

журнал  
критики и литературоведения

# ВОПРОСЫ литературы

Июль — Август 2018

**В НОМЕРЕ:**

**«Да – был ли мальчик-то?»  
О смысле горьковского рефрена**

**Метакритика: к возрождению рубрики**

**Василий Аксенов о Владимире Высоцком**

**Возвращение «я-романа» во французскую литературу**

**Кадзуо Исигуро: писатель в «зыбком мире»**

---

МОСКВА

---





journal  
of literary criticism and studies of literature

# PROBLEMS OF LITERATURE

July — August 2018  
Established in 1957

журнал  
критики и литературоведения

# ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Июль — Август 2018  
Основан в 1957 году

## **Главный редактор**

**Игорь Олегович Шайтанов**

доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия

## **Редакционная коллегия**

**Константин Маркович Азадовский**

кандидат филологических наук, член-корреспондент Германской академии языка и литературы, Дармштадт, Германия / Санкт-Петербург, Россия

**Алексей Давидович Алехин**

главный редактор журнала «Арион», Москва, Россия

**Михаил Леонидович Андреев**

доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия

**Дмитрий Петрович Бак**

кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Государственный литературный музей, Москва, Россия

**Николай Павлович Гринцер**

доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия

**Саймон Диксон**

PhD, Школа славянских и восточноевропейских исследований, Университетский колледж Лондона, Великобритания

**Юрий Владимирович Манн**

доктор филологических наук, академик Российской академии естественных наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

**Виталий Львович Махлин**

доктор философских наук, кандидат филологических наук, член-корреспондент Академии гуманитарных исследований при Институте философии РАН, Московский государственный педагогический университет, Москва, Россия

**Елена Алексеевна Погорелая**

кандидат филологических наук, редактор отдела современной литературы журнала «Вопросы литературы», Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

**Ольга Ивановна Половинкина**

доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

**Денис Соболев**

PhD, Университет Хайфы, Израиль

**Галин Тиханов**

PhD, Лондонский университет королевы Марии, Великобритания

**Кэрил Эмерсон**

PhD, Принстонский университет, США

## **Редакция**

**Игорь Дуардович**  
заведующий редакцией

**Татьяна Вячеславовна Еремеева**  
редактор

**Елена Михайловна Луценко**  
кандидат филологических наук, редактор

**Мария Олеговна Переяслова**  
кандидат филологических наук, редактор, ответственный секретарь

**Сергей Андреевич Чередниченко**  
директор редакции, редактор

## **Учредители**

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

Периодичность: 6 раз в год. Журнал выходит с 1957 г.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации СМИ:

ПИ № ФС77-47288 от 17 ноября 2011 г.

Подписной индекс в Объединенном каталоге «Пресса России» – 70149.

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных журналов ВАК (группа научных специальностей «10.01.00 – литературоведение»),  
Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Журнал «Вопросы литературы» публикует статьи, эссе, обзоры, рецензии, посвященные проблемам истории русской и зарубежной литературы и филологии, теории литературы, современному литературному процессу.

Публикуемые материалы прошли процедуру экспертного отбора и одностороннего слепого рецензирования.

## **Контактная информация**

125009, г. Москва, Большой Гнезниковский пер., д. 10, 10-й этаж.

Тел.: +7 (495) 629 49 77

Email: [voplit@mail.ru](mailto:voplit@mail.ru)

Сайт: <http://voplit.ru>

## **Editor-in-chief**

**IGOR O. SHAYTANOV**

Doctor of Philology, Russian State University for the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

## **Editorial board**

**ALEKSEY D. ALEKHIN**

*Arion* magazine, editor-in-chief, Moscow, Russia

**MIKHAIL L. ANDREEV**

Doctor of Philology, Associate Member of the RAS, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

**KONSTANTIN M. AZADOVSKY**

Candidate of Philology, Associate Member of the German Academy for Language and Literature, Darmstadt, Germany / St. Petersburg, Russia

**DMITRY P. BAK**

Candidate of Philology, Russian State University for the Humanities, State Literature Museum, Moscow, Russia

**SIMON DIXON**

PhD, School of Slavonic and East European Studies, University College London, UK

**CARYL EMERSON**

PhD, Princeton University, USA

**NIKOLAY P. GRINTSER**

Doctor of Philology, Associate member of the RAS, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

**VITALY L. MAKHLIN**

Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, Associate Member of the Academy of Humane Research, RAS Institute of Philosophy, Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russia

**YURY V. MANN**

Doctor of Philology, Member of the Russian Academy of Natural Science, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

**ELENA A. POGORELAYA**

Candidate of Philology, *Voprosy Literaturny* journal, editor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

**OLGA I. POLOVINKINA**

Doctor of Philology, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

**DENIS SOBOLEV**

PhD, University of Haifa, Israel

**GALIN TIKHANOV**

PhD, Queen Mary University of London, UK

## Editors

IGOR DUARDOVICH  
Managing Editor

TATIANA V. EREMEEVA  
Editor

ELENA M. LUTSENKO  
Candidate of Philology, Editor

MARIA O. PEREYASLOVA  
Candidate of Philology, Executive Editor

SERGEY A. CHEREDNICHENKO  
Director, Editor

## Publishers

RGNO Literary Criticism,  
ANCO the journal of literary criticism and studies of literature  
*Voprosy Literaturny.*

Frequency: 6 times per year.

The journal was established in 1957.  
The journal is registered with the Federal Service for Supervision of  
Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor).  
Certificate PI No. FS77-47288 issued on 17 November 2011.  
Subscription index in the United Catalogue *The Russian Press* is 70149.

Abstracting and indexing: the list of journals reviewed by the State Commission  
for Academic Degrees and Titles (group of specialties: 10.01.00 – Literary criticism),  
the national data analytical system Russian Science Citation Index (RSCI).

*Voprosy Literaturny* publishes articles, essays, surveys and reviews on pressing issues  
in the up-to-date national and world literature and philology, as well as history  
and theory of literature.

All the materials published in *Voprosy Literaturny* undergo single-blind peer-review process.

## Contacts

10 Bolshoy Gnezdnikovskiy Ln., Moscow, 125009, Russia.  
Telephone: +7 (495) 629 49 77  
Email: voplit@mail.ru  
Website address: <http://voplit.ru>

---

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Век минувший**

#### ***Максим Горький***

- 15 Л. БОРИСОВА. «Да — был ли мальчик-то?» *О смысле горьковского рефрена*
- 42 А. ГОЛУБЦОВА. Биографический миф Максима Горького в ранней итальянской рецепции

### **Литературное сегодня**

#### ***Портретная галерея***

- 60 В. ХОЛКИН. Откровение на вольные темы. *Юрий Малецкий*

#### ***Только детские книги читать***

- 73 Т. СОЛОВЬЕВА. Ларс Соби Кристенсен. *Простая симметрия тройного прыжка*

#### ***Метакритика***

- 90 И. ШАЙТАНОВ. Метакритика: к возрождению рубрики
- 111 Л. БЫКОВ. В своем кругу

### **Язык современной поэзии**

- 122 Е. ГЛУХОВА, Д. ТОРШИЛОВ. Особенности декламационной манеры Андрея Белого и исследования звучащей поэтической речи С. Бернштейна
- 173 С. КАДОЧНИКОВА. Журналистский дискурс в системе авторской песни. *Песня-репортаж как информационно-лирический жанр*

### **Свободный жанр**

#### ***Шестидесятники***

- 191 Василий Аксенов о Владимире Высоцком. *Публикация и примечания В. Есипова и А. Кулика*

---

### ***Книги, о которых помнят***

- 199 В. ЯНУШЕВСКИЙ. Вспоминая «Бочкотару»  
209 М. ПОЗИНА. Крушение романтических иллюзий в повести  
Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр»

### **Политический дискурс**

- 215 Е. КОЛОБОВ. Советские и зарубежные писатели  
на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов

### **Теория: проблемы и размышления**

- 230 Ю. ПАТРОННИКОВА. О чем лает «Пес Диогена»?  
*Автор в произведении барокко*

### ***Поэтика жанра***

- 243 Л. МУРАВЬЕВА. Кризис гибридных жанров: Филипп  
Форест и возвращение «я-романа» во французскую литературу  
264 В. ШЕРВАШИДЗЕ. «Воображаемое» и «пережитое»  
в романах Ромена Гари

### **Сравнительная поэтика**

- 286 С. КАЗАКОВА. Обыкновенный случай: «диалог» Гончарова  
со Скрибом

### **Зарубежная литература**

- 301 О. СИДОРОВА. Кадзуо Исигуро. *Писатель в «зыбком мире»*

### **Литературная карта**

#### ***Казахстан***

- 319 Д. КУНАЕВ. О переводе романа-эпопеи «Путь Абая»  
на русский язык. *Из переписки М. Ауэзова с Л. Соболевым*

---

## Литературный музей

- 336 Песнь торжествующей любви. *О музее Ивана Сергеевича Тургенева. Беседу вела А. Гордон, вступительная статья и подготовка текста А. Гордон и В. Калмыковой*

## Публикации. Воспоминания. Сообщения

- 363 Б. КАГАНОВИЧ. «Степной волк». *К биографии Бориса Вильде*

## Книжный разворот

- 386 Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI вв. (Е. ИЛЮШЕЧКИНА); Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. (Л. ЕГОРОВА); Историческое и надвременное у Вяч. Иванова: к 150-летию Вяч. Иванова (С. ФЕДОТОВА); Л. Г. Панова. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма (А. СКВОРЦОВ); А. Г. Румянцев. Вампилов (Л. ЯКУШЕВА); Т. А. Снигирева, А. В. Подчинов, А. В. Снигирев. Борис Акунин и его игровой мир (Л. БЫКОВ); Т. В. Балашова. Монологическое повествование от Марселя Пруста к «новому роману» (С. ФОКИН); Детство в англо-американском литературном сознании XVII–XX веков (М. МАРКОВА); К. С. Льюис, Д. Калабрия. Соединенные духом и любовью. Латинские письма (Л. ЕГОРОВА); Ф. Гласс. Слова без музыки. Воспоминания (Ю. ПАНТЕЛЕЕВА)

## CONTENTS

### From the Last Century

#### *Maxim Gorky*

- 15 L. BORISOVA. 'Was there any boy at all?' *On the meaning of Gorky's refrain*
- 42 A. GOLUBTSOVA. Early reception of Maxim Gorky's biographical myth in Italy

### Russian Literature Today

#### *Portrait Gallery*

- 60 V. KHOLKIN. A private talk on unrestricted subjects.  
*Yury Maletsky*

#### *'Only children's books to read...'*

- 73 T. SOLOVYOVA. Lars Saabye Christensen. *The simple symmetry of the triple jump*

#### *Metacriticism*

- 90 I. SHAYTANOV. Metacriticism: Relaunching the journal's column
- 111 L. BYKOV. In one's circle

### Contemporary Poetic Language

- 122 E. GLUKHOVA, D. TORSHILOV. On the nuances of Andrey Bely's declamatory style and S. Bernstein's studies of his poetic recitals
- 173 S. KADOCHNIKOVA. Journalistic discourse in the system of songs written and performed by authors. *A news coverage song as an informative-lyrical genre*

## Miscellanea

### *The Sixtiers*

- 191 Vasily Aksyonov on Vladimir Vysotsky. *Publication and comments by V. Essipov and A. Kulik*

### *The Books We Remember*

- 199 V. YANUSHEVSKY. Remembering *Overstocked Packaging Barrels* [*Zatovarennaya bochkotara*]  
209 M. POZINA. The undoing of romantic illusions in B. Okudzhava's story *Lots of Luck, Kid* [*Bud' zdorov, shkolyar*]

## Political Discourse

- 215 E. KOLOBOV. The Soviet and foreign writers at the Sixth World Festival of Youth and Students

## Theory: Problems and Reflections

- 230 Y. PATRONNIKOVA. What is *Diogenes' Dog* barking about? *The author's representation in Baroque writings*

### *Poetics of Genres*

- 243 L. MURAVYOVA. A crisis of hybrid genres: Philippe Forest and the return of the 'I-novel' to French literature  
264 V. SHERVASHIDZE. 'Imaginary' and 'experienced' in the novels by Romain Gary

## Comparative Studies

- 286 S. KAZAKOVA. A common case: A 'dialogue' between Goncharov and Scribe

## World Literature

- 301 O. SIDOROVA. Kazuo Ishiguro. *The writer in the 'floating world'*

## Literary Map

### *Kazakhstan*

- 319 D. KUNAEV. On translation of the epic novel *The Path of Abay* [*Put' Abaya*] into Russian. *From the correspondence between M. Auezov and L. Sobolev*

## Literary Museum

- 336 The song of love triumphant. *On I. S. Turgenev Museum. Interview by A. Gordon, prefaced and prepared by A. Gordon and V. Kalmykova*

## Publications. Memoirs. Reports

- 363 B. KAGANOVICH. 'Steppenwolf'. *Towards the biography of Boris Vildé*

## Double-Page Spread

- 386 Language and text studies in 14th–16th-century Europe (E. ILYUSHECHKINA); The poetics of cinema. Theoretical studies of the 1920s (L. EGOROVA); The historical and supertemporal in Vyacheslav Ivanov's work: A collection to mark the 150th birth anniversary of V. Ivanov (S. FEDOTOVA); L. Panova. An imaginary orphanhood: Velimir Khlebnikov and Daniil Kharms in the context of Russian and European Modernism (A. SKVORTSOV); A. G. Rumyantsev. Vampilov (L. YAKUSHEVA); T. A. Snigiryova, A. V. Podchinenov, A. V. Snigiryov. Boris Akunin and his ludic world (L. BYKOV); T. V. Balashova. Monologic narration: From Marcel Proust to the Nouveau Roman (S. FOKIN); Perceptions of childhood in Anglo-American literature of the 17th–20th centuries (M. MARKOVA); C. S. Lewis, G. Calabria. United by spirit and love. The Latin Letters (L. EGOROVA); P. Glass. Words without music: A memoir (Y. PANTELEEVA)

## **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.ppressa-rf.ru/cat/1/edition/t\\_s70149/](http://www.ppressa-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. Гнезниковский 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/>

---

# Век минувший

---

*Максим Горький*

«Да — был ли мальчик-то?»

*О смысле горьковского рефрена*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-15-41

**Людмила Михайловна Борисова**

доктор филологических наук

Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского  
(295007, респ. Крым, г. Симферополь, пр. Академика Вернадского,  
д. 4; email: borlm-sf@mail.ru)

**Аннотация.** В статье рассматриваются контекстуальные значения знаменитой фразы «Да — был ли мальчик-то?», определяются ее литературные источники. Смысл лейтмотива раскрывается с учетом философских предпочтений М. Горького, особое внимание уделяется проблеме «Горький и Шопенгауэр». По мнению автора статьи, эта фраза не просто риторическая фигура, но ключ ко многим загадкам «Жизни Клим Самгина», мировоззренческая и художественная формула «нового» Горького, позволяющая объяснить его приверженность акториальному повествованию, появление гротескных и авангардных черт в его поэтике, уточнить содержание важной для него категории «воля».

**Ключевые слова:** М. Горький, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, Протагор, «Жизнь Клим Самгина», акториальный роман, гротеск, лейтмотив, хаос, представление, воля.

Статья поступила 12.12.2017.

«Да — был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» — знаменитую эту фразу из «Жизни Клима Самгина» знают все. Даже те, кто не дочитал или вовсе не читал горьковского романа. Ни один из афоризмов, на которые так богат Горький, не может сравниться с этим по популярности. На его фоне совсем померкли некогда гремевшие: «Человек — это звучит гордо!», «Жалость унижает...». Но что, собственно, стоит за скептическим вопросом?

### Истоки мотива

Навязчивая фраза всплывает в романе по самым разным поводам. Возвращаясь с любовного свидания, Клим напевает на мелодию оперетки: «Да — был ли мальчик-то? Быть может, не было мальчика?» Связи с Нехасовой для него, действительно, все равно что не было.

Другое дело — Лидия. «Да была ли девушка-то?» — «Но девушка была, об этом настойчиво говорила пустота в душе, тянущая, как боль».

И дальше, как снежный ком: царь, что бы он мог сказать Кутузову, Лютову, Дьякону? — «Да был ли мальчик?»; классовое самосознание — «Да — был ли мальчик-то?»; похороны Баумана («похороны революции») — «Да — был ли мальчик-то?»; расстрел демонстрантов — «А может быть...»

Сомневается герой и в существовании Марины, которая в романе олицетворяет Россию: «В сущности, она, несмотря на объем ее, тоже — нереальна. Необычна». В одном из черновых вариантов романа Клима еще думает, что «можно спросить: была ли Москва-то? И — о Боге» [Горький 1980: 513].

Последний пример, по мнению А. Овчаренко, указывает на то, что лейтмотивная формула могла быть подсказана Горькому Андреем Белым, у которого в романе «Москва» есть фраза: «Москвы-то и не было!» [Овчаренко 1982: 453]. Добавим, что с этой точки зрения примечательно и признание А. Блока, писавшего в 1909 году матери: «Россия для меня — все та же — лирическая величина. На самом деле —

ее нет, не было и не будет» [Блок 1963: 289]. (При жизни Горького письма Блока к родным несколько раз выходили отдельным изданием — в 1927, 1929, 1932 годах.)

В свое время Овчаренко объяснял происхождение рефрена декадентскими настроениями прототипов Самгина, увлеченных шопенгауэровским учением о призрачности сущего [Овчаренко 1982: 451–453]. Это наблюдение нельзя не оценить по достоинству, отметив, однако, что рефлексии на тему «мальчика» наряду с Климом предаются едва ли не все герои романа.

«Да есть ли Россия-то? Такой, как ты ее видишь, нет», — доказывает Лютову Дьякон. Народ-Богоносец? — «Но ведь был сом? Был или нет?» Это уже Лютов разоблачает интеллигентский миф, демонстрирует «дачникам» хитрого мужика и показывает, что никакого чудо-сома (рыба — символ Христа) у того нет. «Сом» был у революционной интеллигенции, он зашифрован в фамилии героини, которую зовут Любовь и которую в революцию привело сострадание униженным и оскорбленным. Но у Любаши Сомовой, «святой всеобщей горничной», свои сомнения: «Прошли те времена, когда революции делались Христа ради. Да и еще вопрос: были ли такие революции!»

В общем, чего ни хватись — нет. Сомневаются все и в самом для себя главном.

По прошествии времени Климу кажется, что первым «Да был ли мальчик?» сказал мужик, искавший тело Бориса Варавки. Но память подводит героя: косноязычный мужик бормотал нечто невразумительное про образованных господ, которые «распоряжаются», а «закону не знают». Так что неизвестно, кто первый усомнился в существовании мальчика. Сказано лишь: Клима поразил «чей-то серьезный, недоверчивый вопрос». Тайна, которой окутана фигура этого некто, придает найденной писателем формуле универсальность.

Одно шутовское замечание в письме Горького к В. Ходасевичу от 13 июля 1924 года позволяет догадываться о том, как рано возникла у писателя преследующая Клима фраза:

А Берберова пусть не фордыбачит: еще посмотрим: кто кого? Я тоже пишу поэму о том, как трудно негру блох ло-

вить. Напишу и посвящу З. Гиппиус. Эпиграф возьму у Нины Николаевны: «А дом-то где?» [Горький 2012: 31]

Упомянутое писателем стихотворение Берберовой, напечатанное в самый канун 1923 года в берлинской газете «Дни» [Берберова 1922], беспомощно в художественном отношении, но примечательно как образец беспредметной интеллигентской рефлексии. В нем есть и «холод и осень», и все, от чего «в сердце людское заходит унылой / Безбожной, бездомной, ночной непогодой тоска», и неприкаянность первого эмигрантского поколения («Скитаемся мы, и летаем, и плаваем много»), и, конечно, его бездомность:

Лесной тропой, степной дорогой  
Бреду, и пес бредет со мной.  
Пес, не спеши ты ради Бога —  
Мы вовремя придем домой.

А дом-то где? Опять забота,  
Глухая, скучная дыра...  
Ох, тяготит меня дремота!  
Заночевать бы нам пора!

А заканчивается все обязательной в подобном случае критикой мироздания:

Что мир? Об этом знает всякий:  
Безумный, вековечный лад,  
Где бродят люди и собаки,  
Тоскуют, воют и скулят.

И ангелы, все это видя,  
На небе, ясною порой,  
Гуляют, мухи не обидя,  
Величественною толпой.

Отдающая пародией безвольная интонация этих строк, так развеселившая Горького, возможно, и подсказала ему внутреннюю интонацию его героя. Но были и другие подсказки. Одна из них содержится в письме Пришвина Горькому от 4 июня 1915 года: «“Детство” — очень

хорошая книга, но это все-таки половина того, что нужно: не хватает в ней самого мальчика Пешкова» [*Литературное...* 1963: 323–324].

На этом можно было бы и закончить разыскания, если бы знаменитая фраза была лишь более или менее случайным, хотя, безусловно, удачным стилистическим декором. Но это не декор, а своеобразный геном горьковского романа, в котором в свернутом виде содержится важнейшая информация о его жанре, типе героя, характере отношений героя и автора.

### Мир как представление

Не одного Пришвина смущала отмеченная им особенность горьковского повествования. К. Чуковский писал по тому же поводу:

Горький изображает <...> длинную шеренгу, вереницу одиночек, которые ничем между собою не связаны и проходят, проходят, проходят один за другим. Вначале такое многолюдство возбуждает и радует, но вскоре начинает раздражать. Только что появился один человек, сказал меткое, звонкое, цветистое слово, показал свое курьезное лицо — и провалился сквозь землю: больше мы его никогда не увидим. Они прохожие, и Горький прохожий: он проходит мимо целой вереницы затейливых, забавных, любопытных людей, — посмотрит на каждого торопящимся взором и шагает дальше к другому. Так и построены все его книги, начиная с «Исповеди»: герой ходит по жизни туда и сюда, а перед ним на ходу мелькают всевозможные людишки [Чуковский 2017: 233].

Любопытно, что на эту тему размышляет и Самгин: «...что можно сказать о себе, кроме: “Я видел то, видел это?”» Он сравнивает себя с фонарем на площади: «...из улиц выбегают люди; попадая в круг его света, они покричат немножко, затем исчезают, показав ему свое ничтожество».

Но откуда все-таки берутся и куда «проваливаются» горьковские персонажи?

Отличительной особенностью «Жизни Климса Самгина» (как, впрочем, и всех других «жизней» М. Горького — «Жизни Матвея Кожемякина», «Жизни ненужного человека») является тот факт, что повествование стянуто к одному герою, пропущено сквозь его сознание. В «Самгине» нет ни одного события, ни одного лица, неизвестного герою, не отпечатавшегося в его сознании. Мимо этой особенности романа не прошел ни один из писавших о нем исследователей.

Горький сознательно придерживался данного типа повествования, об этом свидетельствуют его советы братьям-писателям. В 1924 году он, например, писал М. Осоргину по поводу некоторых эпизодов в романе «Сивцев Вражек»:

Вероятно, было бы лучше, если б все эти «явления» Вы пропустили, процедили сквозь сознание одного из героев повести, а не давали их «от автора». Везде, где автор говорит от себя, он воспринимается читателями как человек умный, о многом хорошо подумавший, но он вне связи с повестью, с ее героями, он «взвешен» в воздухе. Даже Л. Толстому редко удавался этот прием: писать с высоты Монблана... [Горький 2012: 68]

В рассуждениях о преимуществах акториального, персонажного повествования над аукториальным, абстрактно-авторским, писателя, как видим, не останавливал даже авторитет Льва Толстого.

О том, что выходило из-под его пера, автор «Самгина» тоже отзывался критически: «...растянул я его (роман. — Л. Б.) верст на 16. Нет, я не для больших книг. Плохой архитектор» [Горький 2014: 140]. Но дело не в недостатке у Горького мастерства, а в его философских предпочтениях, особенностях взгляда на мир.

Один из наиболее цитируемых в романе авторов — Шопенгауэр. Горький не раз признавался в любви к этому философу. «...Я и Шопенгауэра люблю читать — прекрасный писатель...» — писал он Р. Роллану [Горький 2012: 114]. И Д. Лутохину: «Мои любимцы — Лукреций и Шопенгауэр...» [Горький 2013: 377]. В «Беседах о ремесле» иронизировал над своими современниками, «соблазненны-

ми» Шопенгауэром: «Шопенгауэра я прочитал раньше их и без вреда для себя» [Горький 1953b: 306]. В 1923 году Горький отмечал, что

Толстой многое заимствовал у Руссо, у Паскаля, у Амиеля, но более всего у Шопенгауэра. Странно, что и донныне эта его зависимость от самого талантливое пессимиста не была ясно установлена, тогда как коренные тезисы Толстого можно найти в «Die Welt wie das Willen» [Горький 2009: 275].

Но то же самое можно сказать и о самом Горьком.

В горьковедении проблема «Горький и Шопенгауэр» оказалась отесненной на второй план другой — «Горький и Ницше», хотя не уступает ей по значению. О Шопенгауэре писали лишь в связи с горьковским отрицанием природы как враждебного человеку хаоса, отношением писателя к инстинкту и разуму, а также особенностями его интерпретации оккультных явлений (см.: [Агурский 1991]). В «Жизни Клим Самгина» сфера воздействия немецкого мыслителя гораздо шире. Герои романа говорят о нем больше, чем о каком-либо другом философе, и он занимает исключительно важное место в авторском сознании.

Жизнь Клим Самгина начиная с самого детства разворачивается как история формирования и развития мира-представления.

Все вокруг расширялось, разрасталось, теснилось в его душу так же упрямо и грубо, как богомольцы в церковь Успения <...> Еще недавно вещи, привычные глазу, стояли на своих местах, не возбуждая интереса к ним, но теперь они чем-то притягивали к себе, тогда как другие, интересные и любимые, теряли свое обаяние. Даже дом разрастался.

Представление Самгина разрастается до того, что он чувствует себя «взвешенным в воздухе над широким течением событий», сравнивает себя с зеркалом, признается: «...действительность враждебна мне. Я хожу над нею, как по канату».

Но в мире-представлении замкнут не один Клим. Вот еще двое — Маракуев и Прейс, и они, пишет автор, идут

сквозь жизнь «кругами», каждый в своем круге фраз. И так — кого ни возьми. Даже «самый ничтожный челове-чишка», вор-карманник — и тот, как говорит Митрофанов, «с фантазией».

Какой же ты, сукинов сын, преступник <...> Ты же — дурак... и ты во сне живешь <...> Паяц ты, актеришка и самозванец, а не преступник. Не Р-рокамболь, врешь! Тебе, сукинов сын, до Рокамболя, как петуху до орла. И виновен ты в присвоении чужого звания, а не в краже со взломом, дур-рак! Это, знаете, самообман и заблуждение <...> игра собою и кроме как по морде — ничего не заслуживает <...> хорошо, что суд в такие штуки не вникает, а то бы — как судить?

Климу не зря почудился в этих словах иносказательный смысл — агент охраны сформулировал тот закон жизни, который пытается вывести он сам.

Самгин воспитывался на цитатах вроде байроновской: «Думающий менее реален, чем его мысль» — людьми, которых умный Тагильский называет «мыслящими машинками». «Воспитывают нас мыслящие машинки и — не на фактах, а для искажения фактов. На понятиях, но не на логике, а на мистике понятий и против логики фактов». Правоту этих слов отчасти подтверждает Марина Зотова, чей авторитет у Горького непререкаем: «Силою воображения можно изменить представление о мире, а сущность-то — не изменишь».

Клим живет, опутанный «системами фраз», не способный вырваться из плена чужих и своих мыслей. Только двое в этом романе имеют дело с реальностью — агент охраны Митрофанов, разоблачающий иллюзорность представлений о мире, и готовый радикально его упростить Кутузов. Все остальные — «во что веруешь, то и есть» — обитают в каком-то особом, мысленном измерении, буквально в ноосфере.

### «Солипсизм»

Акториальное повествование позволяет заметить обратную, отнюдь не пафосную сторону горьковского кре-

до: «Все в человеке». В нем заключается признание не только всеислия, но и ограниченности человека, замкнутого в своем «я», в границах собственного сознания. Именно об этом писал Горький 3 января 1922 года И. Ракицкому:

Так Эйнштейна Вы уразумели до конца? Хотелось бы поговорить с Вами об этом. А я, кажется, скоро остановлюсь на том, что существует только человек, все же остальное — его мнение. Нет, вероятно, не остановлюсь на этом, уж очень плоско [Горький 2009: 7].

И тому же адресату спустя несколько дней на ту же тему:

Вы все еще находитесь под обаянием Эйнштейна, а я уже вспомнил старикашку Протагора, сущность взглядов которого на явления мира и роль человека в мире изложена так: «Человек есть мера всех вещей, существующих — что они существуют, не существующих — что они не существуют. *Противоположные утверждения одинаково верны*» [Горький 2009: 16].

Эту мысль Горький выделил особо. При этом писатель добавлял, что признает за теорией Эйнштейна серьезнейшее значение.

Философы указывают на возможность двоякой интерпретации тезиса Протагора. Суть первой: каждый отдельный человек есть мера вещей. Это суждение близко к солипсизму и означает, что человек навсегда замкнут в себе, в мире собственных мыслей и представлений. Суть второй: мера мира — человек вообще, человечество. Вторая считается более корректной [Розенгрэн 2014].

Какое из двух толкований ближе Горькому? В его мировоззрении дают себя знать оба, но больше все же первое. Синоним разумного человечества, всемогущего человека вообще, горьковский Человек с большой буквы — чистая абстракция. Растворение личности в коллективе выглядит решенной проблемой только в социальных декларациях писателя, в действительности же у его человека весьма напряженные отношения с человечеством. Не слу-

чайно в «Истории материализма» Ф. А. Ланге Горький подчеркнул в связи с Протагором: «...каждый отдельный человек, в каждый отдельный момент есть мера вещей» (см.: [Горький 2009: 368]).

Противоречивую попытку соединить коллективного человека вообще с монадой — «каждым», живущим исключительно собственным опытом, находим в письме Горького Н. Тихонову от 25 января 1925 года:

То, что я в себе ценю, я получил не от учителей, а так же, как Вы, выработал, выдумал сам. Значит: с Вами говорит человек несколько иного опыта, чем Ваш, но — человек, отнюдь не более значительный и «мудрый», чем Вы. Существует только Человек, все же остальное — его деяния, его мнения [Горький 2012: 116].

Самгин разделяет (и тоже со ссылкой на Протагора) мнение своего создателя: «...существует только человек, все же остальное — от его воображения». Лишь один нюанс различает позиции автора и героя в этом вопросе — отношение к «каждому». Если Горький его уважает, то Самгин думает: «Чего стоит действительность, которую тебе подносит Иван Дронов?» Или окружение Варвары? Или Маракуев и Прейс, каждый со своим кругом фраз? А есть еще Лютов, и он «видит то же, что вижу я, но — по-другому. Конечно, это он искажает действительность, а не я».

Писатель наговаривал на себя Ракицкому, объявив Протагора пределом своего знания. Автора «Самгина» отличал жгучий интерес к проблемам мироздания. Познакомившись с «Причиной космоса» К. Циолковского, он даже собирался ехать в Калугу. Но его человеческое достоинство не страдало от мысли, что «выше головы — не подскочить»: «...этого и не требуется: мир-то ведь помещен в голове человека, мир есть не что иное, как только комплекс его мнений, гипотез, теорий о сути явлений вне его головы» [Горький 2013: 10]. В уже упомянутом письме к М. Осоргину Горький уверял своего адресата, что в «Сивцевом Вражке» космос у того — «только рама», и советовал оставить эту тему Эйнштейну. «Не забудьте, что этот Космос — штука чисто умозрительная...» [Горький 2012: 74].

В «Жизни Климса Самгина» о космосе говорит Леонид Андреев. Его оппонент, медник Лаврушка, высмеивает «безумные», ведущиеся «для устрашения ума» речи, но после социальной революции обещает вернуться к космическим вопросам и призвать к их решению миллионы свободных тружеников. И сам автор в пору создания романа рассуждал в духе своего пролетария, в речи на торжественном заседании пленума Бакинского Совета обещал, что «люди полезут еще на Марс» [Горький 1953а: 392]. Но в публицистике Горький приспособлялся к массе, упрощал себя. Почти в то же время он спорил с Пришвиным: «...нет красоты в пустыне, красота — в душе араба. И в угрюмом пейзаже Финляндии нет красоты, — это финн ее вообразил и наделил ею суровую страну свою <...> Космические катастрофы не так значительны, как социальные», «тайны Космоса не столь интересны и важны», как загадка творческой личности [Горький 1953а: 265, 267].

Эта полемика дала основание А. Воронскому говорить о философском и художественном солипсизме Горького<sup>1</sup> — обвинение, с которым тот легко согласился. «Думаю, что у меня нет и не может быть причин бояться этого “уклона”. Я — антропофил и геофил: для меня прежде всего существует человек и земля, на которой, работая, он создает для себя “вторую природу”» [Горький 2014: 260].

Если космос для Горького — «умозрительная штучка», то хаос он, можно сказать, видел воочию. Долго, пожалуй, всю жизнь, его преследовало видение Эмпедокловых первоначал, пережитое в юности после лекции студента Ва-

---

<sup>1</sup> Под псевдонимом Л. Анисимов Воронский писал: «...преобладающее ощущение Горького как художника сводится к восприятию мира как ненадежного, коварного и страшного хаоса. В этом убеждают его “Мои университеты”; последние рассказы, статьи, художественная подпочва последнего романа “Сорок лет” (“Жизнь Климса Самгина”) питаются в значительной мере этим настроением. Мир, как он есть, ненадежен, неверен, хаотичен и страшен этим своим изначальным бессмыслием. Но тогда не только наши понятия о нем носят личный характер, но также исключительно субъективно и наше научное постижение вселенной <...> Это ошибочная точка зрения. От нее прямая дорога к философскому и художественному солипсизму» [Анисимов 1928: 177–178].

силъева: внутри огромной бездонной чаши в бешеном вихре носятся фрагменты живой и неживой природы, при этом части тел соединяются порой самым чудовищным образом. Человеческие головы без лиц, крылатая нога верблюда, рогатые головы сов, бычьи морды без глаз — все это он красочно описал позже в рассказе «О вреде философии» (один из самых важных горьковских текстов).

В «Жизни Клим Самгина», до предела погрузившись в рефлексию своего героя, полностью растворившись в нем, Горький тем самым доказал, что «мальчик Пешков» был. Но вот был ли космос, был ли мир?

### Первобытный хаос

В 1920-е годы на преследующий Самгина вопрос писатель, не колеблясь, дал отрицательный ответ: нет, мира не было. Еще не было. В письме к Р. Иванову-Разумнику от 6 января 1924 года А. Белый вспоминал о своем общении с Горьким в Германии: «...очень странен был Горький в 1922—23 году, признававшийся мне, что, сОбственнО гОвОря, действительнОсти и нет вОвсе и что мы к ней придем, ее сделаем» [Андрей... 1998: 288]. Горький знал, с кем рассуждать о метафизике. Вряд ли кто-нибудь понял бы его лучше, чем Белый, для которого в юности философия Шопенгауэра стала «самым главным событием внутренней жизни» — «это даже не философское откровение, а открытие, так сказать, пути жизни» [Литературное... 2016: 43].

Содержание жизни, по Горькому, до сих пор составляет первобытный хаос. Сквозь видимую реальность в «Самгине» все время просвечивает мир Эмпедокловых первоначал. В романе практически нет лиц, в которых не таился бы монстр. «Зеркало» беспристрастно отражает всех — главных, второстепенных и совсем уже эпизодических персонажей, лиц без слов.

Портретная сторона многофигурной горьковской композиции заслуживает того, чтобы рассмотреть ее подробнее. Вот Дронов — у него рыбы губы, «тупые, жесткие, как хрящи», «стертое лицо его напоминало Климу людей сновидения, у которых вместо лица — ладони».

Рядом клинообразные Иноков и Макаров, Елизавета Спивак с глазами кошки, ее муж, напоминающий то нетопыря, то собаку. «Респиратор, выдвигая его подбородок, придавал его курчавой голове форму головы пуделя, а темненький мохнатый костюм еще больше подчеркивал сходство музыканта с ученой собакой из цирка».

У Нехаевой лицо и глаза птицы, и она сгибает шею, как птица, прячущая голову под крыло. У Варавки медвежьих глазки и ступни как овальные блюда для рыбы. В спальне Варвары висит портрет Самгина во фраке с головой-тыквой. Затем идут: Тагильский — лапы кота, «лицо, надутое выпукло, как полушария большого резинового мяча <...> свиные красные глазки», а иногда жалкие глаза собаки. Певица Дуняша — мордочка лисы и «чужой», большой для нее бюст. Бердников — птичьи глаза и бабье лицо. Безбедов — лицо в желтом цыплячем пухе, голубые стеклянные глаза, в тюрьме щеки у него обвиснут, как у бульдога, пух обратится в шерсть, а оскаленные зубы довершат сходство с собакой.

На втором плане — Дьякон: тонкие ноги верблюда, шея, как ствол дерева, руки — обезьяньи лапы, и он тоже бывает похож на нетопыря. Орина Федосова, похожая на тряпичную куклу, и Диомидов с лицом-маской куклы фарфоровой. Историк Козлов — «старичок с мордочкой хорька» и ладонями «в дряблой коже цвета утиных лап». Дядя Хрисанф: казалось, все его лицо, «скользя вверх, может очутиться на затылке, а на месте лица останется слепой, круглый кусок красной кожи». Проповедник — трехпалая ладонь как рачья клешня, и Митрофанов, у которого кисти рук напоминают о плавниках рыбы.

Скользит по комнатам некто Брагин — с «чужим» носом, птичьими глазами, маленькой головкой ужа; он, конечно, Уж и по социальной сути. Регент Корвин: «круглые глаза ночной птицы как будто слились в один глаз, формой как восьмерка» — и доктор Данадь: уши «четкой формы цифры 9» и желтый череп в форме дыни. За ними — актер с носом ястреба и ушами зайца, депутат французского парламента с заячьими ушами, подрядчик Воронов и поверенный Марины с лицами как бараний курдюк и бычий пузырь для плаванья, резчик по дереву Фомин с лицом крысы, стари-

чок-повар с мордочкой кота, сводня «с лицом в форме дыни и темными усами под чужим ястребиным носом».

А дальше начинается густой фон, сплошная масса птичьих лиц, хищных клювов, мышиных, рыбьих, рачьих, сазаньих, овечьих, голубиных, совиных, воловьих и прочих глаз, человеческих, но «чужих» ртов, носов, глаз, бюстов, головы-дыни и арбузы, обезьяньи и кошачьи лапы и мордочки, уши-пельмени и как отдельные вкрапления — лысая голова-яйцо, «скелет в пальто», восточная физиономия с глазами на месте ушей, фигура, напоминающая в профиль согнутый гвоздь, туловище-кувшин и какое-нибудь лицо, обросшее древесным лишаем<sup>2</sup>.

Неудивительно, что в Берлинской картинной галерее Самгин не может оторваться от Босха: на темном квадрате «в хаотическом беспорядке разбросаны были странные фигуры фантастически смешанных форм: человеческое соединялось с птичьим и звериным, треугольник с лицом, вписанным в него, шел на двух ногах». Работа художника «как будто не определялась понятием живописи»: Клим узнал свой бестиарий.

«Большинство людей — только части целого, как на картинах Иеронима Босха. Обломки мира, разрушенного фантазией художника», — подумал Самгин и вздохнул, чувствуя, что нашел нечто, чем объяснялось его отношение к людям.

---

<sup>2</sup> Т. Белова, обратившая внимание на анималистические детали во внешности некоторых горьковских героев, видит в этом либо следствии увлечения Горького теорией эволюции, либо стремление подчеркнуть таким образом социальную функцию персонажа. В частности, выражение «интеллигенция — ломовая лошадь истории» исследовательница соотносит с образом народницы Марии Романовны, топавшей «широкими, точно копыта лошади, каблуками башмаков» [Белова 2016]. Первое наблюдение представляется интересным, второе — небесспорным. Для Горького значение личности не сводится к социальной функции. Авторская ирония в приведенном Т. Беловой примере того же рода, что и в словах Пепла: «Ежели людей по работе ценить... тогда лошадь лучше всякого человека». Горький-портретист прибегает к абсурду с более общей целью — продемонстрировать недовольность человеческого рода в целом. Утопическое сознание не способно мириться с несовершенством мира.

По отношению к Босху у него даже не возникло привычной интеллектуальной ревности. «Иероним Босх формулировал свое мироощущение смело, как никто до него не решался...» На оперативность других Клим досаждает — гений Босха, воплотившего его собственный «кошмарный гротеск», признает безоговорочно<sup>3</sup>.

Гротеск в духе Босха изначально присущ Горькому. Мало найдется у него персонажей, у которых бы не было птичьих носов, медвежьих, совиных, овечьих, рачьих, птичьих глаз, губ — дождевых червей, лошадиных челюстей и пр., но прежде это не бросалось в глаза благодаря реалистической ретуши. В «Жизни Клим Самгина» никакая ретушь не способна скрыть первобытное начало в живописуемой массе народа. Когда для полноты обзора писателю не хватает одного зеркала, он ставит в нужной точке второе, и в нем тоже отражается монстр.

...Иноков сказал, легко ударив его по плечу:

— Интересно мне знать, Самгин, о чем вы думаете, когда у вас делается такое шучье лицо?

Самгин в этот момент соображал, как бы побольнее задеть «хитрого бродягу».

По-настоящему хороших лиц в романе нет. Если даже иной раз (на ярмарке) покажется: вот наконец и прекрасный русский народ — «сотни лохматых, гладко причесанных и лысых голов, курносые, бородатые, здоровые лица, такие солидные, с хорошими глазами, ласковыми и строгими, добрыми и умными», — то тут же выяснится, что такого народа нет, а есть тщательно подобранные охранкой ряженые. Настоящий русский народ — это владимирские пастухи-рожечники, с аскетическими лицами святых и глазами хищных птиц.

Только к признанным красавицам, Алине Телепневой, ищущей, страдающей, обманутой в своих ожиданиях, и

---

<sup>3</sup> Проблеме «Горький и Босх» посвящена обстоятельная работа Е. Матевосян [Матевосян 1995].

Марине Зотовой, «зеркало» благосклоннее, чем к другим. Сравнение Марины с большой гладкой рыбой не снижает ее образ, поскольку связано не с идеей хаоса, а совсем с другой, религиозно-мистической системой символов в романе (см.: [Борисова 2017]).

Но в подлинно человеческом виде явлен в романе лишь один — тот, чье призвание — уничтожить «гротеск». Кутузов вызывает у Клима «впечатление существа совершенно законченного. Самгин не замечал в нем ничего лишнего, придуманного <...> все было слажено прочно и все необходимо, как необходимы машине ее части». И это думает Клим, в чьих глазах каждый «требовал каких-то добавлений, исправлений»! Впечатление героя позволяет понять смысл несколько странного комплимента Ленину в знаменитом очерке, над которым Горький работал одновременно с «Жизнью Клима Самгина»:

...весь он на кафедре — точно произведение классического искусства; все есть и ничего лишнего, никаких украшений, а если они были — их не видно, они так же естественно необходимы, как два глаза на лице, пять пальцев на руке.

Таким образом, есть еще один повод считать Ленина прототипом Кутузова.

Но Ленин-Кутузов — исключение, которое лишь подтверждает правило: «Человека еще нет...», «Человек — это потом...». С такими выводами героев не расходятся настроения самого Горького в период работы над романом. «...Мы живем все еще в хаосе и сами частицы хаоса», — писал он 29 января 1926 года К. Федину [Горький 2012: 366]. И Д. Лутохину 13 июля 1927 года: «...мир — хаос, человек — хаос, но освещенный не очень ярким огоньком разума. Слишком слаб этот огонек для того, чтоб насквозь осветить мир — хаос» [Горький 2013: 377].

Реальность, как она изображена в «Жизни Клима Самгина», кроме Босха заставляет вспомнить рухнувший старый и становящийся новый мир русского авангарда (подробнее об этом см.: [Борисова, Белова 2017]). С одной только поправкой: для Горького в старом есть святое — культура. Авангард — всего лишь рентгеновский снимок

действительности, тогда как классика — начало победы над хаосом. Отсюда и все претензии писателя к авангардистам, упреки их в шутикарстве, уклонении с пути истинного в искусстве. В оценке же настоящего у Горького с будетлянами расхождений нет. Порожденный, точнее, все еще порождаемый хаосом мир для него все тот же или по крайней мере наполовину хаос, так много в нем «чужого-ненужного-лишнего» (излюбленные горьковские определения) — начиная с какой-нибудь крысы на бревне и кончая словами, мыслями, книгами, знаниями.

В природе, например, не нужны ни горы (Кавказ — «ненужное нагроможденье камня»), ни море («большая жидкая скука»), ни луна («освещает ненужное» и потому «сама кажется лишней»). В обществе не нужны целые народы: «Башкиры, калмыки — зря обременяют землю. Работать не умеют, учиться — не способны. Персы — тоже», — это все «осенние листья». Варвара мечтает о городах для отживших людей, а Кутузов наяву видел такой поселок: «Четыре тысячи семьсот обывателей, никому — и самим себе — не нужных, беспомощных людей». Среди ненужных есть такие, которые не знают, чего хотят, или не хотят ничего делать. Те, что знают и хотят, — тоже ненужные. «За границей, слышать, молодых-то лишних отправляют к неграм, к индейцам, в Америку, а у нас — они дома толпятся... Теперь вот на войну отобрали их...» — слышит герой глас народа.

Самому Климу кажется, что Россия не нуждается в жандармских полковниках, но еще неуместнее здесь большевики, и «уж совсем не нужны, как бородавки на лице, полуумные Дьяконá, Лютовы, Иноковы...». Иные из чужих-ненужных-лишних и сами понимают, что они представляют собой. «А я давно уже привык думать о себе как о человеке — ни к чему. Революция окончательно убедила меня в этом. Алина, Макаров и тысячи таких же — тоже все люди ни к чему и никуда, — странное племя: неплохое, но — ненужное», — рассуждает Лютов. «Первой гильдии лишний человек», — подписывает он свои письма. Та же мысль посещает Никонову. И то в одном, то в другом месте все чаще чувствует себя чужим Самгин.

Апокалиптическому финалу в «Жизни Клима Самгина» предшествует фантомное состояние мира. Мир сам

собой со всем, что в нем есть, на наших глазах стирается, сворачивается, переходит в ничто. Пустеет земля, верхний ее слой «как бы скатывается ковром» (так представляет себе мужицкий бунт Клим). Ветер и тучи гасят звезды; поворачивает пароход — и исчезает город, «точно стертый с лица земли»; городской шум «торопится исчезнуть в холодной, всепоглощающей тишине»; еле светит «стертое лицо луны», лица людей «стерты сумраком». Обращает на себя внимание и фантомное, на грани реальности, существование героев романа. Задолго до своего физического конца «крошится» словами, гримасами, судорогами развинченного тела Лютов, грозя рассыпаться в пыль, в сор, в кучу мелких обломков. Точно так же заблаговременно начинает растворяться в сущем Самгин: опытный оратор стирает его речь, «как стирают тряпкой надпись мелом на школьной доске»; ветер стирает звук его шагов; и сам он с какой-то поры внутренне готов самоуничтожиться.

### Мир как воля

По Шопенгауэру, фантомы появляются, когда представление отрывается от воли — природной силы, составляющей сущность мира (она же — кантовская вещь в себе). Вопрос о реальности мира для Шопенгауэра заключается в том, чтобы признать в другом подобное себе самому явление *воли*. Тот, кто на это не способен, «рассматривает все явления, кроме собственного индивида, как фантомы», «считает действительной лишь собственную личность, во всех остальных же видит только призраки и относится к ним как к таковым» [Шопенгауэр 1993: 232].

Одинаковая во всех явлениях природы, как органической, так и неорганической, воля всегда едина. «...Множество вещей в пространстве и времени, которое в своей совокупности составляет объектность воли, ее саму не затрагивает, и она остается, несмотря на это, неделимой» [Шопенгауэр 1993: 253–254]. Индивид «существенно отличается от всех других объектов, единственный среди

всех есть одновременно воля и представление, все остальное же — только представления, т. е. просто фантомы» [Шопенгауэр 1993: 232]. (Ср. у Горького: человек «есть орган природы, не совсем удачно созданный ею для самопознания ею ее же странных и нелепых и отвратительных ее тайн и ее явлений» [Горький 2013: 10].) Поскольку мир без человека — тоже фантом (только фантом!), Горький обожествляет человеческую волю, видит в ней высшее творческое начало, силу, способную если не вызвать к жизни материальный мир, то по крайней мере преобразовать в гармонию первобытный хаос.

Именно потому, что Самгину враждебно любое проявление воли, он порой с «неприятной остротой» ощущает собственную реальность. И все время чувствует, как грозная сила стремится поглотить его. В гимназии одноклассники «всасывали его, стремились сделать незаметной частицей своей массы». Так же всасывает Клима в свою черную гущу и лишает собственной воли, заряжая общей радостью, празднующий в Кремле Пасху народ. Но нисколько не меньше будет потом притягивать к себе героя сектантский хоровод. Одна и та же сила в верноподданнической толпе бросит Самгина на колени перед царем и заставит идти в общем людском потоке в день похорон Баумана. Клим слушает рассказ Дьякона о крестьянских бунтах, но понимает, что речь идет не о социальной борьбе, а о сверхчеловеческой стихии. При всем желании ей невозможно не подчиниться: «не было силы, не было смелости встать в стороне от суматохи».

В русском обществе воля распределена крайне неравномерно, «Россия — страна людей с гипертрофированной или атрофированной волей», — говорит в романе некто Флёрв. «Мы — народище не волевой, а мыслящий, — объясняет такое положение дел Бердников. — Воля у нас не воспитывалась, а подавлялась, извне — государством, а изнутри разлагала ее свободная мысль». Попав в Думу, Клим не может не сравнивать русский парламент с французским: там сидели люди, уверенные, что воплощают в себе волю народа Франции, тут — представители тех, которые стояли на коленях, кого расстреливали, или тех, кто приказывал расстреливать. Настоящие сгустки энер-

гии, кванты воли в романе — большевики. «Пять сотен держат в страхе весь город!» — думает Самгин в декабре 1905 года. Уже после первого разговора с Кутузовым он понял, что тот способен духовно подчинить его себе, и впоследствии не раз подчинялся кутузовцам.

Итак, воля и только воля способна победить хаос и вызвать к жизни новый мир. Но о какой воле идет речь? В «Жизни Клима Самгина» в этом понятии парадоксальным образом соединились взаимоисключающие представления двух горьковских «любимцев» — Шопенгауэра и Ницше. По Шопенгауэру, присущая индивиду воля к жизни порождает и множит страдание. Для того, чтобы максимально осуществить свое назначение как самосознающей функции воли, человеку надо подавить в себе волю к жизни. Ницше, как и Горький «воспитанник» Шопенгауэра, отверг шопенгауэровское представление о воле как бессодержательное: в нем зачеркнута направленность этой силы, ее «куда?», для Ницше шопенгауэровская воля — «пустое слово». Ницше отказывается видеть в воле некое «в себе», выносит это понятие за скобки как ненаучное и утверждает в качестве основы сущего ненасытную, неутолимую волю человека к жизни, к власти.

Цель устремлений сознающей себя воли у Шопенгауэра — погружение в нирвану, растворение в ничто, у Ницше — в сохранении, постоянном создании «грубого мира пребывающего», «вещей».

В отличие от Шопенгауэра, Ницше видел в мире не организм, а хаос, что было более чем понятно автору рассказа «О вреде философии». Именно перспективой победы над хаосом столь мощно притягивал к себе Горького идеолог сверхчеловечества. Ницше питал горьковский оптимизм, противостоял в сознании писателя пессимизму Шопенгауэра. Герой поэмы «Человек» шествовал «вперед! — и выше!» среди «хаоса настоящего», «хаоса дня» и с «темным хаосом» в сердце, но с растущей верой в то, что силой Мысли сможет осветить «весь мрачный хаос жизни» и «всю злую грязь с нее смести в могилу прошлого!».

Горький известен своей нетерпимостью к восточной составляющей русской души — пессимистической, бездеятельной, уводящей от жизни. В то время как Запад бо-

рется с Роком, Восток покоряется ему. «Основное мироощущение Востока легко укладывается в такую формулу: человек навсегда подчинен непознаваемой силе, она не постижима разумом, и воля человека — ничто перед нею» [Максим... 1997: 96], — писал он в 1915 году. А всего несколько лет спустя говорил Блоку совсем другое:

...ничего кроме мысли не будет, все исчезнет, претворенное в чистую мысль; будет существовать только она, воплощая в себе все мышление человечества от первых проблесков до момента последнего взрыва мысли <...> Я разрешаю себе думать, что когда-то вся «материя», поглощенная человеком, претворится мозгом его в единую энергию — психическую. Она в себе самой найдет гармонию и замрет в самосозерцании — в созерцании скрытых в ней безгранично разнообразных творческих возможностей [Горький 1973: 60].

Горьковское представление о бессмертии очень близко шопенгауэровскому «буддизму».

В финале романа Горький рисует гибель мира. Сначала Родзянко на фоне Зимнего как бы возвещает торжество хаоса:

По мере того, как Родзянко все более раздувался, толстое лицо его набухало кровью и неистощимый жирный голос ревел:

— Хаос...

Затем в действие вступает та гипертрофированная воля, которую чувствовали в предреволюционном русском обществе герои романа.

— Уйди! Уйди, с дороги, таракан. И-эх, тар-ра-кан!

Он отставил ногу назад, [размахнул ее] размахнулся ею и ударил Самгина в живот...

Ревел густым басом:

— Делай свое дело, делай!

— Порядок, товарищи, пор-рядок.

[Куда идете?] Порядка хотите

М е ш о к к о с т е й.

Кровь текла из-под шапки и еще откуда-то, у ног его росла красная лужа и казалось, что он тает.

Направленность этой воли не вызывает сомнений, ее «куда» обозначено четко, ее цель — частица хаоса, человек-таракан. Но точно ли роман заканчивается по Ницше — триумфом воли?

Умирающий Горький подвел черту под своей работой 9 июня 1936 года фразой: «Конец романа конец героя конец автора». Записавшая его слова М. Будберг так говорила о «конце романа»:

Над этим Горький много размышлял, у него были мучительные раздумья. Первоначально у Алексея Максимовича возникла оптимистическая идея конца романа. Затем она уступила место пессимистической идее. Он колебался между этими идеями. Это было страшно важно для него — правильно решить вопрос о финале. На этом многое, очень многое зависело.

Посвященная в замысел писателя, Будберг подчеркивала: «Для Горького, повторяю, проблема финала этого романа имела значение колоссальное. От финала, от завершения зависел, как он полагал, весь смысл романа». Что же «до конца героя», то Будберг считала, что Горький «так и не пришел к определенному решению» (цит. по: [Баранов: 21]). На самом деле в словах писателя как раз и заключается решение финала, притом вполне определенное. «Конец романа конец героя конец автора» [Горький 1982: 226] — скрытый парафраз шопенгауэровского: «Нет воли, нет представления, нет мира» [Шопенгауэр 1993: 501].

## Литература

*Агурский М.* Великий еретик (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. 1991. № 8. С. 54–74.

Андрей Белый и Иванов-Разумник: Переписка / Публ., вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum-Феникс, 1998.

*Анисимов Л.* Вопросы художественного творчества // Сибирские огни. 1928. № 1. С. 176–198.

*Барахов В. С. М.* Горький и М. И. Будберг (непрочитанные страницы биографии писателя) // Архив А. М. Горького. Т. XVI. А. М. Горький и М. И. Будберг. Переписка (1920–1936) / Отв. ред. В. Барахов. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 9–32.

*Белова Т. Д.* Натурфилософские и социокультурные основы изоморфизма в поэтике горьковских образов («Жизнь Клима Самгина») // Горький — художник и мыслитель. Горьковские чтения — 2016. Материалы XXXVII Междунар. науч. конф. Нижний Новгород: Бегемот НН, 2016. С. 168–175.

*Берберова Нина.* I «И звезды, и ветер...»; II «Лесной тропой, степной дорогой...» // Дни. Берлин, 1922. 31 декабря. С. 13.

*Блок А.* Собр. соч. в 8 тт. / Под общ. ред. В. Орлова <и др.>. Т. 8. М.—Л.: ГИХЛ, 1963.

*Борисова Л. М.* Водная стихия в символике романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина» // Русская речь. 2017. № 4. С. 17–21.

*Борисова Л. М., Белова Е. А.* Авангардное в поэтике «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Русская речь. 2017. № 1. С. 33–38; № 2. С. 14–20.

*Горький М.* Собр. соч. в 30 тт. Т. 24. М.: ГИХЛ, 1953а.

*Горький М.* Указ. изд. Т. 25. М.: ГИХЛ, 1953б.

*Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения в 25 тт. / Отв. ред. Л. Леонов. Т. 17. М.: Наука, 1973.

*Горький М.* Полн. собр. соч. Варианты к художественным произведениям / Гл. ред. Л. Леонов. Т. 8. Кн. 2: Варианты к тому XXII «Жизнь Клима Самгина». М.: Наука, 1980.

*Горький М.* Полн. собр. соч. Варианты к художественным произведениям. Т. 10: Варианты к тому XXIV «Жизнь Клима Самгина». М.: Наука, 1982.

*Горький М.* Полн. собр. соч. и писем. Письма в 24 тт. / Гл. ред. Ф. Кузнецов. Т. 14. М.: Наука, 2009.

*Горький М.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 15. М.: Наука, 2012.

Горький М. Полн. собр. соч. и писем. Т. 16. М.: Наука, 2013.

Горький М. Полн. собр. соч. и писем. Т. 17. М.: Наука, 2014.

Литературное наследство. Т. 70: М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка / Ред. И. Зильберштейн и Е. Тагер. М.: АН СССР, 1963.

Литературное наследство. Т. 105: Андрей Белый. Автобиографические своды: Материалы к биографии. Ракурс к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / Сост. А. Лавров, Дж. Малмстад. М.: Наука, 2016.

Максим Горький: Pro et contra / Вступ. ст., сост. и примеч. Ю. Зобнина. СПб.: РХГИ, 1997.

Матевосян Е. Р. М. Горький и Иероним Босх (По материалам романа «Жизнь Клима Самгина») // Новый взгляд на творчество М. Горького. Горький и его эпоха. Вып. 4 / Ред. В. Барахов. М.: Наследие, 1995. С. 215–226.

Овчаренко А. И. М. Горький и литературные искания XX столетия. Изд. 3-е, доп. М.: Художественная литература, 1982.

Розенгрэн М. Тезис Протагора: доксологическая перспектива // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 171–178.

Чуковский К. И. Две души М. Горького // Чуковский К. И. Собр. соч. в 15 тт. 2-е изд., испр. / Сост., коммент. Е. Чуковской. Т. 8. М.: Агентство ФТМ, 2017. С. 185–238.

Шопенгауэр А. О четверояком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Т. 1: Критика кантовской философии / Перевод с нем. М. Левина. М.: Наука, 1993.

## References

Agursky, M. (1991). The great heretic (Gorky as religious thinker). *Voprosy Filosofii*, 8, pp. 54-74. (In Russ.)

Anisimov, L. (1928). The matters of artistry. *Sibirskie Ogni*, 1, pp. 176-198. (In Russ.)

[Anon.], ed. (1953a). *The collected works of M. Gorky (30 vols). Vol. 24.* Moscow: GIKhL. (In Russ.)

[Anon.], ed. (1953b). *The collected works of M. Gorky (30 vols). Vol. 25.* Moscow: GIKhL. (In Russ.)

Barakhov, V., ed. (2001). M. Gorky and M. I. Budberg (unread pages of the writer's biography). In: V. Barakhov, ed., *The archive of A. M. Gorky. Vol. 16. A. M. Gorky and M. I. Budberg. Correspondence (1920-1936).* Moscow: IMLI RAN, pp. 9-32. (In Russ.)

Belova, T. (2016). Philosophical and sociocultural basics of isomorphism in the poetics of Gorky's characters ('The Life of Klim Samgin' ['Zhizn' Klima Samgina']). In: *Gorky – the artist and thinker. Gorky's Readings – 2016. Proceedings of the 37th international conference*. Nizhny Novgorod: Begemot NN, pp. 168-175. (In Russ.)

Berberova, N. (1922). 1 'Both the stars and the wind...' ['I zvyozdy, i veter...']; 2 'Down the forest path, down the steppe road...' ['Lesnoy tropoy, stepnoy dorogoy...']. *Dni*, 31 Dec., p. 13. (In Russ.)

Borisova, L. (2017). The water element in the symbolism of M. Gorky's novel 'The Life of Klim Samgin' ['Zhizn' Klima Samgina']. *Russkaya Rech*, 4, pp. 17-21. (In Russ.)

Borisova, L. and Belova, E. (2017). The avant-garde in the poetic manner of 'The Life of Klim Samgin' ['Zhizn' Klima Samgina'] by M. Gorky. *Russkaya Rech*, 1, pp. 33-38; 2, pp. 14-20. (In Russ.)

Chukovsky, K. (2017). Two Souls of M. Gorky. In: E. Chukovskaya, ed., *The collected works of K. Chukovsky (15 vols)*. Vol. 8. 2nd ed., rev. Moscow: Agentstvo FTM, pp. 185-238. (In Russ.)

Kuznetsov, F., ed. (2009). *The collected works and letters of M. Gorky. Letters (24 vols)*. Vol. 14. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Kuznetsov, F., ed. (2012). *The collected works and letters of M. Gorky. Letters (24 vols)*. Vol. 15. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Kuznetsov, F., ed. (2013). *The collected works and letters of M. Gorky. Letters (24 vols)*. Vol. 16. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Kuznetsov, F., ed. (2014). *The collected works and letters of M. Gorky. Letters (24 vols)*. Vol. 17. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Lavrov, A. and Malmstad, J., eds. (1998). *Andrey Bely and Ivanov-Razumnik: Correspondence*. St. Petersburg: Atheneum-Feniks. (In Russ.)

Lavrov, A. and Malmstad, J., eds. (2016). *Literary Heritage*. Vol. 105. *Andrey Bely: Autobiographical summaries: The material for the biography. Perspective to the diary. Records and registrations. Diaries of the 1930s*. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Leonov, L., ed. (1973). *The complete works of M. Gorky. Fiction*. Vol. 17. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Leonov, L., ed. (1980). *The complete works of M. Gorky. Drafts for fiction*. Vol. 8. Book 2. Variants to volume 22 of 'The Life of Klim Samgin' ['Zhizn' Klima Samgina']. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Leonov, L., ed. (1982). *The complete works of M. Gorky. Drafts for fiction*. Vol. 10. Variants to volume 24 of 'The Life of Klim Samgin' ['Zhizn' Klima Samgina']. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Matevosyan, E. (1995). M. Gorky and Hieronymus Bosch (Based on the novel 'The Life of Klim Samgin' ['Zhizn' Klima Samgina']). In: V. Barakhov, ed., *A new look at the work of M. Gorky. Gorky and his era. Issue 4*. Moscow: Nasledie, pp. 215-226. (In Russ.)

Orlov, V., ed. (1963). *The collected works of A. Blok (8 vols). Vol. 8*. Moscow, St. Petersburg: GIKhL. (In Russ.)

Ovcharenko, A. (1982). *M. Gorky and literary experimentation in the 20th century*. 3rd ed., exp. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

Rozengren, M. (2014). Protagoras' thesis: A doxological perspective. *Voprosy Filosofii*, 5, pp. 171-178. (In Russ.)

Schopenhauer, A. (1993). *On the fourfold root of the principle of sufficient reason. The world as will and representation. Vol. 1. Critique of Kantian philosophy*. Translated by M. Levin. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Zilberstein, I. and Tager, E., eds. (1963). *Literary Heritage. Vol. 70. Gorky and Soviet writers. Unpublished correspondence*. Moscow: AN SSSR. (In Russ.)

Zobnin, Y., ed. (1997). *Maksim Gorky: Pro et contra*. St. Petersburg: RKhGI. (In Russ.)

## **'Was there any boy at all?'**

### ***On the meaning of Gorky's refrain***

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-15-41

#### **Lyudmila M. Borisova**

Doctor of Philology

V. I. Vernadsky Crimean Federal University

(4 Vernadsky Av., Simferopol, 295007, Republic of Crimea;

email: borlm-sf@mail.ru)

**Abstract:** The article considers all contexts for the famous phrase, 'Was there any boy at all?' found in the novel *The Life of Klim Samgin* [*Zhizn' Klima Samgina*] and indicative of its universality, and attempts to reveal its possible literary sources (lines from the letters by A. Blok and

M. Prishvin, and N. Berberova's poems). The meaning of the recurrent phrase is examined through the author's philosophical influences (Protagoras, Schopenhauer, and Nietzsche), with a particular stress on the connection between Gorky and Schopenhauer, to this day largely neglected by Gorky scholars. The author believes that the leitmotif, 'Was there any boy at all?' extends beyond a rhetorical device into a highly generalized philosophical formula of the 'new' Gorky, a key to the numerous mysteries in his last work. The use of the allegory brings up those aspects of Gorky's worldview that explain his tendency towards auctorial narration; enrich our understanding of the emphasis he put on the key principle of 'the will', where the Nietzschean interpretation correlates and clashes with the Schopenhauerian one. They also introduce the concept of chaos as a major characteristic of the world in Gorky's view, which accounts for the grotesque (reminiscent of Bosch) and avant-garde features of his poetics.

**Keywords:** M. Gorky, A. Schopenhauer, F. Nietzsche, Protagoras, *Zhizn' Klima Samgina* [*Zhizn' Klima Samgina*], auctorial novel, grotesque, leitmotif, chaos, idea, will.

The article was received on 12 Dec. 2017.

---

## Биографический миф Максима Горького в ранней итальянской рецепции

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-42-59

**Анастасия Викторовна Голубцова**

кандидат филологических наук

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

(121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а;

email: ana1294@yandex.ru)

**Аннотация.** В статье рассматривается рецепция М. Горького в Италии рубежа XIX—XX веков и миф о Горьком, который складывается на основе биографических очерков и собственных произведений автора и встраивается в контуры европейского мифа о России, выступая как воплощение русской души и русской природы.

**Ключевые слова:** М. Горький, Э. М. де Вогюэ, Дж. Мадзини, Данте, рецепция, биография, миф.

Статья поступила 06.09.2017.

Статья написана при поддержке гранта РФФИ/РГНФ «М. Горький в Италии. К 150-летию юбилею со дня рождения писателя» № 16-04-00394.

М. Горький рано приобретает широкую известность в Италии: с самого начала 1900-х годов переводятся и издаются его произведения, а пьесы ставятся в итальянских театрах. С появлением первых итальянских переводов и критических статей начинает складываться итальянский миф о Горьком, основой которого становится биография писателя, точнее — ее мифологизированный вариант.

Источником представлений о жизни Горького выступают в первую очередь его произведения, которые воспринимаются итальянской аудиторией как автобиографические<sup>1</sup>. Уже в 1900—1901 годах в итальянских журналах появляются первые переводы горьковских рассказов («Мальва», «Дед Архип и Ленька», «Челкаш» и др.). В июле 1901 года в журнале «Ла Нуова Антолоджия», где систематически публикуются материалы о России и русской культуре, появляется первая в Италии крупная критическая статья о Горьком авторства Л. Гропалло. Первые представляя Горького итальянскому читателю, автор статьи опирается главным образом на очерк дипломата и литератора Э. М. де Вогюэ «Максим Горький».

В Италии XIX и начала XX веков именно Франция была законодательницей мод и основным источником культурных новаций, а книга де Вогюэ «Русский роман», вышедшая в 1886 году, стала первым в Европе систематическим исследованием русской литературы и поворотным событием в ее рецепции за рубежом, обобщив европейское представление о России и очертив контуры сформировавшегося к тому времени «русского мифа»<sup>2</sup>. Работа «Максим Горький. Произведения и личность писателя» (опубл. в «Ревю де Де Монд» в 1901 году) становится логическим продолжением «Русского романа», а

---

<sup>1</sup> Вопрос об автобиографизме творчества Горького и степени мифологизированности его биографии неоднократно затрагивался в отечественных изданиях, как научных [Вайнберг 1976; Спиридонова 2004; Спиридонова 2013], так и популярных [Баранов 1996; Басинский 2006; Басинский 2008; Быков 2008].

<sup>2</sup> О «Русском романе» де Вогюэ и его восприятию в Европе см., например: [Rohl 1976; Фокин 2013].

Горький в трактовке Вогюэ предстает как воплощение русской природы и русской души.

Показательно яркое описание начала скитаний Горького: «Инстинкт бродяжничества и дух нищеты скоро увлекли маленькое существо на простор Волги <...> Он (Горький. — А. Г.) нашел свою избранную отчизну <...> Он нашел ее на берегах, среди которых течет огромная водная равнина, вышедшая из огромных лесов, чисто русская вода, величественная и дикая, свободная и грустная» [Вогюэ 1902: 6–7]. Вогюэ не сомневается в биографической точности горьковских рассказов и самого автора романтически воспринимает как одного из героев этих историй:

Горький так сильно действует на толпу, потому что сам является представителем героев из своих рассказов. Сильная, энергичная фигура, волосы, небрежно откиннутые назад, крестьянская рубашка на мускулистом теле <...> воплощенный тип интеллигентного, смелого мужика, который сотни раз попадает на его бродячем пути [Вогюэ 1902: 15].

В своей трактовке образа писателя Вогюэ опирается на критико-биографический очерк «Максим Горький», автор которого, В. Боцяновский, также не проводит четкого различия между жизнью и творчеством Горького, неоднократно представляя его рассказы («На соли», «Коновалов», «Бывшие люди», «Однажды осенью» и др.) как правдивые описания фактов биографии [Боцяновский 1901: 13–18, 38].

Работы Вогюэ надолго определяют восприятие Горького за рубежом, в том числе и в Италии. Уже Л. Гропалло, ссылаясь на французского критика (хотя и polemизируя с ним по поводу некоторых деталей)<sup>3</sup>, формулирует тезис, который станет основополагающим для итальянской рецепции Горького: «Понимание <...> его

---

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: [Ариас-Вихиль 2012].

творчества было бы неполным, если бы мы не знали событий жизни, с которой это творчество так тесно связано»<sup>4</sup> [Gropallo 1901: 323]. С самого начала биографизм становится определяющим элементом восприятия горьковских произведений, и с течением времени эта тенденция только усиливается: внимание критики все заметнее смещается с собственно текстов Горького на его биографию, которая предстает как основной источник и ключевой элемент его творчества. В конечном счете Горький больше интересует итальянских авторов и публику не как писатель, а как человек, чему способствует и выбор псевдонима: неизменно указывая его итальянский перевод (Amaro), критики непосредственно связывают его смысл с обстоятельствами жизни Горького.

После Гропалло, которая вслед за Вогюэ воспринимает горьковские рассказы как практически не обработанные жизненные впечатления [Gropallo 1901: 325], этот подход будет воспринят большинством итальянских критиков. Издатели одного из первых итальянских сборников рассказов Горького («Революционеры и каторжане», 1905) идут еще дальше: они не просто подчеркивают, что все горьковское искусство «отмечено влиянием его жизни» [Massimo... 1905: 8], но и объясняют успех писателя именно тяжелыми жизненными обстоятельствами: «Чему обязан Горький таким неожиданным и мгновенным успехом <...> Тому несчастью, которое при рождении оставили ему в наследство его родители» [Massimo... 1905: 8].

Отмечая искренность и «необработанность» горьковских текстов, авторы по-разному оценивают ее, пытаются определить место Горького в русской литературной традиции. Л. Гропалло называет Горького еще большим реалистом, чем его великие предшественники — Гоголь, Тургенев, Достоевский, даже Толстой, — поскольку он отказывается от всякого морализма и дидактики, стремясь изображать людей такими, как они есть, а также полностью устраняет из своего творчества влияние романтиз-

---

<sup>4</sup> Здесь и далее перевод с итальянского мой. — А. Г.

ма, чуждого русской культуре и привнесенного в нее извне [Gropallo 1901: 340, 339].

В подобной оценке русского романтизма также ощущается отчетливое влияние концепций Вогюэ, считавшего романтический период русской литературы плодотворным, но вторичным по отношению к литературе европейской. Вероятно, восприятие Горького как последовательного антиромантика связано с недостаточно полным знанием его творчества, поскольку на тот момент даже на французский были переведены только несколько новелл и роман «Фома Гордеев». Именно это позволяет Гропалло утверждать, что «тип произведений Горького всегда один и тот же» [Gropallo 1901: 325], а значит, количество текстов, привлеченных для анализа, не имеет значения.

Л. Конфорти в предисловии к сборнику горьковских рассказов «Тоска!» (1905) объясняет популярность Горького отсутствием лицемерия и литературной условности, связывая эту искренность и непосредственность с биографизмом горьковских сюжетов («Все, что Горький рассказывает, он видел сам» [Conforti 1905: XII]), и говорит о «простоте», которая роднит Горького с Толстым [Conforti 1905: XIV]. Конфорти, как и Гропалло, признает Горького еще большим реалистом, чем Толстой, и называет сходную причину — он показывает действительность в более грубом и необработанном виде и с большим фатализмом:

Горький <...> констатирует, что все обстоит именно так и с этим ничего не поделаешь, это зависит от неизменных законов. Поэтому все человеческие несчастья <...> он принимает такими, какие они в жизни, не преуменьшая их суровости. Горький видит в своих персонажах только естественную картину (*spettacolo naturale*) [Conforti 1905: XIV].

Правда, горьковский реализм в трактовке Конфорти оказывается близок к итальянскому веризму, но здесь отмечаемый критиком фатализм и пессимизм следует воспринимать скорее как один из элементов европейского мифа о русской душе, а не как попытку встроить русского автора в итальянскую литературную традицию.

Журналист и критик Л. М. Боттацци, автор очерка о Горьком 1905 или начала 1906 года, называет Горького даже не последователем, а наследником Толстого, его преемником в качестве выразителя духа русского народа, его надежд и чаяний [Bottazzi 1905: 8]. Впрочем, он же подчеркивает уникальность таланта Горького, необычного в своей искренности и не имеющего аналогов ни в России, ни за рубежом:

Горький — это Горький. Он первым показал ничего не подзревавшему миру эту еще незрелую часть человечества <...> Она вышла из реальности. Фантазия не дала ей ничего <...> Она говорит с нами напрямую, мы чувствуем ее дыхание, видим ее слезы <...> и между нею и читателем ни на миг не встает художник, сочиняющий и отделяющий свои типы [Bottazzi 1905: 20–21].

В целом можно утверждать, что, несмотря на попытки вписать Горького в литературную традицию, в ранней итальянской критике доминирует представление об уникальности этого автора — в силу не только славянской экзотичности, но и неприукрашенности, кажущейся «антилитературности» его произведений.

Основным элементом горьковского характера итальянские критики считают его беспокойную натуру и тягу к странствиям. Уже Гропалло связывает начало странствий Горького с его «беспокойным нравом»: «Сначала он работал в сапожной лавке, откуда сбежал, будучи неспособным к оседлой жизни» [Gropallo 1901: 323]. Этот стереотип сразу же закрепляется в итальянской рецепции Горького и воспроизводится практически во всех работах 1900-х и 1910-х годов, все сильнее окрашиваясь в романтические тона. Так, издатели сборника «Революционеры и каторжане» утверждают, что в Горьком уже в детстве «пробудился инстинкт бродяжничества», из-за которого он бросил службу в обувной лавке и «нашел убежище на берегах Волги» [Massimo... 1905: 9–10]. Подобные примеры можно множить.

Вероятно, это романтическое представление оказывается настолько сильным и устойчивым, поскольку в итальянской рецепции горьковская биография встраи-

вается в миф о России и русском национальном характере — миф, формировавшийся на протяжении всего XIX века и окончательно закрепленный в «Русском романе» Вогюэ. Неотъемлемыми чертами русского характера в понимании европейцев являются тяга к свободе, тоска и неприкаянность, которые, в свою очередь, объясняются суровостью русской природы, ее бескрайними однообразными просторами. И Горький (не без влияния очерка Вогюэ «Максим Горький. Произведения и личность писателя») оказывается идеальной фигурой, в которой воплощается комплекс представлений, составляющих европейский миф о России. Так, уже в 1903 году критик Г. Ф. Дамиани в статье о драмах «Мещане» и «На дне» называет произведения Горького «зеркалом» славянской души, «откровением», позволяющим проникнуть в душу русского народа, одержимого поиском правды [Damiani 1903: 277], а спустя два года Л. Конфорти, стереотипно объясняя скитания Горького вольнолюбивой натурой и «великой жаждой свободы, которая точит его изнутри» [Conforti 1905: XIII], утверждает, что Горький, как всякий русский, с неизбежностью страдает от специфически славянской «мистической тоски», «странной болезни духа, терзаемого необходимостью стремления к божественному» [Conforti 1905: XVII—XVIII].

Представление о биографизме горьковских произведений естественным образом приводит к слиянию фигуры автора с образами его героев: итальянские читатели и критики, как ранее французские, начинают воспринимать Горького как одного из босяков, которых он столь ярко изображает. Так, Л. Конфорти видит в горьковском босяке такой же набор черт, что и в самом Горьком: крайний индивидуализм и нигилизм, бунт против всего и вся, парадоксальную любовь к страданию, скуку и тоску, которые якобы порождают у огромных масс русского народа особое «бродяжье» состояние души. Качества, свойственные как Горькому, так и его героям, явно воспринимаются в рамках устоявшегося «русского мифа», в комплексе с такими характерными элементами, как русский климат и ландшафт: критик отмечает, что сам пейзаж в России «не вселяет радости», а «суровость климата толкает многих

людей к бездеятельности и фатализму» [Conforti 1905: XXX]. Конфорти называет Горького образцом самого совершенного бродяги (*il prototipo del piu' perfetto vagabondo*) [Conforti 1905: VI]: возможно, это определение взято им из объемного очерка Н. Де Санктиса (1902), в котором автор в рамках традиционного биографического подхода к творчеству Горького<sup>5</sup>, красочно описывая босяков, странствующих по просторам России, отмечает: «Максим Горький был образцом (*prototipo*) таких бродяг <...> Он чувствовал их вкусы, горел их страстями» [De Sanctis 1919: IX].

Сходный взгляд на Горького и его героев демонстрирует Л. М. Боттацци. Обращаясь к биографии писателя, он воспроизводит представление о его беспокойном и вольнолюбивом характере, которое сочетается с характерным мифологизированным образом русской природы:

Бродяга чувствует, что в нем бурлит тоска по кочевой жизни в компании его братьев-нищих, среди холодных степей, по берегам рек, непрерывно текущих под ясной синью славянского неба, по лесам, где поют птицы и воют волки <...> И молодой Горький снова идет навстречу неизвестности [Bottazzi 1905: 11–12].

Подчеркивая сходство между Горьким и его героями-босяками, отмечая уникальную правдивость и неприукрашенность его текстов, а также характеризуя жизнь самого писателя словом «*romanzesca*» [Bottazzi 1905: 12] («невероятная», «как в романе»), Боттацци проводит отчетливую параллель между автором и персонажами его произведений. Подобным же образом сближает Горького и его героев переводчик Ч. Кастелли в предисловии к изданию очерков «В Америке» (1906), отмечая, что душа

---

<sup>5</sup> «Их (босяков. — А. Г.) душа трепетала в его душе <...> его творчество — не что иное, как зеркало, в котором отражаются люди, среди которых он жил, пейзажи, которыми он любовался, сцены, в которых он был зрителем или участником» [De Sanctis 1919: X].

Горького «прожила жизнь ста героев романов» и «умеет воплощаться в сотню различных типов, чувствовать с ними и за них» [Castelli 1906a: 3–4]. Однако следует подчеркнуть, что в этой статье Горький уже не воспринимается как чисто русский феномен и воплощение загадочной славянской души, отсутствует мотив романтического странничества, а начало скитаний Горького связывается не с некой врожденной тягой к свободе, а со вполне прозаическими, материальными обстоятельствами [Castelli 1906a: 5–6]. Мотив свободолюбия и бунтарства у Кастелли — вероятно, под влиянием революционных событий в России — обретает чисто политическую окраску: писатель изображается как идеолог и участник протестов против самодержавия, сообщается, что он был арестован за свои политические выступления и затем отправился за границу также с политическими целями, для агитации и сбора средств на революцию [Castelli 1906a: 10–11].

Впрочем, социально-политический компонент образа Горького не сразу обретает историческую конкретность. В первые годы итальянской рецепции он оказывается отмечен влиянием «русского мифа» — во-первых, стереотипным представлением о свободолюбии Горького как типичного представителя русского народа, во-вторых, восприятием России как варварской страны под управлением жестокого самодержца<sup>6</sup>. Когда в 1905 году авторы предисловия к сборнику «Революционеры и каторжане» называют Горького «революционным писателем», они вкладывают в это слово не политический, а абстрактно-романтический смысл, изображая писателя «восстающим против любого подчинения, против всех божьих и человеческих законов, не входящих в круг его идеалов» [Massimo... 1905: 12–13]. Социальный посыл творчества Горького прочитывается итальянскими критиками в общегуманистическом ключе: Г. Ф. Дамиани в 1903 году видит в его книгах отчаянные поиски правды, безуспешную

---

<sup>6</sup> Представление, зафиксированное еще в записках маркиза А. де Кюстина «Россия в 1839 году».

попытку разобраться в «этическом смысле жизни» [Damiani 1903: 278]. Конфорти в 1905 году подчеркивает в горьковских текстах абстрактное обличение социальной несправедливости, не связанное напрямую с каким-либо политическим строем [Conforti 1905: XVII]. Правда, представление о Горьком как воплощении русской души, а также события революции 1905 года заставляют критика в финале статьи признать главной заслугой Горького то, что он «показал, что его родина испытывает глубокую потребность в развитии», о чем свидетельствует «революция, которой сегодня дышит вся Россия» [Conforti 1905: XXXI], однако этот заключительный тезис никак не раскрывается. Л. М. Боттацци в 1905-м — начале 1906 года, говоря о роли Горького в революционном движении, явно опирается не на факты, а на мифологизированное представление о варварской России, страдающей под деспотической властью «бледного наследника Романовых» [Bottazzi 1905: 14]: в интерпретации итальянского критика, еще до заключения в Петропавловскую крепость Горького за участие в революционных выступлениях якобы отправляют в Сибирь, откуда он возвращается тяжело больным [Bottazzi 1905: 14]. Возможно, данное представление берет свое начало в уже упомянутом очерке Н. Де Санктиса (1902), где в образе Горького как бы сливаются воедино политическая борьба и мифологизированное романтическое свободолобие:

Разве не ради свободы он бродил по лесам и убийственным (omicide) степям <...> И рукой, дрожащей, как его сердце, он подписал свой возвышенный протест против власти, который, возможно, стал эпилогом его бродяжьей жизни [De Sanctis 1919: X—XI].

В представлении Де Санктиса о судьбе писателя факты замещаются смутными романтическими представлениями, которые встраивают фигуру Горького и в традицию русской литературы, и в европейский миф о России: «И на тройке (troika), запряженной тремя лошадьми, с цепью на ногах, как некогда его друг Короленко, как

Достоевский, он отправился в Мертвый дом, в смертоносную Сибирь» [De Sanctis 1919: XI].

Позже часть этого очерка в переработанном виде послужила предисловием к сборнику горьковских рассказов «Il traditore» («Предатель» — такое название получил в этом итальянском издании рассказ «В степи»). Предисловие датировано 12 февраля 1905 года, когда Горький находился в заключении в Петропавловской крепости. Этот реальный факт биографии органично вписывается в мифологизированное представление о России и Горьком, дополняя колоритный образ политических преследований писателя, созданный Де Санктисом еще в 1902 году: «Печальная черная Петропавловская крепость приняла выдающегося поэта, и на тройке, запряженной тремя лошадьми, с цепью на ногах, как некогда Достоевский и Короленко, он отправился в Мертвый дом, в Сибирь» [Massimo... 1906: X].

При всей подчеркнутой экзотичности и мифологизированности образа Горького, комплекс этических и социально-политических представлений, сложившихся вокруг фигуры писателя, не только акцентирует чисто русскую специфику горьковской жизни и творчества, но и позволяет найти точки соприкосновения между Горьким и итальянской аудиторией. Уже Дамиани, говоря о социальном и моральном смысле горьковского творчества, проводит параллели между русским и итальянским народом: по его словам, итальянцы, подобно молодому русскому народу, еще только «пробуждаются на заре современности», подобно дикарю, который, разбив старые ложные идола, впервые задумывается о смысле собственной жизни [Damiani 1903: 278]. Каstellи в предисловии к горьковскому сборнику «Философские и социальные работы» сравнивает Горького с Джузеппе Мадзини, идеологом итальянского Рисорджименто [Castelli 1906b: 9], тем самым сближая русскую революцию с развернувшейся в XIX веке итальянской борьбой за независимость. Горький предстает в хорошо разработанном в итальянской литературной традиции образе поэта-пророка, выражающего надежды и чаяния народа. Подобно Мадзини, он соединяет в себе склонность к политической деятель-

ности, к борьбе за свободу с талантом литератора и философа [Castelli 1906b: 10]. Кастелли, отходя от традиционного восприятия Горького как чисто русского феномена, подчеркивает общечеловеческую ценность его творчества: «...его философия не просто отвечает нынешнему историческому моменту, который переживает Россия; она отвечает настоящему всего цивилизованного мира» [Castelli 1906b: 10].

В том же 1906 году профессор Дж. Б. Гарассини в брошюре «Максим Горький» воспроизводит основные элементы «горьковского мифа», органично встраивающегося в «русский миф»: тяга писателя к вольной жизни «в бескрайней степи, на длинных, пыльных, бесконечных дорогах русской равнины» [Garassini 1906: 14]; биографизм и беспощадный реализм горьковских текстов [Garassini 1906: 28–31], выделяющий его даже на фоне великих предшественников — Толстого, Чехова, Тургенева, Достоевского; Горький как «поэт бродяг», «поднимающий вокруг себя ураган восстания» [Garassini 1906: 46], чтобы угнетенный русский народ мог освободиться от деспотической самодержавной власти. Но одновременно он помещает Горького в ряд «пророков» и «апостолов», появляющихся у любого народа в переломные эпохи его истории: среди них — «Цезарь и Вергилий, Данте и Макиавелли, Мадзини и Гарибальди» [Garassini 1906: 9]. Более того, в тексте Гарассини неоднократно используется сочетание «*giovanne Russia*» (молодая Россия) — сознательная или неосознанная отсылка к «Молодой Италии», подпольной организации, созданной Дж. Мадзини в 1831 году с целью освобождения страны от иноземной власти. Таким образом, автор статьи утверждает и близость Горького к Италии, и общечеловеческий смысл творчества писателя.

Публицист Г. Ди Вита в статье «На дне Максима Горького», впервые опубликованной в журнале анархистской направленности «Иль Пенсьеро» (№ 15, Anno VII, 1909), подчеркивая социальный смысл творчества писателя, снова сравнивает его с Мадзини, который также воспринимает литературу как служение обществу, как высокую гражданскую миссию борьбы с тиранией и защиты свободы и человеческого достоинства [Di Vita 1909: 27]. Так эк-

зотическая фигура русского автора парадоксальным образом встраивается не только в итальянский миф о России, но и в итальянскую национальную мифологию.

Еще одним «ключом» к восприятию горьковского творчества для отдельных критиков становится узнаваемый образ дантовского Ада. В анонимном предисловии к сборнику «Предатель» (1906) мифологизированное представление о бескрайних однообразных просторах России соединяется с мотивами «Божественной комедии»: «В этих книгах — вся грусть, все очарование ужасных и красивых мест, бескрайних горизонтов, равнин, напоминающих о смерти, по которым проходят страдающие, жалкие тени» (*dei piani invocanti la morte, su cui delle ombre passano dolenti e misere*) [Massimo... 1906: VIII—IX]. Образ равнин, по которым блуждают страдающие тени, и в особенности характерное слово *dolente*, в итальянском сознании вызывает прямые ассоциации с текстом Данте. Еще отчетливее эта параллель проводится в уже упоминавшейся работе Г. Ди Вита, когда автор рассматривает драму Горького «На дне» через призму дантовского «Ада»: «Над этой застывшей жизнью, которая медленно течет в ночлежках, витает запах разложения. Горький мог бы применить к ней мрачный эпитаф, который Данте увидел над дверями Ада» [Di Vita 1909: 4]. Автор воспринимает население ночлежки как «погибшие поколения» (*perduta gente*), живых мертвецов без мысли и без веры [Di Vita 1909: 4] и проводит прямые аналогии между отдельными героями «На дне» (Бубновым, Сатиным) и персонажами «Ада». Однако следует отметить, что попытки восприятия горьковского творчества через призму дантовского текста в начале XX века остаются разрозненными явлениями и не составляют мощной тенденции.

Итак, уже в первые годы знакомства итальянской публики с Максимом Горьким образ писателя в итальянской рецепции мифологизируется, встраиваясь в контуры европейского мифа о России, выступая как воплощение беспокойной, тоскующей и мятежной русской души и соединяясь со стереотипным образом русской природы. В ранней итальянской рецепции автобиография, биография и творчество русского писателя оказываются принципиально неразделимы: источником представлений о жизни и

личности Горького как для публики, так и для критиков становятся не только биографические очерки, но и собственные произведения автора, которые воспринимаются как непосредственные свидетельства и сами оказывают влияние на критические и биографические работы о Горьком. Подобный подход к горьковской биографии — «сращение» Горького-автора и Горького — персонажа собственных произведений — функционирует в итальянской культуре до сих пор, о чем свидетельствуют, в частности, научно-популярные работы известной итальянской журналистки и писательницы Курции Феррари, посвященные жизни и творчеству Горького: «Бродяга и звезды. Жизнь Максима Горького» [Ferrari 1990] и «Горький: между критикой и догмой» [Ferrari 2002].

После прибытия Горького в Италию его образ обретает большую конкретность, уточняются сведения о жизни и творчестве, в печати появляются впечатления о личных встречах с ним, но основные элементы горьковского мифа сохраняются и продолжают оказывать влияние на восприятие фигуры Горького, главным «ключом» к пониманию которого для итальянцев надолго остается миф о России и русской душе.

## Литература

*Ариас-Вихиль М. А.* Из истории русско-итальянских литературных связей начала XX века: Максим Горький в зеркале итальянской критики // Новые российские гуманитарные исследования. 2012. № 7. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/343/> (дата обращения: 01.08.2017).

*Баранов В. И.* Горький без грима. Тайна смерти. М.: Аграф, 1996.

*Басинский П. В.* Горький. М.: Молодая гвардия, 2006. (ЖЗЛ).

*Басинский П. В.* Максим Горький: миф и биография. СПб.: Вита Нова, 2008.

*Боцяновский В. Ф.* Максим Горький. Критико-биографический этюд. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1901.

*Быков Д. Л.* Был ли Горький? М.: АСТ, 2008.

*Вайнберг И. И.* За горьковской строкой. Реальный факт и правда искусства в романе «Жизнь Клина Самгина». М.: Советский писатель, 1976.

*Возюэ Э.-М. де.* Максим Горький. Произведения и личность писателя / Перевод А. Б. Ф. СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1902.

*Спиридонова Л. А.* М. Горький: новый взгляд. М.: ИМЛИ РАН, 2004.

*Спиридонова Л. А.* Настоящий Горький: мифы и реальность. М.: ИМЛИ РАН, 2013.

*Фокин С. Л.* Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб.: РХГА, 2013.

*Bottazzi L. M.* Massimo Gorki // *Gorki M.* Amore che uccide! Napoli: Societa' editrice partenopea, 1905. P. 7–25.

*Castelli C.* Massimo Gorki // *Gorki M.* In America. Roma: Voghera, 1906a. P. 1–14.

*Castelli C.* Prefazione // *Gorki M.* Scritti filosofici e sociali. Roma: Mongini, 1906b. P. 7–16.

*Conforti L.* Massimo Gorki. La sua vita e le sue opere // *Gorki M.* Angoscia! Napoli: Bideri, 1905. P. V–XXXI.

*Damiani G. F.* Due drammi di Massimo Gorki. «Piccoli borghesi» e «Nei bassi fondi» // *Rivista teatrale italiana.* 1903. Anno III, vol. 5. P. 277–280.

*De Sanctis N.* Maxim Gorki // *Gorki M.* La vita e' una sciocchezza! Milano: Treves, 1919. P. V–XXVII.

*Di Vita G.* Nei bassi fondi di Massimo Gorki. Bologna: Rivista «Il Pensiero», 1909.

*Ferrari C.* Il vagabondo e le stelle. Vita di Massimo Gorkij. Novara: De Agostini, 1990.

*Ferrari C.* Gorkij: fra la critica e il dogma. Roma: Editori Riuniti, 2002.

*Garassini G. B.* Massimo Gorki. Parma: Grazioli, 1906.

*Gropallo L.* Massimo Gorki // *Nuova Antologia.* № IV. Luglio 1901. P. 323–240. (Фотокопия из архива М. Горького ИМЛИ РАН. Кн. п. 1649, коллекция Фабри.)

Massimo Gorki // *Gorki M.* Rivoluzionarii e forzati. Napoli: Societa' editrice partenopea, 1905. P. 7–28.

Massimo Gorki // *Gorki M.* Il traditore. Napoli: Gennaro Monte, 1906. P. V–X.

*Röhl M.* Le roman russe de Eugène-Melchior de Vogüé: étude préliminaire. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1976.

## References

Arias-Vikhil, M. (2012). From the history of Russian-Italian literary relationships of the early 20th century: Maksim Gorky in the mirror of Italian critics. *Novye Rossiyskie Gumanitarnye Issledovaniya*, 7. Available at: <http://www.nrgumis.ru/articles/343/> [Accessed 1 Aug. 2017]. (In Russ.)

Baranov, V. (1996). *Gorky without disguise. The mystery of his death*. Moscow: Agraf. (In Russ.)

Basinsky, P. (2006). *Gorky*. Moscow: Molodaya gvardiya. (*The Lives of Remarkable People* series). (In Russ.)

Basinsky, P. (2008). *Maksim Gorky: Myth and biography*. St. Petersburg: Vita Nova. (In Russ.)

Botsyanovsky, V. (1901). *Maksim Gorky. Critical and biographical essay*. St. Petersburg: Tip. A. S. Suvorina. (In Russ.)

Bottazzi, L. (1905). Massimo Gorki. In: M. Gorki, *Amore che uccide!* Napoli: Societa' editrice partenopea, pp. 7-25. (In Italian).

Bykov, D. (2008). *Was there Gorky at all?* Moscow: AST. (In Russ.)

Castelli, C. (1906a). Massimo Gorki. In: M. Gorki, *In America*. Roma: Voghera, pp. 1-14. (In Italian).

Castelli, C. (1906b). Prefazione. In: M. Gorki, *Scritti filosofici e sociali*. Roma: Mongini, pp. 7-16. (In Italian).

Conforti, L. (1905). Massimo Gorki. La sua vita e le sue opera. In: M. Gorki, *Angoscia!* Napoli: Bideri, pp. V-XXXI. (In Italian).

Damiani, G. (1903). Due drammi di Massimo Gorki. 'Piccoli borghesi' e 'Nei bassi fondi'. *Rivista Teatrale Italiana*, 3(5), pp. 277-280. (In Italian).

De Sanctis, N. (1919). Maxim Gorki. In: M. Gorki, *La vita e' una sciocchezza!* Milano: Treves, pp. V-XXVII. (In Italian).

Di Vita, G. (1909). *Nei bassi fondi di Massimo Gorki*. Bologna: Rivista 'Il Pensiero'. (In Italian).

Ferrari, C. (1990). *Il vagabondo e le stelle. Vita di Massimo Gorkij*. Novara: De Agostini. (In Italian).

Ferrari, C. (2002). *Gorkij: fra la critica e il dogma*. Roma: Editori Riuniti. (In Italian).

Fokin, S. (2013). *Dostoevsky's characters in French literature of the 20th century*. St. Petersburg: RKhGA. (In Russ.)

Garassini, G. B. (1906). *Massimo Gorki*. Parma: Grazioli. (In Italian).

Gropallo, L. (1901). Massimo Gorki. *Nuova Antologia*, 4, pp. 323-240. [Photocopy from the A. M. Gorky Archive at the A. M. Gorky Institute of the World Literature, no. 1649, Fabri collection.] (In Italian).

Massimo Gorki. (1905). In: M. Gorki, *Rivoluzionarii e forzati*. Napoli: Societa' editrice partenopea, pp. 7-28. (In Italian).

Massimo Gorki. (1906). In: M. Gorki, *Il traditore*. Napoli: Gennaro Monte, pp. V-X. (In Italian).

Röhl, M. (1976). *Le roman russe de Eugène-Melchior de Vogüé: étude préliminaire*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. (In French).

Spiridonova, L. (2004). *M. Gorky: a new look*. Moscow: IMLI RAN. (In Russ.)

Spiridonova, L. (2013). *Real Gorky: Myths and reality*. Moscow: IMLI RAN. (In Russ.)

Vogüé, E.-M. de. (1902). *Maksim Gorky. The works and personality of the writer*. Translated by A. B. F. St. Petersburg: Izd. M. V. Pirozhkova. (In Russ.)

Weinberg, I. (1976). *Behind Gorky's lines. The real facts and truth of art in the novel 'The Life of Klim Samgin' ['Zhizn' Klima Samgina']*. Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)

## Early reception of Maxim Gorky's biographical myth in Italy

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-42-59

### Anastasia V. Golubtsova

Candidate of Philology

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

(25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia;

email: ana1294@yandex.ru)

**Abstract:** The article examines the reception of M. Gorky in Italy in the late 19th – early 20th centuries, and the process of his becoming mythologized. Right from the beginning, Italians' idea of Gorky gets

woven into the European myth about Russia, with him epitomizing the Russian soul and blending with the stereotypical Russian landscape. Early Italian reception of Gorky's autobiography never distinguishes between his life story and creative work: both critics and common readers draw their idea of the Russian author from biographical sketches as well as his own writings, seen as a proof compelling enough to influence critical reviews and biographies devoted to Gorky. On Gorky's arrival in Italy, his image becomes more nuanced, more details about his life and work come to light, and the press starts printing personal accounts of meetings with him. But the key elements of the Gorky myth survive and keep shaping Italian perceptions of him. It wasn't until much later that Italians stopped interpreting Gorky through the myth about Russia and the Russian soul.

**Keywords:** M. Gorky, E. M. de Vogüé, G. Mazzini, Dante, reception, biography, myth.

The article was received on 6 Sept. 2017.

The publication was supported by a grant from the Russian Foundation for Basic Research (RFFI) and the Russian Foundation for Humanities (RGNF): 'M. Gorky in Italy. Marking the writer's 150th anniversary', No. 16-04-00394.

---

# Литературное сегодня

---

## Портретная галерея

### Откровение на вольные темы

*Юрий Малецкий*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-60-72

#### **Владимир Игоревич Холкин**

театральный режиссер, литературный критик

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

(199034, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4;

email: nkondratova@mail.ru)

**Аннотация.** В статье, посвященной творчеству недавно умершего романиста Ю. Малецкого, автор исследует его прозу как форму исповедальную, соединяющую в себе пристальное внимание к собственной душе, умную откровенность и стремление понять «внутреннее пространство *другого*». Образцом в обращении к *другому* и проникновении в его психологию для Ю. Малецкого становится Л. Толстой; по убеждению автора статьи, именно в «преодолении Толстого» наиболее ярко проявляется творческая манера Малецкого.

**Ключевые слова:** Ю. Малецкий, Л. Толстой, В. Розанов, роман-исследование, роман-исповедь.

Статья поступила 16.03.2018.

Поэт — это дитя боли, которого, однако,  
Отец называет чадом радости.

Кьеркегор

*Когда эта статья уже писалась, пришло горькое известие о том, что Юрий Иосифович Малецкий скончался. Светлая и верная ему память.*

Последний роман, написанный Юрием Малецким, называется «Улыбнись навсегда» (2017). В этом непривычном сочетании слышится и дружеское пожелание, и — одновременно — доброе напутствие, добытое сложным духовным опытом пути, и призыв души, что искушена в вере и вот-вот уйдет в иную — после жизни — судьбу; в мир, где, по Карамзину, «нет ни страха, ни надежды».

Написан роман в пограничном, не просто определяемом жанре, в той крайне редкой стилевой форме, что вольно располагается в пределах непринужденного совмещения исповеди, дневника и свободного сюжетного повествования. В классической литературе образцом подобной смелости обнаружения и прояснения «внутреннего человека» могут служить, например, романы Стендаля «Анри Брюлар» и «Воспоминания эгоиста». Или его художественный «трактат» «О любви», впервые в этой теме открывший и воплотивший в слове психологизм как метод и стиль. У самого же Малецкого подобный психологически нервный и исповедный тон свойствен роману «Физиология духа. Роман в письмах» (2002).

Строго выдержанный стилистически, роман «Физиология духа» полнится упрямым желанием разобраться в самом, пожалуй, необъяснимом явлении человеческой жизни. Сделан он в форме заочного диалога мужских и женских писем — полярно и без оглядки горячо рассуждающих о любви в супружестве. Автор же, скрывшись за фигурой одного из персонажей, психоаналитика-любителя, пространно комментирует эту безысходно грустную подборку прочитанных писем; и хотя он толкует ее в духе христианской этики, но и с неисцелимой досадой и сожалением о безуспешном труде — как мужчины, так и женщины — понять любовь как *отдание*, как стремление

«миловать» души друг друга. От лица этого персонажа автор-рассказчик утверждает: «Фундаментом же любви как милования (милости, а не жертвы) может быть только полное — не умозрительное <...> но всем естеством — осознание реальности *другого* как *реальности* другого» (курсив автора. — В. Х.).

Что же до романа «Улыбнись навсегда», явственно отталкивающегося от более ранней «Физиологии...», то при первом его чтении читатель нередко оказывается в затруднении. Ибо ритм письма сбивчив, неровен и тороплив, словно охвачен скрытым смятением, да и словесно пестрая форма долгой — то и дело пускающейся в ассоциации или пояснения — фразы предполагает медленное в ее богатые смыслом подробности вчитывание. Точнее даже — не вчитывание, а вслушивание: в голоса собеседников, в разговор, что ведется рассказчиком с его «внутренним человеком».

Это ритм, мелодика и смыслы почти изустного — трудного живого дыхания — рассказа. Монолога, что то и дело замедляется, а то и внезапно — порой на многоточии, порой на полуслове — прерывается, давая место вставным новеллам. Композиционно и ритмически уместные, эти новеллы в свой черед органично вплетаются в нарративную ткань-основу вслед внутренней логике повествования, выявляя и уточняя при этом многие оттенки событий романа, да и весь беспокойный ход его общего движения. Более того: благодаря логике пропущенных сквозь рефлекссию человеческих чувств новеллы вплетаются в нее без сопротивления целого и без принуждения со стороны автора — при том, что ведет этот дневник-повествование тяжело и безнадежно больной и оттого особенно спешащий высказаться человек. Но странно: это человек веселого ума, умной любви и крепкой веры, а самое главное — неистребимой самоиронии. Самоиронии действенной, что спасает-выручает душу из колебаний жизнелюбия и мук телесной боли...

Само название романа «Улыбнись навсегда» неожиданно приводит на память строку из Байрона: «Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай!» (коли допустить ее обобщенный посыл, вне зависимости от конкретного лирического адресата). Но и невзначай спорит с прощальным, «окончательным» смыслом заложенного в ней безверия и

безнадежности. Малецкий предлагает задуматься над словом «улыбнись», возникшим в таком контексте не по словотворческому парадоксу, а по оснащенному особым знанием чувству *иного*, предлагает вникнуть в слово, несущее в себе выразительные приметы собственной духовно убедительной судьбы и верного ей литературного поведения — другими словами, следуя пониманию уныния как греха, предлагает принять жизнь безунывно. Так что внутреннее содержание слова «улыбнись», вынесенное писателем в название своего прощального сочинения, — это и есть заглавное состояние его дара и души, верующей в собственное бессмертие неизменно и с радостью.

Примечательно, что история происхождения названия дается автором в последних строках романа. История короткая и выразительная в своей простой, настежь открытой символичности:

Был я, скорее всего, хмур и настроения самого убитого. Стоял себе возле задней двери (герой едет в троллейбусе. — В. Х.); рядом со мной топтался какой-то мужичонка навеселе. Смотрел он на меня, смотрел, — потом высказался: Ты че такой пыльным мешком ушибленный? Улыбнись навсегда! Так я и сделал. И делаю по сей день.

Насколько сцена эта подсмотрена и услышана вживе?.. А насколько придумана, создана и написана самим автором именно для завершения романа? Весь его духовный и нравственный ход вел к такому явлению — явлению ангела в неказистом образе «мужичонки навеселе» с этой его приободряющей (благословляющей!) заповедью. Благословляющей уходящего за порог жизни человека пытливого дара, жестокой судьбы и глубокой веры.

Юрий Малецкий начинал со стихов. Об этом он с искренней самоиронией пишет в авторском предисловии к книге «Убежище» (1997):

Единственный из известных писателей, принявший участие в моей литературной судьбе, — Булат Окуджава. Правда, сам он, что интересно, этого не знает. Дело было так. Однажды захотел показать стихи — и именно Окуджаве <...> кото-

рому храбро позвонил. «Добрый день, Булат Шалвович! Вы меня не знаете <...> Я пишу стихи — и очень хотел бы показать их именно Вам». «Очень жаль, — сказал Окуджава, — но я теперь стихов не пишу. Я пишу прозу и стихов больше не читаю — ни своих, ни чужих. Всего доброго» <...> С тех пор я и сам пишу только прозу [Малецкий 1997: 6].

Если попытаться сопоставить способ рефлексии и творческий метод Малецкого с чем-то знакомым, то ассоциативная память заставит припомнить не кого-либо из современников, а В. Розанова с его свободой и правдиво противоречивым — вплоть до своевольного — сведением воедино разных пластов наблюдаемой жизни и их толкований — как социально-культурных, так и индивидуально психологических, в своей разоблачительной достоверности доходящих порою до едкости. Однако такое сравнение осложняется, если не опрокидывается вовсе, при внимательном взгляде на дух иронии, присущий каждому из писателей. В случае Розанова и страсть, и сила иронии направлена во внешний мир. В случае Малецкого — всем своим веществом направлена внутрь, на беседы и разговоры его «внутреннего человека» с человеком — по Григорию Сковороде — «вышним». Проза Малецкого полна пронизывающей *самоиронии* — как душевной, так, если угодно, и плотской (ведь боль — как вызывающий повод к ней — не оставляла писателя многие годы). Розанову же самоирония не только не присуща, но и — без ущерба для самой природы его едкого таланта — противоположена.

И все же Розанов близок Малецкому именно психологически — то есть прежде всего по устройству личности, что полномерно жива лишь тогда, когда сохраняет высокую меру свободы в разговоре о сокровенном и в безусловной искренности высказывания. Каков Розанов в «Опавших листьях» и «Мимолетном», таков и Малецкий в поэтике вольно и аутентично сложившейся фразы в романах «Физиология духа» и «Улыбнись навсегда».

Что же до романа «Любью» (1996), то в нем, кажется, ощутимо присутствует способ выявления и прояснения внутренней жизни, взятый «по Толстому». Именно его «Война и мир», по признанию Малецкого, давно и всерьез

является его любимым по стилю письма и методу такого прояснения сочинением. Впрочем, об отношении нашего писателя к Толстому мы еще скажем дальше, а пока — вот о чем: проза Малецкого — это проза, не сочиненная вслед выработанному плану и не сложившаяся в обстоятельном замысле. Это *событие слова*, что целиком и полно уже состоялось внутри, слова, памятно берегущего в себе первопричину и смысл своего происхождения, оглашенного в Евангелии от Иоанна. Слово Малецкого текуче, разнородно и плотно, однако тугой, невротичный поток его прозы не однотонен. Он свободно образован многоразличными «темами и вариациями», что впадают в него, накопившие эмоциональную полноту образов и воздух интеллектуальных ассоциаций.

Композиция всех главных сочинений Малецкого построена росло, как раскидистое дерево, ветви которого отходят от ствола вольно и причудливо. Но и расти без магистрального сюжета жизни «сокровенного человека» ветви эти не в состоянии. Они то стремятся прочь от него, то неизменно возвращаются вспять. Так что, спускаясь и подымаясь по ним вновь, неуклонно придешь к покинутому на время основному сюжету.

Основной же сюжет повествований Малецкого посвящен формально свободному толкованию фундаментальных смыслов человеческого бытия: веры, боли, любви и... страха смерти. Проницательное обнаружение этих явлений существования Малецкий воплощает в своей текучей неканонической прозе — воплощает страстно и без надежды. Ибо герой писателя, постоянно оказываясь в многолюдье и среди разнообразных персонажей, подлинно и взаправду присутствует лишь в себе самом. Лишь одно из сочинений посвящено как раз попытке утаенного соприутствия, а именно присутствия в *другом*... Но об этом — чуть ниже.

И все же ранние тексты Малецкого, в частности его давние рассказы, полны описаний последовательно внешних (хотя и неизменно прошитых иронией). Или сочных гротескных впечатлений от смещенной с привычного места в конце 1980-х — начале 1990-х годов большой социальной жизни. Так, повесть «Неподдельная дружба наро-

дов», написанная в 1992 году с отчетливой самоиронией и со всем возможным в ту пору сарказмом, рассказывает о злоключениях супружеской пары в Праге во время их первого в жизни «челночного» предприятия. Первое же большое сочинение (и первая публикация Малецкого вообще) — повесть «На очереди» — было написано в 1983 году и, по слову самого автора, стало его «любимым детищем».

Именно в нем в творчестве Малецкого впервые ставится и внятно решается проблема *присутствия*. Фактически перед нами «попытка выйти — не отбросив, но видоизменив — из чисто психологического реализма в пространство иного порядка». Это повесть о последних, предсмертных днях девяностолетней старухи, описанных в ее внутреннем — несобственно-прямой речи — монологе, хотя и воображенном до самого последнего слова, но психологически точно воссозданном в повести с помощью толстовского метода остранения. В подтексте бьется «Смерть Ивана Ильича», однако между ней и «На очереди» есть разница. Сюжетно-психологический заряд повести Малецкого «историчен»: монолог угасающей героини, прорываясь сквозь гущу боли, беспамятства и видений, направлен вовне — в ее прошлое, в историю событий и людей. Повесть же Толстого — прежде всего о том, как, постепенно становясь недоступным, сужается и умалется для Ивана Ильича вещный мир настоящего.

Рассуждениям о Толстом, в частности, посвящены и несколько интеллектуально темпераментных страниц последнего романа Малецкого. Страниц неслучайных и пристрастных. А потому и ранняя повесть «На очереди» была направлена автором путем Толстого: настойчивость вчувствования в переживания *другого* и рефлексия его «внутреннего человека» говорит об особом взгляде писателя на взаимозависимость быта и бытия, свидетельствует о его писательском убеждении в том, что возможно проникнуть в жизненное пространство другой личности, вызнать его изнутри и — в конечном итоге — описать подробности своего пребывания в душевном мире *другого*.

Убеждение это — тем более стойкое, что присущее Малецкому пытливые внимание к собственной душе, обострен-

ное уже в ранних сочинениях, пробуждало в нем уверенное желание разглядеть и понять пространство личности другого. Однако в последующих — уже более витых и узловатых вещах — таких как роман «Любью» или «Физиология духа» — цель поиска меняется. Возникает стремление исследовать полноту, значительность и боль собственной души (вкуче с непреходящей болью телесной), чтобы в итоге усилиться до ведущего. А желание насколько возможно исчерпывающе разобраться в истоках ее неистощимости становится гораздо более напряженным, и напряжение этого сократовского желанья, скрепленное христианским духом, возрастает со временем предельно. Торопясь же к выявлению, оно наконец становится всеохватным в последнем — наиболее исповедально полным — романе писателя.

Именно с этим неуклонным ростом ощущения себя как единственного субъекта собственной воли связано, кажется, и иное стремление писателя — стремление одолеть в себе Толстого с его обаянием первобытного чувства жизни («Казачи») и проникновенной созерцательностью метода остранения («Анна Каренина»). Не дать увлечь себя притягательно простым, нарочито безыскусным, разъясняющим стилем мысли («Воскресение»). Или пафосом поздней работы с вызывающе заостренным названием «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?».

Стремление одолеть присутствие Толстого в себе, что было предчувствовано еще в юности и сознательно-вдумчиво пришло в зрелости, укоренилось в Малецком надолго, хотя и казалось почти безуспешным в желаньи своего действенного итога. Ибо в его корнях и истоках — изумление перед безжалостным толстовским признанием правдой любого внутреннего чувства и мысли человека и, главное, — восхищение толстовским словом, верным самому природному веществу чувств и мыслей *другого*. Иными словами, это решимость признать бесплодной попытку прояснить и понять *другого* как прельщение в вере — а признав, попробовать одолеть в себе непосильную определенность позднего Толстого, Толстого — периода его страстной публицистики, всемирной известности и романа «Воскресения», Толстого — логика и этического ортодокса.

И дело такого одоления — духовно и интеллектуально насыщенное для сложно думающего писателя и глубоко верующего человека, знатока тонкостей богословия — успешно достигается в романе «Улыбнись навсегда», где Малецкий не только добивается успеха в непростом акте «освобождения от Толстого» (если для удобства предположения лингвистически переименовать смысл заглавия знаменитой работы Бунина), но добивается этого со спокойным достоинством аналитического размышления и верной памяти тягот собственной — внешней и внутренней — жизни, знаемых не понаслышке и до конца выявленных в романе-исповеди.

Поздний — времени «Воскресения» — Толстой, пишет Малецкий,

не любил в себе живого плотского человека, а любил Человека — и чувствовал, что этому Человеку в человеке — необходимо прямое логическое высказывание <...> только оно одно и должно быть, и достойно быть письменно публично высказанным. Только оно и есть правда, и потому только оно одно и имеет значение. И вот его итоговое высказывание на старости лет. «Воскресение» <...> Силой рассудка он отменил то, что ему казалось плоской рассудительностью (псевдорассудком). Но, отменяя рассудок, можно выйти либо в большой Разум, либо в безумие.

И несколькими строками выше — с сожалением признается:

Но как только Нехлюдов нравственно воскрес и давай *искупать* (курсив автора. — В. Х.) — дальше началось что-то не то. Хотелось бы, чтобы то; а выходило не то. Я перестал идти за ним — а как бы хотелось. Я отложил книгу с тою нехорошею мыслью, что скучно...

Однако Малецкий добивается одоления Толстого в себе не только нелицеприятным рассуждением о романе «Воскресение». Он отважно решается и мастерски исполняет умелую и стилизаторски точную пародию на этически дотошный и словесно вязкий слог позднего Толсто-

го — пародию хотя и краткую, однако выразительно убедительную.

О решении преодолеть в себе «навязчивость» цепкого толстовского присутствия рассказчик в романе повествует так: «Он (Толстой) был силен во всех смыслах. И из души так просто не выводился. Но, належавшись с ним в лежку (автор-рассказчик находится на долгом излечении в одной из немецких клиник. — В. Х.), я, кажется, удумал, как его в себе извести. Да попросту: возьму любой случайный предмет и посмотрю, что напишется о нем, если применить стиль и логику Толстого. Тогда, если схвачу этот якобы безыскусный прием, меня отпустит».

Итак, Малецкий-пародист:

...вот плоды творческого раздумья: «N. был один из тех блестящих молодых людей, которые убеждены в том, что, как жаворонок поставлен в то положение, в котором он не только должен, но обязан не только летать, но при этом и петь, так и они поставлены в то положение вещей, при котором необходимо чистить зубы. И они, хотя или нехотя, исправно вычищали их, вставая поутру; вычищали, следя за тем, чтобы как следует, то есть до ненатурального, фальшивого блеска обработать каждый зуб <...> с тем тщанием, с которым обдeldывали они и другие свои дела, казавшиеся им не только серьезными, но самыми нужными, будь это в присутственном месте или на балу, где они выделяли с той же бессмысленной тщательностью и серьезностью всякие “па” и “гран па”; а между тем было, казалось, очевидно, что более нелепого, пустого и потому дурного дела, чем ежедневная по многу раз на дню чистка зубов с тем, чтобы назавтра повторить все то же самое, — более ненужного занятия нет на свете; но они не видели тут никакого противоречия, сколь бы очевидным оно ни было <...> отречься же делом от пустого предрассудка и вредной привычки, несмотря на то, что так поступали все окружающие их круга, то есть перестать чистить зубы, — так поступить они не могли решиться, потому что это ставило бы их в невозможное положение фальши, проистекающей, по их убеждению, от неорганичности такого поступка данной среде <...> и вот эти лучшие, умнейшие, благороднейшие из молодых, сознавая необходимость покончить с пустейшим суеве-

рием, видели одновременно с необходимостью одновременно и невозможность этой необходимости...»

С блеском закончив эту попытку освобождения-одоления, автор-рассказчик заключает: «Худо ли бедно, но меня отпустило. Или, по крайней мере, начало отпускать. Я сорвал с него всю его всяческую маску».

И все же, «освобождаясь» от Толстого-стилиста и этического проповедника, Малецкий не устает удивиться сверхзоркости его дара чувствовать и понимать *другого* и особенно — уметь и это чувство, и это понимание воплотить в слово:

Он знал и крестьянский ход мысли и некрестьянский ход мысли, и подлый склад мысли и угол зрения, когда надо пойти на обман и подлость. И он знал это как такую прозу, как если бы сам в жизни сто раз воровал, обманывал, подкупал, сидел, но и геройствовал, был доблестен, добр, великодушен и возвышен <...> Что это? Откуда это было? Этого никто не знал и не узнает; никто не поймет, как просто, о стольком столько зная, можно о стольком так просто и глубже и проще некуда писать.

Малецкий остается верен толстовской философии высказывания и следует путем бесстрашного выявления особых примет самосознания.

Хотя, разглядывая рукописи того же «Воскресения», понимаешь, как трудно его автор искал верного слова, предельно сообразного психологическому состоянию персонажа (в том числе — «остраненно» — и себя самого). Автор же романа «Улыбнись навсегда», спешно (вслед требованиям боли и судьбы) стремясь настигнуть «все-в-себе-происходящее» и не находя слова сразу, нередко замещает его нервным междометием. Или энергичным — взятым обыкновенно из уличной речи — словечком. Что, стоит признать, часто обнаруживает в потоке чувств правду их действительной — по сложности плетения — несказанности, которая в свою очередь предлагает читателю самому потрудиться и проникнуть в глубину переживаний того или иного персонажа. Или, зачастую, — сочувствуя переживаниям самого автора, вникнуть в круг

его размышлений, столь свойственных этой интеллектуально насыщенной, туго свитой прозе.

Однако автору приходится одолевать в себе не только дух мысли и стиля Толстого, но и мучительную боль собственной плоти. Каким образом? Идя ей навстречу, делая ее самостоятельным субъектом своей жизни и даже вступив с ней в своеобразную сделку — позвав быть помощницей, едва ли не соавтором в сочинительстве. Во всей крупной прозе Малецкого боль присутствует не как вкрапшаяся в общий фон временная помеха, а как постоянная и значительная доля цельной ткани повествования, как одна из стилистически и сюжетно ярких составляющих его поэтики. Постоянно ощущая и зная боль, он умеет это ощущение еще и осмысливать, оснащая сочинение свободными — порожденными болью — ассоциациями и напитывая самоиронией. Иначе говоря, писатель чувствует и знает боль как состояние не только телесное, но и экзистенциальное.

Именно о таком душевном и... творческом явлении личности героя «Улыбнись навсегда» рассуждает на предпоследней странице романа врач немецкой больницы, напутствующий его перед выходом на волю:

Должен сказать — вы просто не понимаете, какой вы счастливцев в несчастной ситуации душевной болезни. Вы можете писать, формулируя и транслируя свой опыт <...> вам не повезло с собой, это так, но уж если это так, то внутри своего «несчастливого сознания», как говорил, кажется, Камю <...> так вот, внутри своего страдания вы еще очень счастливы.

И, вторя ему, стоит сказать, что все созданное Малецким несет внутри себя отсвет счастливо творившего человека. Писателя, весь свой тяжкий опыт воплотившего в пронзительно правдивые книги души.

## Литература

Малецкий Юрий. Предисловие // Малецкий Юрий. Убежище. Роман, повести и рассказы. М.: Книжный сад, 1997. С. 4—11.

## References

Maletsky, Y. (1997). Foreword. In: Y. Maletsky, *The asylum. Novel, novelettes and stories*. Moscow: Knizhniy sad, pp. 4-11. (In Russ.)

## A private talk on unrestricted subjects

*Yury Maletsky*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-60-72

### Vladimir I. Kholkin

theatre director, literary critic

The Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences

(4 Makarova Emb., St. Petersburg, 199034, Russia;

email: nkondratova@mail.ru)

**Abstract:** Written in the genre of the so-called ‘critical obituary’, this paper is devoted to the works of the recently deceased novelist Yury Maletsky and examines his prose as confessions, which combine deep soul searching and a passionate attempt to learn more about ‘*the other’s* inner space’. Inspired by L. Tolstoy in his dealings with *the other’s* psychology, Y. Maletsky also follows V. Rozanov in his uninhibited, paradoxical and impressionistic narration. As a result of this combination of two artistic styles, Maletsky faithfully exercises Tolstoy’s philosophy of expression, while baring his own mind and soul without hesitation. The author believes that it was through ‘overcoming Tolstoy’ with ‘Rozanov’s method’ that Maletsky shines the brightest.

**Keywords:** Y. Maletsky, L. Tolstoy, V. Rozanov, an exploration novel, a confessional novel.

The article was received on 16 Mar. 2018.

---

*Т о л ь к о д е т с к и е  
к н и г и ч и т а т ь*

**Ларс Соби Кристенсен**

*Простая симметрия тройного прыжка*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-73-89

**Татьяна Владимировна Соловьева**

литературовед, литературный критик

Российский государственный гуманитарный университет

(125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 1;

email: solo-ast@yandex.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена подробному анализу творчества современного писателя Л. С. Кристенсена, широко известного не только в Норвегии, но и за рубежом. Известностью Кристенсен обязан своему глубокому и вместе с тем ненавязчивому психологизму, умению доступно донести до ребенка историю и чувства ее участников. Критик анализирует сюжеты и творческую манеру Кристенсена, выявляя как их соответствия «мейнстриму» современной детской прозы, так и приметы его писательской индивидуальности.

**Ключевые слова:** Л. С. Кристенсен, современная детская литература, скандинавская детская проза, роман воспитания, семейная хроника.

Статья поступила 10.10.2017.

В самом коротком из трех переведенных на русский язык романов — автобиографическом «Цирке Кристенсена» (2006, русское издание — 2010) — норвежский писатель Ларс Соби Кристенсен дает читателю ключ ко всему своему творчеству:

В кармане пиджака у меня лежала шпаргалка, где я написал три слова, три ключевых слова, в связи с широкомасштабной темой вечера, сиречь со своеобразием скандинавской литературы, точнее, норвежского романа, и с тем, как и почему я стал писателем, коль скоро я сочту уместным на этом остановиться, а написал я вот какие слова: **время, молчание, меланхолия.**

Если добавить к ним еще вынесенный в название **цирк**, то в нашем распоряжении окажется полный набор отмычек и к нашумевшему «Полубрату» (2001, русское издание — 2004), и к подростковому «Герману» (1988, на русском — 2017), и к менее известному в России «Посреднику» (2012 и 2015 соответственно).

Ларс Соби Кристенсен — признанный мастер романов воспитания. В его творческом арсенале есть и малая проза, и пьесы, и сборники стихов, но именно романы воспитания стали визитной карточкой автора: не случайно таковы все четыре текста, переведенные на русский язык. В каждом из них перед нами происходит процесс пробуждения сознания, формирования личности норвежского мальчика, закладывающий основы его взрослой жизни.

«Цирк Кристенсена» начинается на Парижской книжной ярмарке, куда писателя пригласили прочесть лекцию. Потеряв равновесие на неустойчивом стуле, он падает со сцены, и перед глазами традиционно пролетает значительный отрезок его жизни. Таким образом события всего романа оказываются спрессованы в эти доли секунды свободного падения. Рассказ о мальчике, очарованном выставленным в витрине музыкального магазина «Стратокастером» и устроившемся курьером в цветочную лавку, чтобы на него заработать, не более чем промелькнувшее воспоминание, но воспоминание ключевое — люди,

которых он встречается на этой работе, события, с ними связанные, закладывают основу будущей профессии писателя: «Я стал писателем, потому что электрогитара была похожа на цветок». Этот роман, по словам автора, — признание в любви тому району, в котором он вырос, и к тем людям, которые его населяли.

Если в «Цирке Кристенсена» события предельно сжаты до пары мгновений, то в «Полубрате», напротив, — растянуты, разнесены во времени; это семейная хроника, начинающаяся в день окончания Второй мировой войны и продолжающаяся полвека, до рубежа тысячелетий, содержащая многочисленные отсылки в прошлое и закольцованная событиями настоящего.

Точно так же в «Посреднике» события охватывают период с 1969 года — лета, в которое произошла первая в истории человечества высадка на Луну, — до наших дней. В романе два главных героя — никак не связанные между собой, живущие на разных континентах, они все-таки однажды встречаются на пригородном американском шоссе, и эта встреча обрывает одну из жизней.

Архитектоника «Германа», ориентированная прежде всего на подростковую аудиторию, наиболее проста — это история, протекающая последовательно, с осени по весну. Три части романа соответствуют трем сезонам, в которые разворачиваются события.

## Цирк

Цирк для Ларса Соби Кристенсена — место особое, практически сакральное. Это пространство, где никто не является тем, кем кажется. Не случайно одним из рефренов в «Полубрате» становится девиз цирка MUNDUS, куда в юности попадает отец главного героя Арнольд Нильсен: «Мир желает быть обманутым». Владелец цирка Мундус, прототипом которого стал величайший мистификатор, циркач и шоумен XIX столетия Финеас Тейлор Барнум, говорит Арнольду: «Фантазия превыше всего. Важно не то, что ты видишь, а то, что ты думаешь, что ты видишь».

Цирк воспринимается как пространство, где можно сконструировать любую реальность по своему желанию, где каждый элемент — знак среди других знаков, постоянно взаимодействующих между собой, но не имеющих под собой никакой реальной основы. Арнольд Нильсен, попадая еще совсем мальчишкой в цирк, примеряет на себя свою первую маску — теперь он дочь самого высокого в мире человека. Вообще в этом номере все фикция — и реальный рост самого высокого человека гораздо меньше заявленного, и «дочь» — не только не дочь, но вовсе мальчик. Вывернутая наизнанку цирковая реальность накладывает такой отпечаток на Арнольда, что сыну в будущем он даст имя Барнум — в честь великого мистификатора. Да и сам писатель назовет свой автобиографический роман, роман о поисках самоопределения, «Цирком Кристенсена»...

Конструирование реальности начинается в нашем сознании. Барнума, главного героя романа, за малый рост<sup>1</sup> дразнят в школе, а он играет «в мысли», выстраивает в сознании альтернативную реальность, представляет себе страшные катастрофы, когда жизнь закладывает крутой вираж — и все меняется, его преследователи и гонители раскаиваются и просят прощения, а сам он из жертвы превращается в героя. День за днем его фантазии становятся все смелее, заходят все дальше, пока наконец одна из них не воплощается в жизнь. Он действительно ломает руку, но чаемого счастья, как обычно у Кристенсена, это не приносит: радость и надежда всегда идут бок о бок с трагедией, и от человека тут уже мало что зависит. Поэтому, став взрос-

---

<sup>1</sup> Смысл названия романа, во-первых, как раз в этом весьма малом росте героя, во-вторых, в том, что Барнум не оправдывает ожиданий отца и тот говорит, что у него не сын, а полсына; и, наконец, в-третьих, — в том, у Барнума есть старший единоутробный брат Фред, рожденный после изнасилования его матери неизвестным. То, что у мальчиков общая только мать, делает их «полубратьями», Фред является и своеобразным alter ego героя, и его вечным оппонентом. Тема «полубрата», заявленная здесь, получит развитие и в более позднем романе «Посредник», не являясь, однако, в нем основной.

лым, Барнум эту способность менять мир по собственному усмотрению постепенно утрачивает: «Я давно перестал думать, что окружающий мир тоже легко и шутя исчезает, стоит получше закрыть глаза».

Человек — мелкая рыбешка, запутавшаяся в хитро устроенной сети событий вместе с другими такими же рыбешками. По принципу рыболовной сети писатель и выстраивает свой роман, стремясь к «простой симметрии тройного прыжка» — технически сложного, но совершенного в исполнении элемента, — так взрослый Барнум-сценарист определяет идеальную драматургию сюжета.

Все события в «Полубрате» непредсказуемы и случайны («уж больно на тонкой веревке, сотканной из теней случайностей, мы тут обретаемся»), но в то же время прочно вплетены в рыболовную сеть, связаны со всеми другими событиями. Арнольд Нильсен едет крестить сына в родной для себя Рест, чтобы «склепать разорванные связи». Этим на протяжении всего текста и занимается Кристенсен: ни одно звено у него не повисает в воздухе, оно намертво сцеплено с множеством других звеньев: «Ведь в жизни чуть шелохнулся — жди последствий, каких — не предугадаешь: цепная реакция событий, как в бессвязном сне. Но что ничего не происходит безнаказанно, я давно понял твердо».

Кристенсен делает точкой отсчета события 8 мая 1945 года, когда полмира праздновали окончание войны, Пра (прабабушка героя) торжественно жгла собрание сочинений своего любимого писателя Кнута Гамсуна за то, что он выступил на стороне нацистов, а будущая мать героя Вера была изнасилована на чердаке собственного дома человеком, которого она не увидела и про которого знала только, что у него нет одного пальца на руке. После изнасилования у нее рождается первый сын — Фред. А второй — Барнум — родится от Арнольда, по неосторожности отрезавшего себе палец в детстве за чисткой рыбы и потерявшего остальные на правой руке во время войны.

Барнум становится свидетелем съемок кинофильма; так же, как когда-то его отец в цирке, в кино он видит раздвоившуюся реальность — и принимает решение стать сценаристом. Фильм, на съемки которого он попал, оказывается по роману Кнута Гамсуна «Голод», который Пра

сожгла вместе с другими томами собрания сочинений в день окончания войны. Подобно тому, как Ветхий Завет содержит пратексты Нового, события этого дня закладывают основу всего, что будет происходить с героями в дальнейшем.

Лучшая подруга Веры в детстве и юности — Рахиль, — увозимая вместе с мамой в концлагерь, оставляет Вере «на хранение» кольцо. Из концлагеря ни Рахиль, ни мать не вернутся, а это самое кольцо наденет Вера на палец во время венчания Арнольд.

Нильсен, говоривший в детстве, что, когда вырастет, будет продавать ветер, став взрослым, конструирует ветряную мельницу и привозит ее в Рест. Но в тот самый момент, когда ветряк устанавливается на горе, ветер стихает. Арнольд терпит фиаско.

Псалом «Бог есть Бог» поет пастор, чтобы вывести мальчика Арнольда из оцепенения, спустя много лет его же поет сам Арнольд, преодолевая под парусом стремнину; наконец, после его смерти цикл завершает Мундус, бывший владелец цирка, — он поет этот псалом на похоронах Арнольда. И после смерти отца Барнум находит в таинственном и недоступном при его жизни «чемодане с аплодисментами» открытку, адресованную Арнольду Нильсену «самым высоким человеком мира». Кроме этой открытки чемодан абсолютно пуст. Дата гашения марки — 10 мая 1945 года — через два дня после изнасилования Веры.

«Полубрат» весь соткан из таких совпадений, отсылочек, временных петель. И некоторые из этих пронизывающих роман нитей тянутся за его пределы, составляя метатекст, призывая обратить внимание на главные для писателя смыслы. Так появляется «Цирк Кристенсена» — сюжетно совершенно отдельный роман, но являющийся логическим продолжением «Полубрата»: в названии явная отсылка и к Цирку MUNDUS, и к историческому Цирку Барнума, где все на самом деле совсем не то, чем кажется: «Воистину, одно тянет за собой другое, в этом вся жизнь: события, не имеющие друг к другу касательства, все же связаны вместе в причудливую последовательность (как цирковая программа, представляющая собой последовательность отдельных, но взаимосвязанных но-

меров. — Т. С.), обусловленную случайностями, смертями и счастливыми встречами».

Героя «Посредника» Кристиана зовут Чаплином — из-за родовой травмы мысок его ноги вывернут в сторону, и походка вызывает ассоциации с известным комиком. Для Кристенсена фигура Чарли Чаплина чрезвычайно важна — он по сути своей клоун, человек, который всегда на виду и над которым всегда смеются. И эта социальная роль неизбежно ведет к одиночеству, упрощению, непониманию. За смехом всегда скрывается печаль, цирк — это обитель не только смеха, но и грусти. Создавая роман о творческом процессе, писательском поиске, Кристенсен в очередной раз проводит параллель с цирком: литература — это тоже мир, сконструированный человеком, в котором важно прежде всего то, что ты думаешь, что ты видишь.

## Время

С временем героев Кристенсена связывают сложные отношения: время всегда либо слишком торопится, либо запаздывает, то сжимается в незримую точку, то растягивается до целого романа. В «Германе» лежачий дедушка говорит, что оно идет слишком медленно, а Герман уверен, что слишком быстро; доктор и мама утверждают, что время лечит, но Герман знает, что Время — имя черепахи его знакомого Бутыли, которая только «грызет салат и не помогает». Гундерсен из «Цирка Кристенсена» спивается, чтобы время шло быстрее, и цитирует «самое страшное стихотворение на свете» — «Замену колеса» Бертольда Брехта:

Я сижу на обочине шоссе.  
Шофер заменяет колесо.  
Мне не по душе там, где я был.  
Мне не по душе там, где я буду.  
Почему я смотрю на замену колеса с нетерпением?

Время почти всегда играет против человека, он становится пленником местного времени без возможности альтернативы, даже если речь идет о воспоминаниях, события в которых можно растянуть или сжать по своему

усмотрению. Воспоминания таят в себе другую неизбежную проблему — они всегда искажают реальность, и чем больше срок давности, тем сильнее. Рассказчик осознает, что, вспоминая диалог со школьным учителем, он отчетливо помнит его реплики, будто они звучат в настоящем времени, но окружающие этот разговор события память уже затерла. Мысль об искажении и забвении воспоминаний в традиции Мориса Хальбвакса Кристенсен вкладывает в уста рассказчика:

Ведь последовательность событий тяготит нас, эти события, малые и большие, неумолимо скованы временем, но позднее высвобождаются из его хватки, в календаре воспоминания и рассказа. Воспоминание переиначивает. Скрадывает и высветляет, вычитает и прибавляет, согласно какой-то другой математике, в корне меняет все.

Ярче всего способность растягиваться время демонстрирует во время ожидания. «Пять лет войны времени не было», — пишет Кристенсен, потому что каждую секунду из этих пяти лет миллионы людей ждали ее окончания. Уже после объявления мира Вера ждет возвращения Рахили, чтобы все стало «как раньше». Но время неумолимо, и как раньше уже никогда не будет: Рахиль с родителями сгинули в концлагере, и жизнь самой Веры бесповоротно изменилась, поэтому «ждать напрасно — это просто откладывать жизнь <...> Это смерть в рассрочку, вот что это такое».

Г. М. Маклюэн в программном своем труде «Понимание Медиа» разделил механическую и электрическую эпохи скоростью реакции на действие: «В механическую эпоху, теперь уходящую в прошлое, многие действия могли совершаться без особых мер предосторожности. Медленность движений гарантировала отсрочку ответного действия на немалый промежуток времени. Сегодня действие и ответное действие происходят почти одновременно» [Маклюэн 2003: 7]. Вот и в «Цирке Кристенсена» герой подробно описывает свои впечатления от внезапно обнаруженного в почтовом ящике среди счетов и рекламы бумажного письма:

Время писем истекло, эпистолярное терпение и точность, увы, принадлежат другой эпохе <...> У тех, кто пишет письма, есть время на размышление, есть время передумать, письмо — жанр неаффектированный, в письме запечатлена глубокая любовь или непримиримая ненависть, поскольку эпистолярная фабрика работает медленно <...> Временных промежутков больше нет, есть только запаздывания. Точь-в-точь как пишет в «Замене колеса» Бертольд Брехт, любимый поэт покойного Гундерсена.

Брехт и Маклюэн внезапно — и совершенно в духе Кристенсена — оказываются соединены, все совпадения случайны, но неизбежны.

Фотографии обладают сверхъестественной способностью останавливать время. Герой «Цирка Кристенсена» боится фотографироваться. Его пугает не сам снимок, а быстротечность времени, неминуемое приближение к смерти. В тот момент, когда снимок будет проявлен и напечатан, смерть станет ближе. В «Полубрате» фотографии тоже несут смысловую нагрузку. Пленка в семейном фотоаппарате (первый снимок сделан все в тот же день окончания войны) — это точка отсчета; кульминация приходится на «то лето» — первое лето, проведенное Барнумом на даче у Педера; финальный снимок — автопортрет Фреда на чердаке, на котором он был зачат 8 мая 1945 года. Фотопленка становится художественным и литературным высказыванием, законченной историей с кольцевой композицией.

Еще один фотоснимок, неоднократно упоминаемый в романе, — тот, что висит на стене комнаты Вивиан и который мальчики ошибочно принимают за портрет Лорен Бэколл. Однако оказывается, что на нем запечатлена мать Вивиан, изуродованная страшной автоаварией в день рождения дочери. Фотография, таким образом, заключает в себе правду и ложь одновременно: с одной стороны, ее нельзя заставить лгать и приукрашивать действительность, с другой — она всегда изображает то, чего уже нет в реальности, потому что реальность с течением времени неизбежно меняется.

И если герой «Цирка Кристенсена» боится времени, приближения смерти, исчезновения, небытия, то рассказ-

чик в «Полубрате» отмечает обоюдное влияние друг на друга времени и человека: «Бесследно мы не уходим. Вспененный фарватер тянется за нами и никогда не разглаживается полностью, это прореха на времени, которую мы сперва старательно протираем, а потом оставляем в память о себе».

В «Посреднике» время — ключевая категория. Оно — мучитель, который одним фактом своего существования и неотступного движения заставляет выполнять обещания и договоренности, совершать поступки, которые не хочется совершать. Старые тетушки героя — подростка Кристиана — символизируют время, они посланцы другой эпохи, каким-то чудом оказавшиеся в современности. Мальчик понимает, что когда тетушки умрут, они «заберут с собой все свое время, которое занимало в ожидавшей их вечности меньше доли секунды». Память, деформирующая события, изменяющая их, не что иное, как искривление времени и пространства.

Главный герой второй части «Посредника» — Фрэнк Фарелли — живет в маленьком вымирающем американском городке, где больше нет производства и даже поезда уже не останавливаются на их станции. Он после многих лет поисков работы наконец принят на должность посредника — сообщает людям о несчастьях, случившихся с их близкими. С этого момента для него «время начинается сначала. Оно и так уже долго стояло на месте». Роман наполнен символами остановившегося времени. В часах на перроне разбит циферблат и сломаны стрелки. Механизм часов формально работает, но время они давно не показывают. И только смерти — случающиеся одна за другой по разным причинам — оказываются способными менять время. Отец, узнав о гибели сына, продолжает говорить о нем в настоящем времени, как о живом, тем самым все увеличивая отрыв от реальности. Посредник оказывается повелителем времени. До тех пор, пока он не сообщил страшную весть, он властвует и над словами, и над временем. Молчание перед судьбоносным разговором позволяет времени еще немного побыть настоящим, прежде чем оно навсегда станет прошлым, деформируется, исказится и станет областью воспоминаний.

Старые — хорошие — времена городка навсегда ушли в прошлое, и теперь кажется, что их и не было, они лишь пригрезились.

Уже взрослый Кристиан, ставший писателем и оказавшийся в психиатрической клинике, в «Посреднике» формулирует мысль, что время — главный враг человека: «Свободное время для нас хуже всего. Как чистилище. Свободное время не что иное, как заговор, и каждую секунду этой свободы мы под угрозой. Время просто-напросто комплот, направленный против нас. Когда мы думали, что справились и держим время на расстоянии, оно находилось на заднем дворе, делало отжимания, готовое к новым атакам и подлым наскокам. Время — карманник, разбойник с большой дороги, обманщик, составлявший ложные календари». Не случайно первое стихотворение героя, написанное еще в детстве, тоже связано с темой времени — «Часы на Драмменсвейен»:

Когда я вижу  
Двое часов показывающих  
Разное время  
Мне становится страшно  
Может это я  
Иду неправильно?

## Молчание

Герои Кристенсена живут с тютчевским девизом «Молчи, скрывайся и таи / И чувства, и мечты свои». *Silentium* в большинстве случаев воспринимается как благо, молчащий человек наиболее целостен и защищен. В «Германе» мама, желая оградить сына от издевательств в школе, рассказывает завучу о том, что Герман лысеет, — и это проявление заботы воспринимается как предательство. Самый близкий мальчику человек — тяжело больной дедушка, с которым они подолгу молчат, — говорит после очередной затянувшейся паузы: «Тихий ангел пролетел» и «Ангелы — это тишина». Крик — антитеза молчанию, в нем нет ангелов, нет спокойствия. Глядя на лысеющего себя в трюмо, Герман кричит: «В уши долбил чей-то плач; что это голосит он сам,

Герман не сообразил». Звуки по природе своей враждебны, они разрушают внутреннюю гармонию: «Слышно было, как стучит сердце где-то в ухе, и как падают с головы волосы, и даже как бьют ходики у бабушки в квартире» — мальчик живет в мире звуков, даже не слышимых на самом деле, но звучащих в нем. Когда бабушка умирает, ходики останавливаются — и наступает тишина. Поскольку тишина в сознании мальчика связана с ангелами, он делает вывод, что бабушка стал одним из них.

Но тишина — не всегда благо, она — одно из составляющих саспенса. Герой «Цирка Кристенсена» не признается в том, что подделал одну из подписей, не доставил букет по нужному адресу, и чем дольше он молчит, тем труднее потом говорить; так благое молчание становится ложью. В «Полубрате» пропавший без вести Фред вдруг присылает брату открытку, на которой написано: «Ничего не говори. Фред». Запрет на любой разговор, даже ради того, чтобы успокоить не находящую себе места мать, снова ставит знак равенства между молчанием и ложью.

В романе «Полубрат» молчание — один из основных мотивов, связывающих героев крепче любых других отношений. Пра в молодости была актрисой немого кино. Ее внучка Вера, став жертвой насильника, замолкает на 8 месяцев и 13 дней, пока вынашивает Фреда<sup>2</sup>. Сам Фред после гибели Пра у него на глазах замолкает на 22 месяца, обет молчания прерывается после того, как он разбивает проигрыватель Барнума с заезженной пластинкой Клиффа Ричарда. «Молчание было знакомым, как будто оно передавалось в семье из поколения в поколение и досталось Вере в тройном размере». В тройном размере — собственное молчание, молчание Фреда — и оцепенение мужа Арнольда, случившееся в детстве, но наложившее

---

<sup>2</sup> Последними ее словами перед многомесячным молчанием были: «Не забудь выпустить голубя» — речь о птице, которую она замечает на чердаке после того, как ее изнасиловали. Спустя много лет Фред и Барнум, затаскивая на этот чердак гроб, обнаружат там мумию голубя.

отпечаток на всю дальнейшую жизнь. Арнольд впадает в оцепенение после того, как слетает с утеса в море (и получает после этого прозвище Колесо): он слышит, но не говорит. Только псалом пастора, которого привез отчаявшийся отец, прерывает анабиоз мальчика.

Антитезой молчанию в «Полубрате» становится не привычный крик, а смех. Барнум ведет перечень, «поминальник смехов» — подробную классификацию. Когда человек смеется, он не молчит, но и не вполне говорит: это чистая информация, не содержащая в себе сообщения. Такой же чистой информацией, по мнению Маклюэна, является электрический свет. Символом такой анти-тишины в романе становится подаренная Барнуму Педером коробочка с механическим смехом. И это отсылка одновременно и к поминальнику смехов героя, и к «чемодану с аплодисментами» его отца.

Silentium, как и в «Германе», достигает абсолюта в смерти. Фред, унаследовавший дар к молчанию по материнской линии, приносит гроб и лежит в нем на чердаке, на котором он был зачат, лежит и смеется под крышкой гроба. Смех снова противопоставлен молчанию — на этот раз абсолютному, в высшей своей точке — смерти.

Вера смеется, когда выясняется, что Арнольд украл и продал главную семейную ценность — последнее письмо ее деда, сгинувшего во льдах Гренландии, а еще вогнал их в огромные долги. Это безысходный смех, подменяющий собой рыдания.

Перед решающим боксерским поединком Фред снова почти не разговаривает, концентрируя силы, и ринг окутан тревожной тишиной. Кристенсен проводит параллель с отпеванием отца Барнума: «Тогда в часовне все тоже шептали, словно боялись, что мертвые проснутся или что на охальников, говорящих в голос, падет проклятие».

В «Посреднике» главным условием при принятии на службу Фрэнка Фарелли становится наказ: «Вы обязаны молчать». Не рассказывать о работе посторонним, быть осторожным со словами, чтобы не сказать лишнего, молчать как можно больше и как можно меньше говорить.

Отношения между другим героем романа — Кристианом — и его матерью тоже построены на молчании, недо-

молвках. Они молчат о важном, глубинном даже тогда, когда им хочется об этом говорить. Крис уже осознает себя поэтом, но в стихотворении о высадке на Луну так и не может написать ничего, кроме названия. Пустой листок, заправленный в печатную машинку, оказывается символом его молчания, как впоследствии таким же символом станет безвозвратно пропавший со сломанного жесткого диска недописанный роман.

## Меланхолия

Меланхолия у Кристенсена обычно так или иначе связана с категорией времени, его восприятием героями. В «Цирке Кристенсена» рассказчик вспоминает об ушедшем лете и осознает невозможность не только вернуться в него или повторить, но и двигаться дальше, приняв его за исходную точку. То, что происходило летом, осталось там безвозвратно — поэтому с лучшим другом Эдгаром больше не о чем говорить; посреди беседы постоянно повисает тягостное молчание, символизирующее возникшее между ними отчуждение, пустоту. «Настала пора раскаяния, меланхолии и расплаты». Герой постоянно размышляет о будущем, о собственном предназначении и не может понять про себя главного: «Я чувствовал себя всего-навсего потерянным временем».

У каждого из героев «Полубрата» своя причина для меланхолии. Взаимоотношения Барнума и Фреда, с одной стороны, далеки от идеала — Фред груб, замкнут и озлоблен, Барнум чувствует, что он никогда не станет таким, как старший брат. Но при всей внешней отчужденности мальчики ориентированы друг на друга, они видят друг в друге то, чего нет в них самих, у каждого из них нет никого ближе брата. По сути, каждый из них чувствует свою незавершенность, «половинчатость» без другого — и в этом еще один смысл названия романа.

Взрослый Барнум все время уносится мыслями в прошлое, вспоминает моменты, когда он был по-настоящему счастлив, без мыслей о собственной неполноценности. Кульминацией счастья ему помнится «то лето» — первые

каникулы, проведенные с Педером и Вивиан. Вивиан постоянно, день за днем, переживает травму собственного рождения — в машине, в результате аварии, обезобразившей ее мать. Вера даже спустя многие годы мысленно возвращается в довоенное прошлое, когда Рахиль была рядом. Пра живет воспоминанием о коротком периоде вместе с Вильгельмом, будущим отцом ее дочери Болетты, перед тем, как он отправится в экспедицию в Гренландию и пропадет без вести, а она навсегда утратит способность спать. Болетта, раз за разом словно повторяя последний путь отца, которого она никогда не видела, в самые тяжелые периоды уходит на «Северный полюс» — в дальний трактир. Оказавшись в зрительном зале на премьере «Голода», в съемках которого Барнум, Педер и Вивиан поучаствовали в качестве статистов, рассказчик физически ощущает момент, когда темнота в зале совпадает с тишиной — органы чувств на мгновение отключаются. Потом он рассматривает людей в зале и видит там почти всех, кто сыграл в его жизни какую-то роль. Таким образом, его жизнь сама становится фильмом, историей, сотканной из воспоминаний. Из «Голода» их сцену вырезали при монтаже — и это становится знаком всего того в будущем, что не будет доведено до конца, а точно так же забудется, вычеркнется, вырежется.

\* \* \*

В 2011 году Кристенсен сказал в интервью Ст. Львовскому: «Я когда-то написал рассказ, начинающийся со слов: “В ту минуту, когда становишься писателем, становишься лжецом”» [Кристенсен 2011]. Посыл ясен: литературному тексту нельзя доверять слепо, пытаясь понять, «правда ли» то, что там написано, было ли это на самом деле, и если да, с самим ли писателем или с кем-то другим. Для литературы это совершенно неважно. Правда в художественном произведении не может и не должна ограничиваться репортерской точностью. Здесь важно другое — умение рассказать историю, раскрутить сложную сеть из одной точки и добиться той самой простой симметрии тройного прыжка, которую так ценит и снова и снова мастерски демонстрирует Кристенсен.

## Литература

Кристенсен Ларс Соби. «Писать роман — это как если бы ты был дирижером и одновременно играл на всех инструментах». Беседа с Станиславом Львовским // Colta.ru. 2011. 26 июля. URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/23844/?expand=yesexpand> (дата обращения: 01.10.2017).

Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Перевод с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.

## References

Lvovsky, S. and Kristensen, L. S. (2011). 'Writing a novel is as if you were a bandmaster and at the same time played all the instruments'. Interview by S. Lvovsky. *Colta.ru*, [online] 26 Jul. Available at: <http://os.colta.ru/literature/events/details/23844/?expand=yesexpand> [Accessed 1 Oct. 2017]. (In Russ.)

McLuhan, G. M. (2003). *Understanding the Media: External extensions of a man*. Translated by V. Nikolaev. Moscow; Zhukovsky: KANON-press — Kuchkovo pole. (In Russ.)

## Lars Saabye Christensen

### *The simple symmetry of the triple jump*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-73-89

## Tatiana V. Solovyova

philologist, literary critic

Russian State University for the Humanities

(6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; email: solo-ast@yandex.ru)

**Abstract:** The latest addition into *Voprosy Literaturny's* new section, 'Only children's books to read...', this article by T. Solovyova takes a close look at works by the contemporary author L. S. Christensen, widely popular well beyond his native Norway. Christensen owes his fame to his

deep yet unobtrusive psychologism, the ability to present children with a comprehensible picture of the story (or history, as his novels play out in a broad historical concept), as well as the motives and feelings of the characters. Such features of his writing style are displayed in his novels *The Half Brother* [*Halvbroren*] (2004), *Chasm* [*Sluk*] (2014), and *Herman* (2017), which combine stories about contemporary teenagers with an expansive historical background, familiarizing young readers with the major facts and tragedies of the 20th century. The critic analyses Christensen's creative method, looking for mainstream elements typical of modern children's books, as well as for the author's unique touches.

**Keywords:** L. S. Christensen, contemporary children's literature, Scandinavian children's literature, family saga (chronicle).

The article was received on 10 Oct. 2017.

---

## *М е т а к р и т и к а*

### **Метакритика: к возрождению рубрики**

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-90-110

#### **Игорь Олегович Шайтанов**

доктор филологических наук

Российский государственный гуманитарный университет

Российская Академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

(125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 1;

email: voplit@mail.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена разностороннему освещению проблем современной литературной критики, ее жанровому и стилистическому диапазону. Поскольку при сегодняшнем сближении жанров, их пограничном сосуществовании и взаимодействии критика либо существует на пересечении жанров, либо уходит в обзоры и «рекомендательные списки», возникает необходимость обсудить итоги и перспективы критических 2000–2010-х и выработать новый взгляд на текущую критику, что и предлагается сделать в рубрике «Вопросов литературы» «Метакритика», которую открывает эта статья.

**Ключевые слова:** современная литературная критика, метакритика, литературные премии, полемика, манифест.

Статья поступила 02.03.2018.

Раньше такого рода рубрика называлась бы (и какое-то время называлась в «Вопросах литературы») «Критика критики». В соответствии с современным терминопотреблением пусть она будет — *метакритикой*. Однажды под этим названием появился в журнале блок материалов (2017, № 3), а теперь продолжение последует в качестве одной из рубрик.

Ощущается ли различие в смысловом наполнении терминов? «Мета» претендует на бóльшую глубину, на проникновение в сами механизмы этого рода литературной деятельности и ее жанры. Хорошая претензия. Новая ли? Серьезный разговор о критике, наверное, всегда должен был бы соответствовать этой претензии, даже когда дежурно и безрадостно обсуждали вечное «отставание» критики от общего хода литературы.

Критика издавна служила мальчиком (или девочкой) для битья, подозреваемая в том, что предоставляет лазейку в литературу для неудачников и бездарей (и это, конечно, не редкость, но разве только в критике?), которые отыгрываются на более одаренных коллегах, выступая в роли зоилов, а то и чего-нибудь похуже. Вспоминаю, как в советские времена на каком-то писательском съезде в зал, где собрались критики обсудить свои цеховые дела, как буря, ворвалась Мариэтта Шагинян, остановить которую представлялось невозможным и из уважения к ее мафусаилову возрасту, и по причине отсутствия у нее слуха («искусственное ухо рабочих и крестьян»), и, сметя с трибуны оратора, заявила, что пришла сообщить свое мнение о критике: мол, критик совсем необязательно доносчик и чаще даже совсем нет. Смех в зале, аплодисменты.

*Проницательность*, вероятно, — самое общее и главное достоинство, предполагаемое в критике. Она синтезирует и образованность, и вкус, и ум... Образованность сама по себе слишком легко обернется педантизмом. Вкус — вкусовщиной, ум — той рациональностью суждения, о которой когда-то, при начале русского структурализма, шутили, что «в Тарту все могут проанализировать, но ничего не понимают».

У проницательности есть еще одна сопутствующая и опасная составляющая — *осведомленность*. С одной сторо-

ны, она дает критику право суждения в непосредственном приближении к творческому делу, к его жизненным обстоятельствам, а с другой — саму критику опускает, превращая из факта литературного в *факт бытовой*, что чревато подменой — пронизательность в отношении текста замещается «инсайдерским» (невольно прибегаю к чужому слову) знанием на грани сплетни. Сплетни критика ретранслирует, а то и порождает, сегодня, быть может, обильнее, чем когда-либо. Тому есть целый ряд причин — как самого общего порядка: скажем, свобода слова, понимаемая как право сказать все, что в голову взбредет и не нести за это никакой ответственности, ни юридической, ни нравственной, — так и относящихся к обстоятельствам, в которых существует сама литература. Фейсбучное пространство, где присутствуют многие литераторы, дает искомое чувство непосредственно безотлагательного общения и невероятной ранее осведомленности. К этим обстоятельствам можно отнести и еще одно пространство — *премиальное*.

Премия — это игра, а не раздача слонов. Как будто это понятно, но все равно — раздача происходит, репутации, по крайней мере рекламные, зависят от премий, получение которых перечисляется на книжных обложках. А премиальное пространство по определению — закрытый мир, где идет обсуждение, формируются оценки и мнения. Как же лестно проникнуть в потаенное, заглянуть хоть одним глазком, а если заглянуть нет никакой возможности, то — что-то услышать, подслушать, додумать или уж просто придумать!

Последние два десятка лет изнутри этого пространства я имею возможность наблюдать деятельность критики. «Русский Букер» — самая престижная литературная премия в России... Нет, не все с этим согласятся (хотя согласятся многие), поскольку вкусы и позиции разнятся. Однако на чем я настаиваю: «Русский Букер» — самая независимая, поскольку *ни-от-кого-не-зависимая* литературная премия. Разумеется, она выражает частное мнение каждый год сменяемого жюри из пяти человек. Но все это не отменяет подозрений, предположений, слухов и прямых сплетен.

Мне уже приходилось рассказывать о том, насколько неожиданным был для меня первый опыт пребывания в

премиальном пространстве. Случилось это в 1997 году, когда я был приглашен в качестве председателя букеровского жюри. Престиж литературных событий тогда был несопоставимо более высоким, чем сегодня, а сами события — заметным информационным поводом. Первые же решения жюри вызвали неудовольствие быстрой газетной критики, а ее суждения поразили сначала своим несоответствием фактам (люди, шестой год освещавшие ход премии и даже более увлеченно рассказывавшие о процедуре, чем о книгах, все никак не могли понять и внятно изложить, какими были правила, за что и кем присуждалась премия), а вскоре оскорбительностью своих подозрений. Я, встретив как-то Льва Аннинского, за пару лет до этого выступившего в той же роли председателя букеровского жюри, посетовал на происходящее. Вместо сочувствия услышал вопрос: «А о том, что вы взятки берете, писали?.. Напишут, обо мне писали».

За прошедшие годы моего пребывания уже в роли литературного секретаря премии про взятки мне читать не приходилось, но подозрения постоянны в том, что я каким-то образом что-то подтасовываю, кого-то обманываю и ловко (даже порой лестно читать о своей ловкости) жульничаю. Вот, казалось бы, довольно спокойный процесс прошедшего 2017 года. Неожиданный выбор жюри? Удивитесь неожиданности, смиритесь с тем, что вы опять предсказали неверно, прочитайте роман Александры Николаенко «Убить Бобрыкина» и оцените, почему у жюри (пусть не единогласно) и у целого ряда экспертов он получил столь высокую оценку. Задумайтесь о литературе... Иногда эта мысль приходит в критическую голову, но не прорывается сквозь стену затверженного, слабеющего с годами, но все еще императивно утверждаемого мнения, смысл которого в том, что все человеческое — слишком человеческое, а потому сентиментально-пошлое:

Книга Николаенко <...> до бесконечности сентиментальна. Тут есть растянутая на все 200 страниц любовная история, которая может довести до слез благодарности чувствительных читателей. А над тяжелой участью героя так приятно поплакать [Мильчин 2017b].

И уж совсем никуда не годится то, что «все самое интересное происходит в душе главного героя». Но в тот же день для другого ресурса тот же Мильчин пишет совсем иное — теперь за здоровье:

«Убить Бобрыкина» по-своему сильная книга. Из-за непрерывного чувства грядущего апокалипсиса, в котором живет мать Саши. Из-за густой смеси примет и суеверий, в которую погружена ее жизнь. Из-за того, что, описывая эту смесь, писательница не ударилась в антиклерикальный памфлет, а действительно сконструировала на свой лад новое средневековье. Из-за ритма, которым написана пусть не вся, но значительная часть текста. Из-за эпитетов, которые впадают в людей и явления и не отпускают их. Из-за зыбкости того пограничного мира между реальностью и наваждением, в котором разворачивается действие книги [Мильчин 2017a].

Неужели мнение бойкого, всюду успевающего критика в такой мере зависит от того места, куда он успел забежать?

Славу богу, хоть в чем-то «Букер» не провинился. Но рано обрадовались: «При чем здесь “Букер” — не очень понятно. Для таких текстов есть специальная премия, и называется она НОС» [Мильчин 2017a]. Никак бы не подумал, что премия НОС создана для чувствительных слезливых читателей, о чем см. выше. И кто ей выписал такую специализацию?

Дело, оказывается, не в том, что так уж плоха Николаенко, а в том, что никуда не годится «Букер», где вокруг его литературного секретаря Шайтанова «уже возник ореол серого кардинала, который все время пропихивает неудачные решения» [Мильчин 2017b].

Хочется извиниться перед сотней членов жюри, мимо которых за эти годы я «пропихнул» столько неудачных решений, и перед писателями-лауреатами, закоренелыми неудачниками. Подозрения и конспирологию этого сетевого вездесуйтиса следовало бы оставить без внимания, если бы проницательность в современной критике все чаще не подменялась претензией на осведомленность. Инфекция распространяется и за пределами газетно-глянцево-сетевого пространства.

...Получаю от Натальи Ивановой ее новую книгу «Такова литературная жизнь. Роман-комментарий с ненаучным приложением» [Иванова 2017]. Хроника литературных воспоминаний, за которыми следует раздел журнальных рецензий. С автором — много лет в дружеских (хотя и не всегда безоблачных) отношениях, зафиксированных дарственной надписью на новой книге: «...коллегиально — поколенчески — дружески». Читая, дохожу до обстоятельств, когда Иванова была членом букеровского жюри в 2001 году.

Тогда случился один из самых урожайных годов с исходом, неопределенным до самого конца. Основных претендентов было трое: Т. Толстая с «Кысью», Л. Улицкая с «Казусом Кукоцкого» и А. Чудаков с «Ложится мгла на старые ступени». Надо сказать, что любое произведение из «второй тройки» в другой год и при других соперниках также могло бы претендовать на победу: «Сэр» А. Наймана, «Хозяйка истории» С. Носова и «Венок на могилу ветра» А. Черчесова.

Вот такие бывали года!

В ходе первоначального обсуждения общее мнение без какой-то определенности, но все же склонялось к «Кыси». Однако накануне решающей встречи жюри (председателем был уже очень больной и вскоре умерший Ю. Давыдов) Толстая получила «Триумф», была такая премия. Несмотря же на все увещания, что мнение букеровского жюри никак не зависит от получения других премий, все-таки властвует убеждение — больше одной премии в руки не давать. Так что спор пошел по новой, и премию получила Улицкая.

Н. Иванова, вспоминая о тех событиях, не говорит о том, за кого она голосовала, так что и я не буду раскрывать. Впрочем, едва ли человек, довольный окончательным результатом, серией намекающих реплик создал бы картину столь неприглядного закулисья:

...Я почему-то уверена, что именно ее <Улицкую> ждали спонсоры из «Открытой России»...

...именно Улицкой-то и нет, а все остальные финалисты на месте...

Наконец Игорь Шайтанов звонит ей по телефону, видимо раскрывая тайну решения жюри, — и спустя полчаса Улицкая поднимается в зал, успевая к официальному объявлению результатов [Иванова 2017: 115].

Каким образом Ивановой открылось, что я звоню Улицкой и «раскрываю тайну»?.. Поскольку все происходило в общем зале, она должна была видеть меня с мобильником в руках и точно знала, с кем и о чем? То есть ведала, что я нарушаю строжайшее правило премии — неразглашения, после чего, пойманный за мобильник, я должен был бы с позором удалиться. Для такого обвинения должны существовать очень веские основания! Но этого ничего не могло быть уже по технической причине. Описываемые события относятся к декабрю 2001 года, а я не держал в руках мобильного телефона и уклонялся от пользования им до сентября будущего 2002-го (когда в «Букере» были предписаны телефоны, чтобы существовала мобильная связь). Как в детективе — есть маленькое, но твердое алиби.

Понимаю, что память всех подводит. Так, перечисляя состав того жюри, Иванова полагает, что ее коллегой был Виталий Бабенко; нет, им был питерский издатель Вадим Назаров. Память памятью, но ее недостоверность не должна служить основанием в цепи намеков. А тут на двух страницах только этой цепочкой дело не ограничивается. Вот как излагается важный эпизод в истории «Букера»:

Премия несколько раз меняла спонсора, и в конце концов бразды правления очутились в руках правления фонда «Русский Букер», который сам себя учредил [Иванова 2017: 115].

«Который сам себя учредил» — понимаете, о чем речь? Если не о рейдерском захвате, то о самозванстве. «Сам себя» — верно в том смысле, что не представители же британской компании, давшей свое согласие на использование имени и под ним учреждения русского премиального фонда, стали бы выправлять учредительные документы. В остальном же — опять намек.

Пусть ложечки и найдутся, а осадок останется. У читателя же — твердая уверенность в осведомленности и, следовательно, надежности суждений критика-мемуариста.

Критика на грани мемуарного жанра — это предсказуемый сегодня путь даже не только для тех, кому есть что вспомнить. Повышенный градус личного присутствия, вовлеченности в обстоятельства и рассказа о них сопровождает наше переживание и прошлого, и настоящего. Достаточно посмотреть на сюжеты романов об историческом прошлом, близком и далеком. Романисты растягивают время жизни героя. Едва ли не первым и особенно наглядно это сделал М. Холмогоров в романе «Жилец» (2005), чей столетний герой, свидетель и участник XX века, умрет во время памятных событий у Белого дома. Е. Водолазкин в «Авиаторе» прибегнет к переселению героя во времени, обеспечивая ему возможность сопряжения времен в личном опыте...

Цена вовлеченности повышается и на фоне сетевого общения, «фейсбучного романа». От критика в большей мере, чем когда-либо, ожидают личного свидетельства, и он по возможности не обманывает ожиданий. Это понятно. Но в мемуарной критике есть опасность: если ловят за руку на неточности, а тем более намеренном искажении факта, то под сомнение пойдет и само критическое суждение. Ему перестаете доверять. Об этом стоит помнить, а не то попадаешь на «Гражданин, соврамши!». Название статьи Игоря Волгина [Волгин 2017] — даже не о критике-мемуаристе, а о закоренелом литературном сплетнике, взявшем на себя роль историка недавнего литературного прошлого, — вполне могло бы стать постоянной подрубрикой «Метакритики».

При сегодняшнем сближении жанров, их пограничном сосуществовании и взаимодействии *мемуары* — это одна из границ, на которых существует критика. Важная граница, где реализует себя и ожидание вовлеченности критика в литературные события, и пробудившееся желание сравнить то, что имеем, с тем, что имели. Еще не так давно этого желания не было, а было другое — изжить и забыть. *Век-*

*тор памяти*, развертывающий перспективу назад, ощущался куда менее важным, чем *вектор ожидания*, заставивший жить в надежде на неминуемые и скорые, уже почти осуществленные, великие свершения. В тех обстоятельствах куда важнее мемуаров был *жанр манифеста*. Критик торопился оседлать волну и на ней ворваться в будущее. Торопились, и более всего — разделаться с прошлым, оборвать связи. Манифест ведь — жанр, в равной мере утверждающий и ниспровергающий, позволяющий (беглое и точное описание жанра мне недавно попало на глаза в одном международном журнале) «мобилизовать правильно думающих *нас* против *них*, чья голова повернута куда-то не туда» (wrong-headed) [Fisk 2016: 631].

Что имеем в сухом остатке? Манифесты сегодня если и пишут, то где-то на коленке, для себя и для своих, для «своего» круга. Жанр выпал в быт, в дилетантскую среду, продемонстрировав свою нынешнюю несостоятельность в литературном пространстве. Ничего не угадали, ничего не предсказали, великого обновления литературы не произошло, изменения, ее поразившие, серьезны, но и не слишком радостны. Сегодня о тех манифестах вспоминать все равно что о прошлогоднем снеге. Авторы и герои манифестов где-то пишут, что-то мутят, но каким «воздухом» они дышат, в девяти или двадцати девяти пространствах существуют, знать не увлекательно. Оставим их покоиться в архаичной маргинальности. Не получилось и не получилось, не они первые, не они — последние. Те, кто засиделись в авангарде, обречены обнаружить себя безнадежно отставшими. Мода меняется быстро, и однажды модное (или объявленное таковым) устаревает прежде всего. Винить некого, разве поводырей и авторов манифестов, которые, впрочем, от предсказания будущего перешли к подведению итогов, подверстывая содеянное манифестами к истории литературы в дидактическом жанре учебника «Поэзия». В упорстве их менеджменту не откажешь, а обсуждение содеянного (старая претензия на новую поэзию в филологическом сопровождении, совсем уж неубедительно претендующем на новую поэтику) состоялось на сайте «Вопросов литературы» [*Экспертная...* 2016].

Манифест чаще всего процветает на материале поэзии. Проза, как честный трудяга, пишет и пашет, иногда, не выдержав, сбегает в пространство массовой литературы и резвится там, в случае успеха собирая хороший урожай. А поэт устремлен к вершинам, мечтает, фантазирует, если не он сам, то тот, кто при нем состоит наблюдающим, то есть критиком и автором манифестов.

Если манифесты больше не в моде, если время литературных мечтаний прервалось, то чем теперь занята критика поэзии? И есть ли она сегодня?

Стихи есть, но есть ли то, что больше стихов, что *пропадает в переводе*?

Это один из вечных вопросов: если вся критика «не отстаёт», то почему нет критики поэзии? По-моему, она сегодня как раз есть. Помню конец 1990-х и свои беседы с создателем и главным редактором «Ариона» А. Алехиным. Для него как для редактора поэтического журнала вопрос, есть ли критика поэзии, имел не отвлеченно диссертационное, а самое что ни на есть практическое значение. Кому заказать статью или даже рецензию? И отвечал: некому. Несколько заслуженных критиков старшего поколения писали о сверстниках и были мало заинтересованы происходящим, его именами и событиями. А молодые писали манифесты, то есть каждый видел то, что вокруг себя, если и расширяя кругозор, то чтобы отвергнуть соседнюю группу. Были, правда, и координаторы пространств, но их критика не опускалась до понимания текста, она оперировала тенденциями.

А необходимость критики была насущной необходимостью для журнала, заявившего о себе как об издании хотя и поэтическом, но предназначенном для читателя. Вернуть внеклубкового и внегруппового читателя к стихам — прекрасное намерение, однако очень скоро обнаружилось, что к стихам требуется критическое сопровождение, чтобы завязать вокруг них разговор, способный заинтересовать читателя. И скоро такое поколение критиков поэзии появилось. В основном через Форум молодых писателей в Липках, где на критическом семинаре «Вопросов литературы» встретились те, кто хотели пи-

сать критику, отчасти уже писали ее, но чаще были привлечены из соседних областей — из филологии или из поэзии. Теперь они известны. Начавшие на страницах «Вопросов литературы» и «Ариона», они печатаются широко. Назову в алфавитном порядке несколько имен:

Евгений Абдуллаев — он не из Липок, а из Ташкента — из поэзии, филологии и прозы;

Владимир Козлов — филолог и поэт, теперь издатель своего журнала поэзии — «Prosodia» в Ростове-на-Дону;

Евгений Коновалов (Ярославль) — из физики в лирику, в поэзию, потом зашел на липкинский семинар критики и остался; теперь один из самых острых и заметных критиков поэзии (читайте его последнюю статью в «Арионе», 2017, № 3);

Елена Погорелая — филолог и поэт, пришла на семинар «Вопросов литературы» и осталась в журнале заведовать современным отделом;

первоклассные филологи (и тоже — поэты) из Казани — Алексей Саломатин (очень острый) и Артем Скворцов (очень знающий и основательный)...

Не стремлюсь к полноте списка, но, кажется, достаточно.

Однако мнение, что критики у нас нет, продолжает звучать. Оно меняет лишь временной модус: по-прежнему нет, еще нет или скоро не будет. Под знаком «скоро не будет» написала свой «Переучет» в «Знамени» (2017, № 12) Инна Булкина. Хотя начала она с критика по преимуществу прозы — с Галины Юзефович («...рекомендательные списки слывят теперь за критику, и неутомимый составитель всех этих упоительных списков — Галина Юзефович» [Булкина 2017: 199]), но в основном задержалась на поэтической критике, опустив ее до «школьного сочинения».

Хотя я выше и сказал уже о том, что с поэтической критикой у нас сегодня дело обстоит на редкость разнообразно и интересно, но у поэтической критики, если она хочет погрузиться в современность и в литпроцесс (а, кажется, в нежелании это сделать и состоит главный упрек Булкиной: «...критика уходит — она исчезает как рефлексия на процесс» [Булкина 2017: 200]), действительно, есть одно немалое затруднение. Критик — человек зависи-

мый. Как писать критику того, чего нет? И отсюда — вопрос к самой поэзии, насколько состоятельна она, насколько дает повод для серьезного разговора?..

Раз Булкина засомневалась на страницах «Знамени», то проверим на основании этого журнала соотношение критики (мне всегда казалось, что в «Знамени»-то критика есть, но вот Булкина заставила усомниться) и поэзии. Возьмем последний номер — 2018, № 1. В нем много поэзии. Я бы сказал — разной, на все вкусы. Есть ли что-либо на мой? Во всяком случае, не то, чем открывается журнал, — большая подборка Михаила Айзенберга «Но посмотри на муравьев». Ну, муравьи так муравьи. Роберт Бернс когда-то договорился до мышей. Не в размере живых существ дело, а в том, что стихи Айзенберга мне никогда не казались одушевленными.

Я в курсе, что позволяю себе высказываться о современном... все-таки не классике, но мэтре, воспитателе молодежи, строгом судии дел поэтических. Айзенберг, наверное, умный судия, но это не меняет моего отношения к его стихам. Сейчас же статья не о поэзии, а о критике, но не могу удержаться от того, чтобы не сказать о все более отчетливой современной тенденции — к *минимализму*. В моду вошли стихи в 8—12—16 строк. Не более. Нет, есть и те, кто пишут с эпическим размахом, который, надо сказать, ощущается и в малой форме: пишут короткие стихи и печатают их длинными подборками.

Короткие стихи — из боязни лирического разбега (хотя пора бы уже переболеть этим страхом — уверен, что обновление на пути освобождения от этой фобии). У меня ощущение, что сегодня всех виновней не Иосиф Александрович, отвративший от лирики (хотя сам и оставил одну из лучших лирических книг XX века — «Новые стансы к Августе»), а Владислав Фелицианович. Ощущается его искушение — малой формой, сдержанно и едко остроумной, с концовками то ли эпиграмматическими, то ли детективными: «Триста лет уж вам не спится — / Мне лет шесть не спится тоже».

А какой звук, который, увы, так упорно искажают современные издания, обнаруживая нашу глухоту! Ведь во всех редакциях у Ходасевича не «леди», а «лэди». Так то-

гда произносили, и на это произношение настроен звук (не хочется звук семантизировать — самое опасное предприятие, — но какая зловещая нота):

Лэди долго руки мыла,  
Лэди крепко руки терла.  
Эта лэди не забыла  
Окровавленного горла...

Стихи, запоминающиеся сразу и навсегда. Грех и глупость корить кого-либо, приводя в пример гения. Но прежде чем за ним следовать, хорошо бы одуматься. Мой совет современным миниатюристам — держите на столе томик Ходасевича и прежде, чем отсылать длинный список коротких стихов в редакцию, перечтите и оставьте из него (максимум!) десятую часть. Быть может, разовьется столь редкая сегодня привычка к концентрации текста, а значит — мысли и чувства.

Айзенберг дает повод — поговорить о поэтическом пространстве, тяготеющем к тому, чтобы сжиматься, — видимо, в надежде, что на это пространство достоинств достанет. Но сравните муравьино-едкое остроумие Ходасевича («посмотрите на муравьев») с концовками, как они получаются у вас, — с не спасительными в данном случае вялыми аллюзиями: «Думали, что время как река. / Все не так, не верьте никому» или «И наше небо, небо над Москвой / еще узнает, что оно в алмазах». Можно ли по этим анемичным строчкам узнать руку мэтра (готовящегося в «Поэты»)? Так и хочется по-честному спросить в «Знамени», ведь там люди опытные и понимающие: если бы вам прислали нечто подобное, не осененное именем Айзенберга, то ведь не напечатали бы, отбросили?

Тема для поэтической критики не маргинальная, а основная — о сжатии формы, которое не уменьшает потока текстов. О соотношении количества и качества. В том же номере «Знамени» есть и еще один материал для этого разговора: «Стихи из тетради № 41» (1975 — апрель 1977) Б. Слуцкого (публикация и подготовка текста А. Крамаренко).

Невольно вспоминается конец 1980-х, в каждом журнале за год — хоть одна подборка стихов из архива Слуцкого (сборники тоже выходили — трудами Юрия Болды-

рева). Архив не исчерпан, стихи остаются. Как же не печатать их? Повторится ли очарование, когда к имени Слуцкого начали все более уверенной рукой дописывать эпитет — «великий»? Подборка, я бы сказал, хорошая, узнаваемая, слущкая. Прекрасно, что появилась, но повод обсудить есть. Едва ли что-то из нее попало бы в небольшой избранный сборник «Самые мои стихи».

Еще раз повторю, что веду сейчас речь не о поэзии, а о критике, о том — есть ли она, есть ли для нее повод и возможность? И читая номер журнала, с каждой подборкой говорю — есть. Вот два поэта — Михаил Кукин и Константин Радаев. Оба время от времени печатаются, не входя в обоймы. Помню обоих почти 30 лет назад студентами Московского пединститута. Умные, читающие стихи (а не только их пишущие), слышащие слово, пишущие потому, что, вероятно, это душевная потребность. Когда вижу их стихи, читаю — без потрясения, но с интересом. Сама судьба этих и таких, как они, людей в поэзии, но вне тусовки, вне бурных литературных событий прошедших десятилетий — литературное явление для критика, требующее осмысления. Наши «второстепенные поэты», если вспомнить Некрасова... Или — «незамеченное поколение», по другой аналогии. Я бы сказал, что имею в виду и ни то, и ни другое, но судьбу поэзии, которую пишут и читают, которая определяет вкус вне манифестов и шума на ее поверхности. Там, на глубине, поэзии больше и ее бытование важнее, чем в любой громкой заявке, вознесенной на «воздух».

И теперь — что же на этом разнообразном фоне предлагает поэтическая критика в «Знамени»? Я имею в виду именно современность, а не материал о Мандельштаме. Рецензия Марины Симаковой на сборник Кирилла Корчагина «Все вещи мира» (М.: НЛО, 2017).

Эта рецензия наводит на мысль о сегодняшнем перераспределении речевых функций между поэзией и критикой: по мере того как поэзия все более становится «прозой в стихах» («...Приходит в мысль: что, если это проза, да и дурная?»), критическая проза перехватывает инициативу пафоса, изощренного стиля и проч. Вот фраза, открывающая рецензию:

«Все вещи мира» — вторая книга Корчагина, в которой продолжается напряженная работа по прорисовке линий сборки поэтического субъекта, а точнее — сочинение его открытого кода, прослеживание процесса его становления-разрушения. Поэзия Корчагина, вообще говоря, все время подчинена одной задаче: разрешить напряжение, возникающее между текучестью материи и твердостью понятия, преодолеть мучительную невозможность тождества человека и мира [Симакова 2017: 222].

Прочтя эту фразу, думаешь: а ведь права Булкина, рядом с таким полетом стиля любая критика, написанная человеческим языком, покажется «школьным сочинением». Полет стиля чудной Марины Симаковой будет длиться недолго, лишь до первой приведенной цитаты из вдохновившего ее текста. Основная трудность критики поэзии — процитировать то, что хотелось бы похвалить и вознести:

если в грязи рассвета найдется  
кристалл что оживит наши флаги  
то через два года взорвется солнце  
и осколки его запекшиеся будем  
искать мы среди темного шлака  
и нефтяной золы

И о чем говорить, когда не о чем говорить? Но Симакову не так легко сбить с тональности, она вновь бросает спасительный круг концепции:

Корчагин в этом цикле разворачивает читателя к вещам, где вещью может оказаться и море, и городская пыль, и пена на губах измученного существа. Каждая вещь — лишь хрупкая форма вещного, метафора укрощенного вещества [Симакова 2017: 223].

Надо сказать, что Симакова не изобретатель критического приема. Это общее место, топос современного критического текста. Цитируется что-то бытовое, сниженное в цвет шлака и нефтяной золы, а потом нас убеждают, что это и есть современная поэтическая метафизика. Но разве не Ахматовой сказано и всеми повторено: «Когда б вы

знали, из какого сора...»? Есть одно большое различие. У Ахматовой «растут стихи», но в современном обиходе функции перераспределились: поэт разбрасывает сор, а идущий вслед ему критик уверяет, что выросли стихи. Так как же говорить, что критики нет? Она-то и есть, чтобы своими красивыми словами и концептуальной терминологией не просто отрефлексировать процесс, но создать его, выступая в роли не учителя, а иллюзиониста.

Не все критики работают именно этим приемом, но многие (особенно те, что сохраняют верность жанру манифеста). А недавно я прочитал статью, обосновывающую такой метод как наиболее адекватный, продиктованный современной поэзией, где быт — повод для метафизики, а снижение — способ набирания высоты: «Русская метафизическая поэзия. Новый взгляд» Сергея Баталова («Арион», 2017, № 4).

Не могу пройти мимо, тем более что «новый взгляд» Баталова высказан как поправка к моему «старому взгляду», неоднократно сформулированному лет двадцать тому назад. Первые две страницы у Баталова — цитаты или пересказ моего текста о Донне и Бродском [Шайтанов 1998]. Это несколько странно, если учесть, что «новый взгляд» направлен на современную поэзию, а мой «старый» берется лишь в отношении английской «метафизической» модели и ее интерпретации Бродским. Это тем более странно, что концепцию поэтической метафизики я неоднократно примеривал к современной русской поэзии на страницах того же «Ариона» — см., например: [Шайтанов 2000; Шайтанов 2002]. Но тут я даже не могу сказать, что желание облегчить себе полемическую задачу — принимая во внимание у оппонента только то, что «старо» или неправильно, — это прием современной критики. Увы, любой критики, и не только литературной.

Но что по сути? Мою точку зрения в отношении «старой» «метафизики» Баталов излагает в основном в цитатах, поэтому справедливо. Хотя как только пытается сделать шаг в сторону, то ошибается:

Рискну предположить, что само появление английской «метафизической школы» стало возможным только потому,

что она зародилась и существовала в рамках протестантской культуры, понимавшей религию как личные взаимоотношения человека и Бога. Соответственно, и противопоставление «высокого» и «низкого» языка было не столь радикальным, как в русской культуре. Конечно, для российской ментальности подобный подход был малопонятен [Баталов 2017: 16].

Ответственность протестантской культуры за «метафизику» — неверное предположение. Среди метафизиков были убежденные протестанты (Джордж Герберт), но Донн, хотя и принял вынужденно сан в англиканской церкви, никогда не забывал семейного католического воспитания (еще бы — ведь его предком по матери был католический мученик Томас Мор). Что уж говорить об аналогичных испанских поэтах. Противопоставление высокого и низкого, точнее — плотского и духовного, как раз было весьма радикальным, и преодоленная трудность этого разрыва между телом и духом оказалась для Донна основным поэтическим нервом.

Вот по этому поводу и формулирует Баталов «новый взгляд» на современную поэзию:

В последние годы на страницах литературных журналов стали появляться стихи, словно бы родственные друг другу. Это небольшие — в четыре-пять строф — стихотворения, исполненные в традиционной силлаботонической форме, с предельно прозрачным смыслом, с обилием подчеркнуто бытовых реалий и некоторой недоговоренностью в завершении [Баталов 2017: 17–18].

Об этом современном явлении я писал на страницах «Ариона» как о тенденции, поддержанной журналом и не вызывающей у меня большого восторга, в связи с двадцатилетним юбилеем журнала [Шайтанов 2014]. Я вспоминаю о своих статьях не для того, чтобы восстановить свое право первенства, но чтобы прояснить — с чем спорит Баталов: не только со «старым взглядом» на «метафизику», но — и это главное — с оценкой в свете «метафизики» одной из важных поэтических тенденций. Для него поэтический минимализм — ключик, открывающий сегодня дверь в поэзию:

Ключик нашелся там, где не искали, — в самой обыденной, повседневной жизни, в быте, в казалось бы до боли изученном окружающем пространстве. И оказалось, что эта обыденная, давно наскучившая нам реальность способна рассказать о невидимой стороне мироздания не меньше, чем самые громкие слова «высокого штиля» [Баталов 2017: 18].

Когда мне предлагают очередной литературный «ключик», у меня тут же возникает подозрение, что мне подсовывают отмычку. Опасение, как правило, оправдывается. Но об этом, собственно, я уже сказал выше: см. пассаж в связи с Айзенбергом и затянутостью коротких текстов...

Конечно, не все они затянуты бытом, не все побеждены притяжением земного сора. Есть и такие, которым покорила метафизическая высота. Как у Олега Чухонцева в одном (и многих других!) из его коротких текстов — о завораживающей краткости, к которой торопит желание «без слов сказаться» (как когда-то признавался другой мастер короткого стиха):

Короче, еще короче!  
Четыре, ну восемь строк  
от силы...  
навывлет и поперек  
всему и сквозь все, а лица —  
размноженный негатив:  
туринская плащаница  
на каждом, на всех, кто жив.

По-разговорному торопливо, энергично и кратко, чтобы успеть — необходимое, но без лишнего, без метафизической претензии и вялой болтовни, которая равно ощущалась бы таковой в объеме и восьми строк, и сорока восьми, сколько бы их ни было... Но в малом жанре ощущается как конструктивное нарушение против фамильного сходства с ближайшим родичем — эпиграммой, где юмор — свойство факультативное, а остроумие, то есть моментальное сближение далековатого (лица — негатив — плащаница), — обязательное, родовое.

На этом, собственно, — занавес... Хотя еще два слова — не о стихах, а о критике и о возобновленной рубрике.

Пусть она будет поводом продолжить споры, старые и новые, проясняя — о чем спорим и как это делаем. А критика... Пока она есть, но если не будет толстых журналов, то ее выживание окажется делом куда более трудным. Хотя я уверен, что и тогда она будет, поскольку способность критического суждения — неизменная потребность творческого, а не только литературного процесса.

## Литература

*Баталов Сергей.* Русская метафизическая поэзия. Новый взгляд // Арион. 2017. № 4. С. 14–22.

*Булкина Инна.* Уходящая натура // Знамя. 2017. № 12. С. 198–202.

*Волгин Игорь.* «Гражданин, соврамши!» Ответ диванным критикам // Литературная газета. 2017. 30 августа.

*Иванова Наталья.* Такова литературная жизнь. М.: Б. С. Г. ПРЕСС, 2017.

*Мильчин Константин.* Саша и Танюша против афедрона // Горький. 2017а. 6 декабря. URL: <https://gorky.media/context/sasha-i-tanyusha-protiv-afedrona/> (дата обращения: 10.12.2017).

*Мильчин Константин.* «Убить Бобрыкина»: за что книга получила главную российскую премию года // ТАСС. 2017б. 6 декабря. URL: <http://tass.ru/opinions/4788038> (дата обращения: 10.12.2017).

*Симакова Марина.* Рец. на: Кирилл Корчагин. Все вещи мира // Знамя. 2017. № 1. С. 222–225.

*Шайтанов Игорь.* Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–39.

*Шайтанов Игорь.* Метафизики и лирики // Арион. 2000. № 4. С. 16–32.

*Шайтанов Игорь.* Подмалевок // Арион. 2002. № 3. С. 15–23.

*Шайтанов Игорь.* «Пускай уж лучше лошади...»? // Арион. 2014. № 4. С. 17–26.

Экспертная оценка // Вопросы литературы. Выпуск 4 (2016-2). URL: <http://voplit.ru/main/index.php/main?p=is&y=2016&s=4&n=2> (дата обращения: 10.12.2017).

*Fisk, Gloria* <Review> // Comparative Literature Studies. 2016. Vol. 53. № 3. P. 631.

## References

Batalov, S. (2017). Russian metaphysical poetry. A new look. *Arion*, 4, pp. 14-22. (In Russ.)

Bulkina, I. (2017). The end of an era. *Znamya*, 12, pp. 198-202. (In Russ.)

Expert assessment. (2016). *Voprosy Literaturny*, [online] special issue 4. Available at: <http://voplit.ru/main/index.php/main?p=is&y=2016&s=4&n=2> [Accessed 10 Dec. 2017]. (In Russ.)

Fisk, G. (2016). [Review]. *Comparative Literature Studies*, 53(3), p. 631.

Ivanova, N. (2017). *Such is literary life*. Moscow: B.S.G. PRESS. (In Russ.)

Milchin, K. (2017a). 'To Kill Bobrykin': Why the book received the main Russian award of the year. *TASS*, [online] 6 Dec. Available at: <http://tass.ru/opinions/4788038> [Accessed 10 Dec. 2017]. (In Russ.)

Milchin, K. (2017b). Sasha and Tanyusha against aphedron. *Gorky*, [online] 6 Dec. Available at: <https://gorky.media/context/sasha-i-tanyusha-protiv-afedrona/> [Accessed 10 Dec. 2017]. (In Russ.)

Shaytanov, I. (1998). Equation with two indeterminates: Poets-metaphysics John Donne and Joseph Brodsky. *Voprosy Literaturny*, 6, pp. 3-39. (In Russ.)

Shaytanov, I. (2000). Metaphysics and lyrists. *Arion*, 4, pp. 16-32. (In Russ.)

Shaytanov, I. (2002). Underpainting. *Arion*, 3, pp. 15-23. (In Russ.)

Shaytanov, I. (2014). 'Thank goodness it's just a horse?'. *Arion*, 4, pp. 17-26. (In Russ.)

Simakova, M. (2017). Review on: Kirill Korchagin. All the things of the world. *Znamya*, 1, pp. 222-225. (In Russ.)

Volgin, I. (2017). 'Citizen, you done lied!' Reply to the armchair critics. *Literaturnaya Gazeta*, 30 Aug. (In Russ.)

## Metacriticism: Relaunching the journal's column

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-90-110

### Igor O. Shaytanov

Doctor of Philology

Russian State University for the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

(6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; email: voplit@mail.ru)

**Abstract:** The article examines the versatile depiction of problems by contemporary literary criticism and the diversity of its genres and styles. Given the current convergence of genres and their mutual penetration, there are several borderline traditions where contemporary critics find themselves working: one is memoirs, playing into the critics' desire to feel involved in literary events and their itch to compare 'what we have' with 'what once was'; another is the Facebook-inspired genre of 'prompt response'; yet another comprises all kinds of reviews and 'recommended reading lists'. It is hard to miss the fact that the very forms of critique have changed dramatically, and that critics are more than ever influenced by a whole number of extratextual factors, be it in prose, poetry, or during distribution of literary prizes. A need arises to take a close look at the achievements and prospects of literary criticism in the 2000s–2010s, and to come up with a new perspective for interpretation of modern critique: which is exactly the purpose of the new column *Metacriticism* in *Voprosy Literaturny*, introduced by this article.

**Keywords:** contemporary literary criticism, metacriticism, literary prizes, polemics, manifesto.

The article was received on 2 Mar. 2018.

---

## В своем кругу

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-111-121

### Леонид Петрович Быков

доктор филологических наук

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

(620002, Россия, г. Екатеринбург, ул. Мира, д. 19;

email: bykov0947@yandex.ru)

**Аннотация.** В материале рассматриваются книги о современной поэзии, изданные в Екатеринбурге и посвященные прежде всего поэзии Уральского региона. Авторы книг — К. Комаров и Ю. Подлубнова — зарекомендовали себя как представители противоположных литературных течений; автор статьи исследует, как позиция критика проявляется в его текстах и определяет эстетическую оценку.

**Ключевые слова:** К. Комаров, Ю. Подлубнова, современная критика, современная поэзия, региональная литература, уральская школа.

Статья поступила 25.01.2018.

Среди российских изданий в минувшем году под рубрикой «Филология» значатся 5 193 позиции. Две трети этого перечня (по меньшей мере) производны, само собой, от лингвистики. Но ведь из оставшихся полутора тысяч, пусть даже тысячи, книг и брошюр (авторефераты не в счет) про текущую словесность — от силы сотня! А уж поэзии наших лет посвящено лишь десяток-другой, не больше. И тут в 2017-м почти одновременно вышли дебютные книги двух критиков, живущих в одном городе, что не может не располагать к их чтению и сопоставлению.

Сближает издания многое. Авторы хотя и не одногодки, но принадлежат к одному литературному поколению тридцатилетних (пусть и к разным его возрастным рубежам), оба после филфака Уральского университета стали кандидатами наук и выступают в периодике со стихами и критическими статьями, причем как критики особенно внимательны к творческим занятиям ровесников и земляков. Понятно, что многие фамилии и названия, фигурирующие в одной книге, наличествуют и в другой. Очевидна и композиционная перекличка изданий, начинающихся статейными разделами и продолжающихся внушительным сводом рецензий. Но как эти книги меж собой разнятся.

Уже видом своим они контрастны друг другу. Книга Ю. Подлубновой о современной уральской поэзии «Неузнаваемый воздух» отформатирована по вертикали (помните осуществленную Татьяной Бек и Владимиром Медведевым серию «Самые мои стихи»?) и при скромном количестве страниц благодаря их высоте и рачительной верстке вмещает буквенный объем, пожалуй, равный содержанию книги статей и рецензий К. Комарова «Быть при тексте», где страниц в три с лишним раза больше.

«Неузнаваемый воздух» «по-дамски» ухожен, издательство Марины Волковой, выпустившее и некоторые из рецензируемых тут сборников, польстило автору, не без оформительского кокетства вынеся ее фотографию на переплет. Да и внутри книги все продумано: открывается она содержанием, внятно ориентирующим, какие проблемы и персонажи возникают на каких страницах, завершается сводом упомянутых в ней источников, а каждый материал атрибутирован по первой публикации. «Быть при тексте»

смотрится куда демократичней. Выпущенный по лицензии Ridero под маркой издательского дома «Выбор Сенчина», сей том на пути к читателю, судя по всему, избежал редакционной подготовки и разреженным пространством страниц, где строчкам слишком просторно, стал напоминать пляжное чтиво. Содержание, названное почему-то оглавлением, завершающее здесь книгу, к сожалению, «немое», поскольку подзаголовки, указывающие на литературную конкретику статей и рецензий, в этот свод не попали, что, само собой, не способствует читательской навигации.

Солидные критические труды обычно не *пишутся*, а *составляются* из прежде опубликованных материалов. Но в данном случае это не сборники, а книги, чье смысловое единство задается уже начальными текстами. И если Подлубнова очерчивает свои интересы территориально и жанрово, то Комаров, открывая личный том пафосным монологом о критике как таковой и о своем месте в ней, не ограничивается ничем. При этом он особо подчеркивает литературную суть критического дела: «Вся история русской критики убеждает нас, что русскому критическому мышлению всегда было присуще образное начало» [Комаров 2017: 12]. И хотя тут не обошлось без велеречивости («Я люблю, когда критическое слово "танцует", то есть вектор его непредсказуем и его "па" в своей внутренней оправданности неисчерпаемы» [Комаров 2017: 13]) и очевидных натяжек (Брюсов, Гумилев, Адамович писали критику без образных виньеток), азартный призыв «люби чужое слово как свое» настраивает если не на то, что у Розанова, Чуковского, Шкловского, упоминаемых как ориентиры, появился достойный наследник, то хотя бы на то, что читателю «Быть при тексте» будет не скучно.

Чтение получилось и впрямь любопытным, хотя и показало, что амбиции пишущего преобладают пока над возможностями. Внимательный едва ли не в каждом случае к названиям обсуждаемых книг, Комаров титулом собственной определил свою критическую позицию. Понятна его полемическая заостренность (в изданиях самого разного толка у нас столько развелось рецензионного высокомерия и, с другой стороны, квазифилологического умничанья), но не слишком ли скромная для критика

роль этим императивом обозначена? А как быть с текстом жизни, с собственным, наконец, текстом — тут внешней, пусть самой близкой, расположенностью не обойдешься...

Не удивительно, что, пообещав «быть при тексте», Комаров много и охотно цитирует: в книге немало персональных характеристик, где слова автора совмещаются с выделенными курсивом строчками поэта или прозаика. Допустим, так, как в эссе о Светлане Кековой (где ее слов вряд ли меньше, чем слов критика): «Поэту удастся прозревать *“такие подробности быта, / за которыми время текущее скрыто...”*» [Комаров 2017: 156]. Вот тут-то бы и привести пример-другой, чтоб и я, читатель, поверил этой констатации и благодаря зоркости критика тоже их в стихах разглядел. А иначе приходится, и не раз, верить критику на слово, как сам он поверил поэтовой декларативности.

В отличие от большинства коллег Комаров охотно ссылается и на их высказывания. Внимание похвальное, но когда в статье о поэзии Александра Кушнера встречаешь восемь чужих суждений, семь из которых автор статьи полностью поддерживает, не можешь не напомнить критику его собственный упрек другому: «Зачем здесь чужое слово, ведь прекрасно можно обойтись своим?!» [Комаров 2017: 239]. Не к лицу Комарову и та извиняющаяся робость, с какой в этом же случае он позволил себе «вовсе уж осмелиться» заговорить о том, что «некоторая настороженность, появившаяся среди знатоков творчества Кушнера в последнее время, видимо, имеет под собой основания...» [Комаров 2017: 108]. В отличие от литературоведа и подобно лирическому поэту, критику пристало вести речь от первого лица. Своего. У Константина Комарова оно есть. И ему соответствующий слог — тоже.

Отстаивая понимание поэзии как пространства свободы, критик демонстрирует подобную раскрепощенность в собственном слове. О том, что ему ведомо искусство не только сочинять, но и читать стихи (а таковым, кажется, не все стихослагатели владеют), свидетельствует, в частности, аналитический комментарий к отдельным стихам Бориса Рыжего или Марии Ботевой. Убедительна его взыскательность в отношении пишущих стихи (см. такие его статьи, как «Только затылки» или «Последствия при-

вычки») и пишущих о стихах (см. его нелицеприятные соображения про некоторые публикации о Борисе Рыжем). Точно выявляется в третьем разделе книги стилевая самобытность и прозаиков — Р. Сенчина, М. Палей, Е. Касимова, И. Сахновского, А. Новикова. С позиции «право имеющего» ведет Комаров и анализ работ соседей по критическому «дому».

Широта кругозора и основательность эрудиции у критика предполагаются по определению. «Быть при тексте» (как и «Неузнаваемый воздух») это подтверждает. Автору едва ли не в каждом случае важно обозначить, какого рода и племени тот или иной его герой. Жаль только, что «упоминательная клавиатура» в статье или рецензии нередко создает контекст, в котором современному литератору видеть себя сколь лестно, столь и неловко. Знаете ли вы такого ныне поэта, который «старается писать по пастернаковскому завету — “до полной гибели всерьез”» [Комаров 2017: 199] — и которому притом доступно «погружение в творчество, гораццианско-батюшковский идеал уединения» [Комаров 2017: 200]? А такую сочинительницу стихов, которая «удивительным образом сочетает пушкинский протезизм, тютчевскую философичность, пейзажное мастерство» и чье «перевоплощение в саму стихотворную ткань происходит здесь со скоростью пастернаковского “светового ливня”» [Комаров 2017: 55]? Теперь аттестация еще одного дебютанта: «Поэзия его синтезирует и тютчевскую линию приоткрывания глубинных тайников природы, и пастернаковский “световой ливень”, и “лирический беспорядок”, и мандельштамовское соединение замкнутого микрокосма с макрокосмом вселенной» [Комаров 2017: 266]...

Признававшийся в любви к «критике, в которой растворена поэзия», Комаров умеет формулировать точно и выразительно<sup>1</sup>: «Иногда я задумываюсь, а как оценил бы премию своего имени сам Павел Петрович Бажов?» (с. 132); «Называя, поэт вдыхает жизнь в именуемое...» (с. 148); «Стихи по-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее страницы к цитатам из книги К. Комарова приводятся в круглых скобках.

глощают поэта, “пишут” его жизнь и “расписываются” под ней его смертью» (с. 142); «Именно свобода в пространстве языка и в языке пространства знаменует подлинное освобождение личности» (с. 173); «В этом безвоздушном пространстве живой мысли выжить трудно» (с. 93); «Искренность не равна истинности» (с. 278); «Если судить о концентрации поэзии, условно говоря, на квадратный метр, думается, Екатеринбург равных нет» (с. 46).

И тем обидней встречать в книге то, что сам автор именует «определенным перекосом в сторону стиля» (с. 322). Я говорю о таких словосочетаниях, как «менее холодны и мертворожденны» (с. 87), «достаточно аморфны и блеклы» (с. 127), «незаслуженно мало известны» (с. 130), «довольно мастерски» (с. 197), «вполне монолитно» (с. 319), «слегка излишней» (с. 321), «давно сподвигничает» (с. 364). Таких констатаций, как «писатель грамотно регулирует и скорость повествования» (с. 305), «коррелирует эта повесть и с его произведениями для детей» (с. 312), «ему немного не хватает жертвенности» (с. 352), «перегибает с излишней сентиментальностью» (с. 357), «психологически точно прописаны образы учительниц-евреек, повешенных пришедшими в деревню немцами» (с. 358). Таких пассажах, как «мифологическое и повседневное здесь сочленяются во внутренне сцементированное единство» (с. 56), «хотелось бы выразить ряд импрессий от свежей, голосистой и залихватской прозы» (с. 364), «умение писать по-платоновски является, как мне думается, ярким критерием незаурядности писательского таланта» (с. 365).

Обещая «сшить незримыми нитями конкретику и абстракцию — так, что швов не видно» [Комаров 2017: 12], критик не брезгует, однако, типично бюрократическими оборотами вроде «стоит заметить», «надо сказать», «следует выделить», «в лучшем смысле этого слова», «подавляющее большинство работ». Но и своего кандидатства он не скрывает, упоминая то «дискурс», то «месседж», то «нарратив», то «эксплицирование», то «трансцендентальное», то «панантропизм», то «демиургизм», то «модус хужественности».

Критика живет в периодике. И далеко не все, что было своевременно на журнальной странице, спустя годы

столь же уместно в книге. Перепечатывая нелицеприятную статью о Бажовской премии 2011 года, Комаров снабдил текст постскриптумом, признающим запоздалость «вышеозначенных опасений». Но тогда стоило ли ее воспроизводить лишний раз? Тем более что быть «собранием сочинений» его книга не намеревалась. И еще. Когда материалы, разнесенные по времени и месту, встречаются под одной обложкой, могут возникнуть нежелательные повторы в зачинах, попутно приводимых цитатах, синтаксических пристрастиях. Конечно, подобные уязвимости обычно нейтрализуются редактурой, но редактора у книги, повторю, не было.

Хотя и Комаров, и Подлубнова пишут стихи, их книги написаны не с позиции поэта, ступившего на критическую стезю, а скорее от лица того, для кого именно эта стезя вполне органична. При этом Комаров выступает в роли анализатора текущей практики, которого заботит прежде всего самобытность пишущего, а Подлубновой, тоже расположенной к представлению своих героев и героинь «крупным планом», присуща склонность к концептуальному классификаторству. В начальном разделе ее труда речь идет именно о школах и поколениях. Понимая всю условность статуса «уральской ойкумены» как особого сегмента современной русской словесности, автор «Неузнаваемого воздуха» содержательно говорит о «поэтических цехах» региона — и прежде всего Уральской поэтической школе (УПШ) как существенной реальности литературного процесса рубежа XX—XXI столетий.

При этом справедливым представляется вывод о том, что объединение пишущих здесь происходит не столько в силу следования определенной творческой доктрине, сколько из-за человеческой их сближенности. Потому резонно особое внимание обращается на поэтов-культуртрегеров, чей творческий потенциал и личностная пассионарность стали притягательными для тех, кто, собственно, составляет литературную среду. На В. Кальпиди — особенно. Еще до того, как проектное мышление подчинило себе педагогику и издательскую практику, он оценил его перспективность и, что подчеркивается в книге, именно

благодаря его энтузиазму и энергии УПШ из утопии стала «тутопией»: «Миф оказался востребован реальностью и во многом опередил ее» [Подлубнова 2017: 11].

Авторов, удостоившихся персональных страниц, в этой книге даже больше, чем в томе Комарова. Счет идет буквально на десятки, что, помимо всего, дает повод полагать, будто стихотворцев на Урале едва ли меньше, чем горняков или металлургов. И каждый персонаж развернутой статьи (во втором разделе) или компактной рецензии (в третьем разделе их 47) получает внятную аттестацию.

Ведя речь о том или другом конкретном стихотворце, Подлубнова выверяет свое письмо посылком: давайте разберемся, что тут написано, — и в этой аналитике, как правило, весьма убедительна. Она более радикальна по эстетическим воззрениям: к чему она тяготеет, можно догадаться уже по названию ее книги и по единственной в ней опечатке — в фамилии М. Кузмина. И если Комарова смущал, а то и раздражал диктат верлибра, особенно московского, то на взгляд Подлубновой «стихотворение без малейших отступлений от конвенций выглядит как анахронизм» [Подлубнова 2017: 44] и «без ошеломительной метафоры довольно сложно удерживать внимание читателя продолжительное время» [Подлубнова 2017: 79].

Критик в отличие от литературоведа волен быть субъективным. Но, следуя по «сложным квестам» [Подлубнова 2017: 41] цитируемых и комментируемых Подлубновой строк, замечаешь, что в «недетерминированном» этом стиховом поле соседствуют весьма похожие друг на друга деконструкторы и трансгрессоры. Выйдя из андеграунда, каждый пошел как будто бы своим, прослеживаемым критиком, маршрутом, а получилось, что разноликая эта компания (см. портреты на обороте переплета) двинулась в одну сторону. Туда, где в цене алогичное видение мира, игровая комбинаторика, разветвленная ассоциативность, поэтика метаморфоз, броуновское движение образов, апелляции к бессознательному — словом, «трансформативная активность» [Подлубнова 2017: 31].

В подобных занятиях есть свои безусловные величины: тот же В. Кальпиди, Ю. Казарин, Е. Туренко. Есть, если брать героев книги, и исключения: А. Решетов, О. Дозмо-

ров, А. Застырец, Н. Санникова, в поэтовой ипостаси выступающий К. Комаров — каждый из них помнит о желательности контакта с читателем. Но куда больше здесь тех, кто вольно или невольно кальпидничает, казарничает, туренковствует. А ведь нелинейное мышление не становится поэтическим лишь от того, что оно не линейно, и, как замечено Комаровым-критиком, «проборматывание черновой работы сознания» еще не гарантирует «законченного и полноценного эстетического целого» [Комаров 2017: 207]. Да и Подлубнова дает точную характеристику стихам такого рода: «Эта поэзия — тотально ускользающая: от смысла, от читателя, от ответов на так и не поставленные вопросы» [Подлубнова 2017: 125]. Однако же автор «Неузнаваемого воздуха», уверенно ведя речь о ничем не детерминированной языковой стихии, лишь в одной рецензии позволила себе оценочное суждение, заметив по поводу сборника четырех авторов: «...кое-кого я бы и вовсе не стала называть поэтом» [Подлубнова 2017: 110].

Как не всякий искренний монолог про боль и смерть можно счесть за художественный, так и далеко не каждый текст, понимаемый как «способ смыслопорождения», позволяет в его авторе видеть поэта. Даже если из этих текстов и составлены персональные сборники. Меж тем избегающая оценок критика, умножая символический капитал критикуемых, укрепляет их литературный статус.

Юлия Подлубнова в одной из рецензий заявила: «Про общероссийскую литературу говорить принципиально не буду» [Подлубнова 2017: 97]. Но именно общероссийский контекст мог бы в условиях книги откорректировать многие аттестации, а также побудить к размышлениям на не лишённые актуальности темы. Скажем, о том, почему даже самым известным в регионе поэтам трудно дается признание за его пределами. Только ли в том дело, что книги и журналы, представляющие живущих не в столицах авторов, выходят ныне донельзя ограниченным тиражом, или в том, что единое вчера литературное пространство большой страны становится похожим на архипелаг, где каждый из островов довольствуется своими достопримечательностями? Но вместе с тем уральские по происхождению прозаики О. Славникова, Л. Юзефович,

А. Королев и сохраняющие здешнюю прописку А. Иванов, Н. Горланова, И. Сахновский, А. Матвеева, а теперь вот и А. Сальников, равно как и драматурги Н. Коляда, О. Богаев, В. Сигарев, Я. Пулинович, стали же заметными персонами не только регионального масштаба...

Место, согласимся с К. Комаровым, «пишет себя само. Руками поэтов» [Комаров 2017: 16]. И, продолжим, — критиков. В рассмотренных книгах начерно нарисована картина отнюдь не скучной литературной жизни и состояния поэзии одного из значимых регионов русской литературы. Но, как сказано в книге Ю. Подлубновой, то, что опубликовано, «перестает быть черновиками» [Подлубнова 2017: 87].

### Литература

Комаров Константин. Быть при тексте: Книга статей и рецензий. [Б. м.]: Издательские решения, 2017.

Подлубнова Юлия. Неузнаваемый воздух: Книга о современной уральской поэзии. Челябинск: Изд. Марины Волковой, 2017.

### References

Komarov, K. (2017). *Contemplating texts: A collection of articles and reviews*. [S.l.]: Izdatelskie resheniya. (In Russ.)

Podlubnova, Y. (2017). *Unidentifiable air: A book on contemporary Urals poetry*. Chelyabinsk: Izd. Mariny Volkovoy. (In Russ.)

### In one's circle

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-111-121

#### Leonid P. Bykov

Doctor of Philology

B. N. Yeltsin Ural Federal University

(19 Mira St., Yekaterinburg, 620002, Russia;

email: bykov0947@yandex.ru)

**Abstract:** A review of books on contemporary poetry published in Yekaterinburg and dealing mostly with authors from the Urals region. The paper focuses on K. Komarov's *Contemplating Texts. A collection of articles and reviews* [*Byt' pri tekste. Kniga statey i retsenziy*] and Y. Podlubnova's *Unidentifiable Air. A book on contemporary Urals poetry* [*Neuznavaemiy vozdukh. Kniga o sovremennoy uralskoy poezii*]. The authors are renowned champions of two opposing literary traditions: while Podlubnova favours 'relevant poetry' in its local, Urals-based, version, Komarov sides with the so-called 'new traditionalism' with its rejection of any experimentation with meters and auctorial conscience, except as a means to an end. The paper seeks to reveal the ways in which the critic's personal stance manifests in his/her works and shapes his/her aesthetic judgement.

**Keywords:** K. Komarov, Y. Podlubnova, modern criticism, modern poetry, regional literature.

The article was received on 25 Jan. 2018.

---

# Язык современной поэзии

---

## Особенности декламационной манеры Андрея Белого и исследования звучащей поэтической речи С. Бернштейна

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-122-172

### Елена Валерьевна Глухова

кандидат филологических наук

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

(121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а;

email: elenagluchova@mail.ru)

### Дмитрий Олегович Торшилов

кандидат филологических наук

Институт Восточных культур и античности

Российского государственного гуманитарного университета

(125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 1;

email: dtorshilov@hse.ru)

**Аннотация.** В статье анализируется декламационная манера Андрея Белого и ее исследование в работах С. Бернштейна. Несмотря на то, что Белый-чтец воспринимался современниками как типичный представитель «декадентской» манеры декламации, анализ свидетельств мемуаристов о чтении Белого позволяет понять утверждения С. Бернштейна и самого Белого о смене им манеры чтения, а проведенный впервые (с помощью цифровой развертки аудио) хронометрический анализ сделанных Бернштейном записей чтения показывает связь декламационной манеры с развитием как поэтической манеры Белого, так и его теоретических взглядов на ритм.

**Ключевые слова:** А. Белый, С. Бернштейн, русский символизм, мелодекламация, ритмика, «мелодизм».

Статья поступила 28.01.2018.

## 1

Выразительность и значимость фонетической и просодической стороны языка реализуются в стихе независимо от того, произносится он или нет; напротив, произношение вполне способно нарочно скрадывать эту производимую стихом актуализацию языковой формы. По замечанию Б. Эйхенбаума, в противовес распространенной к началу XX века «актерской», ролевой модели, тяготевшей к тому, чтобы нивелировать разницу между стихотворным и прозаическим текстом, используя оба лишь как средство для выражения характера в определенной драматической ситуации, авторское чтение декадентов и символистов акцентировало именно звуковую и ритмическую сторону стиха, сбиваясь на однообразный напев (как забытое к тому времени исполнение эпоса народными сказителями) [Эйхенбаум 1969: 515]. Чтение Белого, особенно в начальный период, не было исключением.

Основоположник исследований, посвященных авторской манере декламации, С. Бернштейн указывал на специфические особенности поэтического чтения Белого, которое порой звучало то «декламационным шепотом», а то и «проповедническим пафосом» [Бернштейн 1927а: 38, 44]. Выполненные Бернштейном в 1920–1921 годах фонографические записи живого чтения являются важным и единственным сохранившимся свидетельством речи и голоса поэта. Опираясь на исследования Бернштейна, а также привлекая воспоминания современников, мы хотели бы предложить читателю некоторые результаты наших наблюдений над эволюцией декламационной манеры Белого на протяжении нескольких десятилетий. Мы полагаем, что обращение к исследованиям Бернштейна на современном этапе позволяет обосновать качественно новый подход к изучению ритмометрической составляющей стиха с опорой на индивидуальные особенности декламационной манеры поэтов различных школ и литературных направлений.

В символистском кругу стихи читались вслух не только на организованных публичных мероприятиях. Скорее эти мероприятия были продолжением практики постоян-

ного чтения стихов, особенно недавно написанных, близким, друзьям или единомышленникам. Например, по воспоминаниям В. Ходасевича, он был первым слушателем поэмы «Первое свидание», «лучшего из написанного Белым» [Ходасевич 1995: 66], и в самое ближайшее время поэма была прочитана в Вольфиле [Гаген-Торн 1994: 32]. Марина Цветаева вспоминает, что Белый читал ей вслух только что написанные стихи из сборника «После разлуки» во время ее визита к нему в Цоссен [Цветаева 1995: 267]; читал он их и в берлинских кафе вместе со стихами из «Звезды» [Гуль 1995: 285–287]). Впрочем, друзьям нередко читались и не вполне законченные вещи [Андреев 1995: 296–297]; скажем, во время переработки «Золота в лазури» в «Зовы времен» чтение вслух для К. Бугаевой означало что-то вроде утверждения рабочей редакции<sup>1</sup>. Поэтому, даже не пытаясь перечислить известные нам случаи публичной декламации Белым своих стихов, мы остановимся на свидетельствах, содержащих информацию относительно особенностей его манеры и приемов чтения.

О чтении Белым вслух стихов первого периода творчества — сборника «Золото в лазури» — мы практически не встречаем свидетельств современников, разве что М. Морозова вспоминает его характерную «декадентскую» манеру декламации, которую она услышала летом 1905 года:

Борис Николаевич нам читал свои стихи, и его чтение, для всех непривычное, нараспев, почти напоминающее цыганское пение ритмом и даже напевом, вызвало у многих взрыв смеха. Меня это очень смутило, но он сам рассмеялся и очень просто сказал: «Я к этому привык, пожалуйста, не смущайтесь, очень многим мое чтение кажется смешным!» [Морозова 1995: 34]

---

<sup>1</sup> «Б<орис> Н<иколаевич> никогда не читал мне неоконченных черновиков, проектов намечаемой переработки. Он ждал, пока стихотворение сложится в целое и определится хотя бы вчерне. Но после этого чтения начиналась усиленная правка и переписка. Я не могу даже сказать, сколько раз Б<орис> Н<иколаевич> переделывал и переписывал одно и то же: пять, восемь, десять» [Бугаева 2001: 239]. К. Бугаевой пришлось слышать и значительную часть «Масок» в процессе работы, причем во многих редакциях.

Ритмическое и мелодическое однообразие «декадентской» манеры чтения веселило слушателей, но при этом нередко действовало на них завораживающе. «Остранение» бытовой ситуации могло усиливаться и непривычными мизансценами:

Борис Николаевич любил — когда очень развеселится — лежать на ковре и читать свои стихи. Часто при этом присутствовал Эмилий Карлович Метнер, который мне как-то писал об этой привычке Бориса Николаевича: «Бугаев, вероятно, ведет свой род от черемисского шамана. Сидя со мной на полу (после прогулки с Вами в Новодевичий монастырь), попивая чай, он вошел в транс» [Морозова 1995: 38].

Возможно, тогда же, летом 1905 года, в имении Морозовой звучали и стихи из «Пепла» (а не из «Золота в лазури»); многие из них были написаны в 1904 году. А. Тургенева, будущая жена поэта, таким образом вспоминала свое первое знакомство с ним и характерную «декадентскую» рецитацию:

Осенью 1905 года в Лоскутной гостинице в Москве, у моей тети Марии Алексеевны Олениной-д'Альгейм, Андрей Белый читал, вернее, пел и пел все выше свои стихи:

А поезд летит, и летит, и летит...

Крылатый поезд уже скрывался за облаками, и можно понять, что пятнадцатилетней девочке, выросшей в деревне, на Пушкине, пришлось спастись за спиной матери, чтобы скрыть неудержимый смех.

Как опаленные — но каким огнем? — выглядели эти декаденты [Тургенева 1995: 189].

Воспоминания Аси Тургеневой чрезвычайно приближительны; в трехкратное «летит» ее память сократила еще более вызывающий шестикратный повтор «пролетает» из стихотворения «Из окна вагона»:

Поезд плачется. В дали родные  
Телеграфная тянется сеть.  
Пролетают поля росяные.  
Пролетаю в поля: умереть.

Пролетаю: так пусто, так голо...  
Пролетают — вон там и вон здесь —  
Пролетают — за селами села,  
Пролетает — за весями весь...

«Из окна вагона» написано в 1908-м, и читать его у Олениной-д'Альгейм именно в 1905 году Белый не мог; вероятно, тогда он читал что-то другое, но позднее Ася слышала чтение и этого стихотворения. Следует заметить, что декламацию именно этого стихотворения вспоминали и другие мемуаристы — например, К. Чуковский описывал восторженную реакцию публики в Коктебеле, у М. Волошина, летом 1924 года и цитировал 4 строфы (и, в отличие от Аси, цитировал точно, вероятно по книге — хотя по некрасовской ассоциации ошибся в заглавии, назвав стихотворение «Железной дорогой») [Чуковский 1989: 149]. Понятно, что чтение «Из окна вагона» оставалось эффектным номером выступлений Белого на протяжении многих лет.

Сходную картину «декадентской» рецитации и реакции на нее публики рисует Б. Зайцев:

«Литературно-Художественный Кружок» в Москве <...> часто устраивал вечера <...> На одном таком вечере выступает Белый, уже небезызвестный молодой писатель <...> Он читает стихи, разыгрывает нечто и руками, отпрядывает назад, налетает на рампу — вроде как танцует. Читает — поет, заливается.

И вот стало заметно, что на ржаной ниве беспорядок. Будто поднялся ветер, колосья клонятся вправо, влево — долетают странные звуки. Белый как бы и не чувствует ничего. Чтение опьяняло его, дурманило. Во всяком случае, он двигался по восходящей воодушевления. Наконец, почти пропел приятным тенорком:

И открою я полотер-рн-ное за-ве-дение...<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Зайцев неточно цитирует стихотворение «В полях» («Пепел»): «Рад заведение / Бросить свое полотерное». Вероятно, описанное Зайцевым чтение стихов относится к 1908 году.

В ожидании же открытия плавно метнулся вбок, будто планируя с высоты — присел основательно <...>

Надо сознаться: дамы помирали со смеху. Смех этот, сдерживаемо-неудержимый, веселым дождем долетал и до нас, за кулисы [Зайцев 1995: 21].

Краски воспоминаний А. Тургеневой кажутся даже вторичными по отношению к картине, нарисованной Зайцевым<sup>3</sup>! Или реакция околотитулярной Москвы («дамы помирали со смеху») в самом деле была столь типичной?

Исключительное впечатление произвела декламация Белого на Владимира Пяста:

...в ту пору его стихотворная продукция была не только очень велика, но и очень еще свежа <...> неважно было, какое свое стихотворение говорил Андрей Белый. В устах его каждое произносившееся им стихотворение в те поры (в самом начале 900-х годов) казалось гениальным <...>

Итак, Андрей Белый запевал:

Вчера он простился с конвоем.  
Свой месячный пропил расчет, —  
А нынче — над вечным покоем,  
Пространствами стертый, бредет...

И вдруг все исчезло <...> Раскрывалась безбрежная равнина над крутым левым берегом Волги, пахло комьями свежей земли, а вовсе не этим, несколько приторным и тяжелым воздухом салона, затканного портьерами, продушенного серией духов в огромных склянках... И вот сорвавшийся, «промчавшийся по кручам отвесным» человек «вспенивал свинцовую воду» и растягивался на гладкой поверхности мертвенным лицом, которое «плаксивые чайки лениво задевали крылом», как бы глядя вверх, в серое пасмурное небо [Пяст 1997: 32—33].

---

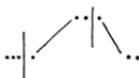
<sup>3</sup> Воспоминания Зайцева написаны в 1922 году; более поздние воспоминания А. Тургеневой (1968) сохранили, судя по всему, впечатление от знакомства с русской эмигрантской мемуаристикой.

Характерно, что, хотя Пяст говорит о 1903 годе, Белого он тоже запомнил читающим «Пепел»; приведенная им строфа контаминирована из двух стихотворений этого сборника — «Бурьян» (1905—1908) и «Беглый» (1906—1908)<sup>4</sup>, что ритмически удачно, но при внимательном рассмотрении — бессмысленно (если герой только вчера бежал с каторги, то откуда у него уже месячное жалованье?). Запоминались из декадентского чтения музыка строфы и общий смысл — не сюжет, но смысловая тональность. Столь же гипнотическое впечатление производило на Пяста в середине 1900-х годов и чтение Белым своих статей, «изумительных, волшебных-упоительных, приоткрывавших завесу над “тайнами тайн”» [Пяст 1997: 80].

Тип мелодизации, который применялся в этом «декадентском» чтении, заключается в повышении тона на предпоследней стопе и понижении на последней. Можно предположить, что эти особенности авторской декламации стихотворений, написанных классическими размерами русской силлабо-тоники, сохранились и в послереволюционные годы. П. Медведев так описывал манеру чтения Белого в период Вольфила:

Белый читает стихи — главным образом из «Пепла», цикл о России и отрывки из «Котика Летаева».

Стихи Белый читает неважно — слишком приподнято, на модернистский манер, однообразно, чересчур выпевая строчки. Голос ведет так:



Это однообразие утомляет [Медведев 1995: 205].

<sup>4</sup> «Вчера завернул он в харчевню, / Свой месячный пропил расчет. / А нынче в родную деревню, / Пространствами стертый, бредет» («Бурьян»).

«Бежал. Распростился с конвоем. / В лесу обагрилась земля. / Он крался над вечным покоем, / Жестокую месть утоляя» («Беглый»).

Ту же мелодическую фигуру в чтении Белого подробно описывает в своей классической работе о чтении символов С. Бернштейн [Бернштейн 1972: 478–479], а в другой статье воспроизводит рисунком [Бернштейн 1927а: 28–31], справедливо добавляя, что эта мелодическая вершина в предпоследней стопе в стихах Белого классических размеров, во-первых, часто дополнительно акцентирована внутренней рифмой, во-вторых, несет в себе эпитет или другое слово, принципиально важное для смысла строфы (зачастую эти подчеркнутые слова вступают в отношения параллелизма, антитезы или иного взаимодополнения). А вот свое другое важное наблюдение Бернштейн совсем не развивает; раскрывая его суждение, сформулируем, что при образовании мелодии важны не стопы, а ударные группы, а их в четырехстопном ямба, как правило, три, и повышение приходится на вторую стопу, которая чаще совпадает с третьей, чем со второй. Это наблюдение должно быть соотнесено со статистикой ритмических форм ямба (в терминологии Белого — паузных форм, в традиционной — «пропусков ударения» или «пиррихийев»); мало того, понятно, что практика мелодизации при чтении (как мысленном, так и вслух) отчасти и вызвала интерес Белого к этой статистике.

Первая стопа (или начальная ударная группа), по свидетельству Бернштейна, не только ослаблена, но нередко и отделена паузой; это связано с опорой Белого на учение о двух «диподиях» четырехстопного ямба (первой «динамической» и второй «паузной») и на тот общепризнанный факт, что в начале стиха, дальше всего от ударной константы, его метрическая схема наименее стабильна. Если начало строки формируется выбором из повышенного разнообразия вариантов ее словесного наполнения, из первичного формирования ритма, пробивающегося сквозь хаос элементов, то ее вторая часть определяется легато выбранной «паузной формы» («пропуска ударения») или отказа от нее («если первая диподия *мускулистее* и могучее второй, то вторая *теплей* и *нежней*» [Белый 1917b: 30]). Бернштейн приводит примеры из стихотворений «Родине» и «Карма» (сб. «Звезда»), например: «В грома *серафических* пеней, / В потоки *космических* дней»; однако его примеры можно было бы многократно дополнить другими строфа-

ми «Звезды» и «Первого свидания». В этот период слух Белого начинает придавать напевной вершине строки системное значение; Белый начинает метризовать привычный мелодический ход.

Последняя строка строфы, добавляет Бернштейн, может иметь чисто нисходящую интонацию, придающую строфе музыкальную завершенность; либо на протяжении всей строфы от строки к строке понижается тесситура, а новая строфа снова начинается примерно на той же высоте, что и предыдущая [Бернштейн 1972: 509]. Иначе говоря, Белый не только рисовал голосом строчное и строфическое строение стиха, но и наоборот — подсказанным манерой чтения местам придавал твердое, системное место в его строении, согласовывая и чтение со структурой стиха, и структуру с привычками чтения. Это характерно и для его последующих поисков, в которых ослабление традиционного размера и отказ от него означали не уход от стиха, но поиск такой гибкости формы, которая бы позволила снять привоупоставление стихотворного и нестихотворного.

В процитированном выше рассказе Пяст пенял на то, что Белый однажды потерял волшебную манеру чтения своих стихов — примерно тогда же, когда стал «портить их переделками». Позднее Пяст повторил эти жалобы в более резкой форме<sup>5</sup>, и все же их можно было бы счесть только следствием того индивидуального разочарования в кумире, которое нередко случается с неумеренными поклонниками, если бы не было других свидетельств об изменении декламационной манеры Белого.

Так, М. Морозова, в отличие от очарованного музыкой размера Пяста, считала «декадентское» чтение «на манер цыганского романса» милым и забавным, но все же довольно наивным. Тем не менее она заканчивает свое описание так: «Между прочим, я должна здесь упомянуть, что впо-

---

<sup>5</sup> «Я был в свое время слушателем несравненного исполнителя своих поэм, Андрея Белого, и к крупному своему огорчению был свидетелем и того, как внезапно утратил этот сказитель сказочный свой дар и в один несчастный день их произносить разучился» [Пяст 1921: 81].

следствии Борис Николаевич читал свои стихи совсем по-другому и читал замечательно» [Морозова 1995: 34].

Можно предположить, что изменение манеры авторского чтения было сознательным — на это ссылается и сам Белый в «Воспоминаниях о Блоке»: «Я в те годы непроизвольно пел свои стихи, сбиваясь на цыганский романс, с длительными паузами, повышением и понижением голоса» ([Белый 1922а: 60]; на это место ссылается Бернштейн). В поздней редакции Белый пояснял: «Я в годы те пел стихи, очень часто сбивался на цыганский мотив и менял естественность ударения: “Над нами воздушно без-мирный...”» [Белый 1995: 70]. Здесь курсивом показана отделенность первой ударной группы и дефисом — протяженность, замедление клаузулы. Под «изменением естественности ударения» имеется в виду не перенос его на другое место, но отказ от обычной меры его силы в естественной речи (в теоретических работах Белого начиная со второй половины 1920-х ударение рассматривается как «величина, обратная паузе» — сила первого и глубина второй зависят от длины ударной группы)<sup>6</sup>.

В чем заключалось изменение манеры декламации Белого?

По Бернштейну — прежде всего в ослаблении «мелодического элемента» и в усилении «речевых элементов». Следует, однако, уточнить, что разрушение однообразия мелодического штампа происходило у Белого не как возвращение к актерскому принципу чтения, стремившегося

---

<sup>6</sup> «Долгота передышек в зависимости от количества слогов слов меняется; произноса слово “муж”, делаем мы несравненно меньшее усилие, нежели произнося звуки слова “расплавленный”; после произнесения этого последнего слова голос нуждается в отдыхе; связь дыхания с голосом обнаружится здесь ярко; произнесение связано с выдыханием; многосложное слово естественно длит выдыхание; продолжительность выдыхания побуждает нас к длительному вдыханию; это вдыхание образует нам паузу; совпадение логической паузы с дыхательной паузой гармонично; безусловно ритмичны стихи, где такое совпадение есть; совпадение это а priori заставляет нас полагать связь ритма и смысла» [Белый 1917b: 15–16]; ср.: [Белый 2014: 38] и др.

к нивелировке стиха как такового, но как раскрытие многообразных потенциальных возможностей самого стиха.

Например, К. Бугаева, последняя жена поэта, подробнейшим образом описывала, как Белый читал свое любимое стихотворение Е. Боратынского в 1919 или 1920 году, причем его декламация звучала не однообразным напевом, но была наполнена многочисленными смысловыми акцентами:

К тем же годам, что и «Winterreise», может быть немного позднее, относится тема, выражение которой давал Боратынский. Привожу это стихотворение «На что вы, дни», стараясь внешним образом передать интонацию Б<ориса> Н<иколаевича>.

Недаром ты металась и кипела,  
 Развитием спеша,  
 Ты подвиг свой свершила *прежде ТЕЛА*,  
 БЕЗУМНАЯ душа!  
 И, тесный круг подлунных впечатлений  
 Сомкнувшая давно,  
 Под веяньем ВОЗВРАТНЫХ сновидений  
 Ты ДРЕМЛЕШЬ, а ОНО  
 БЕССМЫСЛЕННО глядит, как утро встанет,  
*Без нужды* ночь сменя,  
 Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,  
 Венец *пустого* дня!

...Тогда-то с непередаваемой болью начинал выговаривать он Боратынского, подчеркивая острою интонацией отдельные слова и строчки. После глубокой паузы на «ты дремлешь» он обрывал голос в другую, казалось, бездонную паузу: «А оно...» И замолкал надолго, как бы ища нужное слово. И потом, из молчания, сурово и медленно приподымал, точно вздох, точно стон мировой муки Атласа: «бессмысленно... глядит...». Глаза широко открывались, как-то стеклянно вперяясь во что-то; будто с ужасом видели перед собой это неизбежное утро, без нужды сменившее ночь, — сменившее только затем, чтобы, мертвенно повернувшись колесом пустого постылого дня, снова уйти в ту же ночь [Бугаева 2001: 100–102].

Конечно же, это было не публичное «концертное» чтение, но чтение интимное, подчеркнуто смысловое; оно должно было давать отчет в сиюминутном переживании и

одновременно показать восхищение тем, что Баратынский так точно описал<sup>7</sup>. Но и в нем мы видим, например, что волна смысловой акцентуации постепенно поднимается к предпоследней строфе, достигает в ней кульминации и существенно, но не до нуля, стихает в последней — принцип умиротворяющего последнего аккорда, который ясен в стандартной мелодической фигуре «декадентского» чтения и во многих стихотворениях Белого.

Разрабатываемая Белым в эти годы, в том числе на материале Баратынского, теория «ритмического жеста» предполагает, в отличие от сфокусированного на формах строк периода стиховедческих исследований Белого конца 1900-х — начала 1910-х, именно выделение акцентированных, ритмически доминирующих, и пассивных, малоподвижных строф. Ритмически акцентированные строфы — это как раз строфы, по возможности разнообразящие единый метрический паттерн — например, несистемными паузами (как отмеченные здесь в чтении «бездонные паузы» до и после «а оно»).

Теория ритмического жеста основана на презумпции, что в талантливом стихотворении интонационные подъемы и спады (отмеряемые в основном строфами) — навсегда вложены автором в конкретику строения стиха, наилучшим образом выражая смысл стихотворения — его настоящий смысл, не обязательно равный буквальному, который будет преподносить слушателю чтец актерской школы. Противопоставление буквального смысла, то есть почерпнутого из суммы словарных значений, — с другим, не обязательно совпадающим с ним, вытекающим из конкретики языковой формы, — эстетическим смыслом стиха — есть краеугольный камень теоретических работ Белого этих лет<sup>8</sup>. «Декадентское» чтение изначально подчеркивало именно второй

---

<sup>7</sup> Ср. философскую интерпретацию стихотворения в книге Белого «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» [Белый 2000: 165–166, § 92] или толкование через него положения обывателя во время мировой войны в «Кризисе жизни» [Белый 1918а: 37, § 16].

<sup>8</sup> Одна из основных мыслей «Жезла Аарона» [Белый 1917а] или «Ритма и смысла» [Белый 1918а].

смысл, и его же (при условии отказа от метрического канона и подчеркивающего его единообразного напева) — должна была отражать другая манера декламации. Подразумевалось, что в идеале «ритмический» смысл должен совпасть с вербальным или вобрать его в себя и, не перестраивая, подчеркнуть, придав новое качество.

Лекции Белого по теории ритмического жеста также не обходились без чтения классики русской поэзии; это чтение, как бы выражавшее результаты исследования, «ритмическую кривую», было их музыкальной кульминацией. Вера Булич вспоминала его доклад в пушкинском семинарии С. Венгерова осенью 1917 года:

...и наконец, как последнее заклинание, уже подводя итоги, уже торжествуя победу ясновидящего и яснослышающего над нами, знающими лишь три земных измерения, Андрей Белый читает стихи. Голос его тих и вкрадчив, как его движения, в нем нет ни пафоса, ни металла, ни богатых модуляций звука, его голос тоже бледно-серых пастельных тонов, но это цвет пепла, под которым тлеют угли, — и он творит чудеса, он преобразует стих, вливая в него свое горячее дыхание, созвучное тайной мелодии ритма [Булич 2005: 67].

Очень сходное описание чтения русской классики, разобранной по «кривой» на лекции весной 1917 года, оставила и М. Жемчужникова. Белый читал «Фонтан» Тютчева, «Я помню чудное мгновенье...» Пушкина, «Русалку» Лермонтова, танцуя и активно жестикулируя, словно впервые открывая благодарной слушательнице школьную классику и насыщая ее жизнью [Жемчужникова 1988: 18].

В подробном описании Вадима Андреева (1923) мы встречаем декламацию того же типа, о котором писала К. Бугаева. Белый в том числе прочел для публики свое любимое стихотворение Баратынского, и это было действительно «концертное» чтение; по реакции Андреева видно, что и общая эмоциональная тональность была той же, и акцент на «а оно» имел место:

Нам удалось устроить «вечер» с Андреем Белым <...>  
Бродский попросил Андрея Белого прочесть любимое стихо-

творение. Борис Николаевич прочел два: «На что вы, дни!» Баратынского и «Скифов» Блока <...> Только чтение Андрея Белого открыло мне всемирную величину поэта, увидевшего абсолютную пустоту небытия, повторявшего, как Екклесиаст: «Кто умножает знания, умножает скорбь». Соединение звука слова с неожиданными и всегда точными жестами рук, движениями подхваченного танцем тела могло вызвать или улыбку, или ужас, — во мне вызвало ужас <...>

Затем Андрей Белый прочел «Скифов». Он отступил в глубину комнаты, сжался, как перед прыжком, но голосом твердым и громким произнес: «Мильоны — вас...» — и вдруг бросился вперед: «Нас тьмы, и тьмы, и тьмы...» Слова отделялись паузами, как будто он каждый раз преодолевал препятствие. «Попробуйте, сразитесь с нами...» Руки, множась, как крылья у шестикрылого серафима, взлетают над головой и внезапно исчезают, — выкинутые вперед, они превращаются в два смертоносных копья. «Да, скифы... — большая пауза, удар: — мы!..», «да, азиаты, — второй удар, — ...мы!» Копья исчезли, только глаза озаряют всю комнату нестерпимым блеском: «...с раскосыми... и...» Длинная пауза — и громогласно: «жадными... очами».

...Мы вышли вместе <...> Мы шли молча и уже подходили к пансиону, когда я наконец решился спросить его:

— Борис Николаевич, а какое стихотворение ваше собственное вы любите больше всех?

Твой ясный взгляд: в нем я себя ловлю,  
В нем необъемлемое вновь объемлю.  
Себя, отображенного, люблю.  
Себя, отображенного, приемлю.

Точно крылья ласточки, его руки делали неожиданные, резкие повороты.

Твой ясный взгляд: в нем отражаюсь я,  
Исполненный покоя и блаженства,  
В огромные просторы бытия,  
В огромные просторы совершенства.  
Нас соплетают солнечная мощь,  
Исполненная солнечными снами:  
Вот наши души, как весенний дождь,  
Оборвались слезами между нами.

В тишине глухо доносился его негромкий, то приближающийся, то отдаляющийся голос:

И «Ты» и «Я» — перекипевший сон,  
Растаявший в невыразимом свете.  
Мы встретились за гранями времен,  
Счастливые, обласканные дети.

Все три стихотворения — «На что вы, дни!», «Скифы», «Твой ясный взгляд» — были прочитаны одним человеком — Андреем Белым, — но каждое звучало по-разному, и каждое — до самого дна — выражало поэта, написавшего их [Андреев 1995: 303–304].

Описанная Андреевым декламация «Скифов» показывает прежде всего чрезвычайную дробность выделенных паузами, движениями и мимикой лексических отрезков. Выделяется паузами даже союз «и», что в обычной русской речи совершенно невозможно. В это же время, в Берлине, Белый пишет стихи сборника «После разлуки», предисловие к которому оформляет как манифест «мелодизма», нового направления в поэзии и даже нового принципа стихосложения. «Мелодия в стихе есть господство интонационной мимики» [Белый 1922b: 10], — говорится там; графика стиха отныне подчиняется выражению этих интонационных движений, и причудливый, часто сплошь вертикальный порядок слов упраздняет привычный горизонтальный. В отдельную «строку» сплошь и рядом выделяются не только односложные союзы, но и предлоги, не содержащие гласных («в»), — и остается гадать, как Белый это произносил или как «выкрикивал в берлинскую форточку без перерыва» (как гласит подзаголовок к одному из стихотворений «После разлуки»).

Одновременно все это есть вывод из теории «ритмического жеста» [Белый 1922b: 10–11]: «мелодическое» стихотворение существует как интонационное целое, в котором ритм может быть полностью освобожден от метра; оно есть «ритмическая кривая», представленная словами непосредственно, а не выведенная расчетами из глубины затевающей ее метрической структуры. Так изменения в прак-

тике декламации у Белого сочетаются не только с его исследовательскими путями, но и с поэтической практикой.

Последнее стихотворение, как можно понять, Белый все же прочитал Андрееву не в новой радикальной, а в достаточно гладкой манере, только сопровождая его неожиданными жестами рук; нужно сказать, что в его поэтической практике с этого времени две системы стиха — «мелодическая» и традиционная, которой он владел с редкой виртуозностью, — все время соседствует; стихи двух принципов все время чередуются в его итоговом, изданном только посмертно сборнике «Зовы времен».

Андреев удачно сравнил «неожиданные, резкие повороты» рук Белого, плавно читающего вполне классическое по размеру и строфике стихотворение, с «крыльями ласточки». Образ полета стай ласточек или стрижей — хорошо известный Белому образ причудливой, асимметричной, напряженной барочной прозы. В «Мастерстве Гоголя» он приводит как образец прозы гоголевского (и собственно) типа фразу из повести «Серебряный голубь», имевшую невероятно прихотливое строение и описывавшую полет стрижей [Белый 1934: 298]; со стрижом сравнивается сердце поэта и в поэме «После разлуки». В стихах классического размера причудливая асимметрия «мелодической кривой» при произнесении вслух не отсутствует, но выведена в область жестикуляции, а в написанном тексте — скрыта, хотя выявляема «ритмической кривой».

Следует заметить, что активностью своего сценического движения Белый всегда значительно выделялся на фоне того, к чему привыкла публика начала века. Мемуаристы оставили свои многочисленные воспоминания о том, что именно его движения и «танец» в процессе чтения — оказывали огромное впечатление на современников, а не доступные анализу элементы жестикуляции<sup>9</sup>. Понятно, что сама идея «ритм есть жест» вполне гармонировала с практикой чтеца.

---

<sup>9</sup> Сохранившиеся материалы о сценическом движении Белого см.: [Наседкина 2015].

К 1920—1921 годам<sup>10</sup> относятся записи С. Бернштейна, отметившего «ораторскую патетичность» [Бернштейн 1972: 465] декламационной манеры Белого, которая явно слышна в сохранившейся записи чтения стихотворения «Голос прошлого». Вероятно, Медведев имел в виду декламацию того же стихотворения, говоря о «пафосном» и «пророческом» характере речи, хотя и сделал важную оговорку о том, что такой тип чтения был скорее исключением. Тогда же, в 1920 году, Белого слышал в московском Дворце Искусств на Поварской Н. Кузьмин, также отметивший его «пифийское трепетанье» и «профетически безумный вид»<sup>11</sup>. Кузьмин говорит и о непривычности этой торжественности и ее отсутствию в более ранний период: «Сейчас он выглядел более “стихийно” и значительно. Я был благодарно взволнован, хлопал неистово и готов был целовать воскрылья его одежды» [Кузьмин 1995: 496].

Таким образом, анализируя «портфель» выступлений Белого, можно заметить, что воспоминаний современников о чтении им «Золота в лазури» не встречается, что, вероятно, соотносимо с его многолетним стремлением исправить этот неудачный (как он сам полагал), недостаточный по уровню поэтического мастерства, сборник<sup>12</sup>; напомним, что позднее, на основе переделанного «Золота в лазури», он подготовил книгу «Зовы времен», призывая будущих издателей считать «Золото в лазури» навсегда упраздненным «последней волей автора»<sup>13</sup>. Стихов из «Урны» мемуаристы тоже не запомнили; зато стихи «Пепла» с первого их появления и до конца публичных вы-

---

<sup>10</sup> 1920 — примерная датировка Л. Шилова [Шилов 2004: 8], 1921 — Бернштейн говорит о записи Белого (хотя другого стихотворения, но, возможно, было записано несколько; см.: [Бернштейн 1972: 506]).

<sup>11</sup> Ср. отзыв И. Эренбурга 1919 года: «Читает он, — будто Сивилла вещающая» [Эренбург 1995: 342].

<sup>12</sup> Подробную историю переработок см.: [Малмстад 2006].

<sup>13</sup> См. конец предисловия к «Зовам времен». «В экземпляре, который давала ему для работы (для переработки «Золота в лазури» в «Зовы времен». — *Е. Г., Д. Т.*) Е. В. Невейнова (своего тогда не было!), яростно крест-накрест перечеркнул заглавие книги, а внизу написал: “Сожжено!”» [Бугаева 2001: 239—240].

ступлений Белого — оставались гвоздем программы (кроме того, «Пепел» дважды переиздавался в 1920-е годы). Стихи из сборника «Королевна и рыцари», написанного перед первым отъездом Белого за границу, звучали в выступлениях в революционные годы; тогда же читались стихи из сборника «Звезда» и поэма «Первое свидание», а в берлинские — стихи из книги «После разлуки». «Пепел», «Королевна и рыцари», «Первое свидание» остаются в репертуаре Белого-декламатора и после возвращения из Берлина [Чуковский 1989: 149], — а потом публичные чтения стихов прекращаются. Нет воспоминаний о чтении вслух поэмы «Христос Воскресе», кроме неуверенных слов Н. Кузьмина, признающего, что он не помнит, что именно Белый читал [Кузьмин 1995: 496].

## 2

Для подтверждения нашей догадки об особенностях декламационной манеры чтения Белого нам необходимо охарактеризовать сделанные Бернштейном в 1921 году<sup>14</sup> записи следующих стихотворений: «Голос прошлого» (сб. «Королевна и рыцари»), «Шоссе» (сб. «Пепел»), первая строфа стихотворения «Чаша времен» (сб. «Звезда»), два отрывка из поэмы «Первое свидание» (строки 45–60 и 110–135). В распоряжении Бернштейна было еще как минимум два (а возможно, больше) прочитанных стихотворения, а именно уже упоминавшиеся нами «Карма» и «Родина» (сб. «Звезда»), декламацию которых он подробно анализировал. Вероятно, они остались в части безвозвратно утраченной, рассыпавшейся трети собрания фоноваликов.

Все сохранившиеся в записях стихотворения Белого написаны традиционными размерами; к сожалению, у нас нет примеров чтения поэмы «Христос Воскресе» или стихов, читавшихся в манере «мелодизма». Однако два из

---

<sup>14</sup> Валики с записями хранятся в фондах Государственного литературного музея (ГЛМ) [Бернштейн 1972: 506].

них — «Голос прошлого»<sup>15</sup> и «Чаша времен» — служили для Белого полигоном ритмического поиска, что видно по многочисленным изменениям их графики в изданиях; разберем их подробнее.

Судя по всему, «Голос прошлого» Белый часто читал на своих публичных выступлениях: это стихотворение упоминает, например, А. Штейнберг, вспоминая о периоде, когда делалась запись для Института Живого слова (1921—1922): «До сих пор звучит в ушах его голос, голос Бориса Николаевича, читающего свои баллады о королевне и седых рыцарях» [Штейнберг 1991: 42]. О чтении «Королевы и рыцарей» в 1924 году вспоминает также Чуковский.

Стихотворение является одним из ранних и очень умеренных (по сравнению с периодом сб. «После разлуки» и «Зовы времен») примеров того поиска модификации привычной строчно-строфной графики ради открытия иных «мелодических» ходов. Вначале оно называлось «Барбарусса»<sup>16</sup>, впервые было напечатано в 1911 году в шестом номере «Аполлона» (обычной графикой):

В веках я спал... Но я ждал..  
О, невеста — Север моя,  
Я встал из подземных зал:  
Спасти — тебя, тебя!

В сборнике «Королевна и рыцари» (1919) Белый называет стихотворение «Голос прошлого» и единообразно меняет графику всех строф, изобретая как бы новую «твердую форму», — чего он прежде не делал. Создание новой стабильной строфики — совсем нетипичный случай для его творчества, и остается жалеть, что сохранилась запись только этого стихотворения. Если бы сохранились записи других «мелодических» стихов, можно было бы точнее судить, что именно Белый имел в виду под прихотливыми типографскими сдвигами и отбивками.

---

<sup>15</sup> Запись этого стихотворения опубликована [Голоса... 2003]. Фонограмма хранится в ГЛМ.

<sup>16</sup> Согласно легенде, Фридрих Барбаросса, император-крестоносец, не умер, но спит под горой Унтерсберг и ждет своего часа.

Однако некоторые тенденции можно проследить и в «Голосе прошлого». Белый соединяет первую ударную группу каждой второй строки с первой строкой, придавая таким образом некий зачин строфе — зачин, звучащий на одном бурном дыхании, которое, вероятно, имитирует стремительное и сметающее преграды движение всадника («На крутые груди коней кидается чахлый куст»). Напомним об отмеченной Бернштейном паузе после первой ударной группы — по этой паузе проходит «цезура», отделяющая начало второй строки, присоединенное к первой. Иными словами, Белый делает эту паузу (после первой ударной группы) сильнее стандартной междустрочной паузы; порыв пробуждения всадника, бег его коня сметают границу строки. Остаток метрической второй строки остается печатной второй строкой, а третья и четвертая строки отделяются от первой и второй и друг от друга строфным интерлиньяжем, и каждое слово в них печатается отдельной строкой; все второе двустипийное противопоставлено первому не только этим, но еще и отступом вправо; оно сразу несколькими способами противопоставлено первому, и если первое организовано через сбой границы строк, ход асимметрический и динамический, то второе — спокойно и симметрично, хотя и нетрадиционно. С этими изменениями автор согласовывает и некоторые изменения пунктуации, и получается строфа такого вида:

В веках я спал... Но я ждал, о Невеста, —  
Север моя!

Я встал  
Из подземных  
Зал:

Спасти —  
Тебя,  
Тебя!

Повторно это стихотворение было отредактировано для сборника «Зовы времен» (ок. 1930), где оно названо «Голос из прошлого». В этой редакции Белый, вероятно, хотел сгладить и гармонизировать ритмический ход «Королевы

и рыцарей», сохранив его суть. Радикальное, режущее глаз и слух упразднение первой строчной паузы отменено, но идея противопоставления зачина и остальной строфы оставлена; ведь поскольку все внутрискочные паузы всех строк, кроме первой, усилены до строчных, то выходит, что все паузы первой строки (и внутрискочные, и строчная) относительно целого строфы на порядок ослаблены, и сохраняется идея ускоренного, бросающегося вперед зачина. Противопоставление двух двустопных сглажено тем, что конец второй строки оформлен так же, как третья и четвертая, а уровень их отступа задан концом зачина.

В веках я спал... Но я — ждал —  
 О, Невеста —  
 — Север —  
 Моя!

Я встал  
 Из подземных  
 Зал —

Спасти —  
 Тебя,  
 Тебя!

Паузы чтения, предпринятого по просьбе Бернштейна в Институте Живого слова в 1921 году, можно измерить и таким образом проследить, насколько соответствовало (по крайней мере в этот раз) реальное чтение Белого тому, что он задавал своим типографским рисунком, и проинтерпретировать их за счет друг друга. Цифры обозначают паузу в десятых долях секунды, пометка *leg* — слитное замедленное произношение двух ударных групп без собственно паузы.

в веках я спал 1,2 но я ждал  
 о невеста 1,1 север моя 1,7  
 я встал 0,6 из подземных *leg* зал 1,3  
 спасти 1,2 тебя 1 тебя 1,7  
 мы рыцари дальних стран 0,6  
 я рог 1 гудящий *leg* из тьмы 1,7  
 в сырой 0,7 в дождевой 0,4 туман 1,3  
 несемся на север 0,6 мы 1,7  
 на крутые груди коней 0,6

кидается чахлый куст 1,7  
 как ливень *leg* потоки 0,2 дней 1  
 как буря *leg* глаголы 0,2 <уст 1,7>  
 плащ семицветием звезд  
 слетает 1,3 в туман 1,3 с плеча 3,5  
 тяжелый 0,3 червонный *leg* крест 1  
 рукоять 0,5 моего 0,5 меча 1,2  
 его в пустые края  
 вознесла 0,8 стальная рука 1,7  
 секли 1,1 мечей *leg* лезвия 1,7  
 не ветер 1,3 года 1,2 века

На месте слова «уст» запись явно бракована — слышен щелчок, проглатывающий «уст» и какую-то часть паузы после этого (от нее слышно 1,2 секунды). В остальном паузы нетрудно классифицировать. Самая типичная, длиной 1,7 или 1,6 секунды, отделяет друг от друга не строки и не строфы, а двустипишия, полустрофия — как мы и видели в анализе графики «Королевы и рыцарей», Белый противопоставляет друг другу именно их. Строфы-четырёхстишия разделены точно такими же паузами, как полустрофия; ведь они и так выделены рифмой и специальными ритмическими ходами зачина, и выделение их еще паузами Белый, вероятно, чувствовал как избыточное. Эта стандартная «полустрофическая пауза» один раз увеличена вдвое — трудно сказать, случайная ли это запинка чтеца или акцентирование «тяжелого червонного креста» как главного символа стихотворения о крестноносце. Эту полустрофическую паузу мы обозначим четырьмя чертами — ||||.

Между третьей и четвертой строками всех строф, кроме последней, мы видим уменьшенную паузу, от 1 до 1,3 секунды; эту «строчную» паузу мы обозначим тремя чертами — |||. Внутри строк встречаются пауза длиной 0,5–0,7 секунды (две черты — ||) или еще меньше (одна черта — |); иногда Белый прибегает к плавному и замедленному, но связному произношению. Общая схема паузировки такова.

в веках я спал ||| но я ждал  
 о невеста ||| север моя ||||  
 я встал || из подземных зал |||  
 спасти ||| тебя ||| тебя ||||  
 мы рыцари дальних стран ||

я рог ||| гудящий *leg* из тьмы |||  
 в сырой || в дождевой | туман |||  
 несемся на север || мы |||  
 на крутые груди коней ||  
 кидается чахлый куст |||  
 как ливень *leg* потоки | дней |||  
 как буря *leg* глаголы | уст |||  
 плащ семицветием звезд  
 слетает ||| в туман ||| с плеча |||  
 тяжелый | червонный *leg* крест |||  
 рукоять || моего || меча |||  
 его в пустые края  
 вознесла || стальная рука |||  
 секли || мечей *leg* лезвия |||  
 не ветер ||| года ||| века

Отраженная графикой «Королевы и рыцарей» идея полностью снять первую междустрочную паузу и превратить первую строку вместе с первой ударной группой второй строки в один слитный зачин осуществлена буквально только в четвертой и пятой строфе; во второй и третьей первая междустрочная пауза ослаблена до внутрискрочной (что больше напоминает графику «Зовов времен»); в первой строфе она ликвидирована, но сама первая строка разбита паузой, равной строчной — анакрус стихотворения, как и анакрус строки, Белый делает самым нестабильным местом, таким, в котором ритм еще только пробивается сквозь хаос элементов.

Сопряженная с предыдущей идея усилить первую междустрочную паузу второй строки осуществлена буквально в первой, второй и четвертой строфах; в пятой строфе она есть, а вот в третьей («кидается чахлый куст») ее вообще нет (и будет ли шуткой сказать, что это связано с неуместностью попытки чахлого куста броситься на императора-крестоносца?).

Остаток второй строки, согласно графике «Королевы и рыцарей», должен быть слитным; это так в первой, третьей и пятой строфах; во второй и четвертой он оформлен легато или даже сильной, строчной паузой, что сходно с графикой «Зовов времен».

Второе полустрофие, в котором, согласно обоим редакциям графики, каждая ударная группа должна быть отбита

паузами, на самом деле прочитано вариативней и свободней. Совершенно четко строчные паузы между ударными группами звучат только в конце первой строфы (первая презентация формы?) и последней (общее замедление темпа к финалу). В остальных случаях паузировка или замедление этих строк различны, но все же всегда (кроме двух исключений, одно из которых — «несемся на север» — несложно объяснить) они так или иначе замедлены относительно первого полустихия. «Фигура Бернштейна» — первая ударная группа отделена паузой, вторая и третья произнесены легато с мелодическим ходом — иногда просматривается, но иногда и переворачивается («как ливень *leg* потоки | дней ||| как буря *leg* глаголы | уст |||» — наименьшей паузой отделены последние односложные ударные группы).

Если условно придать расшифровке чтения «Голоса прошлого» такой астрофичный вид, какой приобретает графика даже строфических стихов Белого в сборнике «После разлуки», и обозначать, например, полусекундную паузу — ступенькой, секундную и более — строкоразделом, полуторасекундную и более — строфоразделом, первая строфа примет такой вид:

в веках я спал  
но я ждал о невеста  
север моя

я встал  
из подземных зал  
спасти  
тебя  
тебя

Графические модификации «Чашаи времен» от «Собрания стихотворений» 1914 года до «Зовов времен» разбирает А. Лавров [Лавров 2006: 36–38]. Стихотворение взывает к поиску строфической формы, потому что оно написано редким сверхдлинным размером — чистым четырехстопным пеоним вторым (то есть крайним частным случаем семистопного ямба, но ямбические стопы появляются только в начале первой и конце последней строки, маркируя их таким образом — обратным тому, что обычно делает пеон в

ямбическом стихотворении); оно даже состоит в основном из пеонических слов (в первой строфе они занимают 11 позиций из 16 возможных). Первое, что напрашивается сделать в русском стихе с любым сверхдлинным размером, — это разделить строки пополам на пеоны; но упомянутое преобладание пеонических слов подталкивает к тому, чтобы разделить пополам и первую половину (или обе, несмотря на краткость второй), что Белый и делает в редакции «Звезды» и «Зовов времен», деля нечетные строки на три («Звезда») или четыре («Зовы времен»), а четные оставляя целыми. В редакции сборника «Стихи о России» он оставляет целыми первую и последнюю строку, а делит вторую и третью. Паузы в записи Бернштейна четко отмечают каждой строки деление на три, а последней на четыре (то есть она ближе всего к вышедшей через год «Звезде»):

Свершилось! 1,5 Весть весенняя! 1,1  
 Удар молниеносный! 1,6  
 Разорванный, 0,8 пылающий, 1,2  
 блистающий покров: 2,1  
 В грядущие, 0,8 Громовые 1 Блισταющие весны, 1,2  
 Как в радуги 0,7 прозрачные, 1,2  
 спускается 0,8 — Христос.

Белый читает только первую строфу из двух, и первое слово в ней — «свершилось», а не «открылось», как во всех письменных источниках. О соотношении пауз можно сказать, что, как мы и видели в «Голосе времен», пауза между полустрофием существенно больше междустрочной. Паузы, отделяющие половины строк, приближаются к междустрочным и в другом стихотворении могли бы ими служить, а паузы между «четвертинками» строк, 0,7–0,8 секунды (кроме той, которая отделяет начальный возглас), еще меньше. В целом понятно, что, как и в случае с «Голосом времен», мы имеем дело с выражением тех же ритмических тенденций, что и в графических поисках, но никак не с точным воспроизведением одного из зафиксированных на бумаге вариантов.

Из других стихотворений, записанных Бернштейном, можно узнать, что это за пауза-«четвертинка»: это пауза, которой, как свидетельствуют Бернштейн и Медведев,

отделяется первая ударная группа строки в традиционном размере. Разметка паузами чтения «Шоссе» такова:

За мною 0,4 грохочущий город 1,3  
 На склоне 0,8 палящего дня. 1,4  
 Уж ветер 0,8 в расстегнутый ворот 1,3  
 Прохладой *leg* целует меня. 1,4  
 В пространство 0,6 бежит — убегает 1,2  
 Далекая лента шоссе. 1,4  
 Лишь перепел 0,6 серый мелькает, 1  
 Взлетая, 0,4 ныряя 0,3 в овсе. 1,7  
 Рассыпались 0,7 по полю галки. 2  
 В деревне 0,9 блеснул огонек. 2  
 Иду. 1 За плечами на палке 1,5  
 Дорожный 0,7 висит узелок. 2  
 Слагаются темные тени 0,9  
 В узоры 0,3 промчавшихся дней. 1,6  
 Сижу. 0,9 Обнимаю колени 1,1  
 На груди дорожных камней. 1,8  
 Сплетается 0,4 сумрак крылатый 0,9  
 В одно 0,7 роковое кольцо. 2  
 Уставился столб полосатый 0,9  
 Мне цифрой | упорной 0,7 в лицо<sup>17</sup>.

Снова мы видим, что пауза между половинами строф часто существенно больше междустроочной, но несущественно меньше междустрофной; несколько увеличивает паузу сильный синтаксический раздел (точка в пунктуации). В целом аналогично построено чтение отрывков из поэмы «Первое свидание». В первом из них<sup>18</sup> любопытно отметить

<sup>17</sup> Значок *leg* обозначает замедленное, но слитное произношение вместо паузы, черта | — перебой тона без паузы.

<sup>18</sup> «И дирижирует: Главач. 1,8 / И дирижирует: 0,9 Сафонов... 1,5 / И, фанфаронит: 1,1 часто — врач; / 1,4 И солдафонит: 0,9 каста “фоннов”; 1,9 / Интерферируя наш взгляд 1,3 / И озонируя дыханье, 1,3 / Мне музыкальный звукоряд 1 / Отображает 0,4 мирозданье — 1,4 / От безобразий городских 1,3 / До тайн 0,9 безобразий Эреба, 1,2 / До света 0,8 образов людских 1,2 / Многообразиями неба; 1,2 / Восстонет в ночь 0,8 эфирный пад, 1,4 / В зонах 0,9 гонит бури знаков: 1,6 / Золотоколых 1,2 Ореад, 1,3 / Златоколесых 1,2 зодиаков...»

оформление двух последних строк, своего рода музыкальной клаузулы: междустрочная пауза сокращается, а паузы в середине строк, наоборот, удлиняются, так что пеоническое двустипение начинает звучать так же, как в «Чаше времен» — ни одной строкой, ни двумя, ни четырьмя, но равномерным ходом пеонов, что подчеркивает и внутренняя рифма на этих пеонических «одностопиях», и аллитерация.

Во втором отрывке из «Первого свидания»<sup>19</sup> бросается в глаза то, что его вторая половина рисует, если можно так выразиться, «быстрый бег блеска», быстроту этого бега выражает и сокращение пауз. Перед финалом, в самой быстрой части, междустрочная пауза достигает самой ма-

---

<sup>19</sup> О, невозможные моменты: 1,4  
Струнат 1,4 и строят инструменты... 1,8  
Вдруг!.. 1,4  
Весь — мурашки и мороз! 1,4  
Между ресницами 0,8— стрекозы! 1,2  
В озонных жилах 0,8 — пламя роз! 1,3  
В носу 1 — весенние мимозы! 1,3  
Она пройдет 0,6 — озарена:  
Огней зарней, 1 неопалимеей... 1,1  
Надежда 0,6 Львовна Зарина 1,2  
Ее не имя, 0,9 а — «во-имя»!.. 1,2  
Браслеты 0,7 — трепетный восторг — 1,3  
Бросают лепетные слезы; 1,4  
Во взорах 1 — горный Сведенборг; 1,3  
Колье 0,9— алмазные морозы; 1,7  
Серьга 1 — забрежжившая жизнь; 1,4  
Вуаль 0,4 провевшая — трепет; 1,4  
Кисей вуалева брызнь 0,9  
И юбка палева 0,7 — лепет; 1,2  
А тайный 0,3 розовый огонь, 0,6  
Перебегая по ланитам ?  
В ресниц прищуренную сонь, 0,8  
Их опаливший меланитом, — 0,6  
Блеснет, как северная даль, 0,6  
В сквозные, веерные речи... 0,5  
Летит 0,8 вуалева шаль 0,9  
На бледнопалевые плечи.

Строки «Кисей вуалева брызнь» и «Перебегая по ланитам» почти скороговоркой, после «ланитам» дефект записи («ресниц» почти не слышно), не дающий уточнить длину паузы.

ленькой среди сохранившихся записей длины в 0,5–0,6 секунды, чтобы снова немного приблизиться к привычной величине только в финальном двустии, снова отмеченном пеоническим ритмом и тройной внутренней рифмой. Кроме того, из этой записи Бернштейна мы узнаем, что «она» в «она пройдет» произносится с особой интонацией, как если бы слово было выделено курсивом (чего в изданиях Белый не сделал) или, быть может, написано с заглавной (о чем судить нельзя, потому что слово первое в строке); эта орфография была бы вполне естественна для первого появления в поэме не просто образа М. Морозовой, но воплощения Прекрасной Дамы кружка соловьевцев.

Что касается общего эмоционального впечатления от чтения Белого, то «ораторская патетичность», о которой говорил Бернштейн<sup>20</sup>, слышнее всего в чтении «Голоса прошлого» и тем более «Чаши времен»; религиозный, пророческий пафос совмещается в них с модификацией, «расплавом», как выразился бы сам Белый, традиционной строфики. Можно сказать, что пророческий пафос и плавит ее, и, скорее всего, эти интонации звучали еще сильнее, когда Белый читал вслух «Христос Воскресе», где от традиционного стиха остается почти так же мало, как в «стихах» пророческих книг Библии.

Белый не пытается «играть» стихотворение, как роль, но все же выбирает разные эмоциональные регистры для стихов разного рода. «Пепел» звучит много спокойней стихов пророческого типа и даже с некоторой, как говорили в то время, резиньяцией; в «Первом свидании» и «Крещеном китайце» (фрагмент из которого также записал Бернштейн) перед нами вообще не столько поэт, сколько рассказчик, повествователь, мемуарист — как бы парадоксально это ни совмещалось с особенно большим даже для Белого количеством ритмических и фонетических эффектов именно в этих текстах. Добродушный и внимательный, мемуарист озабо-

---

<sup>20</sup> Ср. отзыв Н. Верховского советской поры: «экзальтированная, напряженно-ритмическая декламация» [Верховский 1950: 64].

чен тем, чтобы донести сложный текст до читателя внятно, отчетливо, в темпе, доступном для понимания и осмысления, — а прекрасные картины, являющиеся его содержанием, встанут тогда перед слушателем сами; словно лектор, он старательно и неторопливо выговаривает непривычные слова типа «интерферируя», «озонируя», «Ореад» и «Эреба», и никогда не забывает отметить паузами и движением тона те ритмические волны, которые так характерны для его творчества. Во всех трех фрагментах он рассказывает о том, как слышал музыку (концерт в Консерватории или игру матери на фортепиано); он добавляет, что «музыкальный звукоряд» и «отображает ему мирозданье», но, словно старый дирижер, уже не пытается подыграть музыке эмоциональным порывом, заботясь только о внятности указаний и четкости ритма, который он задает разделяющему и связывающему его со слушателями невидимому оркестру языкового восприятия и воображения.

### 3

При графическом оформлении своих стихов Белый не пользовался такими механическими процедурами, которую мы провели выше с «Голосом времен»; он зачастую по-разному пытался выразить паузами и темпом в произношении или расстановкой и пунктуацией на бумаге одни и те же ритмико-интонационные тенденции. Он не подгонял графическую расстановку под чтение, но скорее одновременно искал то и другое:

В поисках интонационной расстановки, выявляющей ритмически смысловую акцент, Б. Н. исписывал не один лист. Он говорил, что, пока стихотворение не записано и глаз не пройдет по строчкам, как по своего рода нотным знакам, ничего еще нельзя сказать. Сперва их нужно увидеть и потом уже проверить по слуху, как в них уляжется голос. Он терпеливо записывал разными строчками одно и то же стихотворение, приносил показать; и сперва не читал, а раскладывал передо мной на столе и говорил: «Взгляни! Какое лучше звучит?..» [Бугаева 2001: 246]

После этого «чтения партитур», которое должна была произвести жена, Белый все же сам выбирал наиболее интонационно удачный вариант, проверив еще раз и остальные. На вопрос Бернштейна, произносит ли он, когда сочиняет, Белый ответил, что в процессе сочинения он всегда думает о произношении [Бернштейн 1927b: 18], подразумевая скорее внутреннее, воображаемое произношение, а не о декламацию (актер, разучивая роль, или тем более оперный певец, в своем творческом процессе должен думать о вполне реальном произношении). Читать варианты вслух жене он не просил, полагаясь на непосредственное действие расстановки строкоразделов. Декламацию он чувствовал как род записи, демонстрации и проверки стихотворной формы, что лежало в «декадентской» манере напевного чтения.

В этом камень преткновения, вызывавший у многих отрицание стихотворных экспериментов Белого, как, например, у одного из армянских поэтов, с которыми Белый спорил в 1929 году:

Так же не мог Б<орис> Н<иколаевич> объяснить, почему поэт имеет основание разбивать строчки: это определяет интонацию, дает паузу, выделяя удар. — «Не нужно мне указаний от автора. Почему вы думаете, что знаете лучше всех, как нужно читать то, что вы написали?» — («может быть, может быть!») — соглашался Б<орис> Н<иколаевич>) и т. д... Наконец Б<орис> Н<иколаевич> вскипел. И ниспровергся потоком...<sup>21</sup> [Бугаева 2002: 44]

Белый своей типографикой не столько расставлял указания, как следует читать его стихотворные тексты, сколько искал новую, бесстрофную и бесстрочную форму стиха<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Схожие претензии повторяет М. Гаспаров [Гаспаров 1988: 456–457].

<sup>22</sup> «Когда-то ровный строфический расстав был достижением; над ним много работали; он отвечал еще ритму недавнего времени. Оно текло медленно и спокойно, большими объемами. Теперь пульс его бешено бьется, дыхания прерывисто <...> Строчный расстав Маяковского — не каприз, не выверт, не произвол. Это необходимость живого стиха, идущего вровень с ускоренным временем и стремящегося отразить свою интонацию» [Бугаева 2001: 246].

Декламация для него была еще одним полигоном поиска этой формы, а не отражением записи; решался вопрос о взаимоотношении языка и стиха, а не записи и чтения.

Как вспоминает Белый, во время работы «Кружка экспериментальной эстетики» под его руководством (который обычно называют «Ритмическим кружком»), чтение вслух рассматривалось как критерий для оценки ритмической интерпретации той или иной строки: «Члены кружка, передавая Б. Н. Бугаеву собранные ими примеры ритмических фигур, громко прочитывали их, причем были отмечены следующие ритмические особенности...» — читаем мы в протоколах заседаний [Белый 2014: 238]. Чтение, как можно понять, вызывало нарекания и не могло решить спорных вопросов; в конце концов, вспоминает Белый, «была найдена сводка для чтения всех строк, так сказать, идеальным чтецом (“*пономарем*”, как его называли мы), отмечающим не выражение, а факт ударений, полуударений и безударностей, и отмечающим междусловесную паузу (“*малую цезуру*”, как называли мы ее)» [Белый 1999: 426]; то есть «идеальный чтец» озвучивал только объективные лингвистические, просодические параметры — и таким образом приближался к «интонации», которая вложена в само стихотворение, без особенностей, которые может привнести индивидуальная декламация.

Для потебнианца Белого<sup>23</sup>, убежденного в эстетической выразительности языка самого по себе, цель как стиховедческих, ритмических разысканий, так и собственного творческого поиска — выявить единство ритмического и интонационного, стихового и языкового, причем выражающее смысл на всех уровнях, вплоть до иконического. Говоря о «предустановленной гармонии» формального и содержательного в его стихах [Бернштейн 1972: 481; ср. Бернштейн 1927b: 33], Бернштейн точно угадывает и другую, монадологическую, лейбницеанскую доминанту, единую для Белого-исследователя и Белого-поэта<sup>24</sup>. Ее бы мы и назвали

---

<sup>23</sup> О Белом и Потевне см.: [Хан 1991; Какинума 2002] и др.

<sup>24</sup> О монадологии у Белого см., например: [Каидзава 1999]; также: [Силард 2011; Торшилов 2014]; у самого Белого, например: [Белый 1918b: 9 сл.].

той спецификой творческой индивидуальности, которую Бернштейн искал в декламативности; поэтическая речь прямо в процессе звучания сама проверяет свою конструктивную, гармоническую возможность, нащупывает и рассчитывает ее; речь никогда не идет о вполне законченном произведении, поиск ее завершенности продолжается (отсюда редкое количество переделок собственных произведений в творчестве Белого). В известном смысле поэт всегда остается импровизатором<sup>25</sup> и никогда не читает вполне готовую вещь, чтением снова проверяя ее возможности (как и внутренним чтением в процессе сочинения); эволюционирующая монада произведения<sup>26</sup>, таким образом, продолжает свое становление. Именно потому оголяются, подчеркиваются элементы конструкции (в чем упрекал Белого Бернштейн<sup>27</sup>), что строительство, точнее, саморазвитие монады все еще идет.

Относительно же вопроса о декламации в целом Бернштейн совершенно прав, говоря, что «стиховое произведение не содержит в себе элементов декламационных — элементов материального звучания» [Бернштейн 1927: 39] и что возможность различных исполнений стихотворения, как и возможность написать на него разные романсы, свидетельствует о том, что в самом стихотворении нет «закона для исполнителя», диктующего ему единственно верный вариант и отсеивающий другие как неверные. Однако из этого не следует, что собственной музыки стиха не существует и что «вся проблема мелодики стиха возникла из ожествления стихового искусства с его внешним обнаружением». Примерно с равным успехом можно утверждать, что если возможно исполнить симфонию по-разному и со-

---

<sup>25</sup> Белый умел импровизировать на фортепьяно.

<sup>26</sup> «Основы эволюционной монадологии» — главное философское произведение Н. Бугаева [Бугаев 1893].

<sup>27</sup> «Блок <...> знал истину, которая ускользает от многих художников Слова: “Хуже всего, если форма подходит под понятие конструкции: внимание получает от этого такое направление, при котором наступает совсем иное действие, чем ожидал художник”» [Бернштейн 1972: 495].

проводить различным видеорядом, то в ней самой никакой музыки нет. Симфония со всеми ее темами существует не только без необязательного сопровождения дополнительными (визуальными или, скажем, обонятельными) «голосами», но и вообще без исполнения существует — в партитуре; и даже уничтожение партитуры делает ее не несуществующей, а всего лишь неизвестной нам. Конечно, как всякое сравнение, наше сравнение языка с музыкой хромает, но эта неточность вовсе не в пользу отрицания «музыки» стиха, то есть эмоциональной действенности его звуковой и ритмической формы, потому что если развитое музыкальное воображение и тем более умение читать партитуру свойственны относительно немногим, то внутренняя речь — базовое свойство человека.

Наша трактовка свидетельств об изменении манеры декламации Белого вступает в видимое противоречие с одним мнением Бернштейна: «Андрей Белый, читая в своей нынешней манере старые стихотворения, устраняет характерную для его декламационного стиля связь между динамико-мелодическим движением голоса и синтактико-семасиологической структурой текста (засвидетельствовано фонограммой стихотворения 1904 года “За мною грохочущий город”, произнесенного в 1921 г.)» [Бернштейн 1972: 506]. Мы полагаем, что в принципе Белый зачастую читал стихи «Пепла» (и другие стихи традиционной строфики) примерно так же, как и в 1900-е годы, единообразным напевом с мелодическим подъемом в районе предпоследней ударной группы, а новая манера, подробные описания которой приводят К. Бугаева и В. Андреев, касалась чтения чужих стихов, собственных стихов нетрадиционного размера или переделанных (или хотя бы декламационно переинтерпретированных) собственных стихов, и эти две манеры соответствовали двум системам стихосложения в его творчестве.

Надо сказать, что стихотворение «Шоссе» (которое Бернштейн называет по первой строке) Белый многократно переиздавал, но никогда не переделывал (что в его наследии редкость). Возможно, при его чтении Бернштейн слышал как раз старую манеру без изменений, в которой «движение голоса еще не подчеркивало синтактико-семасиологические связи» и бернштейновское «устраняет» — ошибочное умо-

заключение; либо это стихотворение Белый всегда читал так, спокойно (либо именно в тот раз). Возможны разные догадки об этой несохранившейся записи, но направление общего развития манеры чтения все равно очевидно: трансформируя традиционное строчно-строфное строение стиха, Белый разнообразил и единый «напев» чтения; однако его «антиметрическое» («подчеркивающее синтактико-семасиологические связи», словами Бернштейна) чтение, так же, как и новшества в размерах (отказ от «метра»), должно было служить не уничтожению стиха, но раскрытию его возможностей («ритма»).

Наконец, завершая разговор о «мелодизме» и о второй манере чтения Белого, необходимо привести еще одно описание чтения «мелодического» стихотворения, написанного в 1931 году (то есть чтение не может относиться к более раннему времени):

Каждый раз, когда думаю о темпераменте Б<ориса> Н<иколаевича>, во мне начинает звучать его голос, читающий все то же стихотворение «Тимпан» из последнего сборника «Зовы времен».

Ритм мелодии дан там на дыхании трех разноокрашенных волн интонационно поющего голоса. В пределах трех строф сомкнут диапазон звучаний — от огненных взрывов тимпана, через певучую призрачность флейты, до сквозного струения арфы.

Он начинал — будто весь вспыхнув — с бурного взлета острых хохочущих строк: «Поднял голос — / — Упорный, лукавый, / Как Пан —...». Потом из обрыва в глубокую паузу едва намечал, замедляя, напевно: «Точно сон из забвения, / Точно хитон / Фиолетовый...». Потом — новая пауза... И — вздохом душистого воздуха веяла «Сафо», лицом озаряясь на звук; а вдаль, угасая легким всплеском созвучий, «арфа — / — Струилась / Ручьем / Серебристым — / — Из рук».

Нет, нужно было раз только слышать, как читал свой «Тимпан» Б<орис> Н<иколаевич>, чтобы этого никогда не забыть [Бугаева 2002: 117].

Приведем стихотворение, упомянутое К. Бугаевой, целиком:

Поднял голос —  
     — Упорный, лукавый,  
     Как Пан —  
         — И —  
             — Отрывистый —  
 Гривистый  
 Черный, —  
     — Курчавый  
     Тимпан.

Точно сон из забвения,  
 Точно хитон  
 Фиолетовый, —  
     — Флейты —  
         — В день  
             Трепетный —  
                 — Пение...

Сафо, —  
     — Из шарфа  
     Душистым,  
     Как воздух, —  
         — Лицом —  
             — Озарилась —  
                 — На звук...

Арфа —  
     — Струилась —  
         — Ручьем —  
             — Серебристым —  
                 — Из рук!

«Тимпан» написан сплошным трехсложником, как и романы Белого из цикла «Москва», но смысловое и графическое деление, а также исключительное количество внутренних рифм создают полное ощущение некоей краткой строфической структуры, которую при этом не удается точно формализовать (число стоп и рифм не сходится). Описанным чтением Белый иконически подчеркивал строгость и выразительность структуры, асимметрическое различие всех частей, образующих единую «симфоническую» структуру (бурное — тихое — ясное и улетающее, наподобие четырех частей симфонии). «Тимпан» посвящен только звуку, без сюжета и персонажей (хотя в «Сафо» с несвойственным Элладе «шарфом» угадывается «язык-

эвритмистка» из «Глоссоластики», «поэмы о звуке» — они тоже играют с «шарфами» [Белый 1922с: 15–16].

Стремление сблизить стих и прозу было свойственно всей деятельности Белого, начавшего свой творческий путь с «Симфоний»; в последний период творчества, когда он сочиняет стихи «мелодического» принципа, с точки зрения «определения стиха» Б. Томашевского и М. Гаспарова<sup>28</sup> являющиеся «малоизученным типом рифмованной прозы» [Гаспаров 1982] (хотя скажет ли это не вооруженный таким определением читатель?), и одновременно пишет сплошным трехсложником «Маски», которые являются, согласно авторскому заявлению в предисловии, эпической поэмой, записанной сплошной строкой только для экономии места [Белый 1932: 11], — в это время стих и проза в самом деле становятся в его творчестве формально неразличимы или даже занимают место друг друга (потому что есть «мелодические» стихи, вовсе не ложащиеся в трехсложник, как ложится «Тимпан»).

Мы не рассматриваем здесь сведения о чтении Белым его прозы, хотя иногда оно выгодно противопоставлено его декламации стихов. Например, пожаловавшись на однообразие «декадентского» напева чтения стихотворений, П. Медведев продолжает: «Но свою романтическую прозу он читает изумительно, неповторимо. Исключительное богатство оттенков, богатейший ритмический рисунок. Слушая Белого, понимаешь, что эта ритмическая проза его не результат формальных изысканий и исхищрений <...> а органическая форма напевности его духа. Недаром зачатки ее — еще в 1-й симфонии. После чтения Б. Н. я как-то иначе почувствовал и принял “Котика Летаева”»<sup>29</sup> [Медведев 1995: 205].

Нужно сказать, что эта ритмизация не была исключительно прерогативой публичных выступлений или художественной прозы. Нина Берберова вспоминает о бытовых рассказах Белого в Берлине 1922 года:

---

<sup>28</sup> Стих — это речь, «расчлененная на соотносимые и соизмеримые отрезки» [Гаспаров 1989: 11; Томашевский 1959: 9–69 и др.].

<sup>29</sup> Ср. отзыв Степуна о чтении «Петербурга» [Степун 1995: 176].

Он приходил к нам и рассказывал что-нибудь, приблизительно в следующем стиле:

— Пролетáю трамвáем по Кúрфюрстендáмму я. Вижу: пёсик у тóмбочки, нóжку подняв, о чем-то задóумался. Вдруг дáма какáя-то стáвит мне нóгу свою на калóшу.

— Судáрыня? За когó вы меня принимаéте?

А онá:

— Я вас зная́ давнó, я тебя вижу в сна́х моих тáйных. Наши дúши — родные. Ты помнишь у Гете:

Ach, du warst in langst vergangnen Zeiten

Meine Schwester oder meine Frau<sup>30</sup>, —

когда сотворим мы с тобо́й эту дивную скáзку?

Я бежал, соскочив на ходу́, и навстрéчу бежали уро́ды немецкие, и я бился в толпé, пробивáясь локтями, ища́ того песика, под рекла́мой сигáрной... И вóт — добежал я до вас... Дорога́я, чайку́ бы мне чáшечку, а ёсли найдется печéньице, то́ и печéньица... [Берберова 1995: 335]

Любопытно, что реконструированный или спародированный Берберовой рассказ ритмизован не сплошным трехсложником, как «Москва», а примерно настолько, насколько ритмизован написанный незадолго перед этим «Крещеный китаец» (возможны отклонения от трехсложника, особенно на стыке синтагм)<sup>31</sup>.

Бернштейн сделал и запись чтения «Крещеного китайца» (который в 1921 году назывался еще «Преступлением Николая Летаева»). Белый читает фрагмент главки «Рулада» (от «И бывало — руладой...» до «Котик мой! Сила не в том...») с некоторыми отклонениями от печатных текстов. Мы ясно слышим, как именно стих и проза сближаются во внутреннем слухе Белого, в «звучании», которое он пытался передать в том числе и декламацией: текст «Рулады» пе-

<sup>30</sup> «Ах, в давно ушедшие времена ты была моей сестрой или моей женой...» (И. В. Гёте, «Warum gabst du uns die tiefen Blicke...»; у Гёте «...in abgelebten Zeiten», «в минувшие времена»).

<sup>31</sup> В «Крещеном китайце» чистый трехсложник составляет 78 % (подсчеты Джеральда Янечека, см.: [Janecsek 1978: 97]).

ресыпан паузами разной длины, формирующими градацию «колонов», которые могут быть записаны отдельными строками, ступеньками, квазистрофами; повышения и понижения тона так же показывают эти волны смыслового, фразового и ритмического единства.

Любой текст из наследия Белого — и «прозаический» может быть, даже более, чем собственно поэтический, — звучит неким умопостигаемым чтением вслух, практически навязывает его читателю и без согласия с ритмом этого чтения создает читателю практически непреодолимые преграды. «Читать только глазами некультурно», — мог заявить Белый в беседе [Бугаева 2002: 44]. Это в самом деле одна из неотъемлемых черт его стиля. И все же тезис Бернштейна о том, что в основе творчества Белого лежит «декламативный элемент», может ввести в заблуждение, заставив чрезмерно сблизжать звучащую основу поэтического творчества с физически осуществленной рецитацией. Как можно понять из статьи «Стих и декламация», Бернштейн даже специально спрашивал Белого о том, произносит ли он, когда сочиняет<sup>32</sup>, и Белый ответил утвердительно, не вдаваясь в подробности; подробности находятся в его трудах по теории творчества.

В самом деле, «звук» в 1920—1930-е годы Белый несколько раз называет исходной точкой творческого процесса. В революционные годы это скорее ритм<sup>33</sup>; но уже схема в неизданном «Кризисе сознания» 1920 года начинает «развитие слова» со «звуко-образо-смысла» [Белый 1920b: 12] (а жест и ритм происходят от него через звуковую метафору), то же Белый утверждает в 1925 и 1927 годах [Белый 1925: 28; Белый 1927: 20—21]. В начале 1930-х он пишет: «То, что я утверждаю о примате *звука*, — мой выношенный 30-летний опыт» [Белый 1988: 14]; или: «Синтез материала

---

<sup>32</sup> «Андрей Белый не представляет себе возможности сочинять стихи, не произнося их <...> Это устное сообщение Андрей Белый подтвердил в статье “Будем искать мелодии”» [Бернштейн 1927b: 18].

<sup>33</sup> «Ритм — глубиннейший слой <...> он — центр земли звуков» [Белый 1917a: 200], тогда как «звуковой материал» всего лишь «соединительно-тканная система поэзии» [Белый 1917a: 178].

переживал я не рефлексией, а звуком музыкальной темы, программу к которой, то есть сюжет, я должен найти» — и рассказывает далее о «звуках», генерировавших «Серебряного голубя» и «Москву». «Звук», генерировавший «Петербург», описан в самом «Петербурге»<sup>34</sup>; Белый неоднократно утверждал, что этот *звук*, например «звук зорь», слышат и другие, особенно настойчиво о Блоке [Белый и др. 1996: 18–20, 22], но и о Метнере, о Маяковском, о Пушкине и Гёте [Белый 1927: 21]; свидетельства других поэтов — Блока в его Пушкинской речи, Гёте, Маяковского — собраны в «Ритме как диалектике» [Белый 2014: 24]; с точки зрения этого звука трактуется пушкинское «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков, и смятенья полн». Отражение мысли в звуке — собственно говоря, исходная формулировка Потемби для слова как произведения искусства. Лаконичной формулировкой этих «первоэлементов» поэтической материи открывается третья глава «Мастерства Гоголя»: «Звук, — эхо творчески рабочей энергии, обращен к воле; в ритме единственна поступь поступков; в изобразительности она — статья, стиль; в смысле она — тенденция к живой жизни...» [Белый 1934: 115]. Но между этим «звуком» и поддающейся записи на фонограф декламацией столько же этапов поэтического труда и воплощения, сколько между упомянутыми Блоком в его Пушкинской речи «звуковыми волнами, катящимися на такой глубине, где человек перестает быть человеком», — и литерами набора.

Ссылки на устное исполнение поэтов в оправдание некоторых своих тезисов появляются в теоретических работах Белого только в 1920-е годы [Белый 2014: 31], то

---

<sup>34</sup> «...Выходил ли ты по ночам, забирался ли в глухие подгородные пустыри, чтобы слышать неотвязную злую ноту на “у”? Уууу-уууу-уууу: так звучало в пространстве; звук — был ли то звук? Если то и был звук, он был несомненно звук иного — какого-то мира: достигал этот звук редкой силы и ясности: “УУУУ- УУУУ-УУУ” раздавалось негромко в полях пригородных Москвы, Петербурга, Саратова: но фабричный гудок не гудел, ветра не было; и безмолвствовал пес. / Слышал ли и ты октябрёвскую эту песню тысяча девятьсот пятого года? Этой песни ранее не было; этой песни не будет: никогда» [Белый 1918b: 76].

есть после бесед с Бернштейном и посещений Института Живого Слова. Но и там Белый подчеркивает разницу, ясно показывая знакомство с направлением его работ<sup>35</sup>:

Лирическая интонация переживается поэтом, как некое содержание, всегда загаданное (процесс разгадывания — в процессе работы) <...> И вот, отвесив тысячу поклонов и оговорившись тысячами извинений, здесь хочу и я вкратце, прячась за поэтов, рассказать об этой переживаемой нами интонации; она — не адекватна интонации чтения поэтом стихов, которое всегда — кривое зеркало; внутренняя интонация — непередаваема; одни в чтении ее кричаще подчеркивают; пример: Брюсов; другие — скрадывают; пример: Блок [Белый 2014: 23].

Конечно, это высказанная почти прямым текстом корректива к теории Бернштейна о разных творческих типах из статьи «Голос Блока» [Бернштейн 1972: 496], «декламативном», к которому отнесен Белый, как самый яркий представитель, и «фоническом», во главе которого — Блок. Лирическая интонация движет любым поэтом, отвечает Белый; просто Брюсов (скромно пропущено: «или я») в декламации ее подчеркивал, а Блок сглаживал и отстранялся.

В период работы над «Масками», как вспоминала К. Бугаева, Белый читал ей и почти прямые «записи» упомянутого «звука», начала генерации текста. Там они называются «звучаниями»; они слышны, как правило, на прогулке<sup>36</sup> (но не обязательно — могут, например, разбудить ночью), они сами по себе похожи на ласточек, ритмичны и музыкальны, но не словесны — однако, поймав их сразу, не позже, их можно успеть перевести в слова и записать. Записанные, они

---

<sup>35</sup> Хотя в составленной им для себя в 1924 году библиографии по стиховедению есть только статья Бернштейна «О методологическом и фонетическом изучении рифмы», ясно, что в целом он был в курсе направления исследований.

<sup>36</sup> Ср.: «Белый рассказывал много раз — для него стих рождался всегда в движении. Не в сидении за столом, а вне комнаты, в перемещении далее стих закипал. Еще неизвестно бывало, во что перелыбется — в чистый звук музыки или в слово» [Гаген-Торн 1994: 32].

представляют собой «главным образом грустно-нежные речитативы, напоминающие былинно-песенный сказ. Он и читал их особенно — почти напевая, задушевно и мягко, с какой-то сердечною теплотой. Ритм и мелодия выступали отчетливо, а слова едва намечались, как легкие, не закрепленные формы»<sup>37</sup> [Бугаева 2001: 205–206]. Этих первых записей Бугаева, по ее словам, при разборе черновики не обнаружила (хотя она пробует перечислить места из «Масок», которые к ним ближе всего). Белый их не сохранял, считая, как можно понять из его теоретических выкладок, только чем-то вроде камертона, задающего тональность — но одновременно взывающего к расшифровке, разворачиванию («звук, эхо творчески рабочей энергии, обращен к воле» — [Белый 1934: 115]).

«Звук» или «звучание», с которого, согласно позднему Белому, начинается генерация произведения, имеет отношение не к голосовым связкам, а к уху; и, как объясняется в «Мастерстве Гоголя», — даже к внутреннему уху, в котором размещается вестибулярный аппарат; поэтому он напрямую завязан на «поступь»-ритм и одновременно, поскольку вестибулярный аппарат корректируется зрением и корректирует его, — на образность. Трудно сказать, насколько серьезно в физиологическом и антропологическом отношении можно воспринимать отсылки Белого к вестибулярному аппарату, но образ «звука», которому поэт внимает именно вестибулярным аппаратом и слышание которого превращается в непрерывный поиск равновесия и его корректировку, в шаг канатоходца<sup>38</sup>, в работу вычисления и жестикуляции одновременно, в которой каждый шаг меняет возможности решения задачи при неизменном ответе, найден чрезвычайно удачно.

---

<sup>37</sup> К. Бугаева ссылается на аналогичные воспоминания Гёте [Goethe 1878: 221]; характерно, что Бернштейн вспоминает Шиллера при описании звуковых корней поэтического творчества [Бернштейн 1927: 30].

<sup>38</sup> «Я себя помню канатным плясуном, балансирующим над бездной», — писал Белый [Андрей... 1992: 445].

Таким образом, при чтении стиха Белый вначале следовал обычной «декадентской» практике, подчеркивавшей размер напевом, но специфика дарования привела его к анализу устройства этого размера (для чего манера чтения, несомненно, была одним из катализаторов); само подчеркивание размера становилось его осознанием и анализом, превращая чтение в своего рода музыкальное упражнение в гармонизации, «темперацию речевого мелоса», как удачно выражается Бернштейн [Бернштейн 1972: 495]. Затем, по мере параллельного и взаимозависимого развития и анализа стиха, в котором интерес к атомам-строкам сменился интересом к движению целого, и одновременной практики сочинения стиха, а также сочинения и чтения ритмической прозы, Белый пришел к поиску такого усовершенствования размера, чтобы он был лишен оков классического «метра» — и, соответственно, однообразия при подчеркивающим метр чтении вслух, — но при этом сохранял качества именно стихотворной речи: ритм, эвфонию, специфическую законченность, взаимопроникновение языковой формы и семантической выразительности. Отдавая дань времени (когда провозглашался десяток поэтических направлений, «измов»), он назвал свой поиск в поэзии «мелодизмом», апеллируя к звучанию и противопоставляя мелодию именно однообразному метру — и пытаясь реализовать это и в практике чтения. Однако и при этом, и при настойчивом присутствии актуализованного звучания даже в прозе Белого, и при декларациях самого Белого о необходимости читать его не глазами, но ушами, «декламативность» все же не стоит называть основой творческой индивидуальности, поскольку фонетическая и просодическая сторона языка полностью присутствует не только в произнесении, но как минимум и во внутренней речи, а по заверениям теоретиков символизма, корни ее находятся и много глубже как в индивиде, так и в исторической жизни народов.

## Литература

*Андреев В. Л.* Из повести «Возвращение в жизнь» // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В. М. Пискунов. М.: Республика, 1995. С. 288–304.

Андрей Белый и антропософия / Публ. Дж. Малмстада // Минувшее: Исторический альманах. Вып. 9. М.: Феникс, 1992. С. 328–489.

*Белый Андрей.* Жезл Аарона // Скифы. Сборник 1й. Пг.: Революционный социализм, 1917а. С. 155–212.

*Белый Андрей.* О ритмическом жесте <1917b> // ОР РГБ. Ф. 25. К. 4. Ед. хр. 1.

*Белый Андрей.* Кризис жизни. СПб.: Алконост, 1918а.

*Белый Андрей.* Кризис мысли. СПб.: Алконост, 1918б.

*Белый Андрей.* Кризис сознания <1920а> // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 65.

*Белый Андрей.* О ритме // Горн. 1920б. № 5. С. 11–19.

*Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке // Записки Мечтателей. 1922а. № 6. С. 22–34.

*Белый Андрей.* Глоссология. Берлин: Эпоха, 1922б.

*Белый Андрей.* После разлуки: Берлинский песенник. Пг.; Берлин: Эпоха, 1922с.

*Белый Андрей.* Слово, как орган творчества. <Лекция, 1925> // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87.

*Белый Андрей.* О слове. <Лекции для ГосТИМа, 1927> // РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 87.

*Белый Андрей.* Маски. М.: ГИХЛ, 1932.

*Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. М.: ОГИЗ, 1934.

*Белый Андрей.* Как мы пишем // *Белый Андрей.* Проблемы творчества. М.: Советский писатель, 1988. С. 170–179.

*Белый Андрей.* Воспоминания о Блоке. М.: Республика, 1995.

*Белый Андрей.* История становления самосознающей души // *Белый Андрей.* Душа самосознающая / Сост. Э. И. Чистяковой. М.: Канон+, 1999. С. 92–108.

*Белый Андрей.* Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Сост., подгот. текста, коммент. И. Н. Лагутиной, М. Л. Спивак. М.: Республика, 2000.

*Белый Андрей.* Ритм как диалектика и «Медный всадник» / Вступ. ст. Д. О. Торшилова; подгот. текста, коммент. Е. В. Глуховой, Д. О. Торшилова. М.: Дмитрий Сечин, 2014.

*Белый А., Иванов-Разумник Р. В., Штейнберг А. З.* Вольная Философская Ассоциация. LXXXIII открытое заседание. 28 августа 1921. Памяти Александра Блока. Томск: Водолей, 1996.

*Берберова Н. Н.* Из книги «Курсив мой» // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 326–340.

*Бернштейн С. И.* Стих и декламация // Русская речь: Сборники, издаваемые Отделом словесных искусств: Новая серия. Вып. 1. <Л.>, 1927а. С. 7–41.

*Бернштейн С. И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Л.: Academia, 1927b. С. 25–45.

*Бернштейн С. И.* Голос Блока / Публ. А. Ивича и Г. Суперфина // Блоковский сборник II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1972. С. 454–525.

*Бугаев Н. В.* Основы эволюционной монадологии. М.: Типолиг. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1893.

*Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2001.

*Бугаева К. Н.* Дневник 1929 года / Предисл. Е. В. Наседкиной; подгот. текста и примеч. Е. В. Наседкиной и Е. Н. Щелоковой // Лица. Биографический альманах. 2002. № 9. С. 116–261.

*Булич В.* Четвертое измерение. Памяти Андрея Белого / Публ., вступ. ст. Н. Башмакофф // Наше Наследие. № 75–76. 2005. С. 65–69.

*Верховский Н. Ю.* Книга о чтецах. М.: Искусство, 1950.

*Гаген-Торн Н. И.* Memoria / Сост., предисл., послесл. и примеч. Г. Ю. Гаген-Торн. М.: Возвращение, 1994.

*Гаспаров М. Л.* Об одном неизученном типе рифмованной прозы // Finitis duodecim lustris: Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин: Ээсти раамат, 1982. С. 154–159.

*Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества / Сост. Ст. Лесневский, Ал. Михайлов. М.: Советский писатель, 1988. С. 213–221.

*Гаспаров М. Л.* Русский стих: Учебный материал по литературоведению. Даугавпилс: Даугавпилский педагогический ин-т, 1989.

Голоса, зазвучавшие вновь. Записи 1908–1950 гг. / Сост. Л. Шилов. М.: Гос. лит. музей, 2003.

*Гуль Р. Б.* В чужом воздухе // Воспоминания об Андрее Белом / Сост. В. М. Пискунов. М.: Республика, 1995. С. 283–287.

*Жемчужникова М. Н.* Воспоминания о московском антропологическом обществе // *Минувшее*. № 6. Париж, 1988. С. 58–69.

*Зайцев Б. И.* Андрей Белый // *Воспоминания об Андрее Белом*. 1995. С. 18–30.

*Каидзава Х.* Идея прерывистости Н. В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // *Москва и «Москва» Андрея Белого* / Отв. ред. М. Л. Гаспаров, сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. М.: РГГУ, 1999. С. 29–44.

*Какинума Н.* «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // *Андрей Белый: Публикации. Исследования* / Ред.-сост. А. Г. Бойчук. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 235–252.

*Кузьмин Н.* Андрей Белый // *Воспоминания об Андрее Белом*. 1995. С. 495–501.

*Лавров А. В.* Ритм и смысл. Заметки о поэтическом творчестве Андрея Белого // *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. Т. I / Изд. А. В. Лавров, Дж. Малмстад. СПб.; М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 5–40.

*Малмстад Дж.* «Муки слова». Очерк истории формирования и публикации стихотворных книг Андрея Белого // *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. 2006. С. 41–77.

*Медведев П. Н.* Из встреч с Андреем Белым // *Воспоминания об Андрее Белом*. 1995. С. 204–207.

*Морозова М. К.* Андрей Белый // *Воспоминания об Андрее Белом*. 1995. С. 31–50.

*Наседкина Е. Н.* Руки, жесты и прическа: Андрей Белый в автошаржах и рисунках современников // *Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики* / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Л. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 163–203.

*Пяст В. В.* Театр слова и театр движения // *Искусство старое и новое* / Ред. К. Эрберг. СПб.: Алконост, 1921. С. 75–85.

*Пяст В. В.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. Р. Тименчика. М.: НЛО, 1997.

*Силард Л.* «Новая математика» и «философия математики» в *Истории становления самосознающей души*: Аспекты аритмологии и комбинаторики // *Russian Literature*. 2011. Vol. 70. № 1–2. P. 137–157.

*Степун Ф. А.* Памяти Андрея Белого // *Воспоминания об Андрее Белом*. 1995. С. 162–186.

*Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.; Л.: ГИХЛ, 1959.

*Торшилов Д. О.* Об истории книги // *Белый Андрей*. Ритм как диалектика и «Медный всадник». 2014. С. 291–334.

Тургенева А. А. Андрей Белый и Рудольф Штейнер // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 187–203.

Хан А. А. Потебня и А. Белый // Андрей Белый: Мастер слова — искусства — мысли / Ред. Дж. Малмстад. Париж: Bergamo, 1991. С. 135–151.

Ходасевич В. Ф. Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 51–73.

Цветаева М. И. Пленный дух // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 236–282.

Чуковский Н. Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989.

Шилов Л. А. Голоса, зазвучавшие вновь. Записки архивиста-шестидесятника. М.: Булат, 2004.

Штейнберг А. З. Друзья моих ранних лет (1911–1928) / Подгот. текста, послесл., примеч. Ж. Нива. Париж, 1991.

Эйхенбаум Б. М. О камерной декламации // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. С. 512–541.

Эренбург И. Люди. Годы. Жизнь // Воспоминания об Андрее Белом. 1995. С. 341–347.

Goethe J. W. Wahrheit und Dichtung. 4 Theil, 16 Buch. Berlin, 1878.

Janecek G. Rhythm in prose: The special case of Bely // Andrey Bely: A critical review / Ed. by G. Janecek. Lexington: University of Kentucky Press, 1978. P. 90–103.

## References

Andreev, V. (1995). From the long short story 'Return to Life' [*'Vozvrashchenie v zhizn'*]. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 288-304. (In Russ.)

Bashmakoff, N., ed. (2005). 'The fourth dimension. In memory of Andrey Bely' by V. Bulich. *Nashe Nasledie*, 75-76, pp. 65-69. (In Russ.)

Bely, A. (1917a). Aaron's rod. In: *The Scythians*. 1st collection. St. Petersburg: Revolyutsionniy sotsializm, pp. 155-212. (In Russ.)

Bely, A. (1917b). *On rhythmic gesture*. [article] Department of Manuscripts of the Russian State Library, Fond 25, K. 4, item 1. Moscow. (In Russ.)

Bely, A. (1918a). *The crisis of life*. St. Petersburg: Alkonost. (In Russ.)

Bely, A. (1918b). *The crisis of thought*. St. Petersburg: Alkonost. (In Russ.)

Bely, A. (1920a). On rhythm. *Gorn*, 5, pp. 11-19. (In Russ.)

Bely, A. (1920b). *The crisis of consciousness*. [article] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 53, ser. 1, item 65. Moscow. (In Russ.)

Bely, A. (1922a). *After separation: Berlin song collection*. St. Petersburg, Berlin: Epokha. (In Russ.)

Bely, A. (1922b). Reminiscences of Blok. *Zapiski Mechtateley*, 6, pp. 22-34. (In Russ.)

Bely, A. (1922c). *The glossolalia*. Berlin: Epokha. (In Russ.)

Bely, A. (1925). *The word as an organ of creativity*. [lecture] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 53, ser. 1, item 87. Moscow. (In Russ.)

Bely, A. (1927). *On the word*. [lectures for the Vs. Meierhold State Theatre] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 53, ser. 1, item 87. Moscow. (In Russ.)

Bely, A. (1932). *Masks*. Moscow: GIKhL. (In Russ.)

Bely, A. (1934). *The mastership of Gogol*. Moscow: OGIZ. (In Russ.)

Bely, A. (1988). How we write. In: S. Lesnevsky and A. Mikhaylov, eds., *The problems of creativity*. Moscow: Sovetskiy pisatel, pp. 170-179. (In Russ.)

Bely, A. (1995). *Reminiscences of Blok*. Moscow: Respublika. (In Russ.)

Bely, A. (1999). The history of self-conscious soul formation. In: A. Bely, *The self-conscious soul*. Moscow: Kanon+, pp. 92-108. (In Russ.)

Bely, A. (2000). *Rudolf Steiner and Goethe in the worldview of modernity. Reminiscences of Steiner*. Moscow: Respublika. (In Russ.)

Bely, A. (2014). *The rhythm as dialectics and 'The Bronze Horseman' ['Medniy vsadnik']*. Moscow: Dmitry Sechin. (In Russ.)

Bely, A., Ivanov-Razumnik, R. and Steinberg, A. (1996). *Free Philosophical Association. The 83rd public meeting. 28 Aug. 1921. In memory of Alexander Blok*. Tomsk: Vodoley. (In Russ.)

Berberova, N. (1995). From the book 'My italics' ['Kursiv moy']. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 326-340. (In Russ.)

Bernstein, S. (1927a). The aesthetic prerequisites of the theory of recitation. In: *Poetics*. St. Petersburg: Academia, pp. 25-45. (In Russ.)

Bernstein, S. (1927b). Verse and recitation. *Russkaya Rech: Collections published by the Department of Verbal Arts: New series*, 1, pp. 7-41. (In Russ.)

Bugaev, N. (1893). *The basics of evolutionary monadology*. Moscow: Tipolitogr. t-va I. N. Kushnerev i K°. (In Russ.)

Chukovsky, N. (1989). *Literary memoirs*. Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)

Eichenbaum, B. (1969). On chamber recitation. In: B. Eichenbaum, *On poetry*. St. Petersburg: Sovetskiy pisatel, pp. 512-541. (In Russ.)

Erenburg, I. (1995). People. Years. Life. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 341-347. (In Russ.)

Gasparov, M. (1982). On one unstudied type of rhymed prose. *Finitis duodecim lustris: Collected articles to honour the 60th birthday anniversary of Prof. Y. M. Lotman*. Tallinn: Eesti raamat, pp. 154-159. (In Russ.)

Gasparov, M. (1988). Bely as a poetry scholar and Bely as a poet. In: S. Lesnevsky and A. Mikhaylov, eds., *The problems of creativity*. Moscow: Sovetskiy pisatel, pp. 213-221. (In Russ.)

Gasparov, M. (1989). *Russian verse: Textbook materials on the study of literature*. Daugavpils. (In Russ.)

Gul, R. (1995). In the foreign air. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 283-287. (In Russ.)

Hagen-Thorn, G., ed. (1994). *Memoria by N. Hagen-Thorn*. Moscow: Vozvrashchenie. (In Russ.)

Ivich, A. and Superfin, G., eds. (1972). 'Blok's voice' by S. Bernstein. In: *Blok collection II: Proceedings of the second conference devoted to the study of the life and work of A. A. Blok*. Tartu: Tartu State University, 1972, pp. 454-525. (In Russ.)

Janecek, G. (1978). Rhythm in prose: The special case of Bely. In: G. Janecek, ed., *Andrey Bely: A critical review*. Lexington, University of Kentucky Press, pp. 90-103.

Kaidzava, Kh. (1999). The idea of discontinuity of N. V. Bugaev in the early theoretical works of A. Bely and P. Florensky. In: M. Gasparov, ed., *Moscow and 'Moscow' ['Moskva'] by Andrey Bely*. Moscow: RGGU, pp. 29-44. (In Russ.)

Kakinuma, N. (2002). 'Kotik Letaev' by Andrey Bely: The influence of language on the development of the world cognition form. In: A. Boychuk, ed., *Andrey Bely: Publications. Studies*. Moscow: IMLI RAN, pp. 326-340. (In Russ.)

Khan, A. (1991). Potebnya and A. Bely. In: J. Malmstad, ed., *Andrey Bely: Master of the word, art, thought*. Paris: Bergamo, pp. 135-151. (In Russ.)

Khodasevich, V. (1995). Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 51-73. (In Russ.)

Kuzmin, N. (1995). Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 495-501. (In Russ.)

Lavrov, A. (2006). The rhythm and the meaning. Notes on Andrey Bely's poetry. In: A. Lavrov and J. Malmstad, eds., *Verses and poems by A. Bely. Vol. 1*. St. Petersburg, Moscow: Progress-Pleyada, pp. 5-40. (In Russ.)

Malmstad, J., ed. (1992). Andrey Bely and anthroposophy. *Minushee*, 9, pp. 328-489. (In Russ.)

Malmstad, J., ed. (2001). 'Reminiscences of Andrey Bely' by K. Bugaeva. St. Petersburg: Izd. Ivana Limbakha. (In Russ.)

Malmstad, J. (2006). 'The agonies of the word'. Essay on the history of the formation and publication of Andrey Bely's poetic books. In: A. Lavrov and J. Malmstad, eds., *Verses and poems by A. Bely. Vol. 1*. St. Petersburg, Moscow: Progress-Pleyada, pp. 41-77. (In Russ.)

Medvedev, P. (1995). On meetings with Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 204-207. (In Russ.)

Morozova, M. (1995). Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 31-50. (In Russ.)

Nasedkina, E. (2013). Hand, gestures and hairstyle: Andrey Bely in autotravesties and drawings of his contemporaries. In: K. Kriveller and M. Spivak, eds., *Andrey Bely: Autobiographism and biographical practices*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, pp. 163-203. (In Russ.)

Nasedkina, E. and Shchelokova, E., eds. (2002). 'Diary, 1929' of K. Bugaeva. *Litsa [Faces]: A biographical almanac*, 9, pp. 116-261. (In Russ.)

Nivat, G., ed. (1991). 'Friends of my early years (1911-1928)' by A. Steinberg. Paris: [s.n.]. (In Russ.)

Pyast, V. (1921). Theatre of word and theatre of movement. In: K. Erberg, ed., *Art: Old and new*. St. Petersburg: Alkonost, pp. 75-85. (In Russ.)

Shilov, L., ed. (2003). *Voices that sounded again. Records of 1908-1950*. Moscow: Gos. lit. muzey. (In Russ.)

Shilov, L. (2004). *Voices that sounded again. Notes of the archivist of the sixties*. Moscow: Bulat. (In Russ.)

Silard, L. (2011). 'New mathematics' and 'philosophy of mathematics' in the 'The history of self-conscious soul formation': The aspects of arrhythmology and combinatorics. *Russian Literature*, 70(1-2), pp. 137-157. (In Russ.)

Stepun, F. (1995). In memory of Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 162-186. (In Russ.)

Timenchik, R., ed. (1997). *'Encounters' ['Vstrechi'] by V. Pyast*. Moscow: NLO. (In Russ.)

Tomashevsky, B. (1959). *Verse and language*. Moscow, St. Petersburg: GIKhL. (In Russ.)

Torshilov, D. (2014). On the history of books. In: A. Bely, *The rhythm as dialectics and 'The Bronze Horseman' ['Medniy vsadnik']*. Moscow: Dmitry Sechin, pp. 291-334. (In Russ.)

Tsvetaeva, M. (1995). A captive spirit. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 236-282. (In Russ.)

Turgeneva, A. (1995). Andrey Bely and Rudolf Steiner. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 187-203. (In Russ.)

Verkhovsky, N. (1950). *A book about reciters*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

Zaytsev, B. (1995). Andrey Bely. In: V. Piskunov, ed., *Reminiscences of Andrey Bely*. Moscow: Respublika, pp. 18-30. (In Russ.)

Zhemchuzhnikova, M. (1988). Reminiscences about the Anthroposophical Society in Moscow. *Minuvshee*, 6, pp. 58-69. (In Russ.)

## **On the nuances of Andrey Bely's declamatory style and S. Bernstein's studies of his poetic recitals**

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-122-172

### **Elena V. Glukhova**

Candidate of Philology

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

(25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia;

email: elenagluhova@mail.ru)

### **Dmitry O. Torshilov**

Candidate of Philology

Russian State University for the Humanities

(6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; email: dtorshilov@hse.ru)

**Abstract:** The paper offers a detailed analysis of Andrey Bely's (melo)declamatory style in the context of his poetic and theoretical experimentations. Bely's contemporaries described his recitals as adhering to the typically 'decadent' manner of declamation: with the poem's meter emphasized by monotonous melodization. On examining the written mentions of his recitals, one is moved to agree with Bernstein's statement that the poet had undergone a change in his declamatory manner, confirmed by Bely himself. And indeed, a first-ever digital analysis of the audio recordings made by Bernstein in chronological order sheds light on the inner causes of Bely's poetic experimentation ('melodism') in his later years, and, together with the printed version of the poetry, points to the connection between the poet's declamatory style and the general direction in which he went with his work as a poet and a theorist. Bely's later poetry called for two distinctive manners of recital: one, relatively stable in terms of pauses and melodization, for traditional meters, and the other, more elaborate, for his 'melodic' verses. The latter is more in affinity with the poet's manner of reciting his rhythmical prose. The two declamatory styles originate in the voiceless recital during composition, as described by Bely to Bernstein.

**Keywords:** A. Bely, S. Bernstein, Russian symbolism, melodeclamation, 'rhythmic gesture', 'melodism'.

The article was received on 28 Jan. 2018.

---

**Журналистский дискурс  
в системе авторской песни**

*Песня-репортаж  
как информационно-лирический жанр*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-173-190

**Софья Андреевна Кадочникова**

аспирант

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
(125009, Россия, г. Москва, ул. Моховая, д. 9;

email: sof.kado@gmail.com)

**Аннотация.** В статье анализируется использование журналистского подхода при создании стихотворных бардовских текстов, а также историко-литературные предпосылки этого явления. Рассматривая синтетический жанр второй половины XX века – песню-репортаж, – автор выявляет и комментирует его специфику, проблематику, тематику и язык.

**Ключевые слова:** авторская песня, барды, песенная лирика, журналистика, репортаж.

Статья поступила 11.03.2018.

Песенное начало в поэзии нового времени нередко связано с оперативным реагированием на общественно-политические события. Во второй половине 1950-х и в начале 1960-х годов авторская песня была в известной мере альтернативой официальному советскому музыкальному и поэтическому искусству. Но если терминологическое определение авторской песни разработано на сегодняшний день довольно четко, то дискуссионным остается вопрос о ее жанровой природе.

Необходимость переосмысления и реорганизации сложившейся в литературе жанрово-родовой системы была осознана еще в начале XX столетия в теоретических трудах Серебряного века. Так, статья «Будущее искусство» А. Белого описывает возможности синтеза форм искусства, уточняя, что он не обуславливает уничтожение их границ; предлагаемая поэтом форма — центричное расположение множества различных видов искусства вокруг одного, принятого за основной [Белый 1994: 142]. Этот подход во многом предопределил развитие литературы на следующие несколько десятилетий.

Авторская песня стала новым синтетическим явлением отечественной поэзии, соединив в своей природе не только стихотворный текст, но и музыку, и исполнительское мастерство. Этот тип искусства предполагает сочетание ролей автора, аккомпаниатора и исполнителя в одном человеке; доминирующую роль стихотворного текста в данном случае подчеркивает подчиненность прочих составляющих. Также жанр обладает собственной стилистикой, поэтикой, эстетикой и традицией и включает в себя несколько принципиальных особенностей: 1) социально-историческая, культурная и литературная обусловленность появления жанра; 2) разграничение этого вида песенной поэзии со смежными — к примеру, рок-поэзией, эстрадной и массовой песней; 3) особый синтетический характер данного явления при четкой центричности в отношении поэтического мастерства; 4) особые черты языка и поэтики текстов авторской песни, обусловленных как общими принципами жанра, так и индивидуальными чертами каждого поэта-исполнителя [Ничипоров 2006: 8].

Большинство исследователей сходятся на определении «жанр авторской песни», замечая его открытость иным синтетическим формам, не представленным в традиционной песенной поэзии (песни-репортажи, песни-очерки, песни-фельетоны, песни-эссе, песни-памфлеты и др.). Основным приоритетом и смысловым ядром авторской песни все они называют *текст*, поэтическую основу, не умаляя сопроводительной роли мелодии и особенной авторской подачи или исполнительской пластики; сами барды неоднократно упоминали в многочисленных интервью, что песенная лирика, как правило, дополняется музыкальной составляющей в целях усиления эмоционального посыла. Здесь большую роль играет стилевая дифференциация внутри жанра, так как именно тематика и стиль диктуют подход автора к исполнению: данный тезис был заявлен Ю. Визбором в 1967 году в статье «Нераздельность музыки, текста и исполнения», «проиллюстрированной» песнями-сказками Н. Матвеевой, сатирическими текстами А. Галича, исповедями Ю. Кукина, настроенческими зарисовками Е. Клячкина, антивоенной лирикой В. Высоцкого...

Позднее А. Галич в одном из своих интервью заметит соединение признаков различных родов литературы в произведениях жанра авторской песни, имея в виду творчество своих коллег-бардов: точный сюжет формирует новеллы, сатиры, притчи, драмы и повести. А. Городницкий также дифференцировал тексты, отталкиваясь от их тематики, интонационной подачи и образов лирических героев. Такое разнообразие обусловлено в первую очередь разнообразием тематическим, а также актуальностью проблематики. Таким образом, можно сделать вывод, что авторская песня тяготеет к жанрово-родовому синтезу.

При отсутствии общепринятой типизации представляется возможным, основываясь на работах И. Ничипорова [Ничипоров 2006: 18–22] и Л. Аннинского [Аннинский 1999: 8–65], наметить появление следующих ранних подтипов: лирическая ветвь жанра (наследие городского романа в творчестве Б. Окуджавы), «женское» (творчество Н. Матвеевой, А. Якушевой, В. Долиной) и «блатное» направления (стихотворения-песни В. Высоцкого), турист-

ский или «костровый» подтип (тексты А. Городницкого и Ю. Визбора). Однако мы не вполне согласны с такой типизацией, имея в виду современное восприятие жанра. Очевидно, что творчество Высоцкого не ограничивается обыгрыванием традиций блатного фольклора, а существенная часть песенных текстов Визбора (в частности, песни-репортажи, подготовленные в 1960–1970-е годы для публикации в журнале «Кругозор») балансирует на границе литературы и журналистики и не может быть причислена к «костровой» песне. Нам более близок принцип классификации Л. Левиной, которая считает различные типологические вариации внутри жанра результатом авторской рефлексии фольклорных и новейших жанров: помимо песен-писем, репортажей, фельетонов, историй, новелл исследователь утверждает трансформации басни, притчи и анекдота, а также авторские рефлексии театрального искусства и кинематографа [Левина 2002: 23–27].

Необходимо иметь в виду разнообразие общественно-политических позиций конкретных бардов и степень их оппозиционности по отношению к официозу. Галич шел на осознанный конфликт с властью, и его работа в авторской песне была обречена на «магнитиздат», а впоследствии на «тамиздат». Высоцкий, не принимая государственной лжи и высмеивая ее, стремился отстаивать общечеловеческие ценности, независимые от политической конъюнктуры: дружбу, любовь, самоотверженность, мужество людей в суровых испытаниях. Вечную, внеполитическую романтику странствий, подвигов, товарищества искал в советской повседневности и Визбор, склонный скорее к поискам оптимизма и позитива, чем к протесту...

Понятие авторской песни неотделимо от важного культурного феномена XX века — шестидесятиничества. Духовная близость шестидесятников журналистскому сознанию сыграла не последнюю роль в их эмоциональном стремлении освоить жанровую и тематическую составляющую журналистики. В бардовской песне возможно найти тексты всех журналистских жанров: информационные, аналитические и художественно-публицистические. Как мы увидим далее, одна из ярчайших общих черт произведений жанра бардовской песни и журналистики — формат и по-

дача. Шуточная формулировка «утром в газете — вечером в куплете» как нельзя лучше характеризует авторскую песню: во-первых, тексты бардов всегда освещают актуальные и злободневные темы; во-вторых, куплет — ярмарочная (опереточная, водевильная) музыкальная форма, похожая на частушку, и ее особенностью является именно общедоступность (простой язык, незамысловатая мелодия, возможность заменять слова или целые предложения в тексте).

Принцип слияния музыки и поэтического текста имеет многовековую историю. Критик Г. Адамович полагал, что чтение стихов нараспев или их пропевание является укорененной литературной традицией, поскольку мелодия может выступить в качестве дополнительного средства выразительности. Действительно, А. Фет считал, что стихотворения по сути своей являются песнями; И. Северянин во время чтения часто начинал петь строки собственных стихов на оперный мотив; М. Кузмин писал предназначающиеся для песенного исполнения стихотворения (некоторые из них он также исполнял)... Именование поющего поэта словом «бард» было укоренено в средневековом европейском семантическом поле, в котором было принято характеризовать рефренные и обращенные к определенному адресату песенные формы *балладами*.

Этот лиро-эпический жанр известен как во французской, так и в английской и шотландской поэтических традициях начиная с XIV века; жанры, подобные балладе, встречаются в фольклоре почти всех европейских стран. «Литературизация» баллады произошла лишь в середине XVIII века; далее жанр имел три эволюционных пути: интеграция с лирикой (в ключе наделения ее большей музыкальностью, динамикой и символизмом, как у Г. Гейне или Д. Китса), содействие в детализации литературных эпических произведений (В. Скотт, А. Теннисон, А. Мицкевич), актуализация иронической природы и пародирование (П.-Ж. Беранже). Особенного внимания заслуживает в нашем случае именно творчество Беранже, так как оно имеет ярко выраженное песенное начало. Новый театр эпохи Великой Французской революции — водевили, существующие между устной и письменной драматургией

при недостаточности как литературной, так и музыкальной составляющей, можно назвать прообразом авторской песни. Они легко впитывали актуальные темы из-за сменяемости куплетов и легкости мотива. При этом зрителю могло предлагаться подряд несколько водевилей, что составляло полноценный концерт. Это своеобразная трансформация балаганчика: ведь многие исполнители наследуют черты клоунов — белого или рыжего, перенимают традиции скоморошества (показательный пример у бардов — творчество А. Вертинского).

Для исследования исторической поэтики жанра важна также специфика поэтического языка: в 1833 году П.-Ж. Беранже в предисловии к сборнику стихотворений сформулировал творческую стратегию как необходимость говорить на одном языке с толпой. А ведь именно отказ от пышных выражений и переход к малым формам литературы воспринимаются «народным инстинктом» наилучшим образом! Беранже называет это «поставить поэзию ниже» (*mettre de la poésie en dessous*), предлагая, таким образом, использовать прием принижения и эксплуатации простого разговорного языка как ключ к всенародной популярности. Под народом он подразумевал толпу, низшие слои общества (чернь, *le peuple d'en bas*), которых в искусстве привлекает скорее сила и размах, нежели изысканность речи и литературных приемов. Можно смело утверждать, что Беранже предвосхитил своими песнями бардов-шестидесятников.

В XX веке происходит слияние авангарда с художественным кабаре, из чего рождаются брехтовские «пародии на пародии», где ярмарочные куплеты заточены не под сочувствие зрителя, а скорее вызывают его на соразмышление. Эти баллады-зонги были очень близки нашим бардам и впоследствии стали частью театральной культуры благодаря игре Высоцкого в театре на Таганке. В общем, в систему демократического театра так или иначе вписались все барды: Окуджава связывает песни путем вербального монтажа, Галич, как и Высоцкий, разыгрывает внутри песни мини-спектакль, рассказывая историю (появление в их творчестве квазижанрового определения «баллада» и музыкальная рефлексия традиций Гейне, Некрасова, Кип-

лингвистического и Брехта также становятся весомым аргументом в вопросе исторического определения жанра)...

В русской литературе журналистскую традицию поэтического информационного бытописания, согласно Б. Эйхенбауму, наследует Н. Некрасов [Эйхенбаум 1969: 35–74]. А. Немзер также отмечает у Некрасова тенденцию к осовремениванию баллады, ее сатирическому обыгрыванию: в определенный момент для поэта именно голос обывателя стал тезисом, который привносит эпоха в общемировую историю [Энциклопедический... 1998: 31]. Некрасов, не считаясь с традиционным поэтическим подходом, как будто врывается в литературу непосредственно «с улицы»; он чрезвычайно приблизился к бардам-шестидесятникам, предвосхищая их тем, что писал свои стихотворения с голоса — это практически авторское исполнение со своеобразной ритмической интонацией.

Говоря о жанровой природе поэзии Некрасова, Эйхенбаум обращает внимание на свойственный ему «журнализм», использование вместо привычных стихотворных форм новой — синтетического текста, балансирующего на грани оды и фельетона [Эйхенбаум 1969: 47]. Такое полное смешение и смещение жанров характерно и для бардов. Широко используя в своих произведениях информационные поводы, искусственно «занижая» язык, они утверждали информационность в виде литературного принципа и художественного приема, а также способствовали формированию у читателя особого представления об образе автора.

Критик С. Андреевский в 1889 году писал в статье о Некрасове и о своеобразном запросе времени на «опрошенную» поэзию, на снижение тона ради понимания слушателями [Андреевский 2005: 342–361]. Такой подход, безусловно, применим и к бардам: создавая свою поэзию, они приспособились под определенную аудиторию. Подобная ориентация на адресата поэтических произведений наводит на мысль о желании удовлетворить запрос, выдвигаемый народными массами. Л. Аннинский в книге «Барды», посвященной шестидесятникам, называет Ю. Визбора поэтом товарищества, контакта, тесных связей, противопоставляя его поэту мятежников В. Высоц-

кому и певцу маленьких солдат Б. Окуджаве; эти разные характеры в определенной степени соответствуют некрасовской повестке «человека из толпы» («Я от костей твоих и плоти, / Остервенелая толпа»). Это не «поэт и народ», а, скорее, связь «поэт—народ». Здесь и нарочитая грубость, и подчеркнутая прозаичность образов и сюжетов. Вводя новый язык — риторику, тематику, пафос — и при этом приближая поэзию к прозе стилистически, барды также создавали новую литературную синтетическую концепцию. Так, черты некрасовской поэтики позднее замечал в творчестве А. Галича К. Чуковский.

Подобное совпадение характерных черт в поэзии различных десятилетий и даже веков наводит на мысль о наличии специфической художественной системы в литературе, и в частности в поэзии. Репортажность роднит авторскую песню с журналистикой: постоянный поиск информационных поводов, обыгрывание документальности, рубрикатор авторской песни и ее специфический коммуникационный язык дают право говорить о ней как о *литературном журналистском факте*.

«Авторскую» песню определяют также и как альтернативу советской песне «массовой» — общественно-политическому и эстрадно-лирическому официозу, от которого ее отличает свобода выбора тематического репертуара и стихотворного выражения, особая исполнительская подача и чаще всего — авторский аккомпанемент под «вольнолюбивую» гитару. Тексты бардов обращены к гуманистическим ценностям, часто иронизируют над пропагандистскими приемами средств массовой информации, высказывают критическую точку зрения, — что привело к переходу бардовской песни на полулегальное положение; некоторые барды (Высоцкий, Окуджава) подвергались разному в официальной прессе, а их песенное творчество оказывалось ползапретным.

Барды были уверены в особом предназначении неподцензурного творчества, предполагавшем душевное единение исполнителя и слушателей, ощущение братства, важного для культурного и общественного сознания 1960—1970-х. Так, Высоцкий утверждал, что общение со слушателями —

главная цель существования его песен, часто предворяя свое исполнение устной документальной справкой об «инфопо-воде», который его вдохновил, да и вообще — считал информацию одним из важнейших компонентов авторской песни, усиливающим ее выразительность.

При определении жанровых особенностей и типологических черт *репортажа* необходимо принимать во внимание различия трактовки его сути и свойств в отечественной и зарубежной журналистских традициях. Согласно исторической справке, указанной в соответствующей главе труда А. Тертычного, теоретика жанровой системы периодической печати, изначально к репортажам относили публикации, извещавшие читателей о произошедших собраниях, информировавшие о ходе дебатов и судебных заседаний [Тертычный 2000: 86]. Однако позднее такие тексты стали именоваться отчетами, а западные журналисты начали называть репортажами те публикации, которые в российской журналистской традиции называются очерками. Однако если четко ограничить сферу нашего практического исследования российской журналистской традицией, то представляется возможным обозначить два направления преемственности репортажа в авторской песне: новаторский тип песни-репортажа, созданный Ю. Визбором, и частичное заимствование репортажных черт прочими авторами бардовских текстов. Подходящие под описание репортажей-отчетов тексты можно найти у многих бардов, например у А. Галича. Песня «Красный треугольник» напрямую пародирует официальную прессу того времени; в тексте очевидно обыгрываются газетные штампы («советская семья образцовая», «с занесением», популярный лозунг «свободу Африке»). Предметом повествования становится гражданский суд над героем: «Ну, поздравили меня с воскресением, / Залепили строгача с занесением!» — текст подходит на вольный пересказ стенограммы собрания. Журналистская дискурсивность вплетается в канву повествования и в известном тексте В. Высоцкого «Письмо в редакцию телепередачи “Очевидное невероятное”», обыгрывающем журналистский жанр письма в редакцию. В «Документальной кинохронике» живое исполнение предварялось рассказом о чудесах природы с упоминанием

некого Адамского, который провел несколько лет на летающей тарелке: имелся в виду Джордж Адамски — польский эмигрант в Соединенные Штаты Америки, утверждавший, что имел контакт с инопланетным разумом; само упоминание этого персонажа настраивает на шуточный лад, несмотря на использование имени и биографии действительно существовавшего человека. Далее следовал анекдотический рассказ Высоцкого про неудавшегося кандидата наук, который изображал подручными средствами касатку, чтобы аргументировать свою гипотезу. Сам текст песни, звучащий далее, от этого становился еще ироничнее: «Уважаемый редактор! Может, лучше — про реактор, / Там, про любимый лунный трактор?..» Высоцкий соблюдает все стилистические правила построения произведения подобного жанра: здесь есть и классические для советских средств массовой информации обращения («дорогая передача», «уважаемый редактор»), и включенность в информационное поле, и пародийная фактологичность, и даже лексическое соответствие жанру («дата, подпись»). Сатирически обыгрывается также слепая вера в звучащее с телеэкрана слово: «...Вся безумная больница у экрана собралась».

Однако вернемся к тому, что является основным материалом для нашего исследования песни-репортажа: к совокупности текстовых и аудиоматериалов, получивших массовый канал распространения в иллюстрированном журнале «Кругозор» (1964—1992). Специфика издания состояла в синтетическом формате: помимо бумажных листов в него были вплетены также виниловые магнитные с записью различных звуковых композиций. Дополнять свои печатные заметки и репортажи звуковыми поэтическими композициями придумал журналист и бард Ю. Визбор, — таким образом появилась песня-репортаж, балансирующая на грани авторской песни и журналистики. Проблематика и тематика здесь создают особый комплекс с сюжетом и композицией, становятся неотделимы друг от друга, а категория жанра и форма подачи материала оказываются существенными для творческого сознания автора. Факт публикации, то есть выведение песни-репортажа в информационное поле на-

равне с текстовым материалом, позволяет нам утверждать журналистский характер дискурсивной природы этого явления, а общее сходство дает основания полагать, что песня-репортаж является не дополнительным компонентом журналистского материала в прессе, но самостоятельным творческим фактом — такого эффекта пытался добиться создатель жанра.

Первое произведение, названное песней-репортажем, увидело свет в апреле 1964 года: Визбор дебютирует в качестве поющего журналиста на страницах первого номера издания с материалом, позднее названным «На плато Расвумчорр» (на страницах издания первая песня-репортаж не получает названия, а является дополнением к журналистскому текстовому материалу «Весна приходит с Хибин»):

На плато Расвумчорр не приходит весна,  
На плато Расвумчорр все снега да снега,  
Все зима да зима, все ветров кутерьма,  
Восемнадцать ребят, три недели пурга.  
Мы сидим за столом, курим крепкий табак.  
Через час вылезать нам на крышу Хибин  
И ломиться сквозь вой, продираться сквозь мрак,  
Головой упираясь в проклятье пурги.

Журнализм очевиден не только в тематической, но и в структурной и лексической составляющей материалов: экспозиция, основанная на описательной пейзажной выразительности, наличие героев репортажа, соблюдение принципов повествовательной динамики. Здесь есть и пейзажная выразительность, и необходимая для советской периодики тема коллективизма, и некая драматичность в посыле самого текста... Бард-новатор уделяет большое внимание проблемно-тематической стороне песни, называя ее и размышлением, и диалогом, и монологом, и рассказом, и пейзажной зарисовкой; именно из этих компонентов, по его воспоминаниям, повествовательно складывается песня-репортаж.

В определенный момент корреспондент с гитарой стал новым певцом современности. В. Ревич отмечал в своих воспоминаниях, что Визбор был первым, кто поставил

песенную лирику на службу журналистике [Ревич 1989: 24–28], найдя особую, небывалую прежде форму подачи материала: чередование песен (как правило, двух — информационной и лирической), небольших интервью и документальных шумов с места происшествия. Вместе со звуковым сопровождением часто печатался также отчет автора о путешествии.

Позднее у пластинок с песнями-репортажами определилась структура: вначале звучат документальные шумы, репрезентирующие обстановку, или реплики из интервью, затем автор исполняет музыкальную репортажную зарисовку, иногда прерывающуюся на беседы журналиста с героями или комментарии, затем звучит еще одна композиция. Завершается она снова документальными записями и возвращением к первой песне. По такому принципу построены репортажи «Павел Шклярчук прощается с землей» (1966), «И до вершины — бой!» (1967), «Баллада о ракете» (1968), «Ты пойми, что такое КамАЗ» (1972) и другие. Песни содержат как советскую новостную повесть, так и лирический компонент; к примеру, репортаж о стройке КамАЗа: «Молодежь Союза — главный строитель КамАЗа и главный ответчик за него перед страной», — в текстовом формате, и «...Если сердце твое не дремало, / Если здесь побеждал ты не раз, — / И все мало тебе, и все мало!» — в композиции на пластинке.

По воспоминаниям Н. Нейча, референта редакции, отвечающего за письма, самым популярным звуковым материалом в истории «Кругозора» стала песня-репортаж Визбора «Павел Шклярчук прощается с землей» [Нейч 1966]; публикация, посвященная подвигу летчика, пожертвовавшего своей жизнью ради спасения людей, вызвала у аудитории большой отклик. При этом сопровождалась она не авторским печатным текстом журналиста, а официальной заметкой секретаря ЦК ВЛКСМ А. Чеснавичуса «Высшая математика подвига». На пластинке звучат документальные записи из самолета, которые журналист оформляет в виде интервью — задает вопросы Шклярчуку о состоянии летательного аппарата и параметрах полета, якобы получая в ответ его отчеты; также запись содержит лирическую песню «Курсант» и репортаж-

ную «Пропали все звуки». Информационный текст отличается метафоричностью:

Пропали, пропали все звуки  
И странная, странная тишь,  
Как будто не крылья, а руки,  
Как ласточка выгнув, летишь.  
Как будто бежишь по песку ты,  
А двигатель правда стоит.  
Секунды, секунды, секунды, —  
Последние шансы твои.

Случись же такое вот дело,  
Я сам же хотел в небеса.  
Я летчик — товарищ Гастелло,  
Я Пашка — обычный курсант.  
Я падаю взрывчатым телом,  
А крыши согнулись и ждут.  
Я, кажется, знаю, что сделать,  
Чтоб эту не сделать беду...

Далее в материале звучат комментарии очевидцев, описывающих обстоятельства катастрофы и благодарящих Шклярука за спасенные жизни. С точки зрения системы журнальных жанров материал синтетичен: в нем присутствует аналитика интервью, лирика, репортажная информационность, документальность, четко выделен образ автора. При этом как на микро-, так и на макро-структурном уровне журналистская дискурсивность данного материала очевидна: соблюдены принципы фактической достоверности, специфической организации текста, релевантности, выполнена цель информирования аудитории, наличествует запрос на отклик.

За время работы в «Кругозоре» Визбор подготовил ряд интервью, звуковые дневники, аудиорассказы о жизни людей в различных экстремальных условиях — от степей Монголии до полярной станции на Земле Франца-Иосифа, но основным его вкладом в журналистику стали песни-репортажи, которые и сформировали этот самобытный жанр. Благодаря такому существенно вкладу Визбора в популяризацию авторской песни, многие другие барды — А. Якушева, Б. Вахнюк, Е. Кляч-

кин, Н. Матвеева — получили площадку для публикации своих песен на страницах журнала.

Журналистский материал Якушевой с трассы газопровода Средняя Азия — Центр сопровождает информационную заметку корреспондента радиостанции «Юность» М. Кусургашева, раскрывая с неожиданной стороны некоторые описанные в ней факты (автор использует маску инжению) и дополняя ее:

Мне-то что — вари, пеки,  
А в глухом краю суровом  
Тянут парни газопровод  
Через горы и пески.  
Ну, а к этому добавь  
Газосварки яркий сполох  
И веселый чей-то голос:  
— Наше дело, мол, труба!

Для усиления документальности слово «газопровод» произносится с ударением на предпоследний слог — на профессиональном жаргоне. Текстовый материал рассказывает об обновленном плане пятилетки по добыче определенного объема природного газа, о помощи различных республик в строительстве, указаны география и длина трассы. В звуковом репортаже Якушевой обработаны и комментарии его героев, и факты; есть инфоповод — перемещение строительства третьей нити газопровода в Подмосковье. Оба материала были напечатаны в рубрике «Маршрутами пятилетки», что также дает нам основания говорить об информационной дискурсивности журналистского продукта.

За 23 года существования издания на его страницах было опубликовано 35 песен-репортажей. Невысокая доля подобных материалов в информационном поле обусловлена в первую очередь спецификой жанра и ограниченной возможностью публикации в единственном издании — журнале «Кругозор»; также необходимо отметить сложность и трудоемкость подготовки подобных репортажей (корреспондент специально на некоторое время погружался в описываемую среду; вел запись документальных шумов и т. д.); при этом звуковые страницы журнала зачастую

занимались не авторскими журналистскими материалами, а информационными (записями обращений государственных деятелей) или развлекательными (копиями музыкальных композиций).

Нельзя не упомянуть комическое обыгрывание медийного дискурса во внежурналистском творчестве Визбора, родоначальника жанра песни-репортажа. В песне «Рассказ технолога Петухова» лирический герой докладывает, что советский народ делает большие успехи в ракетостроении и промышленном освоении земель, несмотря на социальные проблемы и государственную изоляцию. Построенный по принципу саркастической градации, текст является пародией на ура-патриотические выступления (при этом в исполнении большое значение придавалось интонации), где рефреном повторяется: «...мы делаем ракеты / И перекрыли Енисей, / А также в области балету / Мы впереди планеты всей». Не случайно эту песню восприняли как «крамольную» и ее авторство на страницах газеты «Советская Россия» в 1968 году было ошибочно приписано Высоцкому с целью его политически дезавуировать. С завершением оттепели обнаруживалась исчерпанность возможностей гармонического соединения шестидесятнического вольнодумства с советской романтикой.

В 1970-е годы в истории авторской песни наступает новый — драматичный — этап. Конфликт А. Галича с советским режимом приводит поэта к эмиграции. Открытую диссидентскую позицию занимает Ю. Ким, вынужденный выступать как автор песен для кинофильмов под псевдонимом Ю. Михайлов. В творчестве Высоцкого усиливается критическая рефлексия, социальные зарисовки все чаще уступают место горьким философическим обобщениям. Что касается Визбора, то он от журналистской работы постепенно переходит к деятельности театрально-драматургической и кинематографической. Медийность перестает быть доминантой его художественного мира, прежний лиризм становится более индивидуализированным, былой энтузиазм сменяется элегичностью. По складу своей натуры Визбор не был политическим бунтарем, он не бросал вызов режиму, однако многие поздние его песни отмечены

духовной близостью к тогдашнему вольнодумству. Такова, например, песня «Спутники» (1981), посвященная артисту Театра на Таганке В. Смехову, где заявлена причастность к высшим ценностям отечественной культуры (Пушкин, Пастернак, Волошин) в противовес официозным советским фигурам (Софронов, Ошанин, Налбандян). Таково и его лирическое «Письмо» Высоцкому 1982 года.

Что касается «песни-репортажа», то она остается выразительной страницей отечественной культурной истории — свидетельством о времени, когда искренние мечты романтиков еще могли уживаться с советским коллективизмом и нормативным оптимизмом. По этой причине сама жанрово-композиционная модель использования информационно-журналистских жанров в лирическом контексте не утратила актуальности и нашла определенное продолжение в работе таких современных поэтов, как Т. Шаов, Л. Сергеев, В. Уриевский, А. Иващенко и Г. Васильев, у которых черты «журнализма» соседствуют с литературной образностью и экспрессивностью. Думается, исследовательское внимание к «медийным» аспектам поэтики авторской песни может способствовать ее системному включению в историю отечественной словесности.

## Литература

*Андреевский С. А.* Книга о смерти. М.: Наука, 2005.

*Аннинский Л. А.* Барды. М.: Согласие, 1999.

*Бельй А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.

*Левина Л. А.* Грани звучащего слова (эстетика и поэтика авторской песни). Монография. М.: Изд. «Нефть и газ» РГУ нефти и газа им. М. М. Губкина, 2002.

*Нейч Н.* Комментарии к оцифрованному выпуску издания «Кругозор» (1966, № 9) // URL: <http://www.krugozor-kolobok.ru/66/09/Notes66-09.htm> (дата обращения: 21.11.2017).

*Ничипоров И. Б.* Авторская песня в русской поэзии 1950—1970-х гг.: творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М.: МАКС Пресс, 2006.

Ревич В. Человек с гитарой // *Визбор Ю.* Когда все были вместе... Сборник / Сост. Д. Сухарев. М.: Союз кинематографистов СССР, 1989. С. 24–25.

Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М.: Аспект Пресс, 2000.

Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969.

Энциклопедический словарь юного литературоведа / Сост. В. И. Новиков, Е. А. Шкловский. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Педагогика-Пресс, 1998.

## References

Andreevsky, S. (2005). *A book about death*. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Anninsky, L. (1999). *Bards*. Moscow: Soglasie. (In Russ.)

Bely, A. (1994). *Symbolism as a world-view*. Moscow: Respublika. (In Russ.)

Eichenbaum, B. (1969). *On poetry*. St. Petersburg: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)

Levina, L. (2002). *The aspects of the sounding word (aesthetics and poetics of the songs written and performed by authors)*. A monograph. Moscow: Izd. 'Neft i gaz' RGU nefti i gaza im. M. M. Gubkina. (In Russ.)

Neych, N. (1966). Comments to the digitized issue of the edition Krugozor (1966, no. 9). *Krugozor*, [online] 9. Available at: <http://www.krugozor-kolobok.ru/66/09/Notes66-09.htm> [Accessed 21 Nov. 2017]. (In Russ.)

Nichiporov, I. (2006). *The songs written and performed by authors in Russian poetry of the 1950-1970s: Creative individualities, genre and stylistic search, literary relations*. Moscow: MAKS Press. (In Russ.)

Novikov, V. and Shklovsky, E., eds. (1998). *Encyclopaedic dictionary of a young literary critic*. 2nd ed., exp. and rev. Moscow: Pedagogika-Press. (In Russ.)

Revich, V. (1989). A man with a guitar. In: D. Sukharev, ed., *Yury Vizbor: 'When we were all together...' A collection*. Moscow: Soyuz kinematografistov SSSR, pp. 24-25. (In Russ.)

Tertychny, A. (2000). *The genres of periodicals*. Moscow: Aspekt-Press. (In Russ.)

## **Journalistic discourse in the system of songs written and performed by authors**

### ***A news coverage song as an informative-lyrical genre***

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-173-190

**Sofia A. Kadochnikova**

post-graduate student

Lomonosov Moscow State University

(9 Mokhovaya St., Moscow, 125009, Russia;

email: sof.kado@gmail.com)

**Abstract:** Writing of song lyrics is a popular genre that has always promptly reacted to any social and political developments, ever since the times of the French fair-ground and pageant performers – a tradition partially inherited by some of the Sixtiers bards. The paper discusses the topic of a new form of journalism stemming from the genre. The authors and performers working in this synthetic genre found a new form of the news report song, a unique symbiosis of journalism and for-performance poetry thriving in the second half of the 20th century. This complex genre of song writing and performing covers not only a poetic text, but a whole range of journalistic features, with a strong emphasis on operation of the categories of media quality and documentary accuracy in the lyrical delivery of the material. This publication analyzes the background of the new multistructural genre of the news coverage song, equally belonging to journalism and literature, as well as its nature, specifics, problems, themes, and language.

**Keywords:** songs written and performed by authors, bards, song lyrics, journalism, news coverage.

The article was received on 11 Mar. 2018.

---

# Свободный жанр

---

## *Ш е с т и д е с я т н и к и*

### **Василий Аксенов о Владимире Высоцком**

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-191-198

#### **Виктор Михайлович Есипов**

литературовед

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН  
(121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а;  
email: wogeman@mail.ru)

#### **Андрей Павлович Кулик**

литературовед

(620036, Россия, г. Екатеринбург, ул. Соболева, д. 21/3;  
email: nihil1@yandex.ru)

**Аннотация.** Публикуется выступление В. Аксенова на радио «Свобода» в июле 1983 года, посвященное личности В. Высоцкого. В. Аксенов признался, что ко многому успел привыкнуть в эмиграции, но так и не смог смириться с мыслью, что «Володи нет среди живых». В. Аксенов подробно вспоминает свои встречи с В. Высоцким и эпизоды его жизни, в частности историю издания альманаха «Метрополь».

**Ключевые слова:** В. Аксенов, В. Высоцкий, «Метрополь».

Статья поступила 01.12.2017.

Прошло три года с того парижского вечера, когда я подошел к телефону-автомату с намерением впервые позвонить в Москву простым набором цифр. Перекресток Сен-Жермен-де-Пре был до предела забит машинами и толпой гуляк. Модные в том сезоне светящиеся шнурки были обмотаны у людей вокруг шей, запястий, щиколоток, торчали из волос, извивались в пальцах. Странные, светящиеся в сумерках разноцветные шнурки, возбужденные лица, факелы в руках жонглеров и пожирателей огня, саксофоны, скрипки и гитары в руках уличных музыкантов — как это все отличалось от вымершей в пред-олимпийском ступоре Москвы, которую я покинул всего три дня назад, отправляясь, так сказать, в заграничный вояж, а фактически — в бессрочную ссылку.

Набросав в машину сколько полагается франков, я набрал телефон московского друга<sup>1</sup> и сказал ему с фальшивой бодростью: «Вообрази — звоню тебе прямо с бульвара Сен-Жермен!» В ответ я услышал нечто невероятное: «У нас вчера ночью случилось страшное несчастье — умер Володя Высоцкий».

За эти три года произошло немало перемен, к которым мы уже успели привыкнуть. Кончился, например, брежневский зрелый социализм, и начался андроповский, не совсем зрелый. Отрезана была прямая телефонная связь с Советским Союзом, и зарубежные русские, пошумев и повозмущавшись, уже привыкли, что Москва снова отсоединилась от современного человечества и более туда с бульвара Сен-Жермен не позвонишь. Невозможно только привыкнуть, что Володи нет среди живых.

Мы с ним никогда не были закадычными корешами. Таких, как я, друзей у него было десятки. Кажется, и познакомились-то мы с ним только во второй половине 60-х, в свите Марины Влади. Звезда французского кино тогда стала довольно часто приезжать на родину своих родителей, русского пилота Полякова и мамы-смолянки (имеется в виду Смольный институт благородных девиц, впоследствии давший приют небезызвестной группе мужчин).

Марина разгуливала по Москве в голубом костюме с красной шалью на плечах, что в сочетании с соломенной

гривой создавало трехцветие какой-то неопознанной свободы. Писатели, актеры и киношники нашей «волны» как раз волной ей и сопутствовали. Московские мамани злились: «Ишь, девка вырядилась, как Марина Влади!»

Наши все время тогда как-то кучковались, кутили и воспаряли, некто хриплый из свиты пел нечто бунтарское, про охоту на волков. Потом она за него и замуж вышла.

В последующие годы встречались, конечно, чаще, но еще чаще разъезжались. Приедешь куда-нибудь в Одессу или Ялту, увидишь дружественную трубу теплохода «Грузия»<sup>2</sup>, устремись, и тут капитан<sup>3</sup> тебе и говорит: «А с нами Марина и Володя целую неделю плавали, вчера сошли в Сухуми». Прискачешь как-нибудь посреди зимы в Приэльбрусье, а там тебе говорят: «А мы только вчера Высоцкого проводили, здорово он у нас тут выступил!»

Одна из моих любимых Володиных песен, кстати, связана с горами, где «голубым сиянием льдов весь склон облит». Как он там поет?

В тот день шептала мне вода:  
«Удач всегда!»  
А день, какой был день тогда?  
Ах, да, среда...

Где-то в середине 70-х годов мы стали с Высоцким встречаться чаще. Я дал ему прочесть только что написанный «Ожог». Собственно говоря, он был одним из немногих реальных героев этой книги. Под собственным именем он там гонял по ночной Москве на своей иномарке и в подвале пел для джазистов:

Удар, удар, еще удар,  
Опять удар, и вот  
Иван<sup>4</sup> Буткеев (Краснодар)  
Проводит апшеркот...

Володя на роман тогда, что называется, завелся — оставил у себя один экземпляр опасной рукописи и сказал, что собирается начитать весь текст на пленку. Насколько я знаю, он это и делал время от времени, но на весь текст у него времени не хватило...

Читал он мне тогда и отрывки из своей собственной прозы, из романа «Девочки». Не знаю, насколько он продвинулся в этом деле, — времени у него всегда не хватало, да и задница у него к писанию прозы не была приучена. В тех отрывках, что я слышал, описывались московские красотики, подцепляющие «фирмУ», то есть иностранцев.

Он был с начала и до конца подлинным, на двести процентов, москвичом, хитроватым, лукавым уличным парнем, эдаким идеалом задавленной мужской вольницы. В кожаной курточке до пояса и кепке набок (его любимая одежда) он походил на эдакий тертый калач, на столично-го таксиста, да, в общем-то, и вся его жизнь порой смахивала на таксистский городской миф.

В 70-е глухие годы он на своем могучем «Мерседесе-300» каждый год по несколько раз пересекал то, что на замке, то есть государственную границу СССР. С одной стороны, этому, конечно, способствовало наличие жены в Париже, но с другой стороны — и не в малой степени то, что среди миллионов обожателей его песен были не только интеллектуалы, диссиденты, студенты, работяги, бродяги, но и милиция, но и пограничники, и даже чиновники ОВИРа. Даже они считали его своим и спускали ему многое, что другим бы не простилось.

Как-то он вернулся из долгого путешествия и пошел в ОВИР сдавать заграничный паспорт. Начальник канцелярии, какой-то генерал, пригласил его в кабинет, нахмурил большущие (тогда они были среди начальства в моде) брови: «Как вы оказались в США, товарищ Высоцкий? Ведь мы вам визу выдавали-то только для поездки во Францию!» — «В США-то? Вы сказали — в США? — хитро сощурился актер. — Ах, да, в США... Ведь мы, в самом деле, в США оказались... Ну так это просто проездом, товарищ генерал». — «Проездом куда?» — вспучился генерал. — «Да на Таити же, то есть на тихоокеанскую территорию Франции!» — «А на Таити что вас занесло?!» У стража границы священной от таких слов, как «Таити», слегка кружилась голова. «А у нас там дети, товарищ генерал!» — обезоруживающе улыбнулся Володя и не соврал. На Таити действительно находились тогда Маринины сыновья, Игорь и Владимир.

Когда возникла идея альманаха «Метрополь», среди возможных авторов было названо имя Высоцкого. «“Метрополь” — это журнал нашей метрополии, то есть Москвы и русской земли, — рассуждали зачинщики. — Надо, чтобы и певец этой земли был среди нас, тем более что его тексты никто никогда не печатал».

Я поехал к нему тогда на Малую Грузинскую в знаменитый кооператив, в подвале которого иногда устраивались выставки нонконформистов под строгим наблюдением конформистов. Володя пришел в восторг от приглашения в «Метрополь» и сразу вытащил толстую папку своих текстов: «Отбирайте». Он только что вернулся из-за границы и был в тот вечер в очень приподнятом настроении, хотя и не пил ничего, кроме крепчайшего чая. Его прямо распирали тогда всякие художественные идеи: «Вот если окажемся как-нибудь вместе с тобой ТАМ (то есть на Западе), давай поставим сногшибательный фильм, а? Ты напишешь сценарий, а я срежиссирую и сыграю, а? Или вот есть идея международного русского культурного центра, мы с Шемякой<sup>5</sup> недавно обсуждали...»

Как у многих людей его склада, его творческое и физическое состояние напоминало гонку по американским горам: ups & downs, взлеты и падения. Иногда после слишком высокого парения он попадал в настоящие ямы, из которых не без труда выбирался. Еще в конце 60-х годов Вознесенский, помнится, написал стихи о смерти и реанимации Высоцкого<sup>6</sup>.

В новогоднюю ночь 1980 года нам случилось быть в подмосковном поселке Пахра. Мы сидели в узком кругу друзей, а Высоцкий с Мариной пировали на соседней роскошной даче одного кинодраматурга. Там же был Юрий Трифонов. Часа в два ночи созвонились, и мы отправились к ним, воссоединяться. Ну, думаем, гульба там идет — небу, наверное, жарко. И вдруг видим: человек, наверное, тридцать гостей молодого и среднего возраста чинно сидят в креслах и в полном молчании смотрят по телевизору новогодний концерт. «Вот это называется кризисом жанра, — сказал Высоцкий, — настоящий кризис жанра. Давайте, ребята, договоримся: я завтра к Юре (Трифонову) приду с гитарой и для вас попою».

Он не пришел петь, а вместо этого подхватился и на бешеной скорости помчался по ледяному шоссе в Москву, вдребезги разбил свой «Мерседес» — кажется, уже второй по счету. Что его понесло тогда в Москву? Близкие говорили, что он просто не мог долго сидеть на одном месте.

В разгар антиметропольской кампании, когда начались уже исключения из Союза писателей и всем стало ясно, какая тяжеленная махина на нас давит, Володя (к «Метрополю» он имел, в общем-то, не прямое отношение, карательные акции его не коснулись, должно быть, власти считали, что злокозненные писатели просто затащили невинного певца обманом в свою компанию) вдруг позвонил мне. Произошел странноватый разговор. «Ты знаешь, — сказал он весело, — я недавно, будучи в Бухаре, умер. Ну что там объяснять? Рыбой отравился. Хорошо, что со мной друг был, Валера, доктор по профессии. Он мне укол сделал прямо в сердце, и вот я ожил»<sup>7</sup>. Потом добавил еще веселее: «Косая прямо ходит по пятам!» И, после некоторого молчания: «Слушай, я хочу тебе дать тысячу рублей. Почему? Да просто так. Ну просто есть у меня лишняя тысяча, вот и хочу тебе ее дать. Ну просто чтобы ты не менял свой образ жизни из-за всей этой лажи».

Честно говоря, я был очень растроган, но тысячу не взял. Как ни странно, в деньгах я тогда недостатка не испытывал: почти во всех союзных республиках — видимо, в противовес Москве — издали мои книжки и прислали гонорары. «Спасибо, Володя, денег не надо. А вот ты лучше приходи к нам, на собрание “Метрополя”. Публика очень будет рада тебя видеть». — «Приду-приду!» — пообещал он. Потом я пожалел, что пригласил его: зачем втягивать человека в неприятности? Ведь за нами тогда очень плотно следили. Впрочем, подумал я, артисты — народ легкомысленный, пообещает и забудет.

Штаб-квартира альманаха помещалась в однокомнатной квартирке моей покойной матери, Евгении Гинзбург. Когда там собирались все авторы, да еще и их подруги, возникала атмосфера вагона метро в час пик.

В тот вечер настроение у всех было неважное. Бонзы Союза писателей по приказу, конечно, соответствующих

органов закручивали гайки все туже, да еще и гнусные сплетни распускали. Вдруг вошел Высоцкий с гитарой и устроил нам маленький концерт.

Мы все вдруг ожили, ощутив себя как бы в лучах звезды, да он и был ведь суперзвездой, и от него в лучшие его творческие часы шел мощный заряд животворной праны. Он пел тогда и «Волков», и «Баньку», и «Купола в России кроют чистым золотом», и «Джон Ланкастер в одиночку, преимущественно ночью»... И все метропольцы тут расшевелились и загудели.

Сейчас вот, в заокеанском отдалении, смотрю на снимки этого вечера. Толкучка талантов, и среди них он — хриплый проспиртованный Орфей нашей невеселой метрополии.

*Публикация и примечания  
Виктора ЕСИПОВА и Андрея КУЛИКА*

---

<sup>1</sup> В. Аксенов звонил Б. Ахмадулиной. Она вспоминала потом, что Аксенов позвонил ей из Парижа и, услышав, что ночью умер Владимир Высоцкий, закричал в трубку: «Не верю! Не может быть!» См.: [Мессерер 2012: 252].

<sup>2</sup> Теплоход «Грузия» курсировал от Батуми до Одессы и обратно.

<sup>3</sup> Капитан Анатолий Гарагуля дружил со многими писателями, собиравшимися в ресторане теплохода во время стоянки в Ялте, где был писательский Дом творчества.

<sup>4</sup> В «Песне о сентиментальном боксере» В. Высоцкого — Борис, но в «Ожоге» у Аксенова, где он цитирует эту песню, — Иван.

<sup>5</sup> Михаил Михайлович Шемякин (род. 1943) — американский и российский художник, в эмиграции с 1971 года.

<sup>6</sup> Стихотворение А. Вознесенского «Реквием оптимистический 1970-го года» (1971).

<sup>7</sup> Этот факт отображен в кинофильме П. Буслова «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011).

## Литература

Мессерер Б. В бесконечном объятии // Василий Аксенов — одинокий бегун на длинные дистанции / Сост., предисл. В. Есипова. М.: Астрель, 2012. С. 248—253.

## References

Messerer, B. (2012). In the endless embrace. In: V. Essipov, ed., *Vasily Aksyonov – the lonely long-distance runner*. Moscow: Astrel, pp. 248-253. (In Russ.)

## Vasily Aksyonov on Vladimir Vysotsky

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-191-198

### Viktor M. Essipov

literary historian

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

(25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia;

email: wogeman@mail.ru)

### Andrey P. Kulik

literary historian, independent researcher

(21-3 Soboleva St., Yekaterinburg, 620036, Russia;

email: nihil1@yandex.ru)

**Abstract:** The annotated transcript of V. Aksyonov's radio program about V. Vysotsky recorded at the Radio Svoboda studios in July 1983. Aksyonov confessed that, although he had gotten used to all sorts of things during his life in emigration, he still struggled to accept the fact that 'Volodya was no longer with us'. V. Aksyonov reminisces about his encounters with Vysotsky, sharing various stories from his life and the origins of the *Metropol* almanac.

**Keywords:** V. Aksyonov, V. Vysotsky, *Metropol* almanac.

The article was received on 1 Dec. 2017.

---

## *Книги, о которых помнят*

### **Вспоминая «Бочкотару»**

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-199-208

#### **Владимир Николаевич Янушевский**

кандидат педагогических наук

литературовед

(432048, Россия, г. Ульяновск, ул. Кирова, д. 38;

email: yanvov@yandex.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена повести Василия Аксенова «Затоваренная бочкотара», которая была опубликована 50 лет назад в журнале «Юность» (1968, № 3). Повесть рассматривается в контексте оттепели в общественной и культурной жизни страны. В качестве примеров из культурного контекста приводится творчество поэта Е. Евтушенко и режиссера Э. Климова. Статья описывает реакцию литературных критиков — Е. Сидорова, Ст. Рассадина. Проводится параллель с творчеством Н. Гоголя и его восприятием современниками. Публикация «Затоваренной бочкотары» не смогла одновременно изменить культурный ландшафт, однако стала заметным событием оттепели.

**Ключевые слова:** В. Аксенов, журнал «Юность», «Затоваренная бочкотара», оттепель, шестидесятники.

Статья поступила 19.10.2017.

В марте 2018 года исполнилось 50 лет с момента публикации «повести с преувеличениями и сновидениями» В. Аксенова «Затоваренная бочкотара». Тот желтенький номер журнала «Юность» — № 3 за 1968 год — без преувеличения стал легендарным, а созданию легенды в немалой степени способствовал сам писатель, позднее вспоминая в эссе «“Юность” бальзаковского возраста. Воспоминания под гитару», что видел, как таллинский пляж «начинает покрываться желто-оранжевыми корками журнала “Юность”»<sup>1</sup> [Аксенов 2013: 94].

Это, разумеется, тоже было преувеличением: далеко не все, кто отдыхал на пляже в Таллине летом 1968 года, любили почитать (в Прибалтику главным образом ездили, чтобы посмотреть европейскую архитектурную экзотику, почувствовать себя как бы за границей и посидеть в тамошних барах-ресторанах). Но таков уж Аксенов: он был уверен, что *все* его современники обожают джаз, интересуются литературными новинками и высоко ценят прозу самого популярного автора «Юности».

Март 1968 года, когда была опубликована «Бочкотара», — своего рода точка бифуркации: вектор развития советской литературы мог измениться, но этого не произошло, потому что ни официальная идеология, ни литературная критика конца 1960-х годов (включая Ст. Рассадина, который посвятил повести Аксенова блестящую статью, в том же 1968-м опубликованную в «Вопросах литературы»), ни сам Аксенов к радикальным переменам оказались не готовы.

А 1960-е были преисполнены перемен и звали к еще более неведомому и новому. Студенческая молодежь Москвы делилась на «физиков» и «лириков», но при этом все стремились попасть на поэтические вечера в Политехнический музей. Толстые литературно-художественные

---

<sup>1</sup> Возможно, Аксенов что-то напутал: в эссе он писал про публикацию «Звездного билета» («Юность», № 6—7 за 1961 год), а «желто-оранжевую корку» имел именно третий номер журнала за 1968, где опубликована «Затоваренная бочкотара».

журналы тогда возглавляли легендарные литераторы: В. Катаев, А. Твардовский, С. Баруздин, В. Кожевников... В этих журналах печаталась проза М. Булгакова, И. Эренбурга, Ю. Домбровского, В. Тендрякова, В. Некрасова, Ю. Бондарева, А. Солженицына, Ю. Трифонова, В. Шукшина и писателей-деревенщиков, а также Э. Хемингуэя, А. Камю, Ч. Павезе, Г. Г. Маркеса, Р. П. Уоррена.

Аксенов, чьи первые публикации случились в журнале «Юность», оказался в потрясающе хорошей компании!

Рискну предположить, что высшей точкой в творческой судьбе Аксенова была именно «Бочкотара». Само это слово стало фундаментальнейшей метафорой советской эпохи 1960-х годов: «бочкотара» — это все кондовое, отжившее, заскорузлое. Это и проклятие наше, и то, от чего невозможно избавиться, — своего рода родимое пятно и, если угодно, профанически сформулированная национальная идея.

К слову «бочкотара» как репы цепляются значимые приметы эпохи. Вот в начале повести-путешествия Володя Телескопов и Глеб Шустиков пьют мандариновую настойку в закутке у буфетчицы Симы. А что у них было на закуску? Скорей всего, «Завтрак туриста» — «дежурное блюдо»: отвратительные на вкус, зато самые доступные рыбные консервы (рыбный фарш в томате + перловая каша). Потому что других не было. Это — утренняя еда кочующих по стране людей, называющих себя «бичами»<sup>2</sup>, символ консервированного времени: вот и наши герои едут, хотя ведомая Володей Телескоповым полторка уже несколько дней не заправляется бензином по причине отсутствия денег. Целью поездки окажется город Коряжск — конечный пункт для бочкотары и стартовая площадка для пассажиров полторки. Во всяком случае, так предполагалось в начале пути.

В 1964 году на экраны кинотеатров Советского Союза вышел фильм Э. Климова «Добро пожаловать, или По-

---

<sup>2</sup> Уличный фольклор тех лет превратил существительное «бич» в аббревиатуру, которая означала «бывший интеллигентный человек».

сторонним вход воспрещен». Там ребенок ездил в кузове грузового автомобиля, уставленном *флягами* (алюминиевыми бидонами емкостью 20 литров), что считалось абсолютно нормальным и не вызывало негативной реакции ГАИ. Наверняка Аксенов видел эти кадры и заменил в повести фляги на бочки. Но и бочки тогда возили всеми видами транспорта, так что всякий живший в ту пору человек был свидетелем подобного «трансфера». Е. Евтушенко примерно в те же годы писал:

Эх, солдат на фоне бочкотары,  
я такой же — только без гитары...  
Через реки, горы и моря  
я бреду и руки простираю  
и, уже охрипший, повторяю:  
«Граждане, послушайте меня...»

Тираж «Юности» в тот год составил 2 миллиона экземпляров! С появлением «Бочкотары» читающая публика Советского Союза получила доступ к «другой», «новой», «авангардной» литературе. Помимо обычных персонажей, которым регулярно снятся сны, в повести есть аллегорически исполненные, идеологически фетишизированные образы, тоже в основном быгующие в сновидениях героев: Романтика, Характеристика, Хунта, Пальго, Жук, Хороший Человек — условно-ироничная номинация человека коммунистического будущего. Ну и, конечно же, Бочкотара. Все персонажи-мужчины имеют сердечные привязанности (кроме Моченкина), но заботятся исключительно о Бочкотаре.

Почему-то никто из критиков не сказал «Новый Гоголь явился!». Впрочем, были и положительные рецензии. Сначала Е. Сидоров написал короткое, но емкое и толковое послесловие к журнальной публикации повести [Сидоров 1968], познакомив читателя с новым искусствоведческим термином — *остранение*, характеризующим «состояние» такой — остранинной — прозы. Затем Ст. Рассадин в статье «Шестеро в кузове, не считая бочкотары», в том же году опубликованной в «Вопросах литературы» [Рассадин 1968], обратил внимание на схожесть экспериментальной прозы Аксенова с творческим методом Гоголя, а также отметил, что, к примеру, появление повести Гоголя «Нос» вообще не

было замечено критикой. «Бочкотару» заметили: одни — с воодушевлением, другие — с негодованием.

Увы, многие критики во все времена с настороженностью воспринимают художественную условность, поскольку, подобно школьникам, почти поголовно бывают заражены вирусом вербального реализма:

Условность повести в том, что герои ее, собственно, не характеры, а характеристики. Не лица, а маски. Они открыто алгебраизированы, какая-то одна черта характера пародийно укрупнена, шаржирована — рафинированность Дрожжинина, склочничество Моченикина, женолюбие Глеба Шустикова, заблудьность Телескопова [Рассадин 1968: 108].

Так что здесь не только Гоголя следует вспомнить, но и Салтыкова-Щедрина, также часто прибегавшего к приему гиперболы и гротеска. Именно через параллели с творческой практикой великих аксеновских предшественников Рассадин объясняет логику обращения писателя к тем же самым приемам:

Самая, может быть, знаменитая русская фантастико-гротескная повесть, «Нос» Гоголя, родилась не как игра ума, но как острое сердечное переживание по поводу противоестественности форм, которые принимала реальность николаевской поры [Рассадин 1968: 99].

Вспомним, как начинается гоголевская повесть: цирюльник Иван Яковлевич, едва *проснувшись* и приступив к завтраку, разрезает свежеиспеченный его супругой хлебец и обнаруживает внутри нос коллежского асессора Ковалева. Сам Ковалев, *пробудившись* в то же утро, приказывает подать ему зеркало и обнаруживает, что «у него вместо носа совершенно гладкое место». То есть тут фантастическое проявляется на стыке сна и реальности. То же и у Аксенова: момент отхода его героев ко сну — это своего рода хронотоп, где встречаются весьма унылое прошлое (явь) и яркое будущее (сон). Но вот что любопытно: автор отмечает в тексте моменты, когда герои засыпают, но не указывает моменты пробуждения (или они вообще не просыпаются?). А Хороший Человек является

персонажам «Бочкотары» именно в снах, и с первыми лучами солнца он, стало быть, исчезает. Тут можно вспомнить ветхозаветный божественный «проект» сотворения Человека, который, как мы знаем, с треском провалился.

В. Руднев в статье «Культура и сон» отмечает, что в европейской и отечественной литературе прочно укоренились два ключевых архетипических представления: «жизнь есть сон» и «смерть есть сон», что «сновидение можно рассматривать как личный миф» любого человека, и делает закономерный и беспощадный вывод: «Сон — обычная метафора смерти в христианстве» [Руднев 1990].

Жизненная реальность в СССР времен позднего Хрущева и раннего Брежнева была не менее уродливой, чем в николаевскую пору: что ни город — то *Коряжск*, обитатели которого то ли живут, то ли спят.

Обычные люди эту реальность не принимали и терпеливо конструировали «свой мир»: кто-то покупал «рюкзак и ледоруб», другие записывались в кружок кройки и шитья или заводили себе какое-нибудь хобби вроде увлечения фотографией или выпиливания из фанеры (годом раньше, в марте 1967-го, рабочие и служащие в СССР были переведены на пятидневную рабочую неделю). Рядовые члены КПСС делали вид, что верят в скорое преобразование убогой реальности, а партийные бонзы и вовсе заявляли о близящейся эре коммунизма.

В СССР имелись города Ряжск и Коряжма, а Коряжска не было. Но именно в Коряжск стремятся попасть герои «Бочкотары», чтобы сдать бочкотару, а затем сесть в поезд-экспресс «Север — Юг» и умчаться в прекрасное далеко или не менее прекрасное будущее: «Экспресс со свистом закрыл пространство и встал. Транзитники всех мастей бросились по вагонам. Животным голосом заговорило радио. Запахло романтикой дальних дорог».

Но вот незадача: у Володи Телескопова не приняли бочкотару, и он, как ответственный работник сельпо, должен был доставить ценный груз обратно. И все пассажиры полуторки вдруг ощутили «самую жгучую, самую смертную связь» (Н. Рубцов) с бочкотарой. И все читатели — тоже, поскольку волей автора персонажи-пассажиры и читатели в финале образовали нерасторжимую общность —

их объединило местоимение «мы»: «Экспресс ушел, и свист его замер в небытии, в несуществующем пространстве, а мы остались в тишине на жарком и вонючем перроне». Разумеется, это не сатира. Это — убийственная ирония автора. Далее герои занимают свои места в ячейках бочкотары, и полуторка трогается. Вскоре все засыпают и видят (и читатели тоже) один общий сон, в котором «в далеких морях на луговом острове ждет Бочкотару Хороший Человек...». Занавес!

Рассадин, однако, посчитал такой финал псевдосчастливым:

Я, конечно, не против счастливых концов. Я даже не против того, чтобы водевильная «Бочкотара» заканчивалась именно водевильно, — ее жанр это допускает. Но жаль, что во всех этих случаях оптимизм финалов поспешен. Он — уход от окончательного решения проблем, их беллетристическое закругление [Рассадин 1968: 113].

М-да... Выходит, что в конце 1960-х в СССР встречались люди, которые верили в возможность *окончательно-го решения проблем*. Однако жизнь показала, что такое невозможно: можно ставить любые цели, но они никогда не будут достигнуты. Это — в отношении самой жизни. Что же касается русской литературы, то ее великие представители приучили нас к открытым финалам. Вот и Аксенов окончательное решение проблем поручил читателям.

Затем критик отмечает, что, читая «повесть с преувеличениями и сновидениями», он не чувствует сопротивления материала:

Материал не сопротивляется, и общее движение мысли, рассчитанное заранее на целую повесть, совершается с неожиданной — вероятно, и для автора тоже — скоростью. И автор <...> заставляет повесть буксовать, замедляя ее движение к финалу все новыми и новыми снами... [Рассадин 1968: 113]

И далее:

Мир повести условен с первых строк. А сны — это как бы новая ступень условности, шаг в еще более фантастический

мир <...> Но нет. Сны — чем дальше, тем очевиднее — становятся необязательными, обнажая неорганичность выстроенного Аксеновым мира [Рассадин 1968: 114].

Возможно, что и так, только ведь мир повести смоделирован по образу и подобию мира реального, которому вряд ли была присуща органичность. И этот мир предполагал, что населяющие его люди должны жить в полусонном состоянии, принимая мечту за реальность. Уходя от реализма как художественного метода, Аксенов тем не менее умудрился отобразить жизненную реальность весьма правдоподобно, даже регулярно погружая своих персонажей в сон.

Тут уместно отметить, что благодаря исследованиям З. Фрейда, М. Бахтина, Ю. Лотмана, Д. Нечаенко в современной науке сложилась традиция выделять три главных признака литературного сновидения: максимальная сжатость, схематичность изложения; обилие символики; стилизованное несоответствие основному тексту.

Тогда, в конце 1960-х, читатель принял новую повесть автора. На стороне Аксенова были люди, которые во многом определяли текущий литературный процесс и даже направляли его. Казалось бы, отныне Аксенов мог писать по-новому, не как все остальные, и ему в этом пока не мешали. В 1972 году в журнале «Новый мир» была опубликована его повесть «В поисках жанра» с жанровым подзаголовком «Поиски жанра». И это доказывает, что он продолжал искать свое место и лицо в литературе — свой метод, свой стиль, свой нарративный синтаксис (ведь нашел же Катаев в очень зрелые годы «мовизм» и создал на закате жизни лучшие свои тексты).

Но, увы, в дальнейшем «поиски жанра» у Аксенова не заладились: оттепель закончилась, возросло идеологическое давление, усилилась цензура. Последующие события жизни писателя известны: интерес к тамиздату, скандальный альманах «Метрополь», эмиграция. Поиски жанра закончились, и теперь надо было играть по тем правилам, которые предлагали жизненные обстоятельства. И в подобном положении находились многие советские писатели, живущие «на фоне бочкотары».

Напрашивается одна параллель. Выпустивший первую партию продукции в 1966 году Волжский автомобильный завод (ВАЗ) мог кардинально изменить ситуацию в экономике Советского Союза, но этого не произошло: слишком много сановных членов Политбюро и чиновников Госплана с подозрением смотрели на эффективно работающее детище капиталистической индустрии.

1960-е годы в СССР — время мощных тектонических сдвигов и перемен во всех пластах жизни огромной страны. К сожалению, еще больше вполне ожидаемых перемен так и не было реализовано.

### Литература

Аксенов В. «Юность» бальзаковского возраста. Воспоминания под гитару / Публ., вступ. ст., коммент. В. Есипова // Октябрь. 2013. № 8. С. 86—126.

Рассадин С. Шестеро в кузове, не считая бочкотары // Вопросы литературы. 1968. № 10. С. 93—115.

Руднев В. П. Культура и сон // Даугава. 1990. № 3. С. 121—124.

Сидоров Е. На пути к Хорошему Человеку // Юность. 1968. № 3. С. 63—64.

### References

Aksyonov, V. (2013). Middle-aged *Yunost'*. A memoir accompanied on the guitar. *Oktyabr'*, 8, pp. 86-126. (In Russ.)

Rassadin, S. (1968). Six in the bulk, not counting the barrel. *Voprosy Literatury*, 10, pp. 93-115. (In Russ.)

Rudnev, V. (1990). Culture and sleep. *Daugava*, 3, pp. 121-124. (In Russ.)

Sidorov, E. (1968). On the way to a Good Man. *Yunost'*, 3, pp. 63-64. (In Russ.)

## Remembering *Overstocked Packaging Barrels* [*Zatovarennaya bochkotara*]

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-199-208

**Vladimir N. Yanushevsky**

Candidate of Education

independent researcher

(38 Kirova St., Ulyanovsk, 432048, Russia; email: yanvov@yandex.ru)

**Abstract:** The article is about Vasily Aksyonov's story *Overstocked Packaging Barrels* [*Zatovarennaya bochkotara*], published half a century ago in the journal *Yunost'* (1968, no. 3). The publication could have marked a turnaround in the writer's career and sent big waves across Soviet literature at the time. The story is analyzed in the context of Khrushchev's Thaw, permeating the country's social and cultural spheres. Examples of such context include works by the poet E. Evtushenko and the film director E. Klimov. The paper captures responses to the story from the critics E. Sidorov and S. Rassadin, who pointed out the issue of 'the good man' in Soviet literature and the problem of artistic conventions correlating with a thoroughly realistic description of reality. The author also draws comparisons of the story to Gogol's works and their reception by his contemporaries. The article includes a close examination of the dreams and their function in the story. In a tone of disappointment, the author concludes that the publication of *Overstocked Packaging Barrels* failed to revitalize the country's cultural landscape, even though it became a literary highlight of the period and, 50 years later, found its place amongst the classical texts of Russian 20th century literature.

**Keywords:** V. Aksyonov, journal *Yunost'*, *Overstocked Packaging Barrels* [*Zatovarennaya bochkotara*], the Thaw, the Sixtiers.

The article was received on 19 Oct. 2017.

---

## Крушение романтических иллюзий в повести Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр»

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-209-214

### Марина Валентиновна Позина

литературовед

Кубанский государственный университет, филиал в Славянске-на-Кубани

(353560, Россия, Краснодарский край, г. Славянск-на-Кубани,  
ул. Кубанская, д. 200; email: kub\_mvpr@mail.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена повести Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр». Эта повесть – уникальное явление для советской литературы. Она противоположна общему канону официальной советской прозы о Великой Отечественной войне. В ней есть эпизоды о близости смерти, о голоде на передовой, о неразберихе в приказах, о чувстве одиночества и обреченности. Герою отечественной литературы полагалось быть храбрецом и романтиком, идейным борцом с фашизмом. Но Б. Окуджава показал обратную сторону войны со всем ее иррационализмом.

**Ключевые слова:** Б. Окуджава, «Будь здоров, школяр», «Тарусские страницы», проза о Великой Отечественной войне.

Статья поступила 20.12.2017.

Ах, война, что ж ты сделала, подлая,  
Стали тихими наши дворы,  
Наши мальчики головы подняли,  
Повзрослели они до поры.  
На пороге едва помаячили  
И ушли за солдатом солдат,  
До свидания, мальчики, мальчики,  
Постарайтесь вернуться назад.

*Б. Окуджавы. До свидания, мальчики*

Бывают в жизни такие совпадения, когда чей-то личный день рождения вдруг становится знаковым для всей страны. Так случилось с Булатом Окуджавой, день рождения которого 9 мая. Он так жалел в детстве, что появился на свет в ничем не примечательную дату. Разве можно было предугадать, что после Великой Отечественной войны Булат Окуджава День Победы и день рождения станет праздновать одновременно?

Война оставила не просто след, а шрам в душе будущего барда, композитора и сценариста. В 18 лет патриотически настроенный юноша добился досрочного призыва в армию и через два месяца подготовки, в октябре 1942 года, был отправлен на Закавказский фронт. Вчерашний школьник стал минометчиком в кавалерийском полку 5-го гвардейского Донского казачьего корпуса. 16 декабря 1942 года под Моздоком Окуджава был ранен и отправлен в госпиталь. Именно этим событиям посвящена его автобиографическая повесть «Будь здоров, школяр».

Публика знает Окуджаву как барда и поэта, но он был еще и прозаиком. Прозу писал с юных лет, в основном это были длинные романы, пронизанные революционным пафосом. В 1960 году, неожиданно для самого себя, он начал набрасывать цикл разрозненных заметок о своих ста днях на фронте. Из-под спуда собственной цензуры вырывалось то, что долгие годы хранилось в тайниках души, — правда о войне глазами вчерашнего школьника. Оттепель 1960-х раскрепощала людей, снимала запрет на правду и страх перед жесткой цензурой. У Булата Окуджавы появилась возможность написать о собственном военном опыте, честном, но совсем не героическом. Личный фронтовой опыт навеки излечил его от экстремальной романтики, показав неприглядную изнанку военного быта. Он писал не для пе-

чати, а скорее для излечения собственной души, переносил на бумагу мучительные воспоминания о той растерянности и незащитности, которую чувствовал на передовой. Его герой — домашний мальчик, помнящий тепло и уют и остро ощущающий несправедливость войны и неспособность человека повлиять на происходящее. «Твои лихие кони не смогут ничего. Ты весь как на ладони, все пули в одного» — пишет Булат Окуджава в посвящении к повести. «Посвящаю моим сыновьям Игорю и Антону. Это не приключения. Это о том, как я воевал. Как меня убить хотели, но мне повезло. Я уж и не знаю, кого мне за это благодарить. А может быть, и некого».

Окуджава написал «Школяра» очень быстро — за два месяца. Писал его с чувством освобождения от давних страхов, от стыда, от продолжавших преследовать его военных кошмаров. Повесть получилась, строго говоря, не о военных действиях, так как в ней почти нет атак, боев и героического сопротивления, зато есть томительное ожидание боя, а еще дождь и холод, бесконечные переезды с одной позиции на другую, изнурительная военная работа и чувство совершенной потерянности. Повесть написана просто, можно сказать, обыденным языком. В ней чувствуется что-то роднящее ее с романом Э.-М. Ремарка «На Западном фронте без перемен». У Окуджавы присутствует то же нарастающее чувство абсурдности происходящего, не отпускающее героя повести ни на мгновение. В ней нет героизма, да и откуда ему взяться, если мальчик из арбатского двора не может примириться с тем, что он смертен и — более того — обречен. Герой повести Окуджавы даже имени своего не имеет — он просто Школяр. Он один из многих выдернутых из дома и брошенных на передовую домашних мальчиков, ничего не знающих и не умеющих воевать. Школяр не понимает творящегося вокруг: «Второй раз я плачу сейчас здесь, в моздокской степи. Я несу командиру полка очень ответственный пакет. Черт его знает, где он, этот командир полка! Песчаные холмы похожи один на другой. Ночь. А я второй день на передовой. А за невыполнение задания — расстрел. А мне восемнадцать лет».

Здесь каждый сам за себя и никто ничего не объясняет Школяру, может, потому, что старшина и комбат сами

ничего не понимают? Ему все время хочется спать и есть, его действия машинальны, так война превращает человека в свое орудие:

Я познакомился с тобой, война. У меня на ладонях большие ссадины. В голове моей — шум. Спать хочется. Ты желаешь отучить меня от всего, к чему я привык? Ты хочешь научить меня подчиняться тебе беспрекословно? Крик командира — беги, исполняй, оглушительно рывкай «Есть!», падай, ползи, засыпай на ходу. Шуршание мины — зарывайся в землю, рой ее носом, руками, ногами, всем телом, не испытывая при этом страха, не задумываясь. Котелок с перловым супом — выделяй желудочный сок, готовься, урчи, насыщайся, вытирай ложку о траву. Гибнут друзья — рой могилу, сыпь землю, машинально стреляй в небо, три раза.

Повесть «Будь здоров, школяр» — явление уникальное для советской литературы, где не было места размышлениям героев о близости смерти, о голоде на передовой, о неразберихе в приказах, о чувстве одиночества и обреченности. Герою отечественной литературы полагалось быть храбрецом и романтиком, идейным борцом с фашизмом. Окуджава же показал оборотную сторону войны — со всем иррационализмом происходящего на ней. Он показал абсолютную незащищенность солдата и его естественную боязнь смерти. Мальчишки рвались на фронт, не представляя, куда идут, и ничего не зная о плохом снабжении армии, недружелюбии местного населения, о возможной смерти от шальной пули. Романтические иллюзии разбивались о реальную действительность достаточно быстро. Писателю удалось поразительно точно передать внутренний монолог молодого солдата — Школяра:

Помогите мне. Спасите меня. Я не хочу умирать. Маленький кусочек свинца в сердце, в голову — и все? И мое горячее тело уже не будет горячим?.. Пусть будут страдания. Кто сказал, что я боюсь страдать? Это дома я много боялся. Дома. А теперь я все уже узнал, все попробовал. Разве не достаточно одному столько знать? Я ведь пригожусь для жизни. Помогите мне. Ведь это даже смешно — убивать человека, который ничего не успел совершить. Я даже десятого класса не кончил. Помогите мне. Я не о любви говорю. Черт с ней, с лю-

бовью. Я согласен не любить. В конце концов, я уже любил. С меня хватит, если на то пошло. У меня мама есть. Что будет с ней?.. А вы знаете, как сладко, когда мама гладит по голове? Я еще не успел от этого отвыкнуть. Я еще нигде толком не побывал. Я, например, не был еще на Валдае. Мне ведь нужно посмотреть, что это за Валдай? Нужно? Кто-то ведь написал: «...И колокольчик — дар Валдая...» А я даже таких строчек написать не смогу. Помогите мне. Я все пройду. До самого конца. Я буду стрелять по фашистам, как снайпер, буду единоборствовать с танками, буду голодать, не спать, мучиться...

В голове у героя повести сумбур мыслей, но из этого сумбура становится понятным одно — он хочет жить, он готов делать все что угодно — но жить.

Школяр исполняет все, что положено солдату, заряжает автоматные диски, что-то отвечает старшине, но его внутренний монолог с самим собой гораздо более многословен и эмоционален. Вспоминая одноклассницу Женю, снова слышит ее слова: «Мне жаль вас, мальчики. Вы думаете, это так просто — воевать? Войне нужны молчаливые, хмурые солдаты. Воины. Не надо шуметь. Мне жаль вас. И ты... — она кивнула на меня, — ты ведь ничего не умеешь еще, кроме чтения книжек. А там — смерть, смерть... И она очень любит вот таких молоденьких, как вы».

Повесть Булата Окуджавы «Будь здоров, школяр» стала сенсацией советской литературы — так о войне еще не писали — без пафоса, героизации и напускной романтики. Опубликованная в альманахе «Тарусские страницы», она почти сразу же подверглась официальной критике. За что ее критиковали? За ту правду, о которой было принято молчать, — о голоде и пьянстве в армии, оборванности солдат, о существовании женщины на войне, о недоброжелательном отношении местных жителей к солдатам. Повесть разрушала иллюзии, и этого Окуджаве не простили. Тогда, в далекие 1960-е, альманах изымали из библиотек и книжных магазинов. Но разве можно изъять правду из обращения? Повесть читали тогда, читают и теперь, поражаясь искренности мыслей главного героя, восхищаясь смелостью автора, рассказавшего иную правду о войне.

**The undoing of romantic illusions  
in B. Okudzhava's story  
*Lots of Luck, Kid [Bud' zdorov, shkolyar]***

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-209-214

**Marina V. Pozina**

philologist

Kubansky State University, the affiliate in the city of Slavyansk-na-Kubani

(200 Kubanskaya St., Slavyansk-na-Kubani, Krasnodar Region, 353560, Russia; email: kub\_mvmp@mail.ru)

**Abstract:** The article is devoted to B. Okudzhava's story *Lots of Luck, Kid [Bud' zdorov, shkolyar]*. An unconventional depiction of war, it defies the conventional canon of Soviet prose about the Great Patriotic War. With its episodes about impending peril, starvation on the front lines, muddled up orders, feelings of loneliness and hopelessness, it debunks the traditional image of a soldier as a brave romantic who fights fascism with an ideological determination. Okudzhava shows the dark side of war with all of its irrational havoc.

**Keywords:** B. Okudzhava, *Lots of Luck, Kid [Bud' zdorov, shkolyar]*, the almanac *Tarusa Pages [Tarusskie stranitsy]*, prose about the Great Patriotic War.

The article was received on 20 Dec. 2017.

---

# Политический дискурс

---

## Советские и зарубежные писатели на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-215-229

### Евгений Юрьевич Колобов

кандидат исторических наук

Российская академия народного хозяйства и государственной  
службы при Президенте Российской Федерации

(119571, Россия, г. Москва, пр. Вернадского, д. 82;

email: kabaka@yandex.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию роли Союза писателей СССР и советских литераторов при подготовке и проведении Всемирного фестиваля молодежи в Москве в 1957 году. Автор в своей работе привлекает большой корпус архивных материалов из РГА-ЛИ, многие из которых впервые вводятся в научный оборот. В статье анализируются публикации советской и зарубежной прессы, в том числе появившиеся в эмигрантских газетах Европы и США.

**Ключевые слова:** Веркор, М. Го, В. Катаев, Г. Г. Маркес, Ж.-П. Сартр, И. Сельвинский, К. Федин, Всемирный фестиваль, Союз писателей СССР, молодые литераторы, западные литераторы, венгерский кризис, 1957 год.

Статья поступила 03.08.2017.

Всемирный фестиваль молодежи и студентов, прошедший в Москве в июле-августе 1957 года, — на который приехали делегаты из 131 страны, а общее число участников достигало 34 тысяч, — стал важным событием в общественно-политической и культурной жизни страны, в период сталинской диктатуры отгородившейся от всего мира железным занавесом. Советские люди, в том числе и культурная элита страны, фактически были лишены возможности полноценного общения с гражданами других стран. Из этого правила существовали свои исключения. Некоторых писателей, имевших литературную и общественную известность на Западе, выпускали за рубеж — для налаживания нужных советскому режиму неформальных контактов. Ряд известных и сочувствовавших стране социализма западных литераторов приезжали в Советский Союз: А. Барбюс, А. Жид, Г. Уэллс, Р. Роллан и другие.

В канун проведения фестиваля летом 1957 года для советской интеллигенции впервые был организован круиз по Средиземному морю с посещением Франции, Италии, Греции, Турции, Египта и других «капиталистических» стран [Колобов 2017]. В сталинское время подобные туристические поездки, особенно начиная с 1930-х годов, были невозможны. В поездке приняли участие делегации всех союзных республик.

Фестиваль был важен для советского руководства и в связи с «драматическими», как их назвал в своем дневнике К. Федин [Федин 1956—1957: 14], событиями, произошедшими в Венгрии в 1956 году. Реакция западных интеллектуалов на подавление восстания в Будапеште и гибель мирных людей была резкой. Советскую агрессию осудил Ж.-П. Сартр, заявивший о том, что прекращает всякое общение с советскими писателями. Разбору причин венгерского кризиса он посвятил серию статей, позже объединенных им в книгу «Призрак Сталина». Глава Национального комитета писателей Франции Ж. Веркор подал в отставку, выразив таким образом протест против советской оккупации. Упомянутые французские литераторы придерживались левых политических взглядов и довольно благожелательно высказывались о Советском Союзе до событий в Венгрии. Тема, связанная с венгерской ситуацией, неодно-

кратно поднималась зарубежными участниками фестиваля в ходе дискуссий, в том числе неформальных.

Всемирный фестиваль для советского политического руководства и лично для Хрущева был важным элементом неформального политического диалога, способным прояснить и сблизить позиции сторон по широкому кругу накопившихся за последнее время проблем. Это казалось особенно актуальным в свете подготовки к международному совещанию представителей коммунистических и рабочих партий, которое намечалось созвать в конце 1957 года. Переговоры такого уровня не проводились с конца 1940-х годов и были призваны укрепить связи внутри советского блока, дать коммунистическим и рабочим партиям четкие инструкции по принципиальным вопросам международной политики, подтвердить безусловное лидерство СССР в мировом коммунистическом движении. Советский Союз вступал в борьбу за влияние на страны третьего мира.

До начала проведения Всемирного фестиваля молодежи было решено провести Всесоюзный фестиваль. Союз писателей также подключился к этой работе, хотя к деятельности его местных организаций возникали претензии. Их основная задача состояла в организации литературного конкурса Всесоюзного фестиваля. Он проводился во всех союзных республиках, областях и краях. На одном из заседаний Секретариата СП СССР отмечалась недостаточная активность писательских организаций, слабое привлечение молодых авторов и плохое освещение подготовки фестиваля в литературных журналах и газетах, подведомственных СП СССР [*Протокол № 17...* 2–3]. Вероятно, одной из причин создавшегося положения было отсутствие единого координирующего органа по проведению этих фестивалей. В итоге на заседании 25 апреля была создана Комиссия по организации и проведению фестивалей во главе с С. Михалковым, который на тот момент исполнял обязанности председателя иностранной комиссии СП. В ее состав вошли в основном московские писатели, заместителями были избраны согласно тогдашней литературной номенклатуре все еще «молодые» литераторы Е. Долматовский и Ю. Чепурин.

Тогда же была утверждена и программа мероприятий Союза писателей. Времени для проработки всех вопросов и

их организационной подготовки оставалось очень мало. Среди намеченных литературных вечеров в плане значилась встреча участников фестиваля с известными советскими литераторами. Планировалось пригласить А. Суркова, М. Шолохова, А. Твардовского, К. Федина, И. Эренбурга и других авторов. Предполагалось и отдельное мероприятие с участием молодых писателей в форме вечера вопросов и ответов. Приглашались уже известные широкой читающей публике авторы нового поколения, такие как Д. Гранин, Е. Евтушенко и В. Дудинцев. Имя последнего было на слуху не только в нашей стране, но и за рубежом благодаря вышедшему в 1957 году роману «Не хлебом единым». В СССР он вышел с купюрами и подвергся критике за «очернение» советской действительности [Долматовский 2014: 140–141]. Не были забыты и авторы из национальных республик: Украины, Прибалтики, Грузии. Однако среди приглашенных не оказалось представителей провинциальной литературной молодежи из РСФСР. Всего в списке значилось 26 фамилий [Протокол № 17... 16].

В решении Секретариата Правления СП отмечалась необходимость привлечения к участию во Всесоюзном и Всемирном фестивалях молодежи представителей литературных объединений Москвы и Московской области. В частности, в постановлении (пункт 2) говорилось о «привлечении <...> наиболее талантливой молодежи, в том числе членов литературных объединений / “Вальцовка”, “Магистраль”, автозавода им. Лихачева, при редакции “Московский комсомолец” / и др. к встречам и дискуссиям с участниками фестивалей» [Протокол № 17... 3]. В документе были упомянуты лишь наиболее крупные московские литобъединения, активно участвовавшие в творческих дискуссиях и обсуждениях, члены которых регулярно публиковались в литературной печати. Прежде московская писательская организация крайне мало уделяла внимания непрофессиональным литераторам региона. Уже после окончания фестивалей об этом подробно говорилось на совещании представителей литобъединений Москвы и Области с руководством московской писательской организации [Стенограмма совещания... 1957: 1–68].

Московские писатели активно включились в подготовку молодежного форума. Со страниц «Литературной газеты» ко всем советским литераторам прозвучало предложение

ние Василия Ардаматского о создании по итогам работы фестиваля книги, куда могли бы войти стихи, заметки и другие литературные материалы [Ардаматский 1957]. Писатель и журналист Ардаматский был фигурой тогда достаточно одиозной после публикации в журнале «Крокодил» фельетона «Пиня из Жмеринки», имевшего антисемитский и по обстоятельствам времени доносительский характер. Зрителям Ардаматский был известен как автор сценариев к кинотрилогии по роману «Сатурн почти не виден» о работе советских спецслужб в годы Великой Отечественной войны.

Коллектив «Литературной газеты» начал готовить большую команду журналистов для освещения основных событий фестивальной жизни Москвы. Планировалось привлечь к сотрудничеству известных деятелей культуры: писателей Е. Долматовского, Л. Кассиля, художников О. Верейского и Б. Ефимова. Однако работа по формированию «предложений» в редакции затягивалась и была представлена на редколлегии Б. Галантером, руководителем группы, лишь спустя месяц. Времени на детальную проработку и реализацию предложений оставалось немного — фактически около месяца. Первые публикации там появились лишь в середине июля. «Комсомольская правда» оказалась более оперативной и уже за месяц до открытия начала публиковать материалы на фестивальную тематику.

О чем же писали советские литераторы?

Драматурга В. Розова интересовало, что привезут в Москву «молодые деятели театра, кино, изобразительного искусства». И. Сельвинский надеялся окунуться в атмосферу праздника и создать «стихотворную пьесу о молодежи мира» [Розов, Сельвинский 1957]. Накануне фестиваля в «Литературной газете» на первой полосе вышла статья главного редактора журнала «Юность» В. Катаева «Счастье нашей молодости». В ней говорилось о «долге писателей старшего поколения — воспитывать нашу молодежь в духе революционных традиций, в духе идейной чистоты и принципиальности» [Катаев 1957]. Советская печать публиковала приветствия прогрессивных зарубежных литераторов, в частности Лиона Фейхтвангера, проживавшего в США, и его китайского коллеги Го Мо Жо, который охарактеризовал молодежь как «движущую силу, способствующую прогрессу че-

ловечества» [Го Мо Жо 1957]. В советское время довольно много внимания уделялось воспитанию молодежи в духе приверженности идеалам коммунизма. На страницах газет и журналов, в художественной литературе и по радио постоянно говорилось о неразрывной связи подрастающего поколения с революционным прошлым. И эта идеологическая модель успешно реализовывалась в СССР, в отличие от современной России.

Во время проведения фестиваля в центральной прессе была опубликована программная статья Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» [Хрущев 1957]. Она готовилась идеологами из ЦК КПСС на основе текстов выступлений Хрущева на совещании писателей в ЦК 13 и 19 мая 1957 года, приема писателей, художников, скульпторов и композиторов и партактива в июле того же года. Определив, «что литература и искусство являются составной частью общенародной борьбы за коммунизм» [Хрущев 1957: 11], лидер КПСС коснулся и вопроса, связанного с «лакировкой» советской действительности. Фактически Хрущев в статье заступался за «лакировщиков», которые, по его мнению, «правдиво писали о нашей действительности, о созидательном труде народа и его великих победах» [Хрущев 1957: 21]. Начавшаяся борьба с идеологическими штампами в литературе сопровождалась и их реабилитацией. Не случайно в западной, в том числе французской прессе, подобный подход советского лидера окрестили как «воскрешение Жданова». Об этом говорилось в одноименной статье во французском журнале «Эспри», вышедшей в октябре 1957 года [*Статья...* 1957: 1–3, 10]. В газете «Ле Монд» были опубликованы критические статьи Веркора, основанные на материале его бесед с советскими писателями, о существовании в СССР антисемитизма на государственном уровне, в которых «ставился вопрос о жизненности конституции СССР» [Фролов 1957: 1].

Уже во время проведения мероприятий фестиваля на расширенном заседании Секретариата Правления СП СССР был утвержден список писателей из союзных республик, которые вызывались в Москву. В него было занесено 14 фамилий литераторов из 8 союзных республик и Дагестанской АССР. Причем Белоруссию представляли 3 писа-

теля, Украину и Казахстан по 2 человека. В этот документ не были включены областные авторы из РСФСР (Р. Гамзатов представлял национальные автономии России).

А в российской провинции работали многие писатели, в последующие годы приобретшие широкую известность. Стоит назвать Г. Троепольского и В. Кораблинова из Воронежа, Б. Ручьева из Челябинска или сибирского автора С. Залыгина. Все они были затем избраны делегатами Первого Учредительного съезда писателей РСФСР, состоявшегося в конце 1958 года и позволившего областным авторам рассказать о своих наболевших проблемах. Создание нового писательского союза решало несколько важных задач. Власть пыталась таким образом противостоять либеральным тенденциям в московской и ленинградской писательских организациях. Отсюда вполне логичным выглядит консервативный состав Оргкомитета СП РСФСР, куда не были включены многие демократически настроенные литераторы. Кроме того, власть пошла навстречу пожеланиям областных авторов, надеявшихся с помощью создаваемого союза решить наиболее острые социально-бытовые проблемы.

Отечественным и зарубежным писателям — участникам фестиваля оказывалась единовременная денежная помощь из средств Литературного фонда СССР. В частности, было решено выделить пособие группе студентов Литературного института им. А. М. Горького. Оно мотивировалось тем, что студенты должны принять участие в фестивале и находились в тот момент в «затруднительном финансовом положении» [Дроздов 1957: 19]. Каждому из студентов выделялась сумма в 500 рублей, которая и до денежной реформы 1961 года была немалой. Она примерно равнялась зарплате курьера, но была меньше зарплаты младшего литературного сотрудника московского журнала. Зарубежным молодым писателям из стран народной демократии и капиталистических государств выделялись суммы в несколько раз большие [Докладная... 54; Аплетин 1957: 56].

В планах по привлечению московских и ленинградских писателей к мероприятиям Всемирного фестиваля отсутствовали имена А. Ахматовой и М. Зощенко. Литературные функционеры Союза писателей не могли простить Зощенко «неосторожные» высказывания во время

его встречи с английскими студентами в 1954 году. Во время дискуссии он подверг критике постановление ЦК 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград», «поразившее его своей несправедливостью» [Чуковская 2013: 97]. Ахматова же не вписывалась в представления литчиновников об образе советского писателя, который требовалось предъявить международной общественности и таким образом привлечь идеологически близких по взглядам деятелей искусства к более тесному сотрудничеству. Подобные задачи всегда ставились советским политическим руководством перед творческой интеллигенцией.

Во время фестиваля была организована большая неформальная встреча московских писателей с литераторами зарубежных стран. Арендован теплоход, на котором прошел прием иностранных гостей, выступили артисты. На это было израсходовано 38 тысяч рублей из средств Правления СП СССР [Протокол № 28... 5]. «Литературная газета» посвятила встрече несколько материалов. Их общую тональность можно охарактеризовать как прославление славных свершений советских людей. В одной из заметок рассказывалось о непростой судьбе молодых литераторов из Латинской Америки, о невозможности полностью отдавать себя любимому делу [Долматовский 1957: 1]. Этот материал как бы исподволь подводил советского читателя к мысли о том, какие замечательные условия созданы в СССР для писателей, в том числе для молодых авторов и их читателей по всей стране.

Уже после проведения фестиваля на заседании Секретариата СП состоялся подробный разговор об организации работы Иностранной комиссии и мерах по ее улучшению, непосредственно занимавшейся вопросами взаимодействия с зарубежными писательскими организациями и отдельными литераторами. По всей видимости, не случайно обсуждение данного вопроса прошло вскоре после окончания молодежного форума. Секретарь Правления Союза писателей В. Смирнов на заседании отметил «тяжелое положение с работой нашей Иностранной комиссии», а Н. Родионов, директор ЦГАЛИ (нынешний РГАЛИ), добавил, что «прежде всего у нас нет настоящего председателя комиссии» [Стенограмма заседания... 1957: 3, 7]. Он имел в виду, что Михалков исполнял в основном представитель-

ские функции. Отмечая большую работу, проделанную комиссией, собравшиеся литераторы сосредоточили свое внимание на «серьезных недостатках» в ее работе, которые необходимо исправить.

Иностранная комиссия СП СССР была создана в 1935 году на основе Международного объединения революционных писателей (МОРП) и занималась поддержанием связей с зарубежными писательскими организациями, содействием в продвижении на Запад произведений советских писателей. На заседании говорилось и о слабом контроле Секретариата СП за ее работой. К таким недочетам можно отнести непродуманное приглашение некоторых зарубежных литераторов в страну, которое «складывалось стихийно» [*Стенограмма заседания... 1957*: 9]. Речь при этом не шла непосредственно о фестивале, но о практике приглашения как таковой. Говорилось и о необходимости «расширить круг» советских писателей, выезжающих за границу. Подобное замечание особенно было справедливо по отношению к областным литераторам, прочно «забытым» общесоюзным руководством.

Одной из приоритетных задач Всемирного фестиваля в Москве являлась пропаганда коммунистической идеологии и советских ценностей среди зарубежных гостей. Для этого использовались различные приемы и средства, в том числе советская и иностранная пресса, зарубежные деятели литературы и искусства. Последние, согласно планам идеологов из ЦК, могли стать проводниками советской идеологии в своих странах. В том числе это касалось стран третьего мира. Любые критические высказывания в отношении внутренней и внешней политики советской стороной воспринимались крайне болезненно и не печатались в СССР. Именно поэтому на фестиваль не были приглашены французские писатели Ж.-П. Сартр и Веркор.

Приветствовались материалы западных интеллектуалов, апологетически восхвалявшие последние достижения страны победившего социализма. Они охотно печатались в центральной прессе<sup>1</sup>. Но вот, например, в целом благоже-

---

<sup>1</sup> Ж. П. Шаброль — «Шаг, сделанный в Москве» [Шаброль 1957]; Д. Уоллес — «Будущее будущего» [Уоллес 1957].

лательный очерк начинающего колумбийского писателя Г. Маркеса «СССР: 24 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы» [Маркес 1988] не был опубликован в нашей стране до горбачевской перестройки. В нем он довольно подробно останавливается на рассмотрении разных сторон жизни советского общества, приводя примеры из жизни москвичей и провинциальных жителей (Украина). Автор оценивает роль и значение Сталина в советской истории, основываясь на мнениях, которые он слышал от простых советских людей. Многие из тех, с кем беседовал колумбийский писатель о роли Сталина, давали оценки, совпадавшие с тезисами выступлений участников XX съезда партии. Некоторые из них, впрочем, говорили с ним более откровенно. Одна из собеседниц прямо заявила ему, что «Сталин — самый кровавый, зловещий и тщеславный персонаж в истории России» [Маркес 1988: 95]. Колумбийского писателя поражала «бедность людей», никак не соответствовавшая достижениям СССР, запустившего первый искусственный спутник Земли.

О фестивале писала зарубежная пресса, в том числе русскоязычные эмигрантские издания Старого и Нового Света. «Русская мысль», издававшаяся в Париже с 1947 года, уделяла на своих страницах значительное место политическим процессам и культурной жизни в Советском Союзе. Однако фестивалю она посвятила лишь одну небольшую заметку. В ней констатировалось, что проходящий «съезд молодежи в Москве имеет ярко выраженную политическую подкладку» [На «Фестивале...» 1957]. В материале ничего не было сказано о прошедших литературных встречах и дискуссиях советских и зарубежных писателей, в том числе молодых авторов. Возможно, что публикация такой информации в газете рассматривалась бы как реклама коммунистического режима в России. Более обстоятельно к делу подошла американская газета «Новое русское слово», выпустившая серию заметок о молодежном форуме, довольно критических по своему содержанию. В ней также отмечалось, что «правительство всячески старается показать, что фестиваль это — “частная инициатива”, а не правительственная» [В Москве... 1957]. Советская сторона особенно и не скрывала, что действует через общественные

организации, в том числе используя Союз писателей и его возможности по привлечению на фестиваль прогрессивных литераторов из разных стран Европы, Азии и Америки.

Трудно переоценить значение Всемирного фестиваля молодежи и студентов не только для политической элиты Советского Союза. Фактически впервые за несколько десятков лет была предпринята попытка откровенного диалога интеллектуалов из разных стран с советскими деятелями искусств по широкому кругу вопросов: от внешнеполитической повестки дня и экономики до рассмотрения проблем культуры и искусства. Откровенность и открытость участников фестиваля, конечно, не следует преувеличивать — они находились под пристальным присмотром идеологов и спецслужб, не позволявших в полной мере быть им откровенными. Иностранцы участники фестиваля проходили определенный фильтр при получении приглашения и визы в советских загранучреждениях, и не все смогли попасть на этот молодежный форум. Отказ получали не только ярые противники советской системы, но и левые интеллектуалы, разочарованные тем, как в СССР были воплощены идеи коммунистического переустройства действительности.

Москва предоставила эффективную площадку для обсуждения студентами, деятелями науки и искусства проблем, которые спустя десятилетия после проведения фестиваля оказали существенное воздействие на развитие международной обстановки и привели к разрядке международной напряженности. В этом была заслуга многих деятелей культуры в 1960—1970-е годы, в тот период вошедших в культурную элиту и во многом определявших общественную атмосферу в Европе, Азии и Америке. СССР и страны Запада, конечно, не отказались от своих идеологических установок и стереотипов мышления, свойственных каждой из систем, но получили уникальную возможность попытаться понять или хотя бы услышать аргументы другой стороны.

Без сомнения, 1957 год во многом стал поворотным пунктом во взаимоотношениях между Советским Союзом и Западом. Следующий такой поворот произошел уже в период горбачевской перестройки в конце 1980-х годов. Накал военного противостояния был впоследствии сни-

жен, хотя впереди оставались Суэцкий и Карибский кризисы.

Всемирный фестиваль, проведенный как идеологическая акция, все-таки явился событием как политического, так и культурного значения.

## Литература

*Аплетин М.* Письмо в Секретариат СП СССР <1957> // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Д. 639. Л. 56.

*Ардаматский В.* Создадим коллективную книгу о шестом фестивале молодежи // Литературная газета. 1957. 18 июля. С. 1.

В Москве открылся Всемирный «Фестиваль молодежи» // Новое русское слово. 1957. 29 июля. С. 1.

*Го Мо Жо.* Символ мирного сосуществования // Литературная газета. 1957. 27 июля. С. 1.

*Долматовский Е.* Как же издавать стихи? // Литературная газета. 1957. 8 августа. С. 1.

Докладная записка В. Морозовой М. Аплетину // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Д. 639. Л. 54.

*Долматовский Е.* Очевидец. Книга документальных рассказов о жизни автора и его современников в XX веке, в советское время. Нижний Новгород: Деком, 2014.

*Дроздов И.* Письмо А. Суркову. 18.07.1957. Москва // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Д. 639. Л. 19.

*Катаев В.* Счастье нашей молодости // Литературная газета. 1957. 27 июля. С. 1.

*Колобов Е. Ю.* Интервью по телефону с М. А. Соколовой // Личный архив. Ганновер. 2017. 12 августа.

*Маркес Г.* СССР: 24 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы // Латинская Америка. 1988. № 3. С. 87–98; № 4. С. 90–107.

На «Фестивале молодежи» в Москве // Русская мысль. 1957. 6 августа. С. 2.

Протокол № 17 заседания Секретариата Правления Союза писателей СССР. 25 апреля 1957 // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Д. 629.

Протокол № 28 заседания Секретариата Правления Союза писателей СССР. 19 августа 1957 // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Д. 641.

*Розов В., Сельвинский И.* Книга о фестивале будет написана // Литературная газета. 1957. 25 июля. С. 1.

Статья в журнале «Эспри» № 10. Октябрь. 1957 // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 2741.

Стенограмма совещания руководителей литобъединений Москвы и области совместно с активом. 20 мая 1957 // РГАЛИ. Ф. 2464. Оп. 1. Д. 117.

Стенограмма заседания Секретариата Правления Союза писателей СССР. 26 сентября 1957 // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 30. Д. 644.

*Уоллес Д.* Будущее будущего // Литературная газета. 1957. 13 августа. С. 4.

*Федин К. А.* Дневник. Тетрадь 21-я. 25 марта 1956 – 22 мая 1957 // РГАЛИ. Ф. 1817. Оп. 3. Д. 26.

*Фролов В.* Письмо о статьях Ж. Веркора, опубликованных в газете «Ле Монд». 12.05.1957 // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Д. 2762. Л. 1.

*Хрущев Н.* За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа // Коммунист. 1957. № 12. С. 11–29.

*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. Т. 2: 1952–1962. М.: Время, 2013.

*Шаброль Ж. П.* Шаг, сделанный в Москве // Литературная газета. 1957. 13 августа. С. 4.

## References

[Anon.] (1957). *Article in the 'Esprit' magazine no. 10.* [article] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 631, inv. 26, file 2741. Moscow. (In Russ.)

[Anon.] (1957). At the Festival of Youth in Moscow. *Russkaya Mysl*, 6 Aug., p. 2. (In Russ.)

[Anon.] (1957). In Moscow, the World Festival of Youth started. *Novoe Russkoe Slovo*, 29 Jul., p. 1. (In Russ.)

Apletin, M. (1957) *To the Secretariat of the Direction of the USSR WU.* [letter] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 631, inv. 30, file 639. Moscow. (In Russ.)

Ardamatsky, V. (1957). Let's create a collective book about the sixth festival of youth. *Literaturnaya Gazeta*, 18 Jul., p. 1. (In Russ.)

Chabrol, J. P. (1957). A step taken in Moscow. *Literaturnaya Gazeta*, 13 Aug., p. 4. (In Russ.)

Chukovskaya, L. (2013). *Notes on Anna Akhmatova (3 vols).* Vol. 2. 1952-1962. Moscow: Vremya. (In Russ.)

Dolmatovskiy, E. (1957). How to publish poetry? *Literaturnaya Gazeta*, 8 Aug., p. 1. (In Russ.)

Dolmatovskiy, E. (2014). *The witness. A book of documentary stories about the life of the author and his contemporaries in the 20th century, during the Soviet era*. Nizhny Novgorod: Dekom. (In Russ.)

Drozhdov, I. (1957). *Letter to A. A. Surkov dtd. 18 Jul. 1957. Moscow*. [letter] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 631, inv. 30, file 639. Moscow. (In Russ.)

Fedin, K. (1957). *Diary. Notebook 21. 25 Mar. 1956 – 22 May 1957*. [diary] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 1817, inv. 3, file 26. Moscow. (In Russ.)

Frolov, V. (1957). *Letter on the articles by Vercors in Le Monde. 12 May 1957*. [letter] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 631, inv. 26, file 2762. Moscow. (In Russ.)

Go Mo Zha. (1957). A symbol of the peaceful co-existence. *Literaturnaya Gazeta*, 27 Jul., p. 1. (In Russ.)

Kataev, V. (1957). The happiness of our youth. *Literaturnaya Gazeta*, 27 Jul., p. 1. (In Russ.)

Khrushchev, N. (1957). For a close tie between literature and art and the life of the people. *Kommunist*, 12, pp. 11-29. (In Russ.)

Kolobov, E. and Sokolova, M. (2017). *Interview with M. A. Sokolova*. [interview] Y. Kolobov's personal archive. Hannover. (In Russ.)

Marquez, G. (1988). 24 million square kilometers and not a single Coca-Cola ad. Translated by N. Poprykina. *Latinskaya Amerika*, 3, pp. 87-98; 4, pp. 90-107. (In Russ.)

*Minutes no. 17 of the meeting of the Secretariat of the Board of the Writers' Union of the USSR. 25 Apr. 1957*. (1957). [record] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 631, inv. 30, file 629. Moscow. (In Russ.)

*Minutes no. 28 of the meeting of the Secretariat of the Board of the Writers' Union of the USSR. 19 Aug. 1957*. (1957). [record] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 631, inv. 30, file 641. Moscow. (In Russ.)

Morozova, V. *Memorandum for M. Apletin*. [report] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 631, inv. 30, file 639. Moscow. (In Russ.)

Rozov, V. and Selvinsky, I. (1957). A book about the festival will be written. *Literaturnaya Gazeta*, 25 Jul., p. 1. (In Russ.)

*The meeting of the leaders of the literary institutions of Moscow and the Moscow region together with the most active members of the party on 20 May 1957*. (1957). [transcript] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 2464, inv. 1, file 117. Moscow. (In Russ.)

*The meeting of the Secretariat of the Board of the Writers' Union of the USSR on 26 Sept. 1957. (1957). [transcript] Russian State Archive of Literature and Art, Fond 631, inv. 30, file 644. Moscow. (In Russ.)*

Wallace, D. (1957). The future of the future. *Literaturnaya Gazeta*, 13 Aug., p. 4. (In Russ.)

## **The Soviet and foreign writers at the Sixth World Festival of Youth and Students**

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-215-229

### **Evgeny Y. Kolobov**

Candidate of Historical Sciences

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

(82 Vernadsky Av., Moscow, 119571, Russia;

email: kabaka@yandex.ru)

**Abstract:** The article examines the role of the Writers' Union of the USSR and the country's individual authors in the organization of the World Youth Festival in Moscow in 1957. The forum helped rekindle the literary connections and reestablish contacts with European and American writers which had been severed in the late 1930s. Besides, young writers from Africa, Asia and South America were able to visit the festival. This forum was a highly significant international event which grasped the attention of the writers from most Soviet republics and autonomous regions. Until now, this aspect has not been discussed neither in Russia nor abroad. The author provides a rich compendium of materials from the Russian State Archive of Literature and Art, some of which are in print for the first time.

**Keywords:** K. Fedin, M. Guo, V. Kataev, G. G. Marquez, J.-P. Sartre, I. Selvinsky, Vercors, the World Festival of Youth and Students in Moscow, the Writers' Union of the USSR, young writers, Western writers, the Hungarian crisis, year 1957.

The article was received on 3 Aug. 2017.

---

# Теория: проблемы и размышления

---

О чем лает «пес Диогена»?

*Автор в произведении барокко*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-230-242

**Юлия Сергеевна Патронникова**

кандидат философских наук

Институт мировой литературы им А. М. Горького РАН

Московский государственный строительный университет

(121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а;

email: yulia.patronnikova@gmail.com)

**Аннотация.** Статья посвящена образу автора в романе-трактате Ф. Ф. Фругони «Пес Диогена», сатирическом произведении, в котором Фругони пародирует пороки общества. Образ пса Саэтты, напоминающий жреца-толкователя «Иероглифики» Горополлона, подтверждает платоновское мнение о собаке как о философском животном и придает всему повествованию барочную условность, характер игры.

**Ключевые слова:** Ф. Ф. Фругони, «Пес Диогена», автор, барокко, сатира, кинизм, порок, добродетель.

Статья поступила 08.08.2017.

Одно из самых оригинальных произведений итальянской литературы XVII века — «*opera massima*» члена генуэзской Академии Аддорментати Франческо Фульвио Фругони роман-трактат «Пес Диогена» — не часто анализируется отечественными литературоведами. Хотя его главная тема — пороки, превратившие мир в место обитания ненасытных глупцов, воров и убийц, прелюбодеев и нечестивцев, на каждом шагу попирающих добродетель, — кажется, никогда не утратит своей актуальности. Не менее важной и для культуры барокко, и для современного читателя и исследователя является такая категория, как образ автора в произведении.

Работа над «Псом Диогена» выходит за границы какого-либо конкретного периода творчества Фругони. Она началась в Париже в 1661 году (или между 1661 и 1663 годами), но большей частью продолжалась в Венеции. Писатель до конца жизни вносил изменения, добавлял заметки и в итоге создал «своего рода сатирическое обозрение века» [Хлодовский], увидевшее свет уже после смерти своего создателя.

«*Opera massima del P. Francesco Fulvio Frugoni minimo*» — так итальянский писатель представляет результат фактически двадцатипятилетней работы, с самого начала настраивая читателя на необычный лад своего произведения. Кажется, уже в контрасте *massima*—*minimo* проявляется остроумный барочный замысел, кончетто, которое И. Голенищев-Кутузов определил как «уменьше сводить несхожее» [Голенищев-Кутузов 1975: 328]. Автор сразу погружает читателя в игру слов, образов и сюжетных ходов. Наряду с причудливостью, налицо другая черта барочного произведения — его объем. «*Opera massima*» — произведение поистине «раздутой формы» [Sana 2001: IX—X], занимающее почти четыре с половиной тысячи страниц. Это двенадцать рассказов, подобно двенадцати подвигам Геракла, среди которых особое внимание исследователей заслуживает десятый рассказ «Суд Критики», чаще рассматриваемый независимо от остального текста [Чекалов 2012]. О тексте Фругони можно было бы сказать то же самое, что Голенищев-Кутузов говорит о поэме Дж. Марино «Адонис»: «В размерах поэмы проявилась

одна из особенностей поэтов и художников барокко, которые стремились к гигантскому, полагая, будто таков путь к величественному и грандиозному» [Голенищев-Кутузов 1987: 52].

Конечно, сам Фругони говорит, что столь объемное произведение было создано «не ради бахвальства, но с полным основанием»: на его страницах изображена «географическая карта мира, на которой видна земля, представленная в сжатом виде». Фругони ставит перед собой очень характерную для произведения эпохи барокко цель — представить мир во всей его полноте. Отсюда тяга к «энциклопедической обширности» (Михайлов). Автор поясняет, что «Пес Диогена» — сатира в своем буквальном значении: «*opera massima*» названа так из-за «широкого круга тем», чтобы каждый смог «утолить свое любознание, поскольку сатира этимологически происходит от *saturare*» (лат. «насыщать», «наполнять»)¹. Справедливы слова А. Сана, что творение Фругони — *satura lanx*, «всякая всячина» (букв. «блюдо с различными плодами»), оно и роман, и энциклопедия, и этический трактат, но при этом ни одна из характеристик не исчерпывает всей сути [Sana 2001: X]. Этакая барочная книга-свод, и в ней представлено, по-видимому, *все*. Однако это барочное *все*, в котором А. Михайлов предлагал видеть «прежде всего совокупность всего по отдельности» [Михайлов 1994: 343]. Образность текста и энциклопедическое пиршество тем подчас приводят к тому, что многое представляется нерелевантным, второстепенным, фоновым.

На «бумажном глобусе» Фругони тем не менее расставляет акценты: «...я изобразил идеальный круг, в котором описал нравственный мир с разнообразием не меньшим, чем то, которым любят в мире физическом». «Пес Диогена» — сатира и в жанровом отношении, раз главной целью Фругони объявляет охоту на пороки мира. «В этой моей *Opera operosissima* я славил добродетели».

---

¹ Перевод с итальянского здесь и далее мой. — Ю. П.

тель на надутых парусах: я осаждал Коварство со всей силой», — торжественно заявляет автор.

Главным средством обличения погрязшего в грехах человека становится ирония, которую автор в первую очередь направляет на себя. Чтобы осуществить свой грандиозный план, Фругони обращается к аллегории, надевает маску кинического пса: с читателем «говорит католик, представленный в образе пса», ведь образ собаки, лающей на еретиков и грешников, — «наиболее подходящая метафора для того, кто притязает на исправление порока». В качестве подтверждения Фругони приводит образы четырех животных из книги пророка Иезекииля: «...и из середины его (огня) видно было подобие четырех животных» (Иез. 1: 5) — и из Откровения святого Иоанна Богослова: «...четыре животных, исполненных очей спереди и сзади» (Откр. 4: 6). Однако тут же Фругони цитирует книгу Исаи, в которой изображены вовсе не воинствующие, а «немые псы, не могущие лаять, бредящие лежа, любящие спать» (Исаи. 56: 10). Барочного писателя ничуть не смущает противоречивость приведенных образов, и он вновь возвращается к символу пса как воинствующего пророка, обличающего своим лаем пороки мира.

Верный слуга киника Диогена по имени Саэтта, «будто воплощая нрав своего хозяина», становится главным героем произведения. В начале первого рассказа после подробного рассуждения о классификации собак в их сравнении с людьми, о том, какое состояние — голода или насыщения — больше побуждает к созерцанию, пес озвучивает свой план. Вконец изголодавшись, он дожидается, когда его хозяин покинет кабинет, чтобы съесть его записную книжку: «...учения философов, когда они попадают в пасть собаки, пережевываются с насмешкой или ехидной печалью. Кто не понимает писаний философа, тот их уничтожает». За содеянное Диоген прогоняет пса. На протяжении семи томов, названных соответствующе — «latrati» («гавкания»), ему предстоит путешествовать в компании различных персонажей по античным городам, встречая там пороки, сокрытые под разными личинами.

Но сперва Фругони считает необходимым представить себя и свое творение будущим читателям. В вводных

разделах первого тома, таких как «К читателю» («A chi vuol leggere»), «Предварительные понятия» («Prenotioni prelusive»), «Идея этого произведения» («Idea di quest' opera»), «Причина, стимул и структура этого произведения» («Motivo, impulso ed economia di quest' opera»), автор рассказывает о замысле «Пса Диогена», его мотивах, пользе и назначении, а главное, описывает свой литературный образ непримиримого кинического пса. В этом обнаруживается склонность к саморефлексии, «очень характерная для итальянского (и испанского) барокко» [Чекалов 2006: 14].

Покровительственная речь, обращенная к Саэтте, — фактически внутренний разговор автора с самим собой, в котором он рассказывает о своих мотивах и целях. Пес Диогена — придуманный им образ, плод целого замысла. У него бесчисленное множество граней: он — верный и благородный спутник, единственная супруга, простосердечная Минерва, бодрствующая в ночи. «Порожденный наичистейшей квинтэссенцией плодородного Духа», Саэтта выступает символом воздержания, простоты и бесстрастия. Он призван очистить землю от ужасных питонов, «которые появляются на свет от разложения праздности и от отбросов развращенных нравов». Среди них одни — украшенные вековой сединой глупцы, у которых порой не найти и капли ума, их головы «полны ветра, отчего настолько пусты, что, подобно надувным мячам, болтаются в воздухе». Другие — блудливые и распущенные лицемеры, пускающие пыль в глаза. Третьи — нечестивцы и богохульники. И как удержаться от сатиры, «как тут не писать?» — мог бы Фругони процитировать «Сатиры» Ювенала.

В описании своего alter ego в полной мере проявились барочная метафоричность и образность авторского мышления Фругони. Он представляет, как в Саэтте соединились черты разных пород. Благодаря верности он — Molosso (большая сторожевая собака), однако в словах «я — собака благодаря верности, а не сладострастию и раздражению» речь идет не о верности животного своему хозяину, а, как следует из комментария самого же автора, о верности добродетели — «пес Диогена верный добродетели, ибо ее он защищает». Его дело — охота на пороки, по-

тому в нем должно быть что-то общее с *Veltro* (борзой). А превосходный нюх, позволяющий находить наиболее удаленные и зловонные места пороков (часто «в корзинах Клеопатры спрятаны змеи сладострастия, в виноградных лозах спутались черные скорпионы, в розах — подлые жуки»), должно быть, достался ему от *Segugio* (гончей). Фругони называет своего персонажа также *Levrier* (еще одно обозначение для борзой), в чем, возможно, заключена отсылка к созвездию Гончие Псы, и тогда разговор об искоренении пороков принимает вселенский масштаб. Другое обращение к собаке — *Melampo*, где слово «*lampro*» (итал. «молния», «блеск») говорит о ее пророческой, противоположной низости и лицемерию природе. Молниями, как представляется автору, она будет разрушать Вавилоны высокомерия, в пепел превращать тиранов и разоблачать волков под масками овец. И снова Фругони упоминает одну из пород сторожевых собак, *Mastino*: такая собака, лишь завидев бычков и телят без волопасов, все силы бросит на то, чтобы предупредить пастухов об опасности.

Имя *Saetta* (итал. «молния», «стрела») появляется напоследок, однако становится ключевым, ибо в молниеносном и бескомпромиссном обличении страстей состоит главная миссия католика, скрывающегося за образом пса. Чем далее, тем более категоричной становится речь Фругони: «...не прекращай лаять на клятвopреступников, расхитителей священных вещей, использующих их для мирских нужд», на этих свиней-осквернителей «целомудренной благопристойности», «лай еще больше, кусай, раздирай, кромсай, рви» их, следуя латинской мудрости «*Save Sanem*» («Берегись собаки»).

Не менее образны слова писателя о величии своего произведения. Его он уподобляет плодам природы: «Сколько, сколько же сот ты, мой читатель <...> мог бы создать из этой моей усерднейшей работы, которая является не только садом лекарственных растений, <призванных> исцелить болезни души, но также садом цветов, <имеющих цель> воссоздать гений ума». Себя сравнивает с проворным и неустанным рыбаком, «глухим к потоку волн и страдающим от инея», который не в силах оставаться на одном месте и потому ночи напролет передвигается от места к

месту, дабы приумножить свою добычу. О плохих писателях, не называя имен, Фругони говорит, что они обольщаются, что пишут хорошо, но и «те, у кого есть горб, его не видят», своему же произведению он нескромно пророчит особую судьбу — «грандиозный полет на небо славы, распустив крылья к Солнцу, которое никогда не померкнет».

На этом «аллегорические намеки» Фругони не заканчиваются. Людей мира, превратившегося в Ливию сладострастия («Libia di Libidine»), автор сравнивает с дикими животными и предписывает выступить против них, каждый раз «завидя гонимую невинность, продажное правосудие, подавленное достоинство, угнетенного мудреца». В этом оглошшем, червивом мире, сотканном из «ненастных извращенных нравов», «позволено то, что хорошо» («licet est que bene»), люди «не верят в бессмертие души, и потому все зациклены на том, чтобы поддерживать и дарить жизнь тела», Саэтта — надежда Фругони, воплощение вселенской Совести, чьих «острых шипов» не избежать никому. Но не наказать, а исцелить преступивших мораль очистительным огнем Правды, «который он несет в пасти», призывается Саэтта. Он не пройдет молчаливо мимо нелепых шуток, оскверняющих мир, мимо тех, кто обманывает доверчивых, мимо всех тех «привидений, сторонящихся небесного света». С такими словами Фругони отправляется в дорогу, Меркурий будет ему проводником, а Аполлон осветит туманный путь.

Вступительная речь очень проникновенна, местами даже грандиозна и эпична: вместе с образами мира, прозябающего под тяжестью пороков, звучат напутственные слова о силе истины, твердости духа, который не сломят никакие зловключения, о покровительстве небес и божеств, торжестве добродетельного пути и невинных, которым не пристало бояться преступников.

Однако не стоит забывать, что пламенные речи о бесстрастии, служении добродетели и истине Фругони произносит, принимая обличие пса. Мы помним, как по-собачьи неблагородно поступил Саэтта с дневником своего хозяина. В решении говорить о людских пороках с позиции пса скрыты самоирония, насмешка и притворство. Принимая на себя роль животного, Фругони следует ло-

гике опосредования, придавая всему повествованию условность, характер игры. Думается, это его принципиальная позиция как барочного автора. Писательское «я» и его отношение к произведению в культуре XVII века несет на себе отпечаток общего представления эпохи о мире и человеке. Как известно, для барокко формула «мир — театр» — «адекватное выражение своего самоистолкования» [Михайлов 1994: 344]. И человек в этом мире всегда призван играть какую-то роль. В таком случае просто необходимо, чтобы и авторское «я» было дано посредством какой-либо роли, «маски», иного образа.

Благодаря яркости и узнаваемости символ пса кажется вполне удачным. Известно, что образ собаки — исключительный для кинической традиции и характерный в целом для античной традиции, сохраняющей свою связь с мифопоэтическим прошлым. Диоген Лаэртский передает, что Антисфен, положивший начало кинической традиции, называл себя Истинным Псом [Диоген Лаэртский 1979: 238]. От Сократа «переняв твердость и выносливость и подражая его бесстрастию» [Диоген Лаэртский 1979: 238], он стал образцом для Диогена, которого некоторые именуют настоящим основателем школы [Кудрявцева 2016]. Последний, отрешившись от всех условностей, не просто называл себя собакой [Диоген Лаэртский 1979: 253], но «решил жить, как собака» [Рассел 2007: 294].

Фругони убежден, что истину порой можно услышать из уст не только католиков, но и античных философов — ведь так утверждал еще Амвросий Медиоланский («всякая истина, кем бы она ни была высказана, исходит от Святого Духа»), — а потому она легко заимствует идеи и образы киников, чуждых и критичных неискренности и всему искусственному, страстям и наслаждениям предпочитавших дисциплину и разум, власти — внутреннюю свободу, богатству и почестям — сдержанную и простую жизнь. Автор даже начинает свой рассказ в Афинах, в гимнасии Киносарге (букв. «Зоркий Пес»), где Диоген «с гением, выходящим за пределы человеческих возможностей, стремился стать киническим псом, чтобы лаять на грехи и кусать преступников». Фругони явно импонирует образ киника. Он согласен со стойком Зеноном из Китиона, что мудрец «будет

киник, ибо кинизм есть кратчайший путь к добродетели» [Диоген Лаэртский 1979: 305], надо лишь вычесть киническое бесстыдство и наглость.

В имени Саэтты А. Сана видит возможную ссылку на «Адониса» Дж. Марино, а в самом выборе автора — цитату Ф. Рабле. Во введении к первой книге («Повесть об ужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, некогда сочиненная магистром Алькоффрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции») французский писатель ссылается на слова Платона: «Собака — самое философское животное в мире». Если быть точным, во второй книге «Государства» говорится, что у собаки есть одно свойство: «Увидав незнакомого, собака злится, хотя он ее ничем еще не обидел, а увидав знакомого — ласкается, хотя он никогда не сделал ей ничего хорошего. Это свойство ее природы представляется замечательным и даже подлинно философским» [Платон 1994: III, 376a]. В «Законах» (книга 12), однако, приводится иной образ: «Поэты стали сравнивать философов с собаками-пустолайками» [Платон 1994: IV, 967c]. Если присмотреться, то в образе Саэтты можно разглядеть черты философа: у этого пса есть крылья, позволяющие вознестись над земной тщетой и с высоты попирать злые и жестокие проявления человеческой природы.

Сам Фругони цитирует «Иероглифику» Горуполлона, где буквально мы читаем: «Желая изобразить <...> жреца-толкователя, или пророка <...> рисуют собаку <...> Жреца-толкователя <она означает потому>, что жрец-толкователь, желающий стать совершенным, должен много исследовать и, никому не угождая, лаять и делаться злым, подобно собакам. Пророка — поскольку собаки, в отличие от других животных, пристально глядят в образы богов, как и пророк» [Горуполлон: 8]. В итоге Саэтта соединяет в себе черты киника, пророка и философа, а говорящее имя только усиливает образ.

Фругони также могла быть известна «Новелла о беседе собак» (первая публикация — 1613 год) Сервантеса. В ней собаки дивятся «чудесному знамению» — дару осмысленной речи — и тут же пользуются случаем и рассказывают друг другу о своих судьбах, стараясь при этом избежать главного порока — злословия. Возможно, в том

числе оттуда генуэзский автор черпает идеи для своего персонажа, также сетовавшего на своего хозяина.

Каким бы широким ни был круг образных источников «Пса Диогена», существенно другое: необычная форма звучания авторского голоса — часть остроумного замысла сочинения. Михайлов верно пишет о барочном авторе: «Создатель произведения — это в первую очередь функция произведения» [Михайлов 1994: 344]. Так и Фругони находится в зависимости от своего сочинения. Он примеряет на себя маску животного, чтобы включиться в собственное театральное действие. Однако этот выбор имеет также глубокие философско-культурологические основания, он отвечает самой сути барочного представления о мире как театре.

## Литература

*Голенищев-Кутузов И. Н.* Буало барокко: Эмануэле Тезауро // *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы: Статьи и исследования. М.: Наука, 1975. С. 326–333.

*Голенищев-Кутузов И. Н.* Марино и маринисты // История всемирной литературы. В 9 тт. / Ред. Виппер и др. Т. 4. М.: Наука, 1987. С. 51–54.

*Горатоллон.* Иероглифика. Кн. 1–2. Кн. 1 / Перевод с древнегреч. А. Г. Алексаня // URL: <http://www.egyptology.ru/antiqu/Nogapollo1.pdf> (дата обращения: 14.10.2017).

*Диоген Лаэртский.* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Перевод М. Гаспарова. М.: Мысль, 1979.

*Кудрявцева В. И.* Исторические трансформации античного кинизма: некоторые аспекты проблемы // Известия Уральского федерального ун-та. Общественные науки. 2016. Т. 11. № 4 (158). С. 217–223.

*Михайлов А. В.* Поэтика барокко. Завершение риторической эпохи // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания / Ред. П. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 326–391.

*Платон.* Собр. соч. в 4 тт. / Ред. А. Лосев, В. Асмус и А. Тахо-Годи. Перевод В. Соловьева и др. М.: Мысль, 1994.

Рассел Б. История западной философии В 3 тт. / Подг. текста В. Целищева. Новосибирск: Новосибирский ун-т, 2007.

Хлодовский Р. И. Фругони // Краткая литературная энциклопедия. В 9 тт. URL: <http://www.sth.com/article.html> (дата обращения: 14.10.2017).

Чекалов К. А. «Мария Магдалина...» А. Дж. Бриньоле Сале в контексте итальянского романа XVII века // Проблемы итальянистики. Вып. 2: Литература и культура. М.: РГГУ, 2006. С. 84–101.

Чекалов К. А. Теоретики барокко // История литературы Италии. В 3 тт. Т. 3: Барокко и Просвещение / Отв. ред. М. Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2012. С. 276–306.

Sana A. Mappamondo dell'erudizione // Francesco Fulvio Frugoni. Il Tribunal della critica / A cura di Sergio Bozzola e Alberto Sana. In 2 vols. Vol. 1. Parma: Fondazione Pietro Bembo, 2001. P. IX–LXXII.

## References

Chekalov, K. (2006). 'Mary Magdalene...' by A. J. Brignole Sale in the context of the Italian 17th-century novel. In: M. Velizhev, ed., *Problems of Italian studies. Issue 2: Literature and culture*. Moscow: RGGU, pp. 84-101. (In Russ.)

Chekalov, K. (2012). Theorists of Baroque. In: M. Andreev, ed., *The history of literature in Italy (3 vols). Vol. 3. Baroque and the Enlightenment*. Moscow: IMLI RAN, pp. 276-306. (In Russ.)

Diogenes Laërtius. (1979). *Lives, teachings and sayings of famous philosophers*. Translated by M. Gasparov. Moscow: Mysl. (In Russ.)

Golenishchev-Kutuzov, I. (1975). Baroque Boileau: Emanuele Tesaura. In: I. Golenishchev-Kutuzov, *Romanesque literatures: Articles and studies*. Moscow: Nauka, pp. 326-333. (In Russ.)

Golenishchev-Kutuzov, I. (1987). Marino and marine painters. In: Y. Vipper et al., eds., *History of world literature (9 vols). Vol. 4*. Moscow: Nauka, pp. 51-54. (In Russ.)

Horapolla [n.d.] *Hieroglyphics. (Books 1-2). Book 1*. Translated by A. Aleksanyan. 1st ed. [pdf] Available at: <http://www.egyptology.ru/antiq/Horapolla1.pdf> [Accessed 14 Oct. 2017]. (In Russ.)

Khlodovsky, R. (1972). Frugoni. In: *Brief literary encyclopaedia (9 vols)*. Available at: URL: <http://www.sth.com./article/html> [Accessed 14 Oct. 2017]. (In Russ.)

Kudryavtseva, V. (2016). Historical transformations of ancient cynicism: On certain aspects of the problem. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Social studies*, 11(4), pp. 217-223. (In Russ.)

Losev, A., Asmus, V. and Takho-Godi, A., eds. (1990-1994). *The collected works of Plato (4 vols)*. Translated by V. Solovyov et al. Moscow: Mysl. (In Russ.)

Mikhaylov, A. (1994). The poetics of Baroque: The end of the rhetorical era. In: P. Grintser, ed., *Historical poetics: Literary eras and types of artistic consciousness*. Moscow: Nasledie, pp. 326-391. (In Russ.)

Sana, A. (2001). Mappamondo dell'erudizione. In: S. Bozzola and A. Sana, eds., *Il Tribunale della critica by F. F. Frugoni (2 vols)*. Vol. 1. Parma: Fondazione Pietro Bembo, pp. IX-LXXII. (In Italian).

Tselishchev, V., ed. (2007). *History of Western philosophy by B. Russell (3 vols)*. Novosibirsk: Novosibirskiy un-t. (In Russ.)

## What is *Diogenes' Dog* barking about?

### *The author's representation in Baroque writings*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-230-242

#### **Yulia S. Patronnikova**

Candidate of Philosophy

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow State International Research University of Civil Engineering

(25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russia;

email: yulia.patronnikova@gmail.com)

**Abstract:** The article examines the image of the author and his representation in the Italian baroque satire *Diogenes' Dog* [*Il cane di Diogene*] by F. F. Frugoni. In the introduction, the critic explains the plotline, the effect and purpose of the satire, describing the dog's literary image. The writer's desire for fair representation of himself and his book is believed to indicate the tendency for self-reflection, so typical of the Baroque era. Frugoni composes a veritable encyclopaedia of human vice and other topics. Drawing generously on the cynic tradi-

tion, the author assumes the persona of the dog named Saetta and proceeds to fight evil in his canine disguise. Saetta embodies all the main characteristics of a true cynic: in his criticism of avarice, he resembles the priest of the Horapollo's *Hieroglyphics* and conforms to Plato's idea of the dog being a philosophical animal. The author's decision to speak from a dog's viewpoint has philosophical and cultural significance. It indicates his implicit self-irony and determination, in full compliance with the Baroque tradition, to follow the mediation logic, enriching the narration with aspects of a conventionality, a game. The 17th century cultural principle of 'all the world's a stage' requires that the author be disguised, assume a different persona, play a role.

**Keywords:** F. F. Frugoni, *Diogenes' Dog* [*Il cane di Diogene*], author, Baroque, satire, cynicism, vice, virtue.

The article was received on 8 Aug. 2017.

---

## *П о э т и к а   ж а н р а*

### **Кризис гибридных жанров: Филипп Форест и возвращение «я-романа» во французскую литературу**

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-243-263

#### **Лариса Евгеньевна Муравьева**

кандидат филологических наук

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород)

(603155, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Б. Печерская, д. 25/12,  
email: lemuravieva@hse.ru)

**Аннотация.** Современная французская литература ищет пути выхода из кризиса, обусловленного расслоением гибридных жанров. Один из них — сближение с другими национальными традициями, позволяющими переосмыслить жанровую иерархию. Особый интерес представляет творчество Филиппа Фореста, интегрирующего в своем романном творчестве наследие французского литературного авангарда и традиции японского жанра «я-романа» (*shōsetsu*).

**Ключевые слова:** Ф. Форест, французская литература, гибридные жанры, autofiction, «я-роман».

Статья поступила 30.08.2017.

Статья подготовлена в рамках исследования, поддержанного грантом ATLAS (Фонд «Дом наук о человеке» (Париж) и Центр франко-российских исследований в Москве).

Надо признать, жанр эволюционирует. На роман можно больше не приклеивать ярлык «роман».

*Морис Надо. Куда идет литература и где она будет?*

## Почему кризис?

Французской литературной традиции свойственно понятие «кризис». В беседе с Роланом Бартом в 1974 году Морис Надо заметил: «...с тех пор, как я занимаюсь литературной практикой, я постоянно слышу о кризисе. Кризис издательства, кризис книжной продукции, разумеется, кризис чтения. Не идет ли речь о симптоматическом состоянии?» [Nadeau 1995: 62] (здесь и далее перевод с французского мой. — Л. М.). При всей ироничности данного наблюдения, как и замечания о том, что неслучайно «кризис» во французском языке этимологически связан с «критикой», Надо подмечает характерную тенденцию. Неустанные эксперименты с каноном и зачастую амбициозные притязания на обновление существующих моделей задают основной вектор развития не только литературного производства, но и связанной с ним так или иначе теоретической дискуссии, проложить четкую границу между которыми становится все сложнее. Кризисное состояние как постоянная девиация — именно так можно обозначить процессы, затронувшие не в последнюю очередь и жанровую систему.

Дестабилизация жанровых форм сопутствует французскому литературному процессу по меньшей мере с конца XIX века. Впрочем, постепенное расшатывание жанрового канона идет в различных направлениях и не всегда объясняется простым отказом от прескриптивной поэтики: если модернисты и новороманисты в той или иной степени обновляют жанровую форму, по-прежнему оставаясь в ней и работая с ней, то сюрреалисты попросту нивелируют само понятие, вводя собственную веерную иерархию, разграничивающую, с одной стороны, литературу и с другой — поэзию, подразумевающую различные средства выражения, включая и живопись [Murat 2001: 24].

Столь рано наметившееся пренебрежение к категории жанра (вплоть до полного устранения) не могло, впрочем, объясняться только внутренними факторами или установкой на эксперимент. Хронология жанровых трансформаций во французской литературной практике подсказывает, что одной из вероятных точек сближения различных концепций, связанных так или иначе с обновлением жанровых моделей, послужил постоянно пересматриваемый статус пишущего субъекта: это и погружение автора в текст у Андре Жида, и поиск «себя» через концепцию автоматического письма у Бретона, и влиятельнейшая концепция «смерти автора» Барта-Фуко, и, наконец, новый статус фикционального пишущего «я» в гибридных жанрах с конца 1970-х годов.

На всем протяжении XX века французская литература пыталась настойчиво распатать жанровый канон, неустанно рефлексирова по поводу создаваемого прецедента. Стремление к настойчивому нарушению жанровых границ — от Гонкура до Бретона, от Роб-Грийе до Дубровского — продолжается вплоть до настоящего момента и подогревается регулярными конференциями, симпозиумами и семинарами. В 2001 году Ж.-М. Шеффер в предисловии к сборнику с характерным названием «Распад жанров» (*«Éclatement des genres»*) обрисовывает современную ситуацию во французской литературе в терминах «разрушение», «кризис», «девиация», «неклассифицируемое нагромождение», «распад». Впрочем, термин «распад» звучит в критической мысли уже давно: к нему обращаются чуть ли не все значительные теоретики от Надо до Бланшо, что лишь подтверждает нормативность кризисного состояния жанровой системы.

В большей степени трансформациям оказывается подвержен жанр романа — экспериментальное пространство большинства авторитетных практик французского авангарда. Разумеется, литературный процесс всегда оставался неоднородным, и наряду с явным родовым экспериментированием продолжали развиваться сравнительно устойчивые видовые жанровые модели: исторический, философский, детективный романы. Вместе с тем подорванная в конце XIX века репутация романа как вышедшей из употребления формы, не способной более отра-

жать идеологический и функциональный поиск, обуславливает его постоянные трансформации и приводит в конечном счете к созданию гибридных жанровых форм в 70-х годах XX века.

## Полемика вокруг гибридных жанров

Дискуссия вокруг гибридных жанров возникает в связи с выходом в 1977 году романа Сержа Дубровского «Сын» и распространением неологизма *autofiction* (автофикшн, самосочинение). Появление текста создает небывалый прецедент не столько в плане самого продукта, сколько в плане разросшейся вокруг него интеллектуальной дискуссии. Роман Дубровского заявил о возможной гибридизации форм романа и автобиографии, до сей поры считавшихся принципиально не смешиваемыми.

Впрочем, строгое разграничение автобиографии и романа было теоретически провозглашено незадолго до появления романа Дубровского: в 1975 году Филипп Лежен публикует «Автобиографический пакт», в котором пытается установить формальные критерии различия «романа от первого лица» и автобиографической прозы [Lejeune 1975: 357]. В сетке этих критериев оказывается знаменитая «пустая клетка», она образуется на пересечении критериев идентичности/неидентичности нарратора и протагониста в романном и автобиографическом пактах. Предельно схематизируя, «пустая клетка» предписывает невозможность наррации вымышленных событий от грамматического первого лица в автобиографии и, наоборот, невымышленных, реальных событий в романной прозе. Именно на заполнение этой лакуны и был направлен автофикциональный проект Дубровского (см.: [Левина-Паркер 2010; Lejeune 1975; Battiston, Weigel 2010]). В романе «Сын» писатель провозглашает принципиальную вымышленность излагаемых им автобиографических событий и, как следствие, гибридную жанровую природу создаваемого им текста. В результате разгоревшейся полемики гибридный жанр стал центральной темой французской литературной дискуссии 1980–1990-х

годов и вплоть до настоящего момента продолжает вызывать интерес в среде французских интеллектуалов.

Безусловно, жанровая гибридность не была изобретением французского авангарда 1970-х, а теоретическая рефлексия о природе явления выходит за рамки французской новой критики как в национальном, так и в хронологическом аспектах. Литературная традиция знает немало примеров того, как гибридность проявляла себя в качестве неослабевающего источника творческой активности. Так, во франкоязычной литературе XV века в романах Жана Сервиона, Жана Баньона или Антуана де ла Саль переплетались элементы исторической прозы и рыцарского романа, а «Житие протопопа Аввакума» можно считать первым образцом русского самосочинения. Эталонными примерами синтеза вымышленного и автобиографического начал в модернизме служат мемуары Владимира Набокова или Андрея Белого; в частности, при попытке их аналитического сопоставления с хронологически более поздним письмом французских автофикционалистов (см. работу о концептуальной близости мемуаров Белого и поэтики Дубровского: [Левина-Паркер 2015]). Теоретическое измерение проблемы также задолго предвосхищает французскую рефлексия: отголоски размышлений о природе жанровой гибридности можно в известной степени встретить в трудах как Бахтина, так и русских формалистов, считавших, что в каждом произведении прослеживается «историческая борьба жанров».

Вместе с тем вопрос стоит не столько о природе самого явления, сколько о границах его масштабирования. Справедливо заметить, что сами французские теоретики пытаются объяснить причины, по которым проблема жанрового кризиса принимает особенную остроту во французской критике. Ж.-М. Шеффер, к примеру, в характерном распаде жанров усматривает запоздалую, но закономерную реакцию на классицистическую норму, предписывающую строгое соблюдение жанрового канона.

Сложно установить, возник ли роман Дубровского как сознательное нарушение предписания жанровой чистоты или как стихийное следствие отказа от натурализма и установки на фикционализацию в конце 1970-х годов. Поч-

ти детективное расследование истоков появления термина «autofiction» в различных вариантах рукописи «Сына», изучение длительной полемики Дубровского и Лежена, сличение зачастую противоречащих друг другу свидетельств самого автора составляли и составляют значительную часть работ, посвященных феномену автофикшна в современной франкоязычной критике. По мнению одних теоретиков, гибридный жанр возник как исключительно французский феномен. По мнению других, идея гибридности была занесена во Францию из Соединенных Штатов, где велась дискуссия по поводу назревшей необходимости разграничения терминов «novel» и «fiction». Как замечает Ф. Гаспарини, неслучайным оказывается тот факт, что автор «Сына» преподавал в Соединенных Штатах, где с 1960-х годов фокусом литературной критики становится постепенное вытеснение термина «novel» термином «fiction», к которому молодые авторы эпохи прибегали все чаще, чтобы обозначить свои нарративные эксперименты по обновлению романной формы и обнажению процессов повествования в самом повествовании [Gasparini 2008: 10–11]. Одно несомненно: возникнув под пером Дубровского, прецедент вызвал реакцию как в литературной практике, так и в сопутствующей ей критике, подтверждая потребность французской интеллектуальной мысли в идее гибридности.

История дискуссии вокруг гибридных жанров с годами меняет акценты: если в 1980–1990-х годах главный вопрос заключался в том, является ли гибридность симптомом постструктуралистской новой критики или же она воскрешает издревле существующую форму, периодически появляющуюся в те или иные эпохи (полемика, развернувшаяся вокруг диссертации Венсана Колонна, обнаружившего автофикшна в мировой литературе со времен Данте), то в настоящее время акцент смещается в сторону поиска психологических, антропологических и социологических источников массового распространения фационализированной автобиографии, столь прочно обосновавшейся в литературе с конца 1970-х годов. В этой связи нельзя не вспомнить, что еще в конце XIX века Эдмон де Гонкур в знаменитой анкете писателей, посвящен-

ной роману, обозначил курс на сближение романа с дневником, биографией и мемуарами по причине необходимости документального начала в прозе:

Что мы ищем, так это документ <...> Мы хотим, чтобы нас трогала искренность и правда <...> Я считаю, что самая совершенная форма книги для живописания и рассказа о жизни — это дневник, мемуары; и чем больше мы будем читать, тем большее значение мы будем придавать автобиографиям [*Enquête...* 2005: 200].

В течение века акценты между полюсами «роман — автобиография» диаметрально смещались. Если в 1880-х годах значение придавалось истинности повествуемых событий, то авангард конца XX века обозначил прямо противоположную тенденцию: отказ от правдивости, невозможность повествования о реальном, заведомо безуспешная попытка рассказа о себе — такими на первый взгляд представляются философские основания гибридного проекта. Однако гетерогенность текстов, создаваемых внутри автофикционального движения, заявляет о том, что их измерение отнюдь не так однозначно.

Самосочинение, по-видимому, остается единственным жанром, в котором критическая дискуссия зачастую оказывала куда более значительное влияние, чем сам продукт. Долгое время автофикшн воспринимался сугубо как умозрительный жанровый конструкт, предназначенный для того, чтобы создавать прецедент в среде интеллектуалов. Вслед за Дубровским на арену самосочинения выходит целая плеяда авторов: Дельфин де Виган, Мари Даррьесек, Хлоэ Делом, Эрве Гибер, Камий Лоранс, Рене де Секкати, Филипп Форест и др. Многие из них, как и отец-основатель, являются профессиональными литераторами, преподавателями литературы в университетах, критиками и эссеистами. Справедливо отметить, впрочем, что каждый автофикционалист интерпретирует жанр по-своему, вычерчивая наиболее приемлемую для себя линию образцов во французской литературе. Помимо «Сына» Дубровского в палитру самосочинения вовлекается целая серия показательных текстов: оказывается,

Арагон, Барт, Сендрар, Селин, Дюрас, Жене, Роб-Грийе, Кено также в свое время создавали автофикшн. Естественным образом строгое понимание термина размывается, и неслучайно одним из главных усилий современной критики становится задача развести чистый автофикшн и широкое понимание фикционализированной автобиографии [Lecarme 2004].

Как замечает Филипп Гаспарини, посвятивший истории жанра автофикшн специальную монографию, термин на сегодняшний момент продолжает обозначать «место эстетической неопределенности, остающееся одновременно пространством рефлексии» [Gasparini 2008: 7]. Факт того, что идея гибридности, возникнув в 1970-х годах, до сих пор остается «пространством рефлексии», сам по себе свидетельствует о некоторой тайной удовлетворенности, с которой французская критика подогревает предмет собственного исследования. По мнению М. Левиной-Паркер, представившей многогранный обзор истории жанра на русском языке, весь проект стал своего рода альтернативой для «концептуально вялой» постколониальной теории, не способной оживить «беспокойную» и «прирученную к успеху» французскую интеллектуальную мысль [Левина-Паркер 2010]. Идея, несомненно, развивающая откровенность Филиппа Гаспарини, который находит «нечто успокоительное» в данном феномене — поскольку литература, оказывается, еще способна вводить новые концепты в культурное пространство и открывать вокруг них полемику, превосходящую круг узких специалистов [Gasparini 2008: 7].

### **Кризис гибридности**

Продление автофикциональной дискуссии, как и факт того, что проект сорокалетней давности продолжает привлекать молодых писателей, не в последнюю очередь объясняется тем, что гибридные жанры постоянно мутируют. Симптом явно свидетельствует о вхождении новоизобретенной жанровой системы в критическую стадию, сколь бы парадоксальным ни представлялось говорить о кризисе

форм, которые сами в свое время стали результатом кризиса жанровой системы. Пытаясь избежать естественного спада, идея гибридности в настоящий момент завоевывает новые пространства путем смешения различных чистых жанровых форм. Показательным в данном отношении становится появление новых склеенных по установленному алгоритму жанров: «докуфикшн» (docufiction) — смешение романа и свидетельства (F. Вон, «Daewoo»), «экзофикшн» (exofiction) — вымышленная биография реально существующей исторической личности (J. Echenoz, «Ravel») и др. Более того, следуя идее гибридности, появляются тексты, претендующие на смешение уже не столько жанров, сколько дискурсов. Так, писатель Филипп Вассе создает в 2010-х годах серию так называемых «Личных дневников», смешивающих, в его случае, дискурс литературный и научно-экономический. Его концепция, в частности, изложена в «Предупреждении» к роману «Личный дневник хищницы» («Journal intime d'une prédatrice»):

Цель все та же: описать неконтролируемый расцвет экономической глобализации. Для этого книга <...> смешивает реальных и вымышленных персонажей. Зачем это делается? Разве не достаточно было бы документального рассказа, если цель — изложить факты? Обращение к вымыслу позволяет учесть фантазмическую часть реальных процессов и не отделять действия индивидов от представлений, которые им сопутствуют.

Столь явно искусственное приращение гибридных форм не может не напоминать «вечную игру» (Витгенштейн), заключающуюся в создании новых знаков в процессе отражения предшествующих: тревожный симптом того, что идея гибридности, в свою очередь, входит в стадию кризиса, требующую изобретения все новых знаков, чтобы оставаться на плаву. Складывается впечатление, что гибридный проект оказывается заложником собственного алгоритма: главным образом из-за шаткого положения Субъекта в пространстве аккумулируемых смыслов. Гибридная форма навязывает игровой канон интерпретирования уже в силу того, что читатель сталкивается с тек-

стом, отрицающим даже установку на подобие реальности: слово *fiction* автоматически ее разрушает. Как следствие, проект гибридных жанров оказывается пойман в избретенную им самим ловушку смыслообразования, поскольку любая гибридизация подрывает возможность интерпретации Субъекта вне контекста его фикционализации.

Наряду с созданием новых гибридных разновидностей, внутри исходного жанра самосочинения назревает внутреннее противоречие. Игровая интерпретация не свидетельствовала бы о конфликте в системе гибридных жанров, если бы создаваемые в рамках данной жанровой модели романы оправдывали намерение заполнить «пустую клетку» в таблице Ф. Лежена. Но это не так: гибридный жанр оказался довольно гибким пространством для сосуществования различных текстов, в том числе предельно далеких от подобной амбиции. Так, например, эталонными автофикциональными текстами считаются романы Эрве Гибера: «Другу, который не спас мне жизнь» (1990), «Исповедальный протокол» (1991) и «Человек в красной шапке» (1992) — образцы автобиографической прозы больного СПИДом человека, созданные на краю гибели. Существование автофикциональной прозы, преломляющей личную травму, свидетельствует о том, что развитие гибридного жанра идет в различных направлениях, и стратегии создания автофикционального письма можно обобщить в рамках одной модели лишь с известными оговорками. Если в момент своего возникновения гибридные жанры действительно несли на себе печать некоторой условной игры (неслучайно Ж. Женетт называет автофикшн жанровым «монстром», родившимся из очевидно парадоксального намерения сделать центральным персонажем письма «одновременно себя и не-себя» [Genette 1991: 84]), то в настоящий момент гибридный жанр осязательно продвигается в новом направлении. И это движение все меньше напоминает игру или пародию на канон.

Одним из возможных векторов развития автофикшн, противопоставленным магистральной установке большинства создаваемых внутри данной жанровой модели текстов, становится романский проект писателя Филиппа

Фореста. Центральное усилие данного проекта — противопоставление самосочинению в широком смысле и попытка обоснования «я-романа» как особого варианта фикционализированной автобиографии.

### **«Я-роман» Филиппа Фореста**

Форест-романист вошел во французскую литературу в 1997 году с романом «Вечный ребенок» («*Enfant éternel*»), удостоенным приза «Фемина». К тому моменту он уже известен как профессиональный литератор, критик, автор книг и эссе, посвященных Камю, Соллерсу, Джойсу, Кафке, Борхесу, Бютору, Роб-Грийе, движению сюрреализма и монументальной истории «*Tel Quel*» [Forest 1992a; 1992b; 1994; 1995a; 1995b]. Приход в большую литературу знаменует перелом, связанный с личной травмой: в возрасте четырех лет от рака умирает единственная дочь писателя, и трагедия становится событийным ядром всей его последующей прозы. С тех пор романский проект Фореста направлен на то, чтобы описать травматический опыт, заново интерпретировать пережитую травму, конвертировать ее в практику письма (романы «*Вся ночь*» (1999), «*Саринагара*» (2004), «*Все дети, кроме одного*» (2007), «*Кот Шредингера*» (2013) и др.). Своеобразный «язык траура» (*écriture de deuil*) накладывает отпечаток и на эссеистические опыты Фореста: центральной темой его критических работ после потери становятся проблема трансформации реальности в тексте (сборник эссе «*Роман, реальность и другие эссе*», 2006) и поиск жанровых оснований для отражающей эту потерю литературной практики.

«Я»-повествование, преломление автобиографического опыта в ряд последовательных литературных экспериментов, интерес к рефлексивным практикам письма внешне ставят Фореста в один ряд с классическими автофикционалистами. Однако здесь назревает интересный раскол: самопозиционирование Фореста расходится с общепринятым пониманием самосочинения. В то время как теоретик автофикшна Филипп Гаспарини однозначно относит Фореста к лидерам течения, сравнивая его с Дуб-

ровским и Федерманом и даже посвящая ему главу в своей книге 2008 года, сам писатель противопоставляет себя движению и обосновывает собственную концепцию «я»-повествования. Свою прозу он относит к жанру «я-романа», или «романа Себя» («Roman du Je»), а весь проект им осмысливается как «возвращение “я” во французскую прозу» — именно так озаглавлена первая глава сборника эссе и статей 2001 года, которую Форест издает в соавторстве с Клодом Гогеном в университете Нанта [Forest 2001].

По мысли Фореста, вопреки известной концепции «смерти автора», «я» никогда полностью не исчезало из литературы. «Нет ничего проще, — настаивает он в одном из эссе по теории романа, — чем объявить моду на самосочинения следствием вхождения западных обществ в постисторическую эпоху, когда вследствие крушения “больших нарративов” в постмодернизме литературе не остается ничего, кроме как любоваться вариантами “я” в литературном зеркале. На самом деле, “я” в литературе — это не только нарциссическая практика, позволяющая индивиду уйти от реальности, но и “настоящая поддержка в выражении правды и свободы”» [Forest 2006: 113].

Форест находит отклик своей фикционально-автобиографической концепции в японской литературе начала XX века, так называемом *shōsetsu*, «я-романе», или «эго-романе». Обращение к японской литературе ознаменовано для Фореста сближением с писателем Кензабуро Оэ, чей персональный опыт оказывается близок опыту французского романиста: в произведениях Оэ интерпретируется переживание травмы отцом ребенка-инвалида. Установка на ценности другой культуры и выстраивание собственной пантеистической иерархии автобиографических жанров для Фореста объясняется формулой «Каждая литература грезит о другой. Или, иными словами, она переизобретает ее в зеркальном отражении, где собственное лицо всегда можно обнаружить в лице другого» [Forest 2014: 70]. Как теоретик и критик, Форест относится со скепсисом к идее новоизобретенности автофикшна французской литературой последней трети XX века. Как писатель-практик, он находит в японском жанре «я-романа» отражение собственных писательских задач.

Несмотря на то, что сам Форест не выстраивает строгих критериев различения автофикшна и «я-романа» (а для Гаспарини «я-роман» и вовсе является лишь одним из его возможных наименований), сама литературная практика Фореста подсказывает акценты, вписывающие его автофикциональную прозу в традицию заимствованного японского жанра. Преломление в письме травматического опыта, отказ от нарциссизма, фрагментарность повествования, принципиальная незавершенность и постоянное («серийное») прописывание себя в отношении к травматическому опыту — одни из возможных штрихов, характеризующих «я-роман». В то же время своеобразие жанра не исчерпывается поверхностными техниками писательского ремесла и кроется в более глубоких слоях текста — в некоторой до-текстовой стратегии, которая нуждается в литературной практике для описания пережитой травмы.

В первую очередь, «я-роман» — это обращение к пережитому опыту, прописывание его на ощупь, продвижение в поисках вербализованной практики, которая смогла бы выразить траур в письме. Эти поиски переводят проблему жанровой идентификации в этическую плоскость.

Как представляется, одним из своеобразных идентифицирующих признаков «я-романа» становится особый онтологический статус события, реализуемый одновременно и на глубинном уровне — как нечто, предшествующее тексту, — и на уровне разворачиваемой в тексте пружины, этот текст порождающей. Примером того, как переосмысливается статус события в «я-романе», может послужить последний роман Фореста «Наводнение» («*Stue*»), вышедший в издательстве «Gallimard» в 2016 году.

### **«Наводнение»: от нового события к новому жанру**

В центре романа — протагонист, пытающийся рассказать историю. Место действия — один из европейских городов, о названии которого сознательно умалчивается. Отмеченный глубоким трауром после смерти дочери и матери, мужчина возвращается в квартал, в котором провел

свое детство и который с тех пор отмечен странной строительной метаморфозой. Погруженный в собственную рефлексию, он постепенно начинает замечать, что в квартале наряду с вещественными преобразованиями происходит метаморфоза метафизическая: город отмечен печатью исчезновения. Постепенно исчезает все, с чем нарратор-протагонист пытается выстроить подобие социального контакта: его странный сосед-оракул, излагающий теории о пустоте, женщина, которую он любит, даже его собственный кот. А затем, вследствие непредсказуемого наводнения, и сам город постепенно уходит под воду. Наводнение естественным образом обретает черты мифологического потопа, но, в отличие от библейского Ноя, протагонист истории не получает надежды на спасение. Когда вода отступает, оказывается, что реальность осталась не более и не менее проницаемой, чем была до затопления, и человек по-прежнему не в силах объяснить причины, обрекающие его на движение в пустоте. Попытка понять — единственное, что ему остается; для этого он пытается рассказать историю: «Больше, чем страдание, люди не переносят свою неспособность придать ему смысл. Они готовы погибнуть, лишь бы знать, почему».

Внешне проза Фореста носит все признаки автофикционального письма: типичная для самосочинения триада тождественности «автор — нарратор — протагонист», отсылка к реальному опыту, смешанному с вымышленными событиями, широкий спектр авторефлексивных приемов наррации (от авторских вторжений — до *mise en abyme*). Вместе с тем эти признаки обретают статус всего лишь поверхностных условий, которые служат для некоторой глубинной текстовой задачи. «Событие рассказывания» не является самоцелью или поводом для письма, но, напротив, становится попыткой восстановления порядка вещей, который субъект способен восстановить и осмыслить только путем многократного рассказывания о нем. Отсюда — необходимость в серийности, в репрезентации «я», в ослабленной фабуле. При этом «я-повествование» проявляет себя более чем скромно: авторефлексивная дистанция между «я-пишущим» и конструируемым Автором (разумеется, мнимая) преследует цели прямо противоположные нар-

циссическому «я-повествованию». В романе Фореста обезличенный протагонист становится удобной формой наррации, необходимым условием для реконструкции места и времени для взаимодействия между его рефлексией о мире и пустотой, этим миром порожденной:

Свое имя я скрою <...> Ожидая, что это свидетельство может стать книгой, я подпишусь псевдонимом. А лучше, если получится, я попрошу какого-нибудь писателя одолжить мне свое имя. Такого писателя, чтобы был немного на виду, если таковые еще остались и если он согласится <...> Я смешиваю события моей жизни с некоторыми фактами, которые я у него позаимствую. Или, наоборот, сделаю так, чтобы вымысел нельзя было отличить от настоящих событий. Я буду действовать с осторожностью. Меня никто не упрекнет. Я спрячусь за ним. Если все пойдет плохо, он всегда может сделать то же самое и сказать, что это к нему не имеет отношения. Что это просто роман. Я, как и все, знаю писательскую трусость. И в этом смысле я не строю никаких иллюзий.

Основным событием текста становится, таким образом, непрерывный монолог человека, пытающегося заполнить лакуны реальности попыткой рассказа о них. Смешение автобиографического и фикционального начала представляется необходимым условием для свидетельства, пусть даже заведомо обреченного на провал. При этом фабульные события, образующие ткань текста, наделяются особым статусом: они не являются ни сингулярными, ни фрактальными [Тюпа 2016: 13–14]. Нарратор не только многократно возвращается к одним и тем же событиям, но и сами события не претендуют на то, чтобы быть выхваченными из потока реальности: это как раз не представляется возможным. Скорее, они представляют собой проекцию некоторых архетипических ситуаций — исчезновение, потоп, смерть ребенка, — которые приобретают различную реализацию в материи текста: от знаменитого вопроса Джакометти («Кого бы вы спасли при пожаре, Рембрандта или кота?») до конкретных происшествий (исчезновение кота в «Наводнении»). Узловые точки, которые стягивают повествование вокруг себя и в роли которых выступают

события в романе классического типа, в прозе Фореста настойчиво повторяются из произведения в произведение, образуя нить отсылок, из которых складывается попытка найти ответ на тревожно звучащий вопрос. Само измерение события при этом не может не трансформироваться: событие становится скорее заданным самому себе вопросом, чем описанием существующих в реальности трансформаций. Попытка этого описания заведомо безнадежна. «Я пытаюсь понять, это моя мания», — говорит протагонист истории. Однако единственно доподлинная суть вещей, в которой он отдает себе отчет, — это существующая в реальности пустота.

Наррация, которая выстраивается вокруг этой пустоты, специфична: ее задача — восполнить лакуны в реальности и попытаться если не объяснить их, то хотя бы о них рассказать. В этом аспекте интересно провести параллель между нарративной тактикой Фореста и концепцией «связывания» повествования, изложенной Л. Дэлленбахом в статье «Литература как разрыв (проблема рецепции фрагментарного текста: Бальзак и Симон)» [Dällenbach 1982: 8]. По мысли Дэлленбаха, текст совершенно естественно должен содержать в себе разрывы. Играя с французскими омофонами «je lis» (я читаю) и «je lie» (я связываю), исследователь утверждает, что акт чтения сводится к восстановлению разорванных в процессе наррации событий — и установка на это связывание реализуется совершенно разнообразно в зависимости от идеологического контекста или авторской поэтики: от настойчивого присутствия нарратора, пытающегося объяснить причины и следствия событий и освобождающего таким образом читателя от необходимости достраивать их в воображении («полюс Бальзака»), — до предельного самоустранения нарратора из этой цепочки и полной свободы рецептивной активности («полюс Симона»). Представляется, что наррация Фореста, внешне близкая к «полюсу Бальзака», интегрирует одновременно два усилия. Во-первых, текст «излишне связывает» события по причине отсутствия этих связей в реальности: нарратор их не понимает. Пытаясь связать их в письме, рассказчик постоянно возвращается к одним и тем же ситуациям, прописывая их серийно и в лишенной хронологии последова-

тельности. Но при этом его настойчивые вторжения в нарратив могут объясняться еще одной установкой, не менее значимой в онтологическом плане: проза Фореста не рассчитана на читателя, она не пытается выстроить какую бы то ни было стратегию чтения. Излишнее связывание — это маркер того, что фикциональная автобиография рассказывается главным образом для того, чтобы быть рассказанной и, как следствие, быть осмысленной; она лишена игрового измерения и не преследует цели эпатировать читателя, создать дополнительный знак в жанровых модуляциях или разрушить предписанные нормы. Она конвенциональна автобиографии в том смысле, что содержит в себе установку на приближение к реальности. В то же время она отступает от нее вследствие признания невозможности рассказа о реальности — и потому приближается к измерению фикшн. На пересечении онтологической и этической проблематики (которая влияет на эстетические параметры, но не предшествует им) возникает проект, обозначенный Форестом как «я-роман».

На высказывание Мориса Надо о кризисе романа Ролан Барт иронично замечает, что его больше тревожит отсутствие кризиса: это состояние, в котором ничего не производится. В данном отношении гибридные жанры не подаются ощутимых поводов для беспокойства — за последние несколько десятилетий палитра самосочинений заняла более чем значительное место в галерее французской литературы. Вместе с тем разнонаправленные тенденции современного жанрового производства свидетельствуют об ограниченности идеи гибридности для развития романа: замыкаясь на себе, гибридность обречена на провал. Если опыт совмещения романа с автобиографией стал значительным шагом на пути его эволюции, то этот шаг не может быть интерпретирован исключительно как отказ от прежних конвенций и изобретение принципиально нового слова в постоянно обновляющейся жанровой иерархии. Поиск этических и онтологических оснований для вернувшегося в литературу «я» нуждается в новых теориях, которые смогли бы совместить взрывающую каноны гибридную поэтику с трансформацией событийного, персо-

нального и культурного опыта; сопоставить ее с другими национальными и культурными практиками. Романский проект Филиппа Фореста представляется одной из наиболее обоснованных попыток такого рода на современном литературном горизонте пишущей Франции.

## Литература

*Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: автофикшн // Новое литературное обозрение. 2010. № 3 (103). URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html> (дата обращения: 20.10.2017).

*Левина-Паркер М.* Версии Я в мемуарах Андрея Белого // Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сб. ст. / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Л. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 251–275.

*Tona B. I.* Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016.

*Battiston R., Weigel P.* Autour de Serge Doubrovsky. Paris: Orizons, 2010.

*Dällenbach L.* Lecture comme suture (Problèmes de la réception du texte fragmentaire: Balsac et Claude Simon) // *Dällenbach L.* Problèmes actuels de la lecture. Paris: Clauquier-Guenaud, 1982. P. 35–47.

Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891) / Jean-Marie Seillan (dir.). Amiens: Centre d'études du roman et du romanesque, 2005.

*Forest Ph.* Camus. Vanves: Marabout, 1992a.

*Forest Ph.* Philippe Sollers. Paris: Éditions du Seuil, 1992b.

*Forest Ph.* Le mouvement surréaliste. Paris: Vuibert, 1994.

*Forest Ph.* Histoire de «Tel Quel». Paris: Éditions du Seuil, 1995a.

*Forest Ph.* Textes et labyrinthes: Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet. Paris: Éditions Inter-Universitaires, 1995b.

*Forest Ph.* Les romans du Je / Textes réunis par Philippe Forest et Claude Gauguain. Nantes: Éd. Pleins feux, 2001.

*Forest Ph.* Le roman, le réel et autres essais. Nantes: Allaphbed, 2006.

*Forest Ph.* Retour à Tokyo. Nantes: Éditions nouvelles. Lormont: Editions Cécile Defaut, 2014.

*Gasparini Ph.* Autofiction: une aventure du langage. Paris: Éd. du Seuil, 2008.

Genette G. Fiction et diction. Paris: Éd. du Seuil, 1991.

Lecarme J. Origines et évolution de la notion d'autofiction // Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle / Blanckeman B., Mura-Brunel A., et Dambre M. (dir.). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004. P. 13–23.

Lejeune Ph. Le pacte autobiographique. Paris: Éd. du Seuil, 1975.

Murat M. Comment les genres font de la résistance? // L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. P. 21–34.

Nadeau M. Où va la littérature? // Barthes R. Œuvres complètes. In 5 vols. Vol. 3. Paris: Ed. du Seuil, 1995. P. 57–62.

## References

Battiston, R., Weigel, P. (2010). *Autour de Serge Doubrovsky*. Paris: Orizons. (In French).

Dällenbach, L. (1982). Lecture comme suture (Problèmes de la réception du texte fragmentaire: Balsac et Claude Simon). In: L. Dällenbach, *Problèmes actuels de la lecture*. Paris: Claucier-Guenaud, pp. 35-47. (In French).

Seillan, J.-M., ed. (2005). *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891)*. Amiens: Centre d'études du roman et du Romanesque. (In French).

Forest, Ph. (1992a). *Camus*. Vanves: Marabout. (In French).

Forest, Ph. (1992b). *Philippe Sollers*. Paris: Éditions du Seuil. (In French).

Forest, Ph. (1994). *Le mouvement surréaliste*. Paris: Vuibert. (In French).

Forest, Ph. (1995a). *Histoire de 'Tel Quel'*. Paris: Éditions du Seuil. (In French).

Forest, Ph. (1995b). *Textes et labyrinthes: Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet*. Paris: Éditions Inter-Universitaires. (In French).

Forest, Ph. and Gaugain, C., eds. (2001). *Les romans du Je*. Nantes: Éd. Pleins feux. (In French).

Forest, Ph. (2006). *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes: Allaphbed. (In French).

Forest, Ph. (2014). *Retour à Tokyo*. Nantes: Éditions nouvelles. Lormont: Editions Cécile Default. (In French).

Gasparini, Ph. (2008). *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Éd. du Seuil. (In French).

Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris: Éd. du Seuil. (In French).

Lecarme, J. (2004). Origines et évolution de la notion d'auto-fiction. In: B. Blanckeman, A. Mura-Brunel and M. Dambre, eds., *Le Roman français au tournant du XXI-e siècle*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 13-23. (In French).

Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Éd. du Seuil. (In French).

Levina-Parker, M. (2010). The introduction to self-consciousness: autofiction. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, [online] 103. Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/le2.html> [Accessed 20 Oct. 2017]. (In Russ.)

Levina-Parker, M. (2015). Versions of 'Self' in Andrey Bely's memoirs. In: K. Kriveller and M. Spivak, eds., *Andrey Bely: Autobiographism and biographical practice: Collected papers*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, pp. 251-275. (In Russ.)

Murat, M. (2001). Comment les genres font de la résistance? In: M. Dambre, ed., *L'éclatement des genres au XX-e siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, pp. 21-34. (In French).

Nadeau, M. (1995). Où va la littérature? In: R. Barthes, *Œuvres complètes (5 vols)*. Vol. 3. Paris: Éd. du Seuil, pp. 57-62. (In French).

Tyupa, V. (2016). *Introduction to comparative narratology*. Moscow: Intrada. (In Russ.)

## **A crisis of hybrid genres: Philippe Forest and the return of the 'I-novel' to French literature**

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-243-263

**Larisa E. Muravyova**

Candidate of Philology

National Research University – Higher School of Economics (Nizhny Novgorod)

(25-12 B. Pechorskaya St., Nizhny Novgorod, 603155, Russia;

email: lemuravieva@hse.ru)

**Abstract:** The article analyses the disintegration of hybrid genres, a major trend that has been taking shape in French literature in recent decades. Having exhausted the resources for hybridization of genres and survived the 'death of the author' period, French literature is searching for new ways to rejuvenate and refresh its genre forms. One option is convergence with other national literary tradition, in order to reconsider its own genre hierarchy and establish a new status of the writing individual between the autobiography and the novel. Particularly interesting in this regard is the attempt to overcome a genre crisis by the French writer Philippe Forest (born in 1962), who draws on the traditions of French avant-garde novels and the Japanese 'I-novel' (*shōsetsu*). The new genre distinguishes itself through special narration forms, the particular meaning of an event, and a certain balance between the imaginary and factual in Forest's prose.

**Keywords:** P. Forest, 'I-novel', autofiction, hybrid genres, French literature.

The article was received on 30 Aug. 2017.

The publication was supported by a grant ATLAS from The Maison des Sciences de l'Homme Foundation (Paris) and The Centre for Franco-Russian Research (Moscow).

---

## «Воображаемое» и «пережитое» в романах Ромена Гари

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-264-285

### **Вера Вахтанговна Шервашидзе**

доктор филологических наук

Российский университет дружбы народов

(117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6;

email: shervash@yandex.ru)

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству последнего романтика XX века Р. Гари, который в своих романах пытался спасти остатки былой веры в человека, являющейся, по мнению писателя, тонкой нитью Ариадны в эпоху, полную катастроф, этнических войн, расовых конфликтов. За фактами реальной действительности писатель стремился прозреть универсалии бытия. Его романы предлагают не столько «картины жизни», сколько «диалог с существованием». **Ключевые слова:** Р. Гари, мистификация, экзистенциализм, новая волна, поэтическое мышление, смех, ирония, карнавал, существование.

Статья поступила 24.05.2017.

Жизнь и творчество Ромена Гари тесно переплетены и составляют единый сплав «воображаемого» и «пережитого» (*vécu*). Встреча Р. Гари с историей состоялась в годы Второй мировой войны. Летчик, герой Сопротивления, кавалер ордена Почетного легиона, дипломат, представлявший интересы Франции в Европе, Южной Америке, США, верный соратник де Голля, он чутко улавливал веяния эпохи. Все его творчество — свидетельство потрясенный XX столетия, выраженное через мифологические и экзистенциальные символы.

Его жизнь окружена легендами, автором которых зачастую был он сам. Ромен Гари — псевдоним, от русского слова «гореть». Русский эмигрант — настоящая фамилия Роман Касев, — он сделал блестящую карьеру, стал не только национальным героем, но и знаменитым писателем, получившим впервые в истории Франции две Гонкуровские премии, что было невозможно по определению.

Литературный дебют Ромена Гари состоялся в 1945 году с публикацией романа «Европейское воспитание». Боевой летчик, воевавший на фронтах Второй мировой войны, он с подкупающей искренностью, достоверностью и правдоподобием изобразил польское Сопротивление, борьбу партизан с фашизмом. Первый роман во французской литературе, посвященный событиям Второй мировой войны, завоевал огромную популярность и был издан в 27 странах. 7 ноября 1945 года Р. Гари стал лауреатом престижной литературной премии критиков. Путь в большую литературу был открыт.

А. Камю, Ж. Кессель, А. Мальро, Г. Галлимар высоко оценили роман Р. Гари. Ж. Кессель с восторгом писал: «Вот уже десять лет, с тех пор, как возвысились имена А. Мальро и А. де Сент-Экзюпери, мы не читали ни одной книги на французском языке, которая была бы создана столь проникновенным, свежим, неоспоримым талантом» [Анисимов 2007: 166]. Однако Р. Гари, мастер мистификаций, искажил историческую правду: события партизанской войны происходили в Литве. Но, обладая блестящим талантом, балансируя на грани вымысла и правдоподобия, Р. Гари сумел вдохнуть в текст жизнь. Считая, что к роману нельзя предъявлять требования жизнеподобия, он вне-

дряет вымысел в реальность, подчиняя реальность фантазии. «Для писателя реализм — это умение врать так, чтоб тебя не поймали за руку» [Анисимов 2007: 141].

В первом романе складываются контуры его поэтики — синтез реальных событий и вымысла, протест против убийства других людей, против истребления животных и разрушения красоты мира. «Свобода, братство, достоинство — вот что проповедует Европа и европейское воспитание, а в действительности учит убивать, насиловать, мучить, находить благоприятное обоснование убийству других людей, истреблению и разрушению красоты мира» (перевод В. Нугатова).

После 1945 года Р. Гари, соратник де Голля, получил уникальную для эмигранта возможность поступить на дипломатическую службу. Он объездил полмира, подолгу бывая в Софии, Берне, Боливии, был генеральным консулом в Лос-Анжелесе, где благодаря своей дипломатической миссии познакомился со звездами Голливуда, включая легендарную Мэрилин Монро. Бывший военный летчик стал дипломатом и писателем одновременно и среди возможных путей выбрал путь «писателя XX века». «Все мои книги, — признавался Р. Гари, — до предела напичканы этим веком»<sup>1</sup> [Вона 1987: 369]. В эссе «В защиту Станареля» (1965) писатель объявляет Сервантеса, Бальзака, Толстого своими учителями. Синтез классической традиции с вымыслом, фантазией, воображением придает произведениям Ромена Гари развлекательность, динамичность сюжета, которые за собой скрывают глубокие онтологические, экзистенциальные, культурологические проблемы, соответствующие вызовам времени. Расцвет творчества писателя — 1950—1960-е годы. Это эпоха последнего авангарда, отмеченного влиянием структуралистской мысли и появлением нового романа. Эпистемологический разрыв между словом и его референтом обрек последний авангард на поиск новых форм в ущерб содержанию, что привело к очередному кризису романа и спаду читательского интереса. На фоне истощения литературы яркие остросюжетные романы Р. Гари

---

<sup>1</sup> Перевод с французского здесь и далее мой. — В. III.

представляли счастливое исключение: они вызывали огромный интерес читательской аудитории. Писатель становится знаменитым. После публикации автобиографического романа «Обещание на рассвете» (1960) Ромен Гари уходит в отставку и посвящает себя литературному творчеству.

Р. Гари отличала огромная работоспособность. На протяжении своего творческого пути, с 1945 по 1980-й год, он создал около сорока романов и два эссе. Р. Гари не писал теорий, он мыслил образами. Единственное эссе, в котором он излагает свою теорию тотального романа («В защиту Станареля»), представляло собой интертекстуальный диалог с произведением Скаррона «Вергилий наизнанку». Второе эссе, опубликованное посмертно, в 1985 году, — «Жизнь и смерть Эмиля Ажара» — своеобразная исповедь писателя, в которой он признается в склонности к мистификациям, к постоянной смене масок. Р. Гари были созвучны идеи его знаменитого современника А. Камю о «Триумфе Протея», побеждающего брэнность жизни. Но в отличие от концепции Камю, воплощавшей идеальную модель абсурдного сознания, Р. Гари рассматривал свое стремление к многозначности как «неутолимую жажду жизни во всех ее возможных формах, как самое древнее протеистическое искушение человека» [Вона 1987: 128]. Писатель ненавидел «границы и пределы». «Моего “я” мне не хватает. Когда я слишком долго остаюсь самим собой, мне становится тесно, меня душит мое “я”» [Анисимов 2007: 172].

Произведения Р. Гари созвучны вызовам времени. Несмотря на разнообразие стилей, жанров, тем, в его произведениях существует общий комплекс мотивов, составляющих единство художественного мира. Неистребимая вера в чудо, протест против всех форм насилия и фанатизма объединяет такие разные романы 1950—1960-х годов, как «Тюльпан» (1946) — о расовой дискриминации в США; «Корни неба» (1956) — об истреблении белых слонов в Африке (Гонкуровская премия); «Обещание на рассвете» (1960) — художественный синтез «воображаемого» и «пережитого», некая версия автофикциональной биографии. «Пляска Чингиз-Хаима» (1967) — роман, посвященный Холокосту.

Но постепенно интерес к творчеству Р. Гари спадал. Стареющий писатель, проживший яркую, необычную жизнь, перестал интересовать критику и читателей. Р. Гари ощущал, как все глубже погружается в раз и навсегда навязанный ему образ. Он затосковал по своей молодости, по новому началу, по новой интонации: «...начать все заново, еще раз все пережить» («Жизнь и смерть Эмиля Ажара», перевод И. Кузнецовой). Так в 1975 году родилась самая яркая мистификация Ромена Гари — Эмиль Ажар, неизвестный автор необычного, на фоне истощения французской литературы, романа «Вся жизнь впереди». На страницах этого произведения, посвященного «изгоям», «отверженным» XX века, возникает тень Виктора Гюго. Героиня романа — Роза, бывшая проститутка, ранее узница Освенцима, чудом избежавшая гибели, открывает пансион для брошенных детей. Арабчонок Момо — любимец Розы — один из таких «ненужных», «отверженных» детей. Беспредельная любовь малыша Момо к старой мадам Розе изображается в романе через необычную, душераздирающую сцену: мальчик, преодолевая страх, после смерти Розы остается в течение трех недель наедине с разлагающимся трупом, поливая тело приемной матери украденными дорогими духами.

На фоне кризиса гуманистических ценностей, идей абсурдности бытия этот роман, прославляющий беспредельную силу любви, явился глотком свежего воздуха, став литературным бестселлером. Вокруг имени автора строились самые неожиданные гипотезы: от авторства Луи Арагона до авторства ближневосточного террориста. Р. Гари в очередной раз разыграл не только доверчивую публику, но и издательство, и жюри Гонкуровской премии. «Эмиль Ажар — это торжество Ромена Гари над снобизмом парижской критики. Оказалось, что в конце XX века возможно повторить опыт Макферсона, создателя мифической фигуры Оссиана и его поэзии, покоровшей Европу в конце XVIII века» [Ерофеев 1988: 15].

Свою самую шумевшую литературную мистификацию Р. Гари назвал реализацией «мечты о тотальном романе, охватывающем автора и персонажа <...> Поскольку я публиковал одновременно и другие книги, подписывая их “Ромен Гари”, раздвоение было полным <...> Я одержал

верх над ненавистными мне пределами и над “раз и навсегда”» («Жизнь и смерть Эмиля Ажара»). Так, одновременно с романами Э. Ажара «Голубчик» (1974, в русском переводе — 1995), «Вся жизнь впереди» (1975, в переводе 1988), «Псевдо» (1976, в переводе — 2000), «Страхи царя Соломона» (1979, в переводе — 1997) издавались книги Р. Гари — «За этой чертой ваш билет недействителен» (1975, в переводе — 2001), «Грустные клоуны» (1979, в переводе — 2002), «Воздушные змеи» (1980, в переводе — 1994).

Герои Гари/Ажара существуют «в опрокинутом», «вывернутом наизнанку» мире, где все направлено против человека. Они живут вопреки обстоятельствам и борются за сохранение собственного достоинства. Стремление преодолеть судьбу, найти контакт с миром, «подкорректировать» реальность роднит героев Гари/Ажара.

М. Турнье, современный мифотворец, создатель притч, с восторгом писал о литературной мистификации Р. Гари. «Он играл до конца. Думаю, что самоубийство с этой историей связано. А книги Ажара превосходны. Гари превзошел себя. Конечно, это мошенничество: но ведь мошенничество — это свойство художественной литературы; писатель непременно сочиняет себя и своих персонажей» [Турнье 2004: 275].

Последняя мистификация Ромена Гари — неожиданное самоубийство второго декабря 1980 года, причина которого до сих пор окружена тайной. Одна из версий — это страх старости и немощи. Незадолго до самоубийства, в 1978 году, в интервью с журналисткой Каролин Монне он признался: «...старость для меня — катастрофа. Но со мной этого никогда не произойдет» [Bayard 1990: 122].

Хоронили Ромена Гари, учитывая его военные, дипломатические и литературные заслуги, по первому разряду, в Доме Инвалидов. На похоронах присутствовали соратники де Голля, военачальники, политики, друзья. Священник отказался проводить мессу: покойник был самоубийцей. К тому же формально Р. Гари не принадлежал ни к одной из конфессий. Ограничились исполнением «Марсельезы». Когда смолкли последние звуки гимна, с церковных хоров зазвучал, согласно воле покойного, романс Вертинского «Лиловый негр».

...В последний раз я видел вас так близко.  
В пролеты улиц вас умчал авто.  
Мне снилось, что теперь  
В притонах Сан-Франциско  
Лиловый негр  
Вам подает манто.

Это была последняя провокация, последний вызов общепринятым стандартам и нормам знаменитого нарушителя устоев.

Феномен Р. Гари — в неподдельной искренности его произведений, в неразрывной связи жизни и творчества. В этом секрет актуальности, востребованности его творчества, его посмертной славы. Его лучшие романы — «Корни неба» и «Вся жизнь впереди» — были экранизированы. Фильм «Вся жизнь впереди» получил Оскара в 1977 году как лучший фильм на иностранном языке. В 2007–2008 годах по роману «Вся жизнь впереди» Дидье Лонгом был поставлен театральный спектакль, удостоенный трех Мольеровских премий за лучшую театральную адаптацию и лучшую театральную постановку.

Заслуги Р. Гари — писателя и общественного деятеля — были высоко оценены посмертно не только во Франции, но и за рубежом. Именем Р. Гари в 2013 году был назван Институт политических исследований в Лилле, а в 2001–2002 годах — Институт политологии в Страсбурге; в 2006 году в 15-м округе Парижа площадь была названа именем Р. Гари. В Иерусалиме Институт французского языка также носит имя Р. Гари. Российский читатель познакомился с творчеством писателя в годы перестройки: в 1988 году издательство «Известия» опубликовало впервые в СССР роман «Жизнь впереди» в переводе В. Орлова. С 1999 года петербургское издательство «Симпозиум» начало публикацию десяти томника Р. Гари в переводах Л. Лунгиной, В. Нугатова, Л. Цывьян, Н. Мавлевич. Вокруг имени Р. Гари начался читательский бум. В 2001 году № 12 журнала «Иностранная литература» был посвящен статьям молодых ученых, откликнувшихся на творчество Р. Гари. В середине 1990-х годов Э. Рязанов снял документальный фильм по следам литературных мистификаций Р. Гари. Необычная, полная ярких событий жизнь писателя про-

должает привлекать интерес российского читателя. Почти все произведения Р. Гари переведены на русский язык. В отечественном литературоведении, в отличие от зарубежной науки, о Ромене Гари нет ни одного монографического исследования.

Данная статья — попытка восполнить пробел в изучении современной французской литературы, огромный вклад в которую внес Ромен Гари, русский эмигрант.

Творчество Р. Гари, по его собственному признанию, выросло из личного опыта и органичной связи с эпохой после концлагерей, после Холокоста, Освенцима и взрыва атомной бомбы. Его, как и многих фронтовиков, интересовал вопрос — «как жить и писать после Освенцима». Война в очередной раз разрушила тонкий слой культуры, обнажив «банкротство» гуманистических ценностей, «этой великой иллюзии» [Brenot 2005: 27].

«Я не верю, что дух всемогущ, не верю в благородное приглашение, в миф о человеческом достоинстве, в силу разума и превосходство духовной жизни» [Bayard 1990: 96]. Р. Гари частично впитал опыт экзистенциализма: герои — проекция его типа сознания — маргиналы, аутсайдеры, посторонние. «Я, — писал Гари, — принадлежу к меньшинству — еврей, иммигрант, не имевший французского гражданства до 1950-х годов» [Анисимов 2007: 170]. В рамках этого онтологического понятия можно рассматривать большинство его персонажей. Его героям, как и ему самому, чужд регламентированный мир социальных законов. Они — вне религии, вне любой идеологии, политики, социальных норм. Это арабчонок Момо, мадам Роза, бывшая проститутка («*Вся жизнь впереди*»), Морель — авантюрист и фантазер («*Корни неба*»), альтер эго писателя — Роман, герой «*Обещания на рассвете*».

Отвергая экзистенциалистскую идею ангажированности и мира как «глобальной неудачи», писатель воспринимал мир как враждебную агрессивную стихию с несовершенными законами, которые можно «подкорректировать». Р. Гари, как и экзистенциалистов, интересуется не только отражение кризиса европейского сознания и болевых точек эпохи, но и поиск сопротивления злу в его многоликости.

Его герои — «идеалисты и романтики». Их объединяет «атавистическая неспособность отчаиваться», стоическое сопротивление несовершенству мира, которое является оборотной стороной экзистенциалистского свободного выбора. Их существование «вопреки» и «наперекор» бесчеловечному равнодушному миру вызывает аллюзии с героями А. Камю и А. Мальро<sup>2</sup>. Но, в отличие от «постороннего» и «завоевателей», они пытаются подправить реальность, воспринимая мир в синтезе его диалектических противоречий.

Р. Гари — один из создателей «тотального» романа, жанра, выразившего обостренную потребность литературы XX века «воплотить тотальное знание о мире и человеке» [Gary 1965: 175]. Стремление к постижению мира в его целостности, тотальности обусловило обращение Р. Гари к творчеству Сервантеса, Бальзака, Толстого. Отвергая жизнеподобие, писатель отводил особую роль фантазии, экзистенциальной рефлексии и принципу всеохватного изображения человеческого бытия. Концепция тотального романа обуславливает движение повествования от конкретных реальных событий к универсальным законам бытия. Романы Р. Гари выросли из сложного превращения фактов личной жизни, реальных событий в мифопоэтические образы Жизни и Смерти, Надежды и Отчаяния, Любви и Ненависти; повествование носит характер притчевого иносказания.

Творческое кредо Р. Гари было сформулировано в его эссе «В защиту Сганареля». Эмблемой поэтики является Сганарель, реконструкция скарроновского бурлеска в его игривости и вольномыслии, в его искусстве «лгать, говоря правду»<sup>3</sup>. Сганарель — наследник традиции плутовского романа — пикаро. В нем улавливается традиция карнавально-смеховой культуры, способность к перево-

---

<sup>2</sup> А. Мальро был культовой фигурой для Р. Гари. Свое восторженное отношение к нему, «властителю дум», писатель сохранил на протяжении всей жизни.

<sup>3</sup> «Mentir-vrai» — термин Л. Арагона, обозначающий в сюрреалистической поэтике искусство романа.

площению, обладание двойственной природой. Трикстер и пикаро, Сганарель — эмблематическая фигура, созвучная идеям М. Бахтина. «Ему присуща своеобразная особенность и право быть чужим в этом мире; ни с одним из существующих положений этого мира он не солидаризируется, ни одно его не устраивает. Он видит ложь и изнанку каждого положения» [Бахтин 2015: 309].

В сближении противоположностей, в амбивалентности и относительности истины воплощается основной нерв повествования. Карнавалльно-смеховая стихия разрушает стереотипы, литературные каноны и штампы, порождает игровое отношение к реальности. «Смех и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает» [Бахтин 2015: 215].

Тотальный роман Р. Гари — реконструкция синкретического романа, введенного в социокультурный контекст Ф. Шлегелем. «Роман — это история в свободной форме, как бы мифология истории» [Литературные... 1980: 101]. Р. Гари строит поэтику тотального романа на синтезе реальной истории, событий личного опыта и воображения. Синкретичность его произведений определяется слиянием элементов различных жанров. Но в отличие от романтической модели сократовских диалогов тотальный роман Р. Гари создается карнавалльно-смеховой стихией, определяющей веселую относительность всяких законов, запретов, ограничений, чтобы «не дать абсолютизироваться ни одной точке зрения, ни одному полюсу жизни и мысли <...> тем самым обнажить амбивалентную и незавершенную природу человека и человеческой мысли» [Бахтин 1975: 186]. Это определение Бахтина созвучно рефлексии Р. Гари, неоднократно упоминавшего о мире в созидании, в становлении. Его романы не дают готовых ответов, «неся в себе мудрость сомнения» [Bayard 1990: 81], амбивалентность истины, — в отличие от тотального романа Ж.-П. Сартра, который Р. Гари из-за однозначности идей называет тоталитарным.

Игровое, ироническое отношение к реальности разрушает иерархию смыслов, бинарность оппозиций, обуславливая сосуществование взаимоисключающих понятий на равных правах. Но в отличие от постмодернистской идеи

децентрации, генезис иронии Р. Гари — в рецепции романтической традиции, проявляющейся в слиянии автора и персонажа, в детской вере героев в чудо, в воображение, в мечту и творчество. Для героев Р. Гари воображение, фантазия, творческое начало — способ переделать мир. Монтажный стол для Момо обладает магической силой, так как дает возможность переиграть жизнь, пустив ее вспять («*Вся жизнь впереди*»). Героев Р. Гари объединяет неистребимая, по-детски наивная вера в чудо, в некую «высшую силу», которая бы противостояла несправедливости.

Последний романтик уходящего XX столетия, Р. Гари «свято верил, что в литературе, как и в жизни, можно изменить мир по собственному желанию <...> верил в красоту, а стало быть в справедливость» [Вона 1987: 368]. Но эта вера, окрашенная горечью рефлексии, иронически обыгрывалась. «Просвещенные, мыслящие, мечтательные герои, любящие человечество <...> они подсознательно понимали, что гуманизм — несбыточное искушение» [Анисимов 2007: 219]. Недаром в «Корнях неба» вместе с «защитой слонов» используется фраза «анахронизм, пережиток минувшей геологической эпохи». Этот же термин сопровождает такие понятия, как любовь, гуманизм, внутренняя свобода. Никому из героев не удается добиться окончательного триумфа в поединке с Жизнью. Роман, ставший знаменитым писателем, как и Морель, в «одиночку поющий гимны надежде», «вырывающий у неба уважение к нашему роду», осознает невозможность одержать окончательную победу, «поймать седьмой мяч». «Я часто выигрывал в своей жизни, но мне понадобилось много времени, прежде чем я понял, что можно выиграть битву, но нельзя выиграть войну. Для этого необходима помощь со стороны, которой пока ждать неоткуда» («Обещание на рассвете», перевод Е. Погожевой).

Тотальный роман Р. Гари представляет сложный синтез классической и модернистской поэтики: «...современный концептуальный синтез и есть форма <...> преодоления абсурда <...> познания его в общей картине трагического существования человечества как единого целого и преодоления его в этом синтезе, в этом целом» [Чем... 2001: 301].

Роман «Пляска Чингиз-Хаима» — одно из самых ярких произведений Р. Гари 1960-х годов, обусловленное поэтикой тотального романа. Импульсом к созданию романа, воспроизводящего события недавней истории — Холокоста, послужила поездка писателя в Варшаву. Здесь он впервые понял значение уничтожения шести миллионов евреев во время Второй мировой войны.

Роман «Пляска Чингиз-Хаима», изображающий преступления фашизма и послевоенную историю Германии в гротескно-фарсовом ключе, вызывает аллюзии с «Жестяным барабаном» (1959) Гюнтера Грасса. Оба произведения восходят к традиции плутовского романа. Стремление Грасса показать «изнанку реальности» всеведующим взглядом героя-плута отсылает к роману Г. Я. К. Гриммельсгаузе на «Симплиций Симплициссимус». Впервые в «Жестяном барабане» тема национальной вины и военных преступлений трактуется в пародийно-фарсовом ключе. В Нобелевской речи «Продолжение следует...» Г. Грасс определил функции и задачи писателя как «человека, пишущего против уходящего времени» [Грасс 2000: 144], накрепко связанного с его переменчивыми коллизиями. Демонстративно-пародийный характер «Жестяного барабана» трагестивирует трагическую судьбу Германии XX века, о которой рассказывает карлик Оскар Мацерат посредством барабанной дроби. Необычность героя-рассказчика подчеркивается его невыносимым отвращением к миру взрослых, которые лгут, развязывают войны, творят преступления. В знак протеста он перестает расти, передавая свое негативное отношение не в слове, не в поэзии или живописи, а в непрерывной барабанной дроби. На зло, творимое в мире, он отвечает манией разрушения, ниспровержением всех нравственных норм и любых авторитетов. Прячась за гротескным персонажем, трикстером и плутом, Г. Грасс передает собственное отношение к описываемой эпохе, которая предстает в романе в карнавальных костюмах и масках.

Гротескная, фарсовая фигура главного героя восходит к карнавально-смеховой культуре с ее алогизмами, нарочитыми нелепицами [Бахтин 2015]. Под маской «тотального инфантилизма» Оскара Мацерата скрывается пикаро, «извлекающий юмор из отчаяния» [Грасс 2000: 190].

Герой влияет на реальность, провоцирует и разоблачает ее посредством собственного барабанного искусства, обнажая и обнаруживая правду, заставляя смеяться над тем, что представлялось высоким и священным. В своей нобелевской речи Гюнтер Грасс, подчеркивая преемственность традиции плутовского романа, охарактеризовал пикаро следующим образом: «Пикаро живет за счет комичности неудач. Он мочится на столпы власти, расшатывает их, но вместе с тем знает, что ни разрушить святилище, ни опрокинуть трон он не в силах. Но стоит моему пикаро проплестись мимо, как возвышенное обнаруживает свой довольно-таки жалкий вид, а трон начинает шататься» [Грасс 2000: 146]. Роман Гюнтера Грасса, сопровождавшийся скандальной сенсацией, развенчал имперские амбиции Третьего рейха, которые привели Германию на грань катастрофы. Роман «Пляска Чингиз-Хаима» также пронизывает раблезианская традиция, опрокидывающая вверх ногами выстроенную по схоластическим законам жизнь. Писатель выворачивает наизнанку современные культовые понятия: Прогресс, Культура, Гуманизм, Человечество, Духовность.

Поэтика тотального романа с его карнавалльно-смеховой стихией открывала для писателя неограниченные возможности в разрушении штампов и стереотипов. Используя фантастический гротеск, Р. Гари делает реальным героем диббука<sup>4</sup>, поселяя его в подсознание бывшего эссовского офицера Шатца, ставшего после войны комиссаром полиции. Шатц ведет расследование убийства, произошедшего в небольшом немецком городке. Пародируя детективный сюжет, Р. Гари разрушает его механизмы. Вместо раскрытия преступления предлагается история Шатца, страдающего от козней диббука на протяжении двадцати двух лет. В результате возникает новая смысловая модель — притчевое повествование об истории Холокоста и истории общечеловеческой культуры. В игровом

---

<sup>4</sup> Диббук в еврейском фольклоре — злой дух, который вселяется в человека, овладевая его душой, обычно — в тело человека, совершившего тайный грех.

пространстве романа имена персонажей — Чингиз-Хаим, Лили, Флориан, Шатц — вызывают аллюзии с различными культурными кодами.

Чингиз-Хаим, имя которого по звучанию рождает ассоциации с грозным и великим завоевателем Чингисханом, превращен в диббука и помещен в подсознание Шатца. Его фантомная фигура, созданная при помощи фантастического гротеска и метасемантики, обусловлена бесчисленными коннотациями. Главный герой сам представляется как Чингиз-Хаим, уточняя, что это его псевдоним, под которым до войны он выступал в еврейских кабаре. Настоящее имя — Мойша-Хаим. «Меня зовут Хаим, Чингиз-Хаим. Само собой, Чингиз — это псевдоним, настоящее мое имя Мойша, но Чингиз больше подходит к тому жанру, в каком я работал. Я — комик и когда-то был очень известен в еврейских кабаре — сперва в “Шварце Шиксе” в Берлине, потом в Варшавском “Мотке Ганеф”, а под конец Аушвиц, то есть Освенцим» («Пляска Чингиз-Хаима», 2003, перевод Л. Цывьяна).

Еврейский комик Чингиз-Хаим продолжает смешить после смерти. Он современный пикаро — порождение игровой реальности; его смех сквозь слезы — метафора больного сознания Шатца, его чувства вины. «Ужасно вредный еврей, из тех, что ничего не прощают <...> из ликвидированных. Эти самые упорные. Совершенно бессердечные. Есть мертвые, которые никогда не умирают. Чем больше их убиваешь, тем больше их воскресает. Возьмем, например, Германию. Сейчас эта страна полностью населена евреями. Разумеется, их не видно, физически они не присутствуют, но... как бы это сказать? Их нельзя не чувствовать» («Пляска Чингиз-Хаима»).

Своей профессией — смешить людей — диббук продолжает заниматься в подсознании Шатца. Только смех его — это смех сквозь слезы: «Критики к моему юмору относились достаточно сдержанно: они находили, что я перебарщиваю, что я излишне агрессивен, жесток. Советовали мне быть чуть мягче. Может, они и были правы. Однажды в Аушвице я рассказал другому заключенному такую забавную историю, что он помер от смеха, можете не сомневаться, то был единственный еврей, умерший в Аушвице от смеха» («Пляска Чингиз-Хаима»).

В Освенциме Чингиз-Хаим был расстрелян взводом под командованием офицера С. Шатца. Травестия имени Чингиз закрепляет, фиксирует положение убитого еврея в подсознании Шатца.

Карнавальный смех в своей веселой относительности объединяет фарс и трагедию, разрушая обыденную логику, здравый смысл. Всепроницающая ирония, черный юмор переворачивают привычные представления, стереотипы и штампы, высмеивая идею страданий бедных немцев от козней несносных евреев, досаждающих им даже после уничтожения. Логика постоянного перемещения «верха» и «низа» превращает побежденного в захватчика и оккупанта. Трагедия превращается в клоунаду.

«В теме диббука у Р. Гари комическая парабола, в которой прочитывается и влияние хасидского юмора, и традиции Гоголя. Он трансформирует тему диббука, делая его центральным персонажем, не тем, о котором говорят, как то было обычно, а тем, кто говорит» [Bayard 1990: 83]. Гротескность ситуации изначальна: повествование ведет тот, кого нет. Чингиз-Хаим — результат угрызений совести Шатца, и одновременно он — результат рефлексии Шатца. Диббук — метафора амбивалентной парадоксальности мира, переосмысление расщепленности «я», мотива «двойника».

Хаим — древнее имя ивритского происхождения, означающее «жизнь»<sup>5</sup>, имеющее много толкований. Ромен Гари обыгрывает не только типичность еврейского имени, но и его значение — живучесть, придавая бурлескный, травестийный характер гибели «живучего захватчика», уничтоженного в Освенциме.

Карнавалльно-смеховая стихия связана с фигурой Шатца, имя которого означает «сокровище». В прошлом офицер СС, он не раз участвовал в расстреле евреев. Однако внешне он в этом не раскаивается, так как собственными

---

<sup>5</sup> До XIX века было принято во время тяжелой болезни давать второе имя, означающее «жизнь», чтобы помочь справиться с недугом. Женский аналог мужского имени Хаим — Хая. Впоследствии двоякие имена стали привычными.

руками никого не убивал. Парадоксальность ситуации, ее снижение и профанация — в словах Чингиз-Хаима, готового оправдать убийство евреев, если оно было продиктовано стремлением уменьшить количество нелепого в мире<sup>6</sup>. Рассуждения Чингиз-Хаима, обусловленные логикой «наоборот», логикой постоянных смещений, взрывают обыденные представления.

Смех Р. Гари амбивалентен — он ликующий и высмеивающий, отрицающий и обновляющий. Преследование Шатца диббуком придает игровой карнавальный характер всему повествованию. Прием сгущения деталей, стилистика контрастов превращают трагедию в фарс.

Играя аллюзиями на уровне имен, Р. Гари создает «прекрасную пару» — Лили и Флориан, используя мотив близнечной мифологии (Жизнь/Смерть). «Они — прелестная пара, и пока будет существовать человечество, они будут неразлучны» («Пляска Чингиз-Хаима»).

С именем Лили возникает множество ассоциаций, оно созвучно цветку лилии, символу чистоты, женственности. Эти коннотации дополняются как внешностью принцессы из легенды или мадонны, сошедшей с фресок Боттичелли, так и непреодолимым влечением героини к Совершенству, всему прекрасному: «Культура! Вся ее жизнь была посвящена культуре! В конце концов, это всем известно. Необыкновенная эрудиция! Вагнер! Бетховен! Шиллер! Гельдерлин! Рильке! Вот ее единственные возлюбленные! Она вдохновляла наших талантливых поэтов! Оды! Стансы! Элегии! Сонеты! Они все воспевали ее красоту, ее благородство, ее бессмертную душу! Она служила примером для молодежи. Да, несомненно, она внушала высокую любовь, но только на уровне духа!.. У Лили была единственная мечта, единственное устремление, единственная потребность — культура» («Пляска Чингиз-Хаима»).

---

<sup>6</sup> Имеются в виду нелепые еврейские фамилии.

Но мотивы близнечного мифа создают амбивалентность фигуры Лили: в древнееврейских и шумерских мифах Лилит — воплощение демонического начала. Р. Гари снижает образ: ее называют вечно неудовлетворенной нимфоманкой, фригидной шлюхой. Травестия обуславливает создание в образе Лили противоположных качеств: внешность мадонны и дьявольская страсть к разрушению. Она становится причиной многочисленных смертей и загадочных убийств. Наделяя Лили гротескными чертами нимфоманки, писатель травестирует ее страсть к Совершенству и Абсолюту, которая реализуется в «потоках крови». Лили в романе — это символ человечества, стремящегося к Абсолюту, но неспособного его достичь. Недаром Чингиз-Хаиму видятся не только шесть миллионов евреев, пожертвовавших ради Лили жизнью, но и полчища китайцев на танках, с воодушевлением, с фанатичной верой готовых умереть и убивать за нее. «Можно ждать мессию, искать спасителя, харизматического вождя, сверхчеловека — всех названий не перечить. Но в данном случае остается только твердо заявить, что человечество — это фригидная, свихнувшаяся баба, обреченная на неудачу» («Пляска Чингиз-Хаима»). Метафора неудовлетворенных плотских желаний вызывает аллюзии с карнавальными стихией Ф. Рабле, эмблематически воплощая вытеснение духовности культом телесности в XX веке.

Травестируя образную систему, Гари создает мир парадоксальных смещений, символом которого является «фригидная, свихнувшаяся баба» («Пляска Чингиз-Хаима») и ее вечный спутник — Флориан — олицетворение Смерти. Облик Флориана построен на стилистике контрастов: с одной стороны, он доброжелателен, образован и даже вызывает симпатию у окружающих. Но с другой — Р. Гари акцентирует ощущение озноба и холода. При его появлении как будто подул ветер из склепа: лицо без возраста, глаза без ресниц, череп, обтянутый кожей, замогильный голос, увядающая от его близкого соседства природа вызывают ассоциации со смертью. Флориан убивает всех, не соответствующих высоким стандартам Совершенства, превращая мир в Бухенвальд и скотобойню. Прекрасная Лили жаждет новых жертв —

«что такое шесть миллионов евреев, когда теперь есть красная кнопка» («Пляска Чингиз-Хаима»).

Черный юмор, гротеск, стилистика контрастов создают пародийный комментарий не только к истории Второй мировой войны, но и к истории всего человечества. Травестия снижает роль культуры, искусства, гуманизма, которым поклонялись в Европе на протяжении многих веков, во имя которых приносились человеческие жертвы. Гари пародирует романтический культ искусства, так как мир Абсолютной истины чреват всеми формами фанатизма, тоталитаризма и фашизма: «Вы можете мне не поверить, но что меня до сих пор потрясает, так это красота Джоконды. Вообще — шедевры любопытная вещь, вы не находите? Не находите, что в них есть что-то гадостное? Нет, это я так, к слову пришлось. Представьте себя со всей вашей семьей в яме, в которой вас сейчас закопают; а теперь смотрите на автоматы и думайте о Джоконде. И вот тут вы увидите, что ее улыбка... тьфу! Омерзительна» («Пляска Чингиз-Хаима»).

Шутовское развенчание культуры Чингиз-Хаимом придает трагизму черты клоунады: «Культура — это когда матери с малолетними детьми освобождены от копания собственной могилы перед расстрелом. Да, это была отличная хохма, и мы с ним здорово посмеялись».

Чингиз-Хаим — грустный клоун, шут, смех и ирония которого раскрывают весь ужас фашизма и чудовищную обыденность мирной жизни: ханжеское молчание о проблемах геноцида, разговоры об общей вине, жестокости и насилии: «Речь идет уже не о физическом нашем уничтожении, а о моральном, а именно, о попытке сделать полноправными и таким образом взвалить на нас и коллективную ответственность, в результате чего, среди прочих жутких последствий, оказалось бы, что мы сами виноваты в истреблении нас». Игровой карнавальным характер повествования смешивает противоположности — жертву и палача, Чингиз-Хаима и Шатца, у которых появляется ощущение полного слияния друг с другом, а также переселения в иное подсознание. Потом выясняется, что это подсознание писателя, который стремится от них избавиться: «И разница между немцами, наследниками великой культуры, и некультурными симба

состоит в том, что симба своих жертв съедали, тогда как немцы изготавливали из них мыло. И вот эта потребность в чистоте есть культура».

Карнавально-смеховая поэтика романа разрушает мир привычных представлений, внося новый смысл в явления истории, культуры, человеческого существования. Эпатаж клоунады, изменяя сознание, рождая новый взгляд на привычное и традиционное, демонстрирует очевидность абсурдности и нелепости бытия. Развлекательность забавных ситуаций, стихия смеха привлекают интерес читателя к культурологическим, экзистенциальным, онтологическим проблемам.

«Смех — вещь серьезная», — говорит один из персонажей романа У. Эко «Имя розы». Диалог со знаменитым произведением У. Эко, в котором смех определяется как средство творческого обновления мира, как созидательное начало, как способ сопротивления всем формам фанатизма (спор Хорхе и Вильгельма), расширяет семантическое поле романа. Принцип повторения слов и фраз, ситуаций и событий в различных вариациях напоминает структурную организацию фуги, создавая ощущение циклического развития по спирали и иллюзию повторения описанных событий на протяжении всей человеческой истории. Р. Гари противопоставляет «лживым идеалам истории», «ее прогрессу и регрессу», по выражению Д. Джойса, статичную модель «вечного возвращения» или циклическое развитие истории. Афоризм Ф. Ницше является яркой иллюстрацией основной идеи Р. Гари: «Картина нашего современного мира ничуть не нова. Знатоку истории должно все более казаться, будто он вновь узнает старые знакомые черты» [Ницше 1990: 346].

Р. Гари создал модель романа, в которой многообразие различных дискурсов и кодов, суггестия, иносказание, черный юмор, гротеск, образуют новую форму философского размышления. Использование Р. Гари пародийного стиля, аллюзий, травестики, трактовка мира как хаоса, казалось бы, сближают творческую манеру писателя с постмодернизмом, но ориентация писателя на вневременные духовные ценности указывает на независимость его метода от постмодернизма.

## Литература

- Анисимов М. Ромен Гари. Хамелеон. М.: Деном, 2007.
- Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
- Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Эксмо, 2015.
- Грасс Г. Продолжение следует (Нобелевская речь) // Иностранная литература. 2000. № 5. С. 143–146.
- Ерофеев В. Мистификация, и ужас, и любовь // Ажар Э. Жизнь впереди / Перевод с франц. В. Орлова. М.: Известия, 1988. С. 3–9.
- Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. М.: МГУ, 1980.
- Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Перевод с нем. С. Франка // Ницше Ф. Сочинения в 2 тт. / Сост., ред. К. Свастьян. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 231–490.
- Турнье М. Полет вампира / Перевод с франц. Е. Бунтмана и др. М.: Стратегия, 2004.
- Чем же закончилось второе тысячелетие? (Художественный синтез и постмодернизм) / Под ред. Л. Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001.
- Bayard P. Il était deux fois Romain Gary. Paris: Presses universitaires de France, 1990.
- Bona D. Romain Gary. Paris: Mercure de France, 1987.
- Brenot Ph. Le Manuscrit perdu: Gary. Paris: L'Esprit du Temps, 2005.
- Gary R. Pour Sganaielle. Paris: Gallimard, 1965.

## References

- Andreev, L., ed. (2001). *What ended the second millennium? (Artistic synthesis and postmodernism)*. Moscow: Vysshaya shkola. (In Russ.)
- Anisimov, M. (2007). *Romain Gary. Chameleon*. Moscow: Denom. (In Russ.)
- Bakhtin, M. (1975). *Problems of literature and aesthetics*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

Bakhtin, M. (2015). *The artistic legacy of François Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance*. Moscow: Eksmo. (In Russ.)

Bayard, P. (1990). *Il était deux fois Romain Gary*. Paris: Presses universitaires de France. (In French).

Bona, D. (1987). *Romain Gary*. Paris: Mercure de France. (In French).

Brenot, Ph. (2005). *Le Manuscrit perdu: Gary*. Paris: L'Esprit du Temps. (In French).

Dmitriev, A., ed. (1980). *Literary manifestos of West European romantics*. Moscow: MGU. (In Russ.)

Erofeev, V. (1988). Mystification, and horror, and love. In: É. Ajar, *Life is before us*. Translated by V. Orlov. Moscow: Inostrannaya literatura, pp. 3-9. (In Russ.)

Gary, R. (1965). *Pour Sganarelle*. Paris: Gallimard. (In French).

Grass, G. (2000). To be continued (Nobel speech). *Inostrannaya Literatura*, 5, pp. 143-146. (In Russ.)

Nietzsche, F. (1990). Human, all too human. Translated by S. Frank. In: K. Svasian, ed., *The works of F. Nietzsche (2 vols)*. Vol. 1. Moscow: Mysl, pp. 231-490. (In Russ.)

Turnier, M. (2004). *The flight of the vampire*. Translated by E. Buntman et al. Moscow: Strategy. (In Russ.)

## 'Imaginary' and 'experienced' in the novels by Romain Gary

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-264-285

### Vera V. Shervashidze

Doctor of Philology

Peoples' Friendship University of Russia

(6 Miklukho-Maklay St., Moscow, 117198, Russia;

email: shervash@yandex.ru)

**Abstract:** R. Gary was a founder of the total novel: a new genre epitomizing the strong desire to learn more about the world and humanity in the 20th century. It was Gary's fondness for the works of Cervantes, Balzac, and Tolstoy that explains his drive to explore the world in its entirety. Rejecting life-like depictions, the writer turns instead to fan-

tasy and imagination, existential reflection and the principle of the universality of existence. Gary's novels were born of a complicated transformation of his personal life experiences and real events into mythical-poetic images of life and death, hope and despair, love and hatred. Gary's artistic creed was expressed in his only essay *In Defense of Sganarelle* [*Pour Sganarelle*]. Sganarelle is emblematic for Gary's poetics; he reconstructs a Scarronian burlesque in its playfulness and the art 'to lie whilst speaking the truth' in his novel *The Dance of Genghis Cohn* [*Le Danse de Gengis Cohn*]. He paints a farcical and grotesque picture of the Nazi crimes and Germany's post-war history. In this bizarre story, Gary unleashes the protagonist of the *Dybbuk* into the real world, planting him in the mind of the former SS-officer Schatz, who serves as a police inspector now that the war is over. Schatz investigates the mass murders that occur in a small German town. By spoofing the detective plotline, Gary goes on to destroy its workings. As a result, a new semantic model is created: a parable-like narrative about the Holocaust and the world history of humanity.

**Keywords:** R. Gary, mystification, existentialism, new wave, poetic thinking, humor, irony, carnival, existence.

The article was received on 24 May 2017.

---

# Сравнительная поэтика

---

## Обыкновенный случай: «диалог» Гончарова со Скрибом

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-286-300

**Светлана Константиновна Казакова**

кандидат искусствоведения

литературовед

(119002, Россия, г. Москва, пер. Сивцев Вражек, д. 43, пом. 417;

email: svka@inbox.ru)

**Аннотация.** Статья предлагает новую интерпретацию романа И. Гончарова «Обыкновенная история». Эпилог романа трактуется не как перерождение героев, а как раскрытие их подлинной сущности. Сопоставление с творческим методом Скриба помогает выявить особый прием Гончарова, названный в статье нарративной иронией.

**Ключевые слова:** И. Гончаров, Э. Скриб, «Обыкновенная история», аллюзия, «хорошо сделанная пьеса», qui pro quo, нарративная ирония.

Статья поступила 02.11.2017.

Напрасно я ждал, что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками... Но этого не было.

*И. Гончаров*

В 1838 году (почти за 10 лет до выхода первого романа Гончарова «Обыкновенная история») в России был издан анонимный перевод комедии Э. Скриба и Ф. де Курси «Обыкновенный случай»<sup>1</sup> [Скриб, де Курси 1848]; французское название — «Simple histoire», то есть почти буквально «Обыкновенная история». Сюжет пьесы как таковой с романом Гончарова не связан; французский водевиль построен на забавной путанице внутри любовного треугольника<sup>2</sup>; но дело не в сюжете.

Помимо заглавия, «Обыкновенную историю» и «Обыкновенный случай» объединяет еще несколько совпадений. Как было принято в то время, перевод комедии представлял собой весьма вольное «приспособление» оригинала к русским обычаям и нравам. В частности, переводчик убрал из пьесы немаловажное действующее лицо — учителя, бывшего наставника главного героя, который по старой памяти продолжает его воспитывать. Переводчик Скриба счел, что русскому читателю и зрителю эта сюжетная линия будет чужда, и учитель был заменен на суровую тетушку, которая на правах родства докучает наставлениями своему давно повзрослевшему племяннику. Как сказано в Предисловии к изданию, «учитель, сохраняющий право бранить своего 40-летнего экс-ученика, как ребенка, не совсем как-то подходит к нашим нравам; вот причины, побудившие меня <...> превратить учителя в тетку — ей свойственно было со-

---

<sup>1</sup> См.: «Печать позволяет <...> М. 1838 г. Февраля 12 дня. Цензор Василий Булыгин» [Скриб, де Курси 1848: 2].

<sup>2</sup> Герой и героиня водевиля — опекун и его воспитанница — влюблены друг в друга, но оба не подозревают о взаимности. Заботясь о счастье девушки, герой чуть было не устраивает ее свадьбу с настойчивым ухажером, но, разумеется, пьеса заканчивается счастливым узнаванием истинного положения дел и устранением всяческих препятствий.

хранить дамскую привычку — противуречить милому племяннику, которого она малюткой носила на руках» [Скриб, де Курси 1848: 4].

Гончаров строит свой роман на той же «родственной антитезе», развивая линию «дядя — племянник».

Приспособление к русской сцене предполагало, конечно же, и замену имен действующих лиц. Главного героя Скриба (племянника) переводчик окрестил Александром Федоровичем; это же имя носит Адуев-младший, герой «Обыкновенной истории», что еще больше сближает роман с комедией.

Вероятность того, что в двух одинаково озаглавленных произведениях («Обыкновенная история» Гончарова — «Simple Histoire» / «Обыкновенный случай» Скриба) совершенно случайно и неумышленно у главных героев-племянников оказались одинаковые имена и отчества, конечно же, существует, но она представляется ничтожно малой. Невероятным кажется как само совпадение, так и то, что автор «Обыкновенной истории» мог не знать о водевиле.

Логично предположить, что Гончаров следил за новинками драматургии; артистическая среда не была ему чужда. Еще студентом Московского университета будущий писатель увлекся театром; его ближайшие друзья были тесно связаны с профессиональной сценой (семья Майковых, Ф. Кони). Особенно трудно поверить в неосведомленность Гончарова, учитывая личность переводчика. Переложение комедии Скриба и де Курси было выполнено князем В. Голицыным<sup>3</sup>, персоной весьма известной в просвещенных кругах Москвы и Петербурга (в разное время писатель-дилетант общался с Пушкиным, Вяземским, Лермонтовым, Гоголем). Комедия была поставлена на московской сцене<sup>4</sup>; издание текста замечено, хотя и не одобрено критикой. Играя на ироничном оттенке смысла заглавия, автор

---

<sup>3</sup> При издании пьесы переводчик указан не был. Об авторстве В. Голицына см.: [Русские... 1989: 607].

<sup>4</sup> Первая постановка осуществлена 13 октября 1838 года. См.: [История... 1978: 288].

журнального библиографического обзора писал: «Случай очень обыкновенный: хорошенький водевиль плохо переведен. Это сплошь случается»<sup>5</sup>.

А если Гончаров о переводе пьесы «Обыкновенный случай» знал, то допустил бы он подобные «скрещения»? Насколько творческие совпадения могли быть значимы для романиста, позволяет понять известное письмо к издателю «Отечественных записок» А. Краевскому от 12 мая 1848 года. Вскоре после триумфального выхода в свет «Обыкновенной истории» Краевский задумал печатать в своем журнале английский роман «Simple story» — под заголовком «Обыкновенная история». Гончаров возражал и настаивал на заглавии «Простая история».

Обращаясь к этому письму, исследователи прежде всего выделяют то, как Гончаров определил разницу между простой и обыкновенной историей («...простая история — то есть история не сложная, не запутанная, без эффектов и нечаянностей <...> тогда как обыкновенная история значит история — так по большей части случающаяся, как написано»). Иногда говорят о том, что писатель боялся обвинений в плагиате («и так уже <...> говорили, что я перевел свое сочинение с английского»). И почти игнорируют фразу: «...довольно и одинаких заглавий, чтоб подать повод к нелепому сравнению обоих романов». И далее: «...причем вывод окажется, конечно, не в мою пользу: роман мисс Инчбальд несравненно выше моего...» [Гончаров 1955: 240]. Сократовская ирония самоуничтожения и просторечность высказывания отвлекают от глубины его содержания. Совершенно очевидно, что Гончаров обращал внимание на совпадения и старался избегать ненужных ему творческих параллелей. По сути, речь идет о понимании интертекстуального пространства как важного фактора рецепции литературного произведения.

---

<sup>5</sup> Примечательно, что журналист продолжил ироничную игру в своем в следующем комментарии: «Вот еще обыкновенный случай: плохие детские книги...» [*Литературная...* 1838: 38].

Крайне любопытно, что сюжет водевиля Скриба «Обыкновенный случай» основан как раз на событиях романа «Простая история» Э. Инчбальд. При этом от сравнения с романом Гончаров отрешивается, а на водевиль, как кажется, намекает. Это заставляет предположить, что параллели заложены не в сюжетной линии, а коренятся в вопросах творческого метода. Это, кстати, вносит дополнительный нюанс в мотивировку письма к Краевскому — возможно, множественные ассоциации (и с романом, и с пьесой) размывали замысел Гончарова, отвлекали от нужной ему аллюзии к переводу французской комедии.

Для того чтобы предположить, какие ассоциации хотел создать Гончаров, вспомним значение Скриба в глазах его современников и в истории литературы. Мнение о водевилисте всегда было двойственным. Скептическое отношение к баснословной плодовитости автора и легковесности его опусов сопровождалось несомненным признанием технического мастерства короля интриги. «...Кто двадцать лет владел общим вниманием публики германской, французской, английской, русской, — писал Н. Полевой, — тот <...> не может не иметь каких-нибудь достоинств, и по крайней мере он угадал тайну увлекать свой век» [Полевой 1840: 5].

Имя Эжена (или, как его называли в России в XIX веке, Евгения) Скриба прочно срослось с понятием «хорошо сделанная пьеса» (иногда говорят «хорошо сшитая пьеса»). В ее основе лежит нагромождение недоразумений, путаница — то, что обозначают латинским выражение *qui pro quo* (то есть одно вместо другого). Один из шаблонов *qui pro quo* — персонаж, который оказывается не тем, кем виделся изначально.

Краткое изложение принципов «хорошо сделанной пьесы» сводится к следующему: от некоторых персонажей скрыта ключевая информация, при этом она может быть известна другим действующим лицам и/или публике. Существенную роль в хорошо сделанной пьесе играет предыстория событий, которая ненавязчиво раскрывается, как правило, по ходу первого акта. Далее следует черед сюжетных поворотов, поддерживающих драматиче-

ское напряжение. И все венчает перипетия, резко меняющая положение героев. Недоразумения рассеиваются, все препятствия для счастья устраняются.

Знаменитая «уловка Скриба» — «заставлять людей говорить не то, что им следовало бы сказать, а то, что о них думает в это время зритель» [Тургенев 1980: 496]. Скриб знал, какой эффект производит на публику персонаж, который «вследствие непонимания обстоятельств» делает «совершенно противоположное тому, что должен бы делать» [Луначарский 1965: 408]. Французский комедиограф был необычайно виртуозен и неистощим в изобретении двусмысленных положений, сбивал своих героев с толку, все больше и больше усугубляя их ошибки.

При этом Скриб отлично понимал, что недоразумения и нелепости нужно обосновать. Зритель должен видеть не произвол автора, а логику событий. «В этом и заключается остроумие комедии положений: сделать возможным невозможное» [Луначарский 1965: 408].

Современники заметили, что у Скриба «нет ни одной бесполезной фразы, бесполезного слова <...> никто не говорит, никто не ходит случайно: все рассчитано, все предвидено, все предуготовлено...» [Драма... 1849: 79]. Эта мысль Густава Планша была известна в России. Высказанная по поводу пьесы «Адриенна Лекуврер», она поднимается до обобщающей характеристики творчества французского драматурга. Скриб

отдает первый акт, редко часть второго — экспозиции пьесы: тут он строит свой маленький механизм, тут он протягивает свои нити, производит втихомолку всю работу по подготовке почвы для действия, и вся забота его заключается в том, чтобы, с одной стороны, не забыть ничего необходимого для придания вероятности невероятному, а с другой стороны, заслонить экспозицию эпизодическими фигурами, ловкими характеристиками и т. п., чтобы она не показалась голой, скучной [Луначарский 1965: 409].

Именно по этой схеме развивается и роман Гончарова «Обыкновенная история». В первой главе автор представляет читателю главное действующее лицо — помещи-

ка Александра Федоровича Адуева, юношу с репутацией чувствительной, творческой, возвышенной натуры.

Между тем при внимательном прочтении можно заметить, что герой проявляет малозаметные, но весьма тревожные признаки душевной черствости. Его представления об идеалах весьма расплывчаты, а цели, как намекает автор, подсказаны университетским окружением, но не осознаны глубоко самим Адуевым-младшим. «Червоточина» в его характере давно подмечена исследователями и даже вошла в хрестоматийные разборы произведения. Так, еще в 1911 году В. Павлов писал: «...присмотревшись ближе к этому 20-летнему романтику, мы увидим, что во всех своих благородных мечтах Александр Адуев выдвигает на первый план не идею, не идеал, которому он готов служить, но себя самого, как центр, вокруг которого все вращается» [Павлов 1911: 26]. Эти умозаключения не были развиты в обобщающую концепцию; между тем пристальное наблюдение за юным героем ведет к выводам, которые меняют традиционный взгляд на роман в целом.

«Обыкновенная история» начинается с описания утра отъезда барина в столицу. В решающий день Александр, в отличие от других действующих лиц, спит богатырским сном, не теряет аппетита, трогательного сердечного внимания к близким не демонстрирует<sup>6</sup>. Эта косвенная характеристика заставляет вспомнить цитату из классического примера *qui pro quo* — «Мнимого больного» Мольера: «Он ходит, спит, ест и пьет, как все люди, но тем не менее он очень болен» (перевод с франц. Т. Щепкиной-Куперник). Александр Адуев ведет себя как обычный эгоист, но тем не менее он очень чувствителен.

Во второй главе появляется еще один герой — Петр Иваныч Адуев, дядя Александра, успешный заводчик и чиновник, чуждый сентиментальных глупостей. Гончаров дает почти театральную экспозицию — Адуев-старший чита-

---

<sup>6</sup> Подробно проблема несоответствия поведения Александра Адуева идеалам чувствительного героя рассмотрена в нашей статье [Казакова 2017].

ет письма от земляков, в том числе послание деревенской подруги юности. Из него мы узнаем, что в ранние годы Петр Иванович, как и все, влюблялся и совершал глупости (то есть «подвиги») ради своего предмета обожания.

Адуев-старший делает вид, что воспоминания его не тревожат, однако первый же явленный читателю поступок персонажа *противоречит* этому предположению. Поначалу успешный петербуржец чурается отношений с деревенскими родственниками, не считая себя обязанным принимать участие в их судьбе. И тем не менее, вопреки логике собственных рассуждений, Петр Иванович Адуев не отказывает племяннику в поддержке. Что же склонило чашу весов? Парадоксально, но мотивом оказались чувствительные воспоминания о собственном отъезде из деревни: ласковые слова на прощанье, пироги, которые собрала ему в дорогу невестка, а также ее последнее напутствие — надежда на то, что, может быть, когда придет время, он приласкает Сашеньку<sup>7</sup>. И вот — несмотря на доводы рассудка — Адуев-старший берет на себя опеку над племянником.

Далее следуют феерические диалоги, которые заставляют пожалеть о том, что Гончаров не стал драматургом. Из словесных баталий дяди и племянника, кстати, выясняется, что Адуев-старший, разыгрывая роль приземленного человека, прибегает к откровенной лжи. «Знаков терпеть не мог», — уверяет он племянника в очередном споре (речь идет о вещественных знаках неважественных отношений — прядях волос, колечках и прочих памятных мелочах). Но читателю уже известно, что в юные годы Петр Иванович вытащил ленточку из комода своей деревенской подруги, о чем та не преминула напомнить ему в своем трогательном письме.

На протяжении повествования Гончаров позволяет своим героям сохранять амплуа «чувствительного» и «холодно-

---

<sup>7</sup> В «Пособии для учащихся и учащихся» столетней давности это обстоятельство было упомянуто в сжатом изложении содержания «Обыкновенной истории», что, однако, никак не отразилось на выводах о характере Адуева-старшего [*«Обыкновенная...»* 1912: 20, 36].

го» (воспользуемся карамзинскими типажам) и вместе с тем оставляет для внимательного читателя знаки, намекающие на иное, противоположное, распределение ролей. Один из «ключей» к характерам гончаровских персонажей — рассыпанные по тексту описания их жилых помещений.

Кабинет Петра Иваныча не лишен артистизма. Стол, этажерка заставлены «разными мелкими вещицами»: бюстниками, фигурками (Гончаров упоминает об этом не единожды). Недоумение вызывает невесть откуда взявшаяся бисерная корзинка для бумаг. По моде того времени вышитые мелкими бусинами предметы дарили на память, в знак любви; их хранили как реликвии. В литературе тому немало примеров, достаточно вспомнить маниловский чехольчик для зубочистки («Мертвые души», глава II) или узорный бисерный чубук пылкого штаб-ротмистра Гарина, «идеала девиц» («Тамбовская казначейша» Лермонтова). Загадка, как в этой компании мог оказаться практичный, здравомыслящий Петр Иваныч Адуев?

О квартире Александра мы знаем немного — Гончаров предельно скуп в ее описании. Камин, стол, кресла, связка бумаг на шкафе; тетради, листки и клочки в ящиках; покосившаяся светильня с неснятым нагаром — вот, пожалуй, и все, что удастся «выловить» из текста. Автор не назвал ни одной детали, за которую мог бы зацепиться взыскательный взгляд эстета. Можно ли безликость и даже некоторую неряшливость обстановки оправдать неумением или нежеланием героя обживать съемную квартиру? Гончаров дает ответ на этот вопрос в эпизоде, где Александр с Юлией Тафаевой строят планы о «будущем порядке в доме». Даже в своих мечтах молодой человек не идет дальше прозаической целесообразности: он весьма эгоистически желает обратить уборную Юлии в свой кабинет — «так, чтоб было подле спальни» (в другом эпизоде Гончаров будто мимоходом упоминает роскошный будуар жены Петра Иваныча). На вопрос о мебели Александр предлагает ореховую с синей обивкой («Это очень мило и не марко...» — соглашается Юлия). Вновь мы не находим ничего, что раскрыло бы в Адуеве-младшем сентиментального героя или романтика с художественным вкусом.

Сравнение интерьеров дяди и племянника Адуевых озадачивает. Гончаров морочит читателя — кто из его героев

чувствителен и артистичен? кто прозаичен и сух? Персонажи как будто поменялись местами. Детали убранства комнат не соответствуют сложившимся представлениям об их хозяевах. По замыслу автора, глубинные, подспудные проявления личности вступают в противоречие с внешними амплуа «чувствительного племянника» и «холодного дяди».

В Эпilogue все встает на свои места. Перипетия, которую многие считали неподготовленной, на самом деле восстанавливает истинное положение вещей — раскрываются *подлинные* «я» героев, которые после долгих лет заблуждений наконец обретают себя. «Чувствительный» юноша превращается в циничного карьериста; деловой, расчетливый дядя бросает завод и службу ради здоровья чахнувшей жены.

«Обыкновенную историю» и «Обыкновенный случай» объединяет не только перекличка названий, но и идейно-эмоциональная трактовка изображаемого.

Дарование Скриба отважилось свести поэтическую историю сердца с трагического котурна и заключить ее в трогательнейшие сцены в рамках водевиля [Надеждин 1972: 372].

Мнение Н. Надеждина вполне могло повлиять на Гончарова: первый занимал должность ординарного профессора Московского университета как раз в годы обучения там будущего писателя, читал курсы теории и истории изящных искусств и логики.

Во всяком случае, идея внести комедийный элемент в «поэтическую историю сердца» явно просматривается в замысле «Обыкновенной истории». Гончаров будто бросил вызов Скрибу, взяв за основу его излюбленные темы. Узнаваемый типаж из пьес французского драматурга — честолюбивый молодой идеалист, которому приходится столкнуться с реальностью<sup>8</sup>. «Он (Скриб. — С. К.) надругался над

---

<sup>8</sup> «...И в водевилях, и в комедиях (Скриба. — С. К.) легко отыскать застенчивого молодого человека без средств, но с идеей, с уверенностью в победе морали, с надеждой добиться успеха честным путем» [Дунаева 2006: 18].

мечтами юноши, чувствующего художественное призвание, и окружил его уважением и счастьем, когда он сделался честным конторщиком» [Герцен 1955: 35–36]. Разве это не похоже на внешнюю канву жизнеописания Адуева-младшего?

«Везде только и речи, что о деньгах, карьере, удаче <...> каждый акт честности, доброты, преданности неизбежно оплачивается деньгами, крупным приданым или хорошим наследством» [Лансон 1897: 131–132]. Разве эта характеристика героев Скриба не отдается эхом в образе Адуева-старшего с его разговорами о «карьере и фортуне»?

Французского автора много критиковали за поверхностных, однообразных, незапоминающихся персонажей. «...Что осталось нам от Скриба? Никто не помнит ни одного лица, ни одного события», — писал Гончаров А. Писемскому 18 апреля 1873 года [Гончаров 1955: 452]. Этого, разумеется, нельзя сказать о многогранных, неоднозначных героях самого Гончарова.

В романе «Обыкновенная история» автор попытался соединить занимательность почти водевильной интриги с незнакомой легкому жанру сложностью характеров и глубиной философской проблематики. Гончаровская идея непонимания героями собственной сути выглядит настоящим прорывом по сравнению с водевильным приемом сокрытия информации. Вместо ходульного мотива неполученного письма или иного похожего способа внесения путаницы Гончаров переносит механизм *qui pro quo* в психологическую, даже можно сказать в философско-антропологическую сферу, продолжая сократовскую тему «познай самого себя».

В заглавии романа — в едва заметной аллюзии к водевилю «Обыкновенный случай» — мог быть зашифрован намек на диалог. Вполне возможно, что отсылка к скрибовскому заглавию должна была, по мысли Гончарова, задать вектор прочтения его романа. «Обыкновенную историю» стоит воспринимать не как драму (и тем более не как трагедию), а как комедию ошибок с двойным счастливым концом — оба героя получают то, что соответствует их сути и подлинным жизненным запросам.

Допуская сравнение своего романа с водевилем Скриба, Гончаров мог рассчитывать на то, что, обратив внимание на

сходство, смогут оценить и различие даже в самом механизме вовлечения публики в интригу. Намеки Скриба просты и очевидны: французский автор обращается к среднему зрителю и льстит ему — позволяет посмеяться над попадающими впросак героями, наслаждаясь собственной осведомленностью и догадливостью. Гончаров действует иначе, он превосходит француза в деле маскировки — его «ключи» хорошо спрятаны. Гончаров ведет двойной диалог и выступает как автор-ироник, разделяя публику на два неравных лагеря. «Обыкновенная история» имеет два прочтения — с учетом и без учета тайных знаков автора (как роман воспитания и как психологический «извод» *qui pro quo*).

И в этом несомненный вклад романиста в развитие приемов повествовательной, или нарративной, иронии. Под *нарративной иронией* в данном случае понимается особый механизм построения литературного произведения, при котором в тексте заложены два противоположных смысла — очевидный и скрытый; при этом ни один из них не выражается в отдельной фразе, предложении, фрагменте. Очевидный смысл присутствует в структуре произведения как сам собой напрашивающийся вывод, к которому автор подталкивает читателя. Распознавание второго, имплицитного, содержания требует считывания ключей-подсказок. Во всяком случае, много лет спустя сам Гончаров писал о своих романах в статье «Лучше поздно, чем никогда»: «Напрасно я ждал, что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками... Но этого не было» [Гончаров 1955: 67]. Возможно, автор переоценил проницательность читателя и сделал свою «тайнопись» слишком сложной.

## Литература

*Герцен А. И.* Письма из Франции и Италии // *Герцен А. И.* Собр. соч. в 30 тт. / Отв. ред. В. Волгин. Т. 5. М.: АН СССР, 1955. С. 7—224.

*Гончаров И. А.* Собр. соч. в 8 тт. / Подгот. текста и примеч. А. Рыбасова. Т. 8: Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. М.: ГИХЛ, 1955.

Драма Скриба и критика Густава Планша // Современник. 1849. № 6. С. 67–83.

*Дунаева Е.* Все в этом мире построено на шарлатанстве // Скриб Э. Стакан воды: Комедии / Перевод с франц. Е. Гунста и др. М.: ЭКСМО, 2006. С. 5–28.

История русского драматического театра. В 7 тт. / Ред. Ю. Дмитриев и др. Т. 3. М.: Искусство, 1978.

*Казакова С.* «Карамзинский код» в романе «Обыкновенная история» // Вопросы литературы. 2017. № 1. С. 66–87.

*Лансон Г.* История французской литературы. XIX век / Перевод с франц. под ред. П. Морозова. СПб.: Ред. журн. «Образование», 1897.

Литературная летопись. Июль 1838. Новые книги // Библиотека для чтения. 1838. Том 29. № 7. С. 23–47.

*Луначарский А. В.* Скриб и скрибизм // Луначарский А. В. Собр. соч. в 8 тт. / Отв. ред. И. Анисимов. Т. 6. М.: Художественная литература, 1965. С. 407–411.

*Надеждин Н. И.* Литературная эстетика. Критика. М.: Художественная литература, 1972.

«Обыкновенная история», роман Гончарова. Пособие для учащихся и учащихся / Сост. Е. Рошал. СПб., 1912.

*Павлов В. И.* И. А. Гончаров: Разбор произведений. <Б. м.,> 1911.

*Полевой Н.* Мои воспоминания о русском театре и русской драматургии // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. Кн. 2. С. 4–5.

Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь / Гл. ред. П. Николаев. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1989.

<Скриб Э., Курси Ф. де>. Обыкновенный случай, комедия-водевиль в одном действии / Перевод с франц. Харьков, 1848.

*Тургенев И. С.* Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 30 тт. / Гл. ред. М. Алексеев. Т. 4. М.: Наука, 1980. С. 491–499.

## References

[Anon.] (1838). Literary chronicle. July 1838. New books. *Biblioteka dlya Chteniya*, 29(7), pp. 23-47. (In Russ.)

[Anon.] (1849). Scribe's drama and Gustav Plansch's critical review. *Sovremennik*, 6, pp. 67-83. (In Russ.)

Dmitriev, Y. et al., eds. (1978). *History of Russian drama theatre (7 vols)*. Vol. 3. Moscow: Iskusstvo (In Russ.)

Dunaeva, E. (2006). Everything in this world is built on the quackery. In: E. Scribe, *A glass of water: Comedies*. Translated by E. Gunst et al. Moscow: EKSMO, pp. 5-28. (In Russ.)

Herzen, A. (1955). Letters from France and Italy. In: V. Volgin, ed., *The collected works of A. Herzen (30 vols)*. Vol. 5. Moscow: AN SSSR, pp. 7-224. (In Russ.)

Kazakova, S. (2017). 'The Karamzin code' in the novel 'A Common Story' ['Obyknoennaya istoriya']. *Voprosy Literatury*, 1, pp. 66-87. (In Russ.)

Lanson, G. (1897). *The history of French literature. The 19th century*. Translated under the editorship of P. Morozov. St. Petersburg: Red. zhurn. 'Obrazovanie'. (In Russ.)

Lunacharsky, A. (1965). Scribe and scribism. In: I. Anisimov, ed., *The collected works of A. Lunacharsky (8 vols)*. Vol. 6. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 407-411. (In Russ.)

Nadezhdin, N. (1972). *Literary aesthetics. Literary criticism*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

Nikolaev, P., ed. (1989). *Russian writers. 1800-1917: A biographical dictionary*. Vol. 1. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (In Russ.)

Pavlov, V. (1911). *I. A. Goncharov: A study of his work*. [S.l.]: [s.n.] (In Russ.)

Polevoy, N. (1840). My reminiscences about the Russian theatre and Russian drama. *Repertuar Russkogo Teatra*, 1, book 2, pp. 4-5. (In Russ.)

Roshal, E., ed. (1912). 'A Common Story' ['Obyknoennaya istoriya'], a novel by Goncharov. *A manual for teachers and students*. St. Petersburg: [s.n.] (In Russ.)

Rybasov, A., ed. (1955). *The collected works of I. Goncharov (8 vols)*. Vol. 8. *Articles, notes, reviews, autobiography, selected letters*. Moscow: GIKhL. (In Russ.)

<Scribe, E., Courcy, F. de>. (1848). *An ordinary case, a comedy-vaudeville in one act*. Translated from French. Kharkiv: [s.n.] (In Russ.)

Turgenev, I. (1980). A few words about a new comedy 'The Poor Bride' ['Bednaya nevesta'] by Ostrovsky. In: M. Alekseev, ed., *The complete works of I. Turgenev (30 vols)*. Vol. 4. Moscow: Nauka, pp. 491-499. (In Russ.)

## A common case: A 'dialogue' between Goncharov and Scribe

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-286-300

**Svetlana K. Kazakova**

Candidate of Art History

independent researcher

(43/417 Sivtsev Vrazhek Ln., Moscow, 119002, Russia;

email: svka@inbox.ru)

**Abstract:** The article suggests that I. Goncharov's *A Common Story* [*Obyknovennaya istoriya*] is founded on the principles typical of E. Scribe's works. The hypothesis opens up a new way for interpretation of Goncharov's novel. The comparative analysis is only logical due to the allusions found in *A Common Story*: both the title and the main character's name remind the reader of the Russian adaptation of Scribe's comedy *A Common Case* [*Simple Histoire*]. Goncharov's novel ends in an unexpected (at least, at first sight) development: in the Epilogue, the characters (the uncle and nephew Aduév) experience a complete personality change, with the sensitive youth becoming a cynic, and the calculating businessman of an uncle suddenly giving up his career for his ailing wife. On close examination, it is clear that the final transformation had been carefully prepared by the author – much like in Scribe's comedies. An observant reader may notice that Goncharov's characters are not who they seem: neither to people around them, nor to themselves. Their words contradicting their actions and intentions, the two heroes are finally unmasked in the Epilogue. The paper proceeds to state that Goncharov employs the comedic device of quiproquo to solve the philosophical problem of 'know thyself', and that his hiding of the clues to the novel's true meaning is an example of narrative irony.

**Keywords:** I. Goncharov, E. Scribe, *A Common Story* [*Obyknovennaya istoriya*], allusion, 'a well-made play', quiproquo, narrative irony.

The article was received on 2 Nov. 2017.

---

# Зарубежная литература

---

**Кадзуо Исигуро**

*Писатель в «зыбком мире»*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-301-318

**Ольга Григорьевна Сидорова**

доктор филологических наук

Уральский Федеральный университет

(620000, Россия, г. Екатеринбург, ул. Ленина, д. 51;

email: ogs531@mail.ru)

**Аннотация.** Статья представляет собой творческий портрет лауреата Нобелевской премии по литературе 2017 года Кадзуо Исигуро. Выявляются особенности прозы автора, его писательская манера, которая делает творчество К. Исигуро неповторимым на фоне существующего многообразия современной прозы Великобритании.

**Ключевые слова:** К. Исигуро, Нобелевская премия, ненадежный повествователь, английскость, память, история.

Статья поступила 01.02.2018.

Решение Нобелевского комитета присудить премию по литературе 2017 года Кадзуо Исигуро (Kazuo Ishiguro), британскому писателю японского происхождения, было с воодушевлением встречено критиками и почитателями его творчества, особенно на фоне неоднозначных с общественной точки зрения награждений предыдущих лет. Причины подобного единодушия очевидны. Во-первых, произведения Исигуро действительно популярны и любимы разными читателями, как в Великобритании, так и далеко за ее пределами. Во-вторых, Исигуро — писатель в самом прямом, изначальном смысле этого слова: он не занимается политикой, не дает интервью по острым вопросам текущих международных отношений, но вот уже в течение нескольких десятилетий достаточно регулярно, хотя и с довольно большими интервалами, выпускает в свет книги. Он не ведет колонки в периодических изданиях и не является известным литературоведом, как Дэвид Лодж, не создает литературного двойника и не выпускает под его именем детективов, изобилующих откровенными деталями, как Джулиан Барнс, не участвует в политических дебатах и не пишет политической публицистики, как Мартин Эмис. В отличие от произведений других ведущих британских писателей, в прозе Исигуро нет откровенных эротических эпизодов, его романы, как правило, невелики по объему и внешне бессобытийны. Добавим также, что он не был в числе тех писателей, кому журналисты и критики по ряду причин прочили премию в 2017 году.

Знаменательна реакция самого писателя на присуждение ему премии: на вопрос корреспондента Би-би-си он заявил, что Нобелевский комитет его ни о чем заранее не информировал, поэтому Исигуро, узнав о премии из прессы, не был уверен, что это не розыгрыш. Позже он прокомментировал событие следующим образом: «Эта премия — огромная честь для меня <...> она означает, что я иду по стопам величайших авторов, которые когда-либо жили, так что это потрясающая награда»<sup>1</sup> [Ellis-Petersen, Flood 2017].

---

<sup>1</sup> Перевод с английского здесь и далее мой. — О. С.

Внешняя биография Исигуро сложилась ровно и успешно. Японец по национальности, он родился в Нагасаки в ноябре 1954 года. Послевоенный Нагасаки, переживший страшный ядерный взрыв, будет описан в первом же его романе — более того, можно утверждать, что он является частью семейной истории Исигуро, поскольку мать писателя, которая жива и сегодня, была среди тех, кто сумел пережить ядерную катастрофу. В 1960 году, когда будущему писателю было пять лет, семья переехала в Англию, в графство Суррей. Отец Исигуро, ученый-океанолог, сначала не планировал задерживаться в Англии надолго, но позднее семья осталась там на постоянное жительство. По воспоминаниям писателя, в Суррее в 1960-е годы любой иностранец был в диковинку, а иностранцев из Азии, кроме семьи Исигуро, просто не было. Будущий писатель ходил в местную начальную школу и даже пел в хоре местной церкви, то есть приобщение к британской культуре стало для него естественным процессом. Уточним: английский язык К. Исигуро — язык британского интеллектуала, язык, на котором он создает свои литературные произведения и дает интервью даже японским журналистам.

Многokrратно отвечая на вопрос о своей принадлежности к японской культуре и о знании японского языка, Исигуро утверждает:

По своему воспитанию мои родители остаются настоящими японцами, а когда ты воспитываешься в семье, ты воспринимаешь стиль поведения, принятый в ней. С родителями я до сих пор общаюсь на японском. Я начинаю говорить по-японски, как только вхожу в их дом. Но я не очень хорошо владею этим языком. Мой японский — это смесь японской речи пятилетнего ребенка со многими английскими словами, и я постоянно делаю ошибки в грамматике... [Mason 1989: 336]

В Англии Исигуро получил сначала среднее, а затем и высшее образование — в университете Кента в Кентербери, где он специализировался на английском языке и философии. Позднее, в 1979 году, Исигуро поступил в университет Восточной Англии в Норвиче по специальности «Писательское мастерство» и закончил его со степенью

магистра. Творческий семинар, в котором занимался Исигуро и из которого вышли многие писатели, ставшие знаменитыми, вел Малькольм Брэдбери.

Первые рассказы Исигуро появились в печати в 1980 году. На сегодняшний день он является автором ряда рассказов, нескольких телевизионных сценариев и семи романов, каждый из которых (!) был удостоен престижных литературных премий: «Там, где в дымке холмы» (1982), «Художник зыбкого мира» (1986), «Остаток дня» (1989), «Безутешные» (1995), «Когда мы были сиротами» (2000), «Не отпускай меня» (2005) и «Погребенный великан» (2015). Романы писателя переведены на многие языки, по роману «Остаток дня» режиссер Дж. Айвори в 1993 году снял одноименный фильм (сценарий был написан Гарольдом Пинтером), собравший звездный актерский состав, получивший широкий зрительский успех и немалое число престижных премий (только на премию «Оскар» он номинировался по восьми номинациям). В 2010 году был экранизирован и роман «Не отпускай меня».

Рецепция произведений Исигуро британской критикой была более чем благожелательной с самого начала его писательской карьеры: дважды, в 1983 и в 1993 годах, его имя было включено в список лучших британских молодых писателей десятилетия по версии влиятельного журнала «Гранта». Есть смысл отметить замечательное литературное чутье критиков: в 1993 году их выбор был объясним и очевиден, но в 1983 году Исигуро, самый молодой из всех включенных в список писателей, был автором лишь нескольких рассказов и одного небольшого романа.

Сегодня анализ произведений Исигуро входит во все без исключения исследования по истории британской литературы, где творчество автора рассматривается с разных точек зрения и в разнообразных контекстах. Так, влиятельный критик Ф. Тью рассматривает его в главе своей монографии, посвященной образу современной британской идентичности в литературе, «Contemporary Britishness», в главе «Подъем и упадок среднего класса», где роман «Остаток дня» явно вписан в традицию английского социального романа наряду с романами К. Эмиса, Д. Барнса, М. Брэдбери, Дж. Коу, Д. Лоджа и других писателей конца XX — на-

чала XXI века. Любопытно, однако, что произведения Исигуро не упоминаются Тью в главе «Многообразие и гибридность» [Tew 2007].

В монографии Ф. Толан «Новые направления. Литература после 1990. Тексты, контексты, взаимоотношения» романам Исигуро посвящено несколько глав, в том числе «Память и идентичность» и «Дистопии нового тысячелетия» [Tolan 2010]. В коллективной монографии «Современная британская литература» утверждается, что романы К. Исигуро, Г. Свифта, Дж. Барнса, Й. Макьюена и некоторых других современных британских писателей «несмотря на все их постмодернистские стратегии можно интерпретировать в рамках традиции психологического романа на основании той психологической и этической значимости <...> которую они представляют» [Contemporary... 2007: 41].

Наряду с несколькими рассказами два первых романа Исигуро можно назвать его японскими произведениями — их действие полностью, как в романе «Художник зыбкого мира», или частично, как в романе «Там, где в дымке холмы», происходит в Японии, и практически все герои этих произведений — японцы. В своей Нобелевской лекции Исигуро с благодарностью вспоминал, что именно Брэдбери одобрил его японские произведения в эпоху, когда британская мультикультурная литература еще не сформировалась как направление литературы Великобритании.

После выхода в свет первых романов Исигуро критики и журналисты неоднократно задавали ему вопрос о той литературной традиции, к которой он себя причисляет. Ответ — на протяжении нескольких десятилетий — остается неизменным:

Я считаю, что принадлежу к западной литературной традиции. И меня очень удивляет, что критики так часто упоминают о том, что я японец, и пытаются вспомнить двух-трех писателей, о которых они слышали, сравнивая меня с Мисимой или еще с кем-нибудь. Мне кажется, это неуместно. Я вырос на западной литературе: Достоевский, Чехов, Шарлотта Бронте, Диккенс [Mason 1989: 336].

Этот же тезис прозвучал из уст Секретаря Шведской академии Сары Даниус, которая заявила: «Смешайте Джейн Ос-

тен и Франца Кафку, и вы, образно говоря, получите Исигуро. Хотя, возможно, еще нужно добавить немного от Марселя Пруста и аккуратно перемешать» [Ellis-Petersen, Flood 2017]

Интересно, что Исигуро, вспоминая в Нобелевской лекции период написания романа «Художник зыбкого мира», говорит, что роман создан под влиянием прозы Пруста, которого он в тот момент читал. Очевидно, что в прозе писателей-мультикультуралистов, к которым по объективным основаниям относится Исигуро, возникают сложные отношения языковых и культурных традиций, возникает синтез разнородных ментальных основ литературы, о чем еще в 1987 году писал Брэдбери: «...мы причисляем <их> к британским авторам, но, живя в Британии и создавая произведения на английском языке, они принадлежат культуре, ощущающей себя более широкой, чем та, которую мы считаем своей» [Bradbury 1987: 363].

С другой стороны, романы писателя свидетельствуют о том, что японская культура знакома ему не со стороны, это внутреннее знание носителя культурной традиции. Как и почти все остальные произведения писателя, оба японских романа представляют собой повествование от первого лица: в романе «Там, где в дымке холмы» повествователем выступает пожилая японка Ицуко Шерингам (фамилия мужа-англичанина), прожившая в Англии около тридцати лет и вспоминая свою молодость, проведенную в Японии, в романе «Художник зыбкого мира» — стареющий художник Мацуи Оно. Оба рассказа протагонистов, как отмечает автор, ведутся по-японски, но представлены по-английски. Английский язык К. Исигуро в обоих случаях — язык образованного англичанина, абсолютно стандартный и нормативный, в котором встречаются японские реалии и экзотизмы, но ровно в той степени, в которой они понятны западному читателю.

Сам автор указывает, что при создании произведений он стремился создать эффект отчужденности, дистанцированности английского читателя от повествователя-иностранца, «создать эффект “псевдоперевода”, что означает, что я не могу использовать слишком много западных разговорных выражений. Текст должен напоминать субтитры, намекать на то, что за английской речью стоит речь ино-

странца» [Mason 1989: 345]. Сдержанная тональность текстов, отсутствие в них пространных описаний также работают на создание эффекта отчуждения. Стремясь подчеркнуть иноязычность повествования, автор вводит в текст целый ряд приемов и формул общения, вербальных и невербальных, нехарактерных для западной цивилизации, таких как «вежливые паузы», широко применяемые героями, поклоны и полупоклоны «with a small bow», вежливые покашливания «I gave a polite cough», нестандартные для англичан формы обращения и другое — то есть средства, которые, наряду с прочими, создают, по определению Ч. Бигсби, «эмоционально сухую, отстраненную и намеренно ровную» [Bigsby 1990: 28] прозу К. Исигуро.

Романы привлекли к себе внимание не только и не столько своей японскостью, сколько, прежде всего, неожиданной способностью начинающего автора писать вглубь. Впервые в них появляются «ненадежные повествователи», которые потом станут фирменным знаком прозы Исигуро, нарраторы, которые не могут или не хотят объективно взглянуть на себя и свое прошлое. Читатель при этом вовлекается в увлекательный, тревожный, болезненный квест, расшифровывая «дымку холмов» и «зыбкий мир» памяти. Буквально в первых произведениях автора появляется сквозная для его творчества тема индивидуальной памяти и ее соотносительности с историей. История присутствует в романах в виде субъективных ощущений героев, тем не менее для читателя она конкретна и понятна.

Действие романа «Там, где в дымке холмы» происходит в разрушенном атомной бомбардировкой городе Нагасаки, и описания его руин, а также судеб героев, переживших атомный взрыв, присутствуют на страницах произведения, хотя повествователь ни разу не упоминает атомную бомбу — возможно, потому, что вся ее семья погибла при бомбардировке. Аналогичным образом второй роман, «Художник зыбкого мира», представляет собой рассказ пожилого художника Мацуи Оно, который в 1948 году озабочен семейными делами — выдает замуж дочь, воспитывает внука — и одновременно вспоминает свою юность и творческий расцвет, который пришелся на 1930-е годы. Исползволь, через отдельные оговорки читатель начинает понимать, какие тра-

гедии принесла семье Оно война — и какая доля ответственности за эти трагедии лежит на нем самом и на его поколении. Социальное звучание произведения проступает сквозь персональную, тоже не до конца высказанную историю, что делает текст романа многослойным, человеческим и приближает его к читателю.

За японскими произведениями писателя последовал самый английский и самый знаменитый из его романов — «Остаток дня». Новый роман получил Букеровскую премию — более того, Букеровский комитет во главе с Д. Лоджем проголосовал за него единогласно — уникальная ситуация в истории премии. Действие разворачивается в Англии в 1956 году, и образ Англии становится одним из важнейших. Роман с трудом поддается пересказу, поскольку, по выражению С. Рушди, «его поверхность <...> почти идеально спокойна» [Rushdie 1991: 245], то есть лишена внешних действий, но за ней скрывается «волнение, настолько же напряженное, насколько медленное» [Rushdie 1991: 245]: ни читатель, ни сам повествователь не осознают его достаточно долго. Формально повествование представляет собой рассказ Стивенса, пожилого дворецкого знаменитого поместья Дарлингтон-Холл, о его шестидневном путешествии на юго-западное побережье Англии; во время путешествия Стивенс вспоминает прошлое, раздумывает о своей жизни и многое в ней переоценивает.

В новом романе автор использует и развивает приемы и темы, которые были им использованы в предыдущих произведениях: вновь рассказ ведется от лица ненадежного повествователя, что позволяет автору, в том числе, сосредоточиться на невысказанном, вновь настоящее и прошлое сливаются в памяти рассказчика и в тексте, вновь большая история с ее глобальными событиями (в данном случае это Вторая мировая война) присутствует в романе лишь в отраженном виде — более того, можно утверждать, что война присутствует в дважды отраженном виде. Во-первых, она неназванно существует в глубинном слое памяти героя и является той травмой, о которой он не хочет говорить. Во-вторых, она представлена причиной того состояния британского общества, в котором идеалы героя выглядят явно устаревшими.

Полагаем, что именно вторая составляющая позволила Б. Шафферу отнести первые три романа Исигуро к условно реалистическим произведениям, в которых реальные географические и исторические факторы определенным образом формируют и определяют внутривроманное бытие. Исигуро не дает прямых описаний реальных исторических событий (например, Рушди почти с удивлением отмечает, что в романе о последствиях атомной бомбардировки бомба не упоминается ни разу [Rushdie 1991]), как правило, он пишет их кануны и последствия. Так, в романе «Остаток дня» память Стивенса реконструирует период 1920–1930-х годов, тогда как он сам путешествует по Англии в 1956 году. Отметим, однако, что подобный прием будет повторен автором и в более поздних (не реалистических, а деконструирующих, по терминологии Б. Шаффера) произведениях: в романе «Когда мы были сиротами» также пропущена Вторая мировая война. По нашему мнению, этот роман в значительной степени является реалистическим — в нем отражены конкретная история и география, хотя одновременно автор играет с формой классического детектива.

Даже в романе 2015 года «Погребенный великан», действие которого разворачивается в условно-средневековой Англии, автор не изменяет принципу описания канунов и последствий: герои романного мира войну помнят и к ней готовятся, но на страницах книги ее нет. Отношения двух центральных для писателя категорий — памяти и истории — отражаются во всех без исключения его произведениях. Знаменитое описание оппозиции «память — история», предложенное Пьером Нора, кажется, в деталях находит свое отражение в прозе Исигуро. Оно гласит: память «спонтанна, конкретна, сакральна, активна, уязвима, деформируема, манипулируема, специфична для отдельных групп и индивидов. Вторая <история> стремится подчинить себе память, отстранена, абстрактна, прозаична, сконцентрирована на прошлом, аналитична, критична, претендует на универсальность и потому ничья» [Нора 1999: 20]. Первая «укоренена в конкретном, в пространствах, в местах, образах и объектах», вторая строго связана с «временными непрерывностями, последовательностями и отношениями» [Нора 1999: 20].

Проза Исигуро — прежде всего проза памяти, текст-палимпсест (по известному определению С. Рушди), в котором одинаково важным становится и то, что изображается, и то, что опускается. В романе «Остаток дня» обозначаемое и обозначающее воплощаются в фигуре дворецкого Стивенса. Сам автор романа в интервью утверждал, что его намерением было создать образ героя, который сознательно и почти полностью подавил свои эмоции и чувства, передоверив решения жизненных проблем своему «культурному отцу» лорду Дарлингтону. Возможно, критик использует чуть более точное слово *repression* (которое в английском языке имеет и бытовое, и терминологическое значение: как психологический термин оно означает вытеснение из сознания, вытеснение в подсознание): «Самое важное, что подавление Стивенсом его сексуальных эмоций и политических взглядов описывается на протяжении всего романа» [Shaffer 1998: 80].

Язык и стиль Стивенса, который буквально до преклонных лет жизни — до последних страниц произведения, до горького прозрения — не понимает, что с ним происходит, становится принципиальным маркером его безликости, его вожденного достоинства дворецкого. Язык повествователя — критики обозначали его как *butlerspeech* (речь дворецкого), *wooden language* (деревянный язык), *flat language* (плоский язык) и так далее — становится маркером самоотречения Стивенса, но также иллюстрирует одну из принципиальных черт английского национального характера, описанную Э. М. Форстером еще в 1920 году:

Англичане выходят в этот мир с прекрасно развитым телом, достаточно развитым умом и совершенно неразвитым сердцем <...> Незрелое сердце не значит холодное сердце. Это весьма существенная разница <...> Не в том дело, что англичанин не умеет чувствовать, нет, — а в том, что он боится дать волю чувствам. Его учили в школе, что проявлять чувства — неприлично, это дурной тон <...> Надо сдерживать свои чувства, и если уж обнаруживать их, так только в особых случаях [Форстер 1977: 384].

Так же, как память Стивенса погружается в прошлое, роман «Остаток дня» во многих аспектах уходит корнями

в литературную традицию английского классического романа. Он посвящен феномену английскости, тому образу Англии, который сложился в сознании самих англичан и в сознании иностранцев. Одной из важных составляющих этого образа является миф об английском сельском доме, о поместье как о средоточии лучших черт нации, сакральном пространстве, где расцветает национальная материальная и духовная культура: миф, многократно отраженный английскими писателями, список которых можно продолжать бесконечно долго.

Исигуро использует в произведении весь традиционный набор характерных, почти расхожих героев и атрибутов топоса: поместье с прекрасным домом (гостиная, портреты предков, буфетная со столовым серебром и редким фарфором, камин, библиотека, комнаты для слуг на верхнем этаже и многое другое) и садом с беседками и цветниками; хозяин поместья, образцовый джентльмен лорд Дарлингтон, его племянник, его гости, его дворецкий, его экономка мисс Кентон, огромный штат слуг, детали быта, описанные со скрупулезной точностью, почти с благоговением — кому прислуживать за столом, какая из двух китайских статуэток должна стоять в гостиной, как и чем чистить столовое серебро (последней проблеме посвящены две страницы текста). Следует признать, что мифологема поместья была и остается актуальной не только для английской культуры и литературы, но, по свидетельству Р. Джилла, в английской истории она приобретает особое значение. Описывая 1930-е, то есть тот период, о котором идет речь в романе Исигуро, исследователь пишет:

В конце 30-х годов, в напряженной атмосфере кризиса, расстройств и насилия, сатирический интерес к абсурдным ситуациям, которые сопровождали разрушение и упадок больших поместий, уступил место трезвому размышлению по поводу значения и смысла того явления, которое подвергалось распаду. Упадок поместья в Англии сопровождался ощущением конца — и именно это ощущение придавало процессу оттенок достоинства, даже трагедии. Парадоксально, но, умирая как социальное явление, поместье возрождается, трансформируясь в символ. Оторвавшись от разрушительной не-

справедливости и проблем своей местной истории, оно начинает воплощать человеческую историю и традиции, состояние общества и чувство общности, не зависящее от национальности и класса [Gill 1972: 167–168].

Описанная в романе жизнь поместья Дарлингтон-Холл — его славные дни, угасание, переход в руки богатого американца — становится метафорой жизни целой страны на определенном этапе, а центральным персонажем этой жизни является, конечно же, Стивенс. Преданность хозяину, сдержанность, отказ от самостоятельности не позволяют Стивенсу сформулировать и высказать свое мнение относительно того, что происходит вокруг него, — но в определенной степени его недостатки являются оборотной стороной его достоинств: он не только не судит профашистские взгляды своего хозяина, понимая причину увлечения ими лорда Дарлингтона (в романе присутствует эта линия), но также обходит молчанием годы лишений, скудное питание по карточкам, бомбежки страны и смерть вокруг. Привыкший идти по однажды выбранному пути, он не критикует, но и не жалуется, и при всей его ограниченности, воплощением английскости в романе становится именно Стивенс. Таким образом, английскость, воплощенная в образе Стивенса, получает в романе «Остаток дня» двойную оценку — и это, очевидно, происходит, прежде всего, за счет взгляда автора, который может увидеть ситуацию одновременно изнутри и со стороны.

Каждый последующий роман писателя представляет собой формальную вариацию на тему узнаваемых романских форм: поток сознания в «Безутешных», классический детектив в романе «Когда мы были сиротами», антиутопическая научная фантастика в «Не отпускай меня», фэнтези в «Погребенном великане». Очевидно, однако, — об этом неоднократно писали зарубежные и отечественные критики и читатели, — что элементы жанровой принадлежности (характерные герои, темы, элементы, мотивы) служат своеобразными приманками для читателей. Дихотомия того, что написано, и того, что не вербализовано, продолжает сохраняться в текстах романов с большей или меньшей напряженностью.

Обращение автора к популярным жанровым формам антиутопии и фэнтези привлекло особое внимание молодежной аудитории, факт, который нашел отражение в критике и на многочисленных интернет-форумах. Интерес этот понятен и объясним: в романах присутствуют клоны, драконы, рыцари, чудовища, модная апокалиптическая атмосфера и другие атрибуты того же ряда. Все это удивительным образом сочетается с присущей автору глубиной — как и в других произведениях Исигуро, главное уходит в подтекст. Согласимся со Шведской академией, которая отметила «особую эмоциональную силу произведений писателя» [Ellis-Petersen, Flood 2017].

Судьбы и характеры клонов — героев романа «Не отпускай меня» входят в противоречие с условиями фантастического романного мира, и именно эта напряженность становится источником эмоционального воздействия на читателя. Еще сложнее представляется романский мир последнего на сегодняшний день произведения писателя «Погребенный великан», завораживающего читателя своей странной атмосферой. Автор обращается к средневековому, почти легендарному, прошлому, в котором разворачивается масса событий, но главными объектами изображения и героями повествования вновь становятся время и память — память коллективная, национальная, семейная, личная. Далекие от современной действительности темы и мотивы вдруг актуализируются — агрессивность племен и народов, верность долгу и преданность почти сказочных героев своим идеалам отзываются в сознании современных читателей. Время в романе сказочно, о чем заявлено в зачине — «Жили-были пожилые супруги Аксель и Беатриса», — но достоверно, по эмоциональному содержанию, линейно (что опять же отражено в судьбах главных героев) и мифологично, поскольку тяготеет к цикличности [Хорольский 2017]. Автор одновременно реконструирует и деконструирует легко узнаваемые литературные формы, например воскрешая на страницах романа доблестного сэра Гавейна, который предстает контрапунктическим героем. Переживший свое время Гавейн остается доблестным рыцарем, защитником сирых и слабых Акселя и Беатрисы, не отказывается от поединка с Вистаном и — строго в соответствии с кано-

ном — гибнет с мечом в руке. С другой стороны, ближе к финалу он неожиданно для читателя оказывается не борцом с темными силами, но защитником драконихи, чье дыхание окутывает страну туманом беспамятства.

И Гавейн, и его конь, и даже дракониха Квериг в романе — герои ушедшей эпохи, старые, немощные, обветшалые, вынужденные уступить новому, агрессивному, энергичному герою и миру — впрочем, не факт, что лучшему. Трагическая диалектика старого и нового, памяти и беспамятства, войны и мира, непримиримости и прощения выглядит устрашающе современно. Кроме памяти и истории в романе присутствуют сквозные для творчества Исигуро герои — старики и дети. Пожилые герои, (пере)оценивающие свое прошлое, появляются почти в каждом романе писателя, но, кажется, никогда еще автор не подводил своих героев к такому безнадежному концу, как в «Погребенном великане». Действительно, у Оно («Художник зыбкого мира») остаются дочери и внук, у Кристофера Бэнкса («Когда мы были сиротами») — воспитанница и сознание выполненного до конца сыновнего долга, даже у Стивенса в романе «Остаток дня» — надежда, что «вечер <...> лучшее время суток»; сохраняет он и желание поразить хозяина вновь приобретенным навыком «поддерживать шутовскую болтовню <...> особенно если шутовская болтовня и вправду служит ключом к теплоте человеческого общению». Кажется, никогда еще автор не попрощался со своими героями так горько, как на последних страницах «Погребенного великана», оставляя лишь отблеск надежды на то, что память о них сохранится у молодых героев — в конце концов, Вистан запомнил Аксея в расцвете его рыцарской славы и блеска, а будет ли помнить Эдвин — вообще большой вопрос. «Мастер Эдвин! Мы оба вас просим. Помните о нас в дни грядущие. Помните о нас и нашу дружбу, когда вы были ребенком», — просит его Беатриса. Но «Эдвин припомнил кое-что другое: обещание, которое он дал воину и свой долг ненавидеть бриттов. Но ведь Вистан не имел в виду этих добрых супругов».

Вторая группа героев, которая так или иначе присутствует во всех произведениях К. Исигуро, — это дети. Они встречаются во всех без исключения романах писателя: в его

художественном мире дети всегда представляют полюс нормальности человеческого бытия в тревожном взрослом мире, а их судьбы — самое суровое обвинение или оправдание судеб взрослых героев. Детские образы прозы К. Исигуро — это Мариико («Там, где в дымке холмы»), Итиро («Художник зыбкого мира»), Борис («Безутешные»), дети-клоны («Не отпускай меня»). Даже в самом несемейном романе «Остаток дня», герой которого отказался от личного счастья, миссис Бенн произносит в финале: «Поверьте, мистер Стивенс, жизнь отнюдь не лежит передо мной как пустыня. Хотя бы потому, что мы с нетерпением ждем внука или внучку. А дальше, кто знает, может, подойдут и еще». Наиболее полно этот мотив разворачивается в романе «Когда мы были сиrotами»:

Он <Акира> сел и указал на состоявшееся из узких полосок жалюзи, опущенное в тот момент до середины окна. «Мы, дети, — сказал он — похожи на шнурки, которые держат пластинки вместе. Так сказал однажды какой-то японский монах. Мы часто не осознаем этого, но именно мы, дети, скрепляем не только семью, но и весь мир. И если мы не соответствуем своему назначению, пластинки могут рассыпаться по всему полу».

В «Погребенном великане» у детей, кажется, нет детства, они вовлечены в страшную жизнь со всеми ее тяготами и войнами, они вынуждены сражаться с драконами, противостоять чудовищам, учиться ненависти. Создавая романский мир, автор, таким образом, вновь напоминает о трагизме истории, о парадоксах памяти, о бремени смертного человека, который должен жить, не забывая о неизбежности потерь, надеяться, не будучи уверенным в том, что надеждам суждено сбыться.

Романное творчество К. Исигуро удивительно созвучно современности — хотя, возможно, более точно было бы сказать, что оно актуально почти в любой системе координат, поскольку автор обращается к вневременным темам, проблемам и героям, даже помещая их то в конкретные обстоятельства недавней истории, то в вымышленные, но опознаваемые миры, а то и в пространство сказки-легенды-притчи, то есть в мир фэнтези. Удиви-

тельный, компактный, точный язык, выразительность и избирательность немногочисленных деталей (почти все романы невелики по объему), тайна, скрытая за «ненадежностью» повествователя (повторимся: только последний роман не является повествованием от первого лица, но в нем достаточно тайн), — характерные черты прозы писателя. Так же как ее удивительная человечность, ненарочитая теплота, боль и биение эмоций, которые прячутся за вежливыми покашливаниями, достоинством дворецкого или обветшалыми доспехами героя.

## Литература

*Hora P.* Проблематика мест памяти // *Hora P.* Франция-память. СПб.: СПбГУ, 1999. С. 17–50.

*Форстер Э. М.* Заметки об английском характере / Перевод с англ. Г. Островской // *Форстер Э. М.* Избранное / Сост. Н. Рахманова. Л.: Художественная литература, 1977. С. 283–294.

*Хорольский В. В.* Время и память в романе К. Исигуро «Погребенный великан» // *Времена не выбирают* / Под ред. С. Н. Филюшкиной, Д. А. Чугунова. Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2017. С. 69–73.

*Bigsby Ch.* An interview with Kazuo Ishiguro // *European English Messenger*. 1990. P. 26–29.

*Bradbury M.* The floating world // *Bradbury M.* No, not Bloomsbury. London: André Deutsch, 1987. P. 363–366.

Contemporary British fiction / Ed. by Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew. Cambridge: Polity, 2007.

*Ellis-Petersen H., Flood A.* Kazuo Ishiguro wins the Nobel Prize in literature 2017 // *The Guardian*. 2017. 5 October. URL: <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/05/kazuo-ishiguro-wins-the-nobel-prize-in-literature> (дата обращения: 06.12.2017).

*Gill R.* Happy rural seat: the English country house and the literary imagination. New Heaven: Yale U. P., 1972.

*Mason G.* An interview with Kazuo Ishiguro // *Contemporary Literature* (Madison). 1989. Vol. 30. № 3. P. 335–347.

*Rushdie S.* Kazuo Ishiguro // *Rushdie S.* Imaginary homelands: Essays and criticism 1981–1991. London: Granta books, 1991. P. 244–246.

Shaffer B. W. *Understanding Kazuo Ishiguro*. Columbia: University of South Carolina Press, 1998.

Tew P. *The contemporary British novel*. London: Continuum, 2007.

Tolan F. *New directions. Writing post 1990 (texts, contexts, connections)*. London: York Press, 2010.

## References

Biggsby, Ch. and Ishiguro, K. (1990). An interview with Kazuo Ishiguro. *European English Messenger*, Autumn, pp. 2-29.

Bradbury, M. (1987). The floating world. In: M. Bradbury, *No, not Bloomsbury*. London: André Deutsch, pp. 363-366.

Lane, R., Mengham, R. and Tew, P., eds. (2007). *Contemporary British fiction*. Cambridge: Polity.

Ellis-Petersen, H. and Flood, A. (2017). Kazuo Ishiguro wins the Nobel Prize in literature 2017. *The Guardian*, [online] 5 Oct. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2017/oct/05/kazuo-ishiguro-wins-the-nobel-prize-in-literature> [Accessed 6 Dec. 2017].

Forster, E. M. (1977). The English character. Translated by G. Ostrovskaya. In: N. Rakhmanova, ed., *The selected works of E. M. Forster*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, pp. 283-294. (In Russ.)

Gill, R. (1972). *Happy rural seat: The English country house and the literary imagination*. New Heaven: Yale U. P.

Khorolsky, V. (2017). Time and memory in K. Ishiguro's novel 'The Buried Giant'. In: S. Filyushkina and D. Chudunov, eds., *One doesn't choose their time*. Voronezh: Voronezh State Pedagogical University, pp. 69-73. (In Russ.)

Mason, G. and Ishiguro, K. (1989). An interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*, 30(3), pp. 335-347.

Nora, P. (1999). The problematics of memory places. In: P. Nora, *France – memory*. St. Petersburg: St. Petersburg University Publishing House, pp. 17-50. (In Russ.)

Rushdie, S. (1991). Kazuo Ishiguro. In: S. Rushdie, *Imaginary homelands: Essays and criticism 1981–1991*. London: Granta books, pp. 244-246.

Shaffer, B. (1998). *Understanding Kazuo Ishiguro*. Columbia: University of South Carolina Press.

Tew, P. (2007). *The contemporary British novel*. 2nd ed. London: Continuum.

Tolan, F. (2010). *New directions. Writing post 1990 (texts, contexts, connections)*. London: York Press.

## Kazuo Ishiguro

### *The writer in the 'floating world'*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-301-318

### Olga G. Sidorova

Doctor of Philology

B. N. Yeltsin Ural Federal University

(19 Mira St., Yekaterinburg, 620002, Russia; email: ogs531@mail.ru)

**Abstract:** Novels by the Nobel Prize winner in literature 2017 K. Ishiguro are analyzed chronologically, from the first novel *A Pale View of Hills* (1982) to the latest one *The Buried Giant* (2015). As the article shows, the author, who represents two cultural traditions, the Japanese and the British ones, reflects this quality in his works. The writer himself states that his works were mainly formed by the European literary tradition and, consequently, his novel *The Remains of the Day* has become a concentrated study of Englishness, one of the most vivid in contemporary British literature. Experimenting with traditional literary forms, Ishiguro uses the stream-of-consciousness technique, elements of science fiction, fantasy, detective genres, but each of his novels is unique and is characterized by deep overtones. Some constant elements of the writer's works are discussed: unreliable narrators, the opposition of memory and history, the special role of children and of old people in his novels, the significant role of periods before and after historic events that are omitted in his novels, and recognizable language and style – compact, reserved and precise.

**Keywords:** K. Ishiguro, the Nobel Prize in literature, unreliable narrator, Englishness, memory, history.

The article was received on 1 Feb. 2018.

---

# Литературная карта

---

*К а з а х с т а н*

## **О переводе романа-эпопеи «Путь Абая» на русский язык**

*Из переписки М. Ауэзова с Л. Соболевым*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-319-335

### **Диар Аскарлович Кунаев**

кандидат филологических наук

Научно-культурный центр «Дом Ауэзова» Института литературы  
и искусства им. М. О. Ауэзова

(А10С5D8, респ. Казахстан, г. Алматы, ул. Курмангазы, д. 29;

email: domauezov@mail.ru)

**Аннотация.** В статье освещается переписка М. Ауэзова и Л. Соболева по вопросам, связанным с художественным переводом на русский язык романа-эпопеи «Путь Абая» — главного произведения классика казахской литературы М. Ауэзова. Ряд писем обнаружен автором статьи и публикуется впервые.

**Ключевые слова:** М. Ауэзов, Л. Соболев, Вс. Рождественский, П. Лукницкий, «Путь Абая», художественный перевод, биография, эпистолярное наследие.

Статья поступила 06.10.2017.

Большая дружба связывала Мухтара Омархановича Ауэзова со многими выдающимися представителями русской литературы. Среди литераторов, с которыми он был тесно связан, можно назвать А. Фадеева, К. Симонова, Н. Тихонова, Н. Погодина, Вс. Иванова, Л. Соболева, И. Андроникова, И. Сельвинского, А. Суркова, З. Кедрину, К. Зелинского и других.

Истоки творческого содружества М. Ауэзова с представителями русской литературы восходят к середине 1930-х годов, когда после Первого съезда советских писателей по инициативе М. Горького в Казахстан, как и в другие союзные республики, выехали группы писателей Москвы и Ленинграда.

Среди них были ленинградцы Леонид Соболев, Павел Лукницкий, Всеволод Рождественский и другие. Весной 1936 года Ауэзов сопровождал их в длительной поездке по Казахстану.

Так, в письме Лукницкого к Ауэзову от 4 октября 1935 года говорится:

Соболев, Берзин, Рождественский и я твердо решили ехать в Казахстан в 1936 году, чтобы поработать там целое лето. Мы разбредемся по целым районам, будем изучать определенные объекты и хотим сделать все зависящее от нас, чтобы наилучшим образом отплатить за дружбу и чудесное гостеприимство всех, с кем мы проводили лето этого года.

Сейчас, отсюда, из Ленинграда, Казахстан кажется нам еще более интересной и привлекательной страной, чем казался он нам в самом Казахстане. А, как ты сам мог заметить, у нас и там был повышенный интерес к твоей родине [*Рукописный*... П. 504].

Ленинград с его богатейшими литературными традициями пополнил не только интеллектуальный багаж Мухтара Ауэзова, но и способствовал становлению его как личности.

Писатель всегда, когда речь заходила о Ленинграде, с благодарностью и любовью говорил об этом городе, ставшем важной вехой в его судьбе. Ленинградский поэт Всеволод Рождественский, посетивший Казахстан в 1930-е годы,

вспоминал: «...с М. Ауэзовым мы вели долгие беседы, в которых столько интересного для меня было рассказано о Казахстане и где почти всегда слышал я теплое слово о моем родном городе на Неве» [Рождественский 1972: 28].

Вот как вспоминает в письме к дочери Л. Ауэзовой о Всеволоде Рождественском супруга писателя Валентина Николаевна Ауэзова:

Первый раз он приехал в Казахстан в 1936 году, когда после 1 съезда писателей были направлены в союзные республики бригады писателей Москвы и Ленинграда. Так вот и Рождественский входил в состав такой бригады, где были Соболев и Лукницкий. Очевидно, члены бригады были разбиты на группы, которые разъехались по разным областям Казахстана. Где был Рождественский, не знаю, кажется, в Южном Казахстане.

Папа в то лето совершил поездку в Восточный Казахстан с Соболевым и Лукницким, были на Риддере (теперь Лениногорск), других рудниках, на озере Зайсан, а потом Соболев гостил у нас на даче <...> дружеские связи с Рождественским поддерживались до конца войны [Рукописный... П. 600].

Творческое содружество русских писателей с Ауэзовым, сложившееся в середине 1930-х, было одним из ярких проявлений духовной связи деятелей русской культуры с Казахстаном.

Л. Соболев в статье «Духовный брат Абая» вспоминает:

Поездка по Казахстану привязала меня на долгие годы к удивительной этой стране настолько, что внимательный читатель во многих моих флотских рассказах найдет Казахстан. Это естественно: Казахстан стал для меня одним из важнейших стимулов, определивших мое общественное сознание. Этому усовершенствованию моего мышления весьма помог мой умный и философичный друг Мухтар Ауэзов [Соболев 1972: 20–21].

Также о сильных впечатлениях от поездки в Казахстан Соболев рассказывает в найденном нами письме к Ауэзову от 4 октября 1935 года:

## Милый мой Мухтар-ага!

Опять я в Москве. Уезжал только на четыре дня — успел в Ленинграде сделать самое радостное для меня «мероприятие» из всех моих дел по Казахстану, — это встречу с рабочими Сталинского завода. Ты, верно, читал об этом, — послана корреспонденция в «Казахстанскую правду». Понимаешь, я добивался этого почти месяц, — завод все отлынивал (как я узнал потом, они просто опасались пустить меня к вопросам ульбинских турбин, т. к. на совесть затащили эту работу и боялись, что, войдя в курс дела, я громохну фельетоном в «Правде», что, конечно, не входило в расчеты завода).

Так или иначе, после настойчивого моего требования встреча эта все же состоялась и превзошла, прямо сказать, все мои ожидания. Я думал, — ну, создастся после моего рассказа об Ульбе и Риддере бригада друзей из Казахстана на заводе, которая начнет лучше работать.

Но вышло совсем здорово. Давлением рабочих заводоуправление (которое перенесло запуск турбин на второй квартал 1936) вынуждено было согласиться переставить в плане ульбинские турбины на первый квартал. Это значит, что Ульба получит турбины на три месяца раньше! Есть от чего быть хорошему настроению, правда?

Сборник меня совсем замучил. Просидел я с ним в Москве больше месяца. Попутно взялся сделать номер журнала «СССР на стройке», посвященный Казахстану, — т. е. написал либретто номера, организовал фотографии, подчиняя их основной идее номера, и пишу сейчас текст.

Эта работа интересная, и, главное, она даст для Казахстана больше, чем парадный альбом: журнал выходит на русском, английском, немецком и французском языках. Я поставил условием своей работы еще и перевод на казахский язык, чтобы потом разослать журнал (с превосходными фотографиями) в колхозы и совхозы, на рудники и на заводы Казахстана.

К юбилею, к сожалению, номер не поспеет, — но ведь не в этом дело. Дело во всяком и всяческом распространении материала о Казахстане. (Кстати, на сталинском заводе ко мне потом подходили люди и спрашивали, как в Казахстане с малярией, мы, мол, охотно поехали бы туда работать...)

Готовим еще номер «Огонька», 10-го выйдет номер «Резца», целиком посвященный Казахстану.

Берзин<sup>1</sup> и Лукницкий собираются всерьез ехать на все будущее лето в Казахстан. Берзин пишет книгу рассказов о Казахстане и вводит казахстанскую тематику в свой роман, по крайней мере наполовину.

Лукницкий зимой закончит «Хлопок» (таджикистанский) и летом будет у вас писать книгу рассказов о Казахстане. Питович, по-моему, отпал: он сейчас в Ташкенте, возится с Мелькумовым. Рождественский всерьез работает над переводами. Чуковский надежд не подает: и мало видел, и был болен, и чемодан сперли на обратном пути, — предпосылки, не располагающие к работе на казахстанскую тематику.

Таким образом, все же из нашей бригады дельных людей осталось четверо, — процент неплохой, если вспомнить обычный распад бригад. Кроме того, удалось заинтересовать и договориться о дальнейшей работе по переводу стихов и материалов для антологии еще Фромана, Спасского, Бартева.

Учитывая, что сейчас будет сборник и достаточное количество журналов, мы решили, чтоб не втирать очков, наш собственный ленинградский сборник о Казахстане (нашей бригады) сдать в печать в мае 1936 г.

В Правлении Союза удалось выбить 50 000 (а может быть, и все 70 000) вам на дом отдыха и достать машину из отгрузки четвертого квартала.

Вот вкратце то, что удалось сделать за это время. Пытался я еще войти в связь с кино (хронику на Казахстанском материале), но, как известно, там сволочи.

Ну, хватит о делах, поговорим о жизни. Ты пишешь, что был «молчалив и неактивен» во время нашей поездки. Действительно, единственный разговор по душам начался у нас с тобой, помнишь, на площади у Дома правительства вечером перед моим отъездом. Надеюсь, взаимно это наверстаем. Есть у меня мысль — после торжеств проехать в Пахта-арал, — может быть, собрались вместе бы — дней на 10?..

---

<sup>1</sup> *Юлий Соломонович Берзин* (1904–1942) — ленинградский писатель. Окончил юридический факультет Ленинградского университета. Первый его роман «Форд» вышел в 1927 году. Член Союза писателей СССР. В 1938-м был арестован в Ленинграде по обвинению в участии в антисоветской право-троцкистской организации, в 1942 году расстрелян. — *Д. К.*

Рад буду увидеть твою новую пьесу, но с обязательным условием, чтобы ты дал сперва прочесть ее по-русски. Пьесу о 16-м годе приготовь к моему приезду в обыкновенном подстрочнике — без всякого облитературенного кастрирования, я с удовольствием за нее возьмусь и имею предварительное согласие и заинтересованность Ольги Ивановны (супруга Л. Соболева. — Д. К.), — может, чего у нас и выйдет!

Пора кончать письмо, — будет много работы, а вечер уже подходит к концу. Этот месяц работы над сборником порядком меня утомил. Но я очень благодарен Казахстану, потому что я снова начал работать всерьез, — и даже (между нами говоря) испытал настоящее удовлетворение в работе над очерком о Риддере и об Ульбе: пожалуй, со времени окончания работы над первым томом КР (роман «Капитальный ремонт». — Д. К.) мне ни разу не работалось так хорошо и так полно, — по ощущению, что сделано почти все, что я мог сделать. А ты знаешь, вероятно, по себе, какое это хорошее чувство, — чувствовать, что мыслишь в полный размах, что находишь слова, какие единственно нужны. Это чувство лучше и ценнее признания, славы, успеха и прочего, с чем связывается обычно хорошая работа.

Вообще Казахстан разбудил меня. Я очень долго спал. Теперь живу — жадно и счастливо. Как же не полюбить эту страну и вас — ее людей?

Надо мной уж смеются, что я меняю подданство, принимаю ислам и называюсь Лене Соболипбаев.

Ну, привет, Мухтарушка! Жму твою широкую руку и надеюсь скоро увидеться. Поцелуй Лелюсю<sup>2</sup> и скажи, что наоборот — Казахстан отучил меня пускать мыльные пузыри и заставил заняться настоящим делом. Впрочем, эту символику она примет всерьез. Лучше скажи, что пускаю и вспоминаю при этом ее.

Привет Валентине Николаевне и Мугаш<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Лейла Мухтаровна Ауэзова (1929–1993), дочь М. Ауэзова. — Д. К.

<sup>3</sup> Мугалима Мухтаровна Ауэзова (1918–2009), старшая дочь М. Ауэзова. — Д. К.

Ольга Ивановна уснула, а то бы она приписала. Передаю привет от нее заочно, думаю, что не ошибаюсь в ее заочном, но искреннем расположении к вам.

Леонид  
[*Рукописный...* П. 600]

После этого тесного знакомства творческие отношения писателей перешли в новое качественное состояние. Соболев хотел перевести на русский язык ряд известных ранних рассказов Ауэзова, в том числе рассказ «Коксерек» («Серый лютый»). Но, получив «литературно обработанный» текст подстрочника этих произведений, остался крайне неудовлетворен.

В письме к Ауэзову от 28 августа 1935 года он писал:

Милый мой Мухтар-ага!

Закончил наконец работу над твоим рассказом — и нахожусь в состоянии растерянности: все мне кажется, что рассказ твой я совсем испортил.

Виноват в этом отчасти и ты сам. Была допущена непоправимая ошибка, — зачем ты (или Союз) выслал мне «литературно обработанный перевод». Он так заглажен, так примазан, что сквозь его зачищенные и протокольные фразы невозможно разглядеть, что было написано тобой.

И получилось в моей обработке так, что стиль пропал во все. Работая, я совершенно не ощущал, как ты сказал эту фразу, а понимал только, что ты ею сказал. Отсюда — страшно русифицированный текст.

Я понял это только тогда, когда, почти кончив рассказ, начал редактировать обработку Барлиевым рассказа Майлина. Подстрочник открыл мне, что можно было сделать с твоим рассказом, имея я такой же подстрочник. Какие возможности! Как было бы замечательно — смотреть сквозь разбитый, корявый и порой не совсем понятный текст подстрочника на те образы, которые заключены в подлиннике, — и восстанавливать их в новой — русской — форме!

В «лит. обработке» они кастрированы, они лишены их собственного, им лишь присущего аромата.

Представь себе, что мне бы пришлось переключать бетховенскую симфонию для рояля в две руки. И представь, что в качестве оригинала мне дали бы не партитуру со всем ее богатством звучания инструментов, а готовое переложение, скажем, для рояля в четыре руки... Как бы мог я угадать подлинное звучание симфонии, если бы я слышал ее только в рояле, пусть и в четыре руки?

То же произошло и здесь. Волей-неволей идешь на поводу за русским текстом, углубляя его ошибки, — и вероятно, как непохоже сделанное мной на твой подлинник!

От этого мне очень грустно и обидно, а главное — стыдно перед тобой и твоим доверием. Прочтешь и поймешь это.

Со сборником — не работа, а «цельный кошмар». Подстрочники присылались так туго и так поздно, горячка была и идет такая, что это несомненно отзовется на качестве. Суди сам: 5 печ. листов Сейфуллина прислали только 21 августа, за 9 дней до сдачи в набор. Пять листов и девять дней! Ну и вот: четыре человека, взяв по листу, делают сейчас из Сейфуллина на виногрет. Думать о нем страшно!

Сегодня с удивлением и неверием обнаружил, что в основном сборник сделан: ночью кончил последнюю редактуру — и 15 листов сдаем в набор. Остались пустяки: упомянутый виногрет из Сейфуллина и четырех обработчиков, мой рассказ (или статья), который я должен испечь как блин за эти три дня, и статья... По-моему, я начинаю сесть...

...Шаповалова сказала мне, что здесь в Москве есть твой рассказ о волке. Что бы ты его прислал мне? Я бы с удовольствием поработал над ним для ребят. Подумай, кстати, я бы реабилитировал себя перед тобой, — только, умоляю, — без промежуточной «литобработки»!

Как твоя пьеса? Так ты ее и не выслал. Если готова — гони и русскую редакцию, и опять-таки подстрочник... [*Рукописный*... П. 600]

В конце письма речь идет о пьесе Ауэзова об Абае. Автор хотел, чтобы она была поставлена и на русском языке, поэтому он обратился к Соболеву за помощью при создании русского варианта пьесы.

Плодом творческой дружбы Ауэзова и Соболева явилась трагедия «Абай», написанная ими в соавторстве.

Премьера спектакля состоялась 30 октября 1940 года в Казахском театре драмы в Алматы. Спектакль был поставлен талантливым режиссером А. Токпановым, художниками были С. Ходжиков и Э. Чарномский.

Существует документ от 18 октября 1940 года о том, что пьеса принята Казахским реперткомом и разрешено ее поставить в Казахском театре драмы:

Просмотрено.

Замечания, сделанные при просмотре:

1. Отшлифовать образ Жиренше таким образом, чтобы бий не получился таким же, как Караменде в пьесе «Енлик-Кебек». Бий должен быть хитрым, умным и сильным противником Абая.

2. Предложить театру до 2-го ноября с. г. заменить исполнителей ролей — жены Абая, а также Азимхана и Долгополова.

3. Примечание: Спектакль «Абай» с исправлениями замечаний, указанных в первом пункте, разрешить к постановке с 19 октября с. г. по 5 ноября, с 6-го ноября разрешить только при выполнении замечаний, указанных в пункте 2 [*Постановление...* 1940: л. 42].

Эта пьеса писалась в несколько этапов, и работа над ней завершилась в Доме творчества в Переделкине под Москвой, где Ауэзов провел осень 1939 года.

Текст пьесы был полностью написан Ауэзовым по заранее обсужденному, разработанному двумя авторами плану, фактически представлявшему собой либретто пьесы. В ходе работы возникали споры, некоторые предложения Соболева Ауэзов решительно отвергал, если они противоречили исторической правде воссоздаваемой ими эпохи.

Так, Соболев настаивал на введении в пьесу образа Жамбыла<sup>4</sup>, его контактов с Абаем, что вызывало категорический протест Ауэзова. Он считал, что при воссоздании жизненного пути исторической личности нельзя искажать хорошо известные биографические факты. Изобра-

---

<sup>4</sup> Имеется в виду казахский поэт *Жамбыл Жабаев* (1846—1945).

жение же встречи этих двух поэтов шло бы вразрез с исторической достоверностью.

Соболев по подстрочнику Ауэзова (который и сам активно участвовал в работе над текстом) создал русский текст пьесы. Казахский вариант Ауэзов дополнил впоследствии самостоятельно и ввел новых персонажей, например Айгерим. Этот текст и стал каноническим.

В творческом сотрудничестве Ауэзова с Соболевым осуществлялось взаимодействие двух национальных культур, двух зрелых, крупных индивидуальностей, двух различных традиций, двух принципов образного мышления, двух языков. В драме соединились эпический образ героя и углубленная психологическая разработка характера.

В работе над пьесой уже закладывались идейно-эстетические основы будущего романа об Абае.

Первые ее публикации в отрывках появились в 1940 году почти одновременно: 5 января — на казахском языке в газете «Қазақ әдебиеті» («Казахская литература»), 10 февраля — на русском в «Литературной газете». Полностью на русском языке пьеса впервые была опубликована в 1941 году в книге «Сборник современной казахской литературы» [Сборник... 1941]. На казахском текст впервые вышел отдельным изданием в 1950-м.

В 1959 году после завершения романа-эпопеи «Путь Абая» Ауэзов создал новую редакцию пьесы на казахском языке. В 1962-м она была поставлена на сцене Казахского государственного академического театра драмы. С тех пор она существует в двух равноправных творческих вариантах — русском и казахском, которые во многом различаются.

Основной драматургический конфликт, развитие характеров и событий, ведущие эпизоды сходны в обоих вариантах. Но Ауэзов, перерабатывая трагедию, сближал ее с романом-эпопеей, соответственно изменяя ситуации, мотивировку событий и действий персонажей, придавал им известную общность и сходную трактовку. Он стремился снять все разночтения трагедии и последней книги эпопеи, сделать единым круг действующих лиц и течение событий.

Постановка трагедии «Абай» явилась крупным событием в истории казахского драматического театра. В спек-

такле показан последний период жизни Абая, где он борется с родовыми противоречиями и отжившим общественным укладом того периода, отстаивая права двух молодых людей Айдара и Ажар на их искренние чувства друг к другу.

В 1930-е годы Ауэзов и Соболев начали совместно готовить к печати на русском языке сборник образцов казахской поэзии «Песни казахских степей». Книга вышла в Москве в 1940 году с их вступительной статьей «Эпос и фольклор казахского народа». После войны началась работа Ауэзова и Соболева над переводом на русский язык второй и третьей книг романа-эпопеи «Путь Абая».

В рукописном фонде Научно-культурного центра «Дом Ауэзова» хранится переписка Соболева с казахским писателем, показывающая их совместную работу над переводом. Ауэзов оказывал ему большую помощь, объясняя многие выражения, неточно переданные в подстрочнике. Во многих случаях автор сам делал подстрочный перевод, что также несколько упрощало задачу переводчика.

Однако работа Соболева над переводом романа-эпопеи «Путь Абая» на русский язык началась еще в 1937 году, когда он перевел небольшой его фрагмент «Как запела Татьяна в степи». В том же году перевод был опубликован в журнале «Литературный Казахстан» [Ауэзов 1937].

Соболев в то время состоял в переписке с Ауэзовым, который помогал переводчику советами и отвечал на все вопросы в связи с текстом. Характер этой работы запечатлен в обнаруженном нами письме Соболева к Ауэзову от 5 июля 1937 года. Помимо переводческих проблем в письме говорится о произведениях Ауэзова и других казахских писателей, которые Соболев готовил для выходящей в Москве «Антологии казахской литературы» (изд. «Художественная литература»).

Дорогому Мухтару привет!

Посылаю тебе сделанный мною перевод с твоего подстрочника. Посмотри его и пришли свои замечания. В частности, обрати внимание на отмеченные места. Так ли я их понял и сделал?

Стр. 8 — Благословен народ... Подстрочник: «Какой был бы неоценимый дар, когда б имел народ и родину, просветленные знанием? Когда б они имели сооруженный из стали свой клад просветленных поколений?» — Кто имел? Абай? Народ? Я понял это как тоску Абая по национальной культуре. Разъясни.

Стр. 6 — верно ли дал остроту Абая?

Стр. 7 — верна ли краска размышлений Абая?

Стр. 9 — то же.

Стр. 13 — не нужно ли яснее расшифровать Ак-бала? Так ли переданы слова Абая о Татьяне? И верно ли примечание о байге и жыре?

Стр. 19 — так ли анекдот Абая о Ташкенте?

40 — очень трудно передать перестрелку острот Кокпая и Мухамеджана. Непонятно в подлиннике: «Молчи, брат, в ауле благоденствие, порядок, добро» (?).

Как верно: Кокпай или Кукпай? И как тогда уважительное: Коке? Я придерживался твоей транскрипции — Кокпай. Мукашев пишет: Кукпай и Коке.

Ответь, исправлю в наборе.

Теперь о другом. Сижу сейчас над твоей пьесой. Очень трудно, в особенности остроты Корпобая. Как передать прозвища, которые он всем дает? С примечаниями — скучно, переводить «Мягкий Черный» — глуповато...

Скажи, пожалуйста, — они говорят частью по-русски, например с Марьей Ивановной?

Каков характер Гайниш? Кокетка, любящая покрутить?

Что такое Шек-Сободек? (стр. 53)

Багистан или багстан?

Когда сделаю, вышлю тебе для проверки. Но очень трудно.

О «Жамиля»<sup>5</sup>. Рассказ хороший. Но беда в том, что в антологии, как нарочно, подобралось: все одна и та же тема. Женщина в прошлом. Суди сам: Айша Сакена, Ночная бабочка — Давлетбаева, Шуга Майлина, «В пучине» Мусрепова и Жамиля — все это на одну тему.

---

<sup>5</sup> «Жамиля» — первое название известного рассказа Ауэзова «Женитьба». — Д. К.

Кроме того, антология распухает с 40 листов плана до 45. Надо что-то придумывать. Мне кажется справедливым «Жамиля» не включать. Ты представлен двумя хорошими вещами — Абаем и пьесой, проза, перечисленная в одной тематике с «Жамиля», — по одной вещи каждого автора, и запомнить их теперь, когда перевод сделан, — трудно.

Сообщи, очень ли будет тебе обидно, если «Жамиля» мы не дадим? Напиши откровенно. Если считаешь, что мое решение неверно, я что-нибудь придумаю. Мне и самому жалко, да выхода нет.

Приходится сокращать многое. Жансугуровскую «Красную Зарю» я целую неделю доводил с 3 листов до 1, — острожно, мучаясь за себя и за него. Посылаю ему, — пусть проверит, так ли сделал.

Работы с антологией — уйма. С моей стороны — я готов сдавать в работу к 1 августа, осталась только твоя пьеса. Но вы, друзья! — вы задерживаете!!!!

Пройди в Союз, объясни, что есть строки, планы и так далее. Что до сих пор я не имею Биржан-сала (500 строк) и что в переводе Никольской я не очень уверен. Бекета ее и Шернияза я принял, а Таскын пришлось дать переводить заново, сделано слабо, расплывчато и как-то любительски. Не знаю, как она справится с Биржан-сал, а ведь это 500 строк! Если окажется слабо — кто успеет перевести?..

Теперь о частностях. Получил ли ты тыняновского Пушкина и если получил, почему же ты такой свинтус и даже не сообщал мне, пришла ли книга, которую я для тебя вырвал у Тынянова?

Почему ты вообще не пишешь мне? Что я не пишу — понятно, твои же вещи денно и ночью перевожу, а ты?

Новости: я получил в Москве квартиру, буду проводить теперь больше времени в Москве, чем здесь, — там буду писать, а здесь — работать над редактурой и прочими отходами творчества. Адрес ее: Тверской бульвар 25, кв. 17 (Дом Герцена, где Литфонд), тел. — 1-75-54. Но пиши мне пока сюда, так как там еще идет ремонт и окончательно я там устроюсь не раньше сентября. Числа 5—6 августа поеду в Москву красить квартиру и сдавать антологию.

Есть к тебе огромная просьба, Мухтарушка: на зиму я остаюсь голый, — моя знаменитая доха лезет так, что привлека-

ет внимание милиции. Всю зиму и лето я искал здесь себе доху: либо лезут, как мои (олень), либо хороши, но малы. Ты в дохах понимаешь: купи мне или лучше закажи доху. Условия: хороший, легкий и прочный мех (барсук, суслик — что хочешь, полагаюсь на твой вкус) и огромный размер — на меня. Только не очень тяжелую! И к ней шапку — круглую.

Наведи, Мухтарушка, справки, пользуясь родовыми связями, и сообщи, сколько надо переслать на нее денег. Я так привык к своей облезлой сволочи, что зиму прямо страдал: шубы носить не могу — тяжело и тесно, а в моей дохе появляться на улицах значило вызывать проклятье окружающих, косые взгляды шоферов. Она отрезала мне возможность ездить в метро и в трамваях и вызвала крупные чаевые шоферам — в компенсацию за чистку машины. С ней можно было бы написать трагедию.

Сделай это, пожалуйста, и я включу тебя в свои молитвы.

Передай мой искренний привет Валентине Николаевне, Лелюсе и Мугаш. Ольга Ивановна шлет привет, Абай ей очень понравился, особенно первые страницы об Ак-шоке.

Отвечай скорее по поводу перевода и жди статью.

Целую тебя дружески и крепко. Настроение мое неважное — подумай, какая чертова неразбериха шла все время кругом, как переоценивались ценности и в каких дураках мы, оказывается, ходили, не видя ничего под носом.

Твой Леонид Соболев  
[Рукописный... П. 600]

Сначала для перевода своего романа об Абае на русский язык Ауэзов привлек Анну Борисовну Никольскую. Но после ее перевода с подстрочника, составленного Н. Нуртазиным, Ауэзов был не совсем удовлетворен качеством русского варианта.

Поэтому казахский писатель приходит к решению привлечь для качественного улучшения перевода своего давнего знакомого и соавтора по прежней работе над пьесой об Абае — известного русского писателя Леонида Сергеевича Соболева.

Делясь своими воспоминаниями о совместной работе с Ауэзовым, Соболев дает выразительную характеристику личности казахского писателя:

При всей его удивительной образованности, эрудиции... он был человеком необычайно деликатным и чрезвычайно интересным в творчестве. Бывало, во время работы, что подстрочник <...> не всегда был удачно сделан, я его не очень понимал, что там было, что хотел сказать Мухтар... Мухтар очень часто приезжал в Москву, и я его просил эти страницы рассказать мне заново.

И он как бы преображался, он удивительным своим своеобразным русским языком переводил казахские образы; и оставалось это только ловить, для того, чтобы запечатлеть... на русском языке. И я думаю, что эти вот совместные страницы, которые мы делали, являются лучшими в русском переводе романа<sup>6</sup>.

Вот как сам Ауэзов оценивает работу Соболева по переводу романа-эпопеи «Путь Абая»:

...очень большие трудности были у Л. Соболева в передаче этих особенностей. Масса реалий есть, особенно кочевого быта, которые трудно передать. Что помогло завершить творчески большую, дружную работу мою с Соболевым? Эту практику надо довести до сведения других переводчиков.

Он исследовательски вооружен, знает Абая и его творения, знает историю казахской культуры и литературы. Это общен историческая, культурная вооруженность переводчика — самое главное условие, а так вообще в прозе не должно быть особых затруднений в точной передаче стиля. Надо выразить пожелание, чтобы нас не улучшали, а точно переводили [Ауэзов 1967].

Письма Соболева интересны тем, что позволяют составить представление о большой творческой работе, которую русский и казахский писатели вели совместно в процессе перевода эпопеи «Путь Абая» на русский язык.

---

<sup>6</sup> Запись по фонограмме документального фильма «Мухтар-ага» («Казахфильм», 1967).

## Литература

Ауэзов М. О. Как запела Татьяна в степи / Перевод с каз. Л. Соболева // Литературный Казахстан. 1937. № 6. С. 61–80.

Ауэзов М. Из неопубликованного // Казахстанская правда. 1967. 16 апреля. С. 10.

Постановление управления по делам искусств КазССР. 18.10.1940 // ЦГА РК (Центральный Государственный архив Республики Казахстан). Ф. 1242. Оп. 1. Д. 638.

Рождественский Вс. Дружеские встречи // М. О. Ауэзов в воспоминаниях современников / Сост., вступ. ст. Л. Ауэзовой. Алматы: Жазушы, 1972. С. 28–33.

Рукописный фонд НКЦ «Дом Ауэзова» (г. Алматы, Казахстан). П. 504, 600.

Сборник современной казахской литературы / Под ред. А. Дроздова, М. Зенкевича, А. Тажибаева. М.: ОГИЗ: Гослитиздат, 1941.

Соболев Л. С. Духовный брат Абая // М. О. Ауэзов в воспоминаниях современников. 1972. С. 19–22.

## References

Auezov, M. (1937). Once Tatiana began singing in the steppe. *Literaturniy Kazakhstan*, 6, pp. 61-80. (In Russ.)

Auezov, M. (1967). From the unpublished. *Kazakhstanskaya Pravda*, 16 Apr., p. 10. (In Russ.)

Drozov, A., Zenkevich, M. and Tazhibae, A., eds. (1941). *A collection of modern Kazakh literature*. Moscow: OGIZ: Goslitizdat. (In Russ.)

Handwritten fond of the Academic and Cultural Centre 'The House of M. Auezov'. Almaty, Kazakhstan. Folders 504, 600. (In Russ.)

*Resolution of the Kazakh SSR Committee for Art Affairs, 18 Oct.* (1940). [resolution] Central State Archive of the Republic of Kazakhstan, Fond 1242, inv. 1, file 638. Almaty, Kazakhstan. (In Russ.)

Rozhdestvensky, V. (1972). Friendly gatherings. In: L. Auezova, ed., *Reminiscences of Mukhtar Auezov by his contemporaries*. Almaty: Zhazushy, pp. 28-33. (In Russ.)

Sobolev, L. (1972). Abay's spiritual brother. In: L. Auezova, ed., *Reminiscences of Mukhtar Auezov by his contemporaries*. Almaty: Zhazushy, pp. 19-22. (In Russ.)

## On translation of the epic novel *The Path of Abay [Put' Abaya]* into Russian

*From the correspondence  
between M. Auezov and L. Sobolev*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-319-335

### Diar Askarovich Kunaev

Candidate of Philology

Research and Cultural Centre 'Auezov House' at the M. O. Auezov  
Institute of Literature and Art

(29 Kurmangazy St., Almaty, A10C5D8, Republic of Kazakhstan;  
email: domauezov@mail.ru)

**Abstract:** The article reveals little-known facts from the lives of M. Auezov and L. Sobolev, two important writers of Kazakhstan and Russia, respectively, and cites their reflections on life, literature, and time. A large share of the archived material from the manuscripts department of the Almaty-based Research and Cultural Centre 'Auezov House' is examined and published for the first time.

L. Sobolev's letters speak of an artist's fate: we become witnesses of his very personal anxieties as well as events on a national scale. The letters also provide a valuable insight into the Russo-Kazakh literary connections from the early 1930s. M. Auezov epistles focus on the problems of interconnectedness and interaction of national literatures, particularly in terms of the artistic appropriation of Russian literary experiences by Kazakh writers. Another point of interest is the two writers' exchanges about the artistic translation of M. Auezov's major opus, the epic novel *The Path of Abay [Put' Abaya]*, into Russian.

**Keywords:** M. Auezov, L. Sobolev, V. Rozhdestvensky, P. Luknitsky, *The Path of Abay [Put' Abaya]*, artistic translation, biography, epistolary legacy.

The article was received on 6 Oct. 2017.

---

# Литературный музей

---

## Песнь торжествующей любви

*О музее Ивана Сергеевича Тургенева*

*Беседу вела Александра Гордон*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-336-362

### **Александра Вениаминовна Гордон**

филолог, журналист, критик

(125183, Россия, г. Москва, ул. Лихоборские Бугры, д. 12, 53;

email: [aleksandra.gordon@yandex.ru](mailto:aleksandra.gordon@yandex.ru))

### **Вера Владимировна Калмыкова**

кандидат филологических наук

филолог, критик, поэт, главный редактор издательства «Русский импульс»

(140103, Россия, Московская область, г. Раменское, ул. Гурьева, д. 4а, 70; email: [gus-impulse@mail.ru](mailto:gus-impulse@mail.ru))

**Аннотация.** В интервью с заведующей музеем И. С. Тургенева на Остоженке Е. Полянской и ныне покойной Е. Грибковой, старшим научным сотрудником музея, рассказывается о трудностях на пути создания музея. Уделено внимание новой экспозиции, дающей представление как о тургеневской эпохе и обитателях дома на Остоженке, так и о произведениях писателя.

**Ключевые слова:** И. Тургенев, В. Тургенева, П. Виардо, Л. Виардо, дом Тургеневых на Остоженке, коллекции музея, библиотека Тургеневых, экспозиция мемориального музея.

Текст интервью поступил 12.12.2017.

Любое соприкосновение с тургеневской темой вызывает невольный душевный трепет. Удивительная биография писателя, «посла от русской интеллигенции» за границей, его умение показать внутреннюю суть того или иного явления русской жизни и потаенную взаимосвязь природы и человека, граничащее с самозабвением благородство лучших его поэтических образов не оставляют равнодушными сердца читателей по сей день. Но статья проводниками в «неведомый край» поэтики писателя во всей полноте подвластно лишь истинным знатокам его творчества.

Сравнительно новый московский музейный адрес — Остоженка, 37, Дом-музей И. С. Тургенева, филиал Государственного музея А. С. Пушкина. О том, как он создается, рассказали его сотрудники, Елена Валерьевна Полянская и Елена Михайловна Грибкова, ныне, к сожалению, покойная.

Елена Валерьевна Полянская заведует Домом-музеем И. С. Тургенева на Остоженке со дня его основания. Является автором ряда исследований и публикаций по истории остоженского дома, московской биографии Тургенева, коллекции музея, а также автором музейных экскурсионно-туристических маршрутов по тургеневским местам Москвы и России. В настоящее время занимается музеефикацией остоженского дома и подготовкой новой экспозиции Дома-музея И. С. Тургенева, который откроется после реставрации осенью 2018 года.

## **Елена Михайловна Грибкова**

### ***Слово памяти***

Есть люди, будто бы специально предназначенные для одного занятия, одной профессии. Они могут работать в разных сферах, добросовестно и даже талантливо, но созданы словно для чего-то другого. Такой была Елена Михайловна Грибкова. Она многое умела, была прекрасным преподавателем и редактором, в частности, исторического журнала «Ларец Клио» (под фамилией Огнянова). Вела

научные исследования, опубликовала и откомментировала, например, в 1993 году повесть Евдокии Ростопчиной «Палаццо Форли», в предисловии к которой показала, что живописные и музыкальные мотивы сближают это произведение с отрывком из незавершенного романа Гоголя «Аннунциата» («Рим»). Ее перу принадлежит увлекательнейший комментарий для школьников к комедии Грибоедова «Горе от ума». Елена Михайловна также занималась историей литературно-музыкальных салонов и русско-итальянских культурных связей XIX века. Ей было важно сказать каждому, кто мог соприкоснуться с ее работой, как прекрасно то, чем она занимается. Журнал «Ларец Клио» представлялся ей волшебной шкатулкой для школьника, интересующегося историей: он открывает обложку, а там драгоценные сведения об истории всевозможных открытий, россыпь редких фактов, характеризующих нравы далеких эпох...

Всю жизнь Елена Михайловна Грибкова была погружена в творчество Ивана Сергеевича Тургенева. Ее всегда интересовала и его непростая судьба, достойная отдельного романа, и взаимоотношения с ближайшим окружением. Факты биографии писателя для нее значили не меньше, чем события собственной жизни.

Открытие музея Тургенева в Москве на Остоженке многие старые музейщики воспринимают как чудо. Возможно, так и было. То же, что Елена Михайловна сразу оказалась среди сотрудников, — закономерно. Последние семь лет жизни там она и работала. Так сложилось, что в то время она переживала одну личную трагедию за другой, но все же это были годы творчества. Собираание музейной коллекции и подготовка тургеневской выставки... Научная атрибуция миниатюрного портрета Варвары Петровны Тургеневой... Одной из последних значительных работ Елены Михайловны стало исследование мемуаров Варвары Житовой, возможно, единокровной сестры Тургенева. В своем послесловии к изданию «Воспоминаний о семье Тургенева» В. Житовой (М.: Гелиос АРВ, 2016) Елена Михайловна выдвинула совершенно новую, но вполне убедительную версию происхождения мемуаристки, проливающую иной свет на характер взаимоотношений родителей писателя.

Елена Михайловна, как никто другой, могла ощущать особенности стиля тургеневской эпохи. Она знала, как рассказать о прошлом, чтобы посетитель «с улицы» проникся ощущением связи времен; способна была придумать, как увлечь людей, далеких и от Тургенева, и от музея.

И душа ее осталась, конечно, под сводами особняка на Остоженке. Усилия Елены Грибковой и теперешних сотрудников музея во главе с Еленой Полянкой позволяют надеяться, что тургеневский мир новой экспозиции дома на Остоженке будет ярким и разнообразным.

Рассказ о непростых обстоятельствах создания музея Тургенева и дальнейших планах его развития прозвучал на экскурсии Е. Полянской незадолго до закрытия музея на ремонт, в 2015 году, и был в высшей степени интересен. О новой экспозиции хотелось узнать как можно больше... Александра Гордон договорилась с музеем об интервью с Е. Полянкой. Неожиданно Елена Валерьевна пришла не одна, а с Еленой Михайловной Грибковой. Так родилось двойное интервью. И хотя после смерти Елены Михайловны разговор с Еленой Валерьевной продолжался, все же основная беседа состоялась именно тогда.

*— Странно, что в Москве столь длительное время не было музея Тургенева, хотя есть дом, связанный с его именем.*

**Елена Грибкова:** И такая судьба была не только у дома Тургенева. И музея Гоголя в Москве первоначально не было, хотя про дом, где он жил, сжег второй том «Мертвых душ» и умер, все было известно.

*— Но уже в 1981 году в «доме Гоголя» на Никитском бульваре располагалась библиотека и даже хранилось несколько экспонатов...*

**Е. Г.:** Благодаря частной инициативе библиотекарей. А музей был создан только к 200-летию со дня рождения Гоголя, хотя уцелел не только сам дом, но и камин, в котором был сожжен второй том «Мертвых душ». С Тургеньевым от-

части повторилась та же история. Московская общественность давно поднимала вопрос о создании музея в доме на Остоженке. Мать писателя, Варвара Петровна, снимала его в течение десяти лет. В этом сером здании с белыми колоннами разворачивались события, ставшие основой сюжета знаменитого тургеневского рассказа «Муму». Его Тургенев писал, оказавшись под арестом в Петербурге за публикацию статьи о Гоголе (в то время он содержался на съезжей в арестантском отделении). Но даже мемориальная доска появилась на фасаде лишь в 1968 году.

Еще в 1992 году дом предлагалось передать Государственному литературному музею (ныне Государственный музей истории российской литературы им. В. И. Даля. — А. Г., В. К.). Министерство культуры отказалось от этого, возможно, из-за отсутствия денег. Кроме того, дом был арендован, а договор аренды заключен на длительный срок. Арендатором была организация, производившая спортивные изделия. Она находилась в этом здании с 1976 до 2009 года. А раньше чего там только не было! В том числе даже коммуналки.

Наконец в 2001 году состоялось заседание комиссии по социальной политике Московской городской думы. Тогдашнему мэру Юрию Лужкову было направлено предложение о создании в Москве музея Тургенева. В 2007 году Библиотека-читальня имени И. С. Тургенева устроила выставку «Тургенев в Москве». На открытии присутствовал Лужков. Директор библиотеки Татьяна Коробкина, показывая фотографию дома Тургенева, убеждала мэра в исторической важности этого вопроса. В том же году появилось распоряжение Правительства Москвы о передаче здания Государственному музею А. С. Пушкина, филиалом которого стал музей Тургенева. Но состоялась передача только в 2009 году, когда истек срок аренды «Спортинтерпрома». Те два года, которыми мы располагали, позволили сформировать первоначальную коллекцию — в музее Пушкина почти не было предметов, имеющих отношение к биографии Тургенева.

*— Должна была когда-нибудь восторжествовать справедливость! Даже в конце жизни Тургенев мечтал*

*быть признанным за хорошего ученика Пушкина, и то, что Тургеневский музей стал филиалом Пушкинского, совершенно закономерно. Неужели вам хватило двух лет, чтобы собрать около 700 экспонатов?*

**Елена Полянская:** Из этого количества экспонатов мы смогли сделать выставку. Когда получили дом в 2009 году, то обнаружили, что интерьеры сильно перестроены. Там располагались офисы, и потому внутри оказалось множество перегородок, низкие потолки. Все залы были разделены на кабинеты, даже появились дополнительные коридоры. Было очевидно, что дом требует реставрации. Но ведь это очень длительный процесс — разработка проекта, утверждения, согласования... И мы решили открыть музей, создав временную экспозицию на основе уже собранных к тому времени материалов. При этом вскрыли временные перегородки в парадной анфиладе, оказавшейся наиболее уцелевшей. В ней (на основе разных материалов, как наших, так и временно предоставленных коллегами: Государственным литературным музеем, Музеем-заповедником «Спасское-Лутовиново», Музеем И. С. Тургенева в Орле, Пушкинским Домом, московскими архивами, библиотеками) была открыта выставка «Москва, Остоженка, Тургенев». Она просуществовала шесть лет, оказалась очень удачной и выглядела как полноценная экспозиция.

*— Безусловно, и настолько, что никто из посетителей не мог догадаться ни о том, что это всего лишь выставка, ни о ваших дальнейших замыслах... И все же музей Тургенева до закрытия не производил впечатления столичного дома именитого классика.*

**Е. П.:** Сам мемориальный дом достаточно зауряден для Москвы. Он построен в «послепожарную эпоху» — имеется в виду пожар 1812 года. Мы даже не знаем, кто являлся архитектором: здание выстроено, скорее всего, по типовому проекту. Этим оно отличается, например, от особняка на Пречистенке, в котором разместился музей А. С. Пушкина. Богатый житель Москвы А. Хрущев мог позволить себе

пригласить архитектора Афанасия Григорьева, работавшего в паре с Доменико Жилярди. А остроженский дом построен в 1819 году по заказу некоего сенатского секретаря Д. Федорова, человека явно не настолько состоятельного, чтобы заказать для себя роскошный особняк. Позже Федоров продал дом чиновнику десятого класса горного ведомства Н. Лошаковскому, который, как и прежний хозяин, сдавал его внаем. Вот у него-то и снимала дом Варвара Петровна. Кстати сказать, в те годы (1840-е) Тургенев еще не был именитым классиком, его путь в литературе только начинался.

— *То есть вы смогли сделать обзор жизни Тургенева буквально из ничего?*

**Е. П.:** Не совсем. Мы, например, располагали достаточно богатым фондом редкой книги. Неудивительно, что нам удалось составить у посетителей представление о читательских интересах Тургенева. Ведь в наших книжных фондах немало изданий, аналогичных тем, что находятся в сохранившейся мемориальной библиотеке Ивана Сергеевича, собранной в Спасском-Лутовинове двоюродными дедами Тургенева, Иваном Ивановичем и Алексеем Ивановичем Лутовиновыми. Она пополнялась стараниями Варвары Петровны и Сергея Николаевича, а позже и самого Ивана Сергеевича. В настоящее время эта библиотека хранится в музее Тургенева в Орле. Родители Тургенева по возрасту были близки к Пушкину, и потому в музее великого поэта также хранятся книги, составлявшие круг чтения как семьи Тургеневых, так и других их современников.

— *И юного Тургенева тоже?*

**Е. П.:** Конечно. Так, в фондах музея хранится издание 1811 года «Эмблемы и символы». Это была первая книга Тургенева-ребенка, которую тот держал в руках. С дворовым человеком Леоном Серебряковым они проникли в библиотечный шкаф и вытащили две большие книги. Будущему писателю достались «Эмблемы и символы», а его тогдашнему «подельнику» Леону Серебрякову — «Россия-

да» Хераскова. Кстати, потом они сидели в саду и Серебряков читал «Россияду» маленькому Ивану. Этот сюжет рассказан Тургеневым в одном из писем к друзьям, Михаилу Бакунину и Александру Ефремову. Там он подробно описывал, как долго рассматривал все символы, которые даже стали сниться ему по ночам. И в роман «Дворянское гнездо» Тургенев ввел этот эпизод: книгу давали маленькому Феде Лаврецкому. Данный случай из детства писателя также нашел отражение в его рассказе «Пунин и Бабурин».

На юного Тургенева большое впечатление произвел роман Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». Содержание этого произведения он слышал от своего преподавателя в пансионе Вейденгаммера.

*— Тогда «Юрий Милославский» ему казался «чудом совершенства»!*

**Е. П.:** Загоскин был приятелем отца Тургенева и часто бывал в их доме. Сам писатель был слегка чудаковат, его герои — отважны. И об этом несовпадении Тургенев также упоминал в письмах. Книга находилась в прежней экспозиции и будет помещена в новую.

Некоторое время Тургенев интересовался сочинениями Марлинского и Бенедиктова, но это увлечение прошло быстро. К Пушкину любовь оставалась неизменной. В годы учебы, особенно в Берлинском университете, круг чтения дополнили Гегель и Гёте. Они были кумирами русской молодежи.

*— Да, судя по произведениям и переписке, эти имена всегда ассоциировались у Тургенева прежде всего с чудесными студенческими годами, со временем становления мировоззрения. Ведь благодаря дружбе со Станкевичем и Бакуниным «заклятым гётеанцем» и гегельянцем он стал именно в конце 1830-х годов в Берлине.*

**Е. П.:** Да, в маленькой берлинской колонии русских студентов царил культ Гегеля — титана «чистой мысли» — и Гёте — чистого «поэта природы». Всемирно известный мыслитель Гегель в 1820-е годы являлся деканом фило-

софского факультета Берлинского университета. В нашем музее хранится свидетельство о приеме в число студентов Ф. Струве с автографом знаменитого философа. А Тургенев слушал лекции его ученика, профессора Карла Вердера, при одном имени которого воодушевлялись студенты.

*— Наверное, в новой экспозиции будет отдельное помещение для библиотеки?*

**Е. П.:** Мы предполагаем воссоздать комнаты Тургенева, где будут стоять библиотечные шкафы с книгами, составлявшими круг его чтения. Постараемся отразить становление писателя. Чаще всего Ивана Сергеевича изображают убеленным сединами старцем, а дом на Остоженке помнит его молодым.

*— Легко переходящим из одной крайности в другую, увлекавшимся вымыслами... Неужели до нас дошли фолианты, ставшие невольными свидетелями его размышлений?*

**Е. П.:** Надо сказать, что большинство книг, которые Тургенев совершенно точно держал в руках — на них есть пометы, сделанные его рукой, — хранятся в орловском музее. Но книги с его автографами есть и у нас, и мы обязательно поместим их в экспозицию. Например, мы располагаем экземплярами романа «Новь» на русском и французском языках с дарственными надписями Тургенева. Один был подарен автором норвежско-американскому писателю Хьялмару Бойесену, другой, с русским текстом, — французскому переводчику Виктору Дерели. Музейный экземпляр мы получили в дар от Натальи Борисовны Волковой, вдовы известного ученого и коллекционера Ильи Самойловича Зильберштейна.

*— Именно родители позаботились, чтобы сын смог «в просвещении быть с веком наравне»?*

**Е. Г.:** Родители воспитали у Ивана Сергеевича уважительное отношение к книге. Варвара Петровна была на 12 лет старше Пушкина, знанием русской литературы не

отличалась, да и относилась к ней прохладно. В одном из произведений Тургенева даже звучит фраза, что русских книг в порядочных семействах не читают. Пушкин составлял исключение — к нему Варвара Петровна относилась с пиететом и «Онегина» цитировала постоянно. Знала она его почти наизусть.

— *Характерно, что в дальнейшем и сам Тургенев превратился в «беспредельного фанатика Пушкина»!*

**Е. Г.:** С уважением относилась Варвара Петровна и к Жуковскому, ведь он, как учитель великого князя Александра Николаевича, был близок ко двору. Кроме того, Жуковский и Варвара Петровна знали друг друга лично (их имения находились по соседству), поэт участвовал в театральных представлениях в Спасском-Лутовинове.

— *Да и в письмах Варвары Петровны к сыну не раз встречается имя Жуковского с цитатами из его произведений...*

**Е. Г.:** Исключение для матушки Тургенева также составлял Иван Иванович Дмитриев. Вообще баснописцев она часто цитировала: морализаторство ей было в высшей степени свойственно. Особенно часто цитаты из басен звучали в общении с сыновьями. Варвара Петровна любила второстепенных французских поэтов и писателей — говоря современным языком, массовую литературу: Жюль Жанена, например, или немецкого драматурга и поэта Августа фон Коцебу. Интерес к последнему был связан с тем, что он написал книгу о воспитании.

Сергей Николаевич был человеком более образованным, чем Варвара Петровна. Он много лет служил в Петербурге, в лейб-гвардии Кавалергардском полку, который состоял из образованных дворян, и, несомненно, оказал значительное влияние на интеллектуальную атмосферу семьи. Собственно говоря, именно он и возбудил глубокий интерес к литературе у Варвары Петровны, которая до замужества пребывала в кругу провинциального дворянства. Систематического образования она не получила. Возмож-

ности учиться в пансионе на регулярной основе у нее не было: пока деньги имелись, учеба шла, а когда заканчивались, прерывалась. Поэтому представления о современном искусстве и литературе у нее были весьма слабые. Только после замужества началось серьезное приобщение к культуре, в том числе европейской. Супруги даже предприняли путешествие в Европу с малолетними сыновьями.

Правда, книги по-французски (в основном те, что были в библиотеке в Спасском) Варвара Петровна читала еще до замужества, благодаря чему владела языком практически в совершенстве, разговаривала на нем. Даже «Историю Государства Российского» Карамзина читала на французском. Такое издание есть и в нашей коллекции. Однако басни цитировала по-русски.

*— Считается, что Тургенев (подобно Пушкину) был большим мастером в изображении читательских пристрастий героев. А можно ли получить представление о том, что читал сам писатель?*

**Е. Г.:** Это сделать практически невозможно: у него было абсолютно все, от Гомера и Овидия до Пушкина, Гончарова и зарубежных современников, включая Флобера, Золя и многих других. В круг его чтения входили исторические и философские труды древних и современных авторов. Со многими он был знаком лично и состоял в переписке. Помимо Гегеля, Тургенев изучал Фейербаха, Шеллинга, Канта, Шопенгауэра. Когда он в 1840-е годы жил на Остоженке, у него с собой всегда был томик Монтеня.

*— Именно необыкновенная образованность Тургенева так покоряла французам?*

**Е. П.:** И не только французам. Всех. Толстой говорил, что неприлично писателю быть таким образованным. Вдобавок Тургенев обладал прекрасной памятью. Многие труды, исторические и литературные, он цитировал наизусть. Изучал как всемирную историю, так и европейскую. Размышляя об историческом развитии стран Западной Европы, он думал о будущем России.

— *Тургенев в совершенстве владел европейскими языками?*

**Е. Г.:** Да, он знал несколько европейских языков. Мопассан сказал про него: великий романист, прочитавший в своей жизни все, что только может прочитать человек, и говоривший на всех языках Европы, как на своем собственном. Основные европейские языки — французский, немецкий и английский — он знал уже в детстве. В его библиотеке имелись словари и пособия. Ряд изданий есть и в наших фондах. «Курс английского языка по новой методике» мы обязательно покажем. В дальнейшем он учил испанский и славянские языки. Переводил то, что его действительно интересовало либо что считал нужным. Он также помогал Луи Виардо переводить Гоголя и Пушкина.

— *Кто, собственно говоря, действительно был переводчиком?*

**Е. Г.:** Конечно, Тургенев. Луи Виардо русский язык знал плохо. Его помощь состояла в отделке французского текста, то есть он выступал как редактор. Тургенев владел французским в совершенстве, и некоторые французы даже считали, что он знает язык лучше них. Правда, на нескольких переводах стоит только фамилия Виардо. Он был союзником и соратником Тургенева, можно даже сказать, другом. Без семьи Виардо такое вращение Тургенева во французскую литературу оказалось бы затруднительным.

— *Даже по существовавшей до ремонта первой тургеневской экспозиции было видно, что если книга издана в России, то в следующем году она уже появится во Франции.*

**Е. Г.:** Совершенно верно. Переводчики занимались только тем, что пользовалось спросом на родине. Никто не стал бы тратить время и силы на перевод непопулярных произведений. В популярности Тургенева сомнений никогда не возникало. Он был известен всему европейскому ли-

тературному сообществу, и когда издавалось какое-либо новое произведение, за него даже начинали «драться». Предложения о переводе сыпались одно за другим.

— *Переводил ли он свои произведения сам?*

**Е. Г.:** Переводил, но мало. Чаще всего правил уже сделанные переводы. Во Франции хороших переводчиков было немного. Они не знали русских реалий и, например, в «Записках охотника» путали овсяную кашу с птичкой-овсянкой.

**Е. П.:** Но Тургенев был настолько знаменит, что мог сам себе выбирать переводчиков. В немецкой среде он выбрал Боденштедта, во Франции — Проспера Мериме и Луи Виардо, в Англии — Рольстона.

— *То есть переводили в основном они?*

**Е. Г.:** Да. Мериме, например, перевел ряд тургеневских рассказов, был редактором французского перевода «Дыма», сделанного А. Голицыным. Луи Виардо — в меньшей степени, так как там, где стоит фамилия Виардо, подразумевается и сам Тургенев. Они работали в тандеме, но чаще всего в качестве переводчика упоминался Виардо.

— *Можно ли сказать, что повесть «Клара Милич», в которой главная героиня кончает жизнь самоубийством из-за неразделенной любви, написана под влиянием взаимоотношений с Полиной Виардо? Тургенев считал, что трагизм любви заключен в фатальном неравенстве раба и властелина. Что значили для него отношения с великой певицей?*

**Е. Г.:** Для него они значили все. Полина Виардо переживала, когда Тургенев долго не писал ей. Хотя она была темпераментной женщиной и романов у нее было много, не только с Тургеневым.

**Е. П.:** В наших фондах хранится дружеский альбом, который принадлежал некой Анни де Мориц из Лозанны. В нем среди множества записей есть и автографы самой

Полины, ее дочерей и внушек. А открывается альбом списком тургеневского стихотворения в прозе «Стой!», посвященного Виардо.

— *Посвященного именно ей?*

**Е. П.:** Да! Полине Виардо посвящены также «Записки охотника». Ни на одном из изданий посвячительных инициалов нет, но на первом были напечатаны указывающие на это обстоятельство характерные три звездочки. Некоторые стихотворения в прозе также обращены к ней — земной женщине, которую силы искусства превращают в высшее существо. То, что Полина Виардо являлась воплощением искусства, Тургенев ощущал как самое главное. Артистическая атмосфера семьи Виардо соответствовала состоянию его души. Он сам, как и Виардо, был артистом в широком смысле слова и необыкновенно образованным человеком. Вокруг супругов Виардо и Тургенева всегда собиралась интеллектуальная и культурная элита. Отчасти Виардо содействовали и успеху Тургенева на Западе. Уже впоследствии репутация выдающегося писателя работала на него.

— *Все знакомства Тургенева во Франции состоялись благодаря Виардо?*

**Е. П.:** Первоначально, в 1840-е годы, это было действительно так. Но со временем он начал осваиваться во французском обществе сам.

— *То есть с Флобером и Мериме (который впоследствии стал его единомышленником и сподвижником) Тургенев познакомился самостоятельно?*

**Е. П.:** Да. С Мериме и Флобером Тургенев был особенно дружен. Встреча с Проспером Мериме состоялась уже в конце 1850-х годов, ведь тот поддерживал постоянные отношения с русскими в Париже. Это, собственно говоря, было одним из первых литературных знакомств Тургенева во Франции. Но с произведениями Мериме он был знаком давно и в начале своей литературной деятель-

ности даже находился под влиянием французского писателя. С Флобером Тургенев встретился в 1863 году. Они стали близкими друзьями, которых многое объединяло, в первую очередь, конечно, творчество.

— *Жорж Санд тоже входила в круг его знакомств?*

**Е. П.:** Жорж Санд была кумиром русской молодежи еще в 1840-х годах. С ней Тургенев познакомился лично благодаря семье Виардо. Она, кстати, ранее содействовала браку Луи и Полины.

— *Луи Виардо был антрепренером, видным театральным деятелем, блестящим переводчиком, одним словом, успешным человеком. Но, как ни удивительно, чаще всего о нем говорили, будто это не человек, а книга...*

**Е. Г.:** Имелась в виду его энциклопедическая образованность. Первоначально именно он формировал круг избранных возле Полины и никогда не опускался до ревности. Во Франции, в отличие от России, ревновать не принято и романы воспринимались всегда спокойно. Так как Полина была актрисой, она имела множество поклонников, чему Луи большого значения не придавал. Кроме того, он был старше Полины на 20 лет, а в Тургеневе нашел прекрасного собеседника. Общих тем было немало: охота, литература, музыка, политика, Испания. Лучшим переводом «Дон Кихота» на французский язык до сих пор считается тот, что сделал Виардо. И его республиканские убеждения Тургеневу были близки. Спокойным было и отношение к религии. Супруги Виардо считали себя атеистами. Они даже не венчались. Тургенев атеистом не был, но и чрезмерная религиозность ему не присуща, отношение к религии у него сложное.

— *Сложным было отношение Тургенева не только к религии, но и к ряду других вопросов. Например, к крепостному праву. Своих крестьян он ведь, кажется, так и не освободил?*

**Е. Г.:** После смерти матери он значительно облегчил участь своих крестьян: многих отпустил на волю, а по же-

ланию переводил на оброк. После крестьянской реформы и вовсе начал раздавать земли. Он был убежденным противником крепостного права. И все делал себе в ущерб. Вряд ли Ивана Сергеевича можно назвать практичным человеком, в отличие как от Полины Виардо, так и от родного брата. Варвара Петровна даже писала Николаю Сергеевичу: «Ты будешь хозяином, а Иван пусть чины зарабатывает, камергерские нашивки и мундир».

— *В каком-то смысле «чины» он заработал, правда, в другой сфере и, конечно, позже... Попытайтесь ли вы воспроизвести обстановку его комнаты в остожженском доме?*

**Е. Г.:** Мы начнем с того, что воссоздадим обстановку комнаты молодого дворянина 1840-х годов. У Тургенева наверняка были диван, стол с креслом, шкафы с книгами. Есть в наших фондах и умывальник того времени. Здесь же разместятся портреты московских друзей Тургенева, представителей научных, театральных и литературных кругов. Из книг будут помещены философские, научные и художественные издания, которые Тургенев читал в те годы. В частности, он интересовался научно-техническим прогрессом. Известно, например, что писатель изучал сочинения Иоганна Каспара Лафатера, пытавшегося определить характер человека по строению черепа. Влияние этих трудов заметно в ряде произведений Тургенева. А позже в семье Виардо было принято писать портреты и давать характеристики тем, кто на них изображен.

**Е. П.:** И, таким образом, мы попытаемся воспроизвести как мир молодого Тургенева, «человека сороковых годов», так и русского общества в целом. Московскому музею важно отразить факты личной и творческой биографии, связанные с нашим городом. У Тургенева есть чисто «московские» повести, а из шести его романов Москва упоминается в пяти.

— *Судя по всему, Тургенев «любил и ненавидел» Москву, которая была для него олицетворением России. В Белокаменной писателя привлекало и «романтическое Замоскворечье», и, как утверждает тургенивед Ирина Беляева, многоречивые споры одержимых «внутренним горением» оппонентов...*

*А в его комнате будет представлен костюм молодого человека того времени?*

**Е. П.:** Костюмы, конечно, будут — как исторические, тургеневского времени, из наших фондов, так, возможно, и из фильма «Две женщины». Их нам подарила режиссер этой прекрасной кинокартины Вера Глаголева, к сожалению, недавно ушедшая из жизни. Это костюмы барышни и барыни, а также Ракитина, которого в фильме играл известнейший английский актер Рэйф Файнс.

*— Известно, что впоследствии Файнс говорил, что роль Ракитина дала ему возможность посмотреть на многие вещи с точки зрения Тургенева.*

**Е. П.:** Это неудивительно. Ведь Тургенев сам говорил: «Ракитин — это я».

У нас будет специальная комната — гардеробная. Такая была у Варвары Петровны, и не одна. Мы не знаем наверняка, как выглядела гардеробная в остоженском доме, но в нашу задачу и не входит ее точное воспроизведение. Гардеробная будет условной, потому что здесь мы планируем экспонировать не только женские, но и мужские костюмы.

*— Как вы думаете, удастся ли воссоздать в будущей экспозиции подлинную обстановку тургеневского дома?*

**Е. П.:** Мемориальной экспозиции в классическом понимании не может быть. Музей молодой, а все основные предметы, связанные с памятью о Тургеневе, уже распределены по другим музеям и архивам. Основными местами их сосредоточения являются Спасское-Лутовиново и Орел.

Тургенев в Париже тесно общался с художником-маринистом Алексеем Петровичем Боголюбовым, вместе они основали Общество взаимного вспоможения русских художников. Боголюбов оставил воспоминания о писателе, а после смерти Тургенева оказался единственным из русских, кто поддерживал отношения с Полиной Виардо и по-

сещал ее дом. Виардо в знак благодарности подарила ему личные вещи Тургенева. Боголюбов поместил их в созданный им Радищевский музей в Саратове (художник был внуком Радищева). Там существовал «Тургеневский уголок» со столом и креслом писателя, его шапочкой и мантией доктора права Оксфордского университета и другими мемориальными предметами. Оттуда они перешли в музей Тургенева в Орле, где находится и мемориальная библиотека Тургеневых. В Спасском-Лутовинове сохранилась обстановка тургеневского дома, сгоревшего и выстроенного заново. Но поскольку на момент пожара мебель и предметы обстановки находились в Орле, они уцелели.

*— Есть ли у вас возможность показать посетителям рукописные материалы?*

**Е. Г.:** Часть рукописей писателя хранится в РГАЛИ и в других архивах, в частности парижских. Практически все он завещал Полине Виардо, и поэтому основной тургеневский архив до сих пор находится у ее потомков и в Национальной библиотеке Франции. На некоторые документы мы заказали копии. Но мы располагаем несколькими автографами Тургенева — это письма разным корреспондентам.

**Е. П.:** Вы видите, что мы испытываем определенные сложности при формировании коллекции. И все же продолжается активная собирательская работа, и среди последних поступлений есть уникальные предметы и мемории. Конечно, нас поддерживают и коллеги из других музеев. Так, имеющийся у нас ковер «Ширван Килим» поступил из орловского музея писателя. Согласно легенде, когда Варвара Петровна ожидала возвращения сына Ивана из Берлина в 1841 году, она заказала ковер и украсила им его комнату на антресолях. Орловские коллеги любезно предоставили нам этот ковер на временное, но длительное хранение.

И, конечно, у нас есть подлинный дом — это самая главная ценность, наш центральный «экспонат».

*— Вы планируете воссоздавать первоначальный интерьер поставленного на сравнительно широкую ногу дворянского дома? Делать хоры, например?*

**Е. П.:** Доподлинно известно, что в большом зале были хоры для оркестра. Они будут восстановлены. Будет возрожден и наборный паркет в парадных залах, восстановлены печи, часть которых, к счастью, сохранилась, их покроют изразцы.

*— Что будет представлять собой экспозиция в парадной анфиладе?*

**Е. Г.:** Типологические интерьеры. Употреблять термин «мемориальные» в нашем случае невозможно, так как неминуемо возникнут вопросы. Чтобы экспозиция была мемориальной, мало того, чтобы присутствовала оригинальная или аналогичная мебель. Она и стоять должна в тех же самых местах, где была в старину при прежних владельцах. Из книги воспоминаний Варвары Житовой, воспитанницы Варвары Петровны, известно, что ее стол для занятий стоял под хорами в большом зале, из писем дяди, Николая Николаевича, к Ивану Сергеевичу мы даже знаем, как выглядела кушетка Варвары Петровны.

*— Представляете ли вы, какой будет литературная экспозиция?*

**Е. Г.:** Сложный вопрос. С одной стороны, представляем, конечно, но с другой — чем больше размышляем над ней, тем больше вопросов у нас возникает. Сложность задачи состоит в том, что литературная и интерьерная экспозиция — не одно и то же. Идей, касающихся создания литературной экспозиции, может быть много, вопрос в том, как донести их до посетителя музейными средствами. Одними книгами и рукописями обойтись нельзя — будет скучно.

Возможно, представляя центральный роман Тургенева «Отцы и дети», будем отображать материальный мир героев — «отцов» и «детей». Для этого нужно использовать те предметы, которые характеризуют их. Так у читателей возникнут представления о живых людях того времени и о предметном мире романа. Например, для отображения мира Базарова мы предполагаем поставить в экспозицию микроскоп, книги по анатомии. Когда речь идет о Николае

Кирсанове, можно использовать «Мадонну» Рафаэля, виолончель... Эта задача является наиболее сложной, так как необходимый материал еще не накоплен. Нужно или дополнительно проводить комплектование, или привлекать художника. В любом случае художник в работе над экспозицией необходим. Повесть «Муму» будет представлена отдельным экспозиционным комплексом, так как действие ее происходит в том самом «сером доме с белыми колоннами». Кроме того, повесть включена в школьную программу. Обязательно будут представлены и «Записки охотника».

— *Будут ли интерактивные материалы?*

**Е. Г.:** Обязательно, но не в интерьерной экспозиции, а в литературной и рекреационной зонах.

— *Изобразительный материал будет копийным или есть оригиналы?*

**Е. Г.:** Иллюстративного материала XIX века совсем немного: он тоже разошелся в свое время по другим музеям. Но у нас имеются, например, прекрасные иллюстрации Николая Загорского и Петра Соколова к «Запискам охотника», Константина Рудакова к «Дворянскому гнезду». Есть в наших фондах и иллюстрации современного художника Бориса Диодорова. Будут использованы гравюры XIX века с изображением Нескучного сада, Страсбургской колокольни, упомянутой в переписке Ивана Сергеевича с Варварой Петровной, гравюры с изображением улицы Риволи в Париже, где жил Тургенев, живописная картина с видом Буживаля. На одной из работ изображен Новодевичий монастырь, где погребен старший брат с женой. Могилы не сохранились: некрополь был срыт.

— *А сам Тургенев живописью занимался?*

**Е. Г.:** Тургенев рисовал достаточно хорошо. Рисунками он часто сопровождал свои письма и черновики. Рисовать учился как в пансионе, так и частным образом. У него было великолепное чувство юмора, доходящее порой до сарказма. Нередко Тургенев сопровождал письма ри-

сунками, где изображал, например, себя во время болезни. Кстати, тогда многие писали друг на друга едкие эпиграммы. Это было присуще всему его поколению.

— *Мы говорили, что Тургенева занимала история. В каких публицистических статьях он затрагивал исторические темы?*

**Е. Г.:** В них, возможно, Тургенев этого не касался, концептуальных статей не написал, но в переписке с Герценом затрагивалась тема исторического пути России. Этот диалог длиною в жизнь начался в 1840-е годы в Москве и продолжился за границей. Герцен написал «Концы и начала», а Тургенев ответил ему «Дымом», где выразил свою точку зрения на будущее страны. Воззрения на русскую историю он высказывал именно в художественном творчестве. Давайте сравним: казалось бы, литературоведческая статья о Гамлете и Дон Кихоте, но ведь это исследование двух типов личности.

— *Кстати, о людях, окружавших Тургенева. Кто первым увидел в Зинаиде Засекиной из повести «Первая любовь» поэтессу княжну Екатерину Шаховскую?*

**Е. П.:** Николай Михайлович Чернов, биограф Тургенева и исследователь его творчества. Он заложил прочный фундамент в дело изучения московской темы творчества писателя и выявил немало тургеневских адресов в нашем городе — около пятидесяти. Именно Чернов описал московский период биографии писателя в книге «Тургенев в Москве», которая для нас является практически настольной. Он исследовал не только «Первую любовь», но и «Муму». Николай Михайлович изучал исповедные ведомости остоженской Успенской церкви, стоявшей рядом с домом Лошаковского, и обнаружил, что почти все действующие лица повести «Муму» имеют своих прототипов. Прихожанами остоженской церкви были дворовые люди Варвары Петровны Тургенева — пьяница Капитон, дворецкий Гаврила — и, конечно, она сама. А Варвара Николаевна Житова писала, что прототипом Герасима стал дворник Андрей.

Он был глухонемым, исповедоваться не мог, поэтому, вероятно, в церковных ведомостях его имени нет.

— *В нашем разговоре постоянно всплывает имя матери Тургенева. До чего же все-таки противоречивая личность Варвара Петровна! Уехала на лечение за границу, оставив в деревне младшего сына, больного эпилепсией, от которой тот и умер...*

**Е. Г.:** Младшим сыном она практически не занималась, оставляя его на попечении нянек. Ивана, напротив, любила до безумия, хотя и своеобразно. Сам Иван Сергеевич тяготился опекой матери, с годами все более отдаляясь от нее. Она постоянно старалась внушить сыну, что тот от нее зависим. Чего же хотела мать от сыновей? Чтобы они сделали карьеру и удачно женились (при этом жена должна быть по происхождению и по знатности ровней), вращались в свете и таким образом дали матери возможность гордиться ими. Но ни один из сыновей не оправдал ожиданий. Старший, Николай, женился на ее камеристке. Военная служба в Петербурге не сложилась, и ее пришлось оставить. Гражданскую службу он начал с низших чинов.

— *Она убедила Николая выйти в отставку?*

**Е. Г.:** Нет, Варвара Петровна, напротив, убеждала его не делать этого, тем более в низших чинах. В отставку он ушел поручиком. С другой стороны, она прекрасно понимала, что военная карьера у него не сложится. То же самое получилось и с гражданской службой. Но он нашел себя, став состоятельным хозяином усадьбы. Это, впрочем, произошло уже после смерти Варвары Петровны.

— *Она пыталась разделить между сыновьями имение еще при жизни?*

**Е. Г.:** Никакого раздела не было, завещания она не составляла, а дала сыновьям две дарственные на имения, которые не были нотариально заверены, то есть не имели юридической силы. Братья поняли, что мать просто изде-

вается над ними, фактически ничего не оставив. История с дарственными стала последней каплей, после чего произошёл полный разрыв отношений с сыновьями.

— *И все же в новой экспозиции личность Варвары Петровны будет занимать достойное место?*

**Е. П.:** Да, конечно, мы хотели бы показать мир матери писателя, которая была хозяйкой в остоженском доме. В парадной анфиладе залов находились ее покои. В них и разместится интерьерная экспозиция, призванная охарактеризовать многогранную и противоречивую личность Варвары Петровны, отразить ее вкусы и предпочтения. Так, в доме было множество растений, порой редких, поскольку хозяйка была большой любительницей цветов. В одном из писем она отмечает: «На улице тридцатиградусный мороз, а у меня полон дом цветов и померанцевых деревьев». Некоторые семена присылал матери Иван Сергеевич из-за границы. Цветочные мотивы будут преобладать в убранстве парадной гостиной, которая наполнится живыми цветами.

— *Она умела ухаживать за ними?*

**Е. Г.:** Этим занимались садовники, но она тщательно изучала цветоводческое дело и читала книги по ботанике на латыни. Сыновья даже подарили ей на день ангела книгу Леже о цветоводстве. В наших фондах имеются издания подобного рода. Во дворе остоженского дома были луковичные грядки, за которыми Варвара Петровна просила приглядывать Ивана. Она также любила наблюдать за птицами, которых всегда было много и в Спасском, и в остоженском доме (а в Спасском имелись еще и пчелы). Считала, что эти интересы и занятия отвлекают порядочную даму от греховных мыслей.

— *А как она относилась к творчеству сына?*

**Е. П.:** Полагала литературные занятия недостойными дворянина, уравнивала понятия «писатель» и «писарь», считая, что и тот, и другой «за деньги бумагу мара-

ют». Тем не менее, когда в 1843 году вышла в свет первая поэма Тургенева «Параша», мать с гордостью писала: «...спасибо, что не ударил лицом в грязь».

*— Могло ли быть иным отношение к творчеству сына матери, ставшей прототипом знаменитой барыни из рассказа «Муму»? И вам предстоит показать эту сторону ее личности посредством музейной экспозиции... Кстати, интерьеры дома Василия Львовича Пушкина тоже были восстановлены по описаниям?*

**Е. Г.:** Да. Но, естественно, сотрудникам музея А. С. Пушкина было в чем-то проще это сделать: ведь то была эпоха пушкинского дяди. И новый музей получился даже лучше, чем был сам дом, — уютный, веселый и светлый, игривый. Василий Львович, вероятно, радуется на небесах.

*— Часто в литературных музеях образно выделен лейт-мотив жизни и творчества того или иного писателя. Концепция пути в творчестве Тургенева чрезвычайно многогранна. Поэтому хотелось бы знать: тему скитаний, переездов Тургенева с места на место вы как-то акцентируете?*

**Е. П.:** Тему дороги — обязательно. Вероятно, это будет именно в первом зале. Тургенев почти всю жизнь провел на колесах. Те места, где он бывал и жил, будут представлены в зале «Мир странствий» и показаны в основном с помощью изобразительных материалов.

*— А Музей изобразительных искусств имени Пушкина и Третьяковская галерея не хотят оказать вам содействие при создании новой экспозиции?*

**Е. П.:** Каждый музей бережет свои шедевры. Вот, например, в ГМИИ имени А. С. Пушкина хранится работа Руссо, входившая в коллекцию Тургенева. Теодор Руссо — один из художников барбизонской школы, которую любил Тургенев. Ближе к концу жизни он распродал коллекцию, чтобы помочь дочери. Работа Руссо — одна из последних, с которой писатель расстался. Кстати, он ее

продал Сергею Третьякову, который собирал западноевропейскую живопись. Наш музей тоже стал недавно обладателем уникальной вещи — мемориальной картины из парижской коллекции Тургенева, которую писателю подарил художник-любитель Д. Татищев.

— *Насколько я понимаю, у вас есть беспримерный план воссоздания целой усадьбы?*

**Е. П.:** Усадьба Лошаковского до нас дошла в несколько урезанном виде, поэтому воссоздать ее во всей полноте не представляется возможным, да это и не входит в нашу задачу. Вместе с тем территория музея такова, что позволяет говорить о создании исторического и архитектурного комплекса городской усадьбы, где жили Тургеневы. С южной стороны владения Лошаковского граничили с землей, принадлежавшей церкви Успения. Сейчас на этом месте разбит сквер, получивший имя Тургенева. Теперь это тоже часть музейной территории. В сквере планируется установка памятника писателю. Мы попытаемся воссоздать мир дворянской усадьбы XIX века, ведь Тургенева недаром называют певцом дворянских гнезд. А дворянское гнездо — это в первую очередь усадьба, то есть дом, а при нем обязательно сад или парк. О тургеневских усадьбах мы достаточно много знаем, в том числе из его произведений: как они были устроены, какие деревья и цветы там произрастали, что любила Варвара Петровна, а что сам Иван Сергеевич.

Наша заветная мечта — создание на территории музея парка, где росли бы деревья и кустарники из разных тургеневских уголков России и Европы, а также те, что встречаются в его произведениях. Из Буживаля мы хотели бы привезти ясень. Вилла Тургенева и Виардо в Буживале так и называлась — «Ясени». Из Баден-Бадена, где Тургенев и Виардо прожили восемь лет, привезли каштан с Лихнетальской аллеи, по которой любил гулять писатель. Но мы не стали его высаживать, понимая, что скоро начнется стройка и саженец может погибнуть. Так что все это в будущем. И, конечно, мы посадим липы и березы, которые росли в Спасском-Лутовинове при Тургеневе, растут они и сейчас. Молодой дубок оттуда у нас уже есть. Писатель в свое вре-

мя посадил в Спасском дуб. Он до сих пор жив, и из желудка этого дуба орловские юннаты вырастили дубок, привезли его на Остоженку, когда музея еще не было, а в доме находился «Спортинтерпром». Сейчас дереву уже 18 лет. До недавнего времени здесь рос вяз, которым можно было любоваться еще в тургеневские времена (ему было более 200 лет). К сожалению, его погубила голландская болезнь вязов — графийоз.

— *Есть ли подобные усадьбы за рубежом?*

**Е. П.:** Это не имеет большого значения. Именно Москва отличалась усадебным стилем жизни. Ее недаром называли большой деревней. В отличие от Петербурга, она состояла из усадеб, которые были похожи на загородные, только меньших размеров. При каждом доме обязательно был сад, или даже парк, или хотя бы палисадник. Откуда пошло, например, название Садовое кольцо? Когда срыли Земляной вал, появилась улица, по обеим сторонам которой начали строиться дома. Но улица выглядела слишком широкой и пустой, и жителям домов было предписано сделать вдоль нее небольшие садики — палисадники.

— *Такой парк будет прекрасным подарком к юбилею Тургенева. В ноябре 2018 года празднование открытия музея Тургенева станет событием международного значения, призванным объединить почитателей творчества писателя из России, Франции, Германии и других стран.*

*Вступительная статья и подготовка текста  
Александры ГОРДОН и Веры КАЛМЫКОВОЙ*

## The song of love triumphant

### *On I. S. Turgenev Museum*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-336-362

#### **Aleksandra V. Gordon**

journalist, independent researcher

(12/53 Likhoborskie Bugry, Moscow, 125183, Russia;

email: aleksandra.gordon@yandex.ru)

#### **Vera V. Kalmykova**

Candidate of Philology

independent researcher

(4a/70 Gurieva St., Ramenskoe, Moscow region, 140103, Russia;

email: rus-impulse@mail.ru)

**Abstract:** In their joint interview, Elena V. Polyanskaya, the curator of Ivan Turgenev's museum in Moscow, and its senior research fellow Elena M. Gribkova tell the story of the museum's founding in 2007. Prefacing the interview is a brief *in memoriam* devoted to the recently passed E. Gribkova, who had worked at the Ostozhenka-based memorial house since its inception. Much emphasis is given to Turgenev's integration into European culture through his friendship with Louis and Pauline Viardot, and the perception of his works by Flaubert, Maupassant, and Mérimée. The interview touches on the social and political stance of Turgenev and mentions a number of facts of his personal and creative life that are related to Moscow. The interviewees also reveal the selection process behind the museum's exhibits and dwell on their main professional objective, i. e. to try and recreate, at least partially, the genuine period setting and decoration of the house. The new exhibition immerses the visitors into the world of Turgenev, an 1840-s man, and his mother: the world of the Russian landed gentry, of fathers and sons.

**Keywords:** I. Turgenev, V. Turgeneva, P. Viardot, L. Viardot, the Turgenev house on Ostozhenka, museum collections, Turgenevs' library, exhibits of a museum.

The article was received on 12 Dec. 2017.

---

# Публикации. Воспоминания. Сообщения

---

«Степной волк»

*К биографии Бориса Вильде*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-363-385

**Борис Соломонович Каганович**

доктор исторических наук

Санкт-Петербургский институт истории РАН

(197110, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, д. 7;

email: amabor@mail.ru)

**Аннотация.** В статье приводятся новые материалы для характеристики русского эмигрантского литератора и героя французского Сопротивления Бориса Вильде (1908—1942): фрагменты из писем матери его жены Мирры Лот-Бородиной и переписки французского писателя Андре Жид.

**Ключевые слова:** Б. Вильде, И. Лот-Вильде, семья Лот, А. Жид, русская эмиграция, французское движение Сопротивления.

Статья поступила 18.11.2017.

О русском герое французского Сопротивления Борисе Вильде, начинавшем как писатель и расстрелянном оккупантами в 1942 году, в настоящее время существует уже довольно большая литература. Мы знаем о нем теперь значительно больше, чем четверть века назад, когда важнейшим источником сведений о нем в России являлась книга Р. Райт-Ковалевой, написанная в 1970-е годы [Райт-Ковалева 1976; Райт-Ковалева 1982]. Мы располагаем ныне ценными свидетельствами и исследованиями об эстонском периоде его жизни [Исаков 2004]<sup>1</sup>, об участии Б. Вильде в литературной жизни русского Парижа 1930-х годов [Варшавский 2010; Яновский 2012], о его работе в парижском Музее человека и подпольной деятельности в период немецкой оккупации [Hogenhuis 2009]. На русский язык были переведены тюремный дневник и письма Вильде [Вильде 2005]<sup>2</sup>, изданы его письма к матери [*Письма...* 2001].

В этом контексте личность Вильде предстает гораздо более сложной, чем это следовало из повествования Р. Райт-Ковалевой. Говоря это, мы менее всего хотели бы преуменьшить заслуги известнейшей советской переводчицы, увлекшейся личностью Вильде и впервые открывшей ее отечественному читателю. Она предприняла обширные разыскания, работала в архивах, встречалась с родственниками Вильде и его знакомыми в Советском Союзе и Франции, и документальная основа ее книги весьма солидна, но по своему жанру книга эта является не научным исследованием, а эмоциональным литературным повествованием. Далеко не обо всем можно было сказать в то время; кроме того, на восприятии достаточно сложной фигуры Вильде не могла не отразиться ментальность автора, советского литератора эпохи оттепели: невольно она «лепила» порой его образ в соответствии с принятыми тогда представлениями и канонами. Теперь, после публикации почти всего наследия Вильде, ясно, что он был далеко не столь «левым» и просоветским, как можно было заключить из повествова-

---

<sup>1</sup> Вошло в кн.: [Исаков 2011].

<sup>2</sup> По-французски эта книга выходила в 1988 и 1997 годах.

ния Р. Райт. В жизненной философии Вильде явственны элементы нищезанятия, экзистенциализма, христианской и, может быть, буддийской мистики — и менее всего марксизма и коммунизма.

Мы хотели бы дополнить образ Бориса Вильде еще некоторыми деталями на основании источников, которые до сих пор не были использованы его биографами. Один из этих источников — печатный, однако и он остался не замеченным авторами, писавшими о Вильде.

Прежде чем обратиться к первому источнику, напомним (в интересах читателей) основные вехи жизни Вильде. Он родился в 1908 году в Петербурге; после 1917-го мать, урожденная Мария Голубева, уехала с двумя детьми в Эстонию. Семья очень нуждалась, мать бралась за любую работу. Борис окончил гимназию в Тарту, проучился один год в университете, пытался нелегально перебраться на лодке через Чудское озеро в СССР, хотел стать писателем. Задыхаясь в тогдашней Прибалтике, он в 1930 году переехал в Берлин, где немного печатался в русских изданиях и бедствовал. В 1932-м Вильде познакомился с приехавшим в Берлин знаменитым французским писателем Андре Жидом и при его помощи перебрался в Париж. Жид предоставил ему комнату в мансарде своей квартиры на улице Ваню. Хронологию и обстоятельства прибытия во Францию Вильде выяснила Анна Оженюи: он приехал в Париж в начале ноября 1932 года, очевидно, не имея разрешения на проживание во Франции, затем провел некоторое время в Монако и, получив при содействии французского писателя такое разрешение, вернулся в Париж в марте 1933 года<sup>3</sup> [Hogenhuis 2009: 41–42].

Т. Милютинна, знавшая Вильде и его семью в Эстонии и встретившая его в Париже, вспоминала: «Он временно устроился у Андре Жида! Я была этим поражена больше, чем появлением Бориса. Андре Жид был тогда самым популярным писателем, властителем дум молодежи и куми-

---

<sup>3</sup> А. Жид даже отдал Вильде один из своих костюмов, благо размеры совпадали.

ром интеллигенции»<sup>4</sup> [Милютин 1997: 86]. В. Яновский, которого, судя, по тональности его воспоминаний, трудно заподозрить в излишней симпатии к Вильде, писал о нем: «Жил одно время у Андре Жида в мансардной комнате (для горничных), что давало ему несомненное право обозначать свой адрес с/o André Gide<sup>5</sup> <...> Это составляло почти весь капитал Вильде, с которым он высадился на Гар дю Нор<sup>6</sup> — адрес Жида. И он выжал из него максимум» [Яновский 2012: 316].

Поскольку Андре Жид был декларированным гомосексуалистом и даже теоретиком гомосексуальной любви, его покровительство очень красивому<sup>7</sup> и очень бедному молодому человеку не могло не вызвать соответствующих интерпретаций. На это довольно прозрачно намекает в своих воспоминаниях Яновский, а также, возможно, в очень завуалированной и сдержанной форме — Милютин. А. Оженюи замечает, что ничто не указывает на гомосексуальные наклонности Вильде, напротив, он был очень равнодушен к женщинам [Hogenhuis 2009: 38–39]. Мы знаем, что Андре Жид любил дерзких и способных молодых людей «из народа» и помогал им<sup>8</sup>. Оженюи упоминает в этой связи голландца Джефа Ласта; мы могли бы назвать еще Жана Малаке (первоначальное имя Владимир Маляцкий), польского еврея, юношей приехавшего во Францию, где он не имел жилья и работал на шахте, написавшего Жиду отчаянно-дерзкое письмо и ставшего при его материальной и моральной поддержке французским

---

<sup>4</sup> Воспоминания Т. Милютинной были известны в рукописи Р. Райт-Ковалевой, которая приводит в своей книге соответствующие места.

<sup>5</sup> Андре Жиду для такого-то (*франц.*).

<sup>6</sup> Северный вокзал (*франц.*)

<sup>7</sup> См., например, описание внешности Вильде у К. Авелина: «Вильде был светловолосый, сильный и холодный, владеющий собой атлет, нордический бог» (цит. по послесловию Ф. Бедарида [Вильде 2005: 144]).

<sup>8</sup> Яновский почему-то — и, на наш взгляд, совершенно незаслуженно — характеризует А. Жида как человека «исключительно скупого и необщительного» [Яновский 2012: 316].

писателем [Gide, Malaquais 2000]. В какой мере в каждом из этих случаев играл роль сексуальный момент, мы судить не беремся. В известном смысле архетипом этих молодых людей может считаться Лафкадио — герой одного из лучших романов А. Жида «Подземелья Ватикана», вышедшего в 1914 году.

Все знавшие Бориса Вильде и писавшие о нем отмечают в его натуре черты бесстрашия и известного авантюризма. «Искателем приключений гумилевского романтического склада» назвал его парижский поэт и критик Г. Адамович (цит. по: [Варшавский 2010: 274]). «Человек бурный и задорный, отмеченный страстью к риску и провокации, одновременно увлекающийся и саркастичный, пылкий и насмешливый, любящий физические нагрузки, радости плоти и все земные удовольствия <...> Авантюрист по рождению и призванию, Вильде вдруг обрел в Соппротивлении жизнь по своей мерке», — пишет о нем Ф. Бедарида [Вильде 2005: 145—146]. Сам Вильде говорил о себе: «Если быть честным до конца, то придется признать, что я был и остаюсь прирожденным авантюристом»<sup>9</sup>. Показательно, что литературный псевдоним Борис Дикой, под которым он обычно выступал в русской печати, является переводом с немецкого его фамилии: wild по-немецки означает «дикий»<sup>10</sup>.

Эти характеристики получают подтверждение в переписке А. Жида, но, как ни странно, эти материалы до сих пор не привлекли внимания ни французских, ни тем более русских авторов, писавших о Вильде. Имеем в виду опубликованную почти сорок лет назад переписку Андре Жида с Дороти Бюсси. Англичанка, сестра известного писателя и критика Литтона Стрейчи, она в начале XX века вышла замуж за французского художника и жила преимущественно на юге Франции. Д. Бюсси перевела на английский язык основные произведения А. Жида и была его преданным другом и почитательницей.

---

<sup>9</sup> Запись от 18 сентября 1941 года [Вильде 2005: 145—146].

<sup>10</sup> На этот очевидный факт впервые, насколько нам известно, обратила внимание французская исследовательница [Hogenhuis 2009: 16].

Приведем относящиеся к Вильде фрагменты этой переписки<sup>11</sup>.

В январе 1933 года (точная дата не проставлена) А. Жид писал Д. Бюсси:

Дорогой друг,

эта записка должна представить Вам Бориса Вильде (Wilde), который был моим гостем последние два месяца; не помню уже, когда именно он начал жить у меня, но я все больше привязываюсь к нему, и он кажется мне все более достойным уважения, интереса и любви, которые я чувствую к нему.

Я должен провести некоторое время в Монако и полагаю, что Вы сможете помочь ему при случае хорошим советом. Несомненно, он будет чувствовать себя менее потерянным в чужой стране, если Вы будете благосклонны к нему.

Ваш друг Андре Жид<sup>12</sup>  
[Gide, Bussy 1981: 447–448]

В ответном письме от 3 февраля 1933 года Бюсси писала: «Мы видели Вашего протеже Бориса Вильде два или три раза. Более подробно поговорим на эту тему, когда вы приедете к нам» [Gide, Bussy 1981: 448–449].

Через два дня, 5 февраля 1933 года Жид пишет ей:

Дорогой друг,

прелестное по тону письмо Бориса просветило меня и заставило кусать пальцы за то, что я направил его к Вам. Я понимаю, впрочем, что он мог быть ошеломлен, опьянен, оглушен атмосферой Монте-Карло и втянулся в игру. Он признался мне во всем поистине обезоруживающим образом. И в том,

---

<sup>11</sup> Полагаем, что в письме А. Жида к Д. Бюсси от 19 января 1932 года с упоминанием его «протеже», живущего на 6-м этаже, речь идет не о Вильде, вопреки ошибочному предположению комментатора переписки Р. Тедески (см.: [Gide, Bussy 1981: 402]).

<sup>12</sup> Здесь и далее перевод с французского мой. — Б. К.

что он занял у Вас 500 франков (сумма верная?), которые Вы имели любезность дать ему. Я тотчас послал ему 1000 франков, которые позволят ему немедленно вернуть Вам долг... и жить. Я обещал ему, что не скажу Вам об этом, чтобы не ставить его в неудобное положение; но если он не вернет их Вам немедленно и вновь примется играть... между нами все будет кончено. Дайте мне знать, прошу Вас. Вещи усложняются из-за излишней деликатности, и самое простое, самое лучшее — если Вы сообщите мне обо всем. Мне невыносима мысль о том, что Вы пострадаете из-за моего излишнего доверия [Gide, Bussy 1981: 449].

Ответное письмо Бюсси датировано 10 февраля 1933 года:

Дорогой Жид,

наши письма пересеклись. Борис принес деньги вчера. Сожалею, что не могла его видеть, так как лежала в постели с легким недомоганием (сегодня мне лучше). Я сказала, что дала ему взаймы 500 франков из-за слова <достоин> «уважения» в Вашем письме (должна сказать, что в действительности я сделала это из-за слова <достоин> «любви»). Вы напрасно находите невыносимым, что я оказала маленькую услугу человеку, которого Вы цените. Это прелестный юноша — он кажется мне обезоруживающим, как Вы выражаетесь. Не думаю, что его следует очень бранить, я была огорчена за него не потому, что он проиграл деньги, а потому, что ему пришлось их просить. Он не в состоянии объясниться, бедняга. Говоря на своем очень плохом французском, он не смог сказать ничего кроме: «Простите меня».

Трудно, однако, понять истинный «характер» человека, столь чуждого! Он говорит, что чувствует себя азиатом, не европейцем. И я так воспринимаю его и совершенно не представляю, как существо такого рода может вести себя в том, что кажется нам самым простым в моральном отношении случае <...> Но Борис мне очень понравился. В самом деле [Gide, Bussy 1981: 450–451].

В ответном письме Жида от 14 февраля 1933 года читаем:

Дорогой друг,

лучшее, что я могу сделать в ответ на Ваше чудесное письмо, — это сообщить Вам письмо, которое я одновременно получил от Бориса. Мысль, что он может снова прийти и «призаняться» у Вас, приводит меня в ужас. Он мне уже много стоил, поскольку я действительно помогал ему всем, чем мог: жилищем, одеждой, питанием и деньгами. Я рад, что смог это сделать, но он не должен привыкать полагаться на другого. Если он снова придет к Вам рассказывать о своих невзгодах, прошу Вас, будьте решительны: дайте ему очень маленькую сумму — на еду. Если дадите больше — он снова пойдет играть [Gide, Bussy 1981: 451–452].

К этому письму приложено следующее письмо Вильде Жиду:

Монако  
04.02.1933

Дорогой Андре Жид,

я должен написать Вам. Должен попросить прощения и, конечно, поблагодарить Вас. Но прежде всего должен сказать правду.

Итак: разумеется, я вернул свой долг мадам Бюсси (ибо это она мне помогла) и очень этим доволен (ибо это было для меня довольно мучительным делом). Также я заплатил за гостиницу, а остальную сумму (около 200 франков) проиграл в казино!

Я хорошо знаю, что я глупец и Вы имеете полное основание лишиться меня своей дружбы и доверия. И если я теперь пишу Вам, то не для того, чтобы оправдаться в Ваших глазах, но только чтобы объяснить Вам свое поведение. Я не хочу, чтобы Вы думали обо мне еще хуже, чем я того на самом деле заслуживаю. Я не одержимый игрок. Совсем нет. Но что мне остается? Я очень старался найти работу — любую — но тщетно. Это невозможно.

Литературная работа? — мне пишут из Германии и Эстонии, что сейчас это не получится (из Эстонии невозможно получить деньги). А во Франции? То же самое. Не так ли? Ве-

роятно, я неспособный, но тут уж ничего не поделаешь. Мне не везет. Моя кузина и то уехала в Африку, и я не смог увидеться с ней.

Не думайте, что я отчаялся. Я привык и «es macht mir spass» (это меня развлекает (*нем.*) — Б. К.). Многие не лучше меня — наше поколение. Да, я пытался выиграть деньги в казино (идея, может быть, детская и несомненно жалкая). И я проиграл. Вот и все.

Ну что же — мне наплевать. Нет, это не так, но... Я знаю, что мне надо было бы записаться в Иностраннный легион, но я не хочу. Никогда. (Между прочим, меня не возьмут из-за болезни.)

Итак. Я еще не знаю, очень трудно принять решение в этом отчаянном положении. Еще: я хорошо знаю, что никогда не был благоразумным, но на этот раз (в Париже — из-за Ирен, болезни и т. д.) очень хотел быть таковым — и вот!

Мое письмо становится слишком длинным. Извините мой французский язык — он ужасен, это чересчур дерзкое посягательство. Но надеюсь, что Вы меня поймете.

Не судите меня, не принимая во внимание наше время и наше поколение. Прощайте, дорогой Андре Жид! Благодарю Вас за все.

Ваш Борис  
[Gide, Bussy 1981: 451–452]

16 февраля 1933 года Бюсси пишет Жиду:

Что касается Бориса, то, учитывая характер этого юноши, безумием было для него поселиться вблизи казино: он не может ступить шагу, не подвергаясь искушению войти туда. Гораздо лучше для него и не так дорого было бы жить в Ницце. Хотя могу себе представить, играть можно где угодно, если ты так устроен. Эта эпоха ужасна для несчастной молодежи. Мне кажется, что он слишком уж легко принимает свое положение... но это меня не касается. Он не пытался снова «подзанять» у меня. Но если попытается, будьте спокойны: я ему ничего не дам [Gide, Bussy 1981: 453].

В письме от 19 февраля Дороти сообщала, что отказалась дать Борису деньги на оплату квартиры, но, поддав-

пись жалости, послала ему 100 франков [Gide, Bussy 1981: 454].

25 февраля 1933 года Жид ответил ей кратким письмом из городка Лаванду в департаменте Вар на Лазурном берегу, в котором писал по поводу Бориса: «Заразительным образом я решил послать ему zum letzten Mahl (в последний раз (нем.). — Б. К.) переводом три банкноты — скорее ради его прелестной “невесты”, чем ради него» [Gide, Bussy 1981: 454—455].

2 марта 1933 года Бюсси пишет Жиду: «Борис нанес нам прощальный визит и вернул деньги, которые я ему посылала. Это действительно обворожительный юноша» [Gide, Bussy 1981: 456].

10 марта 1933 года Жид, вернувшийся в Париж, сообщил ей: «Борис снова устроился у меня» [Gide, Bussy 1981: 459]. Завершая тему, 12 марта Бюсси выразила убеждение, что «для физического и морального здоровья Бориса было бы гораздо лучше поехать работать в деревню, чем оставаться в Париже. Он говорил мне, что имеет такое намерение» [Gide, Bussy 1981: 460].

Но получилось иначе. В деревню Вильде не поехал. В Париже он вывесил в Сорбонне объявление о том, что дает уроки русского языка в обмен на уроки французского. На объявление откликнулась студентка Ирен Лот, дочь известного французского историка-медиевиста, профессора и академика Фердинанда Лота и филолога-романиста Мирры Ивановны Лот-Бородиной, русской, с 1906 года жившей во Франции, очень живой, темпераментной женщины с широкими культурными и религиозно-философскими интересами<sup>13</sup>. Молодые люди понравились друг другу, завязался роман<sup>14</sup>. Ирен представила Бориса членам своей семьи.

Приведем здесь цитату из воспоминаний Т. Милютинной:

---

<sup>13</sup> См. о них, в частности: [Perrin 1968; Rocques 1957; Micha 1958; Каганович 2017].

<sup>14</sup> Вероятно, это произошло еще в конце 1932 года, вскоре после первого приезда Вильде во Францию, как можно судить по упомина-

Прошло несколько месяцев. Борис Вильде вновь появился в столовой, отозвал меня в сторону и сказал, что в самом недалеком будущем меня будет спрашивать о нем Мирра Ивановна Лот-Бородина, так как я единственная знакомая, знающая его семью. Борис сказал мне, что прекрасно понимает, что я о нем плохого мнения, считаю его авантюристом, человеком, способным на любые выходки, что он совершенно не собирается давить на мою совесть — я могу говорить о нем все, что я думаю. Об одном он только просит меня молчать — о его первоначальном бесславном положении <...> Все же я не удержалась и спросила, по какому поводу Мирра Ивановна им заинтересовалась. Борис ответил, что он является женихом ее дочери. Это было похоже на сказку <...> Я прекрасно понимала, что значит для неприкаянного, бездомного Бориса жениться на такой девушке!..

На следующий день пришла Мирра Ивановна. Она была взволнована, сказала, что Борис вошел в их дом, сразу же покорив все сердца <...> Мирра Ивановна просила меня быть предельно искренней, так как решалась судьба ее дочери, но подчеркнула, что все они уже полюбили Бориса, что его материальная необеспеченность не имеет значения, что направление его ума соответствует передовым взглядам ее мужа. Я собрала все свои душевные силы и стала говорить <...> В глубине души я была убеждена, что ни одна мать не согласится на брак своей дочери с таким странным, как будто с неба свалившимся человеком. Ее реакция поразила меня. Со свойственной ей горячностью она заявила, что все услышанное ее вполне устраивает. Что

---

ниям Ирен в его письмах к матери и цитированной переписке А. Жида. На наш взгляд, едва ли права Р. Райт-Ковалева, полагавшая, что Ирен Лот откликнулась на объявление Вильде «в надежде увидеть Андре Жида» [Райт-Ковалева 1982: 109]: она принадлежала к такой среде, что при желании могла бы познакомиться со знаменитым писателем и без посредства русского эмигранта. Небезынтересен в этой связи ее позднейший отзыв о Жиде. 11 ноября 1960 года Ирен Лот-Вильде писала своей ленинградской кузине М. Бородиной: «Я не разделяю увлечения молодого поколения Камю, который является не более чем бледной имитацией Жида, который сам уже тоже спорен, но он стоит у истоков всех моральных и интеллектуальных отклонений (deviations)» [*Письма...* 1957–1976: л. 56].

именно такой человек, даже не чуждый известной авантюристике, вполне ей по душе. В июле 1934 г. состоялась свадьба, и на этом закончилась неблагоприятная и мало кому известная юность Бориса Вильде [Милютин 1997: 86–87].

Борис Вильде поступает в Сорбонну, изучает там и в Школе восточных языков финно-угорские и японский языки, получает в 1937 году диплом. Еще ранее он начинает работать в Музее человека, проявляет себя как талантливый исследователь, в 1936-м становится французским гражданином<sup>15</sup>. Вильде продолжал общаться и с молодыми русскими литераторами, жившими в Париже.

Не любивший Вильде Яновский писал: «Если бы пришлось искать литературного героя, наиболее близкого по душевному складу к Вильде, то я бы назвал Жюльена Сореля из “Красного и черного”» [Яновский 2012: 319]. Гораздо более справедливо и глубоко характеризовал его Варшавский:

На Монпарнасе Бориса Вильде, Дикого, действительно все любили, но вряд ли кто понимал. Любили за открытый, веселый и дружеский нрав. Он никогда не участвовал ни в каких ссорах, легко, даже в годы, когда сам нуждался, давал в долг и никогда потом не напоминал об отдаче. Был верный товарищ. Не понимали, так как он совсем не походил на монпарнасского героя, на одинокого неудачника и мечтателя, перекочевавшего, с удесятерившимся в груди чувством отверженности, из Петербурга в Париж, из «Белых ночей» в романы Поплавского и Шаршуна. Нет, в Вильде не было и тени эмигрантской униженности. Он появился в Париже откуда-то из Прибалтики бесстрашным провинциальным русским мальчиком, «жадным к жизни и счастливым, несмотря на нищету и мировую скорбь». Ум, огромная воля, железная выносливость, смелость и дар нравиться людям открывали перед ним дорогу к завоеванию успе-

---

<sup>15</sup> Интересные сведения о Вильде и отношении к нему семьи Лоты мы находим в письмах Ф. Лота и М. Лот-Бородиной этих лет к их другу, крупнейшему русскому историку-медиевисту О. Добняш-Рождественской. См.: [Воронова 1975; Каганович 2017: 416].

ха на любом поприще. Науки давались ему необыкновенно легко. После пьяной бессонной ночи он шел на лекцию или на экзамен с головой совершенно ясной. Уже в тюрьме, в ожидании суда и казни, в течение восьми недель, занимаясь по 2 — по 3 часа в день, он научился по-древнегречески достаточно, чтобы при помощи словаря разобрать любой текст. Но многие друзья Вильде чувствовали, что под этой поверхностью «умного человека», делавшего ученую и житейскую карьеру, в нем было что-то более глубокое и оригинальное, какое-то непосредственное интуитивное знание: как если бы ему что-то приоткрылось в загадке жизни и смерти. Он редко об этом говорил, никогда не вмешивался в монпарнасские беспардонные метафизические споры и не занимался формальной философией. Только по некоторым его замечаниям можно было догадаться об его «идее» [Варшавский 2010: 275].

\*\*\*

Вторая группа свидетельств о Вильде и его близких, ценных для его биографа, содержится в письмах М. Лот-Бородиной к сестре, известному ленинградскому историку Инне Ивановне Любименко (1878—1959). Сестры были очень близки и в течение всей жизни поддерживали переписку, которая прерывалась только в годы Второй мировой войны<sup>16</sup>. Все сохранившиеся письма Лот-Бородиной, за исключением двух, относятся к послевоенному времени (1945—1957)<sup>17</sup>. В них имеется немало упоминаний Вильде, а также постоянно сообщается о разных обстоятельствах жизни дочерей Мирры Ивановны<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> См. подробнее: [Каганович 2010].

<sup>17</sup> [Письма... 1937, 1945—1957]. Далее ссылки на письма М. Лот-Бородиной даются в тексте с указанием листа в круглых скобках.

<sup>18</sup> Письма эти были известны Р. Райт-Ковалевой. Так, 16 августа 1971 года она писала поэту-реэмигранту Ю. Софиеву: «Я о ней (Ирен. — Б. К.) знаю очень много из писем ее матери Мирры Ивановны к сестре Инне Ивановне» [Рута... 2004]. Однако по понятным соображениям — при жизни Ирен и ее сестер — она почти не приводит их в своей книге.

В первом же ее письме, написанном в самом конце войны, 12 марта 1945 года, читаем:

Теперь вынуждена сообщить тебе, милая дорогая сестра, о постигших нашу семью тяжких испытаниях: твои старшие племянницы, увы, овдовели и обе бездетны <...> Мужья их погибли героями. Борис Вильде расстрелян гестапо 23 февраля 42 г. вместе с семью товарищами (из коих один также русский<sup>19</sup>) после 11 месяцев одиночного заключения. Они едва ли не первые в Париже подняли знамя восстания и получили от самого де Голля la medaille de la Resistance<sup>20</sup>. Перед смертью Борис написал Ирине изумительное письмо, которое, б. м., спасло ее от отчаяния и потрясло всех, кто его читал. Скоро оно будет напечатано с другими, а также с отрывками из его тюремного журнала, не менее замечательного. Это была совершенно исключительная личность. Муж Марианны Jean-Berthold Mahn пал 23 апреля 44 г. на поле битвы в Италии добровольцем офицером (л. 6).

23 мая 1945 года Мирра Ивановна писала сестре:

Надо верить, что кровавый кошмар окончен навсегда, но построить социально справедливый новый мир — трудная задача во всех государствах <...> Лично я принимаю участие в местной политике, особенно в action sociale Union des Femmes françaises<sup>21</sup> в Fontenay<sup>22</sup>, где состою вице-председательницей <...> и с социалистами и с коммунистами отношения у меня самые дружественные, но записалась лишь в Front national de la Resistance<sup>23</sup> и никакой официальной партии не принадлежу. Ирина идет по стопам матери, но главным образом занята épuración<sup>24</sup> на месте своей службы в

---

<sup>19</sup> Имеется в виду молодой этнограф Анатолий Левицкий.

<sup>20</sup> Медаль Сопrotивления (франц.).

<sup>21</sup> социальной деятельности Союза французских женщин (франц.).

<sup>22</sup> Семья Лот на протяжении многих десятилетий жила в южном предместье Парижа Фонтене-о-Роз.

<sup>23</sup> Национальный фронт Сопrotивления (франц.).

<sup>24</sup> чисткой (франц.). Имеется в виду отстранение лиц, запятнавших себя сотрудничеством с немецкими оккупантами, проходившее в это время во Франции.

Bibl<i>othèque> Nat<i>onale>. Благодаря Борису она теперь «лицо» (л. 10).

Из письма от 30 января 1946 года:

«Она (Ирен. — Б. К.) сейчас в санатории близ Fontenay (у наших друзей д-ра Le Savouret и его жены, дочери Плеханова<sup>25</sup>), где отдыхает, взяв месячный отпуск. Ее нервы страшно издерганы, тем более что она взяла на себя вот уже почти два года тяжелую повинность, так наз. *épuration*, исполняя со свойственным ее бурному темпераменту жаром (л. 18).

В письме от 10 мая 1946 года Мирра Ивановна жалуется сестре на характер старшей дочери: «*Irène* страшно упрямая, советов не слушается и болезненно реагирует на все, что касается ее <...> Натура сложная, несчастная, так сказать, органически и более чем замкнутая» (л. 28).

Еще раньше, 20 марта 1946 года Лот-Бородина сообщила сестре: «На днях выйдет в коммунистическом журнале под ред. J. R. Bloch'a "Dialogue de prison" Бориса Вильде со вступительной статьей другого известного писателя. Вещь потрясающая и замечательно написанная по-французски. Постараюсь выслать тебе экземпляр» (л. 23). О том же — через четыре месяца, 22 июля 1946 года:

Скоро выйдет в свет часть тюремного дневника Бориса (по-французски), совершенно изумительный человеческий документ, как и его письма. Особенно поражают здесь две вещи: с одной стороны, невозмутимая ясность духа после 11 месяцев одиночного заключения, с другой, сила оригинальности мысли, вполне самостоятельной и зрелой перед лицом грозящей смерти. Пишет он прекрасно, хотя несколько лет тому назад не говорил по-французски. Да, погиб герой и талантливый и исключительно интересный человек, мой при-

---

<sup>25</sup> Врач-невропатолог д-р Анри Ле Савуре и его жена Лидия, дочь Г. В. Плеханова, возглавляли санаторий нервных болезней под Парижем.

емный сын, писавший нам из Финляндии в 38 г., что чувствует себя в нашей семье не зятем, а сыном. Но счастливым я не назову их брака. Марианна и Jean-Berthold Mahn, напротив того, были идеальная пара, и поэтому я еще больше скорблю о его гибели, хотя лично мне он был довольно чужд (л. 35).

Из письма 10 сентября 1946 года: «В журнале “Europe”, редактором которого состоит J. R. Bloch (племянник покойного Sylvain Lévi<sup>26</sup>, убежденный коммунист, прошедший годы оккупации в СССР), напечатан тюремный “диалог” Бориса; я пришлю тебе на днях номер<sup>27</sup>» (л. 37). Заметим, что Лот-Бородина, вполне представлявшая себе характер сталинского режима (она была хорошо знакома с Н. Бердяевым, Г. Федотовым и другими русскими эмигрантскими мыслителями и сама сотрудничала в журнале «Путь»), в своих письмах к сестре в советский Ленинград акцентировала свою «прогрессивность» и дружеские отношения с французскими коммунистами<sup>28</sup>.

31 декабря 1946 года:

Сейчас содружество русского Резистанс при поддержке Союза советских патриотов печатает особой брошюрой биографию, отрывки из тюремного дневника и письма нашего героя и мученика Бориса Вильде<sup>29</sup>. Я тебе вышлю ее, поймешь, какой это был замечательный человек: исключительно сильная и вместе сложная и загадочная натура. Как это ни странно, но я понимаю его лучше Ирины, и он мне становится с го-

---

<sup>26</sup> *Сильвен Леви* (1863–1935) — известный французский индолог, друг Ф. Лота.

<sup>27</sup> Речь идет о публикации [Vildé 1946] с предисловием Клода Авелина (Claude Aveline).

<sup>28</sup> Ср. в письме от 21 июня 1946 года: «Я, кажется, уже писала тебе, что подруга Марианны, дочь известного коммуниста-писателя J. R. Bloch (он был в Москве во время войны и говорил в радио) была также расстреляна в Германии» (л. 56–57).

<sup>29</sup> Вероятно, имеется в виду издание: [Вильде 1947].

дами все ближе. Их брак не был счастливым, потому что такие люди не созданы для жизненной нормы и очага<sup>30</sup>. Но о другом замужестве она и не помышляет (л. 45).

12 ноября 1947 года: «Как хорошо, что книга Диди<sup>31</sup> и брошюра о р<усском> Резистансе наконец дошли до тебя <...> Ирина сейчас спокойнее, вся ушла в новую общественную деятельность; она а été élue<sup>32</sup> на выборах в Fontenay и теперь активный член нашего муниципального совета» (л. 65).

Вновь о Борисе Вильде речь заходит в письме от 8 ноября 1949 года:

В настоящий момент все мы взволнованы процессом предателя qui a livré tout le réseau du Musée de l'Homme<sup>33</sup> 8 лет тому назад... Человек за деньги предал гестапо своих товарищей по Резистансу<sup>34</sup> <...> Улики налицо, но суд присяжных благодаря защите ловкого адвоката приговорил его только к пожизненной каторге. Лично я как христианка против смертной казни, и все-таки с социальной точки зрения такой Иуда ее заслуживал <...> Борис никогда не испытывал ненависти ни даже к своим палачам, по собственному признанию, хотя был скрытно очень страстным человеком. Память его — моего приемного сына — для меня по-прежнему бесконечно дорога, и мне часто кажется, что он мне был ближе, чем Ирине, которая быстро разочаровывается в людях (л. 107—108).

22 февраля 1952 года:

«Завтра день молитвы и печали, завтра память рокового дня» (Тютчев) — расстрел Бориса, моего блудного героя сына.

---

<sup>30</sup> В одном из писем Лот-Бородина сообщала сестре, что перед войной одно время Ирен даже собиралась развестись с мужем.

<sup>31</sup> Имеется в виду Ф. Лот (Диди — уменьшительное от Фердинанд).

<sup>32</sup> была избрана (*франц.*).

<sup>33</sup> который выдал всю сеть Музея человека (*франц.*).

<sup>34</sup> Имеется в виду Альбер Гаво.

10-летие его трагической смерти, а я на могилу его не могу проехать... Ирина, правда, не любит, когда кто-нибудь с ней бывает на кладбище, но сама ездит туда очень редко — в нашей семье нет культа могил, во Франции столь распространенного (л. 143).

Отношения матери с дочерьми, особенно с Ирен, были достаточно сложными. В письме от 9 июля 1950 года читаем: «Ирина совершенно безрелигиозна — в отца — и б<ыть> м<ожет>, оттого так трудно несет свой крест»<sup>35</sup> (л. 124). 19 августа 1952 года: «Ирина совсем особенный человек, и у нее большая психика после расстрела мужа оккупантами» (л. 150). 15 мая 1955 года: «Ирины я не видела ровно год» (л. 185).

Отношения смягчились лишь в самый последний период жизни Мирры Ивановны, когда она тяжело заболела. 1 декабря 1956 года, за полгода до смерти, она писала сестре:

Только смертельная опасность моего состояния здоровья вернула мне наконец сердце моей Irène. Сейчас она сияет вновь проснувшейся любовью ко мне, и я самая счастливая мать, окруженная исключительной нежностью всех трех моих дочерей. Они ежедневно, несмотря на служебные обязанности, были у меня те 18 дней, которые я провела в клинике... Вместе с тем у меня теперь новая цель последних лет моей жизни: помочь бедной Ирине, у которой не только глубокая душевная травма, но в настоящий момент огромные неприятности и по службе в Нац<иональной> Б<иблите>ке. Она взяла с сентября там шестимесячный отпуск и поэтому может бывать у меня постоянно. Это очень сложная история, о которой трудно писать и где она отчасти — по существу — права, но формально кругом виновата по отношению к своему начальству. Не будь она одновременно вдова Бориса

---

<sup>35</sup> Сама Лот-Бородина была верующей и с начала 1930-х годов наряду со средневековой французской литературой много занималась изучением византийской теологии и мистики.

Вильде и дочь Ferdinand Lot, то дело могло бы окончиться катастрофически<sup>36</sup> (л. 211–212).

Разумеется, мы не беремся обсуждать трудности в отношениях между матерью и дочерьми в семье Лот. Скажем только, что Ирен Лот-Вильде, очевидно, была глубоко травмирована трагической гибелью мужа и связанными с ней обстоятельствами, что наложило печать на ее психику и поведение. Мирра Ивановна Лот-Бородина, судя по ее письмам, была нервной, беспокойной, иногда склонной к самомучительству женщиной, не очень легкой для своих ближних. При этом благородная основа личности и матери, и дочери не подлежит сомнению.

Приведем в заключение очень интересное письмо Ирен Вильде Р. Райт-Ковалевой от 30 августа 1970 года, опубликованное последней:

Единственное мое опасение — чтобы Вы не слишком сосредоточились на юности Бориса в Эстонии, где Вы, разумеется, собрали больше всего свидетельств современников. Он уехал оттуда еще совсем молодым, да и тамошняя жизнь ничем не помогла ему стать самим собой. Правда, и во Франции он по-настоящему не нашел бы себя, если бы не война, не чудовищное поражение с «постыдной капитуляцией» и если бы он не включился немедленно в подпольную работу <...> Но не мне указывать Вам на то неизмеримое расстояние, которое он прошел от эксцентрических выходов своей трудной юности в Эстонии до той духовной высоты, на которую он поднялся (цит. по: [Райт-Ковалева 1982: 58–59]).

Настоящая статья никоим образом не имеет в виду «дегероизировать» Бориса Вильде. Подвиг остается подвигом,

---

<sup>36</sup> Ср. в письме от 23 апреля 1957 года: «А потом еще неизвестно, где она устроится — в Bibliothèque Nationale возврат ее нежелателен, mais elle reste fonctionnaire (но она остается государственной служащей (*франц.*) — Б. К.) и до сих пор получает полное обеспечение по службе — 90 000 фр. в месяц, больше, чем сестры (+ пенсия по мужу, как и у Марианны)» (л. 223).

и герой остается героем. Но жизнь сложна, и едва ли героями всегда становятся «пай-мальчики». Агиография — не лучший жанр историографии, и нам кажется, что нет необходимости создавать житие, даже когда пишешь о герое.

## Литература

*Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. М.: Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына: Русский путь, 2010.

*Вильде Б.* Диалог в тюрьме // Вестник русских добровольцев, партизан и участников Сопротивления во Франции. Париж, 1947. № 2. С. 17–22.

*Вильде Б.* Дневник и письма из тюрьмы (1941–1942) / Перевод с франц. М. Иорданской. М.: Русский путь, 2005.

*Воронова Т. П.* К биографии Бориса Вильде (Из архива О. А. Добиаш-Рождественской) // Французский ежегодник. 1973 / Ред. А. Манфред. М.: Наука, 1975. С. 29–33.

*Исаков С. Г.* Новое о Борисе Вильде // Вышгород. 2004. № 5–6. С. 15–30.

*Исаков С. Г.* Культура русской эмиграции в Эстонии (1918–1940). Таллин: Aleksandra, 2011.

*Каганович Б.* Между Петербургом и Парижем. Из переписки М. И. Лот-Бородиной и И. И. Любименко // С.-Петербург — Франция: Наука, культура, политика / Отв. ред. Е. Кальщикова. СПб.: Европейский Дом, 2010. С. 455–473.

*Каганович Б.* Переписка О. А. Добиаш-Рождественской и Ф. Лота // Одиссей. Человек в истории. 2015–2016 / Ред. А. Чубарьян, С. Лучицкая. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2017. С. 392–430.

*Милотина Т. П.* Люди моей жизни. Тарту: Крипта, 1997.

Письма Бориса Вильде к матери / Вступ. ст. и публ. М. Плюхановой, коммент. Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии. Нов. сер. Т. 4. Тарту, 2001. С. 282–338.

Письма М. И. Лот-Бородиной к И. И. Любименко (1937, 1945–1957) // ПФА РАН (С.-Петербургский филиал Архива РАН). Ф. 885. Оп. 1. Д. 277.

Письма Ирен Лот-Вильде к М. А. Бородиной (1957–1976) // ПФА РАН. Ф. 947. Оп. 1. Д. 77.

*Райт-Ковалева Р. Я.* Человек из Музея Человека: Повесть о Борисе Вильде // Звезда. 1976. № 6. С. 5–79.

Райт-Ковалева Р. Я. Человек из Музея Человека: Повесть о Борисе Вильде. М.: Советский писатель, 1982.

Рита Райт-Ковалева — Юрий Софиев. «Расскажите мне о Борисе Вильде»: Переписка / Публ. Н. Черновой // Простор. 2004. № 5. URL: <http://archive.li/wSX9K> (дата обращения: 17.04.2015).

Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти. М.: Астрель, 2012.

*Gide André, Bussy Dorothy.* Correspondance. Т. 2. 1925—1936 / Ed. de J. Lambert. Paris: Gallimard, 1981.

*Gide André, Malaquais Jean.* Correspondance (1935—1950) / Ed. par P. Masson et G. Millot-Nakach. Paris: Phébus, 2000.

*Hogehuis Anne.* Des savants dans la Resistance. Boris Vildé et le reseau du Musée de l'Homme. Paris: CNRS Éditions, 2009.

*Micha A.* Mme Myrrha Lot-Borodine (1882—1957) // Le Moyen Age. 1958. Т. 64. № 1—2. P. 201—205.

*Perrin Ch.-E.* Un historien français Ferdinand Lot, 1866—1952. Genève: Librairie Droz, 1968.

*Rocques M.* Myrrha Lot-Borodine // Romania. 1957. Т. 78. № 3. P. 550—551.

*Vildé Boris.* Dialogue de prison // Europe. 1946. № 5. P. 1—15.

## References

Chernova, N., ed. (2004). 'Tell me about Boris Vildé': The correspondence between R. Rayt-Kovalyova and Y. Sofiev. *Prostor*, 5. Available at: <http://archive.li/wSX9K> [Accessed 17 Apr. 2015]. (In Russ.)

Hogehuis, A. (2009). *Des savants dans la Resistance. Boris Vildé et le reseau du Musée de l'Homme*. Paris: CNRS Éditions. (In French).

Isakov, S. (2004). News on Boris Vildé. *Vyshgorod*, 5-6, pp. 15-30. (In Russ.)

Isakov, S. (2011). *Culture of Russian emigration in Estonia (1918-1940)*. Tallinn: Aleksandra. (In Russ.)

Kaganovich, B. (2010). Between St. Petersburg and Paris. From the correspondence between M. I. Lot-Borodina and I. I. Lyubimenko. In: E. Kalshchikov, ed., *St. Petersburg — France: Science, culture, politics*. St. Petersburg: Evropeyskiy Dom, pp. 455-473. (In Russ.)

Kaganovich, B. (2017). The correspondence between O. A. Do-biash-Rozhdestvenskaya and F. Lot. In: A. Chubarian and S. Luchits-

kaya, eds., *Odyssey. Man in history. 2015-2016*. Moscow: Universitet Dmitriya Pozharskogo, pp. 392-430. (In Russ.)

Lambert, J., ed. (1981). *André Gide, Dorothy Bussy. Correspondance. T. 2. 1925-1936*. Paris: Gallimard. (In French).

Lot-Borodina, M. (1937, 1945-1957). *The letters to I. I. Lyubimenco*. [letters] St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, Fond 885, inv. 1, file 277. St. Petersburg. (In Russ.)

Lot-Vildé, I. (1957-1976). *The letters to M. A. Borodina*. [letters] St. Petersburg Branch of the Archive of the Russian Academy of Sciences, Fond 947, inv. 1, file 77. St. Petersburg. (In Russ.)

Masson, P. and Millot-Nakach, G., eds. (2000). *André Gide, Jean Malaquais. Correspondance (1935-1950)*. Paris: Phébus. (In French).

Micha, A. (1958). Mme Myrrha Lot-Borodine (1882-1957). *Le Moyen Age*, 64(1-2), pp. 201-205. (In French).

Milyutina, T. (1997). *The people in my life*. Tartu: Kripta. (In Russ.)

Perrin, Ch.-E. (1968). *Un historien français Ferdinand Lot, 1866-1952*. Genève: Librairie Droz. (In French).

Plyukhanova, M. and Kiseleva, L., eds. (2001). The letters of Boris Vildé to his mother. *Works on Russian and Slavic philology. New series*, 4, pp. 282-338. (In Russ.)

Rayt-Kovalyova, R. (1976). A man from the Museum of Man: The story of Boris Vildé. *Zvezda*, 6, pp. 5-79. (In Russ.)

Rayt-Kovalyova, R. (1982). *A man from the Museum of Man: The story of Boris Vildé*. Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)

Rocques, M. (1957). Myrrha Lot-Borodine. *Romania*, 78(3), pp. 550-551. (In French)

Varshavsky, V. (2010). *The unheeded generation*. Moscow: Dom russkogo zarubezhiya imeni Aleksandra Solzhenitsyna: Russkiy put'. (In Russ.)

Vildé, B. (1946). Dialogue de prison. *Europe*, 5, pp. 1-15. (In French).

Vildé, B. (1947). Dialogue in prison. *Bulletin of Russian volunteers, partisans and participants of the Resistance in France*, 2, pp. 17-22. (In Russ.)

Vildé, B. (2005). *Diary and letters from prison (1941-1942)*. Translated by M. Iordanskaya. Moscow: Russkiy put'. (In Russ.)

Voronova, T. (1975). To the biography of Boris Vildé (From the archive of O. A. Dobiash-Rozhdestvenskaya). In: A. Manfred, ed., *French yearbook 1973*. Moscow: Nauka, pp. 29-33. (In Russ.)

Yanovsky, V. (2012). *Champs-Élysées: A book of memory*. Moscow: Astrel. (In Russ.)

## ‘Steppenwolf’

### *Towards the biography of Boris Vilde*

DOI: 10.31425/0042-8795-2018-4-363-385

#### **Boris S. Kaganovich**

Doctor of Historical Sciences

St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences  
(7 Petrozavodskaya St., St. Petersburg, 197110, Russia;  
email: amabor@mail.ru)

**Abstract:** Numerous works have been written about the young Russian émigré writer Boris Vildé (1908–1942), a late hero of the French Resistance, who was executed by Nazi occupants. Descriptions of his personality are often contradictory, and each account is very precious. The article introduces and examines new, hitherto unpublished material about Vildé: it includes the letters of his wife’s mother Myrra Lot-Borodina, a famous French scholar of religions and philologist of Russian origins, to her sister, the Leningrad-based historian Inna Lyubimenko, from the Petersburg archive of the Russian Academy of Sciences. The letters provide a number of unique and valuable facts and observations about Vildé and his personality. Another discovery for the studies of Vildé, the correspondence between the famous French author André Gide and his friend, the translator Dorothy Bussy, is quoted to enrich our knowledge about Vildé. It follows that A. Gide took Vildé under his wing and actively supported his relocation from Germany to France. As a result, far from resembling his stereotypical and slick image, Vildé is revealed as an extraordinary and heroic person.

**Keywords:** B. Vildé, I. Lot-Vildé, the Lot family, Russian emigration, the French Resistance.

The article was received on 18 Nov. 2017.

---

# Книжный разворот

---

Науки о языке и тексте в Европе XIV–XVI вв. / Сост. Ю. В. Иванова, М. В. Шумилин. М.: Дело, 2016. 632 с.

Рецензируемое издание представляет собой антологию впервые переведенных с латинского языка на русский текстов ученых-гуманистов, снабженных в каждом отдельном случае подробными комментариями и научными статьями, посвященными проблемам европейской филологической науки эпохи Ренессанса и раннего Нового времени. Коллективная монография включает четыре тематических части («Изучение языка», «Текстология», «Толкование литературных текстов» и «Герменевтика»), состоящие, в свою очередь, из глав, в каждой из которых рассматриваются вопросы, непосредственно связанные с историческими особенностями европейского гуманизма XIV–XVI веков.

Общий принцип, из которого исходят авторы и который сформулирован М. Шумилиным, одним из составителей издания и автором большинства глав, заключается в том, чтобы полнее и разнообразнее представить практику и дело ренессансной гуманитарной науки, познакомить читателей с наиболее выдающимися деятелями европейского гуманизма и выборными местами из их сочинений: «...выстроить по-настоящему продуктивный диалог с учеными прошлого» (с. 8), а также «подробно разобраться в устройстве, идеологии и логике отдельных научных произведений, их культурно-историческом и научном контексте, фактической, институциональной и религиозной подоплеке, не беря на себя обязательств рассказать сразу про все важные события ренессансной гуманитарной науки, пусть и поверхностно» (с. 9).

Во Введении подчеркивается, что в следовании общим принципам авторы рецензируемой книги в той или иной степени остаются верными собственным представлениям о том, каким критериям должна отвечать каждая из глав. Так, в главе первой части антологии (автор — П. Соколов) на материале «Застольных бесед» флорентийца Поджо Браччолини (1380–1459) говорится о кружках гуманистов (Данте, Флавио Бьондо, Леонардо Бруни, Франческо Филельфо и др.), в которых велась яростная полемика по поводу языка древних римлян. Гуманистическое сообщество не исключало столкновений между различными школами и направлениями: споря между собой, или, иными словами, соревнуясь и

учась друг у друга, гуманисты нередко приходили к схожим выводам относительно природы языка и латинского текста.

В главе М. Шумилина подробно рассматриваются вопросы метрики на основе диалога Дж. Понтано «Акций» (написан в 1490-е годы, опубликован в 1507 году). В частности, отмечается, что Понтано унаследовал эпическую традицию римлян и соперничал (в античном смысле слова) с Вергилием; помимо всего, в качестве лидера неаполитанской школы гуманистов Понтано объединял вокруг себя ряд выдающихся ученых. В другой главе М. Шумилин рассказывает об известном на рубеже XIV—XV веков учебнике латинской грамматики Андреа Гварна, а в следующей — об Александре Гегии, наставнике юного Эразма Роттердамского, а также о Скалигере Младшем как предшественниках сравнительно-исторического языкознания. Написанная С. Степанцовым глава посвящена трактату Эразма «Об изобилии слов и предметов»; в ней анализируются разнообразные способы стилистического варьирования (*variatio*) знаменитого гуманиста и приводится перевод первой книги из его произведения.

Во второй части рецензируемого издания важное место принадлежит текстологическим наблюдениям и гуманистическим комментариям, в которых М. Шумилин (гл. 7—12) демонстрирует выработанные Антонио де Леньяго, Иоанном Кальфурнием, Марком Антуаном Мюре, Пьером Веттори, Анри Этьенном и Денни Ламбеном филологические методы и приемы допечатной эпохи. Нередко пояснительные замечания автора (он же переводчик ряда латинских источников XIV—XVI веков) перерастают в подробнейшие отступления историко-филологического содержания, касающиеся рукописных и ранних печатных изданий. Речь идет о неутомимых искателях и собирателях древних рукописей — попутно с поиском лучших рукописей, которые хранились по преимуществу в университетских, монастырских библиотеках, в старинных аббатствах; кроме того, говорится о начальной стадии текстологии — сверке текста с другими рукописями, внесении эмendanций и коньенктур в тексты, которые часто пребывали в весьма плачевном состоянии (при этом Шумилин разъясняет неподготовленному читателю значение и функции принятых в науке специальных терминов).

Не секрет, что рукописные книги, создававшиеся в скрипториях, были редкой и весьма дорогой продукцией. С появлением печатных книг в середине XV века издания гуманистов стали более доступными, однако, несмотря на читательский спрос, как справедливо отмечает автор глав, качество текстов порой не отвечало высоким требованиям (что иллюстрируется на примере книгопечатного бизнеса семьи Шпейеров). Там же говорится об Альде Мануции (1449—1515), который первым задал стандарт научного издания на

венецианском книжном рынке и основал серии классических альдинских изданий античных текстов.

По словам автора глав, текстологические школы XV—XVI веков были далеко не однородными; тем не менее их опыт в области критики текста (*ars corrigendi*), ориентированная на стандарт научности манера разъяснять читателю особенности содержания текста, попутно обозначать рукописи однобуквенными значками и др. вполне достойны того, чтобы сегодняшние исследователи истории гуманитарной науки уделили внимание этим нововведениям ученых-гуманистов.

Третья часть антологии посвящена литературным текстам и их толкованию (авторы — В. Мостовая, М. Шумилин, Н. Самохвалова). Речь идет об аллегорическом толковании гомеровской «Одиссеи» Никифором Григорой в Византии XIV века, о написанном на исходе Средневековья комментарии к «Энеиде» Вергилия флорентийца Дзано де Маньялиса, о выросших из средневековых комментариев литературоведческих шгудиях Петрарки и Боккаччо, наконец, об Анджело Полициано, одном из крупнейших новолатинских поэтов XV века, который посвятил свои рукописные комментарии, или сборник заметок под названием «Смесь», интерпретации классических текстов, добившись исключительных для его времени достижений в области текстологии. Обращение гуманистов к рукописному наследию античной эпохи и подготовка первопечатных изданий позволяют авторам глав всесторонне осветить проблемы восприятия и интерпретации классических произведений в интеллектуальной культуре того времени, а в целом — охарактеризовать перспективное мышление деятелей эпохи Ренессанса.

Главы четвертой части объединены темой герменевтики (авторы глав — М. Шумилин, Н. Чамина, П. Серков). В характеристике главного свода XVI века по иероглифике («Иероглифика, или О священных письменах египтян», 1556) Пиерио Валериано отмечается, что научный уровень издания крайне низок, хотя и отражает распространенное в Европе того времени увлечение египетскими древностями. К концу XVI века зарождается эмблематика, изучающая символы и знаки, которой посвящен сборник аллегорий («Иконология», 1593) перуджинского литератора и эрудита Чезаре Рипы. Об изданных в землях Германии XVI—XVII веков эмблематических книгах говорится в завершающей антологию главе.

Вышедшая в свет антология новолатинской литературы XIV—XVI веков, сопровождаемая научными статьями, в которых собраны малоизвестные факты и оригинальные соображения, заслуживает пристального внимания любознательного читателя. В рецензируемой книге внятно и живо говорится о выработанных гуманистами принципах, которые обеспечили трансляцию науч-

ного знания о классической филологии в контекст европейской культуры XIV—XVI веков, что в должной мере не нашло отражения в отечественной литературе по истории культуры Ренессанса и раннего Нового времени; тем не менее пробуждение интереса к неолатинистике весьма симптоматично. Авторам коллективной монографии удалось проследить становление филологических приемов и терминологии, показать, как наука гуманистов о языке и тексте, обладавшая особым статусом, претендовала на открытие новых путей, каким образом критика текста превращалась в норму специального знания, со временем становясь научной традицией. Рецензируемая антология представляет собой в определенном смысле образцовое издание, которое, несомненно, может служить стимулом для дальнейших исследований в области наследия гуманистов.

**Екатерина ИЛЮШЕЧКИНА**

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации*

**Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. 496 с.**

Под одной обложкой объединены классический труд «Поэтика кино» (1927) и малодоступные работы авторов и современников «Поэтики»: В. Шкловского — «Литература и кинематограф» (1923) и «О законах кино» (1924), «Конец кино?» Р. Якобсона (1933), «Искусство кино и монтаж фильма» С. Тимошенко (1926), «Кино в России (1896—1926)» Б. Лихачева (1927). Прочтение дает объемное видение кинотеории 1920-х.

Предисловие к «Поэтике» написал в свое время Кирилл Шутко. Вопрос, каким должно быть кинозрелище, стоял остро. Были сомнения, «нужно ли у нас в Советской России, где кинопроизводство только делает первые шаги, *теперь* тратить усилия на теоретизирование, на *философствование* по поводу кинофильмов». Вопросы, «не праздное ли это занятие, не рано ли пытаться создавать теорию факта, когда налицо фактическая скудость», с одной стороны, автор оценил как законные, с другой — как «очень непрактические, бездейственные подшептывания» (с. 8).

Его не смущало, что точки зрения, изложенные в сборнике, могли быть признаны «ограниченными, узкими». Важно, что «для того, чтобы *закрепить* даже эти отрицательные признания, придется *подумать* о сущности кино, о его законах, его стиле» (с. 8). За фиксацией мышления, «*практическим*» теоретизированием (с. 11) особенно любопытно наблюдать теперь, когда прошло 90 лет. Даже когда развитие кино пошло иными путями, положения статей сохранили теоретическую ценность.

Из авторов «Поэтики» мы лучше знаем Б. Эйхенбаума («Проблемы киностилистики»), Ю. Тынянова («Об основах кино», «Кино — слово — музыка», «О сценарии», «О сюжете и фабуле в кино», «О фэксах»), В. Шкловского («Поэзия и проза в кинематографии»). Помимо этого представлены: «Природа кино» Б. Казанского, «К теории киножанров» А. Пиотровского, «Роль кинооператора в создании фильмов» Е. Михайлова и А. Москвина. Для книги взяты тексты первоначальных — газетных и журнальных публикаций, в основном 1926 года. Кино как искусство было молодо (развивалось буквально на их глазах), и подход авторов отличался полемической остротой и неизбежной новизной.

Всех их, связанных и с литературой, и с кино, занимали границы типов культур. А. Пиотровский буквально восклицал: «Никакой готовой театральной и литературной теории в основе поэтики кино! — таков должен быть основной лозунг» (с. 159). Б. Эйхенбаум рассматривал как знаковое противостояние кинокультуры «культуре слова, книжной и театральной, которая господствовала в про-

шлом веке. Кинозритель ищет отдыха от слова — он хочет только видеть и угадывать» (с. 24).

Ю. Тынянов протестовал против определения и названия кино «по соседним искусствам». «Здесь сказывается реакционный пассаж: называть новое явление по старым» (с. 60). Бесплоден сам путь этого обозначения одного через другое: «...живопись — “неподвижное кино”, музыка — “кино звуков”, литература — “кино слова”» (с. 60). Важны не определения, но изучение, постановка вопросов, например о связи сюжета со стилем, их роли в определении киножанров; об определении жанров кино отношением сюжета к фабуле; об освобождении кино от плена соседних искусств, от литературы — прежде всего.

В случае Ю. Тынянова особенно интересно сочетание опыта теоретика искусства и личной практики сценариста. В либретто кинофильма «Шинель» он размышлял о трудности и неблагоприятности задачи «иллюстрировать литературу для кино»: «...у кино свои методы и приемы <...> Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль» (с. 95). Насколько Тынянову удалось продвинуться в этом направлении? В. Шкловский фиксировал: «Попытка фэксов и Юрия Тынянова дать в кинематографическом произведении эквивалент равнозначения стилю Гоголя тоже пока не удалась» (с. 95).

Тыняновский «роман с кино» был недолог. В письме В. Шкловскому от 3 сентября 1927 года он писал: «Начинаю сильно любить литературу и отвык от кино» (с. 92). В 1934 году, отвечая на вопрос корреспондента газеты «Какие смежные жанры вы любите?», Тынянов назвал «младшие жанры искусства — цирк, мюзик-холл, эстраду» и добавил: «Прежде любил кино и охотно работал в нем» (с. 92).

Не все их прогнозы сбылись; так, В. Шкловский считал, что перспективы кино не связаны с цветом и звуком. «Кино будет двигаться в сторону нарастания условностей» (с. 261), зритель — овладевать восприятием условностей как грамматическими формами знакомого языка (с. 262). «Кино не хватает сейчас не голоса, а “образа” — иносказания» (с. 262). По отношению к себе он ироничен («...может быть, все мои мысли о кино и похожи на мысли рыбы, которая стала бы жалеть людей за то, что у них есть какие-то ноги и нет удобных и необходимых плавников», с. 262), но сейчас кажется, что планка теоретиков прошлого — выше.

**Людмила ЕГОРОВА**

*Вологодский государственный университет*

**Историческое и надвременное у Вяч. Иванова: к 150-летию Вяч. Иванова / Под ред. М. Плюхановой и А. Шишкина. Салерно, 2017. 416 с.**

Несмотря на то, что Вячеслав Иванов (1866—1949) традиционно считается «поэтом для немногих», ивановедение занимает в современной науке очень достойные позиции. Сегодня универсализм поэта и религиозного мыслителя, филолога-античника, теоретика символизма и литературного критика притягивает многих. В позапрошлом году среди различных мероприятий, посвященных 150-летию со дня рождения поэта, значимым событием стал X Международный юбилейный симпозиум «Историческое и надвременное у Вяч. Иванова» (Рим, май 2016), собравший исследователей разных стран. Их доклады опубликованы в одноименном сборнике материалов, о котором и пойдет речь.

Тематика статей задана «диалектикой универсального и исторического, манифестацией универсального в актуальном» (с. 22) у Иванова. Заложенный в заглавии антиномизм *исторического* и *надвременного* ориентирован, по-видимому, на символический хронотоп М. Бахтина, если его брать в широком смысле. Различные варианты творческого осмысления эмпирических фактов «вневременной потусторонней идеальностью»<sup>1</sup>, скрещивания исторически-временной горизонтали и вертикали вневременного и составляют тот символический хронотоп, важный для Иванова так же, как и для любимых им Данте и Достоевского.

Сборник компактен и хорошо продуман композиционно. Последовательность статей отражает движение смыслов от *надвременного* к *историческому*: от мифологических, философских и богословских оснований универсума — к литературоведческим и языковым дискурсам, воплотившим метафизические искания поэта, а затем — к историко-литературным и архивным реалиям. Эта схема нисхождения дополняется восхождением от частного к общему, от анализа конкретных произведений или поэтических методов — к осмыслению герменевтики Иванова и основополагающих принципов его поэтики в целом.

На анализе философско-богословских идей конкретных произведений Вяч. Иванова в контексте всего его творчества сосредоточены первые четыре статьи сборника. В. Петров в работе «Разнотекущие потоки в “Сне Мелампа” Вячеслава Иванова: интертекстуальный анализ» выявляет напластования контекстов в мифопоэтиче-

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 тт. Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.). М.: Языки славянских культур, 2012. С. 410.

ском сюжете поэмы, что позволяет не только реконструировать «темную теогонию» Иванова, но и доказать конструктивную роль «Монадологии» Лейбница в ивановской картине мира. Эта статья задает метафизическую планку обсуждению заглавной тематики сборника, демонстрируя ключевой метод поэтики мэтра символизма — интертекстуальность — как один из механизмов приближения читателя к высшей реальности, открытой художнику и подтвержденной авторитетными свидетельствами. Метафизическая вертикаль ивановского мироздания реконструируется А. Дудеком в статье «Соотношение религии и культуры в мысли Вячеслава Иванова» на основе обобщенного анализа эссеистики поэта и его работ о дионисийстве. Вывод исследователя вполне ортодоксален: для Иванова религия — «своеобразный стержень культуры, ее ось и аксиологический горизонт» (с. 70).

В статьях С. Каприо «“Повесть о Светомире царевиче”: миф и богословская мысль» и Е. Глуховой «Вл. Соловьев и гностический символизм в “Повести о Светомире царевиче”» уникальное произведение Иванова рассматривается как художественное воплощение убежденности писателя в первостепенной роли религии в истории и культуре. Итальянский богослов уверен в том, что творческий замысел Иванова связан с противостоянием нигилизму современного сознания через порождение новой модели вселенского христианства. Именно им обусловлена многослойная структура «Повести...». В центре внимания российской ученой — гностический слой в «Повести...», восходящий к статьям Соловьева о гностицизме. Автор затрагивает вопрос о правомерности слияния воедино гностической Софии и Софии Премудрости Божией в дискурсе теократической утопии Иванова.

Статья М. Плехановой «Архаика Достоевского у Вяч. Иванова и его последователей» переводит читателя на следующий ярус — мифопоэтический и теургический. Анализ усилий поэта по выявлению глубинной архаической сути романов Достоевского, «художника-теурга», позволяет исследовательнице назвать Иванова «теургом второй степени» (с. 115) (с явной аллюзией на слова Н. Бердяева о «вторичном, филологическом бытии» Иванова) и говорить о теургических интенциях у М. Бахтина и В. Топорова, которые вслед за поэтом-символистом пришли к мифопоэтическому прочтению Достоевского.

Совершенно разное понимание античности находит Ж. Нива у Вяч. Иванова и Иосифа Бродского, сопоставляя римские циклы двух поэтов: для модерниста античность — вечная актуальность, для постмодерниста — окончательный закат. Римская тематика продолжается в работах, посвященных проблеме соотношения времени и вечности в «Римском дневнике», последнем поэтическом всплеске Иванова. А. Бруни анализирует категории памяти и забвения в стихотворении «Via Appia», интерпретируемом как образец диалектического познания мира. А. Пайман размышляет о нелинейном исто-

рико-мифологическом времени, раскрывающемся в «Римском дневнике» через сложное переплетение христианских праздников с астрономическим зодиакальным кругом. Соотношение «церковного» и «персонального» времени в стихах Вяч. Иванова не вполне убедительно пытается рассмотреть также С. Овсянников.

При этом ортодоксальный пафос его статьи логично предваряет концептуальный подход к славянологии Иванова, представленный в статье В. Полонского «Сакральный и актуальный регистры в публицистическом дискурсе Вяч. Иванова о первой мировой войне». В символистском дискурсе феноменальное (война 1914 года) преломляется через утопический историософский проект «вселенского дела» славянства, понимаемого как духовная заданность, а не данность, — утверждает автор. Как видится, концептуально статья строится на аналогии публицистических стратегий Иванова и подразумеваемых богословских методов (апофатическом и катафатическом). По крайней мере, тот факт, что суть «вселенского дела» описывается поэтом-символистом через отмежевание от соблазнов имперско-националистического господства, сильно напоминает апофатику, определяющую Божественную сущность через последовательное отрицание всех ее возможных положительных определений. Реконструируемое же по отдельным намекам поэта катафатическое содержание проекта ближе всего к идее экуменического преодоления конфессиональных разногласий среди славянских народов, противостоящего опасности тотальной секуляризации мировой культуры по фаустианской модели германства. Как осознанную борьбу с секуляризацией понимает «одическую» поэтику Иванова С. Гардзонио. По мнению исследователя, она восходит к додержавинской традиции.

Несколько неожиданно появление в сборнике работы Б. Гаспарова «Футуризм и фонология», в которой нет ни слова об Иванове. Речь в ней идет о влиянии утопических языковых проектов Велимира Хлебникова на лингвистические концепции Р. Якобсона. Тем не менее она выглядит как немаловажный вспомогательный материал к теме рецепции ивановских идей, так как для самого Хлебникова большое значение имели языковые стратегии Иванова, синтезирующие архаику и модернизм.

О музыкально-теургических пророчествах Вячеслава Иванова рассуждает в своей статье К. Зенкин. Констатируя модернистский (не церковно-христианский) характер теургических идей о соборном мистериальном действе, он утверждает, что Иванову удалось сформулировать важнейший принцип новой музыки XX века — «единство структурных элементов вертикали (гармонии) и горизонтали (мелодии)» (с. 209).

Статьи, завершающие сборник, связаны проблемой методологии изучения творчества Иванова, по-разному освещающая антитезу истори-

ческого и надвременного. Д. Магомедова, анализируя интертекстную плотность стихотворного цикла «Rosarium» на всех его уровнях и демонстрируя внутритекстовые механизмы соединения инкультурных традиций, проблематизирует конвергентность как методологическую основу символистской поэтики Иванова. Г. Обатнин рассматривает «историю текста как метод его анализа» (с. 221) на примере стихотворения «Земля». Статья О. Марченко «Обмененный взгляд: к истории творческих отношений Вячеслава Иванова и Владимира Эрна» вносит долгожданную конкретику в непростой вопрос о влиянии молодого философа на поэта-символиста, которого называли русским Данте. Справедливость этого титула подтверждается анализом дантовских влияний на визуальную образность ранних произведений Иванова, проведенным К. Ланда.

Всеохватная универсальность философско-поэтического наследия Иванова, его теургические интенции, языковые стратегии создают почти непреодолимую сложность для переводчиков. Об этом рассуждает М. Саббатину в статье «Как переводить сегодня Вяч. Иванова: лингвистические вопросы и герменевтические соображения». О продуктивности герменевтики Иванова в контексте существующего методологического хаоса размышляет и Л. Силард. Известный с древности метод четырехуровневой экзегетики, применяемый поэтом-мыслителем, значим и для интерпретации его произведений. В статье «Скрытая прозрачность сочинений В. Иванова» к такому же выводу приходит Д. Мицкевич, которого волнует проблема целостного и адекватного описания ивановского мира с опорой на системообразующие принципы его поэтики. Понимание многоярусной сложности мысли и языка поэта открывает его духовный опыт — таков общий итог книги.

С удовлетворением отметим ценность публикуемых в сборнике архивных материалов Вяч. Иванова: микродрамы «Цветы смерти» и стихотворения «Глиеру» (публ. А. Шишкина), лекции о Данте 1921 года (публ. К. Ланда), а также совместной работы А. Устинова и А. Шишкина «*Pictura Poeta Silens: Мстислав Добужинский на “Башне” Вяч. Иванова (художественные контексты)*» и публикации Р. Берда «Последнее произведение Вяч. Иванова: свобода и трагическая жизнь как авторизованный перевод».

Рецензируемый сборник — весомый вклад в ивановедение, поэтому особенно досадны опечатки. Но они не снижают содержательной значимости работ: поиск адекватных методов интерпретации символического мира Иванова, в котором сквозь историческое просвечивает надвременное, по-прежнему актуален.

**Светлана ФЕДОТОВА**

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН*

**Л. Г. П а н о в а. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. 608 с.**

Появление новой монографии Л. Пановой, специалиста по русскому модернизму, вполне естественно: после фундаментальных трудов об О. Мандельштаме и М. Кузmine автор последовательно расширяет поле исследования. Вместе с тем эта работа заметно отличается от предыдущих как минимум двумя особенностями: резкой полемичностью и необычайно живым для академического труда стилем — подчас на грани фельетона.

Главными мишенями критики в книге выступают авангардные манифесты, отдельные черты литературного поведения Хлебникова и Хармса, но особенно — профессиональные взгляды той части филологического сообщества, которое определяется автором как «солидарное авангардоведение».

Панова обращает внимание на парадокс, сложившийся к рубежу тысячелетий в среде исследователей литературного авангарда. Принимая на веру идею о безусловном гениальном новаторстве некоторых авангардистов первой и второй волн (Хлебникова в первую очередь, Хармса — в меньшей степени), солидаризирующиеся с самооценкой писателей филологи фактически отказываются применять к их текстам приемы литературоведческого анализа, зачастую подменяя научный подход к предмету его внерефлексивной апологетикой. Так солидарное авангардоведение превращается в специфический закрытый клуб, и авангардисты внутри него неизбежно становятся объектом культа. «В результате образовался порочный круг: престиж авангарда продолжает расти благодаря освящению со стороны все новых поколений авангардovedов; в свою очередь, акции авангардоведения идут вверх благодаря тому, что оно занято “правильными” писателями» (с. 46).

Метод прочтения и истолкования Хлебникова и Хармса, представленный в монографии, можно определить как «психоаналитический» — в смысле вскрытия и прояснения глубоко запрятанных мотивов творчества. По Пановой, они сводятся к претензиям на жизнестроительство (идея, как неоднократно отмечается автором, заимствованная у символистов), к сознательному, а чаще даже бесознательному пародическому подрыву литературной традиции средствами «плохописи» и тяге к абсолютной власти над профанной массовой аудиторией — «толпой». Самопровозглашенный творец в такой модели занимает положение авгура. Подобная писательская стратегия ранее была замечена исследователями, однако доселе в доминирующей среди авангардovedов точке зрения она трактовалась со знаком плюс. В книге Пановой эстетическая безупречность Хлебникова и Хармса подвергается сомнению: со всем неудобством ста-

вится вопрос о степени обоснованности подобных претензий. Следует ли литературоведению воспринимать всерьез заявки на обладание этими авангардистами символической властью или правомерно относиться к их деятельности как к псевдофилософским играм, поданным в полуграфоманском стиле и имеющим явный оттенок интеллектуальной инфантильности? «...Ни Хлебников, ни Хармс не отдавали себе отчета в том, что работают в традиции и — шире — что литература вообще насквозь интертекстуальна. Неосознанно заимствуя у современников и предшественников материал и приемы, они распоряжались ими без концептуальной переработки, как умели. Умели же они, с точки зрения классической русской литературы, не очень...» (с. 48).

В книге Пановой аура писателей-пророков необратимо разрушается. Хлебников и Хармс предстают в ней не в образах феноменально одаренных суперинтеллектуалов, которым в равной степени открыты гуманитарные, естественно-научные и точные области человеческих знаний, а как бесспорно талантливые и поэтически в чем-то остро оригинальные, но все же исключительно и только литераторы, имеющие серьезные пробелы в образовании, довольно ограниченные в художественных возможностях и прочно встроенные в культурный контекст своей эпохи — не больше, но и не меньше.

Монография показывает, что в рамках филологического исследования фундаментальность, доказательность и объективность вполне могут сочетаться с литературно-критической полемичностью. Вопрос лишь в пропорциях соотношений между названными элементами.

Исследование Пановой носит ревизионистски-демифологизирующий характер — можно ожидать, какую реакцию оно вызовет в проавангардистской среде. И автор явно к ней готов, о чем сигнализирует помещенный на обложку книги персонаж Гойи с офорта «Сон разума рождает чудовищ». По всей видимости, он воплощает собой фигуру солидарного авангардоведа, только атакуют его не монстры, а геометрические абстракции — необоснованные представления о писателях, принимающиеся плодиться, когда критическое начало исследователя дремлет.

У книги есть методологический потенциал, применимый к социокультурным явлениям уже нашего времени, поскольку экспансионистские авангардные стратегии в литературе, столь резонансно продемонстрированные в начале XX века, в той или иной степени эксплуатируются до сих пор — хотя и с заметно меньшим эстетическим и практическим эффектом.

**Артем СКВОРЦОВ***Казанский федеральный университет*

**А. Г. Румянцев в Вампилов. М.: Молодая гвардия, 2015. 332 с.**

Драматургу Александру Вампилову повезло с друзьями больше, чем кому-либо другому. В его окружении нашлись те, кто готов был поддержать, а после трагического ухода не отказался от неспешного разговора о нем.

Книга Андрея Румянцева — поэта, университетского друга писателя — это документальная хроника с присущей избранному жанру детализацией и профессорской дотошностью в работе с материалами. Автор, как представляется, изначально поставил для себя задачу быть предельно честным и последовательным в изложении фактов: никаких домыслов и художественных импровизаций. Право голоса на страницах книги получили только те, кто лично знал Вампилова, мог свидетельствовать об уходящем поколении молодых шестидесятников-романтиков: «Физика манила нас в города, география подбивала на бродяжничество, литература, как полагается, звала к подвигам» (с. 51). Эта реплика — идентификатор самого Вампилова, который в книге едва ли не единственный свободный комментатор происходящих событий — ироничный, раскрепощенный, ведомый порывом. Свободный — ибо все прочие действующие лица ограничены движением «в кадре», а сам А. Румянцев отвел себе роль кабинетного ученого-историка, бытописателя, архивиста.

Насколько оправдан подобный позитивистский подход в случае повествования о Вампилове — вопрос. Театром нечто подобное уже было испробовано и отвергнуто: «Ее (речь о пьесе «Утиная охота». — Л. Я.) нельзя играть просто правдиво, натурально, особенно “условно натурально”, ведь она почти символическая, может быть, даже мистическая <...> что-то следует доводить до высшей остроты» (с. 293). Вероятно, и в случае творческой биографии Вампилова этот принцип должен был сработать. Практиками литературы и театра авторская индивидуальность драматурга определялась через «отсутствие преднамеренности» (Г. Товстоногов, с. 291); «взгляд словно бы переводимый с “близкого” человека в себя» (В. Распутин, с. 282); столкновение «мертвого» в порядочности и творческого, «сарафановского» в ней (Г. Бродская, с. 252). Интересные подсказки. Хотя нужно отдать должное А. Румянцеву — его повествование столь насыщено информативно, столь многоголосно, что из него может быть сочинено (в высшем смысле) не одно исследование. И в этом случае не так уж и важно, актуализированное или только лично значимое.

В аннотации к книге заявлено, что Андрей Румянцев — «поэт, знавший Вампилова с юношеских лет». Поэтому я ждала, где же даст о себе знать поэтическое — стихийное, необузданное, индивидуальное. В чем проявится этот активный свидетель времени, обладающий фотографической памятью человек, талантливый в от-

боре деталей повествователь (чего стоят выдержки из Вампилова про кутуликчанские забавы по усыплению кур в лунную ночь (с. 45) или не оставленная без внимания реплика Г. Товстоногова о «нетеатральном зрителе», каким показался ему драматург, с. 256). Автор дает себе волю там, где дело касается творческой рецепции и интерпретации вампиловской драматургии. Он, не останавливаясь перед сентенцией «Драматург не понят» (с. 287), не просто рассуждает — кричит: «Загадка Вампилова! В чем?» Автор неистовствует там, где идет речь о «восьми барьерах» — проволочках и препятствиях по изданию, постановкам пьес, солидаризируясь с поздними признаниями критика И. Вишневской: «Не способствовали счастливому стечению фактов, а значит, невольно способствовали их несчастному стечению» (с. 205). Кажется, уже и не осталось таких (или есть, в Сибири?) с донкихотовской повадкой — резких, непримиримых к полутонам и потому — одиноких...

Мы стали жить торопливо, и 325 страниц подробного жизнеописания требуют определенных усилий. При этом книгу стоит прочесть и как историю одного рода, и ради выдержек из стенограмм обсуждения пьесы «Прошлым летом в Чулимске» в редакции альманаха «Ангара» (с. 280–281) или спектакля Ю. Любимова «Живой» по повести Б. Можаева (с. 224–225), которые иллюстрируют происходящее в литературных и театральных кругах того времени. Стоит прочесть и для того, чтобы найти у Вампилова нечто важное для него самого, как это сделал когда-то А. Эфрос: «Я все время думал о несчастье Зилова. В чем оно и отчего? <...> Если бы я был социологом или писателем, то стал бы изучать и фантазировать насчет того, как и откуда появляется эта болезнь. Болезнь пустоты» (с. 295). Поэтому, как представляется, есть смысл оставить книгу А. Румянцева на своей книжной полке, чтобы возвращаться, соотносить, проверять точность взятой жизненной интонации.

**Людмила ЯКУШЕВА**

*Вологодский государственный университет*

**Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов, А. В. Снигирев.**  
**Борис Акунин и его игровой мир. СПб.: Алетейя, 2017. 178 с.**

Конфликтно уже начало этой книги. В первой фразе деятельность ее героя называется творчеством, а во второй ставится вопрос, по какому ведомству надлежит прописывать эти занятия — массовой словесности или же литературы, в сниженно-ограничительных определениях не нуждающейся. Причем тут же заходит речь, постоянно акцентируемая и в дальнейшем, о «беспорном коммерческом успехе автора», каковой (успех) не может не влиять на ту самую «ведомственную прописку». Ведь живуче у нас представление, будто «популярность писателя обратно пропорциональна его близости к искусству»<sup>1</sup>.

У книги четкая структура. Три главы, каждая из которых делится на четыре параграфа, что своей совокупностью претендуют на постижение самобытности литературного явления, обозначенного придуманным именем Б. Акунина. Прежде всего демонстрируются разные амплуа, в каких присутствует в литературном и — шире — общественном сознании филолог Г. Чхартишвили. Представляя разные его роли (беллетрист — писатель — блогер), авторы преувеличивают, на мой взгляд, новизну подобной вариативности. Впрочем, это не мешает видеть в герое книги «знаковый пример расширения реестра креативных ролей» (с. 9), который «органично вписывается в контекст нового дискурса», поименованного модным термином «скрипторика» (с. 10). А вот страницы про масочную природу осмысляемой в книге литературной индивидуальности уже наводят резкость на разговор. И хотя криптологические кривотолки, спровоцированные не известным поначалу книжному рынку именем, если кого-то и занимали, то лишь в пору первых публикаций, этим именем подписанных, сама разноименность текстопроизводительных усилий сей пишущей личности принципиально значима.

Первоначальное представление, согласно которому акунинским именем помечаются тексты беллетристические, а паспортная фамилия сохраняется для сочинений, претендующих на принадлежность к литературе, логикой самой монографии, следующей за логикой деятельности ее героя, корректируется, что находит выражение в более диалектическом выводе: «Внешне играя по выверенным правилам масскульта, *game*, то есть играя по чужим правилам, которым сопутствуют понятия соревновательный, спортивный, ус-

---

<sup>1</sup> См.: Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Газданов Г. Собр. соч. в 5 тт. Т. 1: Романы. Рассказы. Критика. М.: Эллис Лак, 2009. С. 706.

пешный, Б. Акунин постоянно уходит в поле игры по своим законам, *play*, то есть играет уже по правилам, которые сопрягаются с иными понятиями— художественный, театральный, талантливый» (с. 163). Сентенция, соглашусь, резонная, хотя и она нуждается в уточнении. Правила масскульта не были для Б. Акунина (в отличие от Г. Чхартишвили) чужими, но на этом, условно говоря, шашечном поле он расставил шахматные фигуры — и искусностью новой комбинаторики выиграл соревнование за читательский успех. Не стесняясь выглядеть массовой, проза про Фандорина и монахиню Пелагию обнаружила способность быть театральной, талантливой и в своем жанре художественной.

Ориентация на читательский успех оказалась не самоцелью, а следствием. Ведь здесь читателям была предложена «литературная игра интеллигентного человека»<sup>2</sup>. Акунинские сочинения потому и оказались успешным продуктом книжной отрасли, что стали культурологическим феноменом. От страниц, помеченных этим именем, по выражению одного из рецензентов, «вкусно пахнет великой русской литературой»<sup>3</sup>.

И не только русской. Но, хотя своими ориентирами герой книги называет как Конан Дойля и Стивенсона, так и Булгакова с Алдановым, на титул классика тут нет замаха. Впрочем, робости перед пантеоном тоже нет. Показателен в этом плане эксперимент с реанимацией чеховской «Чайки», как раз и показавший разницу между человековедением и жанром. Загадка человека не сводима к ответу — кто убил и по какой причине. Персонажи акунинской пьесы оказались однофамильцами выведенных в чеховской драме. Но как при этом выдержаны каноны жанра!

Акунинские книги в издательстве «Захаров» составляли серию «Стильный детектив». Не без претенциозности, но разве такое определение столь же естественно выглядело бы на обложках историй про «любительницу частного сыска Дашу Васильеву» или милицейского аса Настю Каменскую? Названную серию могли пополнить разве что «путилинские сюжеты» от Л. Юзефовича. В монографии справедливо подчеркивается, что ее герой отстаивает достоинство частного существования. Но он отстаивает еще и достоинство жанра. Детектива как жанра литературной игры.

При этом игра, которую предлагает сей автор, позволяет ему выходить на проблематику серьезных вопросов. В советское время аннотации нечастых в ту пору отечественных детективов привыч-

---

<sup>2</sup> Яновская Г. Улыбнитесь, вылетит птичка: Кто застрелил Константина Трелева? <анкета> // Общая газета. 2000. 18–24 мая.

<sup>3</sup> Вербиева А. Эллинизм детективного жанра: новые романы загадочно-го Б. Акунина // Ex libris. 1999. 15 апреля.

но предупреждали: «Детективный сюжет не мешает писателю ставить серьезные вопросы современности...» Так вот, Б. Акунину детективные коллизии помогают выходить на разговор о вещах совсем не игровых. То, что могло показаться жанровым эскапизмом, побегом в криминальные разборки былых времен от насущных проблем дня текущего, обернулось своей противоположностью. Акунинский Эраст Петрович Фандорин, профессионал высшего класса, человек внутренней и внешней культуры, убежденный патриот, последовательный, при всей его япономании, в защите национальных интересов России, потому и стал объектом притяжения читательского внимания, что в безгеройное время явил пример жизненного поведения. Причем школа этики предстала тут и школой истории.

Более половины монографии как раз и отдано анализу акунинской историософии. И в фандоринском цикле, и в провинциальной трилогии о «Приключениях сестры Пелагии» автор остается историком тайным, выходящим на разговор о государственном устройстве нашего Отечества и о российской ментальности исподволь — благодаря детективным перипетиям. А напрямую проблемные узлы, связующие национальное и цивилизационное, столичное и провинциальное, эволюционное и непредсказуемое, окажутся в центре внимания Б. Акунина, когда он, не оставляя беллетристику, обратится к написанию многокнижной «Истории Российского государства». Конечно, ироничную строчку из его блога «Новый Карамзин явился!» не стоит трактовать буквально — и остепененным историкам он не коллега и не конкурент. Однако и рассматривать еще один издательский проект Б. Акунина в русле «фолк-истории», то есть исторической разновидности масс-культуры, в ряду с В. Пикулем, Э. Радзинским, а то и А. Бушковым, тоже, как убеждает отдельный параграф третьей главы, неверно.

Писатель стал выступать в роли летописца подобно тому, как монашенка-черница по его воле выступила удачливой подражательницей патеру Брауну. Проект разворачивает отечественное прошлое по Акунину, когда исторический нарратив произведен не от усердия компилятора и не от тяги к сенсационности, а от открыто субъективного желания понять, почему Россия стала такой, какой она остается и ныне. Авторы ссылаются среди прочего (а цитат в их труде на каждой странице — не по одной) на признание своего героя: «Я пишу для людей, плохо знающих историю и желающих в ней разобраться. Я и сам такой же» (с. 121). Культуртрегер и популяризатор, Б. Акунин, как формулируют аналитики его деятельности (поддамся избыточному цитированию и я), «создает в XXI веке, возможно, первый “авторский учебник истории”, альтернативный государственному проекту, предлагая историю русского государства с точки зрения новой рубежной эпохи» (с. 122).

В условиях кризиса литературоцентризма Б. Акунин продемонстрировал, как можно противостоять охлаждению социума к книге. Филологам не впервой приходится личным усердием реагировать на дефицит того, что они осознавали как литературоведы. Да, в его книгах нет стилистического щегольства, хотя в параграфе «Языковой балаган» показано, сколь искусен их автор в стилизации, интертекстуальности, игре с иноязычной лексикой. Да, его тексты не щедры на пластическую изобразительность, но сколько в них сюжетной изобретательности. Да, роман «Аристономия», на титул которого вынесена и подлинная фамилия создателя, не стал творческой удачей, поскольку соавторам — Б. Акунину с Г. Чхартишвили (так!) — не удалось найти общий язык, что сказалось на целостности текста, зато как органичен пишущий в каждой из опробованных им разновидностей детективного жанра.

На одной из страниц монографии зашла речь о «героях-цивилизаторах», а в другом месте в порядке сопоставления был упомянут дон Румата. И тут подумалось, что автор(ы) «Аристономии», книг о Фандорине и Пелагии, а также «Истории Российского государства» во многом схож(и) с «двойной звездой» братьев Стругацких. В обоих случаях — безусловный и продолжительный читательский успех (причем не только у рядовой публики, но и среди подготовленной) и крайне прохладное отношение высоколобых зоилов. И тут, и там — отстаивание в острой фабульной форме гуманистических идеалов на материале, далеком от современности, и чуть ли не публицистическая заразительность восприятия этого иномирия. И тут, и там — социальные коллизии, в которых люди порядочные, думающие, деятельные, способные понять другого противостоят наделенным властью дуракам, невежественным фанатикам, циникам. В том и другом случаях — апология разума, здравого смысла, профессионализма и интернационализма. Наконец, в обоих авторских дуэтах наличествовал переводчик с японского.

О Стругацких написано уже изрядно. Теперь вот вышла книга и про Б. Акунина. Жаль только, что содержательный, хотя и небрежно вычитанный, этот труд заключен в легкомысленную оболочку. Создается впечатление, будто корректор смотрел верстку по диагонали, а дизайнер прочел в рукописи одну только фразу ее героя о том, что он рулетке предпочитает покер. Меж тем акунинские игры — совсем иные. Куда более серьезные.

**Леонид БЫКОВ**

*Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина*

**Т. В. Балашова. Монологическое повествование от Марселя Пруста к «новому роману». М.: ИМЛИ им. А. М. Горького, 2016. 464 с.**

Первое, что завораживает, когда берешь в руки эту книгу и погружаешься в мир французского романа, — союз любви и тщания, которым дышат и искусная обложка с импрессионистическими видами Парижа, и изящная «Прелюдия», открывающая увлекательное интеллектуальное повествование, и элегантные иллюстрации, разрежающие плотный, насыщенный текст. По ходу чтения убеждаешься, что филология здесь счастливо встречается с философией композиции. Действительно, именно композиция — в сочетании с оригинальной авторской концепцией — обеспечивает главное достоинство этой монографии, прочерчивающей своего рода королевскую дорожку в тех дебрях французской словесности XX века, где легко запутаться всякому неопиту, слепо полагающемуся на такие спорные литературные ориентиры, как романтизм, реализм, модернизм, неоклассицизм и проч. В самом деле, что помимо авторской концепции объединяет столь разнотембровые голоса французских писателей минувшего столетия в своеобразную научную симфонию, в которую выливается это полифоническое исследование разнообразных вариаций монологического повествования во французской прозе XX века? Где находится контрапункт, соединяющий столь разноречивые повествовательные голоса, звучащие в основных главах монографии, — тягуче-плавный голос М. Пруста и иронично-увертливый А. Жида, надрывно-скользящий Л.-Ф. Селина и трагически-победоносный А. Мальро, метафизически-несносный Ж.-П. Сартра и эготически-надрывный М. Лейриса, гипнотически-сновидческий Ж. Грака и рефлексивно-двоящийся Л. Арагона, кинематографически-анонимный М. Дюрас и феноменологически-бесстрастный А. Роб-Грийе, театрально-невывразительный Н. Саррот и неизменно-изменчивый М. Бютора, эпически-многоречивый К. Симона и классически-дисциплинированный П. Модiano?

Ответ лежит на поверхности, но следовало провести все точечные исследования индивидуальных повествовательных форм, чтобы представить его на фоне выразительных портретов знаменитых французских романистов: их объединяет, равно как различает, особая манера говорить (или не говорить) «я» — ее начало действительно восходит к опыту Пруста, которому посвящены как первая глава, так и «Открытый финал» книги, где любовно собраны писательские отзывы на подлинную литературную революцию, совершенную на заре XX века автором романа «В поисках утраченного времени». Правда, есть еще один момент или, точнее, движущая сила, обуславливающая схождения и расхождения представленных в исследовании Т. Балашовой французских писателей: если манеру говорить

(или не говорить) «я» в романе определить через картезианскую формулу (метод), то все опыты монологического повествования, рассмотренные в монографии, немислимы без той или иной формы рассуждения о методе. Словом, мало сказать, что та или иная манера говорить (или не говорить) «я» может стать различительным знаком повествовательного метода: необходимо не упустить из виду то, что авторы такого толка словно бы раздваиваются на писателя и философа (или теоретика), равно как сам роман заключает в себе (или в той или иной форме паратекста) философию романа.

Действительно, когда осенью 1908 года Пруст мучает себя и своих друзей вопросами «Что с этим делать — роман или философский этюд, романист ли я?», он, судя по всему, уже принял решение в пользу романа — решение, в силу которого литература, размежевываясь с философией, что-то от последней забирает, захватывая в свое силовое поле как искусство писать, так и искусство мыслить. Именно из этого решения возникает третья характеристика новейшей монологической прозы Франции: распад цельной авторской фигуры на три как минимум нарративные инстанции, по которым не всегда равномерно распределяется сама возможность говорить «я». Эту повествовательную проблему как нельзя более точно сформулировал все тот же Пруст, когда он замечал в одном из писем 1913 года, что в центре романа персонаж рассказывающий, говорящий «я» (на самом деле, — не «я»). Словом, нарративная интрига эпопеи «В поисках утраченного времени» определяется сложными отношениями между автором, изначально не желающим писать автобиографию, рассказчиком, обладающим авторским знанием о том направлении, в котором будет двигаться персонаж («В сторону Свана» и т. д.), и фигурой последнего, с течением времени вовлекающей в свое становление и автора, и рассказчика. В конечном итоге, как нельзя отрицать присутствия личного опыта Пруста в фигурах рассказчика и персонажа, которые только под конец почти сливаются, обретая имя Марсель, так невозможно не видеть того, как сам автор меняется под влиянием своих двух концептуальных alter ego, превращаясь из болезненного дилетанта, сноба и эстета, растрачивающего свое время на подступах к роману, в подлинного атлета от литературы (Ж. Делез). Собственно говоря, именно диалектика триединой фигуры автора и образует главный интеллектуальный стержень этой книги, которую можно было бы смело назвать «От Пруста к Прусту».

**Сергей ФОКИН**

*Санкт-Петербургский государственный экономический университет*

**Детство в англо-американском литературном сознании XVII—XX веков: Сб. ст. / Отв. ред. М. Надъярных, А. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 264 с.**

В соответствии со своим названием сборник тематически делится на две части — английскую и американскую. Внутри каждой из частей материал расположен по хронологическому принципу. При этом задачей составителей является не следование за литературным процессом и не «воссоздание полной, обзорной картины англо-американского “детства”» (с. 3—4), а попытка представить «недостаточно изученные аспекты этой широкой темы» (с. 4). И хотя тему детства едва ли можно отнести к малоизученным, составители решили пойти нетральной тропой — акцент ставится на функционировании самой идеи в произведениях разных эпох, рассчитанных на разную возрастную аудиторию, не обязательно детскую.

Первая часть сборника выглядит более логичной, чем остальные. Статья М. Свердлова открывает общий разговор о заглавной теме сборника: идее детства в литературном сознании; автор прослеживает постепенное ее перемещение в центр английского поэтического канона. Последующие статьи Е. Зыковой и И. Шишковой посвящены непосредственно детской литературе нравоучительного характера, которая создавалась под влиянием философско-педагогических воззрений XVIII—XIX веков и ставила своей задачей воспитание высоконравственного человека. Л. Караева показывает, что романтическая идея детства как «золотого века» и поры невинности в викторианскую эпоху приобретает отрицательные коннотации, усугубившиеся с развитием теории психоанализа. Английская часть сборника завершается статьей О. Половинкиной, посвященной роману П. Лайвли и новому пограничному жанру фэнтези. Сложные вопросы, которые прежде предлагались только взрослым, теперь перекочевали в литературу для юношества, ознаменовав собой новый этап ее развития. Статьи английского раздела расположены по принципу сужения фокуса: от масштабного обзора литературного процесса к разбору одного романа, своего рода «кейсу», и иллюстрируют движение идеи детства от ее обособления в рамках взрослой литературы к формированию мощной детской литературы как таковой и воссоединению этих двух направлений в современном литературном процессе.

В американской части сборника материал более разрознен. Открывающая раздел статья О. Пановой посвящена тому, как метафора детства накладывалась на национальные и расовые реалии в литературе конца XVIII — середины XX века. В следующей за ней статье А. Ураковой исследовательский диапазон сужен до проблемы соотношения взрослой и детской литературы в период, когда популярность начала приобретать приключенческая литература для детей.

Отчасти эту тему продолжает статья Е. Стеценко, где рассмотрены романы Марка Твена, одновременно и впитавшие, и разрушившие клише как детской, так и взрослой литературы. Три последние статьи раздела отходят от теоретических вопросов и посвящены «авторским поэтикам» (с. 8). И. Головачева на примере повести Г. Джеймса «Поворот винта» и либретто оперы на этот сюжет изучает образ ребенка, который «господствовал в художественном воображении» (с. 8) рубежа XIX—XX веков, — ребенка «глубоко испорченного, крайне порочного» (с. 178). Н. Мороз анализирует сложность детского сознания в трех романах У. Фолкнера, а А. Аствацатуров рассматривает образы детства в романе Г. Миллера в соотношении с произведениями Пруста и Твена. В этой части сборника проследить магистральное движение мысли более затруднительно: первая статья стоит особняком, две последующие связаны тематически, но в то время как одна анализирует литературный и издательский процессы, вторая разбирает манеру индивидуального автора, что формально связывает ее с тремя последними статьями, которые представляют собой исследование одной и той же вариации идеи детства.

Сборник целиком, бесспорно, дает представление о развитии идеи детства в литературном сознании, однако касается оно только определенного и довольно узкого набора тех самых «недостаточно изученных» (с. 4) аспектов широчайшей темы. При этом, разумеется, нельзя сказать, что все прочие аспекты уже исследованы. Например, собственно детской литературе в сборнике уделено на редкость мало внимания, развлекательный же ее сегмент и вовсе не упоминается, хотя очевидно, что поле английской и американской литературы для детей огромно и до сих пор не только не исследовано, но даже не описано в полной мере.

Особое внимание хотелось бы обратить на обложку книги. Идиллическая сценка из детской представляет двух юных читателей в окружении книг. Вряд ли это можно счесть удачным оформлением для сборника, в котором практически единственным упоминанием об этих — явно развлекательных — книгах является следующее: «В XIX в., наряду с литературными шедеврами Дефо, Свифта, Вальтера Скотта, Диккенса, Стивенсона и др., которые входили в круг детского чтения, существовали не менее известные в то время произведения английских писательниц, специально предназначенные для детей» (с. 60).

Вопрос о читательской рецепции также остается за скобками, а ведь соотнесение созданного писателями конструкта детства с его восприятием как взрослыми читателями, так и детьми могло быть весьма продуктивным.

**Мария МАРКОВА***Российский государственный гуманитарный университет*

**К. С. Льюис, Д. Калабрия. Соединенные духом и любовью. Латинские письма / Перевод с латыни Н. Эппле и Б. Каячева, предисл. Н. Эппле. М.: Никея, 2017. 184 с.**

В наследии К. С. Льюиса (1898—1963) письма занимают особое место. Их полное собрание насчитывает 4 тысячи страниц, причем в обиход Льюис неизменно вносил личное измерение. В форме собрания писем написаны несколько его книг, и прежде всего «Письма Баламута», в которых Льюис следует традиции игровых сочинений Эразма Роттердамского («The Screwtape Letters», 1942), «Письма к Малькольму о молитве» («Letters to Malcolm: Chiefly on Prayer», 1964). Посмертно в отдельные издания сложились «Письма к американке» («Letters to an American Lady», 1967) и «Письма детям» («Letters to Children», 1996).

Данная переписка — с доном Джованни Калабрия, католическим монахом из Вероны (1873—1954), а затем — с его преемником доном Луиджи Педролло. Ее впервые опубликовал оксфордский ученик Льюиса Мартин Мойнихан. Существует несколько изданий писем, начиная с «Letters: C. S. Lewis — Don Giovanni Calabria. A Study in Friendship» (Ann Arbor, Michigan, 1988) до «The Latin Letters of C. S. Lewis» (St. Augustines Press, 2016). При составлении этого сборника Николай Эппле использовал и текст итальянского — 1995 года — наиболее полного издания со всеми сохранившимися письмами в уточненной редакции и с подробными комментариями (подробнее см. с. 17).

Переписка началась в 1947 году по инициативе дона Калабрия и продолжалась до его кончины (в 1988-м он будет причислен к лику блаженных, в 1999-м — к лику святых). Дон Калабрия был увлечен идеей объединения христиан и, прочитав итальянский перевод «Писем Баламута», 1 сентября 1947 года написал письмо англиканскому автору. Не зная английского, выбрал латынь: ощущал себя и христиан других конфессий наследниками единой традиции. К. С. Льюис итальянский знал, посланные ему книги читал, хотя и отмечал, что «язык Боярдо и Ариосто для меня проще и лучше мне знаком, чем язык современных сочинений» (с. 39), но отвечал тоже на латыни. «Мертвый язык» ожил и стал языком братского общения. Николай Эппле фиксирует: «Латынь Льюиса изящна и раскованна, она не имитирует и не копирует книжные обороты, но свободно использует, когда это уместно, распространенные конструкции, привычные для этого языка»; у дона Калабрия — «язык римского богослужения и Вульгаты, едва ли не каждая его фраза имеет параллели в Писании или богослужебных текстах» (с. 14). В письме от 20 сентября 1947 года Льюис отмечал: «Если бы эта порожденная гуманистами чума, прозванная “Возрождением”, не разрушила латынь (хоть сами они утверждали, что возрождают ее), мы и теперь могли бы переписываться со всей Европой» (с. 35).

За такого рода комментариями вскользь и вглубь неизменно интересно наблюдать. Для книги «История английской литературы XVI века» Льюис углубился в полемику Томаса Мора и Уильяма Тиндейла и в письме от 25 ноября 1947 года отмечал: «Не так давно я прочитал все сочинения и того и другого. Оба кажутся мне в высшей степени святыми людьми, всем сердцем любящими Господа: я недостойн развязать ремень обуви ни тому, ни другому. Тем не менее они противоречат друг другу, и (что мучит и изумляет меня) это противоречие, как мне кажется, проистекает не от их грехов и незнания, а от их добродетели и глубины веры. И больше всего они расходятся в том, в чем каждый из них особенно силен. Я верю, что суд Божий об этом расхождении сокрыт глубже, чем тебе кажется: ибо суды Божии — бездна» (с. 41).

При чтении полемики о переводе Библии на английский язык меня поразил сам тон нападок Мора, уничижительный выбор лексики: Тиндейл у него — «зверь, учащий пороку» (a beast who teaches vice), «предтеча антихриста» (a forewalker of antichrist), «цербер в конуре дьявола» (a hell-hound in the kennel of the devil) и проч. Очевидно, что Мору, «способному превзойти Демосфена и на родном языке, и на латыни», было поручено прочесть «еретические книги» Тиндейла и подвергнуть их основательной критике, но откровенность оскорблений и ругани Мора кажется «зашкаливающей». Льюис поднимается над ситуацией, при этом он сам оговаривает «мягкость» своих суждений: «Среди ваших Тетцель, среди наших Генрих VIII были людьми погибшими; прибавь к ним, если хочешь, папу Льва из ваших, а из наших — Лютера (хотя сам я относительно обоих держусь более мягкого мнения)» (с. 41).

«Мягкость» заканчивается, когда К. С. Льюис пишет о принципиальных вопросах современности: «Ошибаются те, кто говорит: “Мир снова обращается в язычество”. О, если бы это было так! На самом деле мы падаем на куда более низшую ступень. Человек “постхристианский” не похож на человека “дохристианского”. Они отличаются так же, как вдова и девица, между которыми нет ничего общего, кроме отсутствия мужа» (с. 121).

Билингвальное издание прекрасно оформлено: дизайн Анастасии Новик, каллиграфия Алексея Чекаля. Николай Эппле прав: «Те, кто хотя бы немного учил латынь, смогут “вложить персты” и убедиться в реальности такого воскрешения. Для тех, кто латыни не знает, эти тексты будут интересны как памятник <...> а для кого-то, быть может, станут толчком, чтобы начать учить этот замечательный язык» (с. 14).

**Людмила ЕГОРОВА**

*Вологодский государственный университет*

**Ф. Г л а с с. Слова без музыки. Воспоминания / Перевод с англ. С. Силаковой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. 472 с.**

«Слова без музыки» Филипа Гласса (р. 1937) — первая вышедшая на русском языке книга одного из мэтров современной американской музыки. Основой этого литературного опуса стала обширная коллекция воспоминаний, собранная композитором в преддверии своего восьмидесятилетия (оригинал издания — «Words Without Music. A Memoir», 2015). В результате насыщенная событиями «линия жизни» крупного современного художника, ярко представленная в живом автобиографическом повествовании, протянулась на не менее богатом событийном фоне культурной жизни Америки XX века.

В названии мемуаров, интригующее звучание которого основано на действии так называемого минус-приема, можно усмотреть и отсылку к известному жанру «песен без слов», и акцент на вербальной форме высказывания, что само по себе выглядело бы как парадокс, если бы речь не шла об авторе, который «мыслит музыкой, а не словами» (с. 444).

Композиция книги состоит из трех частей, и в каждой есть внутренние разделы, названия которых выявляют значимые точки жизненной траектории композитора. За впечатляющей топонимикой (Балтимор — Чикаго — Джульярд — Париж — Ришикеш — Катманду — Дарджилинг — Нью-Йорк — Кейп-Бретон — Ист-Виллидж, Нью-Йорк) вырастают события, важные с точки зрения поступательного профессионального развития и, конечно, становления личности композитора. Аналогичные «сильные позиции» в тексте занимают события творческой жизни («Первые концерты», «Эйнштейн на пляже», «Оперы», «Трилогия по фильмам Кокто» и др.), судьбоносные встречи с легендарными личностями в мире музыки, такими как педагог по композиции Надя Буланже или индийский музыкант Рави Шанкар, известными деятелями культуры («Изобразительное искусство и музыка», «Музыка и кино»), духовными наставниками («Благословенный доктор из долины Томо»).

Сюжетная канва при достаточно активном темпе действия обнаруживает в себе моменты, в которых «время рассказа» вдруг останавливается и на первый план выходит мысль, отражающая непрерывный процесс самопознания художника. «Словно архивист или почти как антрополог» (с. 434), погружаясь в личный архив воспоминаний, Гласс неизменно фиксирует все, что в той или иной мере оказало влияние на его творчество.

Пристальный ретроспективный взгляд (Rückblick) позволяет композитору сформулировать важные для его творческого credo идеи. Свою первую оперную трилогию («Эйнштейн на берегу», «Сатяграха», «Эхнатон») Гласс воспринимает как «дань уважения к могущест-

ву, силе и вдохновляющей энергии» (с. 49), заложенным в генеалогии человеческой культуры.

Исключительно богатая по охвату культурной информации, книга не только подробно раскрывает «круг чтения» композитора, неизменно следившего за современным ему литературным процессом, но и отражает важные ориентиры, послужившие основой музыкальных произведений. Речь в первую очередь идет о сочинениях, написанных в оперном жанре. «Representative for Planet 8» («Назначить посланца на планету 8») и «The Marriages Between Zones Three, Four, and Five» («Браки между зонами 3, 4 и 5») — оперы, созданные по одноименным романам писателя, нобелевского лауреата Дорис Лессинг. Напомним, что еще в 1960-е годы композитор писал музыку к театральным постановкам, среди которых была пьеса С. Беккета «Comédie» («Игра»). По словам Гласса, «Беккет, который всегда был одним из самых радикальных драматургов, в этом произведении, очевидно, “ломал нарратив” — с помощью софита раскалывал на части традиционную сюжетную линию...» (с. 154). Похожим образом «действовала» и музыка: она представляла собой короткие фрагменты, производившие впечатление «осциллирующего, постоянно меняющегося музыкального жеста» (с. 155).

Писатель Юкио Мисима, герой фильма «Мисима», к которому Гласс создал саундтрек, явился еще одним творческим стимулом для композитора: «Его проза произвела на меня огромное впечатление. Она была страстная; она была современная. В жизни он пришел к метафизическому опыту, который сыграл ключевую роль для мотивации его писательского труда» (с. 393). Опера по «Процессу» Ф. Кафки — яркий пример того, насколько широко простирается поле литературных интересов Гласса. Работа над оперной трилогией по фильмам Ж. Кокто стала важной творческой вехой для композитора. Образ Орфея, поэта и музыканта, принадлежащий к вечным образам искусства, ознаменовал выход к проблемам «преобразования отдельного человека — нравственных и личных дилемм конкретной личности» (с. 423). Опираясь на сценарии фильмов Кокто как на либретто для своих «нарративных опер», Гласс усматривает тонкую связь между сюжетным развитием мифа об Орфее, представленным в траговке писателя, и шекспировской строкой «И, Смерть убив, бессмертье обретешь» (сонет 146).

Всегда чуткий к литературному слову, играющему важную роль, прежде всего, в оперных произведениях, Филип Гласс на сей раз и сам выступает в амплу литератора, пишущего развернутый комментарий не только к своей музыке, но и к собственной жизни.

**Юлия ПАНТЕЛЕЕВА**

*Российская академия музыки им. Гнесиных*

## НОВЫЕ КНИГИ

**А. А. Блок — Л. Д. Менделеева-Блок. Переписка 1901—1917 гг.** / Редкол. А. В. Лавров (научн. ред.), Е. В. Глухова, Е. В. Бронникова, В. А. Резвый; предисл. Д. М. Магомедовой, послесл. Ю. Е. Галаниной, коммент. Ю. Е. Галаниной, Е. В. Глуховой, Е. Е. Чугуновой-Полсон; указат. сост. Е. Е. Чугуновой-Полсон. М.: ИМЛИ РАН. 2018. 720 с. 300 экз.

**БАЛАКИН А. Разыскания в области биографии и творчества И. А. Гончарова.** М.: ЛитФакт. 2018. 336 с. 300 экз. (Библиотека «Литературного наследства». Вып. 4).

**БЁЛЛЬ Г. Я сопрячен времени...: эссе, лекции, выступления, интервью** / Сост. Н. Лопатина, предисл. Е. Кацевой. М.: Центр книги Рудомино. 2017. 432 с. 1000 экз.

**БОЛДЫРЕВ Н. Рильке.** М.: Молодая гвардия. 2018. 365 с. 3000 экз. (ЖЗЛ).

**БУРОВ С. Хармс против Пастернака: контексты пародий.** СПб.: Издательский дом «Петрополис». 2018. 276 с. 1000 экз.

**ДУВАКИН В. Беседы с Виктором Ардовым. Воспоминания о Маяковском, Есенине, Ахматовой и др.** / Подгот. текста М. Радзишевской, С. Петрова; коммент. Н. Панькова. М.: Common place: Устная история. 2018. 226 с. 800 экз.

**КАЦИС Л. Владимир Маяковский. Роковой выстрел: Документы, свидетельства, исследования.** М.: АСТ. 2018. 480 с. 2000 экз.

**ЛУКЪЯНИН В. «Урал»: журнал и судьбы.** Екатеринбург: Кабинетный ученый. 2018. 600 с. 350 экз.

**НОВИКОВ В. Любовь лингвиста.** М.: Издательство «Э». 2018. 512 с. 700 экз.

**ШКЛОВСКИЙ В. Собр. соч. Т. 1: Революция** / Сост., вступ. ст. И. Калинина. М.: НЛО. 2018. 1032 с. 1500 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 КОМПРАТИВИСТИКИ»**  
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 подчеркнута 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. Заявки на доклады и для участия в Семинаре принимаются до 20 сентября 2018 года. 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\_rgggu@mail.ru

## ПРОЕКТ «АКТИВНЫЙ ГРАЖДАНИН»: 2014–2018

На протяжении последних четырех лет проект активно развивался, с 1000 участников в мае 2014 года проект вырос до более чем 2 млн. в мае 2018-го — каждый год в среднем на 500 тысяч. По статистике в проекте участвуют 58 % женщин, 42 % мужчин; у 47 % участников есть дети. Удалось привлечь самые разные социальные и профессиональные слои населения, и возрастные группы: студенты и учащиеся (17,58 %), врачи и медработники (5,38 %), офисные сотрудники (23,54 %), педагоги (2,35 %), рабочие (13,92 %), предприниматели (5,11 %), военнослужащие (0,89 %), старшее поколение (6,32 %), а также другие (24,91 %).

За 4 года состоялось 3597 голосований, было принято 1799 решений и высказано более 97 млн. мнений. За май 2018 года — 794 голосования, 157 решений и более 27 млн. мнений. В 2017 году из 730 голосований 59725 участников не пропустили ни одного.

В 2017–2018 годах с помощью проекта «Активный гражданин» мы решили множество важных и актуальных городских вопросов:

- открыли первый флагманский центр «Мои документы» и наполнили его новыми услугами и полезными сервисами;

- благоустроили и озеленили центральные улицы и площади Москвы: Тверскую, Садовое и Бульварное кольца, площадь Тверская Застава и другие;

- создали музей под открытым небом на Хохловской площади;

- выбрали дизайн трех новых станций метро: «Стромынка», «Ржевская» и «Шереметьевская»;

- открыли новый музей «Космонавтика и авиация на ВДНХ»;

- ввели запрет на продажу алкогольных энергетических напитков;

- организовали более 500 кружков и секций в домах культуры;

- выбрали площадку для установки памятника князю Владимиру;

- составили программы крупнейших городских фестивалей, Дня города, Ночи в музее, Ночи кино и т. д.

Мое участие в проекте — одно из проявлений моей гражданской позиции. Да, пусть я никуда не хожу и моя гражданская позиция выражается в том, что я просто выбираю вариант по вопросам в приложении. Но мы живем в XXI веке, и такая возможность у нас есть. А с помощью проекта можно узнавать больше о родном городе, о том, какие инициативы появляются, какие мероприятия.

**Руслан Османов**

*в проекте с июня 2014 г.*

Участвуя в проекте, ощущаешь себя, образно говоря, как будто ты сидишь в Правительстве Москвы и помогаешь решать актуальные городские вопросы.

**Юлия Немеш**

*в проекте с апреля 2016 г.*

Каждый из нас может повлиять на решение той или иной задачи, которая ставится. У каждого из активных граждан, кто участвует в этом проекте, появляется возможность решить те проблемы, которые существуют в городе.

**Алексей Попович**

*в проекте с октября 2014 г.*

Благодаря «Активному гражданину» я стала чаще посещать различные городские мероприятия. Мне нравится, что в проекте есть возможность узнавать о событиях заранее, а не постфактум, когда они уже прошли.

**Евгения Андросова**

*в проекте с марта 2015 г.*

Гуляешь с друзьями по центру, идешь по улочке, и кто-то замечает: «Ой, какие симпатичные фонари здесь!» А ты отвечаешь: «Да, мы вместе выбирали, чтобы на этой улице были именно такие фонари, а не другие». Это вызывает интерес у друзей, и самому приятно.

**Никита Седых**

*в проекте с мая 2014 г.*

Помню, голосовали по благоустройству Нового Арбата по программе «Моя улица». И вот я потом сходил и посмотрел, как сделали. Получилось здорово! Все там именно так, как и проголосовали, я вижу реально те самые лавочки, те деревья, которые выбрало большинство. Все это реализовывается, все это реально существует!

**Гамет Гурбанов**

*в проекте с мая 2014 г.*

Мне нравится сама идея интересоваться мнением горожан, то, что мнение людей, которые живут в этом городе, важно. И мне очень нравится, что в каждом голосовании можно написать свои наблюдения, свои какие-то идеи. Если я, к примеру, не могу выбрать что-то из предложенных вариантов, я могу внести свое предложение, вот это, я считаю, особенно ценно!

**Евгения Спиченкова**

*в проекте с сентября 2014 г.*

Подробнее: <https://ag.mos.ru/site/index>

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 25.07.2018.  
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 Гнездниковский пер., д. 10.  
Телефон: (495) 629-49-77.  
Email: [voplit@mail.ru](mailto: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.оаомпк.ru](http://www.оаомпк.ru), [www.оаомпк.рф](http://www.оаомпк.рф); 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: [оаомпк@оаомпк.ru](mailto:оаомпк@оаомпк.ru)

# «Миллион деревьев» от «Активного гражданина»

За **4** года

**7** сезонов!

«Особенно гордилась, когда в нашем дворе посадили деревья. Я тогда ходила и всем рассказывала, что я за них голосовала, и вот, смотрите, мой голос услышан!»

*Юлия Заболотник в проекте с мая 2014 г.*

В каждом голосовании более **230 000** участников

За время акции в **7 911** столичных дворах с помощью «Активного гражданина» появилось

**ПОЧТИ 700 000**  
новых деревьев и кустарников

В 2017 году в **1 969** дворах  
высажено **>132 000** кустарников и  
почти **3 000** деревьев



## Московское метро

«Как назвать Третий пересадочный контур московского метро?»

**315 262** участника

Более 65 486 собственных предложений  
Во втором туре 53,34 % выбрали вариант  
«Большая кольцевая линия»



«Имя для нового поезда метро»

**220 281** участник

большинство (15,07 %) активных граждан выбрали имя «Москва»

«Музыка в метро»

**214 002** участника

Почти 75 % проголосовали  
за новые площадки для музыкантов

В августе 2017 года в метрополитене появилось  
10 новых площадок проекта «Музыка в метро»

