

Vishnyak M. V. *Sovremennie zapiski* (Editor's Reminiscences) // Indiana University Publications Graduate School (USA). Slavic and East European Series. 1957. Vol. 7.

Свободный жанр

Олег ЕРМАКОВ

«КАЖДОЕ СЛОВО ПРОГРЕТО ЧУВСТВОМ...»

Письма А. Твардовского с войны

Аннотация. Статья посвящена книге «Письма с войны 1941—1945», включающей 139 писем А. Твардовского жене с фронта. Письма последовательно рассказывают о событиях души, попавшей в очередной смерч истории. В них много интересного о личности поэта, о том, как создавались его поэмы. 139 писем стали необычной книгой любви и творчества во время войны.

Ключевые слова: А. Твардовский, М. Твардовская, В. Гроссман, М. Исаковский, К. Симонов, «Василий Теркин», «Дом у дороги», Афганская война, Великая отечественная война, письма.

Письма известных писателей, художников, путешественников никогда не вызывали у меня большого интереса, даже письма тех, чье творчество мною любимо. Воз-

Олег Николаевич ЕРМАКОВ, прозаик, автор книг «Знак зверя», «Запах пыли», «Вокруг света», «Арифметика войны», «Песнь тунгуса». Живет в Смоленске. Email: ermakon@gmail.com.

можно, не удавалось настроиться на волну, проникнуться чувствами и мыслями автора. Не исключено, что здесь сказывалось некое предубеждение. Письма воспринимались как нечто полуофициальное, даже дружеская переписка. Казалась неизбежной и фрагментарность писем, мозаичность, необязательность. Вот и письма пламенного Ван Гога, чьи работы продолжают волновать меня несмотря на то, что имя художника уже стало чем-то вроде популярного бренда и многим просто надоело, — письма эти не произвели должного эффекта, хотя в них сказывается и несомненный литературный талант.

Получив книгу со 139 военными письмами Александра Твардовского жене Марии Илларионовне, книгу, подписанную дочерьми поэта — Валентиной и Ольгой Твардовскими, я испытывал в большей степени радость коллекционера («Железную мистерию» мне подписала вдова Даниила Андреева), нежели предвкушение занимательного чтения.

Надо сказать, что письма Александра Трифоновича я уже читал в других книгах, это были письма, адресованные литераторам, читателям, иногда явным графоманам. Письма удивляли своей основательностью, дотошностью, широтой. И они добавляли штрихи к портрету поэта, но не становились самостоятельным явлением. Чтение можно было оборвать на том или ином письме или читать все вразброс. Это, конечно, интересно в первую очередь литературоведам, критикам, наверное, поэтам — в письмах много высказываний, условно говоря, «цеховых».

Военные письма?.. Но как раз именно это обстоятельство и не сулило ничего особенного. Мне довелось послужить в армии, ведущей боевые действия, и я, как и все другие, отлично знал, что можно писать и чего нельзя сообщать родным и друзьям в далекий Союз. Забегая вперед, замечу, что и сам Александр Трифонович в своих письмах не однажды об этом поминает, поэтому ему так любви были письма с оказией. Но большинство писем шло полевой почтой.

Итак, письма, пропущенные военной цензурой.

Но предшествует им короткое предисловие дочерей поэта. Предисловие предельно ясное, четкое, с кратким

экскурсом в биографию Твардовского: здесь упомянуты значительные вехи его довоенной жизни — от знакомства в Смоленске с будущей женой и, собственно, до войны. А как раз перипетии смоленской жизни поэта не столь просты, зачастую приходится сталкиваться с противоречивыми и туманными сведениями об этом периоде. Предисловие — выверенный и ценный документ. Дочери поэта отличаются исследовательской добросовестностью в отношении наследия отца.

Письма начинаются с телеграммы жене, отправленной на следующий день после начала войны:

Вечером будет машина выезжай без крупных вещей договорись сторожихой = Александр [Твардовский: 19]¹.

Как явствует из примечания, Александр Трифонович в первый же день уехал с дачи в Москву, где получил назначение на службу военкором в газету «Красная армия» Киевского Особого военного округа.

И потекли денечки, застучали колеса, загудели моторы, полетели письма полевой почты сперва еще в Москву, а потом в Чистополь, захолустный городишко на Каме, в Татарии, куда уже в июле были направлены «деятели литературы и культуры, органы правления творческих союзов из Москвы, Ленинграда и других районов. Более двухсот писателей, литературных и театральных критиков, художников, артистов и около 2 тысяч членов их семей переезжали в Чистополь с начала лета до конца октября» [Федорова].

В первых письмах поэта почти и нет войны, а только удивление: «Город необычайно красив, древен и молод одновременно» (с. 20), — речь о Киеве. И сразу забота об оставленной семье: «Живи на даче, если даже будет хуже с продуктами, чем в городе» (с. 20). Города в войну опаснее. Вскоре военный литератор убедится в этом воочию. Но еще

¹ Далее указания на страницы из книги писем Твардовского приводятся в тексте в круглых скобках.

бои идут под Киевом. Военкора отправляют на первое задание — и он не выполняет его: «В первой поездке я с непривычки (потому, что ничего подобного не видел в Финляндии) немного опешил и вернулся без единой строчки материала» (с. 25). Комментаторы разъясняют суть дела: Твардовский стал свидетелем расстрела немецкой авиацией Днепровской Краснознаменной флотилии. Как поведать на газетном языке об этом? Да и на любом другом языке, хоть и поэтическом? Для осмысления таких событий необходимо время. Но время не ждет. И уже со вторым заданием военкор вполне справляется. Правда, отношения с редактором не складываются. Но очерки, фельетоны, стихи идут один за одним. Поэт втянулся в службу. Ему ясно, что и стихи воюют. И даже мирные стихи — Сталинскую премию за «Страну Муравию» Твардовский передал в Фонд обороны. Это было собственное решение. Примерно в то же время такое же решение приняли Шолохов и Лебедев-Кумач. Эти трое и были первыми, а вовсе не Н. Тихонов, С. Михалков (с. 346).

Специфическое военное прозрение приходит быстро: «Сейчас мне кажется, что вся моя и моего поколения жизнь (до войны) была детская» (с. 24). Но все-таки эти слова скорее обращены к другим, тем, кто еще не нюхал пороха. А Твардовский уже побывал на кровопролитной войне с Финляндией. Но здесь он и выражает некое всеобщее прозрение. Ведь та финская война уже тогда была «незnamenитой».

Новая война расколола мир пополам. Дымы ее пожарищ зачернели страшными тучами, и на этом фоне мелькали птицами фронтовые письма солдат, офицеров и любимых ими женщин, детей. Метафору эту, впрочем, я позаимствовал у мирного отшельника-поэта, наблюдавшего в Древней Индии из своей пещеры полет ослепительно белой журавлихи на фоне туч. Это предвещало сезон дождей. А у нашего поэта — время войны. Несколько рискованное, это сравнение поэтов и эпох все-таки выявляет нечто существенное, а именно — созерцательную, по сути, природу поэтического таланта. Поэт и есть отшельник, следящий за происходящим. И ему необходима дистанция, а стихам, как вода, и воздух, и солнечный свет, по-

требна тишина. Всякий поэт и должен жить как тот древний индеец: на даче ли, на пятом ли этаже, но в «пещере»... А если на войне, в железном потоке, то какие тут могут быть стихи?

«Это тяжело, — признается поэт, — когда чувствуешь, что тут бы слова нужны такие, с которыми на смерть людям идти, а глядишь — стишки, какие мог бы написать и не я, и не выезжая из московской квартиры» (с. 23).

Но уже через два-три письма мы, читатели и ценители единственной в своем роде воинской поэмы, получаем сигнал: упоминание имени — Теркин. Пока это Иван Гвоздев, герой фельетонов, «Теркин на новом этапе», как уточняет Твардовский. А комментаторы добавляют, что Теркин — герой фельетонов еще финской войны.

Здесь еще только тень, намек, а на самом деле завязка одной из сюжетных линий этой книги.

То, что эти 139 писем — книга, понимаешь довольно быстро. Письма последовательно рассказывают о событиях одной души, попавшей в очередной смерч истории. Сам Твардовский, правда, утверждал, будто на войне нет сюжета:

На войне сюжета нету.
— Как так нету?
— Так вот, нет.
Есть закон — служить до срока,
Служба — труд, солдат — не гость.
Есть отбой — уснул глубоко,
Есть подъем — вскочил, как гвоздь.

И далее он уточняет:

На войне ни дня, ни часа
Не живет он без приказа.

То есть герой и не герой вовсе, а некая игрушка в чужих руках — судьбы ли, генералов. Здесь высказывается мысль о том, что сюжета и, следовательно, какого-либо повествования достоин герой, наделенный волей. А какая же воля у солдата, если он даже портянки не может перемотать без приказа?

Так ли это?

Сюжет на войне есть. И поэт сам это утвердит.

Ветер злой навстречу пышет,
Жизнь, как веточку, колышет...

Но *веточка*-то сопротивляется, не ждет обреченно. А это уже — воля к жизни. Лучшая иллюстрация этого сообщения — глава «Смерть и воин». Но более того, Теркиным и его собратьями движет еще и воля к победе. И ему со товарищи предстоит преодолеть неимоверные трудности, чтобы эту волю осуществить. Военный поход за русиной победы — таков сюжет любой войны издревле.

Но мы забежали сильно вперед. Пока еще ни поэмы, ни успехов на фронте. Советские войска отступают, сдают города и веси. Твардовский тревожится о родных, оставшихся в Смоленске, надеется, что они успели уйти, переживает о своих братьях, младших командирах: «...а это должность такая, что всегда человек должен быть впереди. Боюсь углубленно думать об этом, мне очень жаль их. Это будет чудо — если они живы, если не попали ранеными в руки врага или что-нибудь подобное» (с. 29).

Он еще не знает, что младший брат Иван пленен финнами. Но чудо и вправду свершится со всеми Твардовскими: никто не погибнет в войну. Павел и Константин, а также Василий будут и дальше воевать, получают ранения. Теща будет блуждать по смоленским лесам с внуком, которого партизаны сочтут за сына земляка-поэта, о чем и попросят сообщить в телеграмме Твардовскому.

Война гудела и рвалась в Киев, где располагалась редакция газеты «Красная Армия». И наконец — ворвалась. Редакция уходила в числе последних. Твардовский откровенно называет это «драп-кроссом» и говорит, что не всем довелось спастись... И буквально тут же поэт успокаивает своего адресата насчет средств, которые буду пересланы одним человеком: «Чутьочку легче тебе будет, моя многострадальная Машуня» (с. 34).

Приходилось не раз слышать о том, что у Твардовского нет любовной лирики в обычном понимании, точнее есть намеки на любовную лирику. В стихах о любви поэт как будто робеет. И уже кто-то заметил, что это объясня-

ется его воспитанием. Тема эта у Твардовского — прикровенна. Любовь — не для чужих глаз.

Но вот как раз в этих письмах поэт откровенен. Цензура? Так это же «машина», настроенная на пораженческие и политические идеи, на некие секретные военные сведения.

Все 139 писем Твардовского жене Марии Илларионовне согреты этим чувством, лучше сказать прогреты, — как писал сам поэт о каждом слове своей поэмы. Слова этих писем и прогреты его сердцем. Письма как бумажные фонарики, что летят под воздействием живого огня.

«Дорогая моя Машуня», «Дорогая моя девочка», «Дорогой мой дружок, милая Маша», «моя дорогая огородница», «сердитая моя жена» и даже «моя дорогая невеста» — так начинаются или заканчиваются все эти письма. Последнее требует пояснений, их мы находим, как всегда вовремя, в комментариях, составленных, напомним, дочерьми поэта:

Речь идет о регистрации брака А. Т. и М. И. соответственно Указу Президиума Верховного Совета СССР <...> Указ устанавливал более жесткую регламентацию прав и обязанностей супругов друг перед другом и перед детьми, усложнял процедуру развода <...> Предусматривалась и обязательная запись о регистрации брака в паспорте. Брак М. И. и А. Т. был зарегистрирован в Смоленске в 1930 году. В метриках детей А. Т. числился отцом [В. Твардовская, О. Твардовская: 411].

Но поэту многие вещи кажутся интересными, даже вот вроде бы и досадный какой-то бюрократический Указ о браке, и он с удовольствием обыгрывает эту ситуацию:

А как ты сама? Небось, мечешься и забываешь о том, что я не стану записываться в ЗАГСе с худущей и злой старухой, мне, человеку положительному, отправляясь в это почтенное учреждение на 35-м году жизни, желательно невесту потолще, добрей, поспокойнее. Учти <...> кормись получше и старайся войти в тело. Я уже здесь готовлюсь исподволь к свадьбе (с. 281).

Обновление любви неизбежно в моменты невзгод, испытаний. Это происходило и происходит с каждым, кто

любит, любим. Война — жесточайший момент истины. В одночасье здесь сгорает всякая труха. Новыми видит солдат своих родных и близких. И, конечно, дорожит разговором с ними как ничем другим. Полевая почта — это «Сезам, откройся!» — и солдат погружается в свет истинных сокровищ, и это свет дома, семьи.

Если из Кабула в наш полк не привозили почту, мы впадали в настоящее уныние. И наоборот, письма были самыми яркими праздниками в степных буднях. Редко кто сразу разрывал конверт и принимался за чтение. Нет, обычно письма читались с чувством, с толком, с расстановкой. Не впопыхах где-нибудь... А если и жадно заглядывались тут же, то вечером, после работ снова прочитывались при керосиновой лампе, в табачном дыму. И каждый солдат вдруг преображался, становился каким-то чужим, недоступным — далеким... Свежее письмо носили некоторое время в гимнастерке, потом перекладывали в тумбочку. Письма как будто создавали некоторую приватную территорию. По сути, ничего нет у солдата своего, да. А тут — вот оно.

По письмам Александра Твардовского видно, как ему дорога эта возможность разговора с любимой женой — и даже с одной из дочек. Старшая дочь Валентина, судя по всему, просила писем, адресованных ей лично. И отец иногда добавляет в письмо к жене, что большое письмо сейчас напишет и дочке. А младшей еще было совсем мало лет, родилась она за несколько месяцев до войны. И отец беспокоится о них, при первой возможности отправляет посылки с шоколадом, таблетками-витаминами и т. и. Делает это он со всеми отцовскими предосторожностями, просит, например, Марию Илларионовну не открывать загодя секрет посылки, а то, кто знает, дойдет ли и удастся ли вообще что-то передать.

В Чистополь ездили знакомые литераторы, Василий Гроссман, например. Его семья жила по соседству с семьей Твардовского. В Чистополе пребывал, как говорят, почти весь цвет советской литературы:

В город на Каме эвакуировались Борис Пастернак, Анна Ахматова, Николай Асеев, Арсений Тарковский, Константин

Паустовский, Александр Фадеев, Леонид Леонов, Михаил Исаковский, семьи Василия Гроссмана, Федина, Твардовского, Сельвинского. Думали — на несколько месяцев... [Федорова]

Жизнь там была довольно трудная. Из этой же публикации в «Совершенно секретно» мы узнаем подробности жизни этой писательской колонии:

«Жизнь в глухой провинции потрясла своей примитивностью и неустроенностью. Тогда я впервые осознал, что Москва по сравнению с остальной страной — иное государство, неизмеримо более цивилизованное и благополучное. В Чистополе мы попали в XIX век, если не дальше. Старые деревянные, осевшие в землю дома царских времен, не асфальтированные грязные улицы, отсутствие машин, водопровода, канализации. За водой мне приходилось ходить с ведрами и коромыслом к колодцу за несколько кварталов от дома, в любую погоду, да еще обратно дорога шла в гору, зимой — часто обледенелая. Электрический свет давали только на несколько часов в сутки и с частыми перебоями. Не было и керосина. Освещались самодельными масляными коптилками: баночка или бутылка с грубым растительным маслом (которым каша сдабривалась) и фитиль из веревки. Спичек не было, огонь добывали древним способом: с помощью зазубренной железяки — кресала, кремня и трута (жженой тряпки). Чиркали железкой по кремню, искры падали на трут, он начинал тлеть, и его раздували до огня», — вспоминает сын драматурга Владимира Белоцерковского Вадим [Федорова].

Тревога А. Твардовского была более чем обоснованна. Вот что сообщает журналист «Совершенно секретно» дальше:

Поэт-переводчик Александр Мирер сошел с ума от голода. Елена Санникова, жена поэта Григория Санникова, получив сообщение о смерти мужа, повесилась в 1941 году. Последней каплей для того, чтобы набросить петлю на шею, для художника Александра Плигина стала кража его хлебных карточек за целый месяц, что означало голодную смерть [Федорова].

И поэт при первой же возможности отправляет туда денежные переводы, просит жену не жалеть денег, он-де еще заработает. У самого у него уже начались проблемы со здоровьем: шатаются зубы и кровоточат десны.

Никак не способствовали плодотворной работе и сложившиеся отношения в редакции, в первую очередь — с редактором. Видимо, он и задавал тон. Твардовский пишет:

Хуже Долматовский и многие другие, которые прямо-таки оцепляют меня со всех сторон каким-то полубойкотом. Шипят, нагло обзывают чем-то, и уже нет ни сил, ни охоты отбрезхиваться. Беда одна, что задумаешься: чем ты так обозлил людей, за что тебя ненавидят? А ненавидят очень. Стараясь как-то дискредитировать тебя как человека, оглупить, осмешнить и т. п. (с. 62)

Сразу и не поверишь в прочитанное. Ненавидят? Твардовского? Или все-таки дело в характере поэта? Ведь приходилось уже читать о его «заносчивости», чуть ли не высокомерии. Тут ненароком вспомнишь и о его польских корнях, а именно полякам у нас приписывают «гонор».

Но некоторые разъяснения можно найти уже в этом письме. Твардовский пишет: «Я вновь поднялся в душевном, в моральном смысле и хочу именно работать как можно лучше» (с. 62). И эти требования он предъявляет и своим коллегам. Далее он пишет:

Чтоб иметь успех и прочее, нужно писать так, как я уже органически не могу писать. Полийчук (Так у Твардовского; правильно Палийчук. — О. Е.), с которым я одно время даже на пару работал, вышел из-под моего «гнета» (в смысле требований к языку и пр.) и понесся вовсю по пути сочинения стишков без всяких «вспышек» или «искр». Пишет по два, три в день, превозносят его, и он цветет (с. 62).

Ясно, такое отношение должно было раздражать. Да и лауреатство, конечно, тоже. Ну, возможно, и особенное чувство собственного достоинства... Или — «затейливый характер», по определению Юрия Трифонова. Александра Трифоновича времен уже первого редакторства в «Но-

вом мире» он характеризует так: «наивен и подозрителен одновременно, как много в нем простодушия, гордыни и крестьянского добросердечия, как легко он поддается внушениям, как трудно меняет свои мнения о людях...» [Трифонов: 477]

Маргарита Алигер в своих воспоминаниях говорит о нем так: «Человек скорее скрытный, во всяком случае неизменно сдержанный, и никак не склонный к пустой болтовне...» [Алигер: 391]

Но, пожалуй, уместнее сослаться на свидетельства именно военной поры. Одно из них мы находим в коротких записках Л. Кудреватых, фронтового корреспондента одной из центральных газет, повстречавшегося в конце войны с Твардовским, а до этого с сотрудником второй газеты, в которой поэту пришлось служить с 42 года, с полковником А. Бакановым: «— А Твардовский-то теперь у нас, в нашей редакции, — не без гордости сказал Баканов. — Мы с ним дружим. Хотя он и с трудноватым характером, но человек простой, свойский. Обязательно познакомлю тебя» [Кудреватых: 209—210].

Все это, конечно, надо иметь в виду. И помнить присказку отца героя «Жизни Арсеньева»: я не червонец, чтобы всем нравиться. Перед нами — живой человек, а не схема. У Твардовского скверные отношения с редактором «Красной Армии», полковником И. Мышанским, с другими сослуживцами, а, например, с Василием Гроссманом — отличные. В чем дело? Тут, правда, надо заметить, что Гроссман все-таки служил не в той же газете, а, так сказать, поблизости — в «Красной звезде». Но тем не менее. Твардовский о нем пишет в письме с оказией, то есть с самим Гроссманом, вырвавшимся на побывку к своим в Чистополь:

Нечего говорить, как хотелось бы мне тоже поехать, но нет и тени плохого чувства к человеку. А он, видимо, думает, что я ему очень завидую, хотя, нет, он слишком умный, чтоб так думать. Ты с ним там наговоришься. Он тебе будет живым письмом от меня, это мой лучший товарищ, который все хорошо и благородно понимает и оценивает. Признаюсь, совсем уныло здесь станет мне без него. Совсем один в известном смысле (с. 76).

В таком же тоне и все другие отзывы об этом незаурядном писателе. Хотя эти отношения проверялись на прочность бытовыми неурядицами: между женами Твардовского и Гроссмана возникла размолвка в далеком Чистополе. Но молодой Твардовский тут мудро уклоняется от *бабских* раздоров, лишь советуя жене все уладить миром. Он дорожит этой дружбой с *умным, прочным* человеком. Наверное, то же самое мог бы сказать о нем в те времена и Василий Гроссман. Это была дружба равных.

Впрочем, из области догадок и предположений можно перейти на более прочную почву. Когда Твардовский получил новое назначение, в редакции «Красной Армии» ему дали негативную характеристику, и он в своей объяснительной записке, приводимой в комментариях полностью, убедительно опроверг по пунктам эти обвинения. Насчет того, что им якобы мало было написано, поэт говорит, что по количеству публикаций уступает только одному сотруднику, Б. Палийчуку (которого мы уже упоминали выше), и лишь потому, что Твардовскому чаще приходилось выезжать на фронт. Дальше он трезво и обоснованно рассуждает и о качестве...

Ситуация, конечно, крайне неприятная. Кому из наших поэтов приходилось в подобном отчитываться? Ну да, царь вызывал на ковер Пушкина, но совершенно по другому поводу. Обычно поэт сам держит ответ — перед инстанциями повыше ГлавПУРККА (Главного политического управления Красной Армии). Но делать нечего, время военное, обвинения оскорбительные, «Теркин» еще не написан... И поэт скрупулезно продолжает разбирать характеристику. «Высокомерен и груб»? Может, такое впечатление сложилось, рассуждает поэт, из его споров на партсобраниях с редактором Мышанским? Или из отношений с теми литераторами, с которыми он и до войны не был дружен? А со старыми работниками газеты у него было полное взаимопонимание. Выпивка? «А кто не выпивал в нашей редакции? Выпивали все, когда было что». (Могу лишь заметить, что с тех пор армия не изменилась, и мы знали всего одного уникального трезвенника — неутомимого командира разведроты Тудвасева; но он вообще не переносил спиртного и выпил, кажется, один раз в жизни, на выпуск-

ном.) Следующий пункт и того хуже: «...не проявлял стремления больше бывать в частях фронта». Это, пожалуй, самое тяжкое обвинение, по сути — в трусости.

Но мы уже читали предыдущие письма, в которых, наоборот, есть жажда быть в деле. Вот, например: «Милая, кончаю письмо. Только что пришли и сказали, что нужно собираться в полет — командировка. Я уже немало тосковал по фронту» (с. 45). И это мужское чувство. Многих оно вело на фронт добровольцами. Об особенном свободомыслии фронтовиков уже сказано достаточно. Тот же Солженицын уходил на фронт правоверным коммунистом, но на войне сталинский стипендиат вдруг начал критиковать Сталина, правда, еще в поисках истинного марксизма-ленинизма. В письмах и дневниках он был откровенен и смел. За что и поплатился. И уже в лагере произошло окончательное крушение его мировоззрения. А началось все на фронте. Чувством свободы на краю жизни преисполнены и герои «Жизни и судьбы» Василия Гроссмана. Конечно, в случае Твардовского сказывалась и неприятная атмосфера в редакции, — вырваться оттуда всегда хотелось.

Но послушаем самого поэта: «Сколько бы я ни ездил в действующие части — больше одних товарищей и меньше других, это всегда происходило по моим настояниям перед редактором и его заместителем, которые хотели, чтобы я больше сидел в редакции и писал юморески» [В. Твардовская, О. Твардовская: 366]. В письмах он об этом тоже ведет речь, что приходится настаивать на поездках на фронт, все верно. Но редактору подавай юморески... Да и всякому другому начальству тоже хотелось лишь бодрых реляций. Все рушится и пылает под бомбами фашистов, сотни тысяч бойцов оказываются в плену, а ты бодро пой победу. Сиди и пиши в духе Палийчука — да с ним вровень:

В тыл к противнику в разведку
Скачет конник молодой.
Глядь — фашистская танкетка
Мчит дорогой столбовой.

Дальше — шарах! Летят гранаты и вот:

Уничтожена танкетка.
Хорошо закончен бой.
И с «добычей» из разведки
Едет конник молодой.

(Б. Палийчук.

О хорошей разведке и подбитой танкетке)

А. Кондратович в своей книге «Александр Твардовский» цитирует письмо Твардовского Исаковскому, датированное мартом сорокового года, когда еще шла война с Финляндией. И там есть такие строки: «Короче говоря, мне открылся новый, необычайно суровый и вместе с тем очень человеческий, дружный и радостный мир. Я рад, что он стал доступен и понятен мне. Красную Армию я полюбил так, как до сих пор любил только деревню, колхозы» [Кондратович: 88—89]. И эти строки вдруг вызывают в памяти стихи и прозу Дениса Давыдова, там то же чувство воинского одушевления. Хотя, конечно, это лишь одна сторона войны...

Воронежский исследователь творчества поэта В. Акаткин приводит выдержку из воспоминаний А. Бека о Твардовском той поры: «Он много пережил, до краев наполнен впечатлениями, но как-то взбаламучен, закурен, много пьет» [Акаткин: 38].

Словом, нет никаких оснований ставить под сомнение солдатское достоинство поэта, и его доводы прицельно разящие.

Но сердце Твардовского эта история потрепала, покогтила, это уж так.

Твардовский был откомандирован в Москву. И здесь началась новая глава его военной судьбы. Один в каменной хмурой Москве. Чем-то эти эпизоды напомнили сцены из военного романа Дос Пассоса «Три солдата», скитания одного из героев по военному Парижу. Немцы тоже подступали близко к этой столице и бомбили ее. Герой Дос Пассоса, служа в армии, заодно начал ходить на лекции в Сорбонну и в конце концов оказался вне закона, ибо мирная жизнь властно влекла его. Конфликт между долгом и свободой закончился трагически.

Фигура нашего поэта лишь внешне напоминает этого несчастного героя Дос Пассоса. Для него долг и свобода со-

шлись счастливо в одной точке. Имя этого полюса — Теркин. Почти ликующе пишет Твардовский из пустой холодной московской квартиры жене в далекий Чистополь:

Ведь я давно уже не верю в эти фельетончики, давно хочу писать всерьез и давно уже понес из-за этого неприятности. Вот каковы дела. И надо ж было, чтоб в это самое время у меня явилась радостная мысль работать над своим «Теркиным» на новой, широкой основе. Я начал — и пошло, пошло. Когда я отделявал «Переправу», еще не знал, что втягиваюсь в поэму, а потом все сильнее втягивался, и вскоре у меня было уже такое ощущение, что без этой работы мне ни жить, ни спать, ни есть, ни пить. Что это мой подвиг в войне (с. 117).

Сейчас для нас совершенно ясно, что это дело не уступает военной работе, которую мог бы исполнять Твардовский-офицер. Сердечные письма солдат красноречиво свидетельствуют об этом.

А пока он читает главы новой поэмы «на военной комиссии»: «Вечер прошел блестяще <...> — я даже испугался» (с. 118). И сразу все зашумели, засуетились, журналисты, издатели:

...звонят отовсюду, начинается ажиотаж вокруг поэмы (ненаписанной!); «Известия» предлагают немедленно начать печатание («там продолжите»), «Правда» грозит, что не возьмет на работу (боже, как трудно все в спешке объяснить — дело в том, что «Правде» подсказали, чтоб она просила откомандировать меня к ней), если не ей, первой, поэма. А все — дураки, чиновники, трусы, и неизвестно, из чего горячатся (с. 118).

В этих строках из письма жене хорошо слышно биение этих событий, почти виден вихрь, вдруг закружившийся вокруг письменного стола в огромной мрачной Москве. И очень понятна следующая реплика поэта из того же письма: «И нервы мои не выдерживают» (с. 118).

Да, вообще-то любому автору введома подобная горячка, но, как правило, это бывает, когда уже вещь готова и поэма, роман, повесть идут в люди. Но здесь речь о поэме ненаписанной. Что еще выйдет?! И выйдет ли?! Известно

суеверие некоторых авторов, которые до самого последнего срока даже не открывают названия своего нового творения. А здесь — пошли читки, слушания, публикации в газетах и журналах. Чтение глав началось и по радио. А поэмы-то еще и нет! Но все ждут, требуют, хвалят, надеются, обещают, выдвигают ультиматумы...

Ведь вот когда не вникаешь в эти подробности, то даже и тени сомнения не возникает при мысли о «Василии Теркине»: важному делу все помогали. За порогом — война. Да прямо тут же, в небе: «Сейчас выходил на балкон смотреть “сабантуй”». Средь бела дня высоко в небе ползет, оставляя белый следок, фриц, небо в белых точках разрывов, народ прячется в подъездах» (с. 124).

А «Василий Теркин» — как своеобразное письмо, адресованное каждому пехотинцу, артиллеристу, летчику, моряку. И посланий от Теркина многие ждали на фронте. Это как сто граммов боевых. Не думаю, что сравнение рискованное. Вообще, хорошая поэзия пьянит. На чужбине в военных условиях воздействие родной поэтической речи еще сильнее... Правда, пока бои шли на родной земле. Но уже рать собиралась с силами. И Теркин был среди этих солдат.

Но все было не столь просто. Например, судьба «Теркина» зависела и от того, где будет печататься поэма. А Твардовского хотели прикомандировать к *безвестному двухнедельному журнальчику*, как пишет он. То есть, по сути, поэму могли похоронить в недрах этого журнальчика. Ясно же, что площадка для этой ясной и чистой артиллерии — глав «Теркина» — должна быть шире и выше: «Правда», «Известия», «Красная звезда». Но какой же редактор потерпит это? Чтобы поэма его сотрудника печаталась на чужой площадке? Нам-то отсюда, из мирных лет, кажется, что вся страна и была такой общей площадкой. Ан нет! Ведомственных интересов даже война не отменила. (Снова сошлюсь на армейский опыт: в нашем полку было явное двоевластие, ну, или противостояние между командиром полка и начальником штаба, приказы одного мог отменить второй, и это всего лишь в масштабах одного полка, единого, так сказать, организма.)

Твардовский пишет Марии Илларионовне о том, что вокруг поэмы началась странная возня, *наверху* ее читают

якобы с недовольством и т. д. Да, поэт наконец-то в «пещере», и здесь-то и свершается его труд, но каково писать в электрических дугах всех этих слухов? Сквозь него и так проходит ток творчества, ток воюющего народа.

От поэта требуют убрать одно, другое. Придирки подчас просто смешны и нелепы. Ну, например, требуют смягчить такие строчки: «Был штыком задет в атаке — / Зажило как на собаке». Мол, слишком грубо. Это грубо? Да слышали ли эти товарищи родную речь в окопах? Речь своих охрипших солдат, завшивленных, голодных, почерневших от дыма, в мокрых сапогах и прожженных шинелях?

Вспоминается один эпизод отечественного кинематографа. Когда снимали «Они сражались за родину», эпизод ранения героя Шукшина, то Шукшин в ответ на участливый вопрос героя Буркова, мол, как ты, что с тобой? — ответил отборным матом — не по сценарию, разумеется. И, как свидетельствовали очевидцы, это все прозвучало очень естественно. Армейская речь и в мирной обстановке довольно забориста и солона. А уж в военной — тем более.

Но товарищи в верхах морщились на эту невиннейшую строчку: «Зажило как на собаке». Оторопь берет от зашкаливающего сего фарисейства. Бросают тысячи в пекло, строчат знаменитый приказ «Ни шагу назад», воюют не уменьем, а числом — и пеняют поэту на безнадёжность строфы:

И о смерти, кто отвык,
Так, примерно, судит:
Многих наших нет в живых,
Что ж, и нас не будет.

А ведь здесь извечная философия солдата, высказанная со стоическим бесстрашием. И строфа-то вовсе не расслабляет, не ввергает в панические настроения, а настраивает так, как надобно.

Мария Илларионовна в своем письме признается (цитата из этого письма есть в комментариях): «Что-то происходит с Теркиным, я скорее чувствовала, чем знала. Примета была одна: прекратились читки Орлова. Если бы он хворал — не выступал, а то раза два его слышала после Теркина, но с другим материалом» [В. Твардовская, О. Твардовская: 387]. Орлов читал «Теркина» по радио. Исследовате-

ли творчества Твардовского говорят о заговоре молчания (см.: [Новикова]). Чтение поэмы на радио было прервано на год. Упоминания в печати поэмы почти исчезли. Так что Твардовский даже пишет секретарю ЦК Маленкову. И правильно делает. Нечего стесняться в такое-то время. Ведь на самом деле не о себе он печется, только глупец и завистник может так подумать...

«Время такое, когда одна судьба — песчинка» (с. 139), — заключает поэт. Но судьба «Теркина» уже не песчинка, в поэме зазвучали какие-то уже надличностные голоса, голоса глубинной породы самой нашей земли. Твардовский, как рудокоп, долго бил, копал — еще с финской войны — и внезапно ему в лицо пыхнуло светом этой породы.

Я пишу, как хочу, и знаю, что без всякой дидактики штука эта будет очень нужна и полезна. И люди, услышавшие первые ее отрывки <...> все почувствовали что-то, и все кругом *хотят* этой книги (с. 126).

Интересно, что, рассказывая потом историю возникновения замысла и создания поэмы, Твардовский забыл свои дневниковые записи еще сорокового года. Об этом говорит в своей книге А. Кондратович, он и приводит эту запись, называя ее автопророчеством:

При удаче это будет ценнейший подарок армии, это будет ее любимец, нарицательное имя. Для молодежи это должно быть книжкой, которая делает любовь к армии более земной, конкретной...

Одним словом, дай бог сил! [Кондратович: 100]

Позже, как замечает Кондратович, обнаружив в архиве эту запись, Твардовский и сам был немало удивлен. Нет, неспроста говорится о том, что у каждой книги есть своя судьба.

Можно сказать, что Теркин дремал, как Илья Муромец, ждал срока — и дождался. И это сравнение, кстати, хорошо оттеняет героя поэмы: он весьма обычен, даже невзрачен, а сказочна в нем эта драгоценная порода, которую и узрел, добыл поэт и поместил ее в самую сердцевину

ну образа солдата. И это захватило всех. Вот же, вот же оно — сияет...

Этот тихий свет сразу и охватывает, чарует читателя. Очаровал он даже классика Бунина в далеком Париже.

Теркина не мог бы написать коренной горожанин, не знавший деревни. Например, Симонов. О чем он сам и говорил однажды Твардовскому. Твардовский о Симонове пишет жене в Чистополь:

Без затруднений дело проходит лишь у современных Кукольников, у которых все гладко, приятно и даже имеет вид смелости и дерзости. Обратила ль ты внимание на первую авторскую ремарку в пьесе «Русские люди» (К. Симонова)? «На переднем плане — *русская* печь, дальше кивот с *иконами*». Как легко можно было бы продолжить: «русская баба печет русские блины, а русский человек ест их, запивая русской водкой, и матерится по-русски». Когда сущность заменяют названием, когда продают то, что не их собственность и не стоит труда, — тогда такое и получается (с. 131—132).

Трудно удержаться от современных аналогий. Ведь посмотрите-ка, то же самое и происходит на телевидении, в газетах, в соцсетях. В масть и одно стихотворное послание Твардовского Исаковскому, где есть такие строки:

Бог с ней — с бедною славою
Рифмачей-кумачей,
Усачей-лимузинщиков,
Потребительских душ,
Патриотов-алтынщиков
И новейших кликуш.

Написано в 1946 году, а до сих пор аукается. Что и не снилось и не приснится всем новым поэтам и прочим авангардным культуртрегерам, норовящим спихнуть с корабля словесности А. Т. Т. Не получится, даже инициалы его как глыба.

Можно было бы решить, что в «пещере» Твардовскому и неплохо живется. Ерунда. Ему там хорошо пишется. Это главное. А так-то он тоскует по семье, шлет письма в Чистополь:

Машуня, целую тебя крепко-крепко, как будто встал из-за стола, а ты подошла ко мне, маленькая и родная, и припала ко мне всем своим милым телом и смотришь снизу своими умнейшими и строжайшими, но любящими глазами (с. 148—149).

Интересная особенность восприятия. Мне, читателю, видевшему фотографии Марии Илларионовны и читавшему некоторые ее опубликованные письма и предисловия, она вовсе не казалась маленькой. А тут вспоминаешь, что сам Александр Трифонович был довольно рослым, и покаянная поздняя фраза Солженицына о Твардовском-богатыре и в этом смысле не преувеличение.

О Марии Илларионовне многие отзывались самым лестным образом.

Мне посчастливилось услышать в телефонном разговоре с младшей дочерью Твардовских Ольгой Александровной буквально следующее: «Мама была для папы как струна».

Твардовский жене и сам признается: «А я без тебя пропаду, ты меня и на расстоянии держишь в смысле духа» (с. 137).

Твардовскому с женой повезло. Об этом можно судить и по военным письмам поэта. Мария Илларионовна — умный собеседник, не по обязанности супружеской вникающая в дела мужа. «Ты ведь любишь печатное слово» (с. 179), — замечает Твардовский. «Любишь» и «радость» здесь синонимы. В Москве Твардовский выписывает для жены газеты и журналы. Не забывает и старшую дочку: ей «Пионерскую правду» и журнал «Пионер». Еще и «Робинзона Крузо» в переработке Чуковского ей отправил.

Метафора Ольги Александровны удачна. Мария Илларионовна в письмах и звучит для вопрошающего, мятущегося, сомневающегося поэта струной, верно настроенной, не провисающей, чутко натянутой. По ней он и себя настраивает. Такого читателя — поискать. В комментариях приводится одно ее письмо о чтении артистом Дмитрием Орловым «Теркина», двух глав:

Из первой запомнился лес — с диким хмелем. Это действительно низинные приднепровские леса, только не настоя-

щие леса, а то, что как раз предшествует большому лесному массиву. Ели в таких лесах мало и больше ольха и осина. Большая Береза и Ель не любят захламленности, а хмель как раз там, где валежник, сырость и густота, чащоба [В. Твардовская, О. Твардовская: 384—385].

Как это все точно! Любой рыбак и приднепровский странник подтвердит эти наблюдения.

Еще один отклик Марии Илларионовны:

«Генерал», на мой взгляд, лучше, чем первая глава («Кто стрелял») <...> Мне думается, что очень просто выглядит сам факт попадания в самолет <...> Меня всегда брала досада в тех случаях, когда в коротких пятистрочных заметках газета сообщала: «Боец Артамонов сбил вражеский самолет». И даже не скажут как. Думаешь, если это так легко, — почему мало сбивают? Мне кажется, этот момент надо усложнить [В. Твардовская, О. Твардовская: 386].

Или вот еще:

Конечно, есть главы не равноценные <...> Лучше те, в которых есть сюжетная линия и Теркин дан в каком-то окружении <...> Те же главы, где он высказывается, хуже не потому, что плохо написаны, а потому, что уж такой закон — если в произведении один человек много говорит — болтун, а если к тому же весело и шутит — как Теркин, — он балагур. И тут в поэме не то что наметилось это балагурство, а подозревается опасность этого [В. Твардовская, О. Твардовская: 375].

И повышать в звании Теркина — до офицера — Мария Илларионовна отсоветовала. И Твардовский уже и сам понимает, что «Теркин с принятием “офицерства” утрачивает главное в нем: свободу души, речи, поведения, характера. А без этого — ему 15 коп. цена» (с. 265).

Мария Илларионовна — еще и просто заботливая жена: умудряется отправлять поэту посылочки то с чесноком, то с шиповником для его больных десен. Ну, или просит Александр валенки — это уже когда он стоял в Белоруссии в поезде, в редакционном вагоне, а семья выбра-

лась из Чистополя в Москву, — в валенки советует сунуть свитер. Тут у читателя мелькает почему-то определенная мысль, которая тут же и подтверждается: «Если в тот же валенок положишь случайно поллитровочку, то не будет лишней, т. к. водки у нас нет давно. Конечно, нужно, чтоб была хорошо закупоренная» (с. 263).

Дойдут до него валенки или нет? И будет ли в них что кроме свитера?.. Да это же письма, а не повесть! И все-таки, как и положено в хорошем повествовании, различные детали и здесь перекликаются. Через несколько писем мы узнаем, что валенки получены. И поллитровочка «была ритуально выпита привезшими ее — со мной и еще тремя офицерами. Так что мне едва досталась 1/6 ее, что свидетельствует об умеренности» (с. 269).

Да, Твардовский снова в пути — следом за войной и часто прямо в ее горниле. Мне, смолянину, особенно интересны были письма из-под Смоленска и из самого города той поры — разоренного, выгоревшего, жуткого, но живого вопреки всему. Хотя здесь на людях, переживших оккупацию, лежит тяжкий отпечаток. Твардовский встретился со своими родными и сумел поселить их в квартире в Запольном переулке. «Бедность, неустроенность тяжкая. Вместе с тем какая-то у всех, кроме Нюры, пассивность и спокойствие. Впрочем, может быть, действительно, немоготу» (с. 237).

И в следующем письме: «Основное ощущение войны — что она уже стала нормальностью для людей, что необыкновенным, трудно представляемым является не она, а наоборот» (с. 239). Война как норма.

Поздравляя Марию Илларионовну с днем рождения старшей дочери, поэт вдруг вспоминает, что дочь родилась именно здесь, в Смоленске. Это его самого удивляет: «Настолько здесь все иное» (с. 246).

Смоленск освобожден в сентябре 1943-го, но и в мае 1944 года ночью его бомбят.

В первую ночь, как приехал сюда, произошла зверская бомбежка, о которой тяжело даже говорить. Правда, все мои целы, но окна западной стороны дома высыпались, а сестре Нюре, находившейся на дежурстве, порядочно влепило ос-

татком оконной рамы (это в Красном Кресте) в голову. Она ходит, но, судя по тому, что была долго в бессознательном состоянии от удара, бог весть, чем это еще кончится. Бомбежке подвергся вокзал и прилегающие районы... (с. 254)

В Смоленске, в доме над Чертовым рвом, куда зимой, говорят, приходили и волки, поэт продолжает работу над «Теркиным» и еще одной поэмой, рожденной военным временем, начатой еще в Москве, летом 1942 года, — «Дом у дороги». Две поэмы шли у него в эти месяцы и годы. Хотелось бы тут пустить метафору возницы, но каждая поэма — целая стихия, и одного возницы мало совладать с такими-то горячими силами. Но так и было. «Не знаю, за что хвататься, хотелось бы и ту, и ту писать сразу, но силенок не хватит» (с. 151). Хватит, хватит его сердца. «Это будет — не знаю еще какая штука, но пишется от сердца, и я, наверно, не ошибусь в своих ожиданиях» (с. 228). Речь о второй поэме.

И тут само собой напрашивается сравнение с трудами далекого певца на Средиземном море: «Теркин» — как воинская «Илиада», ну а «Дом у дороги» — «Одиссея». Герой поэмы «Дом у дороги» Андрей, как Одиссей, возвращался на свою Итаку. У Одиссея в доме хозяйничали недруги, то же самое и у Андрея. Но судьба русской жены много горше: она оказывается и сама вне дома, в плену, в лагере в Германии, где на свет появляется и новый Телемак — сын Андрея. Как известно, Телемак пустился на поиски отца... Что станет с Андреем, его семьей? Поэт еще в Смоленске, в квартирке в Запольном переулке, посреди руин, и сам того не ведал. Он еще даже не уверен в названии: «Работал над той штукой, которую назвал (совершенно условно) “Дом у дороги”. Работал и над Теркиным» (с. 246).

И все-таки стихия «Теркина» уже далеко ушла вперед, и поэту оставалось вдохновенно за нею следовать, то есть — править, ведь он же возница. Дальше, дальше — по разбитым дорогам, среди обрушенных городов и сожженных сел, уже на чужбине, где все по-другому и все как-то скучно устроено. И поэта одолевает *физическая тоска* по родным местам: «Отсюда даже Литва кажется чем-то родным и приветным. Это трудно объяснить и почти невозможно выразить средствами словесного искусства» (с. 305–306).

Здесь не могу не поделиться одним эпизодом из жизни вблизи города Газни. Однажды через наш полк должна была пройти колонна афганских войск. Сопровождали ее советский советник с молодым офицером-переводчиком. Эти советник и его переводчик уже долгое время сидели в глухом афганском углу среди гор и не знали никого, кроме афганцев. Надо было видеть лицо этого лейтенанта-переводчика, зашедшего к нам в каменный домик КПП с двумя-тремя потрепанными книжками, с календарем на стене и чьими-то стихами. Он глядел во все глаза, слушал нас и был попросту пьян от всего этого, в чем и признался: «Ребята... вы не представляете... как тут у вас хорошо...» Для него в этом домике явилась частица нашего общего дома за тридевять земель. И когда колонна тронулась дальше, он с сожалением уходил, гасил сигарету, жал нам руки...

А средствами искусства Твардовский все же сумел это чувство выразить — в «Теркине»:

Мне не надо, братцы, ордена,
Мне слава не нужна,
А нужна, больна мне родина,
Родная сторона!

И Теркин свершит свой ратный труд... то есть Твардовский. И тот, и другой. Твардовский и Теркин, как Сервантес и Дон Кихот, часто быстрее вспоминаешь героя, чем автора. Сюжет будет закончен победой. Она вспыхнет, как невеста, майской фатой салютов. Твоя невеста, Теркин. А Твардовского дома ждет жена.

Сюжет «Книги про бойца» неспроста завершается главой «В бане». У тех же древних греков смертоубийство — хотя бы и *за правое дело* — считалось деянием, оскверняющим суть и природу человека, и надлежало воинам после битв пройти обряд очищения.

До того, друзья, отлично
Так-то всласть, не торопясь,
Парить веником привычным
Заграничный пот и грязь.

И дальше, в главе «От автора», первая же строфа уже чистым серебром звучит: «Светит месяц, ночь ясна, / Чарка выпита до дна...»

И в последних письмах Твардовский подводит итог этих кровавых, дымных, тяжких лет, рассуждает о том, что это и не поэма в обычном понимании, тем более не повесть: «Нет. Но вот так написана, написалась глава за главой эта штука» (с. 333). И «она останется как некая форма поэтической службы на войне» (с. 333).

А эти 139 писем стали необычной книгой любви и творчества во время войны. И завершить наши наблюдения лучше всего цитатой из последнего письма от 22 апреля 1945 года, отправленного из Инстербурга:

Я только очень устал и поизносился нервами. Мне кажется, что если б я сейчас поехал домой, то, едва перевалив границу, при встрече даже с литовскими березками заплакал бы в полном ослаблении духа. А уж подбежать к Москве, подняться к себе в квартиру, услышать дочерний писк и визг и увидеть тебя, моя милая старуха, что уж я и вообразать избегаю покамест... (с. 337)

Литература

Акаткин В. М. Финские записи А. Т. Твардовского в диалоге времен // Пятые Твардовские чтения. Смоленск: Маджента, 2010. С. 32—45.

Алигер М. Тропинка во ржи // Воспоминания об А. Т. Твардовском. М.: Советский писатель, 1982. С. 385—414.

Кондратович А. Александр Твардовский. М.: Художественная литература, 1985.

Кудреватых Л. Встречи с Твардовским // Москва. 1974. № 12. С. 200—210.

Новикова О. А. Литературный подвиг А. Т. Твардовского. К истории создания поэмы «Василий Теркин» // Восьмые Твардовские чтения. Смоленск: Маджента, 2014. С. 13—23.

Твардовский А. Письма с войны. 1941—1945. М.: Книжный Клуб 36.6, 2015.

Твардовская В., Твардовская О. Примечания // *Твардовский А.* Письма с войны. 1941—1945. С. 340—423.

Трифонов Ю. Записки соседа // Воспоминания об А. Т. Твардовском. С. 465—487.

Федорова Н. Писательская колония // Совершенно секретно. 2014. 25 декабря.

References

Akatkin V. M. A. T. Tvardovsky's Finnish Notes in the Dialogue of Times // The Fifth Tvardovsky Readings. Smolensk: Madzhenta, 2010. P. 38. (In Russ.)

Aliger M. A Path in the Rye // Reminiscences about A. T. Tvardovsky. Moscow: Sovetskiy pisatel, 1982. P. 385—414. (In Russ.)

Fedorova N. Writer's Colony // Sovershenno sekretno. 25 December, 2014. (In Russ.)

Kondratovich A. Aleksandr Tvardovsky. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1985. (In Russ.)

Kudrevatykh L. Encounters with Tvardovsky // Moskva. 1974. Issue 12. P. 200—210. (In Russ.)

Novikova O. A. Literary Feat of A. T. Tvardovsky. How the Poem *Vasily Terkin* was Written // The Eighth Tvardovsky Readings. Smolensk: Madzhenta, 2014. P. 13—23. (In Russ.)

Trifonov Y. A Neighbour's Notes // Reminiscences about A. T. Tvardovsky. P. 465—487. (In Russ.)

Tvardovsky A. Letters from the War, 1941—1945. Moscow: Knizhniy klub 36.6, 2015. (In Russ.)

Tvardovskaya V., Tvardovskaya O. Comments // *Tvardovsky A.* Letters from the War, 1941—1945. P. 340—423. (In Russ.)

Александр МЕЖИРОВ

ИЗ «ДНЕВНИКА ПОЭЗИИ»

Аннотация. Данные тексты представляют собой расшифровку двух передач поэта Александра Межирова на нью-йоркском радио, где он вел авторскую рубрику «Дневник поэзии». Каждая передача была посвящена одному из талантливых младших современников Межирова — поэтам И. Шкляревскому и Н. Рубцову.

Ключевые слова: А. Межиров, Н. Рубцов, И. Шкляревский, советская поэзия, «тихая лирика».

Эти слова о поэзии Игоря Шкляревского и Николая Рубцова прозвучали в конце 1990-х в авторской литературной программе Александра Межирова «Дневник поэзии», которую он вел, живя в США, на широко известном американском русскоязычном радио «Народная волна», вещавшем на Нью-Йорк.

Кассеты с этими записями были не так давно обнаружены мной в архиве отца в манхэттенской квартире Межировых среди пленок с его передачами о русских поэтах — Н. Некрасове, М. Волошине, О. Мандельштаме, А. Ахматовой, Е. Винокурове, Е. Рейне, В. Корнилове и других.

Заботой вдовы Межирова, Елены Афанасьевны Межировой, пленки сохранились — радиостанция прекрати-

ла свое существование, ее заменили другие, и записи могли бы навсегда исчезнуть. Она спасла эти уникальные кассеты, перед закрытием радио попросив редактора передать пленки ей.

Донесшийся из прошлого с далекого континента голос Александра Межирова, беспристрастно-строного ценителя поэзии, считавшего Игоря Шкляревского первым лирическим поэтом современной России и чрезвычайно высоко ценившего пронзительный дар Николая Рубцова, снова заставляет верить, что пространства и пожирающего «жерла» времен — не существует.

Зоя МЕЖИРОВА

«В городе ночью шумят листопады...»

О поэзии Игоря Шкляревского

Сегодняшняя страница «Дневника поэзии» посвящена только что отмеченному в России шестидесятилетнему юбилею поэта Игоря Шкляревского. Хорошо помню, как когда-то (сегодня уже так давно и так неожиданно), вдруг, среди навязчивого полнозвучия так называемых «железных рифм» прозвучали слабые, глагольные, прозвучали так свободно и бескорыстно, что я невольно прислушался. Это были первые книги молодого, совсем молодого Игоря Шкляревского. В них улавливались — предназначение, данность, судьба. Что же было дано? Мера свободы, точное воображение, своя собственная раскатка ритма в старых традиционных канонических размерах, длинное дыхание строки, преданность жизни такой, какая она есть, и неизбывное ощущение бренности. Сердце равно отважное и ранимое, черты, приобретенные прежде опыта:

В городе ночью шумят листопады.
Воздух трещит за дощатой стеной.

Я засыпаю, лечу под канаты
и, просыпаясь, трясую головой.

Радости жизнь для меня не избыла.
Что мне какой-то проигранный бой?
Вечером слава меня обделила.
Утром уже окрылила любовь.

Юноши дуют в спортивные трубы.
Кружится мусор вчерашнего дня.
Листья летят, и в разбитые губы
Рыжая Майя целует меня.

Любой секрет в стихах можно разгадать. Но здесь не секрет — а тайна. Тайна множественного числа. Единственное число — «шумит листопад» — ничего в этом контексте не выражает.

Что же еще было дано?

О жизненном опыте позаботилось время.

И вот таким образом, с книгами «Я иду!» и «Лодка», в поэзию действительно пришел новый поэт Игорь Шкляревский.

Потом были «Фортуна» и «Воля».

Книга «Фортуна» принесла Шкляревскому известность.

«Воля» подтвердила неслучайность читательского интереса.

Для меня «Фортуна» была неотделима от первых книг — высшая ступень определенного творческого периода. Хотя уровень формального и фактического мастерства в этих книгах иной, чем в «Воле» и тем более в «Ревности».

Видимо, «Воля» и «Ревность» по общему, именно общему своему уровню требуют какой-то иной оценочной меры. Наиболее цельная книга, как мне по-прежнему кажется, — книга «Фортуна». По сравнению с ней «Воля» полна внутренних и внешних противоречий. Но и задача, миры этих книг — они просто несоизмеримы. По сравнению с «Фортуной» мир книги «Воля» значительно вертикальней, сознание поэта потрясено открывающейся глубиной жизни. Этот глубокий сложный мир требовал дальнейшего выяснения.

И вот так появилась книга «Ревность», сложившаяся вслед за «Волей». С разгона, без остановки, по живому следу. Видимо, иначе быть не могло. Остановиться — означало потерять след. Подстерегали атмосфера беговой дорожки, царящая в тогдашней поэзии, культ новой книги, культ строчечного объема, чем больше, тем лучше, однако новый вертикальный характер миросозерцания ставил серьезные препятствия, через которые просто перешагнуть было невозможно. Соответственно увеличился творческий риск. Не все препятствия Шкляревский преодолел. Некоторые он обходил и поэтому то над одной, то над другой строкой как-то нет-нет да и мелькнет призрак беспрепятственного письма. Не то чтобы строчка была явно слабая, здесь выручает заведомый профессионализм, кстати, родной брат беспрепятственности. Но стали появляться строки, которые можно было бы написать и другим размером. Как будто не от слова, не от единственно возможного ритма они возникали, а от слишком предварительного замысла.

Заведомый профессионализм. Что это значит? Ну да, конечно, после Баратынского любителем быть невозможно. И все же настоящие стихи по-прежнему пишутся «чем случайней, тем вернее». А рифма *поэзия* — *профессия* если по теперешним вкусам и хороша, то она ведь не семантическая, не смысловая, смысл другой, здесь какое-то противоречие. Поэзия всегда там, где противоречие это удается преодолеть, сделаться мастером, но не превратиться в заведомого профессионала, именно в заведомого. Творческая воля направлена не на то, чтобы заставить себя писать стихи, а на то, чтобы душа не ленилась. Временами казалось, что Шкляревский пишет недостаточно мало; смелость, конечно, города берет, но в поэзии отношение к Слову складывается из отваги и из робости, и если робости не хватает, появляется беспрепятственность письма и привкус заведомого профессионализма. Это неизбежные спутники в данном случае.

Относится это и к взаимоотношениям поэта с природой, которой посвящены многие стихи «Ревности». «Теперь это модно — природу любить...» — пишет Шкляревский. Его стихи, конечно, написаны по другому велению. Для Шкляревского природа не просто предмет созерца-

ния, не повод продемонстрировать познания в этой области, но образ времени, соучастница жизни, соучастница истории и даже повседневных событий. Думаю, что сегодня именно в его стихах слова о ней, о природе, звучат наиболее живо и органично, естественно. И не случайно в начале, в самом начале этой страницы, я обратил ваше внимание на постоянную мысль поэта, как бы прикованную к лону природы.

«У каждого поэта есть свое, почти физическое ощущение времени» — это из записной книжки Шкляревского. Он говорит: «Для меня это — река, резкая свежесть бегущей воды, чувство виноватой благодарности уходящему, убегающему, пропадающему за горизонтом. В детстве я часами неподвижно сидел возле реки, провожая ее глазами, слушая ее и радостно ее не понимая, но преклоняясь перед ней, как перед великой тайной, вечным источником жизни. Река научила меня встречать и одновременно провожать каждое мгновение». Вот так пишет Шкляревский. Это из предисловия к «Ревности», последняя фраза. Искренность этих слов несомненна и подтверждена лучшими стихами поэта.

Но как бы ни любил Шкляревский природу, что бы она для него ни значила, волнения по поводу некоторых предварительных итогов «борьбы» в кавычках, в больших кавычках, борьбы человека с природой в ряде стихотворений, как мне кажется, у Шкляревского все-таки умозрительны и выглядят благими намерениями, которыми дорогу в рай не вымостишь. Защищать природу от человека — это, пожалуй, легче, чем защищать человека от людей. И от природы. Еще легче, конечно, не согласиться со мной, возразить, что природа и человек неделимы. И все-таки... Какая-то инерция пристрастия, порождающая повторы, нравоучительные строки, охранительские крайности, это переизбыток, именно переизбыток темы.

Я преднамеренно смешал самые ранние, ранние и в то же время совсем новые стихи Игоря Шкляревского. Я смешал их и для вас и для себя, чтобы ощутить единство.

Мой младший брат меня сильнее,
мой младший брат меня умнее,
мой младший брат меня добрее,
решительнее и храбрее!

Меня он в драке подомнет,
на свадьбе ночью перепьет,
а утром на реке обловит
и первый душу мне откроет.

На сто моих боровиков
сто пятьдесят в его корзине,
сто пятьдесят моих шагов
покроет сотнею в долине.

О, Господи, чему ж я рад,
честолюбивый и ранимый?
Но ведь приехал брат любимый,
непобедимый младший брат!

Как трепетно легли на бумагу эти строки. Стройная, благородно строгая, почти скупая, аскетическая форма и смысловое богатство. Редкая для современной поэзии соразмерность. Стальная балладная пружина, стесненная замыслом до предела, не дает словам разбегаться, не допускает синтаксической суеты и всей силой напряжения создает необходимые инверсии.

В поэзии Шкляревского отложились зримые приметы воспитания, запечатленного в слове. Это ведь источник душевной чистоты. Приметы эти — неоценимое наследство. Даже бездомный быт не властен над ними:

Год пятьдесят второй
играет на трубе,
поет над головой
в сиротской синеве.

Стена и двор пустой.
Мелькнул осенний лист.
В окне трубит отбой
детдомовский горнист.

Так журавли трубят,
когда в последний раз
внизу дубы горчат
и бредит желтый вяз.

И мы летим во сне,
летим к себе домой

в сиротской синеве
над отчею землей.

Поразительно точное ощущение сна, выраженное в слове, как будто написаны эти стихи во сне.

Конечно, нетрудно по формальным признакам поместить Шкляревского в какую-либо из многочисленных наших поэтических обойм или генераций. И все-таки он будет стоять особняком. Особых новаций вроде бы не принес, зато привел в движение какие-то массы жизни, неподвижные прежде. Потому что повел беседу, спор с чередой времен, с цепью, а не с одним звеном в этой самой цепи.

Его стихи современны, а не злободневны. Прямой пафос поэзии Шкляревского — утверждение. Однако внимательный читатель услышит в этом пафосе меланхолическую ноту тревоги, тревоги о прочности мироустройства, миропорядка. Напористая, мускулистая, волевая ритмика некоторых его стихотворений — это не самоцель, это стремление сохранить гармонию, заглушить тревогу и, в конечном итоге, победить ее. Это борец духа, а не гимнастика.

Современный стих страдает от насильственного соединения разнородных начал. Поэзия Игоря Шкляревского чужда эклектизма, она изначально связана с совершенно определенной традицией. Я думаю, что решающее влияние на него оказали Лермонтов и Блок. Затрудняюсь назвать какого-нибудь из современных поэтов. Его стихи конкретны в высшем смысле слова. То есть в движении своем совершают путь от конкретного к общему, а не уповают на реалии, на детали, как на окончательную творческую цель.

С пушкинских времен проза стала и остается существующей реальностью поэзии.

Современный поэт Игорь Шкляревский тоже пишет, «каждый стих гоня сквозь прозу», но не только сквозь, а обязательно навывлет, не позволяя стиху застрять в прозе.

Это удается немногим.

Если же говорить о трудностях, стоящих перед Шкляревским, то они стоят перед ним потому, что — «прекрасное трудно».

Раскрылся дуб. Люблю похолоданье.
В нем — чистота. Его боится тлен.

Ум бодрствует и прогоняет лень.
Все ощутимей жизнью обладанье.
Похолоданье. Сердце звонче бьется.
Земля спружинит. Молодость вернется.
Река до горизонта разольется.
И вдруг вершина тополя прогнется
от сквозняка, так низко пронесется
над городом двукрылый самолет.
И парашюта ярко-красный плод
тугим холодным воздухом нальется,
как будто рядом женщина пройдет,
толкнет бедром и резко засмеется.

И в заключение — восемь строк из книги «Прощание с поэзией»:

Скоро иву наклонит ненастье.
Я заруюсь под стог с головой.
И озноб есть в запасе у счастья,
и во мраке летающий вой.

Над болотами чибис заплачет,
ночью станет песок холодней.
Дай мне все, я не стану богаче.
Все возьми, я не стану бедней.

И непосредственному чувству вернул в поэзии права

О поэзии Николая Рубцова

В тысяча девятьсот шестьдесят не помню точно каком году старый поэт Николай Сидоренко позвал меня на свой семинар в Литературный институт. Там впервые я увидел Николая Рубцова. И услышал его стихи.

Они поразили меня значительностью и глубиной непосредственного чувства. И одухотворяющей небрежностью, драгоценной одухотворяющей небрежностью — высшим совершенством.

Не в тексте было дело, а — в тоне, который, как известно, делает музыку, — в паузах. В притоке воздуха вселенной.

Внешность поэта выражала, на мой взгляд, характер очень сложный и резко поляризованный.

Тогда же, сразу по дороге домой, я записал четыре строчки. Четыре строчки о том, что он, Николай Рубцов:

Послужит вечному искусству —
Жизнь выражать через слова
И непосредственному чувству
Вернет в поэзии права.

Но строфа эта мне показалась корявой, скованной. И я надолго забыл о ней. Вспомнил лишь в 1994 году в Нью-Йорке, прочитав изданный в Вологде двухтомник Николая Рубцова. Точней, первый том. Второй состоял из воспоминаний; я его, пожалуй, не столько читал, сколько преодолевал, в нем некоторые авторы давали волю нервам, а эпистолярный жанр, как и вообще литература, не терпит этого. Однако и среди воспоминаний были и написанные достойно, в благородной манере, — Глеба Горбовского, например. Или Бориса Чулкова. Мемуарная заметка Горбовского называется «Долгожданный поэт»:

Николай Рубцов — поэт долгожданный. Блок и Есенин были последними, кто очаровывал читающий мир поэзией — непридуманной, органической. Полвека прошло в поиске, в изыске, в утверждении многих форм, а также — истин. Большинство из найденного за эти годы в русской поэзии позднее рассыпалось прахом, кое-что осело на ее дно интеллектуальным осадком, сделало стих гуще, эрудированнее, изящней. Время от времени в огромном хоре советской поэзии звучали голоса яркие, неповторимые. И все же — хотелось Рубцова. Требовалось. Кислородное голодание без его стихов — надвигалось... Долгожданный поэт. И в то же время — неожиданный. Увидев его впервые, я забыл о нем на другой день. От его внешности не исходило «поэтического сияния». Трудно было поверить, что такой «мужичонка» пишет стихи или, что теперь стало фактом, будет прекрасным русским поэтом... Неождаанный поэт.

Сквозь тяжкий скрежет попытки переустроить Россию посредством реформ вперемишку с восхвалением жизни,

жизни такой, какая она есть, звучит в стихах Николая Рубцова забытая поэтами апология смерти. Быть может, смерти, может быть, любви — как писал когда-то мэтр парижского русского Монпарнаса Георгий Адамович:

Но навсегда впелелся в напев твой сонный, —
Ты знаешь сам, — вошел в слова твои,
Бог весть откуда, голос приглушенный,
Быть может, смерти, может быть, любви.

Две строфы, известные с юных лет, —

Два чувства дивно близки нам.
В них обретает сердце пищу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

И еще одна строфа:

На них основано от века,
По воле Бога Самого,
Самостоянье человека,
Залог величия его.

Весь краткий период творческой жизни Николаем Рубцовым владела любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам. И дар, редкий дар самостоянья.

Одно из самых загадочных, воистину дивных стихотворений Николая Рубцова — «В горнице».

*Публикация и подготовка текста
Зои МЕЖИРОВОЙ*

Книжный разворот

А. А. Рябова. Кристофер Марло и русская литература: монография. М.: Флинта: Наука, 2015. 508 с.

Автором проделана большая работа по сбору и описанию русскоязычных материалов, связанных с Кристофером Марло. Обыкновенно во вступлении к диссертации, говоря о степени изученности интересующей темы, принято давать обзор источников и литературы. Рецензируемая книга целиком посвящена такому обзору. Анализа того, как Марло входил в русло принимающей его русской литературы, какие языковые и литературные обыкновения изменил, не последует.

В первой части — «Осмысление творчества Кристофера Марло в русской литературе, литературной критике и литературоведении» — рассмотрены литературоведческие, искусствоведческие, лингвистические, стиховедческие труды. В первой главе рассмотрено освещение творчества К. Марло в России от истоков до начала XX века, во второй — от 1930-х годов до наших дней. Есть параграф о переводных исследованиях, опубликованных в России в 1990—2000-е.

Вторая часть — «Творчество Кристофера Марло в русских переводах (XIX в. — начало XXI в.)» — посвящена восприятию и осмыслению русскими переводчиками ренессансной героики в драматургии Марло 1580-х годов (1 глава), художественного своеобразия его поздней драматургии и поэзии (2 глава). Обе части заканчиваются пронумерованными выводами, в качестве которых у Рябовой неизменно выступают факты, данные перечислением.

Описания чрезвычайно подробны, если не сказать — избыточны. Нельзя не оценить архивные находки автора, но во всем ждешь более качественного осмысления.

Остановлюсь на последнем в книге выводе, потому что, признаюсь, люблю пасторальное стихотворение «Страстный пастух — своей возлюбленной». Интересен и начавшийся в английской поэзии поэтический разговор на подхваченную и пародируемую Марло пасторальную тему, и русскоязычная переводческая рецепция этих шедевров остроумия. Но в рецензируемой книге — штамп вместо вывода: «В последние десятилетия русские переводчики активно обращаются к осмыслению пасторального стихотворения Марло...» (с. 460). Казалось бы, можно рассказать о многом, о вольной интерпретации Т. Щепкиной-Куперник, например. Две ее редакции «Любовной песни пастушки (на тему из Марлоу)» (предположительная датиров-

ка — 1930—1940-е годы) хранятся в фонде РГАЛИ, но автор тексты не воспроизведет и не сопоставит, не проанализирует. Упомянет более поздние переводы: И. Жданова, В. Рогова, В. Новожилова, Г. Кружкова, А. Лукьянова, — но если вам не известен текст Новожилова, из этой книги вы о нем и не узнаете.

Рябова порицает В. Рогова за то, что, как и Марло, он «счел необходимым внести минимальные отличия в текст первого и последнего стихов, однако заключительный стих пятой строфы оказался у него идентичен не первому (как у Марло), а заключительному стиху пасторали: “О, стань возлюбленной моей, / Живи со мной среди полей! <...> Коль мило то душе твоей, / То стань возлюбленной моей. <...> Коль есть отрада в жизни сей, / То стань возлюбленной моей”» (с. 457). При этой строгой готовности осудить минимальное отступление от оригинала остается непонятной снисходительность автора к отсебятине Г. Кружкова, подарившего Марло целое сравнение: «Пойдем со мной и заживем, / Любясь, как голубь с голубком...», — якобы эта заемная красивость позволила «стихам зазвучать особенно трепетно и нежно» (с. 457).

И непонятно, зачем, обратившись к этому стихотворению, ставшему порождающей поэтической моделью, унижать его заявлением, что оно не относится «к числу существенных творческих достижений Марло» (с. 458). Или это просто один из бесконечных штампов, подаваемых вместо оценки и без серьезного размышления? Штампов так много, что они определяют общий стиль книги: «...вызвало значительный интерес у переводчиков, каждый из которых имел свои причины и основания, чтобы обратиться к его интерпретации» (с. 458); «в содержательном плане пастораль Марло могла привлекать тем, что явилась ярким отражением литературного и культурного процесса своей эпохи, ушла в народ...» (с. 458).

В книге нет вступления и заключения. Есть список литературы, включающий 595 источников от «Путеводителя по Шекспиру» А. Азимова до «Стихотворений и поэм» Н. Языкова, но далеко не все в нем имеет прямое отношение к Марло. В результате единственный организующий принцип в списке — алфавитный порядок. Книгу можно было бы рассматривать как справочное издание, но тогда она должна быть иначе организована. Заявленная как монография, она разочаровывает, поскольку предполагает хотя бы предварительное осмысление материала и не дает его, ограничиваясь банальностями.

Людмила ЕГОРОВА

Вологодский государственный университет

James Shapiro. 1606. Shakespeare and the Year of *Lear*. London: Faber & Faber, 2015. 448 p.

Джеймс Шапиро, профессор Колумбийского университета, свою первую книгу издал в 1991 году — о соперниках-драматургах: Кристофере Марло, Бене Джонсоне, Уильяме Шекспире («*Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*»). В 1996 году обратила на себя внимание его вторая книга — «Шекспир и евреи» («*Shakespeare and the Jews*»). Изданная в 2005-м «микробиография» «1599: год из жизни Уильяма Шекспира» («*1599: A Year in the Life of William Shakespeare*»), удостоенная в 2006-м двух премий, предложила новый подход к тому, как писать жизнь Шекспира и какой должна быть современная писательская биография.

Не обошли наградой и критический очерк антистратфордских теорий, ставящих под сомнение авторство Шекспира, — «Оспоренное завещание (или Оспоренный Уилл). Кто написал Шекспира?» («*Contested Will: Who Wrote Shakespeare?*», 2010). Предложив ответ на вопрос, почему, несмотря на отсутствие убедительных аргументов в их пользу, число кандидатов в авторы шекспировских пьес все растет, Шапиро вернулся к написанию второй «микробиографии». Традиционные биографии — «от колыбели до могилы» — не оставляют возможности для внимательного вчитывания в «жизнь и в творчество» в пределах крупного плана, предоставляемого форматом одного года.

Книга включает «Пролог: 5 января 1606», 14 глав и «Эпилог: 26 декабря 1606». Карта шекспировского Лондона, каким он был в 1606 году, приглашает следить за тем, где протекала шекспировская жизнь. Пролог посвящен театризованному представлению «Гименей» («*Нуменаи*») в Банкетном зале Уайтхолла 5 января, в первое воскресенье года. Около шестисот гостей съехались на празднество, чтобы увидеть маску, как называли произведение новой драматической формы, еще теснее соединившей с текстом музыку, танец, работу декоратора. В зимний сезон 1605—1606 годов в Уайтхолле прошло 18 театральных представлений, из них 10 пьес были сыграны шекспировской компанией. Маска, придворное новшество, ослепляла двор Якова элегантностью стиха (написанного Беном Джонсоном), роскошью костюмов и спецэффектов (знаменитого Иниго Джонса), прекрасной хореографией (Томаса Джайлса) и музыкой (Альфонсо Феррабоско). Дороговизна масок была запредельной: представление обошлось в три тысячи фунтов, в то время как постановка десяти шекспировских пьес — в сто с небольшим.

«Гименей» играли в ознаменование свадьбы третьего графа Эссекса, сына харизматичного Роберта Девере, и Фрэнсис Говард, дочери графа Саффолка, входившего в состав судебной комиссии,

осудившей отца ее жениха на смерть. Юному Эссексу — 14. Поражительной (striking) Фрэнсис — 15. Брак виделся Якову путем к заживанию старых ран и объединению двух враждующих фракций (своеобразная якобинская переделка «Ромео и Джульетты»).

Шекспиру в 1606 году исполнилось 42 (Яков на два года моложе). Шекспир входил в труппу «Слуги короля», и предположение о его присутствии на маске 5 января представляется вполне логичным. Что он испытывал? Ощущение праздника? Избыточности дворцовых развлечений? «Пропасть между самовосхваляющими политическими фантазиями, запечатленными в маске, и тревожным национальным настроением, что царило за пределами дворца короля Якова» (с. 3; перевод с англ. мой. — Л. Е.)?

Насыщенное историческими деталями повествование переносит читателя в 1606 год — начинаешь буквально чувствовать специфическую атмосферу, когда политика была театральной, театр — политическим. 1606 год обернулся ужасным для Англии и плодотворным для Шекспира: он написал «Короля Лира», «Макбета», «Антония и Клеопатру». Ключевым событием предшествовавшего года стал Пороховой заговор (одно из трех событий, которые традиционно ассоциируются с именем Якова; два другие — перевод Библии и позднее творчество Шекспира). Взрыв планировалось совершить 5 ноября, во время тронной речи монарха в присутствии членов обеих палат парламента и верховных представителей судебной власти. Взрыва не произошло. Пострадали только заговорщики, которых казнили за намерение — не за деяние, но все внимание было устремлено на короля и королевство как трагических жертв заговора. Драматургам было чему учиться у графа Солсбери, оркестровавшего происходившее. Шапиро реконструировал ситуацию угрозы католического терроризма и правительственной реакции: допросов, пыток, казней. Как велась правительственная пропаганда в условиях, когда страшного не случилось? Как вплетались признания заговорщиков под пыткой в нарратив, отвечавший интересам властей?

Шапиро мастерски показывает переплетение главных сюжетных линий. О заговоре реставраторов католицизма знают все: о его вдохновителе и руководителе — Роберте Кейтсби, исполнителе — Гае (Гвидо) Фоксе, анонимном письме с предупреждением держаться подальше от Вестминстерского дворца и лорде Монтигле, о 36 бочонках оружейного пороха. Сюжетная линия происходившего в Лондоне взаимодействовала с менее известной широкой публике сюжетной линией, условно называемой Шапиро робин-гудовской. Вторая часть заговора, не менее пронзительная, не могла пройти мимо Шекспира: в родном ему Уорикшире встречались и укрывались заговорщики, собиралось оружие для католического восстания и предметы культа (церковные облачения, кресты, распятия,

чаши и другие атрибуты мессы) для использования по назначению. Но все планы срывались. Не осуществилось намерение заговорщиков похитить принцессу Елизавету, старшую дочь Якова, с тем чтобы, после того как взрывом убьет ее отца и брата, посадить ее на трон при католических регентах. Роберту Кейтсби не удалось поднять католическое восстание (даже собственные слуги покинули повстанцев). К 9 ноября объявили, что попытка мятежа в центральных графствах пресечена. Обе сюжетные линии нашли каждая свою и вместе — общую развязку. Не стояли ли за этими равно неудачными событиями сами власти, не были ли внедрены правительственные шпионы, чтобы навсегда дискредитировать католическую партию, — не праздный вопрос: слишком много здесь несообразностей. И ведь единственный результат заговора — поражение в правах исповедующих католическую веру на последующие двести лет.

Шекспир был в эпицентре обеих сюжетных линий, и это, надо полагать, захватывающий опыт: думать и писать о поворотных моментах истории, ощущая свою причастность к ним; наблюдать за технологиями властей в интерпретации и освещении событий. Любопытно следить и за распределением ролей. Королю Якову досталась главная (прочитав письмо, он понял, что готовится взрыв и следует обыскать подвальное помещение: словно за этим не стоял Роберт Сесил, граф Солсбери). Вторая по важности роль оказалась у лорда Монтигла, обеспечившего получение письма (он показал его государственному секретарю графу Солсбери, тот — Якову). На роль злодея было несколько кандидатур и прежде всего Роберт Кейтсби. Колоритен и Томас Перси, арендовавший просторное помещение прямо под первым этажом палаты лордов. Оба они погибли в перестрелке с преследователями, а потому для показательного наказания пригодился не центральный персонаж, а неудавшийся исполнитель. Навыки сапера и подрывника Гай (Гвидо) Фокс приобрел на войне во Фландрии, но в данном случае даже не успел ими воспользоваться. Тем не менее он покорило воображение публики. Он, «макиавеллист со спичкой», и стал главным злодеем. Его чучело жгут в Англии 5 ноября каждого года.

Шапиро подробно останавливается на ключевых персонажах и понятиях, таких как эквивокация. Он объясняет, как и почему искусство уклончивости считалось способным нанести не меньший вред обществу, чем взрывчатка. Легче повесить, снять еще живого человека, выпотрошить внутренности, четвертовать и обезглавить (традиционный тогда способ казни за государственную измену), чем искоренить неоднозначные способы мышления и речи. Но надо ли их искоренять? В каких пьесах, поэмах, сонетах Шекспир прибегал к эквивокации задолго до того, как культура времени определилась с названием для этого приема?

Отголоски этих и многих других событий и дискуссий ощущаются и в «Короле Лире», и в «Макбете». Трагедии сосредоточены на проблемах междоусобных раздоров, убийстве монарха, стремительном падении общества, захлестнутого насилием. Атмосфера демонов и адского огня — не только на гравюрах того времени. Это было мироощущение эпохи Якова. И вместе с тем король не переставал мечтать о союзе Шотландии и Англии. Вопросы Нового времени (что значит быть шотландцем? англичанином? британцем?) были актуальны и для страны, и для Шекспира. При Елизавете он писал английские хроники. При Якове — в «Короле Лире», «Макбете» — подход меняется. Елизаветинского Шекспира мы традиционно знаем лучше, и Джеймс Шапиро щедро компенсирует недостаток.

Единственное, что его не интересует, — досужие сплетни. Буквально одним предложением пролога он касается эпизода предполагаемой связи Шекспира с прелестной женой содержателя таверны на пути в Оксфорд, но даже имени ее не называет. Слухами, распущенными Уильямом Давенантом, 1606 года рождения, объявлявшего себя то крестником, то сыном Шекспира, Шапиро откровенно пренебрегает: к чему бесплодные спекуляции?

Автора интересует то, что Шекспир писал в диалоге со временем, о чем думал, что его волновало; как преломлялись события, положенные в основу трагедий, и как прочитывалась современность; что включалось в сферу его внимания, о чем и почему он умалчивал. Шекспир всегда предпочитал оставаться в тени, но благодаря колоссальному знанию и острой интуиции Шапиро приобщает нас к страхам, тревогам, надеждам времени, и в их свете мы заново воспринимаем шекспировские трагедии.

История для автора служит фоном. В центре — Шекспир и трио трагедий. По-русски название книги не имеет внутренней рифмовки: «1606 год. Шекспир и год “Лира”», — связывающей его в оригинале: «Shakespeare and the Year of *Lear*» и предсказывающей прочный узел захватывающего исследовательского сюжета.

Людмила ЕГОРОВА

Вологодский государственный университет

К. Бальмонт. Несобранное и забытое. Из творческого наследия. В 2 тт. / Сост., ст., примеч. и коммент. А. Ю. Романова. Т. 1: Я стих звенящий: Поэзия. Переводы. 639 с. Т. 2: Черчу рассказ я: Проза. Душа Чехии в слове и деле. 830 с. СПб.: Росток, 2016.

Так был ли Бальмонт революционером? Таким неожиданным вопросом задается в небольшой вступительной статье к 1-му тому издания чикагский профессор Роберт Берд и приводит некоторые факты биографии К. Б.: дважды на родине подвергался репрессиям, вынужден был скитаться по миру за то, что поддержал Московское вооруженное восстание 1905 года, приветствовал февраль 1917-го, сотрудничал в органах Наркомпроса, пока не задумался, а есть ли в новой России свобода слова и как бороться с «кровавыми лгунами»? Уже в августе 1917 года в Пятигорске Бальмонт написал стихотворение «Не собрал я этим летом Божьей жатвы», в котором ясно проступают ноты разочарования в прежних идеалах («Этим летом — я Россию разлюбил»). Позднее Анна Иванова, с которой поэт был тогда близок, процитирует стихотворение в своей рижской статье «Ответ Бальмонта большевикам» («Сегодня», 1921, 31 мая; сокращенный текст — на страницах I, 525–528).

Бальмонт, «королевский расточитель» своего дарования, «раз установив свою лирическую систему», «остается верным ей до конца дней», в отличие от модернистов (I, 6). В I томе, составленном из малоизвестных и неопубликованных стихотворений поэта, собрано большое количество текстов как Бальмонта тех лет, «когда его свежее своеобразие еще не было опорочено будущей водянистой искусственностью...» [Пастернак: 394–395], так и Бальмонта-эмигранта. Чем-то высказывание Пастернака перекликается со строками Бальмонта из стихотворения «Не говорите мне...», опубликованного в «Последних новостях» в Париже (1921, 15 мая): «Все говорил я сам, но вот теряю слово» (I, 231).

Отдельный раздел составляют переводы, подчеркивающие широчайший круг интересов Бальмонта-переводчика. Здесь и Н. Ленау (его поэзией Бальмонт увлекался в начале 1890-х, о чем вспоминал на страницах своего эссе «Видящие глаза» — Последние известия. Ревель, 1922, 17 марта), и Перси Биши Шелли, и Данте, и Гете, и другие «бессмертные духи, побывавшие на нашей Земле» (так Бальмонт называл великих поэтов прошлого), и болгарские калядные песни, и переводы с сербского. Одним словом, «почти 500 поэтических и около ста переводных текстов» (I, 477).

Как отмечает составитель, более 60 текстов обязаны публикацией в данном двухтомнике К. Азадовскому — его публикации в Новом литературном обозрении (2008, №1) «Дополнений к “Библиографии К. Д. Бальмонта”». Помимо Азадовского для работы над

изданием привлекались ученые из разных городов России и Европы (их обширный список приведен на с. 480, I). Примечательно, что многие из них принимали участие и в составлении двухтомной библиографии Бальмонта, вышедшей в Иванове (I — 2006, II — 2008) и существенно облегчившей изучение творчества «поэта с утренней душой» (цитата из вступительной части примечаний и комментариев — I, 479).

В первом томе — две вступительных статьи. После Берда слово берет А. Романов, в чьей статье поставлен вопрос о «миге и вечности в поэтическом пантеизме» Бальмонта, о категории времени в поэтическом тексте. Однако вопрос этот в первой части работы несколько задвинут на второй план сознательным жанровым смещением — к разгромной критической рецензии, мишенью для которой становятся разные «исследователи» творчества Бальмонта, «сочинители сомнительных предисловий» (I, 18), которые «Бебеля от Гегеля отличить не могут» (I, 19). На этом этапе разговора статья отчетливо приобретает черты памфлетности (уместна ли она в жанре вступительной статьи?) — автор выносит суждение о работе И. Владимирова и В. Макарова, участвовавших в издании семитомного собрания сочинений Бальмонта в 2010 году, и сетует на то, что ни тот ни другой «никоим образом не заявили себя в бальмонтоведении» и «не питают к поэту ни любви, ни ненависти...» (I, 16). Действительно, стоит только посочувствовать невежеству авторов некоего предисловия, полагавших, что Бальмонт хорошо жил при режиме большевиков (I, 18), ведь достаточно прочитать воспоминания жены поэта Е. Андреевой-Бальмонт, чтобы убедиться в обратном. На мемуары Андреевой-Бальмонт ссылается на страницах 24–25 и А. Романов, правда, по иному поводу — цитируя мнение Андреевой о Бальмонте-поэте, его «космической цельности»: Бальмонт «жил мгновением и довольствовался этим...». Об этом хорошо сказано и у самого поэта: «В глубине твоих задумчивых очей / Я ловлю сиянье гаснущих лучей. / Мимолетное живет в них каждый миг» (I, 23). По Романову, мир Бальмонта в одно и то же время и един, и дуалистичен: «...реальное — трансцендентальное, эмпирическое, предметное — идеальное <...> все это начала принципиально нерасчленимые» в творчестве поэта (I, 27). «Для Бальмонта нет времени — того обычного времени, измеряемого минутами, днями и годами. Его время измеряется вечностью и мгновением», — цитирует Романов слова М. Волошина (I, 29). Однако по прочтении статьи возникает вопрос: как изменилась для Бальмонта концепция времени после эмиграции, разделившей его жизнь на две неравные части?

Особую ценность II тома, содержащего два раздела (публикации отечественные и зарубежные), представляет книга очерков «Душа Чехии в слове и деле», опубликованная на русском языке впервые (рукопись была найдена в Пражском госархиве в 1994 году И. Цаму-

талевой и подготовлена к печати чешской исследовательницей Д. Кшицовой, к сожалению, ушедшей из жизни в январе 2017-го). Комментарий к 18 эссе Бальмонта столь основателен, что занимает почти 40 страниц (II, 756–795). Внутри комментария встречаются любопытные переключки. Так, эссе 3 посвящено Ярославу Врхлицкому, наследие которого составляет целую библиотеку — масштабы работы, сопоставимые с бальмонтовскими. Стихотворения чешского поэта, как известно, вызвали гневную оценку Вл. Ходасевича, назвавшего Врхлицкого дилетантом, у которого «множество банальностей, общих мест, расплывчатостей...» («Возрождение», 1928, 18 октября; цит. по II, 763). В этом отзыве — и скрытый выпад против самого Бальмонта, который откликнулся резким и довольно необъективным «Чешским ответом В. Ходасевичу», обвинив, в свою очередь, «литературного обозревателя “Возрождения” в том, что он не имеет никакого понятия о чешской культуре» (II, 767).

Среди отечественных публикаций 1892–1916 годов — короткие рецензии Бальмонта об Ибсене, драмах Бьерсона, разные театральные заметки, афоризмы, эссе об англичанах и др. — обилие имен впечатляет своей пестротой. О важности двух текстов в этом списке хочется сказать отдельно. Речь идет о двух эссе по английской литературе, которую Бальмонт хорошо знал, — об О. Уайльде и о П. Б. Шелли. «Сердце сердец» — назвал К. Б. свой небольшой текст о любимом английском поэте, которого страстно и много переводил в 1890-е годы. Эпиграф к тексту — по-французски, строки из работы Феликса Рабба, исследователя и переводчика, первым открывшего Шелли для французского читателя. Слова Рабба переведены в комментарии на русский язык: «Это поэт, которого нельзя читать, не любя его, и которого нельзя любить без желания по его примеру стать великодушнее» (цит. по II, 661). В эссе чувствуется Бальмонт-символист — смерть и жизнь Шелли (именно в таком порядке. — *Е. Л.*) осмыслены символически, эссеист стремится создать мистический образ Шелли всей палитрой поэтических красок. Особенное настроение создается в описании похорон поэта, проходивших «в величественной и пустынной местности» (II, 13): «Спокойно было тихое море с своей безграничной светлой лазурью, с живописными абрисами островов — Капри, Горгоны и Эльбы <...> Когда же труп сгорел и от костра остались одни головни, лица, наблюдавшие за погребальным торжеством, увидели нечто странное, необъяснимое: сердце Шелли осталось целым, огонь пощадил его» (II, 14). Здесь и там возникают элементы загадочного и фантастического, ибо и сам Шелли — «таинственный дух, который на короткий момент покинул небесные сферы» (II, 14). Добившись желаемого эффекта, Бальмонт бросает «беглый взгляд на внешние условия жизни Шелли» (II, 15), воссоздавая детали его биографии и рассуждая о поэтических достоинствах Шелли-романтика. Это небольшое эссе, напечатанное в «Русском вестни-

ке» в 1892 году (23 октября, № 293) и никогда более не печатавшееся до включения в рецензируемый двухтомник, — важнейший текст, позволяющий понять отношение Бальмонта к личности и творчеству Шелли, наряду с критическим очерком Брандеса, перевод которого Бальмонт выпустил в «Эпохе» (1888, кн. 1) за подписью К. Б. и никогда более не перепечатывал. Жаль, что Брандес не включен в настоящее издание, ведь именно этот текст был для Бальмонта одним из первых источников знания об английском «таинственном духе».

Второе эссе — об Уайльде, модном в России нулевых годов XX века, скандально известном в Англии и за ее пределами писателе, осужденном английским обществом за право быть самим собой. Эссе «Об Уайльде», как сказано в комментарии, печатается по «Золотому руну» (1906, № 2). Также указано, что в 1908-м оно вошло в книгу Бальмонта «Белые зарницы». Однако в этом же году Бальмонт включил данный текст в свои «Книголюбительские приложения» из 4 небольших эссе («Саломея в польской призме», «Об Уайльде в России», «Об Уайльде», «Книги об Уайльде»), сопровождавшие перевод «Саломеи» (книга вышла в изд. «Пантеон») и представлявшие собой одно целое, по мысли Бальмонта. Поэтому републикация только одной частички этого квадрата кажется недостаточной.

На задней крышке второго тома — стихотворение Бальмонта «Люблю чуть зримых малых тварей...», которое завершается таким четверостишием: «И запоздавшему столетию, / Его предчувствуя в тоске, / Черчу рассказ я тонкой сетью / На мастодонтовом клыке». Бальмонт не знал тогда, что огромная часть его «рассказа» на долгие годы ляжет в пыльный архив. С выходом в свет рецензируемого двухтомника еще одна часть наследия Бальмонта наконец открылась для читателей «запоздавшего» — XXI — столетия.

Литература

Пастернак Б. Заметки переводчика // *Пастернак Б.* Собр. соч. в 5 тт. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. С. 393—395.

Bibliography

Pasternak B. The Translator's Notes // *Pasternak B.* Works in 5 vols. Vol. 4. Moscow: Khudozestvennaya literatura, 1991. P. 393—395. (In Russ.)

Елена ЛУЦЕНКО

*Российская академия народного хозяйства,
Российский государственный гуманитарный университет*

Новая книга Виктора Есипова представляет собой сборник журнальных статей, эссе, предисловий, докладов и мемуаров. Есипов, поэт и историк литературы — автор множества работ, посвященных Аксенову, участник нескольких аксеновских конференций, составитель ряда посмертных сборников произведений писателя и воспоминаний о нем. Интерес к книге добавляет тот факт, что Есипов — не просто исследователь творчества, но близкий друг Аксенова, а в 2003—2009 годах — его литературный представитель в России.

Следы личного знакомства обнаруживаются на многих страницах. В статье «В край недоступных Фудзиям...» Есипов рассказывает об истории своих отношений с Аксеновым — с первых встреч до кончины писателя. Эпизоды эти серьезные и забавные, как, например, случай знакомства Василия Павловича с Тилем. Виктор Есипов с женой часто рассказывали Аксенову о своей собаке, но весьма удивились, услышав во время прогулки на Чистопрудном бульваре, как кто-то издали окликает Тиля. Это был Аксенов, который узнал их и бежал им навстречу. Не менее озадачился и пес, не ожидавший, что его окликнет по имени какой-то незнакомец. После этой встречи в книге «Десятилетие клеветы» появилась дарственная надпись: «Ире и Вите для воспитания Тиля в духе либерализма. Ваш Вася. 22.10.04».

У Есипова в 2012 году вышла книга — «Василий Аксенов — одинокий бегун на длинные дистанции», включавшая материалы аксеновского архива — переписку с друзьями и интервью русских и иностранных журналистов с Аксеновым. В 2014 году увидел свет сборник ранее не издававшихся рассказов, эссе и дневников Аксенова из американского архива писателя — «Одно сплошное Карузо» с комментариями Есипова. А в 2015-м — составленное Есиповым собрание писем Аксенова 1940—1990-х годов («Ловите голубиную почту»). Многие материалы из этих двух книг вошли в рецензируемое издание.

Жанровую пестроту новой книги можно объяснить тем, что автор хотел собрать под одной обложкой работы, посвященные биографии писателя, публиковавшиеся ранее разрозненно, в том числе и в «Вопросах литературы», — среди них статья «Василий Аксенов и его поколение в романе “Таинственная страсть”». Однако есть и безусловные новинки: специально для книги написана работа об отношениях Аксенова с Иосифом Бродским, в которой, признается автор, «использованы все известные <...> на сегодняшний день литературные материалы, касающиеся этого конфликта» (с. 9). Есипов рассказал о том, как эволюционировала

дружба двух писателей-эмигрантов, завершившаяся тяжелой враждой.

Уже написаны и более полные биографии Василия Аксенова, но Есипов следует своему замыслу. Во-первых, подробнее рассказать о тех моментах, которым он сам был свидетелем. А главное — показать многогранность и неоднозначность творчества писателя, за одну жизнь прожившего не менее четырех. Первая — от рождения до популярности, вторая — с момента, когда он стал знаменитым до переезда за границу, третья — эмиграция и, наконец, четвертая, начавшаяся с возвращения в Россию.

Есипов использует в книге большое число отрывков из переписки Аксенова со своей матерью — Евгенией Гинзбург, с Бродским, Довлатовым, Гладилиным и многими другими корреспондентами. Живой язык, которым написана книга, дает возможность увидеть в громких именах литературы людей, вовлеченных в сложные отношения, со своими эмоциями и пороками. Комментарий Есипова удачно дополняет историю прошлых обстоятельств.

В «Приложениях» представлены семейное древо Аксеновых, список кинофильмов и сценариев по книгам писателя, библиография его произведений, важных для будущих исследователей творческой биографии писателя. Семейному древу, не слишком подробному и представленному списком, недостает ясности: автор восстанавливает лишь тех родственников, которых застал сам писатель, и первый в их ряду — отец Павел Васильевич. Изображенное графически в виде расходящихся ветвей, оно выглядело бы гораздо нагляднее.

Новая книга В. Есипова по большей части систематизирует биографию Аксенова, материалы для которой появлялись в появляющихся ее публикациях. И сама она — только промежуточное звено в ходе исследования. Далеко не все материалы, освещающие жизнь и творчество В. Аксенова, уже обнаружены и опубликованы. В одном из номеров «Вопросов литературы» (2017, № 4) Есипов опубликовал и прокомментировал аксеновский радиодневник на радио «Свобода».

В последнее время появляются новые воспоминания о писателе. Параллельно с публикациями начинается этап выстраивания биографического нарратива, вклад в который и вносит книга В. Есипова. Она безусловно найдет свое место среди трудов о Василии Аксенове.

Барбара ТИХОНОВА

*Московский государственный университет печати
им. И. Федорова*

Рецензируемое издание представляет собой собрание материалов, в течение последней четверти века вышедших из печати в периодических изданиях и коллективных сборниках и объединенных единой темой — поэзией русского авангарда. Данный объект исследования не является приоритетным среди научных интересов автора, но автор периодически «наталкивался на какие-то интересные <...> параллели, находил какие-то объяснения и, естественно, превращал их в статьи» (с. 6). Соответственно, структурно книга состоит из прежде опубликованных материалов, дополнений к ним, своеобразных авторских постскриптов и приложений, то есть целиком отражает диахроническую перспективу работы над рассматриваемой проблематикой.

Даже самое краткое перечисление затронутых в издании тем исключительно актуально и многообразно: это новаторские искания футуристов, авангардные в самом широком смысле слова поэзия и живопись, творчество наиболее интересных представителей отечественной культуры первой трети XX века, русский формализм и его научные оппоненты... Столь же разнообразен перечень авторов, чье художественное наследие прямо или опосредованно рассматривается в книге: Алексей Крученых, Велимир Хлебников, Борис Пастернак, Владимир Маяковский, Марина Цветаева, Бенедикт Лившиц, Сергей Есенин, Осип Брик, Рене Магритт, Александр Ривин...

Сборник и первый его раздел — «Зау. Заметки о зауми» — открывает статья, в которой анализируется строка Крученых «Дыр, бул, щыл», один из самых ярких лингвистических и семантических экспериментов русского футуризма, по своей известности сопоставимый только с не менее знаменитым «Бобэоби — пелись губы...» Хлебникова. В совместной декларации этих главных новаторов поэтического авангарда в России 1910-х годов «Слово как таковое» стихотворение Крученых, которое начинается с приведенной строки, названо первым примером новой поэзии, а потому неслучаен самый широкий и разнообразный отклик, который оно вызвало у современников — читателей, критиков и коллег по цеху. Именно этот историко-литературный контекст и реконструирует автор, исходя из того, что «примеры, в которых квазизаумь имеет вполне “рациональную” <...> мотивировку, прежде всего, заставляют нас искать для зауми объяснения не в области “изобретательства” или “говoreния языками”, а в области будничного подтекста» (с. 16).

Интертекстуальный подход к зауми неизбежно приводит к взаимообратимым результатам. С одной стороны, для рассматриваемой фонетической и лексико-семантической модели Крученых

и аналогичных примеров в поэзии русских футуристов автором являются самые разнообразные и порой совершенно неожиданные исторические, лингвистические и литературные параллели и явные подтексты, в том числе фольклорные и иноязычные, что дает основания для утверждения о том, что «тематика зауми лежит на пересечении нескольких проблем: заумь и подтекст, заумь и билингвизм, (заумь и) поэзия и живопись, заумь и “техника экстаза” <...> заумь и фольклор» (с. 20). В то же время анализируемая строка «Дыр, бул, щыл» становится широкоупотребительной цитатой как в художественной и литературно-критической практике 1910-х годов, так и в стихах современных поэтов¹.

Вторая часть этого раздела — «Поэты, художники и заумь» — состоит еще из двух «заметок о зауми», в которых автор исходит из того бесспорного факта, что «в футуристических изданиях 1910-х годов слова и изображения если не равноправны, то гораздо ближе к такому статусу, чем в обычном иллюстрированном издании, и противопоставление этих признаков или искусств почти снимается» (с. 40—41). В первом очерке автор предлагает интерпретировать известные предсмертные слова фараона Эхнатена в рассказе Хлебникова «Ка» («Манч! Манч! Манч!») в свете этимологических параллелей славянских языков, исходя из предположения о том, что «слово *манч* было страшным для Хлебникова, поскольку <...> вписывалось в праславянскую перспективу некоторого круга слов, в том числе его собственного этимологического сближения *меч/мяч*» (с. 49). Во втором очерке продолжается начатая еще Николаем Гумилевым традиция выявления в хлебниковских стихотворениях словарей, когда сами тексты строятся по принципу словарных статей. Приведя примеры подобных моделей, автор расширяет границы применения поэтом данного приема и приходит к утверждению о том, что «у Хлебникова много толкований к отдельным словам (неологизмам) и тем более к парадигматическим элементам (самое известное — “слово о эль”», но словарь — список с толкованиями — это, видимо, полноправный поэтический прием. Более того, этот прием <...> может применяться не только к заум-

¹ К многочисленным примерам, приводимым автором, можно добавить уничтожительную точку зрения, выраженную в рецензии на первый сборник стихов Осипа Мандельштама «Камень» Сергеем Городецким (Речь, 1913, 17 июня), неожиданно упомянувшим книгу Крученых «Помада» (1913). Соединению имен двух поэтов предшествовали небольшие рецензии Городецкого на эти же издания, опубликованные в вышедшем в конце мая 1913 года шестом номере «акмеистического» альманаха «Гиперборей»; кажется вполне допустимым предположить, что направленная против словообразовательных экспериментов Крученых реплика стала продолжением реально-го диалога рецензента с Мандельштамом.

ным словам, а выходить за рамки заумной лексики, отождествляя (толкую) вполне “традиционные” слова» (с. 53). После такого вывода в заметке указываются возможные структурно-семантические параллели данным моделям, присутствующие, по мнению интерпретатора, в поэзии продолжателя хлебниковской традиции Александра Ривина (о котором речь идет в финальной части книги) и, совершенно неожиданно, — в живописи Рене Магритта.

В приложении к разделу размещены две статьи из московского машинописного журнала «Гермес», принципиального оппонента новаторским исканиям начала 1920-х годов — научным у формалистов и художественным у футуристов, — М. Кенигсберга «Вырождение слова (к уяснению футуристической поэтики)» и А. Буслаева «“Заумники”» (По поводу последних книг Ал. Крученыха). Первый из авторов определяет цель своего рассуждения о формальном методе так: «Уже самое это словосочетание представляется какой-то злостной катахрезой, но не раскрытие его противоречивости составляет мою прямую задачу. Мне интереснее проследить <...> некоторый идейный уклад, на котором могло взрастись это детище» (с. 64). Если Кенигсберг обращает свое внимание на практику формалистов, то полемическая тональность статьи Буслаева направлена против новаторских притязаний футуристов: «Совсем недавно людугусь Маяковский оповещал уже в газетной статье о замечательных достижениях русского футуризма “в теоретическом отношении” и сообщал, что неожиданным даже для Европы открытием некоего конструктивизма, нового вида “производства из всякого хлама драгоценнейших вещей”, наши футуристы наносят несокрушимый удар всем большим вопросам и проблемам культуры <...> мы не делаем, как будто, ошибки, желая разобраться в действительных итогах “отечественных” достижений»² (с. 67–68).

Хлебниковское творчество, безусловно, является главным объектом исследования в рецензируемом издании, что становится очевидным во второй части сборника, название которой — «Хлебников. Заметки о Хлебникове» — говорит само за себя. Открывается она обширной статьей, посвященной одной из самых известных пьес поэта «Мирсконца» и тому набору историко-литературных ассоциаций, который формируется вокруг нее, в частности происхождению ее заглавия, использованию кинематографических приемов обратного движения времени, традиции палиндромов в литературе первой трети XX века, пародийному контексту во-

² Таинственный, очевидно, для некоторых современных читателей людугусь — образ из поэмы Маяковского «Пятый Интернационал» 1922 года, тогда же повторившийся в его очерке «Париж (Записки Людугуса)».

круг нее, нумерологии и др. Следующие далее материалы (собственно «Заметки о Хлебникове») посвящены рассмотрению хлебниковского стихотворения «Лучизм. Число 1-е» («Черный царь плясал перед народом...») и комментарий к различным строкам и образом поэта на основе актуальных контекстов коллег автора и его собственных интерпретаций. Завершается раздел монографической по тематической широте и по объему рецензией на изданную в 1999 году книгу Барбары Леннkvист «Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова», а также опубликованными в середине 1974-х годов в журнале «Russian Linguistics» откликами на исследования о футуризме Бориса Успенского, Хенрика Барана, Александра Парниса и Джеральда Янчека.

Третья часть сборника состоит из разносторонних комментариев к стихам Пастернака, билингвистическим каламбурам Маяковского и полилогу Лившица, Есенина и Маяковского. Одним из приложений к разделу стал фрагмент статьи «Смерть поэта: Иосиф Бродский», обращенной к теме, с пушкинских времен исключительно актуальной для русской поэзии и наполненной самыми широкими гражданскими и литературными коннотациями. Завершают книгу очерки, посвященные единичным фактам биографии и произведениям забытого «проклятого» поэта 1930-х годов Александра Ривина (о ком в истории русской литературы XX века не осталось ни строчки), которые сопровождает публикация нескольких его стихотворений из числа немногих сохранившихся.

Характеризуя единственное, пожалуй, структурно-содержательное упущение в рецензируемом издании, в качестве метатекста для этого можно использовать слова самого автора, сказанные им по поводу другой публикации: «Очень мешает <...> отсутствие указателей: именного, предметного и особенно произведений Хлебникова» (с. 193). Но данный факт лишь осложнит целенаправленное чтение литературоведов, но нисколько не преуменьшит безусловный интерес читателя к этой книгой. Сборник «Статьи о поэзии русского авангарда» Георгия Левинтона столь многообразен вводимыми в широкий научный оборот исследовательскими материалами — и совершенно новыми, и публиковавшимися ранее в труднодоступных изданиях, — что его можно считать тематически направленным одновременно и в сферу русского поэтического авангарда 1910-х годов, и в пространство литературы Серебряного века в целом.

Сергей ШИНДИН

г. Саратов

SUMMARY

M. Amusin. The Cinema's Unity and Rivalry with Literature. *On Alexey German's Creative Evolution*

Abstract: The article considers the works of Alexey German in their semantic and stylistic aspects. In his earlier films, in the spirit of the Sixtiers, German advocated for an objective and uncompromised truthfulness, especially in war pictures. In the 1980s (e. g. in *My Friend Ivan Lapshin* [*Moy drug Ivan Lapshin*!]), the director moves on to a more personalized, 'transformative' and fantastic depiction of reality. This approach is epitomized in his film *Khrustalev, My Car!* [*Khrustalev, mashinu!*], only to be followed by a complete rejection of a historical sense and a belief in humanity's enduring corruption in *It's Hard to Be a God* [*Trudno byt' bogom*]. Another topic examined in the article is German's treatment of original literary sources during script writing and filming. Despite the fact that almost all of his projects were based on well-known stories and novels, German would systematically expunge any narrative quality, or semantic certainty, or plot continuity, opting instead for an involved sonic register. He liked to stress independently valuable visual imagery, associative aspects, and the overall character of the image: this approach proved highly beneficial in *Khrustalev, My Car!*, but failed entirely in the flop *It's Hard to Be a God*.

Keywords: A. German, Y. German, the brothers Strugatsky, the Soviet cinema, war film, truthfulness in life depiction, grotesque, 'the end of history', 'the end of humanism'.

Author: Mark Fomich AMUSIN, Doctor of Philology, literary critic. Author of *The Brothers Strugatsky. A Study of Their Work* [*Bratiya Strugatskie. Ocherk tvorchestva*] (1996), *The Alchemy of the Mundane. A Study of Vladimir Makanin's Work* [*Alkhimia poved-nosti. Ocherk tvorchestva Vladimira Makanina*] (2010), as well as of a number of articles on modern Russian and Western literature. Email: m_amusin@yahoo.com.

P. Rybina. *Hamlet's* Appropriation in Auteur and Independent Cinema

Abstract: The article focuses on the priorities in contemporary studies of cinematic adaptations. Looking at the various appropriations of this Shakespeare's tragedy in art and indie movies, the researcher reveals how by underscoring the director's visual imagination and the 'power' of a cinematic tradition one can revise the scope of adaptation studies. Concentrating on the signature elements of

A. Kaurismäki's and M. Almereyda's cinematography, the author emphasizes the productivity of the audience's 'entrancement' with the visual and sonic interpretation of the classical piece (through the use of the American film noir stylistics by Kaurismäki, and through Almereyda's interplay of multiple on-screen realities). In the viewers' memory, literary meanings are expelled rather aggressively by new cinematographic ones. Kaurismäki turns the tragedy into a tastefully stylized noir whodunit, while Almereyda went for a reflective narrative about neo-Hamletism at an age of expanding virtual realities. In her demonstration of how the directors achieved such effects, the author argues the priority of the cinematographic auteurship (including the case of collective auteurship) in the analysis of contemporary film adaptations.

Keywords: W. Shakespeare, A. Kaurismäki, M. Almereyda, film adaptation, auteur film, auteurship, media context.

Author: Polina Yurievna RYBINA, senior lecturer at the Department of General Literary Theory, Philological Faculty of Lomonosov Moscow State University. Academic and creative interests include the history and theory of cinematic adaptations, studies of cinematic narration, foreign literature of the 19th and 20th centuries (Western Europe and the USA), dramatic and theatrical art in the 20th century. Author of several papers on the aforementioned topics. Email: rybina_polina@mail.ru.

M. Lebedeva. In Via Veritas. *Irina Bogatyreva*

Abstract: In this review of the novels and stories by the contemporary Russian author I. Bogatyreva, winner of numerous literary awards, including The Student Booker 2016, the critic highlights the principal motifs of her plots, including the motif of travel, pilgrimage, and the search of a certain human common ground: be it age, philosophy, or nationality. The paper also examines the chronotope and the writer's use of mythological allusions, which permeate both her historical and modern day-based novels, only to conclude that 'emerging adulthood', a term from the psychological studies of young adults, is the most apt way to describe Bogatyreva's prose. That the writer maintains keen interest in the subject is not only because of her role as 'a real master of innovation in young Russian prose' (quoted from the blurb on the cover of her prize-winning novel *Kadyn*), but due to its relevance for contemporary young adult readers, themselves in search of their models growing up and their future destiny.

Keywords: I. Bogatyreva, contemporary Russian prose, historical novel, the generation of 30-year-olds.

Author: Maria Nikolaevna LEBEDEVA, Candidate of Philology, literary critic. Academic interest include contemporary prose, micro-genres, mass culture, Internet culture, religion in the modern society. Winner of the Student Booker 2016. Email: lebedeva.marija@yandex.ru.

M. Kulgavchuk. For a Mass Reader? *Narine Abgaryan*

Abstract: The article considers the works of a contemporary writer, winner of the Yasnaya Polyana 2016, N. Abgaryan in the context of the thinning borderline between mass and non-mass literature. Along with trying to make her readers laugh or shed a sympathetic tear (*That Broad That's Just Moved In* [*Ponaekhavshaya*], 2011), Abgaryan has another agenda of showing the daily life of modern Armenia and its tragic history (*People Who Are Always with Me* [*Lyudi, kotorie vseгда so mnoy*], 2014), and insisting on a careful treatment of the single individual, of their past and future. The author argues that, after epitomizing the worst taste in the period between the 20th and the 21st centuries, mass literature has moved on to show a dramatic improvement of quality in the 2010s, as evidenced in N. Abgaryan's works.

Keywords: N. Abgaryan, contemporary Russian prose, national literature, local flavour.

Author: Marina Viktorovna KULGAVCHUK, Candidate of Philology, lecturer at the Russian Language and Culture Institute of Lomonosov Moscow State University. Academic interests include the contemporary literary process and perception problems of Russian literature in foreign cultures. Author of philological and culturological articles, co-author of several Russian textbooks for foreign students. Email: kulgavchukmv@mail.ru.

T. Hofmann. Childhood as the Source of a Writer's Inspiration. *Igor Klekh*

Abstract: The article examines the role of autobiographical retrospections and reminiscences in Igor Klekh's stories *Diglossia* [*Diglossiya*], *A Partial Man, or Notes of a 40-year-old* [*Chastichniy chelovek, ili Zapiski sorokaletnego*], *The Judgement Day* [*Svetoprestavlenie*], and *The 1999 Chronicles* [*Khroniki 1999 goda*]. The writer's Soviet childhood represents an artistic technique, a unique way to perceive and organize the narration. It is possible to say that it is from a child's perception of the world that Klekh draws his literary inspiration, and that it is nostalgia that determines his stylistic experimentation. Speaking of Klekh's leitmotifs and poetic imagery, such as the material metaphor of memory, documentary letter, reshuffled reminiscences,

etc., the author points out that it is this specifically perceived and artistically digested phenomenon of the Soviet childhood that defines Klekh's fragmented narrative style.

Keywords: I. Klekh, contemporary Russian prose, childhood, the USSR, the Ukraine, Russia, memory, reflective nostalgia, representation.

Author: Tatiana Yurievna HOFMANN, writer, Candidate of Philology, research fellow at the Slavonic Seminar at the Zurich University. Academic interests include Russia's and Ukraine's classical, Soviet and contemporary literatures, overlapping with cultural and artistic studies. Author of *Ukraine's Literary Ethnographies* [*Literaturnie etnografii Ukrainy*] (2016) and *Sevastopology* [*Sevastopologiya*] (2017), as well as a number of articles on the aforementioned topics. Email: tatjana.hofmann@uzh.ch.

I. Kabanova, A. Kasovich, E. Poznyakova. Konstantin Fedin. *A Portrait of a Publisher*

Abstract: The paper deals with the little-known aspects of the famous writer K. Fedin's publishing activities. In the years from 1927 until 1934 he held an uninterrupted record as chairman of the editorial board at the Publishing House of Writers in Leningrad [*Izdatelstvo pisateley v Leningrade, IPL*], a cooperative that printed works of contemporary authors. Despite dramatic turns in history, the press enjoyed a steady growth in output, expanding its range of authors and genres; the story of the covert struggle between literature and politics is examined by the team of research fellows of the Saratov-based state museum of K. Fedin. With the help of their open archives, particularly letters and journals, they meticulously reconstruct Fedin's activities as publisher: from the creation of the new publishing house, which united the *poputchiks* (satellites, fellow-travellers): authors who advocated preservation of the Russian literary tradition, free of ideological pressure, until the moment when Fedin's much-cherished project was cannibalized by the mammoth publishing institution called The Soviet Writer [*Sovetskiy Pisatel*].

Keywords: K. Fedin, *Izdatelstvo pisateley v Leningrade*, *Biblioteka poeta* [*The Poet's Library*], publishing, Soviet writers, literary studies, censorship.

Authors: Irina Erikovna KABANOVA, deputy director for research at the K. A. Fedin State Museum (Saratov). Academic interests include Soviet literature, museum studies. Email: ikabo@mail.ru.

Andrey Stalievich KASOVICH, member of Russia's Union of Journalists, historian, scholar of local history. Academic interests

include regional history studies, history of architecture. Author of papers on the aforementioned topics. Email: nttgkasov@yandex.ru.

Elena Vladimirovna POZNYAKOVA, Head of the Department for Local History Bibliography at the Saratov Regional Universal Research Library, lecturer at the Saratov Regional College of Arts. Academic interests include history of the book, regional publishers, local history, bibliography. Author of several articles on the history of book publishing in Saratov. Email: elena_fox_73@mail.ru.

O. Sluzhaeva. Aleksandr Dobrolyubov on His Way to the 'Most Exalted Brotherhood'. *What Does It Mean Not to Be Leo Tolstoy*

Abstract: Based on letters, archived documents and the works written by A. Dobrolyubov during his religious exploration, after he set off on a pilgrimage across Russia, this article considers the foundations of the poet's religious teaching and its perception by peasants and 'literate' society. The researcher focuses on A. Dobrolyubov's collections of poetry *From the Invisible Book* [*Iz knigi Nevidimoy*], *My Eternal Fellow-Travelers* [*Moi vechnie sputniki*] and the songs he composed for group performance during community/brotherhood gatherings. A particularly valuable input is provided by I. Yarkov's archive about Dobrolyubov and his followers (kept at the manuscripts departments of the Russian State Library and the Samara M. Gorky Literary Museum).

The researcher points out that Dobrolyubov's religious teaching, which used to enjoy a big following across a wide geography, was either ignored or misinterpreted in literary circles, and that, once he cut off his ties with the intellectuals, his contemporaries began to compare Dobrolyubov with Leo Tolstoy and those characters of classical Russian literature whose devoted their lives to the search for God and the truth. Dobrolyubov's ideas of refusal to perform military service, genuine emancipation of peasants, the inner revolution as a prerequisite for progress, a universal unity, and respect for folk culture are not unlike the values that shaped European democracies.

Keywords: A. Dobrolyubov, L. Tolstoy, I. Yarkov, *From the Invisible Book* [*Iz knigi Nevidimoy*], symbolism, the Tolstoyans.

Author: Olga Olegovna SLUZHAeva, philologist, PhD student at the A. M. Gorky Institute of the World Literature of the Russian Academy of Science. Academic interests include Russian literature of the period between the 19th and the 20th centuries, the literature of art nouveau, contemporary poetry, the literary and folklore forms of popular religious beliefs in the early 20th century, the theory of the subject of artistic expression. Email: osluzhaeva@gmail.com.

A. Vostrov. A Borderline Effect or a Life behind the Border? *The Dialogue of 'One's Own' and 'the Foreign' in Leonid Andreev's Finnish Period*

Abstract: The article examines the Finnish period in the writings of Leonid Andreev, trying to answer the question of whether the writer's work represents a 'borderline effect' (mixing of cultures), or an isolated cultural phenomenon invoked by external and internal factors alike. The researcher looks for the influence of the Finnish culture and landscape ('the power of location', according to N. Antsiferov's local history method), and the unique cultural environment of the Finnish Karelian Isthmus on these writings (and introduces the term of 'Russian summer cottage dwellers' effect'). The article considers Andreev's contacts with Russian artists and thinkers, and his translated works that were published in Finland during his lifetime. The author's output is regarded as an isolated cultural act through the prism of M. Bakhtin's *outsideness* (*vnenakhodimost'*), and the researcher lists the factors behind the process. A special focus is given to the effect of the Russian revolution of 1917 on Andreev's life and work: the article shows how it turned his 'semi-emigration' into a 'complete emigration' and steered him towards journalism.

Keywords: L. Andreev, I. Repin, N. Roerich, Finland, 'one's own' vs. 'the foreign', outsideness (*vnenakhodimost'*), local history method.

Author: Alexey Vladimirovich VOSTROV, essayist, historian, lecturer at Saint-Petersburg Polytechnic University. Academic interests include Finnish literature, literatures of ethnic minorities, Belorussian literature. Author of *The Swedish Archipelago of Finland: Through the Eyes of an Outsider* [*Shvedskiy arhipelag Finlyandii: vzglyad so storony*] (2014) and a number of articles on Finnish history and culture. Email: alex.sinkriver@gmail.com.

I. Pudikov. K. Chukovsky and V. Nabokov: Glimpses of Their Personal and Literary Relationships

Abstract: The relationship between K. Chukovsky and V. Nabokov is a topic little covered by scholars. Even less is written about the mutual literary influence of the two preeminent Russian authors. The article examines their journals, letters and literary works to reveal the development of their artistic disputes.

Doyens of Russian culture, the two simply couldn't have ignored each other, especially as they met in person before the Revolution and thanks to literary circumstances. The article shows that each one's personal and artistic opinions were bound to cause a clash of world-views, which indeed took place on paper, and continued without any face-to-face polemics.

The author finds a lot of similarities in the two writers' creative method: they both demonstrate astonishing literary erudition, synthesize new imagery, plots and narrative forms. Both favoured formalistic and stylistic experimentation, literary game and cryptography, pranking, puns, allusions, and anagrams.

Keywords: K. Chukovsky, V. Nabokov, relationship, polemics, literary criticism.

Author: Igor Valerievich PUDIKOV, writer, medical doctor, senior lecturer at the Moscow-based Reaviz Medical University. Author of numerous articles about the life and works of K. Chukovsky. Email: pudys@yandex.ru.

N. Kazakova. V. Nabokov's Stockholm Syndrome. *A Few Words on the Love for The Executioner in V. Nabokov's 'Invitation to a Beheading' [Priglasenie na kazn']*

Abstract: The first analysis of this kind, the article considers the image of the executioner in V. Nabokov's novel *Invitation to a Beheading* [*Priglasenie na kazn'*]. One of the novel's main themes is defilement of an individual in a violence-fuelled system. It is through the image of the executioner M'sieur Pierre that we grasp everyman's cruelty towards the liberal thinker Cincinnatus. At the same time, resisting the executioner, Cincinnatus achieves new insight into the purpose of life and experiences an existential winning of Freedom.

A year before Nabokov's novel came out P. Lagerkvist published his story *The Hangman* [*Bödeln*] (1933) in Swedish. The author points out the hitherto unnoticed similarity between the two works. Comparing two executioners, the author discovers that, although Lagerkvist's menacing hangman looks nothing like Nabokov's rotund and vulgar joker M'sieur Pierre, their inherent urge for cruelty and abuse is the same, so is the cheering of the surrounding townsmen. The two different works also share their historical context (Europe in the 1930s): the executioners in Nabokov's and Lagerkvist's books embody the new historical discourse.

Keywords: V. Nabokov, P. Lagerkvist, *Invitation to a Beheading* [*Priglasenie na kazn'*], Cincinnatus, M'sieur Pierre, executioner, execution, absurdity, freedom, vulgarity, a lie.

Author: Natalia Yurievna KAZAKOVA, Candidate of Philology, Adjunct Associate Professor of the Division of Russian and Slavic Languages, Hunter College, CUNY. Academic interests include the Russian literature of the 19th century, works of F. Dostoevsky and V. Rozanov, Russian journalism at the turn of the 20th century. She has published a number of articles on aforementioned subjects, as well the

book *The Philosophy of the Game: Vasily Rozanov as Literary Critic of A. S. Suvorin's 'Novoe Vremya' Newspaper* [*Filosofiya igry: Vasily Rozanov — literaturniy kritik gazety A. S. Suvorina 'Novoe vremya'*] (2001). Email: natkaz2002@yahoo.com.

E. Berkovich. Brothers Mann in *The Twentieth Century. Fragments of Their Biography the Writers Preferred to Forget*

Abstract: The article deals with the little examined period in the life and work of Thomas and Henry Mann, when, from 1895 up to 1896, Henry was editor-in-chief, and Thomas — one of the authors, of the blatantly anti-Semitic journal *The Twentieth Century*. For the first time in the Russian studies of the writers, the article reveals a compendium of their articles that appeared in that journal. They make it clear that, during the time the two authors worked for the journal, they were under a powerful influence of the nationalistic ‘voelkisch’ ideology, a precursor to National Socialism. The researcher points out the specifics of the brothers’ attitude towards the Jewish world. While Thomas’ articles are not infused with the kind of aggressive anti-Semitism of his brother’s works, they still make a noticeable use of anti-Semitic stereotypes, evidence of his negative perception of Jews. The paper also follows the evolution of the two brothers’ views of the ‘Jewish problem’. Whereas Henry gave up his aggressive anti-Semitism rather easily and moved on to a sympathetic depiction of Jews in the early 1900s, Thomas’ works show little change as far as the Jewish theme is concerned. Thomas Mann, on the other hand, believed that literature and politics were dimensionally separated; but what proved advantageous in terms of artistic quality resulted in a flawed interpretation of the Jewish theme.

Keywords: T. Mann, H. Mann, *The Twentieth Century*, anti-Semitism, the Jewish world.

Author: Evgeny Mikhaylovich BERKOVICH, historian of science and literature, publicist, editor-in-chief in the journal *Sem’ Iskusstv* and online portal *Notes on Jewish History* [*Zametki po evreyskoy istorii*]. Candidate of Physics and Mathematics, Senior Researcher, Doctor of Natural Sciences. The most important books are *The Commonplace of Kindness. Heroes, Righteous and Others in the Holocaust Story* [*Banálnost’ dobra. Geroi, pravedniki i drugie lyudi v istorii Holokosta*] (2003), *Peter Pringsheim’s Odyssey* [*Odisseya Petera Pringskhayma*] (2013), *Antipodes: Albert Einstein and Others in the Context of Physics and History* [*Antipody: Albert Einsteyn i drugie lyudi v kontekste fiziki i istorii*] (2015). Email: evgberkovitch@gmail.com.

S. Fomin. Time and the Others. *'Billiards at Half-Past Nine'* [*'Billard um halb zehn'*] by H. Böll

Abstract: The article deals with the image of time of Heinrich Böll's *Billiards at Half-Past Nine*. Undergoing transformation as the novel progresses from beginning to end, time is promoted beyond the formal meanings of the word to the book's theme, key driver of its plot, and one of the novel's main characters. The author examines the artistic techniques, composition, timeline, and topography related to this metamorphosis, as well as the writer's typical stylistic methods.

To mention just a few, its dramaturgical substitution (whereby the role of the narrator is passed on from one character to another, and the scene moves across time); semantic surprise (an unexpected use of a word, or change of the topic of narration); spiral composition (description of past and present events in a cyclical rather than linear narration); the poetics of repetition and artistic laconicism.

In addition, the research looks at the novel's position in time and space in accordance with M. Bakhtin's classification.

Keywords: H. Böll, dramaturgical substitution, spiral composition, repetition, artistic laconicism.

Author: Sergey Borisovich FOMIN, literary critic, poet. Academic interests include Russian and foreign literature of the 19th and 20th centuries. Email: fomin_sb@mail.ru.

Personality and Culture. *Vyacheslav V. Ivanov interviewed by Emil Dimitrov*

Abstract: This hitherto unpublished conversation between the famous Bulgarian philologist Emil Dimitrov and Vyacheslav Ivanov deals with fundamental philological problems, such as Slavonic culture, language development, artistic translation, etc. The two scholars are particularly interested in culture: its experience and perception, involvement in it, and various ways for its scholarly study. The interview is prefaced by E. Dimitrov, who shares the story behind his acquaintance with the interviewee and his first impressions of him. Dimitrov insists that only a scholar with a strong personality can achieve cultural prominence. It was for the purpose of revealing such scholarly personality that Dimitrov structured his interview as a lively and exciting commentary to Vyacheslav Ivanov's major research.

Keywords: Vyacheslav V. Ivanov, M. Bakhtin, Russian philology, the Moscow-Tartu school, Russian formalism, Slavonic culture.

Author: Emil DIMITROV, philologist, philosopher, Doctor of Philology, lecturer at the Literature Institute of the Bulgarian Academy of Sciences (Sofia). Founding President of the Bulgarian

Dostoevsky Society (2011), member of International Dostoevsky Society, editor-in-chief of the almanac *Dostoevsky: Thought and Image* (Sofia, 2014–2016). Published more than 300 works, including four monographs, to mention the major one: *Memory, Jubilee, Canon. Introduction to the Sociology of the Bulgarian Literature* [*Pamyat', yubiley, kanon. Vvedenie v sotsiologiyu bolgarskoy literatury*] (2012), and several articles on the history of Russian literature (primarily about Dostoevsky's works) and philosophy (A. Losev, etc.), archival and documentary research. Email: edimitrov@gbg.bg.

M. Mishurovskaya, E. Mikhaylova. *The White Guard* [*Belaya Gvardiya*] is Banned in Kiev... *The Fate of M. Bulgakov's Plays in Kiev Theatres in 1926*

Abstract: Devoted to the production of M. Bulgakov's plays in the 1926 Kiev, the article examines a comprehensive selection of archived manuscripts and printed material related to the staging of Bulgakov's plays *The Days of the Turbins* [*Dni Turbinykh*] and *Zoyka's Apartment* [*Zoykina kvartira*] in Ukrainian theatres: in I. Franko Ukrainian Drama Theatre and the Russian Drama Theatre (RDT). This review is the most comprehensive one to this day that analyses the main circumstances and motifs of the short-lived stage life of Bulgakov's plays in the 1926 Kiev, a consequence of both the artistic policies of theatrical management, as well as the financial situation. Another reason was the ideological censorship imposed not only by the designated officials, but also by the contemporary nationalistic mood: first, it led to the ban of *The Days of the Turbins* at the I. Franko Theatre (director G. Yura) and then at RDT (director Y. Sobolev); next, the very popular and therefore lucrative play *Zoyka's Apartment* had to be cancelled by RDT, which thus lost their box-office hit.

Keywords: M. Bulgakov, Y. Sobolev, G. Yura, *The Days of the Turbins* [*Dni Turbinykh*], *Zoyka's Apartment* [*Zoykina kvartira*], Kiev, the I. Franko Ukrainian Drama Theatre, the Russian Drama Theatre, stage production, author's idea, transformation.

Authors: Maria Vladimirovna MISHUROVSKAYA, prose writer, member of the Union of Russian Writers, senior bibliographer at the Academic Bibliography Department of the Russian State Arts Library (Moscow). Academic interests include spreading M. Bulgakov's works in Russia and abroad, Bulgakov's creative legacy; the writer and the theatre in the context of the period's legal regulation (1920s–1930s). Author of *Fighting for 'The White Guard' and the Publishing Intrigues of the 1920s* [*Borba za roman 'Belaya Gvardiya' i izdatelskie intrigi 20kh godov*] (2015), as well as several

articles on the aforementioned topics. Email: mishu-mariya@yandex.ru.

Elena Igorevna MIKHAYLOVA, Candidate of Philology, senior research fellow at the Moscow-based M. A. Bulgakov Museum. Academic interests include the history of the 20th century literature, the language and poetics of fiction; the theory of narration. Author of a number of articles about the works of M. Bulgakov. Email: l-mikhaylova@yandex.ru.

M. Uralsky. ‘Could you send me the proofs as soon as possible?’ *Ivan Bunin’s Correspondence with Vadim Rudnev in 1933–1934*

Abstract: The paper tells the story of Ivan Bunin’s correspondence with Vadim Rudnev (dating from 1933–1934), managing editor of the Paris-based Russian émigré journal *Sovremennie zapiski*. Judging by the quoted letters, Bunin did not sever ties with the journal, despite what many researchers suggest; nor did he plan to snub the editors by refusing to send in new works. If we accept Bunin’s own words about his very fastidious approach to proofreading, it becomes clear why he barely published any new works in the period from 1934 to 1936. It was in those years that the Berlin-headquartered publishing company Petropolis printed his collected works in 11 volumes. It was to become Bunin’s last fundamental publication, comprising works entirely proofread by the writer himself. It is only natural that such a humungous effort had affected the ageing writer’s productivity, and Bunin simply could not generate new material for the journal.

Keywords: I. Bunin, V. Rudnev, *Sovremennie zapiski* (journal), *The Life of Arseniev* [*Zhizn’ Arsenieva*], correspondence, proofreading.

Author: Mark URALSKY, writer, poet, translator from German. Academic interests include history of Russian émigré culture and the Russian literary and artistic underground in the 20th century. Author of several books and articles on the aforementioned topics, as well as collections of poetry. Lives in Germany. Email: mark.uralski@gmail.com.

O. Ermakov. ‘Every word breathes the warmth of his heart...’

Abstract: The article is devoted to the book *Letters from the War, 1941–1945* [*Pis’mo s voyny. 1941–1945*], which comprises 139 letters written by A. Tvardovsky to his wife while he was on the front lines. The letters offer a sequence of insights into the poet’s soul affected by the violence of yet another whirlwind of history. They reveal a lot about the poet’s personality and creative method. These 139 letters are a testimony of a great love as well as creativity in times of war. The

paper has a very straightforward plot: the author examines the letters in chronological order, starting with the first one, written in 1941, all the way to the last one, dated 1945. The research cites other resources, including ancient Indian poetry, Homer's *Odyssey*, a story by a contemporary journalist about the life of evacuees (famous writers) in the small town of Chistopol, A. Kondratovich' book *Aleksandr Tvardovsky, Three Soldiers* by J. Dos Passos, A. Bek's reminiscences, and V. Akatkin's article *A. T. Tvardovsky's Finnish Sketches in the Dialogue of Epochs* [*Finskije zapisi A. T. Tvardovskogo v dialoge vremen*]. What sets this paper apart from other studies is the use of personal observations and insights collected by the author during his service in Afghanistan in the 1980s.

Keywords: V. Grossman, M. Isakovsky, K. Simonov, A. Tvardovsky, M. Tvardovskaya, *Vasily Terkin*, *The House by the Road* [*Dom u dorogi*], Soviet war in Afghanistan, Great Patriotic War, letters.

Author: Oleg Nikolaevich ERMAKOV, writer, author of *Sign of the Beast* [*Znak zverya*], *Smell of Dust* [*Zapakh pyli*], *Around the World* [*Vokrug sveta*], *War Arithmetic* [*Arifmetika voyny*], *A Tungusic Man's Song* [*Pesn' tungusa*]. Based in Smolensk. Email: ermakon@gmail.com.

CONTENTS

Synthesis of the Arts

- 7 M. AMUSIN. *The Cinema's Unity and Rivalry with Literature.*
On Alexey German's Creative Evolution
- 38 P. RYBINA. *Hamlet's* Appropriation in Auteur and Independent Cinema

Russian Literature Today

Contemporary Literary Personalities

- 54 M. LEBEDEVA. In Via Veritas. *Irina Bogatyreva*
- 66 M. KULGAVCHUK. For a Mass Reader? *Narine Abgaryan*
- 77 T. HOFMANN. Childhood as the Source of a Writer's
Inspiration. *Igor Klekh*

From the Last Century

- 92 I. KABANOVA, A. KASOVICH, E. POZNYAKOVA.
Konstantin Fedin. *A Portrait of a Publisher*

History of Russian Literature

- 127 O. SLUZHAEVA. Alexandr Dobrolyubov on His Way
to the 'Most Exalted Brotherhood'. *What Does It Mean Not to Be
Leo Tolstoy*

Literary Map

- 157 A. VOSTROV. A Borderline Effect or a Life behind the Border?
*The Dialogue of 'One's Own' and 'the Foreign' in Leonid Andreev's
Finnish Period*

Cultural Transfer

- 180 I. PUDIKOV. K. Chukovsky and V. Nabokov: Glimpses of Their
Personal and Literary Relationships
- 207 N. KAZAKOVA. V. Nabokov's Stockholm Syndrome.
*A Few Words on the Love for The Executioner in V. Nabokov's
'Invitation to a Beheading' ['Priglasenie na kazn']*

History of Ideas

- 218 E. BERKOVICH. Brothers Mann in *The Twentieth Century. Fragments of Their Biography the Writers Preferred to Forget*

World Literature

Close Reading

- 247 S. FOMIN. Time and the Others. 'Billiards at Half-Past Nine' [*Billard um halb zehn*] by H. Böll

In Memoriam

- 272 Personality and Culture. Vyacheslav V. Ivanov interviewed by Emil Dimitrov

Publications. Memoirs. Reports

- 294 M. MISHUROVSKAYA, E. MIKHAYLOVA. *The White Guard* [*Belaya Gvardiya*] is Banned in Kiev... *The Fate of M. Bulgakov's Plays in Kiev Theatres in 1926*
- 333 M. URALSKY. 'Could you send me the proofs as soon as possible?' *Ivan Bunin's Correspondence with Vadim Rudnev in 1933–1934*

Miscellanea

- 348 O. ERMAKOV. 'Every word breathes the warmth of his heart...' *Letters of A. Tvardovsky from the War*
- 374 A. MEZHIROV. From *The Poetry Diary* [*Dnevnik poezii*]. *Publication and foreword by Zoya Mezhirova*

Double-Page Spread

- 384 A. A. Ryabova. Christopher Marlowe and Russian Literature (L. EGOROVA); James Shapiro. 1606. Shakespeare and the Year of *Lear* (L. EGOROVA); K. Balmont. Uncollected and Forgotten Works. From K. Balmont's Literary Heritage (E. LUTSENKO); V. M. Essipov. Vasily Aksenov's Four Lives (V. TIKHONOVA); Georgy Levinton. Articles on Russian Avant-Garde Poetry (S. SHINDIN)

- 400 **Summary**

НОВЫЕ КНИГИ

БУРОВ С., ЛАДЕНКОВА Л. **Александр Введенский: равнение на смерть.** СПб.: Петрополис. 2017. 312 с. 500 экз.

ВАЙСКОПФ М. **Между огненных стен: Книга об Исааке Бабеле.** М.: Книжники. 2017. 494 с. 1000 экз.

ГЕВОРКЯН Т. **Марина Цветаева. Поэт. Прозаик. «В человеческом — больше всего — мать».** М.: Собрание. 2017. 512 с. 500 экз.

ЗАЛАМБАНИ М. **Институт брака в творчестве Л. Н. Толстого. «Семейное счастье». «Анна Каренина». «Крейцера соната»** / Перевод с итал. К. Ланда. М.: РГГУ. 2017. 268 с. 500 экз.

ЛЮ И., МИХАЙЛОВА М. **Творчество хозяйки «нехорошей квартиры», или Феномен Е. А. Нагродской.** М.: МГУ. 2018. 526 с. 100 экз.

МАНДЕЛЬШТАМ О. **Собрание стихотворений 1906—1937** / Сост. О. А. Лекманова, М. А. Амелина, предисл. О. А. Лекманова, коммент. и библиогр. О. А. Лекманова, Е. А. Глуховской, А. А. Чабан. М.: Рутения. 2017. 560 с. 1500 экз.

Московский наблюдатель. Статьи номинантов литературно-критической премии. I сезон / Сост. Д. Файзов, Ю. Цветков; отв. ред. Д. Бак, Н. Николаева. М.: Литературный музей. 2017. 416 с. 300 экз.

ПЕРЕЯСЛОВ Н. **Маяковский и Шенгели: схватка длиною в жизнь.** М.: Проспект, 2018. 432 с. 100 экз.

Современная русская поэзия в зеркале литературных премий. 2001—2017. Антология / Сост. А. К. Каримова, Е. А. Погорелая. М.: ОГИ, 2017. 592 с. 1000 экз.

УРАЛЬСКИЙ М. **Бунин и евреи: по дневникам, переписке и воспоминаниям современников** / Предисл. Стефано Гардзонио. СПб.: Алетейя. 2018. 448 с. 1000 экз.

Кафедра Сравнительной истории литератур (СИЛ) и
Центр современных компаративных исследований ИФИ РГГУ
извещают о том, что 9-я сессия
международного Научного Семинара
«СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ КОМПАРАТИВИСТИКИ»
пройдет 13–14 декабря 2018 года и будет посвящена теме:

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ПРОБЛЕМА И ВЫЗОВ

Сформулированная таким образом, тема предполагает самый широкий диапазон для обсуждения. Под словом «проблема» традиционно понимается обсуждение мировой литературы как предмета компаративистики, предмета, впервые потребовавшего особого метода и особого взгляда на литературу как динамическое пространство, характеризующееся взаимодействием разных национальных культур, воспринимаемых под знаком развития. А слово «вызов» с его подчеркнуто современным акцентом подразумевает возможность заострения разговора в плане современности и современного взгляда на широкий круг межнациональных отношений.

В качестве одного из вызовов оказывается и само существование «мировой литературы», смерть которой была объявлена ввиду всеобщей глобализации и состояния культуры «после наций».

Принимаются заявки на темы как сосредоточенные на литературной компаративистике и поэтике, так и выходящие за пределы филологического подхода в сферы широкой современной проблематики. Заявка на доклады и для участия в Семинаре принимается до 20 сентября 2018 г. Предполагается публикация лучших материалов в журнале «Вопросы литературы» и в «Новом филологическом вестнике» РГГУ.

Научный руководитель семинара
Игорь Олегович ШАЙТАНОВ.

Координаторы проекта:
Ольга Вадимовна Попова (popova.olga13w@mail.ru) и
Елена Михайловна Луценко (lutsenko.voplit@yandex.ru)
Кафедра СИЛ: sil_iff_rggu@mail.ru

Журнал критики и литературоведения «Вопросы литературы»
в сети Интернет:
сайт журнала — <http://voplit.ru>
Журнальный зал — <http://magazine.russ.ru/voplit>
Facebook — <https://www.facebook.com/voplit/>

Ответственность за точность цитат и фактических данных несут
авторы публикуемых материалов.

Подписано в печать 4.04.2018.
Формат бумаги 84 108 1/32. Бумага газетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Объем 13 печ. л. Усл.-печ. л. 21.
Тираж 1000 экз. Цена свободная.

Адрес редакции журнала «Вопросы литературы»:
125009, Москва, Большой Гнезниковский пер., д. 10.
Телефон: (495) 629-49-77.
Email: voplit@mail.ru

Оригинал-макет изготовлен в редакции.
Автор логотипа на первой странице — Павел Зорин

Заказ №

Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»



143200, г. Можайск, ул. Мира, 93
www.oaompk.ru, www.oaompk.rpf; тел.: (495) 745-84-28; (496) 382-06-85

Уважаемые авторы!

У вас появилась уникальная возможность издать свои произведения
тиражом от 100 экземпляров в прекрасном полиграфическом
исполнении и оформлении в типографии, применяющей новейшие
технологии и материалы. В этом вам помогут профессионалы

Можайского полиграфического комбината.

По всем вопросам обращайтесь по телефонам:

(495) 745-84-28, (496) 382-06-85;

email: oaompk@oaompk.ru

ПОДПИСКА РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫЙ АРХИВ

Подписной индекс в объединенном каталоге
«Пресса России» — 70149. Каталог есть во всех
почтовых отделениях России.

Подписаться на журнал «Вопросы литературы»
можно через Интернет:

- объединенный каталог «Пресса России»:
http://www.pressa-rf.ru/cat/1/edition/t_s70149/
- сайт «Пресса по подписке»:
<http://www.akc.ru/itm/6058215067/>

В Москве свежие номера журнала можно приобрести
в книжном магазине «Фаланстер»
(М. Гнездиковский пер., д. 12/27).

Купить журнал «Вопросы литературы» можно
в книжном интернет-магазине «Лабиринт»:
<http://www.labirint.ru/pubhouse/4272/>.

Сеть пунктов самовывоза охватывает
более 700 городов России. Возможна доставка почтой
в любой населенный пункт России и других стран.

Полный электронный архив журнала
(все статьи с 1957 года по настоящее время)
доступен подписчикам «East View»:
<http://dlib.eastview.com/browse/publication/686>

Электронную версию журнала с 2009 года
по настоящее время можно приобрести на сайте
«Руконт»: <http://rucont.ru/efd/151449>

На официальном сайте «Вопросов литературы» можно
ознакомиться с полным содержанием архива (все статьи
с 1957 года), а также приобрести электронную версию
журнала с 2008 года по настоящее время:
<http://voplit.ru/>