

**ТОЛКОВАНИЯ ПРАВДЫ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Studia Russica
Helsingiensia et Tartuensia XVII**

Сборник статей

*Под редакцией
Геннадия Обатнина и Томи Хуттунена*

SLAVICA HELSINGIENSIA 54

Series editors Tomi Huttunen, Johanna Viimaranta, Max Wahlström



Publication was supported
by Raija Rymin-Nevanlinna Foundation

Published by:
Department of Languages, Faculty of Arts
P. O. Box 24 (Unioninkatu 40 B)
00014 University of Helsinki
Finland

Copyright © 2021 the authors
ISBN 978-951-51-7380-5 (paperback)
ISBN 978-951-51-7381-2 (PDF)
ISSN-L 0780-3281, ISSN 0780-3281 (Print), ISSN 1799-5779 (Online)
Cover design: Laura Vainio
Printed by: Unigrafia

Содержание

От редакторов	5
Воспоминания	7
<i>Любовь Киселева.</i> Первый финский	7
<i>Лийса Бюклинг.</i> «Ура, мы живы!»: Юрий Михайлович Лотман и Финляндия. Лекции, книги, встречи	15
<i>Пекка Песонен.</i> Как начинались хельсинкско-тартуские семинары.	37
Статьи	47
<i>Никита Дроздов.</i> «Английская ночь» Беллена де ла Либорльера: к истории рецепции псевдоанглийской литературы в России.	47
<i>Любовь Киселева.</i> «Правда очень дорога» (театральные «штучки» князя Шаховского)	61
<i>Наталья Яковлева.</i> «Типы» и «нравы» русского балета	76
<i>Леа Пильд.</i> «Правда» о личности Моцарта в поэме Якова Полонского «Кузнечик-музыкант»	95
<i>Алексей Самарин, Роман Войтехович.</i> Посвящение как акт житнетворчества: С. Ауслендер в 1907 году	115
<i>Мика Пюльсу.</i> Сергей Ауслендер как театральный критик и драматург: к проблеме стилизации в русском театре начала XX века	130
<i>Станислав Савицкий.</i> Голая правда: «опыты» Василия Розанова и «Опыты» Мишеля де Монтеня.	153

<i>Илья Виноцкий</i> . Маяковский начинается. Проблема первой рифмы поэта	162
<i>Татьяна Степанищева</i> . Россия должна стать предостережением для всех»: Йоханнес Аавик о русском характере и русской литературе	188
<i>Павел Лавринен</i> . Документ и свидетельство печати в реконструкции биографии Дорофея Бохана	207
<i>Рику Тойвола</i> . Александр Вертинский «на бис»: советская поза	224
<i>Сусанна Витт</i> . Переводчик как трикстер: Марк Тарловский и «южная субъективность»	261
<i>Миа Эман</i> . Развитие образа Ленина при работе над советско-финским совместным фильмом «Доверие» (1976)	277

От редакторов

В основе предлагаемого сборника научных трудов лежат доклады семнадцатой совместной конференции Тартуского и Хельсинкского университетов, состоявшейся в июне 2019 года в Хельсинки. Первая такая научная встреча была организована в 1987 году, и с тех пор ученые двух университетов встречались каждые два года. Так возникла серия научных публикаций «*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*», которую образуют следующие тома:

I: Проблемы истории русской литературы начала XX века (= *Slavica Helsingiensia* 6). Под ред. П. Песонена и Л. Бюклинг. Хельсинки, 1989.

II: Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия (= *Tartu Ülikooli Toimetised*; Ученые записки Тартуского университета 897). Под ред. П. С. Рейфмана. Тарту, 1990.

III: Проблемы русской литературы и культуры (= *Slavica Helsingiensia* 11). Под ред. П. Песонена и Л. Бюклинг. Хельсинки, 1992.

IV: «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Под ред. Р. Г. Лейбова. Тарту, 1995.

V: Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. (= *Slavica Helsingiensia* 16). Под ред. П. Песонена, Ю. Хейнонена и Г. В. Обатнина. Хельсинки, 1996.

VI: Проблемы границы в культуре. Под ред. Л. Н. Киселевой. Тарту, 1998.

VII: Переломные периоды в русской литературе и культуре (= *Slavica Helsingiensia* 20). Под ред. П. Песонена и Ю. Хейнонена. Хельсинки, 2000.

VIII: История и историософия в литературном преломлении. Под ред. Р. Г. Лейбова. Тарту, 2002.

IX: История и повествование. Под ред. П. Песонена и Г. В. Обатнина. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2006.

X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи. Под ред. Л. Н. Киселевой. Тарту, 2006.

XI: Европа в России. Под ред. П. Песонена, Г. В. Обатнина и Т. Хуттунена. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2010.

XII: Мифология культурного пространства. К 80-летию Сергея Геннадьевича Исакова. Под ред. Л. Н. Киселевой и Т. Н. Степанищевой. Тарту, 2011.

XIII: Политика литературы — поэтика власти. Под ред. Г. В. Обатнина, Б. Хеллмана и Т. Хуттунена. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2014.

XIV: Russian National Myth in Transition. Ed. by L. Kisseljova. Tartu, 2014.

XV: Транснациональное в русской культуре. Под ред. Г. В. Обатнина и Т. Хуттунена. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2018.

XVI: Серебряный век в русской литературе конца XIX — начала XX века: к 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. Под ред. Л. Л. Пильд и Т. Н. Степанищевой. Тарту, 2018.

Наш сборник — *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVII* — продолжает традицию сотрудничества между кафедрами и, кроме научных статей, включает в себя и воспоминания участников первой совместной конференции 1987 года.

Организация конференции и издание книги были поддержаны грантом Фонда имени Р. Рюмин-Неванлинна (*Raija Rymän-Nevanlinnan rahasto*).

Первый финский

Любовь Николаевна Киселева (Тарту)

В 1987 году состоялся первый исторический совместный семинар кафедры русской литературы Хельсинкского университета и кафедры русской литературы Тартуского университета. Содружество двух кафедр, которому тогда было положено начало, развивается до сих пор, втягивая все новые поколения ученых. Уже давно оно разрослось и не ограничивается двумя кафедрами, включая широкий международный круг исследователей. Но тогда все было иначе.

Инициатором совместного семинара был тогдашний заведующий тартуской кафедрой профессор Сергей Геннадиевич Исаков (1931–2013), который в течение нескольких предшествующих лет (1983–1986) работал в Хельсинки в качестве приглашенного преподавателя. Эстония еще входила в состав СССР, поэтому не так легко было организовать любую форму сотрудничества даже с дружественной Финляндией — все-таки капиталистической страной, а общение с капиталистическим лагерем считалось особенно опасным. Добиться разрешения на выезд за границу составляло трудность почти непреодолимую, а тут речь шла о групповом выезде, ибо из Тарту было приглашено, кроме С. Г. Исакова, еще шесть человек: Юрий Михайлович Лотман (1922–1993), Зара Григорьевна Минц (1927–1990), Валерий Иванович Беззубов (1929–1991), Игорь Чернов, Пеэтер Тороп и Любовь Киселева. Таким образом, были представлены все поколения тогдашней кафедры. Разумеется, для финской стороны самыми желанными гостями были Лотманы, но были рады увидеть и их коллег, чтобы получить более ясное представление о том, что такое тартуская кафедра — кафедра Лотмана.

Получив приглашение, каждый из нас должен был оформить целое «дело»: заполнить личный листок по учету кадров (кстати, бесценный для будущих историков документ, содержащий всевозможные биографические сведения, в том числе о родственниках за границей), предоставить характеристику-рекомендацию, подписанную ректором, секретарем университетского партийного комитета и председателем университетского профсоюза, фотографии (кажется, 9 штук), а также справки от всех мыслимых и немыслимых врачей, включая зубного

(который мне, например, не хотел давать справку, так как у меня обнаружился какой-то пустяковый непорядок — как мне потом объяснили знающие люди, надо было взятку дать; я была недогадлива, так что обошлось и так). Это хождение заняло немало времени, но в конце концов все формальности на местном уровне были пройдены, теперь предстояло главное — поездка в Москву за заграничными паспортами, визами и для прохождения инструктажа. Кому теперь придет в голову, что для того, чтобы добраться из Тарту до Хельсинки, нужно ехать за 750 верст в Москву, когда от Таллинна морем всего 75 км на прямом пароме? Но тогда, повторим, все было иначе.

Итак, 27 мая 1987 года мы выехали в Москву на знаменитом 176-м поезде Таллинн — Москва, который проходил через Тарту. Приключения в Москве, занявшие несколько дней (с 28 по 31 мая включительно) чуть не кончились полным фиаско, но в конце концов все обошлось благополучно.

В Министерстве высшего и среднего специального образования СССР нам выдали паспорта с визами, ваучеры и отношение на покупку билетов на поезд Москва — Хельсинки и обратно. Инструктаж был недолгим. Все же на дворе была перестройка, чиновница явно чувствовала неловкость, видя перед собой Лотмана (другие ее мало волновали), она промямлила нечто вроде «вы и сами знаете, что надо вести себя осторожно и избегать лишних непредусмотренных контактов». Выйдя из кабинета, мы наивно полагали, что все закончилось благополучно, однако не тут-то было.

Меня с Игорем Черновым отрядили доставать билеты. Отправившись в кассу на Петровку (для заграницы!) и выстояв очередь, мы услышали, что билетов в Хельсинки нет! Ни на какой из ближайших дней! Министерские чиновники и не подумали забронировать для нас билеты, хотя прекрасно знали сроки и цели нашей поездки. Это была катастрофа. Что делать? В первую минуту мы впали в ступор, но потом мне счастливо пришла на память фраза из школьного учебника: «Москва — порт пяти морей». Хотя это казалось полным абсурдом, но мы решили узнать, нельзя ли приобрести в Москве билет на пароход «Георг Отс», курсировавший между Таллинном и Хельсинки. Бросились узнавать, имеется ли касса морского пароходства. Таковая обнаружилась на Калининском проспекте, и мы буквально ворвались туда за час до ее закрытия. Народу было немного. Как сейчас помню, в одном из окошечек

кто-то покупал билет в Рио-де-Жанейро. Но нам нужен был Хельсинки, причем из Таллинна. С замиранием сердца задали мы свой вопрос и услышали спокойный ответ, что билеты купить можно и что на искомое число они имеются. Мы подали вежливой барышне наши заграничные паспорта, и у нее глаза полезли на лоб. «Так вы из Эстонии? Зачем же вы покупаете билеты в Москве?» Мы кое-как объяснили, в чем дело, и тут до всех троих окончательно дошел сюрреализм ситуации, и мы принялись безудержно хохотать.

Отсмеявшись, барышня вчиталась в наше отношение и тут же помрачнела. Отношение-то у нас было на покупку билетов на поезд... Мы воззвали к ее человеческим чувствам и сказали, что если она не продаст нам билетов, то поездка наша и семинар в Хельсинки сорвутся. Именно от нее теперь зависит все наше благополучие. Наверное, такое возможно только в России: кассирша произнесла сакраментальную фразу — «ах, была не была!» и выписала нам билеты. До этого, правда, возникло еще одно затруднение — а сможем ли мы добраться до Таллинна, ведь и с этими билетами тогда бывало непросто. Но мы были полны решимости! С Калининского проспекта мы помчались на Петровку — добывать обратные билеты из Хельсинки в Москву, которые теперь нам выписали, хотя и без большой охоты. Мы же были командированные, так что за билеты платило министерство. Оставался последний шаг — мы помчались на Ленинградский вокзал покупать билеты в Таллинн, тут уже за свои кровные рубли. Очередь была порядочная, но билеты мы все же получили. Еще не веря своему счастью, мы отправились обрадовать коллег (ведь мобильников-то не было, передать информацию можно было только лично).

Был уже вечер, когда мы добрались до общежития Института русского языка имени Пушкина, где нас разместили, и тут только узнали, что днем на Васильевском спуске рядом с Красной площадью приземлился самолет Матиаса Руста. Оказалось, что день был воистину историческим — не только в судьбе нашей кафедры и хельсинкско-тартуских контактов, но и в истории страны, которой оставалось существовать немногим более четырех лет.

Выехав из Москвы 30 мая, на следующий день мы оказались в Таллинне и в 19.30 31 мая отплыли наконец в Хельсинки. Я впервые пересекала границу (это была моя первая поездка за пределы Советского Союза), но границы как таковой — с колючей проволокой, запаханной

полосой и автоматчиками (этим видом мы насладились на обратном пути!), по понятным причинам, не было. Таможенники к нам не придирались, просветили наши чемоданы и совсем не удивились, обнаружив в них некоторое (дозволенное правилами) число бутылок с алкоголем.

Приведу отрывок из своего краткого (теперь жаль, что такого краткого!) дневника, передающего тогдашние ощущения от первых суток — от впервые увиденного с моря Таллинна, от парохода, который тогда казался гигантским и являл собой верх роскоши: «Пароход красив, но уж очень „ресторанен“ — везде сплошные бары и рестораны. Вокруг — обычные финны, приезжавшие в Эстонию попить-погулять, но ведут себя довольно тихо. Народу, к счастью, мало. Сергею Геннадиевичу ответили каюту, где мы все и расположились. Поедали свои бутерброды и прочую провизию — на пароходе купить ничего не можем, так как продают только за марки, а у нас — ни одной. Момент, конечно, унижительный, но мужчины переживают его острее, чем я. По мне, легче не есть, когда не можешь заплатить, чем, как было потом в Хельсинки, есть-пить за чужой счет. Ощущение достаточно позорное, но мы все старались не углубляться, чтобы не было совсем погано.

Пока же Юрий Михайлович, как всегда, нашел выход, как поправить настроение — мы распили одну из бутылок шампанского, которая была у нас с собой, — „за счастливый вояж!“ Потом бродили по пароходу, я все разглядывала с непритворным детским любопытством, чем немало забавляла своих спутников.

Самое красивое — въезд в Хельсинки. Свеаборг, который я ни с каким местом на земле не ассоциировала, оказался фортом Хельсинки, лежащим на трех островах прямо перед городом. Незадолго до Свеаборга к нам на пароход прибыл на специальной лодке лоцман, так как вход в бухту и порт очень сложный. Правда, глядя с палубы на берег, который кажется в нескольких шагах, на спокойное море и на пароход высотой с шестизэтажный дом, невозможно себе представить, что он может затонуть или что с ним вообще что-то может случиться. Панорама Хельсинки прекрасна, в чем-то она ярче, чем панорама Таллинна, но, может быть, играет роль освещение и новизна впечатления, а может быть, потому, что центр Хельсинки расположен прямо на берегу моря, так что прямо с парохода оказываешься на широкой благоустроенной набережной.

Причалили мы в Южном порту, где нас уже ждали с цветами пока неведомые нам финские коллеги. Ко мне подошла Лийса Бюклинг, и я на-

всегда запомнила эту нашу первую встречу. Приняли нас сердечно, но и по-деловому. Час был уже поздний (по московскому времени было около полуночи, по-местному — около 11 вечера), надо было поскорее устраиваться. Нас рассадили по такси, которые приехали мгновенно¹. Первое впечатление о городе как-то стерлось: какие-то яркие пятна и темные силуэты. Ехали недолго — до университетского гостевого дома на улице Виронкату, 1 (потом узнали, что это Эстонская улица, в переводе). Улица совершенно пустынная и тихая, тише, чем в Тарту. Четырехэтажный дом, ворота заперты, но их, как и двери, открывает своим ключом кто-то из наших хозяев. Немного таинственно. Поднимаемся на второй этаж, нас рассаживают за стол в приятно обставленной комнате, что-то вроде гостиной; в доме такая тишина, будто никого нет. Нам выдают полную программу всего нашего пребывания в Хельсинки, где все расписано по часам. Программа семинара тоже приложена. Выдают и красивую льняную сумку — сувенир университета, наполненную разного рода буклетами и брошюрами²; приложен и конверт с деньгами — суточные, как выражаются наши финские коллеги, которые проводят этот щекотливый момент с предельной деликатностью. Сразу же выдают и ключи от комнат. Я оказываюсь в номере 44 на одном этаже с Лотманами (их номер 48), Пеэтер будет жить на третьем этаже (39), Сергей Геннадиевич на втором (23), как и Игорь с Валерием Ивановичем (22). Утром велено спуститься к завтраку в 7.30».

На этом мой краткий дневничок обрывается. Далее нахлынуло такое количество впечатлений, что писать было некогда, а потом навалились другие дела, но память об этих днях свежа, поэтому передам и дальнейшие впечатления и приключения.

Все началось в номере, который был полон чудес и неясностей. Про чистоту и удобства говорить не приходится. На ночном столике — часы, соединенные с радио и будильником. Но как этой роскошью пользоваться? Однако главная трудность ожидала в ванной комнате: кран не открывается! Как его крутить? Не поддается, а очень-то пробовать страшно — испортишь, вот будет скандал! Вдруг случайным движением руки кран открылся — оказалось, нужно было поднять ручку вверх, но кто

¹ Маленький комментарий: для нас это было чудо, поскольку в Тарту стояние в очереди за такси могло в те времена продолжаться более часа.

² Храню их до сих пор, в память того удивительного пребывания в Хельсинки.

же это знал? Еще хуже в душе — тут уж ручка и навех не поддается! Пришлось мыться под струей воды. Но утром я-таки его доконала: оказалось, что нужно потянуть кнопку на себя. Когда я вышла к завтраку, то коллеги смущенно поглядывали друг на друга, пытаюсь выяснить, удалось ли помыться. Я с гордостью поделилась опытом, ибо оказалось догадливее (точнее, упрямее) других.

Семинар длился два дня — 2 и 3 июня. Но уезжали мы, кажется, 6 июня или 5-го вечером, вот этого я точно не помню, так что было время для знакомства с достопримечательностями Хельсинки и его музеями. Атенеум оказался настоящим художественным открытием. Ездили мы и в Свеаборг (Лийса сделала чудесные фотографии), и в Тарваспя, в Музей А. Галлен-Каллела. Интересным и сердечным было посещение библиотеки русского купеческого общества, где нас принимали Бен Хеллман и Вероника Шеншин. Отдельно следует сказать о Славянской библиотеке. Тогда мы не смогли в ней поработать — слишком мало было времени, но кое-какие книги в открытом доступе посмотреть успели, что и говорить — мы таких у себя не видали.

Не обошлось и без официальных визитов, мы должны были побывать в Обществе дружбы «Финляндия — СССР». Но гораздо важнее для нас были посиделки на кафедре (где нас сердечно встречала секретарь, чья должность называлась загадочным для нас словом амануэнс, Айла Лааманен), вечер в гостеприимном доме Пекки Песонена. Мы впервые видели незнакомый нам быт и радовались тому, «как люди живут».

Я много бродила по Хельсинки и самостоятельно. 4 июня неожиданно попала на парад в честь дня рождения К. Г. Маннергейма и в честь Флага Финской армии. Очень я была впечатлена. Я к Маннергейму всегда была равнодушна, а тут его день рождения, да еще юбилей — 120-летие. Привыкнув к советским военным парадом на Красной площади, куда простых смертных и за километр не пускают, где все затянато в струнку, так что непонятно, как люди вообще дышат, я оказалась стоящей на площади, по которой спокойно и свободно проходили финские полки, а люди стояли с флажками вдоль тротуаров и на площади и улыбались.

В Хельсинки я совершенно не чувствовала себя чужой. Финский язык близок к эстонскому, что-то даже можно в общих чертах понять. Местами город напоминает Питер, его Петроградскую сторону, где много модерна. Но меня поразило полное отсутствие напряжения. Большой город, люди спешат, но не толкаются и не ругаются. Как-то я зазевалась,

рассматривая какое-то здание, и вдруг услышала рядом мягкое шипение. Очнувшись, я обнаружила себя посередине улицы, на проезжей части. Машина мягко затормозила, а когда я рванулась на тротуар, шофер не махал кулаками и не ругался.

Отдельный сюжет — это походы по магазинам. Мы никогда не справились бы с этой задачей, не будь рядом Наташи Башмаковой и Лийсы Бюклинг. Мы же совершенно не знали цены деньгам, ничего не понимали в магазинах. Первый самостоятельный опыт был обескураживающим. Мы с Зарой Григорьевной мечтали купить себе колготки, которые в СССР были страшным дефицитом. Проходя мимо небольшого магазина в центре города, мы поняли, что там продается то, что нам нужно. Войдя, мы с удивлением обнаружили, что народу нет вообще и что мы единственные покупатели. Нам выдали желаемое, но когда мы узнали цену, то просто ахнули — потом оказалось, что это был самый дорогой специализированный магазин, где все стоило в десять раз дороже и где простые смертные никогда себе ничего не покупают. Отказаться мы не посмели, покорно заплатили деньги, но больше на подобные подвиги не отваживались. Благодаря сопровождению и наводке наших милых коллег, мы потом купили все, чего душа наша пожелала в пределах отведенных нам капиталов.

Если говорить о самом семинаре, то атмосфера на нем была самая доброжелательная, чувствовалась неподдельная взаимная заинтересованность. Научные интересы финских коллег были сосредоточены на эпохе модернизма, хотя Елена Хеллберг-Хирн выступила с докладом по фольклору, а Эрки Пеуранен по Пушкину. Времени и для докладов, и для дискуссии было достаточно — на каждое выступление отводилось 45 минут. Такого роскошного регламента я больше никогда и нигде не встречала. Конечно, все ждали слов Юрия Михайловича и Зары Григорьевны. Мы в Тарту привыкли, что они всегда присутствуют на семинарах и конференциях и выступают по каждому докладу, но так же, как и хозяйева встречи, ждали их слов, таких точных и конструктивных. К сожалению, не все доклады были потом опубликованы в виде статей в первом выпуске «*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*» «Проблемы истории русской литературы начала XX века» (*Slavica Helsingiensia*, 6. Helsinki, 1989), но это не вина редакторов Л. Бюклинг и П. Песонена.

В тот первый приезд в Хельсинки мы могли только надеяться на то, что сотрудничество будет продолжено, и наметили провести второй се-

минар через два года в Тарту. Несмотря на многие препоны, он состоялся 30 мая — 1 июня 1989 года в условиях гораздо менее роскошных, чем первый хельсинкский. Ю. М. Лотман и З. Г. Минц в нем не участвовали, так как находились в Германии, в Мюнхене, поскольку Юрий Михайлович стал тогда Гумбольтовским стипендиатом и перед Лотманами открылась долгожданная возможность пожить и поездить по Европе. К сожалению, все обернулось совсем не так, как думалось. Юрий Михайлович серьезно заболел, весть об этом пришла как раз в дни семинара. Мы, конечно, тогда не подозревали, насколько это серьезно. В третьем семинаре в 1991 году в Хельсинки Юрий Михайлович участвовал, но Зары Григорьевны, как и Валерия Ивановича Беззубова, уже не было в живых. Последнее публичное выступление Юрия Михайловича также произошло на финском семинаре, четвертом, в Тарту 10–13 июня 1993 года. Эстония была уже свободной, так что было много иностранных гостей — кроме хельсинкцев, коллеги из Италии, Швеции, Дании и России.

Тартуско-Хельсинкский семинар, который мы между собой до сих пор называем финским, независимо от того, происходит ли он в Хельсинки или в Тарту, прошел разные стадии развития и выдержал испытание временем. Каждый из прошедших семнадцати семинаров имел свое лицо, но воистину легендарным был и остался первый, когда вопреки всем законам советского бытия семь тартуских участников оказались в Хельсинки и встреча двух кафедр состоялась.

В 2021 году в Тарту, даст Бог, будет проходить восемнадцатый финский семинар. Московские чиновники уже не смогут помешать его проведению, но может вмешаться мировое бедствие — пандемия коронавируса. Однако он все же состоится, если не в Тарту, то в Zoomе.

«Ура, мы живы!»:
Юрий Михайлович Лотман и Финляндия.
Лекции, книги, встречи

Лийса Бюклинг (Хельсинки)

С начала 1970-х годов труды профессора, академика Ю. М. Лотмана получили мировой резонанс. В те годы и финские ученые активно включились в международный научный обмен и познакомились с трудами Лотмана. В данной статье я расскажу о сотрудничестве хельсинкских и тартуских славистов; попытаюсь также дать резюме малоизученной темы — восприятие в Финляндии Тартуско-Московской школы семиотики. Расскажу о публикациях, переводах, конференциях и личных связях финских ученых с Лотманом и его коллегами.

**Хельсинкско-тартуские семинары
по русской литературе в 1987–1993 годах**

Семинары, конференция, сборники статей

Начну с близкой мне области — финской славистики. В моем рассказе трудно отделить работу ассистента русского языка и литературы (1983–1996), специалиста по русскому театру, от деятельности кафедры русского языка и литературы Хельсинкского университета.

1987 год был «годом Лотмана» для финских славистов и семиотиков и для широкой публики. Инициатором контактов с кафедрой русской литературы Тартуского университета была кафедра русского языка и литературы Хельсинкского университета по предложению тартуского профессора русской литературы С. Г. Исакова, который работал два года в Хельсинки. По договору с тартуской кафедрой русской литературы состоялся первый хельсинкско-тартуский семинар по русской литературе «Проблемы истории русской литературы начала XX века» (2–3 июня 1987 года).

В мае Ю. М. Лотман и З. Г. Минц вместе с коллегами и учениками из Тартуского университета прибыли в Хельсинки. Для финских славистов и семиотиков это стало замечательным событием — появилась возможность послушать, посмотреть и поговорить с крупным ученым и выдающейся личностью в интеллектуальных кругах СССР и за рубежом. Мы уже знали, что у Лотмана был «чемодан приглашений» от западных коллег. Сотни приглашений за границу, которые нереализованными складывались в папку с надписью: «Письма к русскому путешественнику». В финской прессе замалчивали настоящую причину отказов (впрочем, может быть, и не знали): обыск по делу Н. Горбаневской в квартире Лотмана и Минц в 1971 году, допросы в КГБ и другие репрессивные меры, предпринятые властями против ученого. Отныне поездки за рубеж ему были запрещены, его книги опасались переводить в т. н. «странах народной демократии»¹. Во время «перестройки» снимаются барьеры, мешающие Лотману пересекать границы страны. В 1986 году он получил разрешение на первую командировку на Запад. Он «выбрал Норвегию», как писали норвежские газеты, и — к большому удивлению норвежских ученых — приехал на конференцию-открытие Норвежского семиотического общества. Вторая поездка на Запад — уже в Финляндию летом 1987 года.

К тому времени очень немного статей о Лотмане появилось на финском языке. Возможно, впервые его имя возникло в финской прессе в 1977 году, когда в ведущей финской газете вышла его статья «Культура — увлекательная система знаков»². Кроме того, в журнале «*Taide*» («Искусство») была опубликована статья Лотмана «Графическая серия: рассказ и антирассказ (о графических сериях Й. Аррака и Ф. Гойи)»³.

Финская пресса живо откликнулась на приезд Лотмана. На встречах с литературоведами и журналистами ведущих финских газет он отвечал на вопросы о «новом направлении в культурологии». В финско-шведской газете «*Hufvudstadsbladet*» Полин вон Бунсдорф опубликовала статью «Всемирно известный семиотик», показав осведомленность в идеях Лотмана. Главными были структурно-семиотический подход к пробле-

¹ *Столович Л.* Мудрость. Ценность. Память. Tartu; Tallinn, 2009.

² *Lotman Juri.* Kulttuuri on kiehtova merkkien järjестelmä // *Helsingin Sanomat.* 1977. 8.5.

³ *Lotman Juri.* Kuvasarja: kertomus ja vastakertomus: (J. Arrakin ja F. Goyan kuvasarjosta) // *Taide.* 1984. № 4.

мам культуры, акцент на историческом аспекте семиотики культуры. Исследовательница порекомендовала статьи Лотмана по истории русской культуры: даже неспециалисты читают их с удовольствием⁴. В газете «Uusi Suomi» Ирис Тенхунен на встрече с «известным во всем мире литературоведом, седоволосым профессором, немного похожим на Эйнштейна» задала вопрос о роли автора и художника в семиотике в процессе создания нового произведения: «Не является ли автор лишь программистом, владеющим кодами и моделями языка?» Лотман задумался и ответил: «Приведу пример: в средневековой церкви я видел старинную икону: ангел диктует текст апостолу Павлу, а тот потом диктует текст писарю Тимофею, который пишет пером. Кто из них является автором текста? Не существует ли текст всегда до автора, который потом начинает применять/использовать его?» По его теории, информация в литературном тексте так же неотделима от ее художественной формы, как содержание мыслей от структуры мозгов. Лотман говорил также о сотрудничестве с ленинградскими физиологами. На вопрос «над чем вы работаете?» Лотман ответил, что его интересует «случайное и закономерное в культуре; а также вопрос „почему у культуры есть история“»⁵. Тогда же профессор русской литературы Пекка Песонен написал об исследованиях Лотмана, в частности о знаменитой серии «Труды по знаковым системам»⁶.

Представление о многообразии тематики первого хельсинкско-тартуского семинара дает сборник статей, посвященный ему. Под названием «Проблемы истории русской литературы начала XX века» он вышел перед вторым совместным семинаром в Тарту в 1989 году⁷. Все статьи были опубликованы по-русски за исключением одной из работ Лотмана. Его статья на немецком языке «Über die Semiosphäre» была посвящена Роману Якобсону⁸. В ней ученый вводит понятие семиосферы по примеру биосферы В. И. Вернадского. Лотман пишет также и об иссле-

⁴ *Bonsdorff P. von.* En världsberömd semiotiker // *Hufvudstadsbladet.* 1987. 3.6.

⁵ *Tenhunen Iris.* Semiootikko Juri Lotman. Kieli on todellisuuden malli // *Uusi Suomi,* 11.6.1987.

⁶ *Pesonen Pekka.* Juri Lotman on toista kertaa lännessä. Pienistä niteistä kulttuurin kartalle // *Helsingin Sanomat.* 1987. 16.6.

⁷ *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia.* Под редакцией П. Песонена и Л. Бюклинг. Helsinki, 1989 (*Slavica Helsingiensia,* 6).

⁸ На русском языке статья была опубликована в XVII выпуске «Трудов по знаковым системам» в 1984 г. См.: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Том I. С.11–24.

довании В. Алексеева о китайском палиндроме и о теории Н. Тарабукина о живописи. Вторая статья Лотмана в данном сборнике — «К проблеме типологической характеристики реализма позднего Пушкина». Другими авторами сборника были финские слависты Наталья Башмакова, Лийса Бюклинг, Карин Давидссон (Або Академи), Пекка Песонен, Бен Хеллман и эстонские ученые С. Г. Исаков, Л. Н. Киселева, З. Г. Минц и П. Х. Тороп.

Сборник статей привлек международное внимание. Мы послали его в редакцию парижской газеты «Русская мысль», в которой Сергей Дедюлин писал: «Новый сборник должен привлечь внимание каждого серьезного исследователя русской культуры начала XX века»⁹. В американском журнале литературовед Лаура Геринг (Laura Goering) писала: «Следует поблагодарить организаторов конференции и редакторов сборника за их важнейшую работу. Могу только поддержать от всей души пожелания редакторов, авторов предисловия, что сборник будет продолжен в серии совместных проектов двух университетов»¹⁰.

На следующий день после семинара на русской кафедре прозвучали две лекции для широкой аудитории на филфаке Хельсинкского университета. Лотман прочел лекцию на немецком языке «История семиотики». Лекцию о 25-летнем пути Тартуской школы прочел Игорь Чернов на английском. Профессор Арто Мустайоки, заведующий кафедрой русского языка и литературы, писал мне 29 декабря 2020 года, что его особенно поразило умение Лотмана формулировать сложные понятия в общепонятных истинах. Финские слушатели лотмановских лекций могли бы повторить вслед за Л. Столовичем: «<...> особенно в своих устных выступлениях, он буквально захватывает вживанием в конкретный материал, увлекает новизной самого этого исторического материала, тонкостями житейских наблюдений, благородством нравственной позиции».

Хельсинкско-тартускому сотрудничеству было положено крепкое начало. С 1987 года финские и эстонские русисты-литературоведы регулярно, раз в два года, проводят совместные семинары.

⁹ Русская мысль. 1989. 20.10.

¹⁰ «The organizers of the conference and the editors of this volume are to be recommended for their groundbreaking efforts. I can only heartily second the hope expressed by the authors in the preface that this will be the first in a series of collaborative projects between the two universities» (Andrej Belyj Society Newsletter. 1990. № 3. P. 49–50).

Естественно, что летом 1987 года Лотман был в центре внимания не только финских ученых, но и писателей. Он был приглашен на международную конференция писателей в Лахти. Темой конференции была «Литература как обнажение себя» («Literature and Exhibitionism»). Лотман сразу овладел аудиторией. В ведущей финской газете вышла статья с заголовком «Лотман блистал, природа показала свою мощь»¹¹. Автор статьи писал: «Конференция Юрия Лотмана в Лахти поражала по двум причинам: тем, что он приехал на нее, а еще и своей темой, в которой всемирно известный семиотик ничего не понял. После начального иронического замечания мы услышали самый блестящий доклад в истории лахтинских конференций». Доклад Лотмана об истории культуры был прерван грозой, которая загнала аудиторию с открытой площадки внутрь в палатку. По мнению Лотмана, идея «обнажения» выражает романтическое убеждение, что в глубине человека, под лживыми социальными слоями, можно найти человеческую сущность. Такую идею Лотман считает важнейшей в истории культуры. «Человек состоит из различных кодов — социальных, идеологических, подсознательных. Например, мы считаем естественным говорить на своем родном языке, и нам непонятно, что родной язык создает нас и нашу картину мира».

Лотмана очень ждали на конференции в Иматре под названием «25 лет Тартуско-Московской школе семиотики» (27–29 июля). Так как в этот раз он должен был отказаться от второй поездки в Финляндию, в Хельсинки была снята видеозапись, его приветствие и интервью, послание участникам конференции.

Семинар «Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия» в Тарту в 1989 году стал вторым совместным семинаром, который проводили кафедры русской литературы обоих университетов. По материалам семинара вышел сборник статей в Тарту в 1990 году.

В течение 1980-х годов появились первые финские переводы лотмановских трудов с русского языка. Главным сборником был «Мир знаков: статьи о семиотике»¹².

¹¹ [S.a.] Lotman häikäisi, luonto näytti mahtiaan. Lahden kirjailijakokouksen avausaiheena oli ihmisen kerroksisuus // Helsingin Sanomat. 1987. 17.6.

¹² Lotman Juri. Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta / Suom. Erkki Peuranen, Paula Nieminen ja Jukka Mallinen. Helsinki, 1989.

Третий хельсинкско-тартуский семинар, состоявшийся в Хельсинки 4 и 5 июня 1991 года, был посвящен проблемам русской литературы и культуры. И на этот раз финских русистов и семиотиков особенно порадовало участие в семинаре Лотмана¹³. Пораженного тяжелой утратой, кончиной З. Г. Минц, Юрия Михайловича в Хельсинки сопровождал сын, литературовед Михаил Лотман. На семинаре были рассмотрены темы: восприятие русской литературы в Финляндии и Прибалтике в 1920–1930-е годы; творчество Достоевского, Ремизова, Набокова и Бродского; роли М. Чехова в американском кино в 1940-е годы; и другие. После семинара Лотман выступал в Хельсинкском университете с докладом на тему «Семиотика и культура: современное состояние проблемы» перед большой — более 500 слушателей — аудиторией.

Третий совместный сборник был опубликован в 1992 году. В него вошла статья Лотмана «Механизм смуты (к типологии русской истории культуры)»¹⁴. Авторы статей: Елена Хеллберг-Хирн, Л. Н. Киселева, Юлле Пярли, Пеетер Тороп, Г. М. Пономарева, А. А. Данилевский, С. Г. Исаков, Наталья Башмакова, Пекка Тамми, Лийса Бюклинг, М. Ю. Лотман.

В июне 1993 года финско-тартуское сотрудничество расширилось географически: в Тарту был организован международный семинар «„Свое“ и „чужое“ в литературе и культуре». Участниками были ученые не только из Эстонии и Финляндии, но и из Варшавы, Бергамо (Италия) и Стокгольма. На открытии семинара выступал профессор Лотман с докладом «„Свое“ и „чужое“ в литературе и культуре». После доклада Лотман активно участвовал в дискуссии, отвечал на вопросы и сказал заключительное слово. Оно оказалось последним публичным выступлением в его жизни. Он скончался 28 октября 1993 года в Тарту.

Многолетнее общение с Лотманом оставило глубокое впечатление у финских русистов. Несомненно, его лекции вдохновляли финских преподавателей и студентов на углубленное чтение его трудов о русской литературе и культуре.

¹³ См. статью: *Alkio Jyrki*. Semiootikko Juri Lotman vieraillee Helsingissä // Helsingin Sanomat. 1991. 21.5.

¹⁴ *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia III*. Проблемы русской литературы и культуры. Под редакцией Л. Бюклинг, П. Песонена. Helsinki 1992 (*Slavica Helsingiensia*, 11).

Прогулки, книги

С течением времени каждое воспоминание о встречах с замечательным ученым и его книгами стало для моих коллег и меня драгоценным. Поделюсь короткими воспоминаниями за 1987–1993 годы.

Нам особенно запомнился первый финско-эстонский семинар в июне 1987 года, когда Лотман и З. Г. Минц приехали с коллегами и учениками. Тартуские гости жили в старом доме, в уютной университетской гостинице на Виронкату (Эстляндской улице), недалеко от университета. Лотман остался в Хельсинки после возвращения в Тарту Минц и коллег и провел целых две недели в Финляндии. В дни, переполненные встречами и мероприятиями, Лотман мечтал о свободном времени, чтобы «поиграть в карты», т. е. воспользоваться трамвайными карточками, оставленными ему коллегами перед отъездом из Финляндии. Тем не менее Лотман выделил время на занятия в знаменитой Славянской библиотеке Финской Национальной библиотеки, где он нашел редкие издания XVIII века. В свободное время Лотман попросил сходить в кино, и мы с ним и Зарей Григорьевной смотрели новый американский фильм. У Лотмана осталось время и на прогулки по городу. Я имела уникальную возможность показать ему исторические места, связанные с русской культурой. Лотману, автору трудов об А. Н. Радищеве и Н. М. Карамзине, было интересно посмотреть на дом, в котором в середине XIX века жила Аврора Шернваль-Карамзина, вдова Андрея Карамзина, сына историка. На улице Маннергейма мы подошли к особняку Хакасальми, в котором находится филиал Городского музея Хельсинки, но по понедельникам музей был закрыт.

На наших прогулках по центру Хельсинки Лотман отмечал не только исторические параллели, но у него возникали и личные воспоминания. Прогуливаясь мимо Финского банка на улице Снельмана (крупного финского государственного деятеля), Ю. М. заметил, что на постаменте статуи Снельману перед банком остались следы от бомбежки, а не от артиллерийского снаряда. Ему, ветерану войны, такие следы были хорошо знакомы. (Лотман был командиром отделения связи гвардейской армейской пушечной артиллерийской бригады.) В другой раз я заметила, как внимательно Лотман слушал собеседницу: когда мы беседовали о финской архитектуре, я повторила общепринятое мнение о том, что она естественно связана с природой и сливается с окружающей средой.

И на следующий день я услышала это мнение из уст Лотмана в интервью по финскому ТВ. Академик рассказал, что он давно интересовался финской культурой, и зорко наблюдал детали новой для него обстановки.

Как известно, Лотман не был фанатиком своих методов. На прогулке в парке Кайвопуисто (Брунспаркен) он сказал полушутя: «Мне надоела семиотика». Мне не удалось расспросить его о причинах такого неожиданного отношения к семиотике. Ответ я нашла в книге Столовича: «Теоретические воззрения Ю. М. Лотмана не были статичными. Он никогда не ограничивался формальной семиотикой. <...> Неудовлетворенность существовавшим уровнем семиотики вела его к подключению к гуманитарным исследованиям достижений естественно-научных и междисциплинарных областей знания (теория информации, кибернетика, теория систем и структур, учение о функциональной асимметрии мозга, синергетика). Неслучаен был его выход из литературоведения в культурологию. В своей первой лекции спецкурса „Семиотика культуры“, прочитанной им 7 марта 1991 года, он говорил (его мысль я записал слово в слово): „Нельзя заниматься семиотикой, оставаясь в рамках семиотики“; „Семиотик должен быть историком“; „Полезно иметь разные языки описания. В культуре много языков. Иначе слепой ведет слепых“»¹⁵.

В июне 1987 года Лотман был приглашен в Университет Ювяскюля, где работали литературоведы-семиотики. Кафедру русской литературы возглавлял пушкинист, профессор Эрkki Пеуранен, впоследствии переводчик статей Лотмана и автор эссе о нем. Когда наш уважаемый гость прилетел в Хельсинки из Ювяскюля, я встречала его в аэропорту, но мы разминулись у выхода. В качестве «хозяйки от русской кафедры» я пережила неловкий момент. Встретившись с гостем только после некоторой заминки, я, чтобы загладить свою оплошность, пригласила Лотмана на обед к себе домой на улице Хямеентие. Поговорили, поели, и Лотман сделал запись в моей гостевой книге: «Дорогой Лизе в память о дне, когда мы так долго „терялись“, наконец, к счастью, „нашлись“. Ю. Лотман 13.VI.87».

Несколько книг Лотмана стоят на моей книжной полке. Любопытная «двойная запись» появилась на его «Биографии Пушкина»¹⁶. Летом 1985 года в Ленинграде в Институте истории искусств литературовед

¹⁵ Столович Л. Мудрость. Ценность. Память.

¹⁶ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя. Л., 1983.

доктор Александр Нинов подарил мне ее с крупной надписью на всю страницу: «Дорогой Лиисе на добрую память о Ленинграде в июне 1985 г. А. Нинов». Ни Нинов, ни я не могли предвидеть, что через два года я встречу самого автора книги. Когда я попросила Лотмана сделать надпись, он с юмористическим недоумением посмотрел на исписанную страницу и, сказав «где же мне писать?», черкнул: «14.VI.87. Сердечно присоединяюсь, теперь уже на память о встрече в Хельсинки. Ю. Лотман»¹⁷.

После первого семинара мое «заочное» общение с тартускими коллегами продолжалось уже в качестве редактора сборника. Посоветовавшись со С. Г. Исаковым о названии серии, порешили: «*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*». Летом я, взяв с собой папку со статьями тартуских авторов, ездила на острова крепости Свеаборг, вспоминала нашу прогулку с тартускими гостями в мае 1987 года, читала и очень немного редактировала тексты.

Как было сказано выше, мы с коллегами съездили на второй семинар в Тарту летом 1989 года. В 1990 году состоялась следующая встреча с Ю. Лотманом, З. Минц и В. Беззубовым, на этот раз в Харрогэйте, Англия, на Всемирной конференции славистов. В 1991 году тартуские коллеги приехали на третий совместный семинар в Хельсинки. В марте следующего года мой коллега Пекка Песонен и я были приглашены на симпозиум в честь 70-летия Ю. М. Лотмана. Помню наше путешествие в автобусе из Таллинна в Тарту по темным дорогам независимой Эстонии. Запомнились интересный симпозиум в честь Лотмана в актовом зале университета, посещение дома Лотмана, наша беседа с ним.

Летом 1993 года в Тарту состоялся последний хельсинкско-тартуский семинар с участием Лотмана. Он был уже тяжело болен, хотя и не показывал вида. Когда я попрощалась с Лотманом в последний день семинара в университете, у меня вдруг мелькнула мысль: «Я больше его

¹⁷ На моей книжной полке стоят и другие бесценные подарки: *Finitis duodecim Iustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана (Таллин, 1982) с надписями: «Дорогой Лизе Бюклинг, знакомство с которой доставило нам в Хельсинки столько радости, с чувством искренней дружбы. З. Минц, Ю. Лотман, С. Исаков, П. Тороп, Л. Киселева, В. Беззубов, И. Чернов. Хельсинки 8 июня 1987 г.», Лотман передал мне свою книгу «Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин“. Комментарий. Пособие для учителя» (Л., 1983) с надписью: «Дорогой Liis Bueckling в знак искренней привязанности от Ю. Лот[мана]. Тарту 2.VII.87». На Сборнике статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана (Тарту, 1992) сделана надпись: «Дорогой Лииз с неизменными дружескими чувствами. Ю. Лотман. 20.III.92. Тарту».

не увижу». Так и случилось. Грустную весть о кончине Ю. М. Лотмана мы получили в октябре.

Храню память о великом ученом и мудром человеке, о его уникальном человеческом облике, о вдохновителе финских славистов и семиотиков. Книги Лотмана стоят на почетном месте в моем доме. Его отношение к коллегам и собеседникам является примером человеческого общения в высшем смысле.

Лотман и семиотика в Финляндии

Семиотику нужно рассматривать в более широком европейском контексте, отмечают авторы статьи «Тартуско-Московская семиотическая школа: транснациональная перспектива, который, с одной стороны, оказал влияние на ее формирование и в котором она, с другой стороны, сама играла важную роль. Анализируя связи участников школы с их коллегами в Европе, авторы намечают основные вехи «перекрестной истории» (*histoire croisée*) разнонаправленных научных и философских влияний¹⁸.

История семиотики в Финляндии еще не исследована. Предлагаю краткий рассказ о связях финских семиотиков с Лотманом и его трудами, «первые штрихи к портрету Лотмана в финском пейзаже». Эта тема ясно прослеживается в книгах и организационной деятельности финских ученых. Об активной деятельности финских семиотиков свидетельствует краткий обзор первых тридцати лет.

Западный структурализм вошел в финский научный обиход в 1960-е годы. Естественно, что в Финляндии семиотики первыми ознакомились с трудами Лотмана и ссылались на них. Лотмана знали как одного из выдающихся ученых мира, труды которого читали в переводе на английский, немецкий, итальянский и французский язык. Важным языком-посредником в Финляндии был и шведский язык, второй официальный язык страны. В 1977 году на шведском языке вышла книга «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973)¹⁹.

¹⁸ *Pilshchikov Igor, Trunin Mikhail*. The Tartu-Moscow School of Semiotics: transnational perspective // *Sign Systems Studies*. 2016. 44 (3).

¹⁹ *Lotman Juri*. *Filmens semiotik och filmestetiska frågor*. Stockholm: PAN Norstedts, 1977.

Классикой стали статьи Лотмана 1960–1970-х годов. С 1964 года начинают появляться переводы его трудов на разные языки. Была переведена его первая семиотическая книга «Лекции по структуральной поэтике» (1964), затем известными стали «Структура художественного текста» (1970), в немецком переводе («Die Struktur literarischer Texte», 1972) книга получила широкую известность и цитировалась многими авторами статей и учебников. Были переведены на многие европейские языки «Анализ поэтического текста» (1972), «Статьи по типологии культуры» (1970–1973) и, как отмечалось выше, «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (1973), «Динамическая модель семиотической системы» (1974) (репринт).

Книги, антологии, курсы лекций

Влияние Ю. М. Лотмана на финскую науку распространялось разными путями, прежде всего посредством переводов его трудов на европейские языки.

Первая антология семиотики на финском языке «Структурализм, семиотика, поэтика» вышла в 1974-м²⁰. В статьях финских и зарубежных семиотиков обсуждаются концепции и методы, выработанные как западными учеными, так и участниками тартуской школы в таких дисциплинах, как общая теория стиха, теория интертекста, теория культуры и фольклора. Приведу содержание сборника в переводе на русский язык: *Аатос Ояла*, Главные черты структурализма; *Борис Гаспаров*, Тартуская семиотическая школа. Теоретические принципы и современные тенденции (перевод с английского Э. Тараста); *Сату Ано*, Изучение структуры народной сказки; *Ээро Тараста*, Структура, миф и музыка. О структуральной антропологии Клода Леви-Стросса; *Осмо Кууси*, Общая наука знаков (семиотика) и ее связи с другими исследовательскими методами; *Йоханна Энкелл*, Французский структурализм как метод литературоведения (поэтика); *Кристиан Суда*, Принципы чешского литературоведческого структурализма; *Вилмос Войгт*, Структурализм в Венгрии; *Пертти Каркама*, Сходство между марксистским и структуралистическим

²⁰ *Apo Satu, Enckell Johanna, Kuusi Osmo ja Tarasti Eero* (eds.). *Strukturalismia, semioitiikkaa, poetiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus, 1974.

литературоведением. В антологию вошли интервью Й. Энкелл с Люсьеном Голдманном и письмо к ней Луи Альтюссера. В библиографии были перечислены труды Лотмана на русском и немецком языке.

С 1970-х годов труды Лотмана оказывали влияние на финские гуманитарные науки и университетскую программу. В 1971 году в Хельсинкском университете был основан студенческий кружок «группа структурализма». К началу 1980-х курсы по семиотике читались в Университетах Тампере и Ювяскюля. Западную ориентацию финской семиотики представляет профессор Университета Ювяскюля Аатос Ояла. Он опубликовал «Введение в структуральное литературоведение» и другие учебные пособия и научные статьи на финском языке²¹. В сборнике статей в честь профессора Ояла «Литература и наука» тартуская семиотика заняла важное место²². О том, как в финских лицеях семиотику ввели в учебную программу по литературе, пишет Юха Селениус²³.

В финских университетах не было систематического обучения семиотике. Однако были прочитаны отдельные курсы: в Университете Турку курс «Семиотика в изучении искусства». В Университете Тампере театровед Кари Салосаари применял теории Греймаса к изучению страстей в театральном искусстве. Была защищена докторская диссертация, в которой применяется теория Лотмана о тексте культуры (Erkki Pekkilä, 1988). В 1990 году в Хельсинкском университете читался первый курс на финском языке «Введение в семиотику» (студентам всех факультетов). В 1996 году на Гуманитарном факультете Хельсинкского университета создали учебную программу по семиотике. Здесь же в 2000 году расширяется учебная программа семиотики. Сетевой университет семиотики в Финляндии получает государственную субсидию на 2004–2007 годы.

В издательстве «Gaudeamus» в 1990 году увидела свет книга Ээро Тараста «Введение в семиотику» («Johdatusta semiotiikkaan»). В главе «Семиотика культуры в Советском Союзе» Тараста анализирует труды Лотмана и использует основные теоретические положения Лотмана в области культурологии и семиотики. В конце тысячелетия были

²¹ *Ojala Aatos*. Johdatus strukturaaliseen kirjallisuustieteeseen. 1971.

²² Kirjallisuus ja tiede. Juhlakirja professori emeritus Aatos Ojalalle vuonna 1982. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1982.

²³ *Juha Selenius*. Semiotiikka lukion kirjallisuudenopetuksessa: Näkökulmia ja kokemuksia. Kirjallisuus ja tiede // Ibid.

опубликованы книги для студентов и широкого читателя. В 1999 году вышла книга Харри Вейво и Томи Хуттунена «Семиотика: от знаков к мышлению и культуре» («Semiotiikka: merkeistä mieleen ja kulttuuriin», Helsinki: Edita). В пятой главе «Семиотика культуры» Хуттунен пишет о Тартуско-Московской школе. Он отмечает, что одновременно с семиотическими исследованиями Лотман продолжал писать историко-литературные труды, в которых использует структурно-семиотические методики. О книгах Хенри Бромса речь пойдет ниже.

Деятели финской семиотики

Ведущую роль в финской семиотике и ее международных контактах играл Ээро Тараста (род. 1948), музыковед, пианист и писатель, профессор музыковедения в Хельсинкском университете (1984–2016). В 1979 году Тараста основал Финское семиотическое общество (ФСО). По его инициативе был основан Международный институт семиотики (ISI) в Иматре, который возглавил (1988–2013); он был также вице-председателем Международного института семиотики в 1994–2003 годах и его председателем в 2004–2014 годах. Тараста — основатель и главный редактор журнала «Synteesi», где выходило большинство статей о семиотике на финском языке. Среди более поздних публикаций были, например, интервью с Пеэтером Торопом (4/1991), статья Раймо Силкеля (2/2000). Кроме того, он основал международную научную серию «Acta Semiotica Fennica» (1988), главным редактором которой является. Наконец, Тараста — специалист по теориям парижской семиотической школы и автор многих статей и книг по семиотике²⁴.

Одним из финских энтузиастов лотмановских идей и его личным знакомым был Хенри Бромс (1927–2014), доктор философии, директор

²⁴ Главные труды Ээро Тараста: *Myth and music: a semiotic approach to the aesthetics of myth in music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky* (1978); *Johdatusta semiotiikkaan: esseitä taiteen ja kulttuurin merkkipjärjestelmistä* (Введение в семиотику, 1990); *Theory of Musical Semiotics* (1994); *Existential Semiotics* (2000); *Signs of music: A guide to musical semiotics* (2002); *Arvot ja merkit: johdatus eksistentiaalisemiotiikkaan* (2006); *Fondements de la sémiotique existentielle* (2009); *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us* (2012). *Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics* (2017).

библиотеки Хельсинкского экономического университета и писатель²⁵. Вместе с другими финскими авторами он опубликовал сборник статей «По следам первичных образов. Семиотика культуры»²⁶. Бромс применяет лотмановские теории к финской, русской и восточной культуре (он специалист по персидской культуре). В статье «Борьба символического и реального в России в нашем столетии» Бромс сравнивает и противопоставляет идеи Соссюра и русских формалистов. В главе «Синхрония и диахрония» он дает обзор идей Лотмана, опираясь на его статью «Рождение сюжета», опубликованную на немецком языке в сборнике К. Аймермахера по теории и методологии литературы и культуры. Этот сборник Бромс считает одним из важнейших трудов Лотмана в немецком переводе, он — обязательное чтение для всех, интересующихся его теориями.

Применяя теории Лотмана к критическому анализу финского национального эпоса «Калевала», Бромс пишет, что Элиас Леннрот, собиратель и издатель народных песен, превращал эпическое повествование в линейное, историческое, несвойственное народной поэзии. В главе о главных теориях Лотмана Бромс называет темы: 1. Преподавание культуры посредством а) антологий и б) законов; 2. Разница между неестественной и естественной культурами; 3. Оппозиция: культура идентичности — культура контрастов; 4. Автокоммуникация; 5. Проблема времени и вечное возвращение; 6. Семиосфера; 7. Модели человека. В статье «Автокоммуникация» Бромс анализирует понятие двух культур и то, как автокоммуникация рождает мифическую информацию. В статье «Семиотика финскости» Бромс и Тарастис используют взятое у «советских семиотиков» понятие мирового дерева к финской культуре. Финские авторы находят во вселенной «неистощимый источник информации», по словам Лотмана («Культура и взрыв»).

Фантастическая поэма Бромса «Четыре города» вышла отдельной книжкой в 1990 году. Известные семиотики Лотман, Себеок, Ямагучи и писарь (Бромс) странствуют по миру в поисках издателя для ценной рукописи Умберто Эко. В Нью-Дели они приходят к знаменитому индийскому гуру с предложением издать труд Эко. Гуру отвечает им:

²⁵ О деятельности финских семиотиков см. также в сборнике под ред. Э. Тарастис «Хроника знаков» (Merkkien kronikka / Publications of the International Semiotics Institute at Imatra 1. Imatra, 1991.)

²⁶ *Broms Henri*. Alkukuvien jäljillä. Kulttuurin semiotikka. Helsinki, 1984.

«Не слышал о нем, но могу включить его рукопись в мою серию под номером 321».

Следуя принципу Лотмана, что не только культура в целом осмысливается как текст, но и любой текст рассматривается как порождение культуры, Бромс написал несколько эссе в книге «Семиотика духа местности. В поисках восточноевропейской души». В главе «Прибалтика и балтийская мистерия» Бромс опубликовал резюме некоторых статей Лотмана²⁷.

Первые встречи с Лотманом финских ученых

Непосредственное общение с Лотманом началось в конце 1970-х годов. Перед поездкой в Тарту финские ученые заранее договорились с Лотманом о встрече. Бромс рассказывал коллегам и вспоминал о встречах с Лотманом. Среди первых финских гостей дома Лотмана—Минц был и профессор Аарре Хейно (Университет Тампере). Беседы с Лотманом Бромс вел на немецком языке, хотя он знал и русский. Интервью Бромса с Лотманом 1978 года было опубликовано в финском научном журнале «Synteesi» (1984, № 1–2). В том же номере появились и статьи финских авторов о теориях Лотмана.

О следующей встрече с Лотманом в Тарту в 1982 году Бромс писал: «Он чувствовал себя хорошо, учитывая обстоятельства. На полу в его кабинете стопки книг стали еще выше. Мастер советской семиотики переполнен новыми идеями: он считает, что семиотика должна искать новые пути; он живо интересуется неврофизиологией, разысканиями Сперри о работе левого и правого полушарий мозга. Теперь Лотман сотрудничает с ленинградскими докторами по вопросам физиологии мозга».

Влияние Лотмана на финских ученых усилилось благодаря личным контактам с его единомышленниками, как в Москве, так и в Тарту. В те застойные годы, когда Лотман не получал разрешения на заграничные поездки, он был посредником между русскими и финскими учеными. Благодаря рекомендации Лотмана финны вступили в контакт с русскими семиотиками: так, Борис Успенский был приглашен на лекции в Хельсинки в 1985 году. В 1986 году Финское семиотическое общество

²⁷ *Broms Henri. Paikan hengen semiotiikkaa. Itä-Euroopan sielua etsimässä. Helsinki, 1998.*

пригласило Лотмана на конференцию в Иматре следующим летом, твердо надеясь на его приезд, так как Лотман уже стал «выездным» и побывал в Норвегии. Но семиотиков опередили слависты в Хельсинки.

«Год Лотмана» в Финляндии

Как было сказано выше, 1987 год был «годом Лотмана» в финском академическом мире. В Хельсинки, Лахти и Ювяскюля завязались новые контакты с Лотманом. Финским ученым и преподавателям посчастливилось попасть в «культурное пространство» Лотмана. Так случилось уже на первом выступлении на филфаке Хельсинкского университета (после русского семинара). Темами доклада «История семиотики» 4 июня 1987 года, прочитанного им на немецком языке, были взаимоотношение языка и текста; свойства информации в разных текстах («в искусстве текст — не запас информации, но ее генератор»); текст и подтексты; семиосфера, ее гетерогенность и открытость разным культурным катализаторам.

После доклада Лотман отвечал на вопросы. На вопрос о противопоставлении линии Пирса и линии Соссюра—Греймаса Лотман ответил, что «тартуская школа» семиотики продолжает традиции русской «формальной школы», особенно Тынянова, структурной лингвистики (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон) и учитывает опыт развития семиотического структурализма в различных странах, но не ограничивается изучением формальной структуры художественных произведений, уделяя перво-степенное внимание семантике знаковых структур. Лекцию о 25-летнем пути Тартуской школы читал Игорь Чернов на английском языке.

Естественно, что именно лекции о семиотике (на немецком языке и на русском с переводом на финский) привлекли большое число слушателей — и в 1987 году в Хельсинки, Лахти, и, как видеозапись, в Иматре, и в 1991 году снова в Хельсинки.

Два приезда Лотмана в Хельсинки дали возможность непосредственно общаться с ним в финских домах и на прогулках по знаменитым местам финской культуры. Тараста вспоминает, что на встрече в узком кругу финских ученых летом 1987 года Лотман много рассказывал о знаменитых русских формалистах, своих учителях — о Владимире Проппе и других, сообщал новые факты об истории советской культуры. Музы-

коведа Тараста особенно заинтересовало то, что автором знаменитой статьи «Сумбур вместо музыки» был не Сталин, а Борис Асафьев — по сообщению сестры Лотмана, композитора, ученицы Асафьева. О летних встречах и прогулках с Лотманом Тараста писал мне в письме от 6 января этого года: «На вопрос об эстонских учениках Лотмана он ответил, что их не было, так как „эстонцев семиотика не интересовала“». Однако Тараста отмечает, что он с 1982 года сотрудничал с эстонским музыковедом-семиотиком Ханнесом Воолма. Статья Воолма была опубликована в одном из первых номеров «*Syntheesi*». Тараста с женой возили Лотмана в Дом-музей Яна Сибелиуса «Айнола» в Туусула, недалеко от Хельсинки. По мнению Лотмана, «Айнола» была гораздо более уютной, чем Дом-музей Хемингуэя, который он посетил в Гаване (Куба). На обеде в ресторане был такой случай: какой-то турист зашел в зал и начал фотографировать Лотмана. Тот растерялся, и Тараста попросил незнакомца удалиться. «Наверно, Лотман подумал, что тот был из КГБ. После обеда мы сидели в саду ресторана; разговаривали по-немецки, и Лотман много рассказывал о своей жизни». В прошлом году Тараста был приглашен в Тарту на конференцию в честь 100-летия Ю. М. Лотмана в 2022 году.

Лотман не мог участвовать в конференции «25-летие Тартуско-Московской школы семиотики» в Иматре в 1987 году, поэтому Бромс брал интервью у него в Хельсинки²⁸. В Иматру приехали знаменитые венгерские ученые — Томас А. Себеок, Вилмос Войгт и Михаил Хоппал. Тартускую школу представляли Игорь Чернов и группа эмигрантов-семиотиков: Анн Шукман, Александр Пятигорский и Борис Огибенин. Лотман передал привет всем участникам конференции в Иматре, и в частности своим старым друзьям — участникам семинаров в Кяэрику: Борису Огибенину, Дмитрию Сегалу и «дорогому Александру Пятигорскому». Так как со своими друзьями-эмигрантами Лотман давно не виделся, он процитировал слова Николая Конрада на дне рождения Виктора Жирмунского: «Виктор Максимович, когда мы учились вместе в Геттингене до войны (Первой мировой), как мы могли бы предвидеть будущее? Я

²⁸ Greetings to the symposium. An interview with Yuri Lotman in Helsinki, June 1987 // *Semiotics of Culture: proceedings of the 25th symposium of the Tartu-Moscow school of semiotics. Imatra, Finland, 27th — 29th July, 1987* / Ed. by H. Broms & R. Kaufmann. Helsinki, 1988. Статья Лотмана «Zur Rolle der zufälligen Faktoren in literarisch Evolution» опубликована в этом сборнике.

могу только сказать: „Ура, мы живы!“ И я могу только повторить: „Ура, мы живы!“».

Теория о двух моделях коммуникации была популярной в среде финских ученых. Не только культура в целом осмысляется как текст, но и любой текст рассматривается как порождение культуры. В сборнике материалов конференции о юбилее Тартуско-Московской школы Бромс опубликовал статью «Autocommunication — a way to induce visions to the organization». С этим вопросом Бромс обратился к Лотману: «Нам в ваших статьях особенно важна мысль о том, что многие тексты, даже рапорт какого-то министерства, могут порождать автокоммуникацию. В Финляндии многие авторы развивали эту теорию. Планы могут являться даже своего рода молитвами и вселять надежду, хотя девяносто процентов планов не будут реализованы. Но у них другая функция. <...> В любой организации люди должны иметь надежду, чтобы работать дальше. Я правильно вас понял?»

Лотман уточнил свою мысль: «Автокоммуникация имеет функцию превратить „себя“ во что-нибудь желательное. Мое „я“ можно понять как семиосферу. Она представляет собой собрание адресатов. Когда я обращаюсь к себе, я обращаюсь к одному из этих адресатов и отождествляю себя с ним. Таким образом, возникает идентификация, и, в самом деле, она напоминает ваш пример». Лотман сослался на «Войну и мир» Л. Толстого, где Бородинская битва заканчивается вничью, неопределенно. «Генерал Кутузов дает приказ о победе. Он обращается к себе и к русской армии, и неопределенная ситуация становится победой».

Лотман приводил другие примеры: когда латинская грамматика применяется для языка совершенно другой языковой группы, она придает ей более высокий уровень культурного языка. Мандат Екатерины Второй «Россия — европейская страна» является весьма многообразной целью, и она убеждает себя в ценности этой цели. Не только планы в смысле надежды преобразуют человека. Он одновременно преобразует себя не только в будущем, но и в настоящем. «Я идентифицируюсь с моей полисемиотической личностью, или с одним языком, или с каким-то одним адресатом, и таким образом моя личность переживает трансформацию». Признается существование внешнего мира, но человек является и «активным участником семиотического обмена».

В ответ на вопрос Бромса о «семиотике города», в частности о Хельсинки и в общем о Петербурге, Лотман подчеркивал значение книги

Топорова о «петербургском мифе» и ссылаясь также на свою работу «Семиотика города и городской культуры: Петербург» (1984). Однако он затруднился ответить на вопрос о возможном «мифе» Хельсинки, а говорил о «святых местах» в русской культуре.

Был смонтирован видеофильм «Significant moments in the history of semiotics in Finland». В него вошли отрывки из лекций Греймаса и других иностранных семиотиков. Одна из интересных бесед — разговор Лотмана с Хенри Бромсом на тему «Петербург — святой город» на русском языке, с субтитрами на английском Моники Парланд. В архиве Бромса хранятся неопубликованные документальные материалы: например, видеофильм, снятый дома у Лотмана и Минц. В гостях был и эстонский ученый Раймо Ветик, на исследования которого о восточноевропейской культуре Бромс ссылается (из письма Э. Тараста к автору от 5 декабря 2020 года).

В течение короткого, но интенсивного периода финские ученые были связаны с Лотманом научными и дружескими связями. Однако организация симпозиумов по семиотике началась без личного участия Лотмана и продолжалась после его кончины.

Эро Тараста был основным инициатором проведения конференций по семиотике. Приведем основные факты и даты²⁹. Первый симпозиум Финского семиотического общества состоялся в 1981 году; второй симпозиум в Ювяскюля через два года. Знаменитые семиотики Умберто Эко и Альгирдас Греймас приехали на конференции в Хельсинки в 1979 и 1983 годах³⁰. Далее следовал симпозиум в Иматре (1986), где был основан International Semiotics Institute (1988). Первая зимняя школа семиотики состоялась в Иматре в 1990 году, International Summer Institute for Semiotics and Structural Studies переносится из Торонто в Иматру в 1995 году, Acta Semiotica Fennica публикуются совместно с Indiana University Press (1998). Эро Тараста становится председателем Международной ассоциации семиотиков (IASS/AIS; 2004–2014). В 2007 году в Хельсинки и Иматре прошла Всемирная конференция семиотиков.

²⁹ Благодарю профессора Эро Тараста за интересные сведения о конференциях и лекциях финских семиотиков.

³⁰ Лекции А. Греймаса опубликованы в переводе на финский язык Тараста: A. J. Greimasin luennot Helsingissä 4. — 5.5.1979 / Toimittanut ja suomeksi kääntänyt Eero Tarasti. Imatra, 1999.

Ээро Тараста о финской школе семиотиков в интернациональном контексте

В обзорной статье на финском языке «Вклад семиотики в науку, искусство и культуру» («Semiotiikan anti tieteillem, taiteille ja kulttuurille») Тараста подводит итоги развития семиотики в Финляндии и ее международным контактам³¹. Всемирные конференции семиотики, в которых Тараста регулярно участвовал, были «своеобразными произведениями искусства, неожиданными и непредвиденными событиями». «Так же было и в Финляндии, в Иматре, где Международный институт семиотики (ISI) работал 30 лет, пока министерство и город Иматра не закрыли его». Тараста восклицает: «О, Иматра и ISI! Золотой век финской семиотики — не только финской, но и глобальной. В 1980–2010-е годы Финляндия была ведущей страной в семиотике. Все семиотики, почти без исключения, приехали в Иматру». Что в этом маленьком городе у водопада реки Вуокса в Восточной Финляндии так привлекало? «Прежде всего обстановка, гостиница „Valtionhotelli“, чудесное творение стиля модерн, прекрасное место для конгрессов, где гости жили и читали доклады, угощались в ресторане и в соседнем ресторане „Buttenhof gourmet“. „Феномен Иматры“ процветал в 1983–2013 годы при поддержке четырех мэров — от Калерво Ааттала до Тауно Мойланена. Почти тридцать раз, ежегодно, в Иматре были организованы летние конференции, и почти столько же раз зимние школы в конце января, когда в Финляндии был мертвый сезон».

«Иматра увидела основание и расцвет сетевого университета по всей стране. Здесь сотни студентов из всего мира учились наукам, многие впервые выступали с докладами в доброжелательной и либеральной обстановке, в среде ведущих специалистов. Темами зимних школ были почти все сверхактуальные научные проблемы, от компьютеров до религиозных знаков, от кулинарной культуры до искусства. Многие знаменитые ученые приезжали на конференции в Иматру — за исключением Эко, Греймаса и Лотмана — но кто потом вспоминал о них? Писал ли кто-то о своих впечатлениях, включал ли свои выступления в научные

³¹ Статья предполагается к публикации в журнале «Kulttuurivihkot» (2021), благодаря Э. Тараста за возможность ознакомиться с ее текстом.

отчеты? В конце концов — кто объявил себя семиотиком после конференции в Иматре?»

Тараста пишет: «Курсы по семиотике начались одновременно с конференциями в Иматре и в Университете Хельсинки, но их не включили в учебную программу — так решили философы, которые увидели в семиотике серьезного соперника. Серия лекции *Studia semiotica* пользовались поразительным успехом, и учебных кредитов было собрано больше, чем в курсах по другим дисциплинам. <...> Затем семиотика обосновалась на курсах по искусствоведению».

Тараста рассказывает об успехе первых лет семиотики в Финляндии: была основана профессура семиотики при поддержке города Иматра и Евросоюза. Но дальше дела пошли хуже: планы международной докторской программы в Университете Лапландии не осуществились. Тихонько закрыли учебную программу в Университете Хельсинки. «Остались только воспоминания, воспоминания, воспоминания... И конечно, такие регулярные публикации, как международная научная серия „*Acta semiotica fennica*“ и журнал по изучению связей между разными видами искусств „*Synteesi*“, в котором опубликовано большинство статей по семиотике в Финляндии».

Тараста задает вопрос: «Можно ли говорить о финской школе семиотики? В том смысле как бразильский фольклорист Ренато Алмейда пишет о финской фольклористике в книге „*Intelligencia do folklore*“? В главе *Escola finlandesa* Алмейда вывел в свет важнейшую работу братьев Крун (Krohn) по таксономии народных сказок и ее влиянии на классический труд Владимира Проппа „Морфология сказки“ (1928), а также и ее влиянии на нарратологию во всем мире. Работа братьев Крун является одной из парадигм современной семиотики. Итак, с самого начала финская семиотика вышла на мировую арену и была весьма интернациональной. Все направления семиотики расцветали вместе с другими. Влияние парижской школы на финскую семиотику началось с перевода на финский язык главного труда Греймаса „*Sémantique structurale*“».

«Открыли Пирса, слависты боготворили Лотмана, который приезжал к нам два раза. Незаметно семиотика проникла в мир массмедиа и рекламы. По финскому ТВ показывали программу „Икона и индекс“. Но разве кто-нибудь заявил себя семиотиком? После активного начала в 1980-е годы термин „семиотика“ совершенно исчез из заголовков средств массовой информации».

«Томас А. Себеок строил дальновидные планы интернационального института семиотики (ISI) в Иматре, где будет создана всемирная база данных семиотики и ее преподавания во всем мире. Хенри Бромс начал работать над базой данных. Но местные центры в разных концах мира были ленивы и не передали нам нужную информацию. Тогда Иматра приняла решение: она открыла центр семиотики и начала самостоятельно организовывать симпозиумы вплоть до 2013 года».

«Но неужели семиотика умирает?» — Тараста спрашивает и отвечает: — Конечно нет. Важные и новые идеи никогда не умирают. „Kein Wesen kann zu nichts zerfallen <...>, — говорил Гете. — Das wahre was schon längst gefunden, hat edle Geisterschaft erfunden, das alte wahre, fass es an!“³² В самом деле, семиотические идеи были найдены еще в Древней Греции, у арабских и персидских философов. Я бы сказал, что семиотика является культурным наследием, в том смысле, как немецкий исследователь античности Вернер фон Йегер ее определяет в книге „Paideia I–III“ <...>; культура не является статичным собранием прошлого, но ценностью, идеалом, к которому мы стремимся! Культура живет лишь в таком постоянном движении мышления человека. Именно в этом смысле семиотика остается такой же актуальной, какой она всегда была: она не потеряла своей истинной ценности!»

Эпоха Лотмана и тартуско-московской семиотики продолжается — так же как и во всем мире, и в Финляндии — в новых формах. Помним послание Лотмана своим друзьям — участникам симпозиума в Иматре в 1987 году: «Ура, мы живы!»

³² Цитата из стихотворения Гете «Завет» (1829) в пер. Н. Вильмонта: «Кто жил, в ничто не обратится! <...> Издревле правда нам открылась, / В сердцах высоких утвердилась: / Старинной правды не забудь!» *Прим. ред.*

Как начинались хельсинкско-тартуские семинары

Пекка Песонен (Хельсинки)

Первый совместный семинар Хельсинкского и Тартуского университетов состоялся в июне 1987 года. Начиная с этого момента они проходили каждые два года поочередно в Хельсинки и Тарту. Тексты выступлений на всех этих семинарах впоследствии публиковались в серийных изданиях университетов, также поочередно. В этом году (2021) состоится двадцатый по счету семинар в Тарту.

Я принимал участие во всех семинарах. Идея о проведении подобных совместных мероприятий возникла впервые в начале 1980-х годов и обдумывалась разными людьми в разных местах. Мой подход предельно субъективен: я буду рассказывать о вещах, которые не мог бы осветить, не обращаясь к воспоминаниям и деталям своей профессиональной и личной жизни.

Я поступил в Хельсинкский университет в 1966 году. Моей специализацией было общее литературоведение, тогда как русский язык и литература до самой диссертации оставались второстепенными предметами. Уже самые ранние этапы моей учебы были связаны с формализмом, а важнейшей отправной точкой образовательного процесса в то время была американская «новая критика». Биографическими изысканиями занимались лишь исследователи финской литературы. Ключевым словом был «структурализм».

Ээро Тараста, профессор музыковедения и мэтр финской семиотики, а также мой приятель уже с ученических лет, в 1970 году основал финский семиотический кружок, из которого впоследствии сформировалось Финское семиотическое общество. Ээро пригласил меня принять участие в его заседании с выступлением о русском формализме. Оно заканчивалось достаточно резким выводом: после формалистов русское литературоведение не предложило ничего значительного. Среди участников заседания была проучившаяся два года в Париже Йоханна Энкель. И она со всей горячностью обратилась ко мне: «Пекка, а разве вы не читали Лотмана?» К стыду своему, нет. И далеко не сразу смог приступить к чтению.

В 1971–1972 годах я учился в Ленинграде. Именно в это время с лекциями в Хельсинкском университете выступал Борис Михайлович Гаспаров. Тогда мы не познакомились, но члены нашего семиотического общества рассказывали о нем с большим энтузиазмом. Впоследствии Гаспаров на протяжении нескольких десятилетий приезжал в Финляндию с лекциями и выступлениями, оппонировал докторские диссертации и участвовал в работе нашего тартуского семинара.

Моя дипломная работа, а затем лиценциатская и докторская диссертации были посвящены творчеству Андрея Белого. Когда я учился в России, моим научным руководителем был профессор Д. Е. Максимов, и ему я признателен за еще один важный совет. Он посчитал, что мне было бы очень полезно познакомиться со статьями З. Г. Минц, которые были опубликованы в серийных изданиях Тартуского университета. Максимов, однако, умолчал о том, что она была женой Лотмана. Какое-то время я взалхлеб читал статьи Минц, не имея представления о том, принадлежат инициалы З. Г. мужчине или женщине. Вскоре, однако, мне открылась истина. В 1982 году я опубликовал на финском языке статью «Исследование „мифологизма“ русского символизма в теоретических изысканиях З. Г. Минц».

В том же году мне представилась возможность поехать в Тарту в составе культурной делегации Финского общества имени Эйно Лейно. Визит длился всего один день: в то время западные «туристы» еще не могли оставаться на ночь в Тарту. Каждый участник мог заранее сказать, с кем он хотел бы встретиться во время поездки. Я подумал, что было бы интересно встретиться с Лотманом, но в конце концов указал имя Минц. Все получилось: других гостей отправили на встречу с эстонскими писателями и журналистами, а меня отвезли в библиотеку Тартуского университета, где меня встретила не Минц, а Игорь Аполлонович Чернов, один из тогдашних лотмановских звездных учеников и активных сотрудников отделения русского языка Тартуского университета. Чета Лотманов была в тот момент в Таллинне по случаю рождения одного из их многочисленных внуков. Игорь бегло ознакомил меня с сокровищами библиотеки, мы прошли по университету и осмотрели город за выделенные нам три часа. На меня свалилось огромное количество информации, как научной, так и совершенно ненаучной, но в любом случае интересной. Игорь говорил много и быстро. Уже во время этой встречи я стал обладателем нескольких тартуских сборников, а по

возвращении в Финляндию они продолжили приходить мне домой по почте. Среди полученных изданий была книга Лотмана «А. С. Пушкин. Биография писателя». Она была надписана «высокоуважаемому коллеге в надежде на будущие контакты».

Пушкинское жизнеописание, созданное Лотманом, — одна из лучших книг в своем жанре. Тщательно задокументированный рассказ о жизни и творчестве писателя опирается как на политическую историю, так и сферу идеологии и литературы. Бури и треволения эпохи переплетаются с мелкими деталями повседневной жизни. Одно исключение в регулярной ритмической системе предлагает новую точку зрения на жизнь писателя. Согласно терминологии Минц, «тексты жизни» и «тексты искусства» совпадают.

Встреча с Игорем Черновым положила начало контакту, который затем перерос в тесное сотрудничество между моей кафедрой славянских языков и кафедрой русской литературы Тартуского университета. Зародилось сотрудничество, проявлявшееся в совместных семинарах, а также обмене преподавателей и студентов, равно как и тесном сотрудничестве со старшим и младшим поколением тартусцев. Все это не останавливается и по сей день.

Сотрудничество приобрело более конкретный формат по инициативе профессора Сергея Геннадьевича Исакова, который в 1984–1986 годах работал на кафедре славянских языков Хельсинкского университета. Исаков был «советским лектором», как тогда называли учителей русского языка и литературы, которых приглашали на три года по программе культурного обмена. Подобная практика была распространена и в других финских университетах. Отбор участников программы культурного обмена осуществлялся в Советском Союзе; прямо повлиять на его результат было невозможно, да и косвенное воздействие было маловероятным. Некоторые гости были первоклассными учеными; большинство из них были лекторами, специализировавшимися на преподавании русского языка как иностранного. Уже упомянутый Борис Гаспаров был, без сомнения, в авангарде международной научной мысли. Исаков был преподавателем Тартуского университета, и он сыграл важную роль в организации хельсинкско-тартуских семинаров. Именно во время пребывания Исакова в Финляндии в 1984–1986 годах возникла идея проведения совместных семинаров и началась работа по их организации. С самого начала было очевидно, что активную роль в этом процессе

будут играть Юрий Лотман и Зара Минц. В 1986 году Лотман смог посетить конференцию в Норвегии во время своей первой поездки на Запад. Уже с 1970-х годов он получал множество приглашений из других стран. Но он всячески приветствовал идею нанести визит в Финляндию, и непременно в компании жены и тартуских коллег.

Сегодня сложно представить (но важно осознавать), как проходила совместная работа с советскими университетами. Эстония входила в тот момент в состав Советского Союза и воспринималась в Москве как небольшая отдаленная провинция. Все потенциальные международные университетские проекты должны были получать одобрение в Москве. Многочисленных заявителей нередко проверяли на политическую благонадежность. До 1990-х годов в Хельсинкском университете одновременно работало пятеро «советских лекторов», которые приезжали на три года. Только после этого ситуация начала меняться.

Планирование первого совместного семинара пришлось на середину 1980-х годов. В Финляндии организацией занималось отделение славянских языков Хельсинкского университета в сотрудничестве с Институтом культурных связей между Финляндией и СССР. Последний, находившийся в подчинении Министерства образования, отвечал за взаимодействие между финскими и советскими исследователями и учителями. Его неизменный директор, Вальдемар Меланко, благосклонно относился к идее организовать семинар и пообещал выделить для этого помещение института. Располагалось это уютное место в по сей день функционирующем здании посольства Латвии в районе Эйра. Без знаний и умений Меланко мы бы оказались один на один с московской бюрократической системой. С эстонской стороны организацией занимался Сергей Исаков, а с финской я и мои коллеги, прежде всего работавшая в то время ассистентом кафедры Лийса Бюклинг.

Тартусцы были вынуждены вступить в многосложную бумажную войну с московскими чиновниками в сфере культуры и науки. В конце концов стороны смогли договориться, назначив семинар на 2 и 3 июня 1987 года. Путь от замысла до реализации занял в общей сложности три года.

Тартуские гости рассказывали нам, что им было приказано совершить поездку в Таллинн через Москву. Как впоследствии отмечала (в том числе в публикациях) Любовь Киселева, неизменный профессор русской литературы Тартуского университета, гости прошли через недельную «подготовку», организованную Министерством культуры,

во время которой объяснялось, как советские граждане были обязаны себя вести в западных странах. Заграничный паспорт они должны были получить непосредственно для этой поездки. Когда «подготовка» была проведена и пришло время вручать гостям паспорта, выяснилось, что министерство не выкупило заранее билеты на поезд Москва — Хельсинки и свободных билетов в продаже уже не осталось. Казалось, что выхода из ситуации нет. Тогда гости из Эстонии поинтересовались, возможно ли было вернуться в Таллинн и оттуда направиться в Хельсинки на пароме «Георг Отс». Разрешение на это было предоставлено. До последнего было неясно, смогут ли тартусцы отправиться в путь. Не зная всех подробностей (о которых те смогли рассказать только после распада Советского Союза), мы с волнением ожидали приезда гостей. Мобильных телефонов для получения свежей информации тогда не было. В назначенное время мы были в порту в ожидании прибывающего парома. Отдельной историей оказался мой выкрик, который я, как утверждается, издал, когда мы пытались в волнении узнать в устремившейся с парома толпе знакомые лица: «Лотман! Смотрите, усы!»

Темой первого семинара были «Проблемы русской литературы начала XX века». С эстонской стороны участвовали Зара Минц, Юрий Лотман, Сергей Исаков, Пеэтер Тороп, Любовь Киселева, Валерий Беззубов и Игорь Чернов. Финскую сторону представляли Наталья Башмакова, Лийса Бюклинг, Карин Давидсон, Бен Хеллман и автор этой статьи. Публика была немногочисленной, но с тем большим энтузиазмом она слушала выступления.

Мы также попросили Юрия Лотмана выступить с лекцией для широкой публики. Я поинтересовался, возможно ли было провести ее на английском языке. Лотман посчитал, что не справится с этой задачей, но предложил немецкий. Тема выступления была «О семиосфере» («Über die Semiosphäre»). В этом виде лекция Лотмана была опубликована спустя два года в сборнике «Проблемы истории русской литературы начала XX века» (*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*).

Но все-таки свою лекцию для широкой публики Лотман прочитал по-русски. Он спросил меня за день до этого, было ли это возможно и получилось ли бы найти человека, готового синхронно переводить выступление на финский язык. И такой человек нашелся: это была Марья Янис, участница семинара и исследователь русской драмы и театра. Лотман вел лекцию без помощи каких-либо материалов. У него была совершен-



Участники первого семинара 1987 года в Институте культурных связей между СССР и Финляндией. Слева направо: Пекка Песонен, И. А. Чернов, З. Г. Минц, Ю. М. Лотман, С. Г. Исаков, Айла Лааманен, Л. Н. Киселева, В. И. Беззубов, Арто Мустайоки, П. Х. Торроп, Юхан Вреде

но удивительная способность говорить таким образом, чтобы слушатель чувствовал, что узнает нечто абсолютно новое. Воспроизведение этой информации на другом языке было особенно сложной задачей, с которой Марья Янис, однако, блестяще справилась.

Лекция проводилась в самой большой аудитории Хельсинкского университета — Porthania I. Слушателей было всего около 500 человек, некоторым из них не нашлось места. Среди них были студенты, исследователи, писатели, много журналистов, проживавшее в Финляндии русское и эстонское население. Гости приезжали также из-за границы. Публика была в восторге от выступления. Вопросов было несчетное количество, но как председателю заседания мне приходилось прерывать их поток. Докладчику аплодировали стоя.

Журналисты, присутствовавшие на лекции, были как из Финляндии, так и других Скандинавских и даже более отдаленных стран. Меня впоследствии упрекали за то, что я не организовал для Лотмана никакой пресс-конференции. Я, конечно, поинтересовался у него заранее, готов ли он к участию в подобном мероприятии, но он отказался, с предельным дружелюбием, но и с не меньшей определенностью.

Остальные участники эстонской делегации вернулись в Тарту, но Лотман остался в Хельсинки еще на две недели. Он работал в библиотеке, катался в автобусе по городу, наблюдал и делал заметки. В то время в Муккула, около Лахти, проходил большой международный писательский конгресс, традиционно организуемый с 1960-х годов. Узнав, что Лотман находился в Финляндии, организаторы пригласили его участвовать в качестве основного докладчика. Я отвез его в Лахти и имел удовольствие сопровождать его в течение дня. Конгресс в Муккула проходил под открытым небом, а в случае дождя переносился в большой шатер. Лотман начал свое выступление при свете солнца на лужайке, где расположились слушатели — кто сидя, кто лежа. Постепенно набежали облака, стали раздаваться громовые раскаты, и начался ливень; все переместились в шатер. Докладчика освещали всполохи молний. В свою захватывающую речь о замысловатых переплетениях между литературой и реальностью Лотман вплел разговор о поэтике солнца, дождя, грома и молний. Он полностью овладел вниманием всей многочисленной аудитории, а качественный синхронный перевод на финский и английский языки, доступный через наушники, позволил донести до всех мысли докладчика, голос которого заглушали раздававшиеся среди молний аплодисменты. После выступления десятки слушателей собрались вокруг Лотмана. В какой-то момент на веранде, находившейся неподалеку от сауны, я взял у Юрия Михайловича интервью для финского телевидения. Хорошо помню, что задал ему три вопроса, на которые Лотман ответил так подробно и с таким энтузиазмом, как только он умел. Впоследствии я пытался найти запись этого интервью, но безуспешно.

Вечером после выступления Лотман сказал мне: «Пекка, вы чувствуете, что уже устали? Очень утомительно быть в центре внимания. Давайте вернемся в Хельсинки?» В автобусе он рассказывал мне о своей жизни, военном времени, учебе и учителях в Ленинграде, первых годах в Тарту, учениках, семье. Рассказ был живым, теплым, полным невероятно интересных подробностей. Его умение слушать своего собеседника было поистине уникальным.

После первой поездки в Финляндию Лотман успел побывать во многих странах Европы и всего мира. Он принимал активное участие в третьем Тартуском семинаре (так мы начали называть их у нас в Хельсинки). Хотя его омрачила смерть Зары Минц, Лотман тем не менее выступил с докладом и активно участвовал в его обсуждении.

Первый камерный Тартуский семинар положил начало плодотворному сотрудничеству, которое длится уже 33 года. Семинаров было 19, а этот том — *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVII* — предлагает материалы двадцатой встречи.

Кратко расскажу о втором из них, проведенном в Тарту в 1989 году. В эту поездку наши тартуские связи расширились прежде всего за счет знакомства с молодым поколением исследователей. Многие из них до сих пор остаются друзьями и коллегами. Во время второго семинара мы договорились, что Пеэтер Тороп приедет в Хельсинки преподавать русскую литературу. В первый раз мы сами смогли повлиять на то, кого сможем пригласить, без участия Москвы. Нам действительно еще пришлось вступить в противоборство с Москвой, где уже по старой традиции выбрали для нас кандидата, от которого я получил полное горького разочарования письмо. Пеэтер провел со своей семьей в Хельсинки шесть лет, успев за это время защитить докторскую диссертацию, которую оппонировал Борис Андреевич Успенский. Впоследствии Тороп получил должность первого профессора семиотики Тартуского университета. Лотман же до конца жизни оставался профессором русской литературы.

В семинаре 1989 года участвовали несколько особенно активных и талантливых студентов, двое из которых затем защитились на нашей кафедре: Геннадий Обатнин и Аркадий Блюмбаум. Обатнин уже 25 лет проработал здесь преподавателем русской литературы. Нынешний профессор русской литературы и культуры Хельсинкского университета Томи Хуттунен получил тартуское крещение, уже будучи студентом кафедры.

Список имен можно продолжать еще очень долго. Что же я хочу этим сказать? Первые семинары не только положили начало конференциям и сборникам, но и создали также сеть персональных контактов, которая самыми разными способами начала притягивать единомышленников. Продолжается этот процесс уже в третьем поколении. Было совершено много поездок из Хельсинки в Тарту и Таллинн и обратно. Финско-эстонское сотрудничество распространилось также на Санкт-Петербург и Москву, а также Иерусалим и другие города мира. Некоторые международные проекты нашей кафедры позволяли приглашать молодых исследователей в Хельсинки, где они получали возможность защищать диссертации. Среди множества других факторов одним из самых привлекательных можно назвать то, что результаты диссертаци-

ционных исследований публикуются в виде книг. Большая часть защищенных в Хельсинки докторских работ посвящены русскому модернизму и авангарду, но есть и исключения. С 1995 года моя коллега Наталья Башмакова и я вели международный проект «Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре». Начало ему было положено на тартуском семинаре 1995 года, посвященном именно этой теме. По теме проекта было защищено около двадцати диссертаций и проведено множество других исследований. Ни один из более поздних семинаров не отличался подобной широтой. Из опубликованных по результатам семинаров выпусков «*Studia Russica Helsingiensia et Tartunensia*» двенадцать первых томов выходили попеременно в серийных кафедральных изданиях Хельсинки и Тарту. После этого три из них, равно как и многие защищаемые в Хельсинки диссертации, публиковались в известном московском издательстве «Новое литературное обозрение».

Осмывая первые шаги и текущее состояние совместного хельсинкско-тартуского семинара, я говорю о тартуской школе с полным пониманием того, что ее не существовало бы без московских связей и петербургских корней. Обычно используют термин «тартуско-московская школа», но забывают при этом роль Санкт-Петербурга — Ленинграда. Именно этот город сформировал Юрия Лотмана; здесь же учились многие «тартусцы» младшего поколения.

Постепенно силами «оказавшихся» там или «назначенных» туда исследователей Тарту стал центром новаторского исследования русской литературы и культуры. Воспитанники тартуско-московской школы и возвращенные ею представители молодого поколения работают в настоящее время в разных концах света. Именно через тартуские связи мы смогли наладить контакты с самыми выдающимися литературоведами.

Первый том известных тартуских «Трудов по знаковым системам», на обложке которого было по-гречески написано «семиотика», чуть не подвергся цензуре. В то время в Советском Союзе было запрещено использовать термин «семиотика». Вместо него была предложена формулировка «вторичные моделирующие системы». Термин вел одновременно диалог и борьбу против тех требований, которые Лотман в свое время устанавливал для «текста» и с позиции которых он его исследовал.

В структуре произведения искусства наиболее существенными считаются нормативные элементы и отклонения от них. Именно исключе-

ния создают смысл. Но чтобы их значение прояснилось, необходимо исследовать повторы, законы и системы.

Таким же образом у читателя, и в особенности у исследователя, есть свой текст, с которым произведение искусства вступает во взаимодействие и противоборство. Так рождается коммуникация между ценностями, ожиданиями и нормами, в которой нет места застывшим и конечным ответам и истинам.

В ключе подобных принципов, заложенных Лотманом, стоит продолжать сотрудничество с Тарту и «тартусцами» самых разных поколений.

*Авторизованный перевод с финского —
Никита Дроздов*

**«Английская ночь» Беллена де ла Либорльера:
к истории рецепции
псевдоанглийской литературы в России**

Никита Дроздов (Хельсинки)

Роль переводных произведений в истории русской литературы всегда была значительной¹. Как отмечала М. Ю. Коренева, «в литературном сознании второй половины XVIII в. переводная литература входила в единое литературное пространство, в котором не было строгой границы между оригинальным и переводным творчеством»². «Допушкинская» эпоха часто рассматривается как период «впитывания» иностранных идеологических и художественных систем: «Translated in ever increasing numbers during the reign of Alexander, Western works and critical writings channelled into Russia a wealth of new aesthetic theories, stylistic devices, themes and genre patterns»³. Литература была источником представлений о странах, которые вызывали интерес в России, поэтому переводы служили своеобразным гидом по этим территориям. С развитием книгопечатания и появлением все большего количества переводных книг информация об особенностях разных стран и континентов становилась более и более доступной, начинали формироваться представления об их национальном своеобразии.

Национальный принцип положен в основу готовящейся в Институте русской литературы РАН коллективной монографии «Истории русской переводной художественной литературы (1801–1825)», которая продолжает вышедшее в 1995 году одноименное издание, посвященное XVIII веку (см. сноску 1). В этом труде, начатом Ю. Д. Левиным, было принято сознательное решение об отказе от разделения литератур по

¹ Левин Ю. Д. Введение // История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. Т. 1. Проза / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб., 1995. С. 7–8.

² Коренева М. Ю. История русской переводной литературы сквозь призму развития русского литературного языка // *Res traductoria*. Перевод и сравнительное изучение литератур. К восьмидесятилетию Ю. Д. Левина. СПб., 2000. С. 25.

³ Tosi A. *Waiting for Pushkin. Russian Fiction in the Reign of Alexander I (1801–1825)*. Amsterdam; New York, 2006. P. 13 (*Studies in Slavic Literature and Poetics*. Vol. 44).

странам происхождения, поскольку «для русского читателя древней эпохи и XVIII в. национальный характер источника перевода представлял второстепенный интерес, тем более что путь от первоисточника до русского перевода нередко проходил через перевод-посредник, имевший иную национальную специфику»⁴. Тем не менее определенные ассоциации между текстами и странами их происхождения все-таки формировались, и значительную роль в этом процессе играли «великие» писатели, например, если говорить об английской литературе, Д. Дефо, Д. Свифт, С. Ричардсон, Г. Филдинг, Т. Смоллетт, О. Голдсмит, Л. Стерн, С. Джонсон и другие.

Одним из доказательств того, что эти процессы были запущены именно в XVIII веке, можно считать появление большого количества произведений, подзаголовки которых содержат указание на национальный характер текста: французские, немецкие, английские, испанские, итальянские, индийские, восточные и многие другие. Далеко не всегда, а точнее, достаточно редко их авторы были родом из той же страны, что и их «повести» или «сочинения». Писатели, таким образом, создавали фиктивные образы национальных литератур, развивавшиеся параллельно «реальным» национальным историям, которые формировались по сочинениям, написанным в этой стране. Некоторые авторы, например М.-А. де Гомес, предлагали читателю целый спектр самых разных «национальных» или просто географически привязанных произведений, обычно повестей небольшого объема: английских, испанских, персидских, тосканских и т. д. Вопрос о специфике этих псевдонациональных произведений заслуживает отдельного исследования, а в рамках этой статьи будет рассмотрен более частный сюжет, связанный с английской литературой⁵, которая на протяжении очень долгого времени притягивала всякого рода имитаторов и литературных мошенников.

Среди произведений, о которых шла речь, одну из наиболее четко оформленных категорий представляли «английские повести», или «английские сочинения», «histoires anglaises», впервые появившиеся еще

⁴ Левин Ю. Д. Введение. С. 12.

⁵ В готовящейся сейчас коллективной монографии «Истории русской переводной художественной литературы (1801–1825)» моя сфера ответственности — английская проза, поэтому данную статью можно рассматривать как частный сюжет истории ее переводов.

в XVII веке, но завоевавшие популярность в середине века XVIII⁶. Создавались они преимущественно во Франции, а их наиболее известным автором был плодовитый Ф. Т. М. де Бакюлар д'Арно. Он написал семь объемных «английских повестей», которые оказались переведены на русский язык уже к 1794 году, что, очевидно, говорит о востребованности этого типа произведений. Кроме того, Бакюлар д'Арно создал и множество более мелких «английских» рассказов и анекдотов, также регулярно появлявшихся в русских переводах⁷. Английская словесность действительно выделялась на фоне других европейских литератур как уникальное, исключительное явление, и такое отношение к ней утвердилось именно во Франции. Так, уже к 1744 году было сформулировано представление о тех особенностях английской литературы, которые отличали ее от других европейских литератур, прежде всего французской и немецкой. В предисловии к книге «Воин-философ, или Воспоминания герцога **» Ж.-Б. Журдан писал: «Depuis qu'il nous est venu de nouvelles règles d'Angleterre pour la conduite de ces sortes d'ouvrages, nous pouvons sans craindre la critique, donner à nos personnages des qualités opposées, peindre nos héros tout à la fois avarés et prodiges, doux et colères, orgueilleux et rampants, capricieux et raisonnables, selon qu'ils se présenteront pour le moment à notre imagination»⁸. Подобное отношение к английской словесности неизбежно вызывало во Франции и некоторое отторжение,

⁶ Первый текст с таким подзаголовком появился в 1667 г. См. библиографию в: *Vanacker B. Altérité et identité dans les «histoires anglaises» au XVIIIe siècle. Contexte(s), réception et discours.* Leiden; Boston, 2016. P. 341.

⁷ См. мое выступление на Французском семинаре Института высших гуманитарных исследований им. Е. М. Мелетинского, посвященное «английским повестям» Бакюлара д'Арно: *Дроздов Н. А. «Histoires anglaises» в русских переводах второй половины XVIII века* // <https://youtu.be/ejcOGGy3wXI> (дата обращения: 08.06.2021).

⁸ *Le guerrier philosophe, ou Mémoires de M. le duc de **.* Contenant des reflexions sur divers caractères de l'amour et quelques anecdotes curieuses de la dernière guerre des François en Italie. Par M. J**. À la Haye, 1744. Pt. 1. P. xvi–xvii. Русская версия этого текста появилась в 1790 г., по ней дается перевод: «С тех пор как пришли к нам из Англии правила для сего рода сочинений, мы уже можем, не опасаясь критики, давать своим действующим лицам противоположные свойства, то есть: мы можем изображать героя нашего в одно время скупым и мотом, кротким и грозным, горделивым и низким, вспыльчивым и рассудительным; одним словом, изображать так, как он в то время представится мыслям нашим» (Воин-философ. Перевел с французского Егор Лихонин. М., 1790. С. XI).

поскольку там часто не допускали мысли о том, что их соседи предлагают более совершенную литературную продукцию. Недавно опубликованное исследование Б. Ванакер, посвященное «английским повестям», открывается цитатой из предисловия к повести «Серпиле и Лилла», изданной в 1760-х годах: «J'ai remarqué qu'on ne lisait presque plus de romans français et que, par un goût décidé pour les productions étrangères, on préférerait ceux de nos voisins. Mais j'ai le malheur d'ignorer l'anglais, et sans cette langue point de salut. On ne veut plus que des romans anglais, et ce qui pourrait ennuyer beaucoup dans les nôtres, revêtu d'un vernis britannique, se fait lire avec un empressement infini»⁹.

После 1780-х годов популярность «английских историй» пошла на спад, а Англия, в свою очередь, предложила новый тип литературных произведений, захвативших интерес читателей в Европе и России. Речь идет о т. н. готическом романе, ключевые образцы которого (произведения Анны Радклиф, «Монах» М. Г. Льюиса) появились в 1790-х годах. Предсказуемость сюжетов, мотивов и особенностей художественного мира в этих текстах была настолько высокой, что это не могло не вызвать наплыв стилизаций, подражаний и подделок. Несомненно, больше всех пострадала литературная репутация Анны Радклиф, слухи о скоростижной смерти которой распространились после выхода в 1797 году ее романа «Итальянец» (в действительности писательница умерла в 1823 году). Как и в случае с «английскими историями», первые образцы «псевдорадклифианы»¹⁰ появились во Франции, где под именем Радклиф не только издавали чужие романы, но и сразу создавали новые произведения. В 1799 году там вышел первый

⁹ Serpille et Lilla, ou le roman d'un jour, traduit de l'original italien d'Angelo Molinari // Histoire de quelques courtisanes grecques, précédée du point de vue de l'Opéra; et suivies de quelques contes. Par M. de Querlon. Magdebourg; Paris [без даты]. P. 187–240. «Я заметил, что почти не читают более французских романов и, по общей склонности к иностранным сочинениям, предпочитают романы английские. Но, к несчастью, я не владею английским, а без языка тут никак. Больше ничего не хотят, кроме английских романов, а то, что могло бы вызывать сильное раздражение в наших, читается с поразительным энтузиазмом, если на него навести британский лоск» (Перевод мой. — Н. Д.). См.: Vanacker B. Altérité et identité dans les «histoires anglaises» au XVIIIe siècle. P. 1.

¹⁰ Термин введен В. Э. Вацуру; в французской периодике в конце XVIII — начале XIX в. встречается понятие «radcliffade», которым обозначалось произведение в стиле Радклиф; в этом значении оно перешло и в литературоведческие исследования XX в.

подобный роман, «Гробница» («Le Tombeau»), а к 1820 году таких подделок набралось уже шесть. Тем не менее в этом случае пальму первенства перехватила Россия, где к 1830 году было издано (с учетом переизданий) почти 30 «псевдорадклифианских» книг, как объемных романов, так и небольших по объему повестей, что более чем вдвое превышало их количество в других европейских странах¹¹.

Россия позаимствовала у Франции и другие тексты, которые в ироничной манере обыгрывали репертуар художественных приемов «готического романа», почти мгновенно ставшего, как любое модное литературное явление, объектом едких насмешек критики. В 1802 году в «Журнале приятного, любопытного и забавного чтения» появился перевод повести С. Ф. де Жанлис «Любовники, соперники в авторстве, или Наставление писателям 19 века», главный персонаж которой обсуждает со своим приятелем особенности «ужасного жанра»:

<...> кто хочет писать в высоком роде, тому непременно надобно смастерить замок. Сей род, недавно изобретенный в Англии, вошел у нас в большую моду. <...> Итак, чтоб сочинить роман в новом английском вкусе, и такой, чтоб во все продолжение трех или четырех томов трясла читателя беспрестанная лихорадка, не должно много трудиться над планом, а только надобно уметь снять его, как снимают обыкновенно землемеры и архитекторы. Должно, чтоб замок был велик, зарос мохом и весь почти развалился, что ныне очень легко найти во Франции, и это уже большая выгода, которую имеем мы пред английскими романистами. Писатель переносится в избранный им замок, снимает с него верный план, и три четверти романа его уже и готовы; после сего останется только ему выводить героиню свою по всему замку, начиная от погреба до чердака включительно. По ночам же должен он водить ее из одной комнаты в другую, так же по галереям, по старым часовням, по развалинам, и от всего этого становятся дыбом волосы у самого храбрейшего читателя. Сочинитель, подобно архитектору, придает сколько можно более разнообразия планам своих романов, переменяя только расположение замка. Сей род столь

¹¹ Подробно эта тема освещена в моей главе об английской прозе в коллективной монографии «История русской переводной художественной литературы (1801–1825)».

удивительно прост, что самый неопытный автор может в один почти миг сравняться с первейшими мастерами¹².

Подобные переводные сатирические «рецепты» оказались востребованными в России, поскольку они перечисляли основные клише романов тайн и ужасов, создавая отчетливый комический эффект от нагромождения мрачных подробностей. Как в случае с любой подобного рода сатирой, она не только высмеивала, но и стимулировала интерес к высмеиваемому объекту, поднимая продажи изданий, предлагавших читателю вполне ожидаемую литературную продукцию. Такая маркетинговая функция этих рецептов сохранилась и в наше время: например, текст одного из таких пассажей был помещен на задней обложке сборника статей В. Э. Вацуро «Готический роман в России», опубликованного через два года после его смерти и составленного из статей и заметок о рецепции жанра в России. Узнаваемые характеристики «готического» пейзажа, несомненно, обладают своеобразной притягательностью для любителей литературы тайн и ужасов, переживающей регулярную реинкарнацию в культуре как XX, так и XXI века: «*Имейте старый развалившийся замок; поместите его где хотите, все равно, лишь бы только место было необработанное, воздух нездоровый и туманный. Замок должен быть необитаем. Потом сделайте в нем в каждом этаже длинные, узкие, темные и излучистые коридоры*»¹³ и т. д. Здесь необходимо прояснить источник этого рецепта: Вацуро ссылается на рецензию из журнала «Сын отечества» на переиздания переводов двух английских «готических романов»¹⁴. Этот текст, однако, был выжимкой из переводной рецензии, появившейся за четыре года до этого в журнале «Санкт-Петербургский вестник», на роман с характерным названием «Подземелье Рош де Бом, или Привидение и разбойники» («*Les souterrains de la Roche de Baume, ou Le fantome et les brigands*»)¹⁵. Переводчик, Д. М. Княжевич¹⁶, ссылаясь на

¹² Журнал приятного, любопытного и забавного чтения. 1802. Ч. 1. № 1. С. 45–47.

¹³ Цит. по: Вацуро В. Э. Готический роман в России / Сост. и подгот. текста Т. Ф. Селезневой. М., 2002. С. 339 (курсив в оригинале. — Н. Д.).

¹⁴ Сын отечества. 1816. Ч. 34. № 48. С. 95–97.

¹⁵ Санкт-Петербургский вестник. 1812. Ч. 1. С. 239–250.

¹⁶ См. указание на авторство в протоколах заседаний ВОЛСНХ, запись от 15 февраля: <http://old.library.spbu.ru/rus/Volsnx/prot/prot12.html> (дата обращения: 08.06.2021).

французский источник этой статьи — газету «Journal de l'Empire»; действительно, в номере от 18 ноября 1811 года¹⁷ можно найти оригинал рецензии (за подписью «Р.»). Однако, как и в случае с рецептом в «Сыне отечества», этот французский текст оказался перепечаткой: в той же газете, в номере от 9 сентября 1807 года, была опубликована статья (за подписью «N.»), текст которой частично, включая этот самый рецепт, перешел в рецензию 1811 года¹⁸. Эта ранняя статья была отзывом на сочинение под названием «Замок графа Родерика, или Готические времена» («Le château du comte Roderic, ou Les tems gothiques»), перевод анонимного английского романа «Count Roderic's castle, or Gothic times», опубликованного в 1794 году. Таким замысловатым образом рецепт «готического романа» с обложки одного из ключевых исследований о рецепции жанра в России оказался связан с одним из ранних его экземпляров с исключительно «говорящим» заглавием.

В этом контексте особый интерес представляет книга, упомянутая в названии этой статьи. Речь идет о двухтомном романе Л. Ф. М. Беллена де ла Либорльера, вышедшем во Франции одновременно с первым псевдорадклифианским романом, в 1799 году: «La nuit anglaise, ou Les aventures, jadis un peu extraordinaires, mais aujourd'hui toutes simples et très-communes de M. Dabaud, marchand de la rue Saint-Honoré, a Paris; Roman comme il y en a trop, traduit de l'arabe en iroquois, de l'iroquois en samoyède, du samoyède en hottentot, du hottentot en lapon, et du lapon en françois, par le R. P. Spectroruini, moine italien. Se trouve dans les ruines de Paluzzi, de Tivoli; Dans les caveaux de Ste. Claire; dans les abbayes de Grasville, de Saint-Clair; dans les châteaux d'Udolphe, de Mortymore, de Montnoir, de Lindenberg, en un mot dans tous les endroits où il y a des revenants, des moines, des ruines, des bandits, des souterrains et une tour de l'Ouest» (Paris, 1799). М. Леви считал это произведение первой из «больших пародий» на жанр «готического романа»¹⁹, которые стали появляться в 1800-е годы. Подобные сочинения выполняют обычно вполне конкретную функцию и не вызывают столь же широкого внимания, как и пародируемые произведения²⁰, но в этом случае пародия оказалась для русских чи-

¹⁷ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k419993j.item> (дата обращения: 08.06.2021).

¹⁸ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4184718.item> (дата обращения: 08.06.2021).

¹⁹ Lévy M. Le roman „gothique“ anglais 1764–1822. Toulouse, 1968. P. 489–491.

²⁰ Роман, однако, был очень благожелательно встречен критиками (см. рецензии в: La Décade philosophique, littéraire et politique; par une société de gens de lettres.

тателей не менее интересной, чем объект насмешек. Роман Беллена де ла Либорльера вышел в России довольно быстро, в 1803–1804 годы²¹, то есть в тот момент, когда уже появились русские переводы наиболее популярных романов тайн и ужасов²². Русский переводчик Н. И. Страхов²³ тщательно воспроизвел его длинное заглавие, инкорпорировав в него свою фамилию в немного преобразованном виде: «Английская ночь, или Приключения прежде несколько необычайные; но ныне совершенно простые и общие г. Дабо, купца, живущего в Париже в улице Сент-Оноре. Роман, каких есть весьма много, переведенный с арабского языка на ирокезский, с ирокезского на самоедский, с самоедского на готтентотский, с готтентотского на лапонский, с лапонского на французский, итальянским монахом Спектроруини, а с французского на русский г. Страхолюбовым. Продается: в развалинах Палуцци, Тиволи, в подземельных выходах Сент-Клерских, в аббатствах Грасвильском, Сент-Клерском; в замках Удолфе, Мортиморе Моннуаре, Линденберге — одним словом, во всех местах, где есть привидения, разбойники, подземелья и западная башня».

Акцент в заглавии был сделан на воспроизводимости романного шаблона («приключения необычайные, но ныне совершенно простые и общие», «роман, каких есть весьма много»), что сразу создавало определенную перспективу восприятия. Упоминание мест продажи книги мгновенно воскрешало в памяти осведомленных читателей известные локации из романов 1790-х годов: Сент-Клерское аббатство — из рома-

An VII. 3me trimestre. № 27. P. 544–548 / M.); Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts; redigé par A. L. Millin. 1799. T. 1. P. 560–562; Les soirées littéraires, ou Mélanges de traductions nouvelles des plus beaux morceaux de l'antiquité; de pièces instructives et amusantes, tant françoises qu'étrangères, qui sont tombées dans l'oubli; de productions, soit en vers soit en prose, qui paroissent pour la première fois en public; d'anecdotes sur les auteurs et sur leurs écrits, etc. etc. etc. Par J. M. L. Coupé. Paris, An VII (1799). T. XVI. P. 269–270.

²¹ Быстрее (в 1800 г.) он был переведен только в Германии. Английский перевод романа появился только в 1817 г.

²² Начало борьбы с жанром в России относится к тому же моменту, когда возник интерес издателей и переводчиков к нему. Самым непримиримым противником «готического романа» был П. И. Макаров, редактор журнала «Московский Меркурий» (1803), который регулярно публиковал в нем рецензии на русские переводы иностранной литературы.

²³ Имя указано в: Систематическое обозрение литературы в России в течение пятилетия, с 1801 по 1806 год. Сочиненное А. Шторхом и Ф. Аделунгом. СПб., 1810. Ч. 1. Российская литература. С. 197. № 1250.

на Анны Радклиф «The Romance of the Forest» (во французском и русском переводах «La Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair» и «Лес, или Сент-Клерское аббатство»); Грасвильское аббатство — прямое указание на роман Д. Мура «Grasville Abbey»; Линденберг — фамилия жестокой баронессы из «Монаха» М. Г. Льюиса и т. д. Сама длина заглавия коррелировала с началом романа, открывающимся семнадцатой главой девятнадцатого тома: по объему романы тайн и ужасов обычно состояли из нескольких томов. Как признается рассказчик «Английской ночи», он взял текст романа из рукописи, которую нашел в разрытой могиле. И это не могло его не обрадовать: «<...> содержание сего манускрипта доставит мне по крайней мере два тома для моего романа, отчего он был бы, наверное, в 24 частях»²⁴.

К найденному манускрипту, написанному «итальянским монахом» Спектроруини, было приложено письмо к автору романа «Целестина, или Супруги, не будучи супругами» с настойчивым требованием отдать роман в печать²⁵. Реакция рассказчика, в частности его готовность прочитать это послание, выдает в нем автора «Целестины», которым в реальности был сам Беллен де ла Либорльер, опубликовавший в 1798 году четырехтомный роман «Célestine, ou Les éroux sans l'être». Этот текст, во многом наследовавший традициям английской готики, а также основанный на впечатлениях молодого автора от ужасов революции²⁶, уже во многом был сатирой на романы тайн и ужасов²⁷. «Английская ночь» де-

²⁴ Английская ночь, или Приключения прежде несколько необычайные; но ныне совершенно простые и общие г. Дабо, купца, живущего в Париже в улице Сент-Оноре. Роман, каких есть весьма много, переведенный с арабского языка на ирокезский, с ирокезского на самоедский, с самоедского на готтентотский, с готтентотского на лапонский, с лапонского на французский итальянским монахом Спектроруини, а с французского на русский г. Страхолюбовым. Продается: в развалинах Палуци, Тиволи, в подземельных выходах Сент-Клерских, в аббатствах Грасвильском, Сент-Клерском; в замках Удолфе, Мортиморе Моннуаре, Линденберге, одним словом, во всех местах, где есть привидения, разбойники, подземелья и западная башня. М., 1803. Ч. 1. С. XIII. Далее в тексте ссылки на это издание идут в скобках с указанием номера тома и страницы.

²⁵ Как признается монах, он хотел послать эту рукопись к Анне Радклиф, но, «узнав недавно, что она умерла» (I, XIV), решил обратиться к автору «Целестины».

²⁶ Hale T. French and German Gothic: the beginnings // The Cambridge Companion to Gothic Fiction / Ed. by Jerrold E. Hogle. Cambridge, 2002. P. 76.

²⁷ Hall D. French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century. Bern, 2005. P. 144.

лает следующий шаг, полностью превращаясь в отчетливо пародийный текст; но при этом ее автор не отказывается от своего предыдущего романа, а, наоборот, пытается его легитимизировать через введение в круг высмеиваемых «образцов» жанра. Таким образом, функция пародии оказывается в данном случае гораздо более широкой.

В отличие от «английских повестей» XVIII века, в которых изображались англичане и воспроизводились определенные черты их национального характера, роман Беллена де Либорльера имитировал модель письма, художественную систему английских «готических романов». Их авторы редко делали своих соотечественников героями описываемых событий и приключений, обращаясь к более экзотическим географическим пространствам, например испанским или итальянским; «в Английской ночи» герои — французы, но это и не играет какой-либо значительной роли, так как объектом пародии становятся узнаваемые сюжетные и мотивные элементы. В читаемой рассказчиком рукописи предлагается история о разбогатевшем во время революции купце Дабо, который, устав от чтения нравоучительных сочинений, томится от скуки в своем поместье. Своему сыну Рожеру он не позволяет жениться на разорившейся дворянке и увозит его в деревню, где их навещает друг Рожера Дюберт. Тот привозит отчаявшемуся Дабо романы, обещая незабываемые впечатления от этого рода чтения. Главный герой, поначалу настроенный довольно скептически, открывает книгу под названием «Монах» и видит фронтиспис, на котором изображен дьявол, несущий Амброзио над Сьерра-Мореной. Дабо затягивает водоворот впечатлений от романов, которые принес ему Дюберт, и они в течение нескольких дней обсуждают их содержание и художественные особенности. В один из таких вечеров нервы Дабо не выдерживают напряжения, и он пугается звука разбитой посуды. С этого момента у Рожера и Дюберта возникает план, как смягчить Дабо в вопросе брака и одновременно «отучить» его от чтения готики. Они решают сделать его героем романа тайн и ужасов, разыгрывая перед ним типичные для жанра ситуации и пугая его привидениями, подземельями, разбойниками и, наконец, одним из слуг дьявола (сам дьявол был якобы слишком занят для такого незначительного повода). Чтобы спасти свою жизнь от неминуемой гибели, Дабо подписывает предложенный ему договор об отказе от чтения модных романов и обязуется брать в руки только старую английскую литературу: Ричардсона, Филдинга, мисс Беннет и т. п. Когда повествование

достигает наивысшей точки напряжения, перед Дабо предстают организаторы этой мистификации, тайны раскрываются, механизмы чудес объясняются; подписанный договор оказывается брачным контрактом, и Дабо, смягчившись, соглашается на брак сына и его возлюбленной.

Герой проживает ситуации, типичные для романов тайн и ужасов, сопоставляя собственный опыт с недавно прочитанными текстами. Как отмечалось еще в ранних рецензиях на роман, фамилия Dabaud является анаграммой слова «badaud», то есть наблюдатель²⁸. Эта характеристика может относиться к деталям биографии Дабо: К. Шёх обращает внимание на то, что фигура предпринимателя, сделавшего состояние во время революционных потрясений, ассоциируется с трусливостью, эгоизмом и приспособленчеством не вовлеченного в общественную жизнь наблюдателя²⁹. Тем не менее гораздо более важным представляется «литературное» амплуа Дабо, который мыслит себя центральным элементом разворачивающегося у него на глазах романа. По замечанию Д. Холла, герой продолжает испытывать страх перед происходящим (а читатель — сомнения в том, насколько все это реально), поэтому эта пародия успевает одновременно играть роль своего объекта, то есть обычного «готического романа»³⁰. Эта двойственность «Английской ночи» достигается не в последнюю очередь за счет использования прямых отсылок к текстам романов, и на этом этапе между оригиналом и русским переводом (в общем и целом довольно точным) начинаются расхождения. Страх не включил в свой перевод раздел «Извещение издателя», находящийся в оригинале между предисловием и основным текстом романа и перечисляющий произведения, ссылки на которые даются в тексте. В него входили: «Целестина» самого Беллена де Либорльера, французские переводы «Грасвильского аббатства» («L'Abbaye de Grasville»), романов Радклиф («Eléonore de Rosalba, ou Le Confessionnal des Pénitens noirs», «La Forêt, ou l'Abbaye de Saint-Clair», «Les Mystères d'Udolphe», «Julia, ou les Souterrains de Mazzini»), Льюиса («Le moine»), псевдорадклифианской «Гробницы» («Le

²⁸ Les soirées littéraires. P. 270; Magasin encyclopédique. P. 560

²⁹ Schöch C. Bellin de La Liborlières «La Nuit anglaise» (1799) in europäischer, meta-narrativer und subjektreflexiver Perspektive // Sektion «Der europäische Roman um 1800», dir. Michel Delon & Manfred Schneider, Kongress des Deutschen Romanistenverbands, Sep 2009, Bonn, Germany. S. 4. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00874056> (дата обращения: 08.06.2021).

³⁰ Hall D. French and German Gothic Fiction in the Late Eighteenth Century. P. 244–245.

Tombeau, ouvrage posthume d'Anne Radcliffe») и романа Мэри Робинсон «Hubert de Sévrac, ou histoire d'un émigré». Как можно заметить, все романы, кроме первого и последнего, к 1804 году уже были известны в русских переводах³¹, поэтому подготовленный читатель мог вполне ясно понимать, на какую литературную традицию опирался роман о купце Дабо.

Несмотря на исключение списка книг, ссылки на них в переводе Страхов сохранил. В оригинале любая отсылка на тот или иной текст³² оформлялась в виде сноски с указанием его названия, тома и страницы; Страхов, в свою очередь, аккуратно воспроизвел названия и номера томов³³, но опустил номера страниц. Единственное исключение из этого правила можно найти в эпизоде с разбитой посудой в начале романа, когда Дабо в страхе кричит: «Идет!» — полагая, что сверхъестественные создания должны нанести ему визит. К этой реплике дается примечание с указанием страницы из перевода «Монаха» Льюиса, на которой находится произносимая Дабо фраза³⁴: «Точно так Матильда говорит в „Монахе“. III. 96» (I, 39). Несмотря на то что Страхов, очевидно, знал о существовании русских изданий романов, упоминаемых в «Английской ночи», цитаты из нее он переводил самостоятельно: в его переводе они не совпадают с формулировками из отдельных изданий 1801–1804 годов³⁵.

Английская ночь

«„Послушай!“ — сказал голос»
(I, 73).

Русские переводы

«Послушайте», — сказал некоторый
голос»³⁶.

³¹ См.: Дроздов Н. А. Английская литература в России первой четверти XIX в.: библиография // Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX в.: сб. статей и материалов. СПб., 2017. С. 381–442. Записи № 1802.10, 1802.12, 1801.3, 1802.12, 1802.13 / 1803.7, 1802.8, 1802.16.

³² Здесь можно отметить, что эти ссылки были двух разных типов: как указание на источник упоминаемых в повествовании имен, локаций или мотивов, так и прямые цитаты из романов, взятые в кавычки.

³³ Есть только редкие ошибки в нумерации томов. С другой стороны, если Беллен де ла Либорльер не дает ссылку на цитату (например, из «Монаха: La nuit anglaise. T. 2. P. 134–135»), то и у Страхова ее нет (II, 149).

³⁴ La nuit anglaise. T. 1. P. 35.

³⁵ Примечательно, что и имя главного героя «Монаха» Страхов воспроизвел в соответствии с оригиналом — «Амброзио», тогда как в переводе 1802 г. оно было изменено на «Гиларий» (см. об этом: Вацуро В. Э. Готический роман в России. С. 212–213).

³⁶ Таинства Удольфские. Творение Анны Радклиф. Перевел с французского С... Ф... З... М., 1802. Т. 2. С. 329.

«„Я не суевер“ — сказал еще г. Дабо» (I, 73).

«<...> запор также „сам собою задвинулся в свою скобку“» (I, 83).

«„Одни были складены из кирпичей, другие сделаны из неровных камней“» (I, 86).

«„Сей бледный луч изливал дрожащий свет поперек галереи, большую часть сокрытой во тьме, и показывал на полу щели, между тем как множество предметов без имени едва приметны были в глубокой мрачности“»

(I, 86–87. Курсив в оригинале. — Н. Д.).

«Я не суеверен»³⁷.

«<...> замок сам собою входит в свое место»³⁸.

«Одни были кирпичные, другие из природных камней»³⁹.

«Бледные лучи терялись в темноте и час от часу гаснули. Они освещали худые места пола; между тем как кучи бесчисленных предметов терялись в темноте»⁴⁰.

Таким образом, у русского читателя английской (и псевдоанглийской) готики появилась возможность познакомиться и с текстом, пародирующим ее основные мотивы. Этот перевод появился в самое подходящее для этого время: основной корпус романов тайн и ужаса уже был переведен на русский язык. Впоследствии интерес к явлению начал угасать, а критические выпады в сторону готического романа, гораздо более резкие и враждебные, чем раньше, стали появляться все регулярнее. Неизменным оставалось лишь желание переводчиков приписывать английским авторам все новые и новые тексты. Кроме Радклиф, «жертвами» псевдопереводов в начале XIX века оказались Льюис и Мария Режина Рош; с чужих текстов начался и процесс освоения прозы Вальтера Скотта⁴¹. Роль этих псевдопереводов более значительна, чем может показаться

³⁷ Там же. С. 330.

³⁸ Монах, или Пагубные следствия пылких страстей. Сочинение славной г. Радклиф. Переведено с французского И. Пвнкв <Павленков> и И. Рслкв <Росляков>. СПб., 1802. Ч. 3. С. 135.

³⁹ Гробница. Сочинение г-жи Радклиф, изданное после ее смерти. Перевод с французского А. С. М., 1802. Ч. 1. С. 155.

⁴⁰ Лес, или Сент-Клерское аббатство. Сочинение славной Радклиф. Перевел с французского Павел Чернявский. М., 1801. Ч. 1. С. 45.

⁴¹ См.: Дроздов Н. А. Английская литература в России первой четверти XIX в.: библиография. Записи № 1807.1, 1810.4, 1816.9, 1825.1; 1812.2; 1821.1, 1824.1.

на первый взгляд: они формировали определенное представление о национальном своеобразии английской литературы, которое совершенно не обязательно отражало реальное положение вещей. Так, например, когда О. М. Сомов публикует эпиграмму «План романа à la Radcliff», он максимально удаляется от описания собственно радклифьянского канона:

Разбойники и подземелья,
С полдюжины на башне сов;
Луна чуть светит сквозь ущелья,
Вдали — шум ветров, вой волков;
Во сне моим героям снится
Дракон в огне, летящий гриф;
Страх, ужас вслед за ними мчится...
Вот вам роман à la Radcliff!⁴²

Очевидно, что у Радклиф не было и не могло быть никаких «драконов в огне», но подобный образ вряд ли появился бы, если бы предприимчивые французские и русские издатели не воспользовались ее именем для создания многочисленных подделок, часто предлагавших совершенно не типичную для творчества писательницы литературную продукцию.

К концу первой четверти XIX века, когда роль флагамена английской прозы перешла к Вальтеру Скотту, образ национальной литературы уже был сформирован. Пушкин упоминал в «Евгении Онегине» «британской музы небылицы», а Ф. Ф. Вигель с иронией отмечал: «Мертвецы, привидения, чертовщина, убийства, освещаемые луною, да это все принадлежит к сказкам да разве английским романам»⁴³. Но, по мнению критиков, русские читатели так и не смогли по-настоящему понять английскую литературу: как писал М. А. Дмитриев, «наши авторы и читатели по-прежнему продолжали обращать внимание на одну французскую словесность; к немецкой обратились в последнем десятилетии; а на английскую и ныне почти не обращают внимания»⁴⁴. В этом смысле роль Вальтера Скотта оказалась огромной как в количественном, так и в качественном плане.

⁴² Харьковский Демокрит. 1816. Май. С. 61.

⁴³ Вигель Ф. Ф. Воспоминания. М., 1864. Ч. 3. С. 136.

⁴⁴ Вестник Европы. 1824. № 8. Апрель. С. 290.

«Правда очень дорога»
(театральные «штучки» князя Шаховского)

Любовь Киселева (Тарту)

В качестве заглавия использована цитата из пьесы «Актер на родине» князя А. А. Шаховского (1777–1846), которая будет в центре последующих рассуждений. Слово «штучки» указывает на маргинальный характер сочинения, однако «мелочи» Шаховского неизменно вписываются в его общую концепцию национального театра, так что концепт «правды» приобретает более широкое значение, чем отсылка к конкретному эпизоду из рассматриваемого водевиля, где говорится о дороговизне судебных процессов и, соответственно, утверждение «правда очень дорога» звучит иронически.

Опера-водевиль (как пьеса названа при издании в 1822 году) или анекдотический водевиль, как «Актер на родине, или Прерванная свадьба» именуется при первой постановке 16 января 1820 года, был достаточно успешным: он был игран в двух столицах 10 раз в течение первого года, а в течение пяти лет — 26 раз [Репертуарная сводка 1977: 452]. При более пристальном рассмотрении пьеса представляет собой (как это часто бывало с водевилями и вообще со старыми драматическими сочинениями) своеобразную матрешку, где из одной вынимается другая пьеса. На этот раз русская пьеса — это переделка французской комедии-водевиля «*La Noce interrompue, ou le Comédien en voyage*» («Прерванная свадьба, или Актеры в поездке») Мерле и Бразье, с успехом поставленной в парижском театре Варьете в 1814 году (см. сочувственные рецензии [La pose 1814; La pose 1814a]) и тогда же напечатанной отдельным изданием [Merle — Brazier 1814]. Однако в обеих сюжетную роль играют две классические комедии — «Проделки (или Плутни) Скапена» («*Les fourberies de Scapin*») Мольера, которая в русском переводе В. Е. Теплова 1752 года звучала как «Скапиновы обманы» (впервые была поставлена в Петербурге в 1757 году, неоднократно повторялась и в XIX веке, в том числе за полгода до «Актера на родине», видимо, в переводе 1803 года [Мольер 1803] с тем же заглавием). Вторая пьеса — «Сутяги» («*Les Plaideurs*») Расина — на русской сцене не ставилась, и Шаховской назвал и процитировал ее в собственном переводе как «Ябедники».

Однако сквозь «Сутяг» проглядывала еще одна пьеса — «Осы» Аристофана. Расин прямо отметил в предисловии, что заимствовал сюжет из «Ос», хотя одновременно опирался и на личный опыт (цитирую в современном переводе И. Шафаренко): «Язык ябеды чужд мне <...> я заимствовал из него лишь несколько варварских словечек, усвоенных мною во время одного процесса, в котором ни я сам, ни мои судьи так и не смогли толком разобраться» [Расин 1970: 406]. В предисловии важны рассуждения о комическом, о различии между «сдержанностью» Менандра и Теренция и «вольной манерой» Аристофана и Плавта. Расин оправдывает гротеск Аристофана и свое решение написать комедию «в духе Аристофана» и даже попросту его перевести. Для Шаховского, который долго готовил свою комедию «Аристофан, или Представление комедии Всадники» (1825), это обращение Расина к античному комедиографу и его рассуждения были, конечно, важны. Таким образом, обращение к образцовым сочинениям французской классической и античной драматургии через посредство развлекательного современного парижского водевиля имело и, так сказать, теоретическое значение, о чем еще речь пойдет ниже.

Сюжет французской пьесы «Прерванная свадьба, или Актеры в поездке» дал возможность Шаховскому поставить «Актера на родине» в ряд сочинений об истории (точнее — мифологии) национального театра и даже о национально-имперской теме. В качестве актера, приехавшего на родину, был выбран Яков Данилович Шумский (1732–1812), что могло быть обусловлено несколькими причинами. Во-первых, по сюжету требовался комический актер. Во французском водевиле это был старый и не слишком знаменитый актер Ласозелье (Lasozelière / la Sozelièr), хотя Гримм и рекомендовал его Екатерине II для приглашения в Россию [Гримм 1885: 244]. В рецензии на французскую пьесу указано, что Ласозелье и рассказал анекдот, легший в основу сюжета [La pose 1814: 40]. О самом этом актере мало что известно, кроме того, что он умер за несколько лет до постановки «Прерванной свадьбы» (реально — в 1812 году).

Шаховской выбирает на эту роль фигуру совершенно иного масштаба для русского культурного контекста: Шумский принадлежал к легендарной ярославской труппе Федора Волкова, затем был актером императорского театра и был самым знаменитым в XVIII веке комиком. Однако он сошел со сцены еще в 1785 году, потом выступал очень редко, так что никто из зрителей в 1820 году видеть его на сцене не мог, да и умер он в 1812 году (как и Ласозелье). Хотя имя Шумского было весьма почтенно,

восторженные отзывы о нем Фонвизина могли даже каким-то образом войти в устную традицию, но биография его и до настоящего времени документирована плохо. Откуда он происходил и как попал в Ярославль — не ясно. Везде повторяется одно — был «из малороссов», хотел стать цирюльником, но благодаря театру Волкова стал актером [Драматический словарь 1787: 18; 88–89; РБС: 543–544]. Так что ему можно было приписать любой сюжет.

Итак, перед нами — весьма сложное построение, которое у Шаховского было призвано играть далеко не только развлекательную роль.

Сюжет пьесы прост. Действие происходит в Батуристине 20 июля 1780 года. Собирается свадьба Ануси¹, дочери «Матки Горцинки» (так она обозначена в пьесе), вдовы хорунжего, и Петруси, сына сотника Крутленко. Но при чтении «рядной» (то есть брачного контракта) родители заспорили о том, кто из них дарит молодоженам спорную землю, по поводу которой у них был судебный процесс, и свадьба чуть не расстроилась, но всех помирил актер Шумский, крестный Ануси и дядя Петруси, и сделал он это с помощью театра и своего актерского дара:

Актер не пропадет нигде.
И кто же Шумского не знает;
Веселый мой талант везде
Мне двери настеж растворяет.
Где появлюсь; все шепчут в миг:
Вот Шумской! как он мил, забавен!
Смеясь и смеша других,
Я сделался не в шутку славен
[Шаховской 1822: 22].

Он обыгрывает перед незнающими театрального языка собеседниками театральные термины, например:

Господин партер у нас
Барин своенравный²:
Верному слуге подчас

¹ В рукописи она иногда именуется «Аннуся», но иногда «Ганнуся»: Актер на Родине, или прерванная свадьба [ОР ГТБ] (листы не нумерованы).

² Герои пьесы принимают слово «партер» за имя собственное.

Гнев окажет явный,
Что же делать, как же быть?
И не хочешь,
А хохочешь,
Чтобы гнев его смягчить [Шаховской 1822: 41],

и придумывает план, как помирить ссорящихся:

Мне странное на ум пошло;
И в этом случае Актеру
Его поможет ремесло [Шаховской 1822: 28].

Затем он буквально разыгрывает перед ними сцены из Мольера и Расина.

«Актер на родине» и все связанные с ним упоминавшиеся пьесы Мольера и Расина эксплуатируют традиционную в комедиографии тему «ябеды», сутяжничества, несправедливости и коррумпированности судопроизводства и одновременно склонности, даже страсти людей к судебным процессам, несмотря на связанные с ними огромные расходы и даже разорение. У Шаховского с этой темой были связаны одни из самых успешных его пьес — комическая опера в одном действии «Любовная почта», на музыку К. Кавоса, впервые поставленная в 1806 году и изданная в 1821-м, а также «Ссора, или Два соседа» (1810), о которой речь пойдет ниже. Для конструирования «Актера на родине» Шаховскому было важно, что пьесы Расина и Мольера очень театрализованы: герои постоянно переодеваются, играют несвойственные им роли, «ломают комедию», чтобы вывести своих противников на чистую воду. Комедии цитатны: как отметили комментаторы, само имя Скапена взято из комедии дель арте, Мольер цитирует комедии Сирано де Бержерака и Жана Тарабена, а Расин заимствует ряд имен из «Гаргантюа и Пантагрюэля» и пародирует фразы из «Сида» Корнеля, из Рабле и других сочинений.

Во всех использована и поэтика абсурда. Особенно ярко это проявляется у Расина. Там инсценирован суд над кобелём Зоилом, съевшим на кухне каплуна, и защитник произносит гениальную речь — пародию на адвокатское красноречие:

Когда я, господа, сквозь время и пространство
Коварство зрю людей и их непостоянство

И вижу, изучив вращение планет,
Что даже меж светил звезды недвижной нет,
Когда мой взор следит за цезарей судьбою
И наблюдаю я за солнцем и луною
И думаю, как пал великий *Гавилон*,
Что *персиками* был разбит и полонен,
Когда я вижу, как менялись в Риме власти,
Как *дымокритии* там разжигали страсти,
Как Брут... [Расин 1970: 442].

Шаховской переделал на русские нравы другой монолог из «Сутяг», где описывается еще один абсурдный процесс — у Расина это процесс по поводу ущерба, причиненного ослом, у Шаховского — бараном. В результате возникает судебный процесс, который кончается ничем, но дорого обходится участникам:

Монолог Шикано из «Сутяг» Расина

Так вот: однажды днем, пятнадцать лет тому,
Чужой осел, пройдя по лугу моему,
Мне причинил ущерб. Тотчас же за поправу
Я подал жалобу — законно и по праву, —
Осла же задержал. Эксперт назначен был;
В две вязки сена он убыток оценил.
Примерно год спустя дал суд определение:
Мне в иске отказать. Тогда без промедленья
Я апеллировал. Покуда шло в суде
Второе следствие, я хлопотал везде.
И вот один мой друг, — конечно, не бесплатно, —
Настроил суд ко мне вполне благоприятно;
Я дело выиграл. Тут — новая беда:
Противник пренебрег решением суда,
И, более того, — через двенадцать суток
Пустил ко мне во двор своих гусей и уток!
Подобной наглости еще не видел свет!
Тогда, определив мне нанесенный вред,
Мой адвокат, большой знаток судейских правил,

Вторую жалобу к рассмотренной добавил.
Но слушанье судья еще раз отложил.
Я лез из кожи вон: писал, кропал, строчил,
Привел на суд живых свидетелей; вдобавок
Добыл пять экспертиз, шесть актов, восемь справок,
Представил купчую на луг и на поля,
Послал прошение на имя короля,
За все и всем платил — заметьте — без квитанций!
И, наконец, пройдя четырнадцать инстанций
И тысяч пять экю на этом потеряв,
Я получил ответ, что... не было потрав!
[Расин 1970: 415–416].

Перевод-переделка Шаховского в «Актере на родине»

Послушай-ка, что со мной лет двенадцать назад случилось:
На сенокос ко мне забрел чужой баран:
Два стога сена подщипал и завалился в корме;
Через что и сделал мне значительный изъян;
Так подал я тотчас прошение по форме.
Барана взяли в суд, собрали понятых
И оценили вред в два клок небольших. <...>
Потом же через год мне в просьбе отказали,
И апелляцию на суд мы с Стряпчим взяли.
Покуда дело шло в инстанции второй <...>
Мой Стряпчий Дурничков за деньги так спроворил,
Что мне пришлось взять за целый сенокос;
Но в исполнении соперник мой заспорил,
И тяжбу в вышний суд до срока перенес.
Что ж вышло? Ждали мы покудова решенья,
Он птичный двор пустил в мой луг для прокормленья;
Да собрал понятых, и им велел расчесть,
Что может курица в день целый сена съесть.
Тут новое у нас с ним завязалось дело.
Я Воеводского сыскал Секретаря;
Да в пятьдесят шестом, седьмого Сентября,

В бесчестьи бил челом, и дело закипело.
В повальный обыск вмиг весь забрали уезд.
Я стал платить гольем: за выправки, за справки,
За явки, за прокорм, за смету, за объезд,
За сверку, выверку и за очные ставки;
Оценщикам, писцам, приказным, понятым,
Подьячим, Стряпчему, — и даже Воеводе!
И в шестьдесят втором... ошибся, в третьем годе,
Процесс мой бросили и назвали пустым.
И взяли штраф за то, что суд я беспокоил;
А этот мне процесс шесть тысяч слишком стоил!
[Шаховской 1822: 50–52].

Шаховской подхватывает и продолжает линию абсурда, в том числе и далее — в разговоре о процессе актера с суфлером, который «украл» у Шумского «три аплодисмента».

Суфлер был персонажем у Расина, но на «жизненном» театре, где домашние судьи Дандена «ломают комедию» абсурдного суда над кобелём, чтобы унять своего потерявшего чувство реальности главу семейства. У Шаховского речь идет о как бы «настоящем» театре — о вымышленном Шумским *ad hoc* «процессе», который якобы происходит между актером и суфлером. Собеседник Шумского Кругленко не знает, кто такой суфлер, и спрашивает, где он живет. «В своей конурке», — не задумываясь отвечает актер.

К р у г л е н к о: Так вин небогатый?

Ш у м с к о й: Нет, он правда много подает, да все чужое.

К р у г л е н к о: А коли вин небогат, то бояться нечего, и процесс твой.

Ш у м с к о й: Да уж во чтоб ни стало, а я его выиграю, и не уступлю ему ни одной реплики [Шаховской 1822: 47–48].

Так продолжается тема театральности — театра жизни и театра в театре.

Из Мольера взята линия расторжения брачного договора и дороговизны правосудия. В «Актере на родине» звучит приносившая и распространяемая цитата из «Плутней Скапена», с элементами языковой

игры и с тем же приемом амплификации. Ср. монолог Скапена у Мольера (д. 2, явл. 8):

...у каких только хищных зверей не придется вам побывать в когтях: приставы, поверенные, адвокаты, секретари, их помощники, докладчики, судьи со своими писцами! И ни один не задумается повернуть закон по-своему, даже за небольшую мзду <...>

Да ведь, чтобы судиться, тоже нужны деньги. За составление протокола нужно платить, засвидетельствовать подпись — тоже, за доверенность — платить, за подачу прошения — тоже, адвокату за совет — платить, за обратное получение документов — платить, судьи поверенному — платить. Надо платить и за консультацию, и адвокатам за речи, и за снятие копии. Надо платить и докладчикам, и за определение, и за внесение в реестр, и за ускорение дела, и за подписи, и за выписки, и за отправку, да еще взятки сколько раздадите [Мольер 1957].

У Шаховского:

Шумской, в сторону. Начнем тираду из Скопиновых обманов. (Ей). Думала ли ты обо всех каверзах правосудия? О Подьячих, писцах, переписчиках, Стряпчих, Канцеляристах, регистраторах, Заседателях, Прокурорах, Ассессорах, Судьях... <...> Деньги?.. они нужны тебе на бумагу, на письмо, на переписку, на записку, на выписку, на подписку и на росписку. <...> Надобно их давать за сочинение, за явку, за справку, за выправку. <...> За просрочку, за неявку, за публикацию, за припечатание в газетах, за рукоприкладство, за штраф, за проторы, убытки, волокиты и бесчестье [Шаховской 1822: 43–44].

После горестной ответной реплики Матки Горцинки: «Что плохо, то плохо; легко ли: явки, неявки, справки, выправки, протоколисты, регистраторы, проторы, волокиты! Я же обо всем этом наслышалась от батюшки», Шумский с торжеством заключает: «Ха! ха! ха! Мольер взял свое, и роль Скапина пугнула ее!..» [Шаховской 1822: 46].

Для конструкции пьесы важно, что Шаховской переносит действие в Малороссию, что позволяет использовать сюжетную линию французского водевиля, связанную с заключением брачного контракта. В импер-

ские времена в России подобный контракт законодательно заключался лишь на территориях действия Литовского статута (вплоть до его отмены в 1840 году), в том числе в Полтавской и Черниговской губерниях. Однако это позволило ввести малороссийскую тему со стилизацией малороссийского наречия.

Шаховской явно стремился эксплуатировать удачу своей самой успешной оперы-водевиля «Казак-стихотворец» [Шаховской 1815] (создана 1812 году, тогда же поставлена при дворе, на публичной сцене — 23 мая 1814 года, где ставилась до 1840-х годов общим числом 218 раз [Репертуарная сводка 1977: 483–484; Репертуарная сводка 1978: 265]). «Казак» был включен, наряду с «Недорослем» Фонвизина, «Модной лавкой» Крылова, «Фингалом» и «Димитрием Донским» Озерова (последний сопровождался отрывком из «Истории государства Российского» о Куликовской битве), в антологию «Chefs-d'œuvre du théâtre Russe» / «Шедевры русского театра», составленную графом Алексисом Гиньяром де Сен-При [Saint-Priest 1823]. Недаром в «Актёре на родине» действие происходит в Батуристине — там же, где и действие «Казака-стихотворца»³. Малороссийская тема открывала возможность затронуть важную для Шаховского имперскую тему, понимавшуюся им отнюдь не шовинистически или «колониально», а «романтически» — как пестроту и разнообразие местных языков, обычаев, культур.

Как известно, начиная со второй половины XVII века выходцы из Малороссии играли значительную роль в российской культурной и государственной жизни. Во второй половине XVIII века русская музыкальная культура (в лице композиторов-итальянцев и опять же малороссов — Бортнянского, Березовского, Веделя и других) активно осваивала украинскую мелодическую культуру. На рубеже XVIII–XIX веков к освоению Малороссии активно подключилась и русская литература. Украинский исследователь Михаил Назаренко показывает, что в начале XIX века сформировался малороссийский миф, канонизированный затем Гоголем в «Вечерах...», и Малороссия стала своего

³ Избрание Батуристына — резиденции гетмана Мазепы — для «Казака-стихотворца», где действие происходит во время Северной войны, могло быть оправдано исторически, хотя появление темы предательства Мазепы (решенной, естественно, в совершенно благонамеренном духе) и вызвало цензурные трудности [Иванов 2008]. В «Актёре на родине» мог быть назван и другой город Малороссийской губернии, но выбор Батуристына являлся автоотсылкой к «Казак-стихотворцу».

рода квинтэссенцией *русской* народности (простонародности) [Назаренко 2009]. Украинский язык воспринимался как наречие русского языка — близкое, хотя и не всегда понятное. Добавим, что в этом, собственно, не было ничего необычного. Вспомним, что тогда же А. С. Шишков считал современный ему русский литературный «карамзинистский» язык «слогом», то есть тем же наречием, полагая, что это всего лишь порча подлинного «славянского» языка. И русские крестьяне говорили в художественных сочинениях рубежа веков утрированным диалектно-просторечным слогом с бесконечным повторением *баял, сте, ась, ныня-де, ёна, ён, топеря* — именно так выражаются герои известной комической оперы М. Попова «Анюта». Разумеется, это была стилизация, часто не очень умелая и явно нарочитая⁴. Малороссийское наречие в восприятии русских литераторов стало еще одним резервом для стилизации простонародного языка. Как показал Г. Грабович, в этом переносе «украинского» в «простонародное» сыграла, как он полагал, роковую роль травестийная «Энеида» (1791) И. П. Котляревского, создав «импринтинг котляревщины». Как поясняет Назаренко, продолжая мысль Грабовича: «Язык оказался неразрывно связан с низкими жанрами и <...> отождествился с низким стилем „общерусского“ языка» [Назаренко 2009].

И в «Казаке-стихотворце», и в «Актере на родине» Шаховской следует именно этой традиции. Стало общим местом упрекать князя в незнании малороссийского языка и этнографии. Известно, что актеры правили его язык при постановках, в экземплярах печатных изданий пьес мы тоже порой встречаем такую рукописную правку, но характерно, что и использование автором малороссийских элементов, и корректура добровольных правщиков непоследовательны. Так, в имеющемся в моем распоряжении экземпляре издания 1822 года соответствия *кто — хто, нет — ни, что — що* и многие другие иногда напечатаны правильно, а иногда их приходилось исправлять от руки. Явные сложности вызвало использование «и» восьмиричного, которое в украинском обозначает звук «ы». Видимо, Шаховской считал, что именно такое написание составляет специфику этого языка, потому использовал его где надо и не надо, например в слове «Бог». Так вот, любопытно, что добровольный правщик исправ-

⁴ Совсем иной уровень стилизации простонародной речи представил А. О. Аблесимов в своей «народной» опере «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779) — самой успешной комической опере XVIII в., не сходившей с репертуара и в XIX в.

ляет это слово на «Биг» даже там, где оно напечатано правильно⁵. При этом ни автор, ни правщик не различают восьмиричное и десятиричное «и», поэтому местоимение «он» передается как «вын» вместо «він».

Понятно, что Шаховской в принципе мог найти среди своего окружения человека, который был бы в состоянии исправить его текст. Но это явно не входило в его задачу — он создавал *образ, колорит*, а для этого были необходимы *отдельные знаки* малороссийского, а не точное воспроизведение малороссийской речи. Такой прием использовался и впоследствии при частичном вкраплении простонародной или иностранной речи в литературный текст (что хорошо описано на примере «Войны и мира», где стилизованная речь плавно переходит в литературную — сигнал подан, и этого достаточно). В «Актере на родине» малороссийская тема нужна автору «ситуативно» — для оправдания брачного контракта и для введения в текст знаменитого комика Шумского. Строго говоря, на его месте мог быть любой комический актер, но тут удачно совпало малороссийское происхождение Шумского и желание Шаховского актуализировать историю русского театра, что потом будет им продолжено в пьесе 1828 года «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра» (см. о пьесе: [Иванов 2009]).

Именно тема театра стала, пожалуй, самой важной темой «Актера на родине». Театр способен исправлять нравы — вот смысл использования монологов из «Скапиновых обманов» и «Ябедников»:

Ш у м с к о й (*один*): Как я его <Кругленко> пугнул Расиновыми стихами. <...> Ай да Мольер! ай де Расин! Спасибо вам: я вашим умом сделал, кажется, доброе дело!.. [Шаховской 1822: 55].

В этом приеме видна разница между «Актером на родине» и более ранней пьесой на тему ябеды — «Ссора, или Два соседа», поставленной в 1810-м и напечатанной в 1821 году (напомним, что «Актер на родине» был поставлен за год до этого: автор как будто хотел подчеркнуть его связь и с этой своей ранней пьесой). «Ссора» была одной из самых успешных пьес Шаховского, ставившейся на сцене столичных театров до 1844 года 122 раза [Репертуарная сводка 1977: 524; Репертуарная свод-

⁵ Характерно, что и в рукописи правильное «Бог» было кем-то исправлено на «Биг» [ОР РТБ].

ка 1978: 315]. Современниками она была принята за верное изображение русских нравов и даже за инсценировку истинного происшествия. Между тем Д. А. Иванов доказал чисто литературное ее происхождение и выделил в качестве основных источников басню Хемницера «Два соседа», комедии «Сутяги» Расина, «Докучные» Мольера, «Ябеда» Капниста [Иванов 2009: 48–53]. Все тексты объединяет тема сутяжничества. У Шаховского завязка сюжета заимствована из басни «Два соседа» (добавим — также и из Расина), для создания речевых масок используются приемы Мольера, имеются переклички и с комедиями Крылова.

Ссора недавних друзей и соседей разгорается после того, как любимая гончая Вспышкина загрызла козла его соседа Сутягина, и слуга застрелил гончую. Ссора расстроила свадьбу Оленьки и Виктора, родители не хотят мириться и женить детей, которых раньше сами сговорили. Оба разоряются в судах, но оба упрямы и решаются идти до победного конца. Дядя Оленьки Брустверов (друг обоих помещиков) хочет их помирить и женить молодых. Он увозит свою племянницу из дома и вызывает жениха, чтобы обвенчать их в церкви своего поместья. Но на почтовой станции лошадей нет, они не могут доехать до места назначения, а добродетельная Оленька и вообще отказывается выходить замуж без согласия отца. Между тем Вспышкин и Сутягин бросаются в погоню за беглецами и встречаются на той же почтовой станции, где продолжают ссориться. Жена зрителя Орефьевна спрятала Брустверова и молодых в соседней комнате и пытается примирить промокших и продрогших соседей⁶. В конце концов они вынуждены сидеть за одним столом и есть яичницу из одной сковородки. Постепенно их гнев стихает, они начинают выпивать и постепенно мирятся.

Мы видим, что Шаховской в своей ранней комедии пользуется — через посредство других текстов — «Сутягами» Расина, которых потом обрабатывает и в «Актере на родине». Несмотря на отличия в интриге, тема сутяжничества — та же. Но средства, использованные русским комедиографом в двух пьесах, различаются: в «Ссоре» отсутствует прием театра в театре, который дал Шаховскому в «Актере на родине» возможность напрямую обсуждать тему национального театра и способы его создания. Шумский, отметив с удовлетворением благотворное действие пьес

⁶ Заметим, что язык Орефьевны, как и речевые маски других персонажей, — один из удачных примеров конструирования устной речи в прозаической комедии.

Расина и Мольера на слушателей, добавляет: «Жаль только одного, что они (французские авторы. — Л. К.) были не Руские. Ну да время еще не ушло; народ Руской на все боек: как понатореет над чужим и свое заведет» [Шаховской 1822: 55]. Далее звучит ария Шумского с прославлением Петровских реформ:

На чужой манер недавно
Войска, пушки, корабли,
Будто вышли из земли,
И учителей бьют славно!
Так! Народ, в котором есть
Ум, досужство, сила, воля,
Для всего откроет поле,
Что ему послужит в честь
[Шаховской 1822: 55].

Главный вывод:

Так с умом, ума чужова
Нет греха позацепить;
Должно лишь собою быть,
Чтоб добиться до большова
[Там же].

Далее Шаховской приводит важные доказательства существования на русской почве высоких образцов национальной культуры:

Кантемир своим умом,
Ломоносов чудным даром,
И Державин чувством, жаром
Нам примером служат в том
[Шаховской 1822: 56].

Наиболее развернутый его пример — это Фонвизин: «Тот театр гордиться должен, / Недоросль в котором есть; / А Фон-Визину вся честь: / К славе им наш путь проложен» [Там же]. Шаховской как будто забывает (а может быть, и впрямь не помнит!), что на момент действия пьесы

(которое он сам скрупулезно обозначил 1780 годом) «Недоросль» еще не был написан. Но для него это так же неважно, как ошибки в малороссийском языке, которыми переполнена пьеса. «Недоросль», с постановкой которого неразрывно связано имя Шумского, — это *знак* — доказательство того, что русский театр уже родился.

Однако Шаховской осознает, что «Недоросль» — это пока одна из немногих вершин, которая не может составить репертуара молодого русского театра. Поэтому остается подражание, когда «с умом» заимствуют от «ума чужова». Эта программа была провозглашена им в «Драматическом вестнике» 1808 года и сформулирована в 1820 году в «Предисловии к *Полубарским затеям*»: «усыновлять» чужое сценическое искусство «своему отечеству» [Шаховской 1820: 25]. Это и делает Шаховской в «Актере на родине, или Прерванной свадьбе», где Расин с Аристофаном, Мольер и современный французский водевиль Мерле и Бразье с близким заглавием «Прерванная свадьба, или Актеры в поездке» служат созданию русской пьесы о русском театре.

Литература

ОР ГТБ — Актер на родине, или прерванная свадьба. Опера-водевиль в одном Действии // Отдел рукописей Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Шифр 1 XV 435.

Гримм 1885 — Письма Гримма к императрице Екатерине II, изданные Я. Гротом = *Lettres de Grimm à l'Impératrice Catherine II, publiées par Jaques Grot*. Изд. 2-е // Сборник Императорского русского исторического общества. СПб., 1885. Т. 44.

Драматический словарь 1787 — Драматической словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов, с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах, и где, и в которое время напечатаны. В пользу любящих театральные представления. М., 1787.

Иванов 2008 — *Иванов Д. А.* О запрещении оперы-водевиля «Казак-стихотворец»: Письмо А. А. Шаховского А. С. Шишкову // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. VI (Новая серия): К 85-летию Павла Семеновича Рейфмана. Тарту, 2008. С. 54–62.

Иванов 2009 — *Иванов Д. А.* Творчество А. А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра / Дис. на соиск. уч. ст. доктора философии. Тарту, 2009.

Мольер 1803 — «Скапеновы обманы», комедия славного г-на Мольера в трех действиях / Перевод с французского Ивана Смирнова. М., 1803.

Мольер 1957 — *Мольер Ж.-Б. Плутни Скапена / Перевод Н. Дарузес // Мольер Ж.-Б. Собрание сочинений: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 2. URL: http://lib.ru/MOLIER/molier2_8.txt*

Назаренко 2009 — *Назаренко М. И. Сокращенный рай: Украина между Гоголем и Шевченко // Новый мир. 2009. № 9.*

Расин 1970 — *Расин Ж. Сутяги. Комедия / Перевод Инны Шафаренко // Театр французского классицизма: Пьер Корнель. Жан Расин. М., 1970 (серия «Библиотека всемирной литературы»).*

РБС 1911 — Шумский Яков Данилович // *Русский биографический словарь. Том XXIII: Шебанов — Шютц, СПб., 1911. С. 543–544.*

Репертуарная сводка 1977 — *Репертуарная сводка // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1977. Т. 2: 1801–1825.*

Репертуарная сводка 1978 — *Репертуарная сводка // История русского драматического театра: В 7 т. М., 1978. Т. 3: 1826–1845.*

Шаховской 1815 — *Козак-стихотворец, Анекдотическая опера-водевиль в одном действии. СПб.: В Типогр. Имп. театров, 1815.*

Шаховской 1820 — *Шаховской А. А. Предисловие к Полубарским затеям // Сын отечества. 1820. № 13.*

Шаховской 1821 — *Ссора, или Два соседа, комедия в одном действии. СПб.: В Типогр. Имп. театров, 1821.*

Шаховской 1822 — *Актер на родине, или Прерванная свадьба, опера-водевиль в одном действии / Соч. князя А. А. Шаховского. СПб.: В Типогр. Имп. театров, 1822.*

La noce 1814 — *La Noce interrompue, ou le Comédien en voyage, vaudeville, par MM. Merle et Brazier // Journal des arts, des sciences et de la littérature. 1814. Vol. 7. № 306. 10 juillet. P. 40–41.*

La noce 1814a — *La Noce interrompue, ou le Comédien en voyage, comédie-vaudeville en un acte, joué le 2 juillet // Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts. 1814. T. IV. P. 186.*

Merle–Brazier 1814 — *La noce interrompue, ou, Le comédien en voyage, comédie anecdote en un acte, mêlée de vaudevilles, de MM. Merle et Brazier. Représentée, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre des Variétés, le 2 juillet 1814. Paris, 1814*

Saint-Priest 1823 — *Saint-Priest A.G. de. Chefs-d'œuvre du théâtre Russe: Ozerof, Fon-Vizine, Krilof, Schakofskoi. Paris, 1823.*

«Типы» и «нравы» русского балета

Наталья Яковлева

(Хельсинки — Санкт-Петербург)

Со второй половины XIX века, по общему мнению исследователей, балет как искусство переживал кризис. «Начиная с пятидесятых годов, в шестидесятых, в семидесятых, целая пропасть вырастает между запросами, идеалами ведущей художественной мысли и реального балетного дня. Связь балета с искусством все слабеет, теряется и наконец отмирает», — писала Л. Д. Блок¹. Однако в этот период тема «балетного и околобалетного мира» постепенно становилась все более ангажированной в литературе, закрепляясь за жанром «физиологии»². Изображение «типов», «среды», закрытой для непосвященных, с одной стороны, и элитарной — с другой, хорошо вписывалось в программу «быто- и нравописания», развивающуюся в русском контексте вплоть до начала XX века. Традиция этой литературы восходила к французским «физиологиям», которые приобрели популярность в России в конце 1830-х, причем читатель тогда же мог ознакомиться с ними как в оригинале, так и в переводах или «подражаниях», примером чего был известный сборник А. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» (1841), сделанный по образцу известной иллюстрированной энциклопедии типов Леона Кюрнера «Французы, нарисованные ими самими» («Les Français peints par eux-mêmes», 1840–1842)³. В 1843 году в русской печати отдельно появился перевод входящего туда же очерка Т. Готье «Оперная крыса», — так на парижском жаргоне называлась воспитанница балетной школы

¹ Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М., 1987. С. 228.

² Обзор литературных сюжетов, посвященных балетному театру, в том числе раннего периода, см., в частности, в работе: Данилов С. С. Русский театр в художественной литературе. С предисл. Гр. Гуковского. Л.; М., 1933. С. 42–43, 65–67, 70 и т. д.

³ Подробнее об этом, как и о литературе физиологий, см.: Мильчина В. Французы, нарисованные ими самими и переведенные русскими // Французы, нарисованные ими самими. Парижанки / Сост., вступ. ст. и ред. переводов Веры Мильчиной. М., 2014. С. 5–47.

8–14 лет — представительница одного из «низших» слоев театрального мира. Несмотря на то что само словечко, насколько можно судить, русскими авторами, обратившимися к балетной «физиологии», подхвачено не было⁴, собранные в очерке топосы присутствовали на всем поле этой литературы, от театральных мемуаров до романов. Сюда входили и описания дня из жизни танцовщицы, где балетный урок чередовался с репетициями, завершаясь спектаклем с его «изнурительной» «современной хореографией», театральным развозом, ночными кутежами, а также и другие «бродячие сюжеты», вплоть до обрисовки туник и «балетных туфель». Среди них к числу наиболее популярных относилось изображение экзерсиса, без которого не обходилось практически ни одно сочинение на эту тему⁵. Отметим, что первый профессиональный анализ «балетного урока», скорее всего хорошо известный Т. Готье, принадлежал перу знаменитого танцовщика и педагога К. Блазиса (1803–1878), совершившего революцию в этой области⁶. Присущие, особенно русским «физиологиям», мотивы социальной ущербности, в случае с «балетными» сюжетами усугублялись описаниями телесных муче-

⁴ Посвященный «балетным крысам» («les rats de l'Opéra») отрывок из мемуаров известного журналиста и директора Парижской оперы Нестора Рокеплана («Les coulisses de l'Opéra». Paris, 1855. P. 44–46) в одной из своих заметок пересказал К. А. Скальковский (см.: Статьи о балете. СПб., 2012. С. 205–206), вскоре включив его в книгу «О женщинах: мысли старые и новые» (М., 2012. С. 199).

⁵ Ср.: «Урок начинается с *assemblés*, с *jetés*, с *ronds de jambes* и постепенно переходит к труднейшим *glissades*, *changements de pieds*, *taquetés*, *pirouettes*, *ballons*, *pointes*, *petits battements*, *développés*, *grandes fouettés*, *élévations* и другим премудростям хореографии, смотря по силе танцовщиц. Сначала они танцуют все вместе, потом каждая повторяет перед учителем то же самое, поодиночке. <...> В интервалах танцовщицы вешаются на подпорки и делают плие, или кладут ноги на деревянные перекладыны <...> Они остаются в таком положении с ногами, поднятыми до высоты плеч, состояние немножко похожее на колесованье или четвертованье. В старые годы едва ли не так же пытали преступников. <...> Час такой работы право стоил бы шестимильного пути по грязи и в ботфортах <...>» и т. д. (Оперная крыса <статья Теофила Готье>. <Пер.> Сергея Победоносцева // Репертуар русского и пантеон иностранных театров. 1843. Кн. 3. С. 182–184).

⁶ После выхода «Элементарного учебника теории и практики танца» (*Blassis Ch. Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*. Milan, 1820) Блазис написал еще ряд работ, которые в 1830-м вошли в «Полный учебник танца» («*Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*», 1830).

ний, которые в духе той же традиции раскрывали «оборотную» сторону профессии танцовщика. Так, например, мотивы тяжелого, непосильного труда и физических экзекуций доминировали в аналогичном эпизоде прототипического романа «Театральные болота», принадлежавшего перу плодовитого беллетриста, критика и в прошлом воспитанника петербургского Театрального училища А. А. Соколова⁷. Роман, изображавший закулисную театральную среду и, кроме прочего, быт и нравы *alma mater* автора, заслужил скандальную славу и многочисленные переиздания, в том числе на немецком языке. Для самого Соколова, который фигурировал там под другой «птичьей» фамилией — Ястребцов, рутинная сцена экзерсиса имела автобиографический смысл, что особо ее выделяло не только многочисленными подробностями, но и в целом демонстрацией именно «мужского» урока. В фамилии педагога, его ведущего, всего две буквы были поменяны местами — А. И. Пименов (среди его учеников числился и известный русский танцовщик П. А. Гердт, 1844–1917):

<...> неизвестный малютка <...> каждое утро отправляется в класс под палку и тросточку какого-нибудь Пинемова. Пинемов приказывает ему неизвестно для чего выворачивать ноги, поднимать их «вперед, вбок и назад», причем пальцы должны быть непременно вытянуты, подъем согнут, пятка подана несколько вперед. Руки велют ему поднять и «округлить в локтях», большой палец сложить концами с указательным, образовав кружок, средний и безымянный скруглить под указательным, а мизинец «откинуть назад грациозно». Далее плечи выгнуть назад, дабы грудь могла выдаться вперед, потом вытянуть шею, голову *нести на воздух* и лицо повернуть «несколько направо». Мальчик старается *проделать* все, что приказывает учитель, но *зачастую* все это выходит не грациозно, — напротив, топорно, уродливо, «кривляво». Учитель ходит по рядам, покрикивает:

⁷ По окончании училища в 1858 г. Соколов работал актером и суфлером, а с 1862 г. помощником режиссера в Александринском театре. О нем см.: *Рейтблат А. И., при участии А. Ю. Балакина. Соколов, Александр // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М., 2007. Т. 5. С. 704–706.*

— Колено вытяни!.. Локоть круглей!.. Морду откинь в сторону, Морозов⁸!.. Куцев⁹, держись прямой!.. <...>

Раздается свист камышевки, с глухим стоном Куцев привскакивает и затем со слезами на глазах старается из всех сил держать «корпус прямо», стоя на одной ноге. <...>

Куцев становится у палки, берется за верхнюю руками, а на нижнюю кладет ногу. При этом он ступню ноги располагает боком по палке, так что боковой выем пятки обхватывает палку. Морозов привязывает его платком, крепко-накрепко, за подъем, и вот Куцев, корча рожи от боли, начинает срывать пятку с палки, выгибая таким образом подъем. Но выгиб подъема только причиняет ему боль; что же касается грациозности, то она его подъему не дается, как клад. <...> Куцев заворачивает брюки и кальсоны и показывает на икрах и выше вспухшие синебагровые полосы от ударов камышевки. Слезы готовы брызнуть у него из глаз. <...>» и т. д.¹⁰

В силу такой «профессиональной» специфики само понятие «физиологического» приобретало двойственный смысл: в одном ряду значений за ним сохранялись «социально-нравственные» аспекты, тра-

⁸ Исходя из общей хронологии, автор мог в этом сюжете отсылать сразу к двум воспитанникам-однофамильцам — Николаю Морозову (1834–1873), вольноприходящему «сыну дворового графа Нессельроде», окончившего училище в 1853 г., а также к Василию Морозову (1837–1870) — «сыну крепостного княгини Белосельской», выпустившемуся в 1857-м. Оба по окончании были определены в балетную труппу фигурантами со стандартным окладом в 174 руб. (Материалы по истории русского балета: 200 лет Ленингр. гос. хореограф. училища. 1738–1938 / Сост. М. Борисоглебский. Л., 1938. Т. 1. С. 194; 203).

⁹ Возможно, автор здесь искажил фамилию воспитанника Ивана Ивановича Свищева (1837–1881), сына мещан, закончившего училище в 1855-м с окладом 200 руб. (Материалы по истории русского балета. Т. 1. С. 200).

¹⁰ Соколов А. А. Театральные болота. Хроника-роман в трех частях. Часть третья и последняя. Розы и тернии. СПб., 1881. С. 14–16. Об А. И. Пименове см. также: Соколов А. Из воспоминаний старого театрала // Театральный мирок. 1892. № 19. Ср. также автобиографическое признание, завершавшее приведенный эпизод романа: «Куцев не один, таких *лентяев*, по мнению учителей, — и только *неспособных*, на наш взгляд, — в училище много. Ястребцов, например, наскучив балетом, и прежде, чем проситься о переходе в драматический класс, задумал учиться на скрипке. Заявив Абелю <так!>, он получил в ответ: — Пошёл, болван!.. Я тебе дам скрипку!.. У нас и так семнадцать скрипачей!..» (Соколов А. Театральные болота. С. 17–18). Отметим, что у Соколова реплики учителя в сцене «урока» перекликаются с аналогичным фрагментом у Готье.

диционно исследуемые литературной социологией, в другом же — те, что были актуализированы объектом описания, «физические», «телесные» — с их определяющей ролью для хореографии. Примером наложения смыслов может служить и название главы «Физиология балетной танцовщицы» в книге К. Скальковского «Танцы, балет их история и место в ряду изящных искусств». Примечательно, что одним из источников для нее послужило другое сочинение того же Нестора Рокеплана (Nestor Roqueplan, 1805–1870), «Parisine», содержавшее классические для «физиологий» описания типов — «гризетка», «прачка», «модель» и т. д.¹¹ Относительно «танцовщицы», фигурировавшей в том же списке, Скальковский замечал: «То, что сделано для других профессий, Рокеплан попытался сделать <...> для танцовщицы»¹². Речь шла об антропологии — в данном случае тела как главного инструмента балерины, что в той или иной мере входило в сферу интересов «литературы физиологий», независимо от выбранного объекта, будь то «прачка» или «водоюз». Рокеплан, в традиции жанра, противопоставил «романтический» образ «воздушного» порхающего по сцене существа и «научный» взгляд судмедэксперта, сосредоточенный на профдеформации и подчеркивавший контраст «реальности» с культурным мифом:

<...> усиленные упражнения, которым подвержены танцовщицы, производят в некоторых частях их организма характерные видоизменения. <...> Ступня ноги сильно выгнутая представляет увеличение подъема; большой палец ноги, не обладающий от природы достаточной силой, чтобы выдержать вес тела во время пуантов, сгибается, от практики он теряет свое нормальное направление и подается в наружную сторону. На его первом сгибе, принадлежащем к плюсне, вследствие начала вывиха, является некоторое уродливое развитие, принимаемое танцовщицами за мозоль. Эти изменения затрудняют походку и делают ее как бы стесненной <...>¹³.

¹¹ См., в частности: *Roqueplan N. Le chapitre des femmes // Roqueplan N. Parisine. Paris, [1869]. P. 24–48.*

¹² [Скальковский К. А.] Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. СПб., 1886. С. 73. (Изд. 1-е: СПб., 1882).

¹³ Отрывок в собственном переводе Скальковский привел в указанной книге: [Скальковский К. А.] Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. С. 73–74. Соответствующий фрагмент в оригинале см.: *Roqueplan N. Parisine. P. 34–35.*

Само противопоставление сценического бесплотного «полета» балерины и ее телесной «приземленности» станет важной особенностью в сюжетах о танцовщицах. Так, в автобиографической повести Т. Шевченко «Художник» (1856), где описывался ажиотаж балетной публики во время гастролей Марии Тальони в Петербурге в 1837 году, рассказчик, оказавшись за кулисами, наблюдает такое «физиологическое» превращение: за несколько минут до того легко порхающая по сцене балерина «лежала в вольтеровских креслах с разинутым ртом и раздутыми как у арабской лошади ноздрями <...>»¹⁴.

Характерной чертой поэтики литературы «физиологий», предлагавшей изображение преимущественно городской жизни и ее различных срезов, в том числе театрального, был «дагеротипизм». Очеркисты, следуя моде, стремились создать литературный аналог моментальных и точных «снимков с действительности». Такое «письмо с натуры» было сопряжено с остранением «оригинала», что зачастую вызывало вопрос о прообразах, в особенности когда речь шла о репрезентации современных типов, той или иной социально-культурной страты. «Театральные болота» А. Соколова, кроившиеся на стыке физиологического очерка, фельетона, бульварного романа, содержали вместе с тем многочисленные «документальные» свидетельства «очевидца», попытавшегося встроить в русскую литературную социологию еще один срез общества. Несмотря на стремление «обобщить», переосмыслить в «типы» своих персонажей, текст просвечивал «реальными фигурами». В романе изображались как театральные чиновники (среди них, например, П. С. Федоров, начальник репертуарной части Санкт-Петербургских театров, запечатленный под именем Коровина¹⁵, или помощник управляющего, инспектор классов

¹⁴ Шевченко Т. Художник, URL: http://ukrlit.org/shevchenko_taras_hryhorovych/khudozhnik/5 (дата обращения 17.05.2021).

¹⁵ Ср. свидетельство на этот счет самого автора: «Под именем Коровина Федоров был выведен в моем романе „Театральные болота“; прозвище *Губошлепа* дал ему журнал „Искра“, редактировавшийся и издававшийся Вас. Степ. Курочкиным, знаменитым переводчиком „Песен Беранже“. Очень много отводилось место Федорову и в карикатурном листке „Маляр“, издававшемся Любониковым» (Соколов А. Из моих воспоминаний (театральных, литературных и общественных) // Московский листок. Иллюстрированные прибавления. 1909. 4 января. № 1. С. 4; ср. также его портрет в другом фрагменте: Соколов А. Из моих воспоминаний // Московский листок. Иллюстрированные прибавления. 1907. 18 ноября. № 46. С. 12–16.

Л. Ф. Аубель, под слегка измененной фамилией Абель), так и рядовые педагоги, преподаватели¹⁶, губернеры, воспитанники и артисты.

Критика называла роман балетными «очерками бурсы»¹⁷, отсылая к известному произведению Н. Г. Помяловского, разоблачившего, как известно, теневые стороны казенного воспитания. Подходящей к случаю и по происхождению натуралистической метафорой «писатель-анатом» Соколов воспользовался в своих позднейших воспоминаниях, сетуя, что не нашлось автора, который бы «вскрыл», «интересное тело» «балетного быта»¹⁸. На самом деле он и сам выступил в этой роли в «Театральных болотах», заполняя страницы своего повествования многочисленными подробностями театральной «изнанки». Слухи о запрете романа, как и читательские попытки разгадать «реальную» основу, сопутствовали его публикациям в «Петербургской газете» и «Петербургском листке»¹⁹. В этом отношении эксплицированная автором программа «правдивой» наррации балансировала между фикциональной правдой «новых типов» и «живыми» лицами документального, мемуарного жанра²⁰.

¹⁶ Например, под прозвищем Худенко-Жолченко фигурировал преподаватель теории драматического искусства и декламации В. П. Петров (1824–1864), который публиковал статьи, посвященные театру, под псевдонимом Василько-Петров.

¹⁷ Это не раз акцентировал автор, косвенным образом выражая свое удовлетворение подобной оценкой произведения: *Соколов А. Из моих воспоминаний (театральных, литературных и общественных) // Московский листок. Иллюстрированные прибавления. 1909. 4 января. № 1. С. 4.*

¹⁸ *Соколов А. Из моих воспоминаний (театральных, литературных и общественных) // Московский листок. Иллюстрированные прибавления. 1909. 19 апреля. № 15. С. 6.*

¹⁹ В «Петербургском листке» роман начал публиковаться с 7 ноября 1868 г., начальные главы «Театральных болот» печатались также в «Петербургской газете» с сентября 1867 г. по февраль 1868 г., отд. изд.: СПб. 1869.

²⁰ Ср.: «Многое, очень многое, покажется читателю невероятным в этой главе, а потому я и предупреждаю, чтобы он мысленно перенес по меньшей мере за *восемнадцать лет* назад; если же ему покажется, что и в то время трудно поверить, чтобы существовало такое в высшей степени распущенное училище, тогда уже нам придется просить *верить нам на слово*.

Лицам, обращающимся ко мне с письмами, в которых предлагаются вопросы: „кто такой-то или кто такая-то?“ — отвечаю один раз навсегда, что *личностей* в этом романе — в общем значении слова *личность* — нет. Если же бы они и были, то я бы почел для себя долгом не отвечать на вопросы любопытных» (*Соколов А. Театральные болота // Петербургская газета. 1868. 20 января. № 9. С. 1.*)

Большое место в романе уделялось изображению балетного разночинца. Многие, особенно эпизодические, заведомо «анонимные», герои театральной (и романной) массовки тем не менее имели вполне отчетливые прототипы.

Таким персонажем был, например, некто Гансонов, вставленный автором в микросюжет собственной биографии. Этот типичный разночинный герой, вынужденный содержать семейство и оплачивать долги за обучение, закончил жизнь самоубийством, что полностью соответствовало судьбе Василия Гансона (1835–1865), которого нетрудно обнаружить в списке выпускников Театрального училища²¹.

Его романтный монолог представлял исповедь «балетной крысы» мужского пола: «<...> снабдили меня нанковыми панталонами и курткой, надели на меня башмаки, поставили в задний ряд, в танцевальном классе, и начал я выделять в этом ряду батманы и ранжаны, асамбле и глисаты. Выделявал я их <...> девять лет и три месяца; дождался выпуска, вышел фигурантом, получил сто — семьдесят — четыре рубля и закабалил себя навеки»²².

Суммированная «история» героев, с похожими друг на друга социально обреченными судьбами, давала побочным эффектом узнавание и тем самым как бы адресовалась осведомленному читателю, у которого был собственный интерес в распознавании подлинных Гансона, Морозова, Свищева, Соколова и других.

Вместе с тем проект «балетного» нравописания на страницах «Петербургского листка», арендатором и редактором которого в 1868 году стал сам А. Соколов, был подхвачен и другими авторами. Печатавшийся в той же газете беллетрист, балетный критик и будущий известный историк танца С. Н. Худеков почти параллельно «Театральным болотам» начал публикацию своей повести «Живые картины (Балетная артист-

²¹ Ср.: «...значится „незаконнорожденным“ сыном эстляндской уроженки девицы Марии Гансон. Находился в Воспитательном доме. Училище окончил в 1852 г. Был определен в балетную труппу фигурантом <...> 4 августа 1865 г. в 11 часов утра Гансон был найден повесившимся в театре, в «отхожем месте». Оставшейся вдове с двухлетним ребенком дирекция выдала единовременное пособие в размере 240 руб.<лей>, но нужда продолжала преследовать семью Гансона. В 1872 г. вдова Гансона умерла, а сирота-сын попал в приют для малолетних» (Материалы по истории русского балета. Т. 1. С. 193).

²² Соколов А. А. Театральные болота. Хроника-роман в трех частях. Часть первая. СПб., 1881. С. 51.

ка)», вышедшей вскоре отдельным изданием с названием «Балетный мирок. Материал для характеристики наших нравов»²³. Повесть представила наиболее полный очерк петербургского балета своего времени, с богатым репертуаром тем, типов и сюжетов²⁴. Параллельное присутствие на одних и тех же страницах текстов, объектом которых стало изображение «балетного мирка», создавало эффект коллективной физиологии, что подкреплялось использованием авторами общих прототипов. Такой «артельной» моделью послужил еще один воспитанник училища, выведенный в «Театральных болотах» на пьяной пирушке под именем Вани Тупоумова, переодетого в мужичий тулуп для похода в кабак за штофом. В дальнейшем он еще не раз возникал на страницах романа:

<...> Ваня Тупоумов, лизоблюд из балетных <...> Кто не знает Ваню Тупоумова? Худошавая, среднего роста, чрезвычайно подвижная фигура, с лицом, ничего особенного не выражающим. Лиц, подобных Тупоумову, если не считать несколько отвислой нижней губы, можно встретить целыми тысячами на всех перекрестках и во всех трактирах Петербурга. Разыгрывая шута и забавного служника, Тупоумов втирается повсюду, ест, пьет сладко на чужой счет, занимается посредством особого рода попрошайства деньги без отдачи <...>²⁵.

Как и в случае с Гансоновым, этот персонаж, описание которого давалось в характерной поэтике «типизации», был скопирован с «живо-

²³ Печаталась в «Петербургском листке» с октября 1869 г. Отд. изд.: СПб.: Ред. «Петербург. листка», 1870. Отметим, что в 1860-е балетный мир все чаще становился объектом изображения и критики. Ср. известное стихотворение Н. А. Некрасова «Балет» (1866), фельетон М. Е. Салтыкова-Щедрина «Проект современного балета» (1868), сатира на балетмейстера Артура Сен-Лиона, подвергавшегося регулярным нападкам в том числе со стороны А. А. Соколова и С. Н. Худекова на страницах упомянутых газет, и др.

²⁴ Свои критические статьи Худеков нередко тоже писал в жанре классической «физиологии». См., например, в одной из его заметок типологию балетного зрителя (С. Н. — *ов* <С. Н. Худеков>. Петербургский балет // Петербургская газета. 1868. № 53. С. 3). «Петербургская газета» с 1871 г. перейдет в его собственность.

²⁵ Соколов А. Театральные болота. Хроника-роман в трех частях. Часть первая. С. 85–86.

го лица», «сына капельдинера», умершего в больнице от белой горячки в год выхода отдельным изданием романа «Театральные болота»²⁶. Того же героя, типичного разночинца и вместе с тем характерного персонажа балетной богемы, изобразил и Худеков, в свою очередь слегка изменив фамилию оригинала:

В комнату вошел Безумов; имени и отчества его никто не знал; <...> Личность эта играла в балете весьма двусмысленную роль в качестве блюдолиза и комиссионера богатой молодежи... Это был артист в переносном и фигурант в буквальном смысле этого слова... Главное занятие его были — водка и коньяк; впрочем, и от других вин он не отказывался; все балетоманы жали ему руку при встрече, почти каждому из них он неоднократно оказывал различные услуги и получал за хлопоты мзду в виде синеньких и красненьких бумажек... Ни от одного поручения, какого бы странного оно ни было свойства, фигурант не отказывался и постоянно исполнял его с должным рвением и усердием²⁷.

Немаловажно здесь, что маленькие люди «балетного мирка» были «отечественного производства», в этом смысле авторы представляли суду публики историю «наших, списанных с натуры русскими». Однако вместе с тем прототипическая поэтика, традиционно отличавшая также светскую, салонную повесть, или литературу «кружка», в свою очередь адресованную «посвященным», была вполне приложима к описанию и другой части этого «мирка», на одном конце которого существовали «униженные и оскорбленные», на другом — балетоманы, в различных своих разновидностях, от скромных знатоков до богатых покровителей и меценатов — модели, сами собой хорошо укладывавшиеся в «светский» жанр. Изображение этого сообщества, с несколько иным набором персонажей или тех же самых, но в другом ракурсе, также колебалось от

²⁶ Биографическую справку о Иване Наумове (1839–1869) см.: Материалы по истории русского балета. Т. 1. С. 204–205. Он упоминался и в мемуарах Соколова как «оборванец», «сын ламповщика», одетый хуже других, хотя и другие были оборванцы (См.: Московский листок. Иллюстрированные прибавления. 4 ноября. 1907. № 44. С. 2–3).

²⁷ Б.п. <С. Н. Худеков >. Балетный мирок (Живые картинки). Материал для характеристики наших нравов. СПб., 1870. С. 28–29.

«типических» картин обрисовки нравов и характерных представителей до «фиксации» кулуарного фольклора, сплетен, слухов, анекдотов, а также завуалированных «портретов» или намеков на «живые лица». Так, на страницах «Театральных болот» промелькнули балетмейстеры Папапа и Свилион (соответственно — Петипа и Сен-Лион)²⁸, критики и рецензенты (в Минералогове, вероятно, отразились черты А. П. Ушакова)²⁹. Оставляли в романе следы и хорошо памятные театральной публике события недавней истории, например соперничество «дористов» и «гранцевистов» (поделившиеся на партии поклонники известных балерин, Генриетты Дор и Адель Гранцевой) и проч.

К подобным сюжетам обращался также и И. Панаев, отводя балету особое место в общем контексте театральной темы. В очерке «Провинциальный хлыщ»³⁰ автор дал иронический эскиз кружка балетоманов вокруг петербургского Большого театра, представив разные их типы, начиная от князя Арбатова, самого внушительного авторитета в этом мире, до так называемых хлопальщиков и шикальчиков:

У театралов <...> были очень усердные помощники, исправлявшие должность театралов из различных побуждений и рассаженные в разных концах и углах зала. Они состояли, первое, из господ, надсаживавших горло и отбивавших руки из того только, чтобы иметь честь попасть в кружок театралов, потереться около аристократов; второе — из нахлебников этой молодежи, их прихлебателей, и третье — просто из наемных хлопальщиков и шикальчиков, которые, когда театрал, их патрон, проходил мимо их, обыкновенно выстав-

²⁸ В позднейшем романе Н. Э. Гейнце «Герой конца века» (1896), в основу которого положены события, связанные с биографией Марии Петипа, последняя выступит под именем Маргариты Гранпа. К тому же каламбуру много позднее обратился Ф. Лопухов, подчеркнув игру смыслов в переименованной фамилии: «Если бы великий мастер был жив, я посоветовал бы ему свою фамилию Пети-па <retit — маленький> изменить на Гран-па <grand — большой, великий>, что было бы правильно» (Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М., 1972. С. 65). Перечень прототипов романа Гейнце см.: Записки корнета Савина. М., 1913. С. 4.

²⁹ Александр Павлович Ушаков (1833–1874) — балетный критик, печатавшийся в том числе в «Петербургском листке» (псевд. А. П–ч). Будучи по профессии минералогом, опубликовал целый ряд трудов на эту тему.

³⁰ Входил в цикл очерков-повестей «Опыт о хлыщах», напечатанных в журнале «Современник»: «Великосветский хлыщ» (1854, № 11); «Провинциальный хлыщ» (1856, № 4); «Хлыщ высшей школы (De la haute école)» (1857, № 4).

ляли вперед свои подобострастные фигуры и шептали с почтительной улыбкой: «Ну уж мы сегодня похлопали, ваше сиятельство! во втором-то акте какой залп задали!»³¹

Отметим, что за два года до появления в журнале «Современник» этого очерка во Франции вышли «Воспоминания парижского буржуа» Луи Верона (1854), отдельные главы которых были посвящены описаниям «балетной» части театрального быта Grand-Opéra, где автор состоял директором в 1831–1835 годах. Верон оставил множество нравописательных картин, сцен, типов (в том числе парижских балетоманов), выписанных с натуралистическими подробностями, от деталей одежды и поведения клакеров до нюансов профессиональных болезней танцовщиков (по специальности он был врачом). Одна из глав была прямо названа «За кулисами оперы» и открывалась описанием театра как гигантского военного корабля, в недрах которого работали многочисленные механизмы, при поломке обрекавшие всю махину на гибель³². Напомним, что не только сам Панаев интересовался балетным театром, разрабатывая эту тему в своем творчестве, но и его жена, Авдотья Яковлевна, оставившая воспоминания о периоде обучения танцам в Театральном училище, успела побывать в шкуре «балетной крысы», что увеличивает вероятность их знакомства с подобной литературой.

В прозе Панаева картины литературной физиологии сочетались с прототипической поэтикой, восходящей к светской повести, любимому им жанру. В его «типах», с одной стороны, легко было обнаружить «французские» аналоги. Например, в документальной фигуре балетомана Огюста, предводителя армии клакеров, выведенной в мемуарах Верона, можно разглядеть и панаевский «портрет» князя Арбатова, который вместе с тем содержал множество детальных описаний, намеков и подсказок, провоцировавших на поиск реального лица петербургской жизни³³.

³¹ Панаев И. И. Провинциальный хлыщ // Панаев И. И. Повести и очерки / Сост. А. Л. Осповат, В. А. Туниманов. М., 1986. С. 230.

³² Véron L. Mémoires d'un Bourgeois de Paris. Paris, 1854. Vol. 3. P. 331–333.

³³ Подобные отсылки к «реальным событиям» содержали и другие произведения Панаева. Например, в повести «Внук русского миллионера» (1858) в некоторых деталях образа танцовщицы, «приезжей знаменитости», которая в целом, скорее всего, лицо собирательное, можно тем не менее уловить намеки на Фанни Эльслер, известную балерину, выступавшую на петербургской сцене в 1848–1850 гг.

Эпизодические образы танцовщиц в «Провинциальном хлыще», в свою очередь, были наделены узнаваемыми именами, также наводящими на мысль об оригиналах. Имя и фамилия возлюбленной главного героя, Екатерины Торкачевой, «одной из самых хорошеньких молодых танцовщиц того времени»³⁴, созвучны Екатерине Паркачевой³⁵, которая тогда только начинала свою карьеру, и «типичная», отчасти фельетонная, судьба героини повести прямо с ней не связывалась, но могла проецироваться на многие другие судьбы преждевременно умерших танцовщиц. Именные двойники просматривались и у некоторых эпизодических персонажей, создавая квазиисторический орнамент: Каростицкая (танцовщица Коростинская)³⁶, Натарская (Анна Натарова)³⁷, Пряхина (возможно, Прихунова)³⁸.

В сюжетах из жизни героинь, занимавших едва ли не центральное место в «балетном мире», особое значение принадлежало теме «содержанства», которая присутствовала и на страницах упомянутого очерка Панаева, и в других его произведениях.

Сама по себе эта тема проходила по границе тех контрастных миров, которые составляли, пользуясь выражением Соколова, «интересное тело» «балетного быта»³⁹. Так, в «Театральных болотах», с прозрачно «засекре-

³⁴ Панаев И. И. Повести и очерки. С. 228.

³⁵ Паркачева, Екатерина Алексеевна (1834–?) — с 1854 по 1871 г. артистка Петербургского балета. Е. Вазем пишет о ней как об одной из «солисток, занимавших тогда на сцене второстепенное положение, но очень полезных танцовщицах» (Вазем Е. О. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра 1867–1884. Под редакцией и с предисловием Н. А. Шувалова. Л.; М., 1937; URL: Lib.ru/Классика: Вазем Екатерина Отговна. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. 1867–1884 (дата обращения 17.05.2021).

³⁶ Имя Коростинской упомянуто в списке труппы Большого театра за 1854 г., см.: Плещеев А. Наш балет (1673–1896). СПб.; М.; Краснодар, 2009. С. 221.

³⁷ Натарова Анна Петровна (1835–1917) — актриса Александринского театра, автор воспоминаний, посвященных Театральному училищу (печатались в журнале «Исторический вестник» с октября по декабрь 1903), которое окончила в 1853 г.

³⁸ Прихунова Анна Ивановна (1830–1887) — солистка Санкт-Петербургского Большого театра с 1846 по 1861 г. Оставила сцену, выйдя замуж за князя Л. Н. Гагарина. В «Провинциальном хлыще» князь Броницын, один из эпизодических персонажей, влюблен в Пряхину (см.: Панаев И. И. Повести и очерки. С. 232).

³⁹ В дальнейшем она также не потеряет актуальность. См., например, повести К. К. Случевского «Балетная», П. Д. Боборыкина «Вторая от воды» (1897), Веры Балетомановой «Жрица Терпсихоры» (1895) и др.

ченным» в фамилии прототипом, эпизодически появлялась Анна Александровна Безотрадина:

...содержанка князя Гаранина, воспитывалась в театральном училище, где ровнехонько ничему не научилась, кроме, разумеется, танцев, без чего она не была бы выпущена солисткою. Впрочем, если бы не ухаживания князя Гаранина, то очень легко могло бы случиться, что способности девушки <...> не были бы замечены, как не были они замечены у покойного Мартынова⁴⁰ в дни давно минувшие или как у г-жи Струйской⁴¹ во дни, нами переживаемые. <...> Безотрадина же не помышляла ни о рысаках, ни о пышных апартаментах, ни о туровской мебели, ни о дачах на Каменном острове, ни о заводских жеребцах, ни о рессорных экипажах...⁴²

Мотив бескорыстия или даже отказа от содержания, наиболее схематичный, сближал историю русской балетной «бесприданницы» с разночинными сюжетами и был важен для создания идеального ее типа.

Так, главная героиня «Театральных болот», спасаясь от преследований балетомана Крепостникова, отказывается от карьеры подаю-

⁴⁰ А. Е. Мартынов (1816–1860) — известный русский актер, талант которого не был поначалу раскрыт в Театральном училище, а педагог Я. Г. Брянский упрекал его за бездарность.

⁴¹ Е. П. Струйская (1845–1903) — актриса Александринского театра, талант которой также был признан не сразу.

⁴² Соколов А. Театральные болота. Хроника-роман в трех частях. Часть первая. С. 64–65. Фамилия героини, вероятно, содержит намек на известную артистку Императорского балета Л. П. Радицу (1838–1917). На это обратил внимание М. С. Альтман в своей картотеке прототипов, как и на имя еще одного персонажа, Безобедовой, возможно отсылавшей к актрисе Н. И. Подобедовой (1830–1893) (РНБ. Ф. 1440. Ед. хр. 421. Л. 24, 25). Ср. также фамилию Малорыбкина, эпизодический персонаж, прообразом для которого послужила известная драматическая актриса Ф. А. Снеткова (1838–1929); см.: *Золотничья Т. Фанни Снеткова («Царица грез театрального Петербурга»)*. Л., 1973. С. 12–13. Отметим, что описание внешности Радиной в романе по ряду черт совпадает с портретом П. Ф. Бореля, гравировал К. П. Вейерман (Всемирная иллюстрация. 1876. Т. 16. № 410. С. 341). В биографической справке о танцовщице, составленной Борисоглебским, указывается, что Радица «будучи много лет наложницей Адлерберга, <...> никогда не пользовалась его властью для достижения своих целей» (Материалы по истории русского балета. Т. 1. С. 199).

щей большие надежды танцовщицы и становится никому не известной хористкой. Такой была и героиня повести С. Н. Худекова, танцовщица (корифейка), в прошлом воспитанница петербургской балетной школы, которая мечтает, совсем по-разному, оставаться простой труженицей сцены, избежав участи соержанки. Этот нравоописательный персонаж мог служить назиданием для молодых выпускниц театрального училища, корифеек и солисток, становившихся объектом критики и похвал Худекова-рецензента на страницах той же газеты, чаще других Е. Вазем, А. Вергиной (1848–1898), Евг. Соколовой (1850–1925).

В лице упомянутого балетмана Крепостникова у А. Соколова выведен один из характерных представителей этого мира: «Вечно свободный, вечно праздный, за исключением кой-каких занятий в полку, он каждый день аккуратно являлся на „улице любви“⁴³ и гонял по ней раза по три и по четыре своих арабских жеребцов <...>»⁴⁴, посылал понравившейся танцовщице «букет из одних белых камелий», покупал балетных рецензентов. Возможно, в нем отразились некоторые черты золотопромышленника, мецената, тайного советника Ф. И. Базилевского (1834–1895), одного из героев воспоминаний Соколова, который считал, что это готовый персонаж для романа: «Три лица могли написать роман из балетного мира, сделав центральной фигурой миллионера Базилевского, но они ничего не написали. Эти лица: К. А. Скальковский, С. Н. Худеков, А. П. Ушаков <...> Этот пробел отчасти по личным наблюдениям, отчасти по чужим воспоминаниям мог бы восполнить А. А. Плещеев <...>»⁴⁵.

⁴³ Имеется в виду Театральная улица, на которой располагалось Театральное училище в Санкт-Петербурге.

⁴⁴ Соколов А. Театральные болота. Часть первая. С. 322.

⁴⁵ Соколов А. Из моих воспоминаний (театральных, литературных и общественных). XIV. Кружок балета // Московский листок. Иллюстрированные прибавления. 1909. 19 апреля. № 15. С. 2, 6. Ср. портрет этого известного лица у самого Соколова в тех же воспоминаниях: «Фёдор Иванович Базилевский очень любил, чтобы говорили об его меценатстве, щедрости и тонком понимании хореографии. Но, откровенно говоря, он больше понимал толк в своих балетных содержаниях, нежели в их искусстве.

Выделяется танцовщица, прославляют ее, в Базилевском пробуждается жажда покровительствовать таланту, но покровительствовать на почве, ничего общего с хореографией не имеющей» (Там же. С. 3–6).

Примечательно, что балетная разновидность «хлыща», восходящая к упомянутому выше очерку Панаева, которому приписывалось изобретение типа хлыща как такового⁴⁶, получила в балетной физиологии дальнейшую разработку: «Картежников — это самый бесноватый из всех балетных хлыщей.

Он суетится, вьется, ораторствует, надседается. <...> Он же летает от Борелли к Дюссо и от Дюссо к Вольфу, возя ворох новостей или подписные листы, или хлопочет о букетах, встречах и бриллиантах»⁴⁷.

Возможно, в этом гротескном образе отразились черты драматурга А. Н. Похвиснева (1816–1892), сохранившегося в памяти современников именно как типичный балетоман. Не исключено, что намек на это «живое лицо» содержит и сама фамилия персонажа: с Похвисневым были связаны «картежные» слухи и анекдоты, судя по которым его долги не однажды оплачивались по распоряжению Александра II. Кроме того, в романе этот персонаж склонен к произнесению высокопарных речей: «— Я, господа, — начал Картежников, — думаю начать речь так: „Обольстительная фея!.. Несравненная пери! Чудная сильфида!..“»⁴⁸ и т. д. Та же черта поведения отличала и А. Похвиснева, который «не пропускал ни одного спектакля, ездил на театральные ужины, пирушки, за которыми любил говорить речи. В речах его, самых заурядных, чувствовался какой-то необыкновенный пафос, подъем и увлечение. Произносил он их глухим-преглухим голосом и чуть не после каждого блюда, а иногда и во время еды»⁴⁹.

Еще более детально разрабатывал этот тип С. Н. Худеков. Отметим, что одного из его представителей в «Балетном мире» звали Банкометов, а в другом — можно заподозрить автошарж, во всяком случае к этому располагала фамилия эпизодического персонажа Толстякова.

Каста хлыщей <...> составляет душу балета, необходимую ее принадлежность; без хлыща не было бы балета, точно так же, как и без

⁴⁶ О введении в обиход этого понятия именно Панаевым см.: *Туниманов В. А.* Повести и очерки Ивана Панаева // Панаев И. И. Повести и очерки. С. 12.

⁴⁷ *Соколов А. А.* Театральные болота. Хроника-роман в трех частях. Часть третья и последняя. С. 99–100.

⁴⁸ *Соколов А. А.* Театральные болота. Хроника-роман в трех частях. Часть третья и последняя. С. 103.

⁴⁹ *Плещеев А.* Что вспомнилось. Актеры и писатели. СПб., 1914. Т. III. С. 169.

балета не было бы хлыща. Они необходимы друг для друга и не могут существовать один без другого <...> хлыщ не может прожить спокойно одной недели, не подышавши театральным воздухом. Он любит все, что касается балета: каждая кулиса, из-за которой выглядят смазливенькие и некрасивые балетные фигурки, каждое кресло, каждый танец, каждый полинялый костюм для него приятнее всех блаженств мира...<...> Когда он в балете, весь остальной мир <...> забыт⁵⁰.

Многие «бродячие сюжеты» и типы «балетного мирка» ожили в позднейшей пьесе А. А. Плещеева «Танцовщица» (1912), которая открывалась характерной физиологической сценой — кучка «вхожих» в театральное закулисное балетоманов распределяют места на предстоящий и уже заранее нашумевший бенефис кордебалета. А заканчивалась — ресторанной пирушкой артистической богемы. Драма была оснащена многочисленными намеками на прототипы и реалии театральной повседневности, вплоть до специфических деталей профессионального жаргона. Ее героиня сетует: «Никак не могу заучить по-французски батман сюр ле ку де пье! Не выговоришь! По-нашему гораздо проще и короче! Сюркупье!»⁵¹ Подтверждение даже этому мимолетному пассажиру можно найти в специальной литературе, в уже упоминавшейся книге известного балетмейстера Ф. Лопухова: «В школьной терминологии термин „сюр-ле-ку-де-пье“ превратился в „сюркупье“, а „девелопе а-ле-сгон“ — просто в „а-ле-сгон“ и т. д.»⁵².

А. А. Плещеев посвятил описанию «балетного мирка» не одну страницу своей мемуарной прозы, рисуя литературные виньетки и портреты его позабытых героев. Вернулся к «старым» сюжетам в своих позднейших воспоминаниях и Соколов, переосмысляя их не только в другом жанре, но и в контексте новой эпохи, где все большую актуальность приобретала тема «богемы»⁵³. На страницах соколовских мемуаров закономерно появилось и имя ее летописца Мюрже, автора известных

⁵⁰ Б.п. < С. Н. Худеков >. Балетный мирок. С.91–92.

⁵¹ Плещеев А. А. Танцовщица. Четыре картины из ее жизни. М. [1912]. С. 12–16.

⁵² Лопухов Ф. Хореографические откровенности. М., 1972. С. 47.

⁵³ Подробнее об этом, как и русской рецепции «богемной темы», в том числе и у Т. Готье, см.: Яковлева Н. А. Богема и ее герои в русской литературе // *Varietas et concordia. Essays in Honour of Pekka Pesonen*. Helsinki, 2007. P. 534–565.

«Сцен из жизни богемы» («Scènes de la vie de bohème», 1851), писавшихся на стыке по меньшей мере двух литературных традиций, «физиологического очерка» и «романа с ключом» («roman à clef»)⁵⁴.

Частью этой большой темы XX века и стал «балетный мирок», история которого в предыдущую эпоху создавалась как история «типов» и «нравов».

Фрагменты «литературной физиологии», как и следы анекдотов, слухов, сплетен, характерные черты «устной истории», присутствовали не только в «балетной» беллетристике, но и в профессиональных историях балета, писавшихся в конце XIX века, в книге о танце К. Скальковского (1882), сочинении Плещеева «Наш балет» (1896), которое приобрело статус «классического» источника по теме, как и в четырехтомной «Истории танцев» С. Худекова (1913–1918), несмотря на «парадный» стиль издания, сохранившей связь с ранней «физиологической» литературой. Обращаясь в различные периоды к литературной социологии типов и нравов, авторы между строк «сохраняли», «конспектировали», иногда «зашифровывали», в силу своей злободневности, историю конкретных людей и событий.

Особенности «физиологического» жанра, того инструмента, которыми они пользовались, во многом определяли ракурсы этой истории, ее «оптику», «объект», типы и характеры, нередко представлявшие собой карикатуры и гротески, что являлось и частью самоописания их авторов как участников и действующих лиц этого «мирка».

Таким образом, балетная антропология 1860-х сыграла важную роль подготовительного этапа к написанию «истории балета». В этом мож-

⁵⁴ Ср. востребованные в это время рассуждения о богеме в воспоминаниях Соколова: «Слово „богема“, ввел в употребление писатель Генрих Мюрже. Богема, собственно, — цыганщина. Богемой Мюрже окрестил студентов Латинского квартала, но затем богемой стали называть всякую интеллигентную бедноту, которая артистически-весело и беззаботно переносит лишения и даже с некоторым презрением относится к земным благам <...>. Но наша богема, имея много общего с богемой Латинского квартала, имела и свои особенности. К числу особенностей принадлежало и то, что она делилась на два разряда. <...> Первые выбирали для своих сходбищ рестораны почище и подороже, вторые ютились в подвальных ресторанчиках, которые так и звались „ямками“» (Соколов А. Из моих воспоминаний (театральных, литературных и общественный). VI // Московский листок. Иллюстрированные прибавления. 1909. 8 февраля. № 6. С. 2).

но усмотреть и одну из причин той категоричной оценки, которую дала Л. Д. Блок своим предшественникам, писавшая, что балет во второй половине XIX столетия «остается жить в нездоровой атмосфере узкого кружка балетоманов»⁵⁵.

⁵⁵ Блок Л. Д. Классический танец. С. 228.

«Правда» о личности Моцарта в поэме Якова Полонского «Кузнечик-музыкант»

Леа Пильд (Тарту)

В исследовании о музыкальной мифологии в русской литературе первых десятилетий XX века отмечается, что мифологизация венских классиков Моцарта и Бетховена и некоторых других композиторов предшествующего столетия возрождается в творчестве русских поэтов-модернистов:

В России начала XX века, в период продолжающейся вагнеровской экспансии, все более утверждающегося «культа» Скрябина, в период расцвета национальной композиторской школы — происходит возвращение Моцарта в русскую поэзию. Особенность «русского» Моцарта — восприятие его сквозь призму пушкинской маленькой трагедии и еще — в давно замеченном сходстве между Моцартом и самим Пушкиным [Гервер: 40].

В приведенном фрагменте из монографии музыковеда Ларисы Гервер по умолчанию предполагается, что произведения поэтов второй половины XIX века не столь богаты толкованиями музыки и индивидуальности Моцарта. Тем не менее художественная и критическая рефлексия, посвященная Моцарту, Бетховену и даже, хотя и в меньшей степени, Гайдну, была присуща нескольким русским поэтам — поздним романтикам, публиковавшимся в 1850–1890-е годы¹.

В каком-то смысле отношение к венской музыкальной классике А. Фета, Я. Полонского, Н. Огарева, с одной стороны, и А. К. Толстого — с другой, отражало ситуацию, сложившуюся в 1850–1870-е годы в русской музыкальной критике и среди слушателей-меломанов. Приверженцы венских классиков, как правило, не знали или не любили музыкального новатора и реформатора Вагнера², а принимавшие Вагнера вполне терпи-

¹ См. об этом, например: [Пильд 2018: 396–415].

² Одним из самых ярых противников Вагнера был художественный и музыкальный критик Владимир Стасов, считавший сюжеты опер музыкального ре-

мо относились и к предшественникам композитора. Так, ни Фета, ни Полонского музыка Вагнера не привлекала, но А. К. Толстому были близки и венская классика, и некоторые оперы Вагнера³.

форматора не созвучными современности: «Я бы спросил любого самого отчаянного вагнерианца, пусть он скажет по совести, неужели есть хоть какой-нибудь человеческий смысл во всех этих „Тангейзерах“, „Лоэнгринах“, „Блуждающих голландцах“, неужели для нашего времени менее несносны, менее негодны какие-то нелепые средневековые сказки о Граале, о принцах, превращенных в лебедей, о покидании любимой женщины из-за того только, что она осмелилась спросить рыцаря, кто он такой, о Венериной горе, о дочерях, выдаваемых замуж за того, кто лучше поет песенку, и т. д., без конца, — неужели все это менее несносно и нелепо, чем старинные париковские доброго времени сказочки об Армиде, призывающей себе на помощь фурий, богиню „Ненависть“, об Орфее, песенками утомляющем Цербера и прочих фигурантов старинного балетного ада? Какая разница между либретто того и другого сорта? Да ровно никакой, кроме только разве той, что Глюка может еще извинить общая мода, общее лжекласическое настроение его века, а Вагнера ничто уже не может извинить, потому что давным-давно ни у кого нет ни малейшего верования в средневековые сказочные глупости и ни малейшей к ним симпатии» [Стасов]. О Стасове как музыкальном критике в контексте русской музыкальной культуры пореформенного периода см.: [Келдыш].

Как вспоминал академик живописи Л. Н. Майков, отрицательно относился к музыке Вагнера и И. С. Тургенев, повлиявший на музыкальные вкусы ряда поэтов второй половины XIX века: «...позволяю себе прямо сказать, что не то что не понимаю, но совершенно не люблю музыку Вагнера. Мелодия Моцарта льется для меня совершенно естественно, так, как льется какой-нибудь прекрасный ручей или источник, но эти вечные диссонансы Вагнера на меня производят, с первого же их звука, самое неприятное впечатление» [Русская старина: 215]. Нелюбовь к Вагнеру и пристрастие венских классиков, по свидетельству Анны Григорьевны Достоевской, были присущи и ее мужу [Достоевская: 151]. Ср. также в письме Достоевского к жене 7/19 августа 1879 г. из Эмса: «Музыка здесь хоть и хороша, но редко Бетховен, Моцарт, а все Вагнер (прескучнейшая немецкая каналья, несмотря на славу свою)» [Достоевский: 100].

³ Ср. его высказывание о Моцарте и Вагнере, свидетельствующее об интересе к обоим композиторам: «Не знаю, верно ли я заметил, но мне кажется, что в других операх, где происходит борьба зла и добра („Фрейшютц“, „Роберт“ (речь идет об операх Вебера «Волшебный стрелок» и Мейербера «Роберт-дьявол». — Л. П.) и даже „Дон Жуан“), эти обе силы являются поочередно, тогда как в „Тангейзере“ они появляются одновременно, составляя одно целое, пополняя друг друга» (письмо из Берлина С. А. Толстой, 14 сентября 1869 г. [Толстой IV: 362]). Впрочем, интерес Толстого, кажется, не распространялся на позднее творчество Вагнера, которое, по словам исследователя, не привлекало русских слушателей в 1860–1870-е гг.: „Тангейзер“ и „Лоэнгрин“, еще сохраняющие связь с традициями ро-

В настоящей статье мы коснемся только толкования личности Моцарта в поэзии Я. П. Полонского, не претендуя пока на более глобальные обобщения⁴. Мир музыки в разных его проявлениях привлекал поэта: в музыкальном плане он был гораздо более образован, чем его близкий приятель Фет, так и не научившийся играть ни на скрипке, ни на фортепиано [Фет 1893: 93–94]. Как свидетельствует Елена Андреевна Штакеншнейдер в дневниковой записи от 27 сентября 1855 года, поэт владел игрой на музыкальном инструменте: «Теперь Полонский ушел в залу играть на фортепиано» [Штакеншнейдер: 75], хотя об исполнительском репертуаре автора «Кузнечика-музыканта» мы пока ничего не знаем.

Известно, что Полонский был знаком с музыкальным критиком и композитором Александром Николаевичем Серовым, который собирался писать музыку на либретто поэта по мотивам повести Гоголя «Ночь перед Рождеством»⁵. У поэта есть произведения, где он либо концептуализирует творчество одного композитора (например, Гектора Берлиоза в стихотворении «Концерт»)⁶, либо описывает музыку экфрасти-

мантической оперы первой половины столетия, смогли быть сравнительно легко усвоены русской публикой 60–70-х годов» [Келдыш].

⁴ Имя Моцарта довольно часто встречается не только в российской периодике второй половины 1850-х гг., но и в художественных произведениях этого периода. Объяснить актуализацию такого интереса можно и празднованием столетнего юбилея композитора в 1856 г., и, по-видимому, следующим пассажем из диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855), на которую резко отреагировали российские литераторы, не принимавшие реалистической эстетики: «„Прекрасное в действительности заключает в себе много непрекрасных частей или подробностей“. — А в искусстве разве не то же самое, только в гораздо большей степени? Укажите произведение искусства, в котором нельзя было бы найти недостатков. <...> О музыке нечего и говорить: Бетховен слишком непонятен и часто дик; у Моцарта слаба оркестровка; у новых композиторов слишком много шума и трескотни. Безукоризненная опера, по мнению знатоков, одна — „Дон Жуан“, не знатоки находят его скучным» [Чернышевский].

⁵ Об этом Полонский сообщал в письме к И. С. Тургеневу 16–20 августа 1870 г. [Полонский 1964: 240–241].

⁶ Возможно, в стихотворении «Концерт» (1858), где обрисован демонизированный композитор-дирижер, подразумевается исполнение его драматической легенды «Осуждение Фауста» (1845): «Здесь Берлиоз!.. я видел сам <...> И думал: что-то скажет нам / Сей музыкальный Мефистофель? / И вот, при свете ламп и свеч, / При яром грохоте оркестра, / Я из-за дамских вижу плеч, / Как тешит публику маэстро. / Трубят рога, гремит тимпан, / В колокола звонят над нами... / И над поющими струнами / Несётся звуков ураган. / И адская слышна угроза... <...>

чески, как в посвященном П. И. Чайковскому стихотворении «Музыка». Лирические персонажи Полонского — это зачастую не только поэты-певцы, но и музыканты⁷. Мы сделаем попытку определить, почему именно в конце 1850-х годов у Полонского появляется потребность обратиться к образу Моцарта и его музыке.

В 1859 году в третьем номере журнала «Русское слово» была опубликована поэма Полонского «Кузнечик-музыкант», написанная шести-стопным хореем.

В этом издании, финансируемом графом Г. А. Кушелевым-Безбородко, Полонский занимал в течение нескольких месяцев (с января по май 1859 года) пост второго редактора [Эйхенбаум 1969: 261–262; Динесман: 564]. Поэма появляется в печати именно в тот период, когда Полонский как непосредственный участник литературно-журнальной жизни был вовлечен в борьбу литературных партий, и в противостояние отдельных литераторов. Его редакторство закончилось довольно быстро; считается, что Полонский покинул свой пост в результате происков А. Григорьева, которого сам и пригласил в журнал «Русское слово» [Динесман: 564].

Современники Полонского отождествляли главного персонажа поэмы с личностью автора — иногда иронически, иногда вполне серьезно. Ср., например, в воспоминаниях Е. Н. Опочинина «Я. П. Полонский и его пятницы»:

Поют!.. увы! не понял я, / Что значит хор сей погребальный?» [Полонский]. Берлиоз в системе музыкальных противопоставлений Полонского является одним из антиподов Моцарта. И. С. Тургенев в статье «Современные заметки» (1847), характеризуя драматическую легенду Берлиоза «Суждение Фауста», писал: «Что в наше время музыка в упадке — в этом, вероятно, многие согласятся. Виртуозы, концерты, хроматические галопы, гениальничанье и претензии ее убили. Когда г-н Берлиоз, этот тип мудреной и сложной бездарности, может безнаказанно перед целым Парижем заставить хор чертей в своем „Фаусте“ петь следующие слова:

Has! marakarai
Obaï maraïbo
Meriadec marakara...

Чего же ждать? После Моцарта и Глука — Россини, после Россини — Беллини и Донизетти; после них — Верди... Уверяют, что человечество идет вперед; согласны... но, видно, и человечеству случается иногда „отступить“, чтобы лучше прыгнуть“.

⁷ См., например, стихотворения «Старый Сазандар», «Сатар», «Примадонне», «Старый тапер» и др.

Странное дело, но мне казалось, что я давно знаю поэта, так привлекательный образ его казался мне близким и знакомым. Я смотрел, как он, время от времени взглядывая в окно, водил кистью по начатому этюду, углубленно отдаваясь своей работе, а сам думал:

Тонконогий, тощий и широколобый.
Был он сущий гений, дар имел особый.

Да ведь это так он сам и есть «Кузнечик-музыкант»! И поет он свои песни так же, как кузнечик...

— Этот свист трескучий, этот звон безбрежный
Разлитой повсюду, и сухой и нежный... —

незаметно для себя выговорил я вслух [Опочинин: 313]⁸.

В письме к Полонскому 1 января 1888 года о поэме «Кузнечик-музыкант» вспоминает Фет; он не только высоко оценивает это произведение, называя его «бессмертным», но одним из первых обнаруживает его глубинный поэтический смысл, то есть связывает творца поэмы с образом пушкинского Моцарта:

Конечно, все вы, друзья мои, вольны делать что угодно, но, не принимай Сальери так к сердцу легкомыслия Моцарта, не было бы самой пиесы Пушкина. «Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь. Я знаю, я». Мне так и хочется вместо Моцарт поставить Яков [Фет 2008: 621].

Поэма «Кузнечик-музыкант» из жизни насекомых написана в условно-аллегорической форме и, по мысли Б. Эйхенбаума, стилистически близка «распространенной в те годы» животной карикатуре

(вроде знаменитых иллюстраций Гранвиля), сопровождавшейся литературным текстом в виде очерка, новеллы, фельетона и проч. Здесь

⁸ Ср. также в письме И. С. Тургенева Фету 5 ноября 1860 г.: «Бедный, бедный кузнечик-музыкант! Не могу выразить, каким нежным сочувствием и участием наполняется мое сердце, как только я вспомню о нем» [Тургенев 1978: 259].

люди изображались в виде животных, но в свойственной людям бытовой обстановке и одежде, в их общественной и домашней среде и т. д. От животных оставались, в сущности, только маски. Так сделано и в «Кузнечике-музыканте»... [Эйхенбаум 1954: 535].

Условная стилистика поэмы и ее шуточная интонация говорят о том, что поэт в такой форме дистанцируется от волнующей его темы «бесплезного» искусства в период господства позитивистской и материалистической эстетики. Вместе с тем поэма носит дидактический характер: помимо лирической стихии, в ней есть и стремление научить современного читателя любви к вечным ценностям.

В программной статье «Стихотворения Л. Мея»⁹, опубликованной в первом номере «Русского слова» за 1859 год, Полонский высказывает мысль о необходимости наставничества в поэзии: «...всякий поэт, если только он поэт, есть *учитель взрослых*» [Полонский 1859: 69]. Мотивно-образная структура поэмы дает основание предположить, что Полонский вполне осознанно ориентирует ее на собственную лирику. Важное место в поэме занимают ночной пейзаж, описания вечера и заката, которые являются частотными¹⁰ в стихотворениях Полонского. Ночь для

⁹ Ключевые понятия статьи «Стихотворения Мея» близки рецензии А. В. Дружинина, посвященной сборнику самого Полонского 1855 г. Одним из самых высоких достоинств поэтического мира Полонского Дружинин считает тесную взаимосвязь личных свойств поэта и его художественных образов: «...г. Полонский всех более отличается теплотою чувства, проявлением симпатической личности в своих стихотворениях. <...> он один из самых личных поэтов современности, после гг. Огарева, Некрасова, Фета, Майкова» [Дружинин]. Те же требования Полонский предъявляет «истинным» поэтам и находит, что поэтические образы Мея лишены этой особенности, и, следовательно, Мей не может выполнять для современного читателя роль «учителя взрослых»: «Мало, слишком мало средств или материалов дает нам г-н Мей, чтобы узнать его как лирика, чтобы познать его поэтической личностью. <...> По несколько раз перечли мы эти личные (чисто субъективные) стихотворения г-на Мея и пришли наконец к тому, что из них нельзя извлечь о лице автора никакого цельного понятия; что автор, как лирический поэт, не дает нам никакого образа, никакой определенной физиономии, что нет ни одного стихотворения, которого бы звучный стих *ударил по сердцам с невидимой силой*» [Полонский 1859: 72].

¹⁰ Ср. в этой связи высказывание И. Анненского: «Любимая тема описаний нашего поэта это закат, вечер или ночь. В стихотворении „На закате“ та же тема, что в „Вечере“ — морское побережье на закате. Начало стихотворения рисует ту же картину тихого вечера на воде <...> „Белая ночь“ тоже воспета Полонским, та

поэта — это время высвобождения творческой фантазии и/или единения с музыкой природы и Вселенной. В «ночных» стихотворениях слуховые образы зачастую переплетаются со световыми, а лирический герой Полонского вглядывается и вслушивается в природный мир, присоединяется к его голосам. Эти же мотивы встречаются в поэме «Кузнецик-музыкант»:

Уходя, день ясный плакал за горою
И, роняя слезы, жаркою зарею
Из-за темной рощи обхватил край нивы.
Дню вослед глядела ночь — и переливы
Света отражались и дрожа блуждали
По ее ланитам. Тихо начинали
Выходить светила, месяца предтечи,
Перед божьим тронном зажигая свечи
[Полонский 1986: 270].

Сядешь ты, бывало, в свете серебристом
Месяца, под полог ночи, на сололке,
Ветром сокрушенный. (Даром, что не ломки
Гибкие колосья, все же в ниве шаткой
Много их подломит этот ветер гадкий.)
Сядешь ты, бывало, и во славу ночи
На своей скрипиче пилишь что есть мочи
[Полонский 1986: 270].

<...>

Только насекомых мир неугомонный
Голосил немолчно в тишине бессонной.
Стрекотали мухи; комары трубили;

белая ночь, которую воспел Пушкин и так дивно описал Гончаров в „Обыкновенной Истории“ [Анненский]. См. также другие стихотворения ночной тематики: «Зимний путь» («Ночь холодная мутно глядит...» <1844>), «Ночь в горах Шотландии» («Спишь ли ты, брат мой?» <1844>), «Грузинская ночь» («Грузинская ночь — я твоим упиваюсь дыханьем...» <1848>), «Ночь» («Отчего я люблю тебя, светлая ночь...» <1850>), «Колокольчик» («Улеглася метелица... путь озарен...» <1854>) и т. п.

На своих скрипичах весело пилили,
 Лихо зная ноты, стало быть без свечек,
 Те, которых хором управлял кузнечик.
 Впереди оркестра на своей скрипиче
 Громче всех пилил он в честь своей царицы
 [Полонский 1986: 280–281].

В поэме идет речь о кузнечике (образ, восходящий не только к державинскому «Кузнечику», но и к цикаде Анакреона)¹¹, «гениальном» музыканте-скрипаче, осваивающем по воле обстоятельств искусство версификации:

«<...> Разве не сумею
 Я в смешном и жалком отразить идею». —
 И с таким решеньем за работу смело
 Принялся он: мигом закипело дело —
 И слова и звуки. Хоть и не бывал он
 В обществе Жорж-Занда — вот что написал он <...>
 [Полонский 1986: 272].

«Кузнечик-музыкант» заключает в себе ряд аллюзий на «маленькую трагедию» Пушкина «Моцарт и Сальери», одна из них коррелирует с опознавательными знаками современного «нигилистического» направления, которое было в целом чуждо Полонскому.

Как и у Пушкина, искусство «гениального» кузнечика противопоставляется в поэме науке, которой увлекается воинственно настроенная «мошка»:

И грозила мошка с помощью науки
Умертвить тобою созданные звуки
 [Полонский 1986: 270]¹².

¹¹ См. об этом: [Бойко: 343–348].

¹² Ср. у Пушкина в монологе Сальери: «Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп».

Сам кузнечик противопоставлен другому персонажу — «иностранцу»-соловью, в порочность которого не может до конца поверить герой Полонского. Соловей убивает красавицу-бабочку, в которую влюблен кузнечик-музыкант, но это страшное преступление не приводит героя к переоценке соловьиного пения. Полонский модифицирует высказывание пушкинского Моцарта о несовместимости гения и злодейства:

Однако, —
Возразил герой мой, — не бранись напрасно!
Плут едва ли может петь так сладкогласно.

<...>

И долго сладостные трели
Соловья так смутно для него звенели,
Как звенит порою в час ночной метели,
Глухо замирая, колокольчик дальний
В глубине пустыни снежной и печальной
[Полонский 1984: 243].

К «Моцарту и Сальери» косвенно отсылает также образ другого кузнечика — «гуляки» (Сальери у Пушкина характеризует несерьезного Моцарта именно так: «гуляка праздный»). Это приятель главного героя и его alter ego, завсегдашай харчевни и носитель здравого смысла:

«<...> Экой, брат, ты, право!
Рассуди же здраво и пойми, что слава
У людей бывает; а у насекомых
Что такое слава? — болтовня знакомых.
Мы не лавры носим — носим побрякушки,
То есть наша слава просто — ф и н т и ф л ю ш к и <...>»

Тут гуляка, видно, утомившись спором,
Оглядел артиста мутно-строгим взором;
Выпил рюмку водки, пискнул, углубился
В созерцанье почвы и — угомонился.
Ну и слава богу! Не до возражений
Было музыканту. Как упрямый гений,

Он с хлыстом, наместо беспокойной скрипки,
По меже зеленой поскакал под Липки
[Полонский 1984: 278].

И сам кузнечик-гений, и его оркестр играют на скрипках («скрипичах»), как и слепой старик в трактире у Пушкина¹³, исполняющий на свой лад «арию из „Дон Жуана“» Моцарта.

Маленькая трагедия «Моцарт и Сальери», однако, не является для Полонского единственным важным источником, кодирующим многие важные смыслы в поэме. Очевидно, что поэма написана не только для декларации своего творческого *specto* и воспитания читателя, но и с целью полемики с некоторыми современниками, отрицающими самоценное искусство. Полонский стремится изобразить кузнечика как «музыканта» моцартианского склада. Именно в 1850-е годы в музыкальной критике происходит переоценка образа «романтического» Моцарта, который начал формироваться в первые десятилетия XIX века¹⁴. Пересмотру подвергается романтический миф о Моцарте и его музыке, который создавали в своих сочинениях Э. Т. А. Гофман, Жорж Санд и музыкант-любитель А. Д. Улыбышев — автор трехтомной монографии о Моцарте, написанной на французском языке и вышедшей в свет в 1843 году [Улыбышев].

Ниспровергателем романтической трактовки произведений венского классика оказывается Александр Николаевич Серов — известный композитор и первый музыкальный критик-профессионал в России. В первом номере журнала «Русское слово» за 1859 год, в пору недолгого редакторства Полонского, была опубликована первая часть статьи Серова «Опера и ее новейшее направление в Германии» (см.: [ЛН 2008: 600]). Статья упоминается и в том плане номера журнала, который Полонский отправил в письме 2 ноября 1858 года Фету (там приведено черновое или приблизительное название статьи: «О современной немецкой музыке — и музыкантах») [ЛН 2008: 598]. В работе Серова идет речь о Моцарте как одном из предшественников Рихарда Вагнера. Подробный разбор

¹³ О музыке, исполняемой скрипачом в трактире по просьбе Моцарта в маленькой трагедии Пушкина см.: [Кац: 64–71].

¹⁴ Романтический миф о Моцарте сохранил свою актуальность до начала XX в. включительно. С ним полемизирует автор одной из самых авторитетных монографий о Моцарте начала века — Герман Аберт. См.: [Аберт: 41–42]. О романтической трактовке музыки Моцарта в русской культуре см. также: [Раку].

оперы Моцарта «Дон Жуан» был дан в серии статей критика «Моцартов Дон Жуан и его панегиристы», опубликованных в журнале «Пантеон» за 1853 год¹⁵. У нас нет сведений о знакомстве Полонского с этими работами Серова, однако оно представляется вероятным¹⁶. Полемизируя с А. Д. Улыбышевым, автором «Новой биографии Моцарта», вышедшей в 1843 году в Москве на французском языке¹⁷, Серов доказывает, что Моцарт не создавал «титанических» образов, как полагал Улыбышев и его предшественники, а его Дон Жуан — не является «исключительной» личностью. Исключительности героев Моцарта Серов противопоставляет обычность, оперные персонажи композитора — обычные люди. Помимо некоторых понятий, заимствованных из реалистической эстетики, Серов обращается к характеристике гения из статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» [Шиллер]¹⁸ и, конечно, к маленькой трагедии Пушкина. Основными качествами «гения» названы «простота» и «наивность». Однако творчество гения, как считает Серов, не во всем совершенно. Таким образом, и музыка гениального Моцарта в каких-то своих чертах приближается в трактовке Серова к «обыкновенной», так как в его творениях есть «слабости» и «неровности»:

Моцарт величайший гений, никто в этом не усомнится; но на всякого мудреца бывает доля «простоты». Простота, наивность — ча-

¹⁵ Три статьи Серова были напечатаны в № 4, 5 и 6 журнала «Пантеон».

¹⁶ В № 3 «Пантеона» за 1853 г. был опубликован рассказ Полонского «Квартира в татарском квартале», а в № 5 — стихотворение «Имеретин». Вторая часть статьи Серова «Моцартов Дон Жуан и его панегиристы» помещена в журнале сразу вслед за текстом Полонского.

¹⁷ О полемике А. Н. Серова с А. Д. Улыбышевым в 1850-е гг. см.: [Ливанова: 46–54]. По словам Т. Ливановой, «Моцарта постоянно признавали у нас Шекспиром в музыке <...> К середине столетия о Моцарте у нас вообще вспоминали часто и о музыке его писали охотно» [Там же: 46–47]. Критический настрой Серова по отношению к творчеству высоко ценимого им Моцарта, по мнению музыковеда, был вызван стремлением к новаторству в музыкальном искусстве: «...Серов был прежде всего человеком своего времени, страстным, непримиримым борцом за новые идеи и формы в искусстве. Абсолютный „культ Моцарта“, по глубокому убеждению Серова, мешал верному пониманию музыкального прогресса» [Там же: 54].

¹⁸ Ср., например: «Наивным должен быть каждый истинный гений — или он вовсе не гений. Гением его делает только наивность, а если он таков в интеллектуальной и эстетической областях, то не может быть иным в области моральной» [Шиллер: 396].

сто одно из самых характерных свойств гениальной природы; следовательно, вместо того, чтоб везде, при малейшем случае, отыскивать разные сокровенные глубины в намерении художника, лучше просто видеть в нем всю силу гения в том, *что* превосходно, и видеть неровность вдохновения, слабость, невыдержанность в том, *что* слабо и не выдержано, хотя бы это, как очень часто бывает, встретилось рядом с самою сильною, гениальною вещью» [Серов: 359].

Полонский изображает своего героя наивным и простоватым и явно стремится обрисовать его как «музыканта» моцартианского склада. Наивность, непосредственность и недостаток интеллектуального начала приписывалась современниками и самому Полонскому, и его творениям.

По мнению Т. Г. Динесман, слова Фета: «Что же касается до тебя, то я люблю тебя за твой талант и, как я уже сказал, за твою поэтически наивную природу» [Фет 2008: 621] «можно было бы поставить эпитафией к истории всех предыдущих и последующих отношений Фета с Полонским» [Динесман: 558]. Рецензируя первый сборник стихов поэта «Гаммы» (1844), В. Г. Белинский усмотрел в нем недостаток зрелости ума, отсутствие направления и целостного мировоззрения:

Г. Полонский обладает в некоторой степени тем, что можно назвать чистым элементом поэзии и без чего никакие умные и глубокие мысли, никакая ученость не сделают человека поэтом. Но и одного этого также еще слишком мало, чтобы в наше время заставить говорить о себе как о поэте [Белинский VIII: 474].

В 1846 году в рецензии на сборник Полонского «Стихотворения 1845 г.» Белинский писал:

Читая стихотворения г. Полонского, мы почему-то невольно все твердили про себя эти два стиха сатирика доброго старого времени, Кантемира:

Уме незрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки!
[Белинский IX: 600].

Уменьшение масштаба героев Полонского по сравнению с человеческим миром и комическое снижение изображаемых в поэме событий могут быть связаны с рассуждениями литературных критиков о масштабе таланта самого автора поэмы:

<...> но ни с чем не связанный, чисто внешний талант этот можно рассмотреть и заметить только через микроскоп — так миньютюрен он... [Белинский IX: 598].

В 1855 году вышел сборник стихотворений Полонского, который был сочувственно принят и Некрасовым, и Дружининым (см. об этом: [Динесман: 562]), но рецензент «Современника», говоря о таланте Полонского, снова отмечает его относительно скромные масштабы, которые восполняются особыми свойствами творческой личности Полонского и способностью к эволюции:

<...> иногда большие таланты перестают развиваться именно тогда, когда все ждут полнейшего их цветения, и наоборот: таланты сравнительно меньшие удивляют нас своим как бы неожиданным развитием <...> произведения г. Полонского, кроме достоинства литературного, постоянно запечатлены колоритом симпатичной и благородной личности, что придает им ту внутреннюю прелесть, чистоту и теплоту, которые независимо от степени дарования располагают читателя к ним и к автору их [Современник: 31–32].

Повествователь в поэме относит такой тип одаренности к «идеалистическому» прошлому, считая тем не менее музыку кузнецика «вечной»:

Музыки и вкуса был он представитель.
Все, что нынче летом деревенский житель
Слышит за окошком, лежа на кровати
Или на балкон свой выходя в халате, —
Этот свист трескучий, этот звон безбрежный,
Разлитой повсюду, и сухой, и нежный, —
Если только в этом сумрачном концерте
Есть живая нега и восторг, поверьте, —

Это все былые, вечные созданыя
Моего героя, или — подражаныя
[Полонский 1984: 223].

Ср. у Серова: «Моцарт <...> полный представитель прежней, для нас почти исчезнувшей «наивности» творческого дела [Серов: 385].

Как уже говорилось выше, антагонистом кузнечика в поэме становится другой «музыкант» — соловей-убийца, заклевавший бабочку. Если пение/игра кузнечиков разнообразна по тембру и тону («свист», «звон», «сухой», «нежный»), то пение соловья однообразно:

Что это за пенье? Просто рокотанье, —
Тут ему заметил друг его гуляка, —
Все в одних руладах, все в одних...
[Полонский 1984: 243].

Пение соловья раздаётся по всему лесу, но певец прячется в дебрях, а его музыка не стремится к примирению и объединению слушателей:

в дебрях вдруг раздался голос
Соловья — и дрогнул мой артист, и волос
Дыбом на макушке стал от ошущенья
Страх и тревоги, гнева и смятенья
[Полонский 1984: 243].

И только благодаря вмешательству природных стихий музыка соловья включается в единый, всеобщий концерт:

Ветер унимался, и луна в сквозные
Своды темной рощи словно золотые
Струны протянула. Мшистые коренья
Просияли, словно дожидаясь пенья.
[Полонский 1984: 242–243].

Кузнечик-музыкант, наоборот, стремится объединить всех обитателей природного мира.

Насекомые, представляющие в поэме «высший свет», просят кузнечика написать злую эпиграмму на бабочку, попавшую в сетку и повредившую крыло. Вместо обидной эпиграммы он создает словесно-музыкальное произведение, примиряющий всех участников конфликта — и виновных, и жертву:

<...> Хотя и не бывал он
В обществе Жорж-Занда — вот что написал он:
«К мальчику под сетку бабочка попалась —
Краски полиняли, крылышко помялось.
Если враг лукавый расставляет сети,
Кто в них попадает? — попадают дети.
Боже! отчего же за поступок детский
Их казнит так страшно суд великосветский?»
[Полонский 1984: 227]

Сочиненная кузнечиком музыка объединяет и связывает («звон безбрежный» разливается «повсюду»; нежность звучания говорит о любви к миру, о приятии его; звуки полны «неги» и «восторга», то есть подлинного вдохновения).

Несмотря на слабость, простоватость и наивность кузнечика (над ним смеются многие насекомые, а представители «света» открыто насмежаются), его музыка органична, она неотделима от природы, естественно вписывается в мировой концерт и поэтому несет в мир благо, исцеляет его.

Переключки поэмы с пушкинской трагедией и статьями Серова о Моцарте говорят о том, что в поэме Полонского создается другая «правда» о моцартианском типе художника, отличная от толкований писателей-романтиков. Если романтики полагали, что Моцарт в своей исключительности — «небесный», «божественный» композитор, сводящий небо на землю и объединяющий небеса с землей, то Полонский создает образ «артиста», стремящегося примирить живущих *на земле*. Пушкина же Полонский, скорее всего, считает «двойником» Моцарта, как и многие другие интерпретаторы маленькой трагедии «Моцарт и Сальери». Приятие пушкинской трактовки личности Моцарта Полонским позволяет говорить о поэме как весомой реплике в споре между сторонниками «пушкинского» и «гоголевского» направлений в русской литературе, развернувшейся в 1850-е годы главным образом в критике.

В мемуарах «Мои студенческие воспоминания» (1898), созданных в 1890-е годы, Полонский изображает мало кому известного современника, которого он называет «идеалистом» и «артистом», как и кузнечика.

Основными свойствами мемуарного персонажа, Сережи Воробьевского, помимо серьезного музыкального дара, являются терпимость к разным направлениям мысли и бескорыстная любовь к искусству. Возможно, фрагмент мемуаров написан с целью пояснить ключевые смыслы поэмы:

Я попросил его сыграть мне одну из любимых пьес Бетховена; он стал играть. Вдруг отворилась дверь, и в гостиную явилась старуха, в каком-то грязном капоте, растрепанная и гневная, может быть, старая нянька: «Что ты делаешь, греховодник! — крикнула она на него. — Звонят ко всенощной, на молитву зовут, а ты тут брэнчать вздумал, — опомнись!» — И Сережа, улыбаясь, тотчас же закрыл фортепиано и, обернувшись ко мне, конфузливо, но без малейшей досады в голосе сказал: «Видно, нельзя, — уж такое у нас положение» [Полонский 1986: 437].

В мемуарах, как и в поэме, подлинный артист наделен высокими нравственными качествами, отсутствием стремления к славе и пользе:

Почему именно в своих воспоминаниях я говорю о Воробьевском подробнее, чем о других? Конечно, не потому, что он любил меня, а потому, что никогда во всю жизнь мою не встречал я человека такой чистой и светлой души, который никогда о себе не думал, не гордился никакими своими преимуществами, ни способностями, ни талантом; никогда ими не хвастался и, будучи артистом и даже композитором далеко не дюжинным, ни разу не подумал о том, какие из этого могут произойти выгоды, и никогда ни с кем себя не сравнивал и никому не завидовал [Полонский 1986: 439].

Подводя итоги, можно сказать, что поэма «Кузнечик-музыкант» — это не просто высоко ценимое современниками Полонского поэтическое произведение, а своего рода поведенческий жест поэта на рубеже 1850–1860-х годов.

Полонский отстаивает «вечные» ценности в искусстве, переосмысляя романтический миф о Моцарте. Перестановка акцентов в трактовке личности композитора указывает не только на связь «артиста» моцартианского склада с небом, но и на его обязанности на земле, которые заключаются в сближении враждующих партий и примирении конфликтующих сторон.

Невостребованность подлинного искусства в ситуации социального разлада, с точки зрения Полонского, пагубна, так как именно искусство, вдохновленное любовью художника к миру, способно оздоровить общество, сгладить идеологические противоречия. Если благое начало в природе осуществляет объединение стихий и живых существ непосредственно, органически, то поэт-музыкант может делать это и вполне сознательно¹⁹. Характеризуя поэму «Кузнечик-музыкант», Вл. Соловьев писал:

Пустое существование, в котором все действительное мелко, а все высокое есть иллюзия, — мир человекообразных насекомых или насекомообразных людей — преобразуется и просветляется силою чистой любви и бескорыстной скорби. Этот смысл сосредоточен в заключительной сцене (похороны бабочки), производящей, несмотря на микроскопическую канву всего рассказа, то очищающее душу впечатление, которое Аристотель считал назначением трагедии. [Соловьев: 362]

В середине 1860-х годов, когда интерес к Моцарту в России по-прежнему актуален, было написано стихотворение Николая Огарева «Моцарт» («Толпа на улице, и слушает, как диво...») с явной отсылкой к басне Крылова «Музыканты», которое можно рассматривать как продолжение и даже уточнение намеченной Полонским трактовки художественного дара Моцарта. Хотя, возможно, что оно создано и совершенно независимо от Полонского. Здесь мы находим ту же мысль, что и у Полонского: о способности Моцарта внутренне примиряться на первый взгляд с непримиримым в человеческом обществе.

¹⁹ На веру Полонского в благую подоснову мироздания указывал Вл. Соловьев: «У П<олонского> в самое художественное его настроение входит <...> идея совершенствования, или прогресса» [Соловьев: 361].

<...> Так что ж? Вся наша жизнь проходит точно так!
 В семье ль, в народах ли — весь люд земного шара,
 Все это сборище артистов-побродяг
 Играет на разлад под действием угара...
 Иные, все почти, уверены, что хор
 Так сложен хорошо, как будто на подбор,
 И ловят дикий звук довольными ушами,
 И удивляются, когда страдают сами.

<...>

Художник и мудрец! О, Моцарт беспримерный!
 Скажи мне, где мне взять тот добродушный смех,
 Который в хаосе встречает ряд утех,
 Затем, что на сердце — дорогою привольной —
 Так просто весело и внутренне не больно! [Огарев].

Литература

- Аберт — *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Часть 2. Кн. 2. М., 1990.
- Анненский — *Анненский И.* Стихотворения Я. П. Полонского как педагогический материал // URL: http://annensky.lib.ru/publ/polonsky/polonsky_ped.htm (дата обращения: 22 июля 2020).
- Белинский VIII — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. VIII. М., 1955.
- Белинский IX — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. IX. М., 1955.
- Бойко — *Бойко С.* О кузнечиках // Вопросы литературы. 1992. № 2.
- Гервер — *Гервер Л. Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- Динесман — *Динесман Т. Г.* Переписка <А. А. Фета> с Я. П. Полонским. 1846–1892. Вст. ст. // Литературное наследство. Т. 103. А. А. Фет и его литературное окружение. Кн. 1. М., 2008.
- Достоевская — *Достоевская А.* Воспоминания. М., 1971.
- Достоевский — *Достоевский Ф.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1988. Т. 30. Кн. 1.
- Дружинин — *Дружинин А.* «Стихотворения графини Ростопчиной». СПб. 1856. «Стихотворения Я. П. Полонского». СПб. 1855. — «Стихотворения Ивана Никитина». Воронеж. 1856 URL: <http://druzhinin.lit-info.ru/druzhinin/kritika-druzhinin/stihotvoreniya-rostopchinoj.htm> (дата обращения: 22 июля 2020).

Кац — Кац Б. Что играл «слепой скрипач в трактире»? // Кац Б. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. СПб., 2008.

Келдыш — Келдыш Ю. Музыкальная критика и наука, URL: <https://lib.rmvoz.ru/bigzal/irm/7/muz-kr> (дата обращения: 20 июля 2020).

Ливанова — Ливанова Т. Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956.

ЛН 2008 — Динесман Т. Г. Трепалина М. И. <Комментарий> Переписка <А. А. Фета> с Я. П. Полонским. 1846–1892 // Литературное наследство. А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Т. 103. Кн. 1.

Огарев — Огарев Н. Стихотворения и поэмы, URL: <https://e-libra.ru/read/444953-stihotvoreniya-i-roemu.html> (дата обращения: 22 июля 2020).

Опочинин — Опочинин Е. Я. П. Полонский и его пятницы // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3.

Пильд — Пильд Л. Concordia discors и другие музыкальные образы в драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» // Новый филологический вестник. 2021. № 2 (57).

Пильд 2018 — Пильд Л. Семантический ореол музыки Бетховена в творчестве А. А. Фета // Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX — первой половины XX века. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. Тарту, 2018.

Полонский 1859 — Полонский Я. П. Стихотворения Л. Мея // Русское слово. 1859. № 3.

Полонский 1964 — Письма Я. П. Полонского <И. С. Тургеневу>. 1857–1873. Статья и публикация Э. А. Полоцкой // Из Парижского архива И. С. Тургенева. Литературное наследство. Из неизданной переписки. М., 1964. Т. 73. Кн. 2.

Полонский 1984 — Полонский Я. П. Лирика. Проза. М., 1984.

Полонский 1986 — Полонский Я. П. Сочинения. М., 1986. Т. 2.

Раку — Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи, URL: <http://e-libra.su/read/373253-muzykal-naya-klassika-v-mifotvorchestve-sovetskoj-epohi.html> (дата обращения: 22 июля 2020).

Серов — Серов А. Н. Статьи о музыке. 1847–1853. М., 1984. Вып. 1.

Современник — Б. н. Новые книги // Современник. 1855. № 10.

Соловьев — Соловьев Вл. Полонский Яков Петрович // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: В 86 т. СПб., 1898. Т. XXIV.

Стасов — Стасов В. В. По поводу двух музыкальных реформаторов, URL: http://az.lib.ru/s/stasow_w_w/text_1873_po_povodu_dvuh_reformatorov.shtml (дата обращения: 22 июля 2020).

Толстой IV — Толстой А. К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1960. Т. 4.

Тургенев 1978 — Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 1.

Тургенев 1987 — Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 18 т. М., 1987. Т. 4.

- Фет 1893 — Фет А. А. Ранние годы моей жизни. М., 1893.
- Фет 2008 — Переписка <А. А. Фета> с Я. П. Полонским. 1846–1892 / Вступ. ст. Т. Г. Динесман. Публ. и коммент. Т. Г. Динесман и М. И. Трепалиной // Литературное наследство. А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2008. Т. 103. Кн. 1.
- Шиллер — Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6.
- Штакеншнейдер — Штакеншнейдер Е. А. Дневник и записки (1854–1886). М.; Л., 1934.
- Улыбышев — Oulibicheff A. Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principaux ouvrages de Mozart. М., 1843.
- Эйхенбаум 1954 — Эйхенбаум Б. <Примечания> // Полонский Я. П. Стихотворения. Л., 1954.
- Эйхенбаум 1969 — Эйхенбаум Б. Я. П. Полонский // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969.
- Чернышевский — Чернышевский Н. Эстетические отношения искусства к действительности, URL: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0410.shtml (дата обращения: 22 июля 2020).
- Русская старина — Z*** [Майков Л. Н.]. Иван Сергеевич Тургенев на вечерней беседе в С.-Петербурге 4 марта 1880 г. // Русская старина. 1883. № 10.

Посвящение как акт житнетворчества: Сергей Ауслендер в 1907 году

А. А. Самарин, Р. С. Войтехович (Тарту)

В настоящей статье речь пойдет о посвящениях в дебютной книге рассказов Сергея Ауслендера «Золотые яблоки» (1908), рассматриваемых в аспекте житнетворчества. Не вдаваясь в историю изучения проблемы житнетворчества, отметим только, что мы используем это понятие именно в значении исследовательского аспекта, а не предмета рефлексии изучаемого автора.

На наш взгляд, «житнетворчество» — парадоксально неустранимый компонент художественной деятельности. Парадоксальность заключается в том, что зачастую художник делает все, чтобы отделить сферу искусства от сферы не-искусства, но до конца это никогда не удается сделать. Характерный пример — связи персонажей с живыми прототипами: некоторые писатели рады, если прототипы себя не узнают (свидетельство в одном из интервью Д. Донцовой); некоторые прототипы остро реагируют, опознав себя в героях (например, в героях С. Довлатова). В обоих случаях для автора и прототипа связь несомненна, и отношение автора к своему герою становится интерпретантом отношения автора к прототипу. Отдельного анализа заслуживает недавний случай бурной общественной полемики вокруг песни Б. Гребенщикова «Вечерний М.». Автор отказался признавать, что герой песни имеет конкретного прототипа, но исключил из числа возможных прототипов одного из двух «номинантов».

Если такие коллизии характерны для поэтики, нацеленной на разрыв образа и модели, то что же говорить о тех случаях, когда автор пишет «роман с ключом», не говоря уже обо всей исторической литературе, неизбежно мистифицирующей читателя (ср. анализ двух несовпадающих пушкинских «Пугачевых» в статье М. Цветаевой «Пушкин и Пугачев»). Любой текст — перлокутивный акт, воздействующий на аудиторию (слова поэта — его дела), и житнетворчество — неустранимая часть творчества, особенно в тех случаях, когда автор получает обратную связь от своей аудитории или, напротив, когда сами тексты отвечают на некий

стимул извне, становятся частью диалога, как в случае с прямыми посвящениями литературных произведений.

Сознавая определенную шаткость нашей теоретической позиции, заметим в свое оправдание, что эволюция многих исследовательских направлений зачастую выражается в типологическом переосмыслении объекта изучения: три вида знака Ч. С. Пирса оказываются тремя аспектами знаковости; абстрагированию подвергается «метр» Андрея Белого, отделяемый от полноударной формы им же открытого ритма; понятие локального «текста» эмансипируется от уникального «Петербургского текста» и т. д. Во всех подобных случаях направление исследовательского интереса смещается с единичных и конкретных объектов на абстрактную и более универсальную систему, действующую и в тех областях, где первичные объекты интереса исследователя не обнаруживаются.

Это приводит к экспансии метода в смежные области и появлению целых новых дисциплин. Процесс этот не может протекать без кризиса и сопротивления научной среды, но и остановить его невозможно. Такому же размыванию — в смысле конкретного ограниченного объекта изучения — подвергается в последнее время и направление исследований, связанных с исследованием жизнетворчества. Все чаще жизнетворчество рассматривается не в узком смысле, привязанном к отдельным изолированным фактам, а в более широком типологическом аспекте, позволяющем под определенным углом рассматривать деятельность любого художника. В статье «Текст и структура аудитории» Ю. М. Лотман писал:

Художественный текст, как правило, воспринимается не тем, кому адресован: любовное стихотворение делается предметом печатной публикации, интимный дневник или эпистолярная проза доводятся до общего сведения. Одним из рабочих признаков художественного текста можно считать расхождение между формальным и реальным адресатами. <...> Б. В. Томашевский высказывал предположение, что Пушкин подарил Керн стихотворение, возможно давно уже и не для нее написанное. <...> текст искусства был функционально сужен до биографического факта (публикация вновь превратила его в факт искусства, <...> значение имеет не относительно случайный факт публикации, а установка на публичное использование). <...> «Игра адресатом» — свойство художественного текста [Лотман: 174].

«Игра адресатом», о которой пишет Лотман, происходит в двух планах — «жизни» и «творчества», и ни один из компонентов этой игры не исключается сменой доминанты: субдоминантный компонент остается в качестве фона. Для большинства читателей «личное» в литературном тексте не существенно (для восприятия лирики это не очевидно), но для окружения писателя и «общественное» в тексте воспринимается крайне лично.

Особенность посвящения как элемента поэтики заключается в том, что оно вводит имя реального человека в изначально фикциональную конструкцию, порождая напряжение между текстом жизни и текстом искусства. При этом важно, что адресат посвящения не становится персонажем, сохраняя большую независимость. Это делает «игру с адресатом» еще нагляднее. Рассказ с посвящением — это и диалог со всеми, и высказывание на личную тему, способное многое изменить в судьбе адресата и адресанта.

Год 1907-й стал годом активного вхождения Ауслендера в литературу и обретения им творческой самостоятельности. Молодой прозаик публикует более 10 рассказов, и круг его творческих знакомств выходит далеко за пределы башни Вяч. Иванова. Уже 30 декабря 1906 года, после премьеры «Балаганчика» А. Блока в театре Комиссаржевской, Ауслендер был приглашен к актрисе Вере Ивановой на карнавальный «Вечер бумажных дам». По свидетельству Валентины Веригиной, на вечере присутствовали

Л. Д. и А. А. Блок, Ольга Михайловна и В. Э. Мейерхольд, Вера В. Иванова, Наталья Н<иколаевна> Волохова, Ек. Мих. Мунт, Веригина, М. А. Кузмин, Н. Н. Сапунов, К. А. Сюнерберг, С. М. Городецкий, Б. К. Пронин, Чулков, Ауслендер и др. [Максимов—Минц 1961: 323–325].

Ауслендер подружился с Н. Н. Волоховой, В. П. Веригиной, В. В. Ивановой, Е. М. Мунт и Л. Д. Блок, которых М. А. Кузмин называл «маленькими актрисами». Характер общения в этом кругу описали Д. Е. Максимов и З. Г. Минц:

Это были актеры, актрисы, поэты и литераторы, близкие к «новым течениям» в искусстве, талантливая, нервная молодежь <...> В ат-

мосфере скользящей и легкой игры, вдохновенной забавы, изящной влюбленности, домашних маскарадных вечеров и театрализованных импровизаций участники кружка опьянялись своей молодостью и бездумным весельем [Максимов—Минц 1961: 306–307].

В «атмосфере легкой игры» и «изящной влюбленности», как мы полагаем, прошли для Ауслендера зима и весна 1907 года, а летом он вместе с Кузминым отправился в имение Варвары Алексеевны Ауслендер в Окулковке, где провел весьма плодотворное лето:

«Мы теперь в новом доме. У нас окна на огород и солнце, а дальше за прудом большая дорога. Пишем в четыре руки», — писал Ауслендер Г. Чулкову 17 июня 1907 г. [Богомолов 1995: 306].

В это же время Чулков передает Ауслендеру поступившее от Л. Андреева приглашение в журнал «Знание», впрочем не возымевшее последствий.

В августе Ауслендер посещает редакцию «Весов» и знакомится с В. Брюсовым и Н. Петровской; в сентябре она наносит ему ответный визит. В это же время Ауслендер начинает публиковать серию театральных рецензий в «Золотом Руно», в том числе на постановки В. Э. Мейерхольда и В. Ф. Комиссаржевской.

На почве стремительного приобщения к театрально-литературной среде зреют и многочисленные рассказы Ауслендера, вскоре собранные в сборник «Золотые яблоки» (1908).

Ни один из семи рассказов, опубликованных до «Вечера бумажных дам», в книгу не попал.

Среди них:

1. Кровь // Вестник средне-учебных заведений. 1906. № 2.
2. Из дневника гимназиста // Вестник средне-учебных заведений. 1906. № 3.
3. Колдун // Золотое Руно. 1906. Июнь. № 6. С. 41–42.
4. Записки Ганимеда // Весы. 1906. № 9.
5. Праздники // Огни. 1906. № 2.
6. Победивший // Студенчество. 1906. № 4. С. 23.
7. Порог // Вольница: Сборник. 1906. № 1–2.

Не попала и треть из дюжины рассказов 1907 года:

1. Странное безумие: Утопия // Перевал. 1907. № 11. С. 43–44.
2. Принцесса // Юность. 1907. № 2.
3. Анархист // Проталина. СПб., 1907.
4. Из таблеток Гая Семпрония Каски о последних днях Августейшего Кесаря // Утро России. 1907. 20 сентября. № 4. С. 2.

Однако остальные восемь рассказов 1907 года составили основу «Золотых яблок»:

1. Бастилия взята // Корабли: Сб. стихов и прозы. М., 1907.
2. Прекрасный Марк // Весы. 1907. № 3.
3. Флейты Вафила // Перевал. 1907. № 8–9.
4. Мечь Маркезе // Золотое Руно. 1907. Октябрь. № 10.
5. Вечер у господина де Севиража // Белые ночи. СПб., 1907.
6. Валентин мисс Белинды // Белые ночи. СПб., 1907.
7. Литания Марии из Каэнны // Утро России. 1907. 18 октября. № 26. С. 2.
8. Корабельщики // Весы. 1907. № 11.

К ним добавилась повесть «Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо», написанная в том же году. Очевидно, что публикация дебютного сборника, составленного целиком из текстов последнего года, знаменовала качественное изменение творчества начинающего писателя, достижение им творческой зрелости и, возможно, целостность художественного задания, объединяющего именно эти произведения в единый цикл.

Композиция «Золотых яблок», по мнению А. М. Грачевой, выражает движение макросюжета по формуле «вперед в прошлое»:

В первых рассказах действие происходило во время Великой французской революции, далее через XVIII век переносилось к периоду итальянского Ренессанса, а завершал сборник рассказ из эпохи эллинизма [Грачева: 16–17].

Идея обратного движения справедлива относительно «разделов» сборника, но не внутри них, иначе рассказ «Бастилия взята» не откры-

вал бы, а завершал первую четверку рассказов. Хронологическая траектория рассказов напоминает движение по спирали по принципу «шаг вперед и два назад» (точнее — четыре шага вперед, а затем гигантский скачок в предшествующую эпоху).

Правда, регрессивность обозначена и дополнительно внутри второго «раздела», где две новеллы следуют как бы в обратном порядке: сначала идет «Валентин мисс Белинды. Сорок вторая новелла из занятой книги любовных и трагических приключений» (5-я в «Золотых яблоках»), а затем «Мечь Джироламо Маркезе. Сорок первая новелла» из той же книги (7-я в «Золотых яблоках»). Но и здесь порядок не вполне «обратный», поскольку между 42-й и 41-й новеллами промежутка не должно быть, а здесь между ними вклинивается «Прекрасный Марк».

Так или иначе, сознательная игра Ауслендера с разными принципами выстраивания композиции очевидна: есть глобальное течение времени (данное обратно), есть смена эпизодов внутри эпох (данная по-разному) и есть авторская композиция, вероятно, имеющая как бы надвременной характер.

Существенную роль в этой авторской композиции занимают тексты с посвящениями. Заметно, что в книге они располагаются довольно значимым образом, внося в нее дополнительную симметричность:

1. Бастилия взята.
2. Вечер у господина де Сервираж.
3. *Литания Марии Девственнице из Каенны* (Л. Д. Блок).
4. Некоторые достойные внимания случаи из жизни Луки Бедо.
5. Валентин мисс Белинды. Сорок вторая новелла из занятой книги любовных и трагических приключений.
6. *Прекрасный Марк* (М. Кузмину).
7. Мечь Джироламо Маркезе. Сорок первая новелла из занятой книги любовных и трагических приключений.
8. *Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике* (Н. Петровской).
9. *Флейты Вафила* (В. П. Веригиной).

Как видим, каждый третий рассказ книги отмечен посвящением, что вносит в композицию определенную ритмичность, подчеркивая своеобразное нарастание знаковости. Дополнительно усилен конец сбор-

ника, где уже не один рассказ с посвящением, а два подряд: финальный рассказ ренессансного блока и замыкающий книгу античный рассказ.

Общая композиция отмечена «числом Данте», что корреспондирует с центральной позицией ренессансного раздела. Но не исключено, что сборник мог планироваться и как двенадцатичастный, состоящий либо из трех-четырех симметричных частей (с расширенным античным или добавленным современным разделом). Возможно, именно асимметрия в распределении посвящений (два приходятся на ренессансные новеллы) привела к тому, что Ауслендер отказался от пропорциональности разделов.

Посвящения становятся гуще к концу книги, что естественно корреспондирует с сюжетом последнего рассказа о юноше, *посвященном* богине. В периодике 1907 года эти рассказы появлялись в иной последовательности:

№ 6. «Прекрасный Марк» (Весы. 1907. № 3, март) — посвящен М. Кузмину.

№ 9. «Флейты Вафила. Идиллическая повесть» (Перевал. 1907. № 8–9, июнь-июль.) — посвящен В. П. Веригиной.

№ 3. «Литания Марии девственнице из Каенны» (Утро России. 1907. № 26. 18 октября) — посвящен Л. Д. Блок.

№ 8. «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике» (Весы. 1907. № 11, ноябрь) — посвящен Н. Петровской.

Заметим, что первые три рассказа приурочены к разным временам года и вводят разные культурные эпохи: итальянский Ренессанс — греческая Античность — революционная Франция. Именно они распределены в сборнике симметрично. Новелла, посвященная Нине Петровской (кстати, единственной москвичке в этом ряду), выпадает из симметричного ряда, находясь в точке наиболее острого композиционного перелома: это драматическая кульминация, после которой следует идиллическая разрядка.

История публикации рассказов и композиция «Золотых яблок» по-разному раскрывают функции посвящений, рассказывают разную «правду» о них. Хронология публикаций теснее связана с биографией Ауслендера: естественно, что первое посвящение адресовано родственнику, другу, учителю и соавтору — Михаилу Кузмину, а последнее — той

женщине (Нине Петровской), с которой судьба связала Ауслендера наиболее тесно и которой он позднее посвятит целый роман — «Последний спутник» (1913).

Но в книге «Золотые яблоки» посвященный ей рассказ сдвинут с наиболее сильной финальной позиции: Петровская делит второй ренессансный раздел вместе с Кузминым, что как будто указывает и на некую оппозицию (в романе она тоже отразилась). Примечательно также, что каждая из трех эпох отмечена посвящением только одной даме: античность — Веригина, Возрождение — Петровская, XVIII век — Блок. Возникает взаимная семантизация: каждая дама (муза) своим обликом проясняет образ соответствующей эпохи, а эпоха бросает свой ответ на объект посвящения. В жизни Ауслендера первой «музой» стала Веригина, ей и отведена финальная позиция. Попробуем разобраться, в чем смысл этой перестановки.

Примечательно, что во всех рассказах с посвящениями повторяется один неизменный мотив — мотив сохранения девственности. «Литания...» посвящена девственнице Шарлотте Кордэ. Герой «Прекрасного Марка» избегает соблазна опытной куртизанки. Герой «Корабельщиков» бежит от влюбленной в него Анжелики. Наконец, избранник Афродиты, Вафил, неспособный разделить любовь прекрасной Главкис, находит смерть в объятиях богини и непорочным покидает земную жизнь. Рассмотрим теперь эти рассказы в порядке создания, чтобы понять смысл их перераспределения в композиции сборника.

Действие «Прекрасного Марка», посвященного М. Кузмину, происходит во Флоренции. Связь Италии с Кузминым ясна: как писали А. В. Лавров и Р. Д. Тименчик, здесь Кузмин заинтересовался

средневековой и раннеренессансной культурой, в частности францисканской традицией, в которой он обрел для себя синтез, позволяющий органически сочетать <...> религиозный экстаз — с эротическим умилением [Лавров—Тименчик: 4].

Некий юноша «не от мира сего» является и героем рассказа Ауслендера. Куртизанка, героиня рассказа, по наводке сводника Леони ищет внимания девятнадцатилетнего графа Марка, воспитанника дяди, который, вероятно, и заплатил Леони за соблазнение племянника. Но героиня сама влюбляется в жертву, а Марк откладывает торжество любви, ссылаясь

на неясные преграды. Наконец куртизанка получает записку: «Все кончено, все побеждено! Я жду вас, моя возлюбленная!» [Ауслендер: 229]. Но вместо Марка ее ждет Леони, сообщающий, что «сумасброднейший граф» «скрылся из дома, оставив записку, что уезжает в дальние поместья» [Там же: 229–230].

Раздосадованная героиня отказывается впредь «возиться с недоносками», советует «нанять для графа кормилицу», получает оплату и покидает Флоренцию [Там же: 230].

Посвящение Кузмину может быть истолковано двояко, в зависимости от того, на кого из героев оно проецируется: на Марка или на его дядю, что создает ситуацию игровой двусмысленности. Хотя возраст и факт воспитания «у дяди по матери» указывают на автобиографическую природу образа Марка. В пользу проекции Кузмина на дядю Марка говорит и следующее ироническое описание планов Кузмина от 24 октября 1906 года:

Читал свой дневник, беседовали, сплетничали, составили план разращения молодых людей: Нувель — Серезу, я — Гофмана, Сомов — Волькенштейна [Кузмин 1905: 248].

Однако, насколько мы можем судить по тем же дневникам, а также по некоторым рассказам и роману, Ауслендер не спешил пройти «обряд инициации» и разделить «все радости жизни» с Кузминым и его кругом, о чем и сообщил в настоящем рассказе «заботливому» дяде.

Следующим по времени создания и публикации был рассказ «Флейты Вафила», посвященный В. П. Веригиной. Его заглавие отсылает к древнегреческому музыканту, любимцу поэта Анакреонта. В рассказе Вафил — подкидыш, чья мать перед смертью произнесла слово «Афродита». Вафил вырос у старика Биона. В детстве его сравнивали с Эротом. В пятнадцать лет он исполнил роль Адониса, возлюбленного Афродиты, на празднике. Затем Вафил обнаруживает, что не может полюбить, как это делают другие. Даже отзываясь на любовь Главкис, он не испытывает страсти. В отчаянии он обращается с мольбой к статуе Афродиты. Статуя оживает и дарит ему любовь, после чего Вафила находят мертвым. Очевидно, что душа его теперь неразлучна с Афродитой.

Как этот сюжет связан с Веригиной, однозначно сказать трудно, но мы помним, что их знакомство состоялось на маскараде, а ряд после-

дующих встреч с «маленькими актрисами» носил любовно-игровой характер. Вот что пишет об этом круге Веригина:

Центром этого круга была блоковская Снежная дева, она жила не только в Н. Н. Волоховой, но <...> и во всех нас. Не один Блок был «<...> легкой брагой снежных хмелей напоен» <...> Той же Снежной девой была Вера Иванова <...> и у ее шлейфа, тоже «забрызганного звездами», склонялся поэт Городецкий <...> Сергей Ауслендер — Валентин мисс Белинды — еще менее реальными цепями был прикован к шлейфу своей «дамы» <...> Городецкий <...> и Ауслендер провозжали меня из театра к Сологубу, и Городецкий сказал извозчику: «Свезите нас, пожалуйста, меня, жену и сыночка Ауслешу». У Сологуба он вполне серьезно отрекомендовал нас так <...> незнакомым гостям [Максимов—Минц 1961: 326; 343].

Как видим, Веригина не называет своего поклонника, но отмечает, что Городецкий был поклонником Веры Ивановой, а в игре с Веригиной Ауслендеру отводилась роль «сыночка». Ср. язвительное воспоминание А. Белого об этом периоде:

Появлялся порой Ауслендер, с которым носились артистки и даже Л. Д.; он ломался, картавил, изображая испорченного младенца; <...> во мне создалось впечатление: дамы готовы оспаривать честь: на колени сажать себе томного и изощренного «беби»; и даже кормить своей грудью [Белый 1990: 298].

Над «инфантильностью» Ауслендера иронизировала и Петровская в итальянских письмах к Брюсову, смягчая и одновременно распаляя его ревность, порой почти цитируя куртизанку из «Прекрасного Марка»:

Я озлобилась и сказала, что мне надоело с ним возиться и что вообще общество детей для взрослых не всегда желанно [Брюсов—Петровская: 280].

Не исключено, что в словах Веригиной о том, что Ауслендер «еще менее реальными цепями был прикован к шлейфу своей „дамы“», содер-

жится завуалированный намек на игровой роман с ней самой (ср. семантику слов «цепи» и «вериги»), и этот роман строился по тому же шаблону, который позднее будет расшатан в отношениях с Петровской. В письме Л. Д. Блок мужу от 26 июня 1907 года (при публикации оно ошибочно датируется 1906 годом) сообщается:

Я получила письмо от Веригиной, где она меня называет <...> молодой колдуньей, вдруг, под конец Ауслендер ей пишет «милые романтические письма». Я от него еще не получала продолжения (рассказа. — А. С., Р. В.). Как только я начинаю больше работать, я перестаю думать о «романах»! [Блок—Менделеева 2018: 234].

25 сентября 1907 года она же сообщает свекрови:

Был Ауслендер, кот<орый> влюблен, кажется, во всех женщин, и в Ва<лентину> П<етровну> Веригину>, и Н<аталью> Н<иколаевну> Волохову>, и об Нине Петровской говорит очень. Она, между прочим, приедет на днях [ЛН92: 307].

Таким образом, рассказ, замыкающий книгу, был первым из трех посвященных дамам рассказов, и все эти дамы в той или иной степени участвовали в карнавальном быте, где Ауслендеру была отведена роль влюбленного во всех и в никого особенно «сыночка», передаваемого из рук в руки. Может быть, именно поэтому образ Вафила наиболее просто и безыскусно передает этот типаж: любовь не может становиться предметом игры или традиции (Вафил обнаруживает свою непохожесть на других осенью, когда «решались судьбы осенних браков» и «благосклонная Деметра благословляла тайну счастливых любовников» [Ауслендер: 258]), она — предмет высокого служения и серьезного отношения (именно так Вафил относится к символу любви — статуе Афродиты).

Рассказ «Литания Марии девственнице из Каенны», посвященный Л. Д. Блок, несколько отличается от остальных и сюжетом, и обстоятельствами создания. Заглавие маркирует тему девственности, а примечание автора к нему указывает на исторический прототип: «Мария-Анна-Шарлотта де Корде д'Армонт из Каенны 13 июля 1793 года убила гражданина Марата» [Ауслендер: 177]. Подруга Шарлотты, Аманда Лу-

айе писала: «Ни один мужчина никогда не произвел на нее ни малейшего впечатления; мысли ее витали совсем в иных сферах» [Морозова: 30].

История представляет собой рассказ в рассказе. Собрание гонимых аристократов посещает таинственный Виферт, который театрално (вероятно, с пародийными отсылками к Блоку или Белому) приветствует Цецилию Рено, восклицая: «Избранная, чистая! Перст Божий! Мученица святая!» [Ауслендер: 178]. Его просят рассказать об убийстве Марата, и Виферт обращается к Пречистой, вызывая видение Шарлотты Корде. Затем он достает рукопись, написанную от лица Шарлотты. В ней все соответствует известным источникам, кроме одной детали: Марат посягает на честь Шарлотты:

— Плутовка, а ведь ты недурна! — сказал он, улыбаясь улыбкой, от которой его лицо сделалось еще страшнее, и пытаюсь взять меня за подбородок.

— Сударь! — воскликнула я, отстраняясь и чувствуя тяжелый запах из его рта.

— Ты будешь слушаться меня, а не то... [Ауслендер: 181].

Следует удар ножом. Вскоре после чтения последовавшая за Вифертом Цецилия Рено совершает аналогичное покушение: Робеспьер ранен, Цецилия — казнена.

Отличие рассказа от остальных в том, что невинной оказывается девушка, а не юноша, и свою невинность она защищает гораздо решительнее. Кроме того, этот рассказ был написан «на заказ», по просьбе адресата посвящения. Комментаторы переписки Блока с женой сообщают, что последняя «была увлечена» и «сблизилась с Ауслендером весной 1907 года» [Блок—Менделеева 2018: 244]. Сама Менделеева упоминает в письмах (весна 1907 года) свое «кокетство» с Ауслендером и «повесть о Шарлотте Корде», которую он «пишет по моему „заказу“» [Блок—Менделеева 2018: 242–243]. А. А. Блок впоследствии оставил в дневнике следующую запись об этом периоде:

Ответ на мои никогда не прекращавшиеся преступления были: сначала А. Белый, которого я, вероятно, ненавижу. Потом — гг. Чулков и какая-то уж совсем мелочь (А<услендер>), от которых меня как раз теперь тошнит [Блок VII: 170].

При всем отличии от «Флейт Вафила» рассказ о Шарлотте Корде воспроизводит важную структурную деталь: оба главных героя имеют небесного покровителя: в одном случае это Афродита, в другом — Пречистая Дева.

Можно предположить, что в «Литании» Ауслендер травестировал платонические отношения Блока и Менделеевой (и другие аналогичные отношения): подобно тому, как поэт-пророк пренебрегает простой человеческой любовью избранницы (Прекрасной Дамы) и сосредотачивается исключительно на своей миссионерской роли, — так и Виферт, с помощью мистификации и внушения роли избранной совращает Цецилию Рено на общественно-высокое, но ведущее к ее же гибели похищение.

Последним по времени написания был рассказ — «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике», в котором Ауслендер вновь вернулся к эпохе Возрождения. Он был посвящен Нине Петровской уже после двух встреч с нею — в Москве и в Петербурге. Несмотря на рудименты «инфантильной» модели, роман позднее перерос в серьезные и мучительные отношения. Не случайно и героиня рассказа изображена несколько иначе: ее страсть вызывает гораздо больше сочувствия, а позиция героя выглядит этически сомнительной.

Действие разворачивается в Италии. Мятеж заставляет семнадцатилетнюю «благородную мадонну Анжелику» беспокоиться о Феличе — сыне предводителя гвельфов (сторонников духовной власти). Она скачет к нему на помощь. Из уединенной виллы, где Феличе обитает со своим учителем, Анжелика обманом увлекает юношу на корабль, где она пребывает в мужском костюме и делит ложе с Феличе, постепенно сближаясь с ним. За ними сквозь щель в каютной перегородке наблюдает философ Коррадо, который шантажом пытается подчинить Анжелику. Страсть Анжелики пугает Феличе, он убегает, а Коррадо убеждает ее, что Феличе бросился за борт. Анжелика бросается в воду, за ней Коррадо, и оба тонут. Феличе появляется на следующий день, сохраняя невозмутимость.

Мы полагаем, что сюжет «Корабельщиков» в притчеобразной форме отражает реальный любовный треугольник, сложившийся к осени 1907 года. В этом треугольнике Ауслендер продолжал играть роль всеми любимого счастливого, а Нина Петровская оказалась в двусмысленной ситуации, когда ей приходилось, с одной стороны, и покровительствовать юному дарованию, даря ему любовь, которая, по-видимому, превосходила его запросы, а с другой стороны — вуалировать свои чувства от

Брюсова, который наблюдал за всем этим «в щелочку» переписки, в которой Петровская давала ему внешне полный отчет о событиях. Мораль рассказа была проста и понятна: избыточная страстность погубит обоих. Это было своего рода предупреждение, которому, как мы знаем из дальнейшего, ни Петровская, ни сам Ауслендер не вняли.

В композиции книги этот рассказ получил значение кульминации перед развязкой. Развязкой же стали буколические «Флейты Вафила», в которых герой возвращался к своему символическому протомифу о невинном юноше, предназначенном горнему миру, а не земной жизни. Тому же стремлению вспять — к изначальной невинности мира — подчинена и вся композиция книги с ее движением от ужасов революции к весне ренессанса и невинным первым радостям человечества.

Расположение рассказов внутри сборника подчинено последовательному движению от «неправильной» любви — к «правильной»: первые два рассказа описывают экстремумы телесной любви: абсолютный отказ в образе девственницы («Литания») и абсолютная свобода в образе куртизанки («Прекрасный Марк»). Анжелика уже ближе к «правильной» любви, поскольку изначально искренно влюблена в Феличе, но декамероновская ситуация «пира во время чумы» распалает ее воображение, позволяя страстям взять верх. Наконец, «Флейты Вафила» венчают движение к «правильной» любви, при том условии, что образ статуи Афродиты прочитывается символически и мифологически, а не как аллегория сексуальных отклонений, от чего не удержались современные автору критики (см.: [Ауслендер: 686–687]). Однако рассказ содержит более сложное и многоуровневое сообщение.

В отсутствие подлинной (божественной) любви-Афродиты телесное сочетание представляется неосуществимым: чистота пятнадцатилетнего Вафила проясняет глубинный смысл поведения его ровесника Феличе, одновременно объясняя и всем музам из окружения Ауслендера истинный смысл его отношения к ним.

О том же говорит и заглавие, которое можно прочитать так: три заветных яблока Гесперид (двенадцатый подвиг Геракла) отражаются в яблоке трех богинь, искушающих Париса, который понимает, что любые операции с этими плодами приводят к утрате Рая. Если для большинства критиков «Золотые яблоки» оказались поводом для обвинений автора в поверхностной стилизации, то в жизнетворческой перспективе эта книга раскрывается как полная глубокого личного смысла.

Литература

- Ауслендер — Ауслендер С. А. Петербургские апокрифы. СПб., 2005.
- Белый 1990 — *Белый А.* Между двух революций. М., 1990.
- Блок I–XX — *Блок А. А.* Полное собрание сочинений и писем в 20 т. М., 1997–...
- Блок—Менделеева 2018 — 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. Магомедова; послесл. Ю. Е. Галаниной; коммент. Ю. Е. Галаниной, Е. В. Глуховой, Е. Е. Чугуновой-Полсон. М., 2018.
- Богомолов 1995 — *Богомолов Н. А.* Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
- Брюсов—Петровская — *Брюсов В. Я., Петровская Н. И.* Брюсов Валерий, Петровская Нина. Переписка 1904–1913 гг. / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова, А. В. Лаврова. М., 2004.
- Грачева — *Грачева А. М.* Петербургское чародейство (Проза Сергея Ауслендера 1905–1917 годов) // Ауслендер С. Петербургские апокрифы. СПб., 2005.
- Кузмин 1905 — *Кузмин М. А.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000.
- Лавров—Тименчик — *Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л., 1990. С. 3–16.
- ЛН92 — Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921) // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3. С. 153–539.
- Лотман — *Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.
- Максимов—Минц 1961 — *Максимов Д. Е., Минц З. Г.* II. Театральные воспоминания о Блоке В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой // Труды по русской и славянской филологии IV. Тарту, 1961. С. 304–378.
- Морозова — *Морозова Е. В.* Шарлотта Корде. М., 2009.

Сергей Ауслендер
как театральный критик и драматург:
к проблеме стилизации в русском театре
начала XX века

Мика Пюльсу

В данной статье рассматривается деятельность С. А. Ауслендера (1886–1937) на поприще театрального критика и драматурга в связи с театральной полемикой начала XX века. Ни театральная деятельность Ауслендера ни центральная для него и театра данного периода проблема стилизации, которая в основном связывалась с творчеством Мейерхольда, ранее не пользовалась вниманием исследователей, хотя и затрагивалась в иных работах по истории театра. Случай Ауслендера интересен по нескольким причинам. Будучи театральным критиком, входившим в круг Мейерхольда и в значительной мере ориентированный на его деятельность, он стал драматургом и пытался воплотить его театральные идеи на практике. Творчество Ауслендера, как писателя талантливого, но едва ли первого ряда, может также служить если не характерным, то показательным примером литературных и театральных исканий 1910-х годов.

Известный театральный критик А. Р. Кугель, неизменный противник режиссерского театра, суммировал ситуацию на русской сцене в первые два десятилетия XX века следующим образом:

История нашего театра, вот уже 20 лет, — со времени основания художественного театра — представляет бесконечный мартиролог убиенных, истерзанных, оболваненных, оболганных, оклеветанных, извращенных, пьес и ролей, вследствие того, что гг. большие и малые Станиславские объявили: «театр — это я», и стали готовить из великих писателей, как Островский, Пушкин, Шекспир, Ибсен, театр совершенно так же, как солдат варил щи из топора или гвоздя. Г. Мейерхольд предлагает нам щи стилизованные, г. Станиславский — натуралистические. Но принципиальной разницы между ними нет¹.

¹ *Homo Novus* [Кугель, А. Р.] Заметки // Театр и искусство. 1916. № 3. С. 61.

Кугель, признанный «певец актера», сыскал огромную популярность сочетанием язвительного тона с хорошим пониманием современных театральных процессов, и данное обобщение дает хорошее представление о русском театре в 1896–1916 годов. И если на рубеже веков русский на русской сцене царил Художественный театр во главе со Станиславским, то после первой русской революции на первый план выходит Мейерхольд.

Натурализм Художественного театра быстро исчерпал свои возможности, и он был вынужден искать новые пути. Однако вряд ли Станиславский, пригласивший Мейерхольда возглавить экспериментальную студию на Поварской в 1905 году, мог предвидеть, что тот начнет обновлять «искусство новыми формами и приемами сценического исполнения», как было объявлено на первом заседании студии, с полного отрицания принципов самого МХТа. По Мейерхольду, театр не должен походить на жизнь, к тому же ни исторический, ни современный репертуар не подходил для постановки в манере психологического театра, принятой в Художественном театре. Неприязнь к натурализму, жизни на сцене, станет исходным пунктом всех режиссеров-новаторов нового поколения (Ф. Ф. Комиссаржевский, Н. Н. Евреинов, А. Я. Таиров). Часто враждебные друг другу, они тем не менее будут следовать по пути, впервые открытому Мейерхольдом. Из мейерхольдовской критики натурализма будут постепенно вырастать и положительные утверждения. По словам Е. А. Зноско-Боровского: «Так возник метод „стилизации“², цель которого не копировать во всех деталях тот или иной стиль, век, обстановку, но одной-двумя яркими, характерными чертами передать ощущение его, его лицо»².

Само понятие стилизации, разработке которого Мейерхольд впоследствии отдал много энергии, было, по утверждению его соперника и сорежиссера Ф. Ф. Комиссаржевского, подчерпнуто Мейерхольдом из книги Георга Фукса «Die Schaubühne der Zukunft» («Сцена будущего», 1904)³. Другой соперник Мейерхольда, Николай Евреинов, в свою очередь считал, что «пристальный интерес к пресловутой стилизации»⁴ ис-

² Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 265.

³ Комиссаржевский Ф. По поводу книги В. Э. Мейерхольда «О Театре» // Маски. 1912–1913. № 4. С. 36–37.

⁴ Евреинов Н. Оригинальность за чужой счет // Журнал журналов. 1915. № 1. С. 15.

ходил у Мейерхольда от театральной практики немецкого режиссера-новатора Макса Рейнгардта.

На самом деле на возможность театральной стилизации указал еще Брюсов в программной статье «Ненужная правда», направленной против практики Художественного театра. В положительной части программы, где Брюсов размышляет о сцене будущего, он пишет: «Нет надобности уничтожать обстановку, но она должна быть сознательно условной. Она должна быть, так сказать, стилизована»⁵.

Действительно, слово «стилизация» была достаточно распространенным понятием на рубеже XIX и XX века, в первую очередь в области изобразительного искусства, где оно означало нечто вроде упрощения, схематизации, орнаментации — ненатуральной передачи изображаемого объекта.

Однако в русском контексте слово быстро перемешивается с «ретроспективизмом», если воспользоваться термином Маковского, и входит в широкое использование во второй половине первого десятилетия XX века именно как некий синоним пастиша под старину. Так, критик народнического толка Аркадий Горнфельд роптал в 1907 году: «Теперь всякая девица — даже не в прическе Боттичелли, а радикально взлохмаченная, — увидев рисунок, где изображено нечто, непохожее на то, к чему привык ее глаз, говорит: „Это стилизация“»⁶. Исторической тематики стало достаточно, чтобы слыть «стилизатором». При этом сам Мейерхольд указывал, что пропагандируемый им термин «стилизация» имеет все же несколько иное, ближе к первоначальному смыслу слова значение:

Под «стилизацией» я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием «стилизация», по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. «Стилизовать» эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скры-

⁵ Брюсов В. Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра) // Мир искусства. 1902. № 4. С. 73.

⁶ Горнфельд А. Литературные беседы XXIV: Смерть быта // Товарищ. 1907. № 263. 11(24) мая. С. 3.

тые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения⁷.

Видимо, первые возможности подобной театральной стилизации обозначились в работе над «Шлюком и Яу» Гауптмана в Студии на Поварской. Но пока это была только осторожная разведка новых путей:

Постановку этой пьесы задумано было выдержать в стиле «века пудры». В первой редакции все это были очень сложные сооружения. Шутка сказать, построить комнаты и залы Людовиков и их сады по фотографическим снимкам с натуры или по рисункам, скалькированным из ценных увражей этой пышной эпохи. Но когда укреплен был окончательно принцип стилизации, задача разрешалась и легко, и быстро. Вместо большого количества деталей — один-два крупных мазка⁸.

Как видно из описания Мейерхольда, воссоздание стиля, извлечение его эстетической «эссенции»⁹, происходило в первую очередь с помощью сценического оформления. С собой в Студию Мейерхольд привел двух молодых художников, будущих «младших мирискусников», С. Ю. Судейкина и Н. Н. Сапунова, которые должны были оформить декорации к пьесе Метерлинка «Смерть Тентажиля». Однако те, ранее в театре не работавшие, макеты клеить не умели, и Мейерхольд распорядился ограничиться эскизами декораций: «Вертя в руках макет, — писал впоследствии Мейерхольд, — мы вертели в руках современный театр. Мы хотели жечь и топтать макеты; это мы уже приблизились к тому, чтобы топтать и жечь устаревшие приемы натуралистического театра»¹⁰. Мейерхольд явно преувеличивает принципиальное значение перехода от макета к эскизам, практиковавшимся еще до него во МХТе¹¹, но центральное значение декорации стиля модерн для театральной стилизации становится очевидным. Прежнюю глубокую сцену, с разными

⁷ Мейерхольд Вс. Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре: Сборник статей. СПб., 1908. С. 130.

⁸ Мейерхольд Вс. Театр (К истории и технике). С. 130–131.

⁹ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М., 1990. С. 32.

¹⁰ Мейерхольд Вс. Театр (К истории и технике). С. 132.

¹¹ Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд, М., 1969. С. 150.

реалистическими построениями, где двигался актер, Сапунов и Судейкин заменили лишь одним декоративным фоном, с которым должна была сливаться фигура актера, искусственно превращаемая в часть декоративного узора. Именно это «превращение человека в марионетку» дало Кугелю впоследствии повод для негодования над современными театральными художниками:

Вот какова история отношения нашего новейшего театра к живописцам художникам. <...>

Даже те, кто серьезно и вдумчиво относились к задаче обновления театра, невольно отдавались влиянию живописи <...>. «Живой автоматизм», всякого рода условности, стилизации — все «нарочное» и «искусственное» в театре явились результатом не литературного материала, который в огромном большинстве случаев, был старый, прежний (Мольер, Ибсен и т. п.) а живописи, талантливых Сапуновых, пришедших прямо с 16-ой линии Васильевского острова <...> Отсюда культ «вещей», наравне с культом автоматов, уравнение «nature morte» в театре с актером, ибо живописи, разумеется, все на потребу¹².

Сапунов жил и работал на 18-й линии¹³, но Васильевский остров здесь отсылает не столько к самому Сапунову, сколько к мирискусникам вообще, многие из которых жили и работали на острове. По замечанию К. Л. Рудницкого¹⁴, последние десять предреволюционных лет прошли при полной гегемонии приемов и художников «Мира искусства» в русском сценическом искусстве, причем как у Мейерхольда, так и в Художественном театре.

Театр-студия так и не открыла своих дверей для публики, разрыв Мейерхольда с Художественным был при таком раскладе неизбежным. Бывавший на репетициях Студии Брюсов, суммируя ее опыт, предлагал для будущего обновления театра следующую программу:

¹² *Ното Новус* [Кугель, А. Р.] Заметки. С. 428.

¹³ См. комментарии А. Г. Носовой к воспоминаниям Л. В. Шапориной «О Н. Н. Сапунове» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2001 год. СПб., 2006. С. 276).

¹⁴ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. С. 13.

Вместо декораций с разными кулисами достаточно будет, — предлагал Брюсов, — поставить красочный фон, соответствующий действию драмы, но никак не иллюстрирующий ее. Движения, жесты и речь артистов должны быть стилизованы, должны стремиться не к подражанию тому, как бывает „на самом деле“, а к той степени выразительности, которой в жизни *не бывает*. Ведь достигает же слово высшей выразительности в стихе, между тем как стихами люди не объясняются друг с другом, даже в минуты величайшего возбуждения. Дайте нам в Театре художественную условность <...>¹⁵.

Такие требования гораздо легче было выдвинуть, чем реализовать на практике, но в общем Брюсов верно указал путь, по которому Мейерхольд и другие режиссёры нового поколения будут двигаться. Притом стилизаторство и условность будут впоследствии часто употребляться как синонимы.

Реализовать новые приемы, выработанные во время работы в Студии Мейерхольду удалось вскоре в театре Комиссаржевской, куда он был приглашен в 1906 г. Здесь он не только одерживает свои первые победы в виде постановки «Сестры Беатрис» Метерлинка с декорациями Судейкина и «Балаганчика» Блока с декорациями Сапунова, но прочно входит в петербургские художественные круги. Поэт В. А. Зоргенфрей впоследствии вспоминал:

В 1907 году — та же квартира на Галерной [квартира Блока с осени 1907 по 1910 — *М. П.*], и лишь круг друзей несколько изменился. Театральный мир заявляет о себе. В столовой, за чайным столом, артистки театра Комиссаржевской В. П. Веригина и Н. Н. Волохова, В. Э. Мейерхольд, С. А. Ауслендер. Разговоры на театральные темы преобладают.¹⁶

Имя совсем еще юного литератора Ауслендера здесь явно выделяется. Ауслендер начинал свою литературную карьеру одновременно как

¹⁵ *Аврелий* [Брюсов В.] Искания новой сцены // Весы. 1906. № 1. С. 72–74.

¹⁶ Зоргенфрей В. А. Александр Александрович Блок // Александр Блок в воспоминаниях современников. Т. 2. М: Художественная литература 1980. С. 19.

прозаик и театральный критик и быстро вошел в гущу художественной жизни Петербурга, вероятно, не без влияния его дяди М. Кузмина. Особенно близко он сошелся с кругом Комиссаржевской, куда как раз переходит Мейерхольд. С 1906 года Ауслендер регулярно выступает в роли театрального обозревателя в таких журналах и газетах как «Золотое руно», «Аполлон», «Речь», «Ежегодник Императорских театров» и «Студия». Еще в начале своей литературной карьеры Ауслендер был прочно записан критикой в стилизаторы¹⁷, однако, несмотря на нарицательную характеристику, особо от нее никогда не отрекался. В поздней автобиографической заметке Ауслендер суммирует свою театральную карьеру следующим образом:

Театр всегда привлекал меня. Еще в 1906 году я был близок к театру В. Ф. Комиссаржевской, в котором молодой Мейерхольд показывал свои опыты нового театра. Я был в небольшой кучке верных, которые не пропускали ни одного спектакля «Балаганчика», которые готовы были грудью защищать его от наседающих со всех сторон злых врагов. Я писал рецензии и статьи в защиту нового театра. С возникновением журнала «Аполлон» я стал членом так называемой молодой «редакции» и заведовал театральным отделом. Много статей и рецензии я напечатал в газетах и театральных журналах. В 1910 году я женился на молодой актрисе. Я очень увлекался бродяжной актерской жизнью и с удовольствием вошел в самую гущу театральной жизни (Гельсингфорс, Ярославль, Ставрополь, Новозыбков, Старая Русса и др.). В 1913 году я написал пьесу «Ставка князя Матвея», которая имела успех в театре Незлобина и обошла про-

¹⁷ См., напр. отклик А. Измайлова на первый сборник рассказов Ауслендера: «Все эти подделки сделаны у Ауслендера с толком. Часто хорошо пойман стиль. Он даровит и образован. Он не кувыркается и не паясничает. Но все это ум принимает холодно, равнодушно, не загораясь.

— Подделано похоже, но любая старинная новелла еще более стильна. Хорошо сделана роза из коленкора, а настоящая, из сада, лучше. И целая книга таких подделок!.. Зачем?

Книги современных стилизаторов закрываешь с одной мыслью. Всякое усиленное устремление в прошлое есть показатель бледности, если не банкротства настоящих впечатлений» (Измайлов А. Литературные беседы // Русское слово. 1908. № 180. 3 (16) августа. С. 3.

винцию. После этого я написал несколько пьес, шедших у Незлобина, Корша, в «Летучей Мыши» Балиева и в провинции¹⁸.

Если первые рассказы Ауслендера печатались в «Весах», то его театральные обозрения выходили в продолжавшем традиции «Мира искусства» «Золотом руне». Театральные воззрения Ауслендера нельзя назвать оригинальными, но тем характернее они для передовой модернистской критики. Как и положено, Ауслендер выступал в роли проповедника символистского театра во главе с Мейерхольдом: «В белом маленьком доме на Офицерской, где мы уже узнали сладкое волнение чуда Беатрисы и тревожную радость „Балаганчика“, открыл сезон театр Комиссаржевской для новых битв, для новых упоений первыми победами и мрачных разочарований»¹⁹.

Разочарования вызывал в основном современный репертуар, в данном случае известная пьеса Ф. Ведекинда «Пробуждение весны». Последние десять предреволюционных лет репертуар на русской сцене составляли в основном западноевропейские развлекательные и модернистские пьесы²⁰. Ауслендер продолжает:

Вообще вопрос о репертуаре — самое болезненное место, полная неопределенность и случайность репертуара приводили в отчаяние многих друзей театра еще в прошлом году, когда рядом с «Беатрисой» мы получали Юшкевича и с «Балаганчиком» — «Трагедию любви». Много надо такта, чтобы интересы чисто режиссерские соединялись с художественными²¹.

Сетование на отсутствие репертуара станет вскоре общим местом в театральной критике времени и проходит сквозной линией в театральных очерках Ауслендера: «Отдыхать можно в современном театре толь-

¹⁸ Ауслендер С. Автобиография // Писатели: автобиографии и портреты современных русских прозаиков / Под ред. В. Л. Лидина. М: Современные проблемы, 1928. С. 29–30.

¹⁹ Ауслендер С. Из Петербурга // Золотое руно. 1907. № 7–8–9. С. 148.

²⁰ Герасимов Ю. К. Театральная критика с 1890-х годов 1910 до 1917 года // Очерки истории русской театральной критики. Л., 1979. С. 31.

²¹ Ауслендер С. Из Петербурга. С. 148.

ко на классиках и редких переводных пьесах»²². В своей программной статье «Театр без литературы», опубликованной в 1912 году в «Аполлоне», Зноско-Боровский утверждает, что русский театр переживает время самого яркого, самого пышного расцвета, но этот расцвет происходит парадоксально «при полном отсутствии драматургии»:

У нас вовсе нет репертуара. Нет другого театра, который был бы так беспомощно беден в смысле репертуара, как русский. Здесь мы буквально нищие. Достигнув ослепительных высот чисто театрального искусства, мы не имеем, на чем проявлять его, мы не имеем, что ставить. <...> Мы, несущие свет театра в Европу, что можем мы ей показать из своего репертуара? Фарс Гоголя, бытовые куски Островского, да анемичную беллетристику Чехова... Увы! Скудный багаж, не составляющий репертуара²³.

Отчасти всеобщий и решительный поворот к классике в русском театре был изначально обусловлен именно этим. Кризис символизма в конце первого десятилетия XX века оставил театр, по сути, без современного репертуара. Так Л. Гуревич имела в 1910 все основания объявить, что главный «лозунг современности» очень просто сформулировать: «К классикам!»²⁴ Мейерхольд это быстро прочувствовал и уже в 1908 году, перейдя в Александринский театр, выдвинул целую программу стилизованной постановки классики. Он говорил: «„Ревизор“, „Горе от ума“, „Маскарад“, „Гамлет“, „Гроза“ ни разу не были представлены освещенными лучами эпохи. Названные пьесы ни разу не представляли перед нами в „аромате“ тех отражений, какие отсвечиваются уже при одном произнесении этих заглавий. Какое поле большому театру». И утверждал, что «интересы старинных актеров сливаются тут легко с задачами новых художников»²⁵. За некоторыми исключениями, вроде «Заложников жизни» Сологуба или «Зеленого кольца» Гиппиус, все масштабные постановки Мейерхольда за последующие десять лет,

²² Ауслендер С. Театры. Юбилейные спектакли <в память Бородинского сражения> // Русская художественная летопись. 1912. № 1. С. 184.

²³ Зноско-Боровский Е. Г. Театр без литературы // Аполлон. 1912. № 6. С. 25–26.

²⁴ Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. С. 9.

²⁵ Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. С. 117.

будут либо постановками классических пьес либо пьес изначально написанных под условную старину, вроде «Шарфа Коломбины» Шницлера или «Романтиков» Мережковского²⁶.

После закрытия «Золотого руна» Ауслендер переходит в только что основанный «Аполлон». Разница между критикой Ауслендера, представленной в «Золотом руне» и «Аполлоне», кажется далеко не столь решительной, как утверждает Ю. К. Герасимов²⁷, хотя критический пересмотр символистского наследия, начатый «Аполлоном», и побудил на первых порах Ауслендера замахнуться даже на Мейерхольда, видимо, как на главного представителя символистского театра:

Смелые и заманчивые попытки Мейерхольда, обогатив некоторыми новыми приемами театральную технику, намекнув о неведомых до сих пор новых возможностях, не создали нового театра. Не оказалось еще истинно нового репертуара, вполне новых актеров и, главное, не хватило фанатической настойчивости преодолеть внешние и внутренние преграды²⁸.

Однако в том же номере «Аполлона» Мейерхольд, по сути, уже заявил о своем окончательном разрыве с символизмом: «Так противны все эти русские драмы под Ибсена, Пшибышевского, Метерлинк»²⁹. Кризис символизма знаменовал собой и кризис театра, так как прежние идейные и эстетические ориентиры отпадали вместе с подобающим репертуаром. Некой вехой кризиса театра стал известный сборник «Театр. Книга о новом театре» 1908 года.

²⁶ Стоит заметить, что даже Художественный театр, который сыскал славу как театр Чехова и Горького, за восемь сезонов 1909–1917 дал всего лишь шесть постановок современных русских авторов (Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. С. 9).

²⁷ Герасимов Ю. К. Театральная критика с 1890-х годов 1910 до 1917 года. С. 42.

²⁸ Ауслендер С. Петербургские театры // Аполлон. 1909. № 1. С. 26.

²⁹ Мейерхольд Вс. О театре // Аполлон. 1909. № 1. С. 72. Видимо Мейерхольд отталкивается здесь от Вяч. Иванова, писавшего: «Все дело не в „что?“, а в „как?“, — „как“, понятием равно в смысле музыкальном и психологическом и в смысле выработки форм, внутренне способных нести динамическую энергию будущего театра» (см.: Иванов В. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов В. И. Собрание сочинений: По звездам. Опыт философии, эстетические и критические. СПб., 2018. Кн. I. С. 143.)

Как видно по сборнику, модернистская постсимволистская критика уже не имела единой эстетической программы, стабильных критериев и общих целей³⁰. Основные ее ориентиры находились в пределах традиционализма и условного театра, но последний буквально раздирался между разнонаправленными тенденциями, представленными разными режиссерами. Ауслендер вращался и формировался в одной и той же среде, что и Мейерхольд (Башня Иванова, круг Комиссаржевской), так что ориентация на его практику, сквозь все перемены, была естественной. Можно привести сходные взгляды критика и режиссера на формальную сторону современного театра. «Я не знаю, как назвать то совершенно самостоятельное творчество режиссера, которое должно передать уже не „что“ пьесы, а „как“», — вторя Вячеславу Иванову, пишет Ауслендер в 1908 году, «Все чаще и чаще в новых драмах это „как“ играет первую роль и не передать его — не передать главного»³¹. Совершенно так же Мейерхольд сетовал, что общественно настроенная публика смотрит на театр лишь как на средство продвижения тех или иных идеи, тогда как в стилизации главный интерес именно в самой постановке:

Мне хочется лишь отметить, что характерной чертой кризиса нашего театра является то, что драматург сделался прислужником общества. Общество, переживающее время социально политического устроительства, привыкает смотреть на театр не как на цель, а как на средство³².

Первой победой Мейерхольда, которая вернула себе расположения Ауслендера-критика, была постановка пьесы Эрнста Хардта «Шут Тантрис», переделки легенды Тристана и Изольды. Вероятно, свою роль сыграло и то, что пьеса была переведена П. Потемкиным под редакцией М. Кузмина.

Было даже несколько страшно: ведь это уже не маленькая зала на Офицерской, с той интимной атмосферой лаборатории, в которой три года тому назад дерзкие опыты, даже оставаясь лишь опытами,

³⁰ Герасимов Ю. К. Театральная критика с 1890-х годов 1910 до 1917 года. С. 40.

³¹ Ауслендер С. Письмо из Петербурга // Золотое руно. 1908. № 1. С. 78.

³² Мейерхольд Вс. О театре // Аполлон. 1909. № 1. С. 71.

принимались с удовлетворением, как обещание будущих достижений. Сюда же, в эту торжественную, привычную с детства залу Императорского театра можно было прийти только совсем готовыми, совсем уверенными, не для исканий результатов, которые еще не проварены, а для окончательной победы, или окончательного поражения. И, несомненно, постановка «Шута Тантриса» является победой, победой тем более славной, что она куплена не ценою уступок, а действительным, неоспоримым доказательством ценности новых театральных приемов <...> Сейчас нельзя учесть все возможные последствия этой победы. Конечно, трудно мечтать, чтобы свет перевернулся и Александринский театр стал впереди смелых искателей нового театра, но он стал на тот благородный путь, на котором рядом с освященной традициями стариной — возможна истинная новизна, принимаемая с мудрой осторожностью и культурной терпимостью.³³

Вторая рецензия, в которой явно выступают эстетические убеждения Ауслендера, на возобновление «Дон Жуана» в Александринском театре:

Возобновление Мольеровского «Дон Жуана» в постановке Вс. Эм. Мейерхольда с декорациями А. Я. Головина — выдающееся театральное событие. Конечно, есть очень много печального для современной драматургии в том, что ни одна из десятка премьер-пьес авторов современных не может сравниться с «премьерой» Мольеровской комедии. Но зато какое торжество театра, какую силу таланта, вкуса, блестящей фантазии показали художники сцены, сумевшие из старинной комедии создать зрелище незабываемое и, в конце концов, новое... Я говорю «новое», потому что, хотя в замысел постановки и входило дать некоторое воссоздание подлинного театра Мольера, но этот спектакль вовсе не был наглядным уроком по истории театра (что так отлично сделал несколько лет назад «Старинный театр»); спектакль этот был настоящим спектаклем современного театра³⁴.

Из обеих рецензий явствует «аполлоновское» совмещение культурного традиционализма с модерном. Только чуткость к художественному

³³ Ауслендер С. «Шут Тантрис» Э. Хардта // Аполлон. 1910. № 6. С. 34.

³⁴ Ауслендер С. Петербургские театры // Аполлон. 1910. № 12. С. 25.

наследию, канону, преемственности, делает возможным «истинную новизну». При этом сама пьеса служит лишь отправной точкой для спектакля, который создается совместной силой труппы, в первую очередь режиссером и художником — под «художниками сцены» видимо предполагается и тот, и другой. Находить в старом вечно новое, живое, и является критерием «стилизации» для Ауслендера³⁵. Как он писал, «только в искусстве живом сохранился живой дух века, то неуловимое, чего не передаст никакое точное археологическое знание»³⁶. Историческая точность приносится в жертву новизне, занимательности, но без этого не обойтись. Но помимо простой занимательности, Ауслендер делает особый акцент на сентиментальное воспитание зрителя:

В современном театре эта любовь к прошедшим векам проявляется все сильнее, но все же очень много еще нужно, чтобы воспитать зрителей, актеров к этому утонченному чувству стилей, чтобы доказать, что из возрождения старых культур расцветет культура и искусство новой.³⁷

Просветительский пафос Ауслендера близок к общей концепции журнала «Аполлон». Александр Бенуа, который был едва ли ни главным проповедником старины и «хорошего вкуса» еще со времен «Мира искусства», в первом номере «Аполлона» заявлял: «Завтра должно наступить новое возрождение»³⁸, которое мыслилось открытием собственной старины. В этом контексте и Ауслендер заявлял:

Мало-помалу заражается русское общество любовью к старине. «Стилизация», «двадцатые годы», «стильность», становятся модными словами. Конечно, все это еще несерьезно, поверхностно, но если необходимо, чтобы была мода на что-нибудь, пусть это будет — хороший художественный вкус³⁹.

³⁵ Ауслендер С. Александринский театр // Ежегодник императорских театров. 1911. [Вып.] IV. С. 106.

³⁶ Ауслендер С. Театры // Русская художественная летопись. 1912. № 20. С. 264.

³⁷ Ауслендер С. Петербургские театры // Аполлон. 1910. № 7. С. 51.

³⁸ Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 6–7.

³⁹ Ауслендер С. Театры // Русская художественная летопись. 1911. № 9. С. 141.

Цельной теории театра из суждений Ауслендера вряд ли можно реконструировать, но попытку суммировать свои взгляды автор предпринял в докладе, прочитанном в «Бродячей собаке» 23 января 1913 года под заглавием «Театральный дилетантизм». Сам доклад, похоже, не сохранился, но в недоброжелательной заметке С. Тимофеев пишет о нем следующее:

Написав волею судьбы или точнее редактируя несколько рецензии о театре — «очень красиво написанных», по его собственному, правда, мнению, — г. Ауслендер решил, что пора выложить публике свои думы и сентенции о театре.

— Слава тешит человека! — вспоминал он афоризм директора пробирной палатки и прочел свой доклад о дилетантизме, представления о котором у г. Ауслендера самые дилетантские.

— В Александринке ставят, — повествует он, — и «Заложников жизни», и «Дон Жуана». И в других театрах то же самое. Дилетантизм и заключается, по его мнению, в том, что то ставят обстановочные пьесы, то простые в сукнах. Ему больше нравятся обстановочные пьесы, с неизменной музыкой г. Кузьмина <sic!> и декорациями господина Судейкина, и он крайне сожалеет, что наши театры не ставят драмы Блока, Кузьмина, Городецкого и др. Правда, они еще никаких пьес не писали, но разве им трудно это делать? Долго ли умеючи?⁴⁰

Согласно этому отчету, против «эстетизма» Ауслендера возражал после его выступления Н. Евреинов, продвигая свою идею театра как такового. Если верить Тимофееву, Ауслендер не сумел внятно сформулировать, «что же он хочет от современного театра», но даже по такому желчному описанию становится ясно, что Ауслендер продвигал в общем те же идеи и взгляды, что и в своей театральной критике, в первую очередь, видимо, о сближении театра со смежными областями искусства ради зрелищности — гармонию движений, линий, жестов, слов, музыки и цвета требовал еще Мейерхольд⁴¹. «Все, что не может воспламенить

⁴⁰ Тимофеев С. Театральные дилетанты // День. 1913. 26 января. № 24. С. 4.

⁴¹ См. «В этих этапах Скрябиным добыт немалоценный материал, который готов быть использованным в грандиозном обряде, именуемом мистерией, где сольются в единую гармонию и музыка, и танец, и свет, и опьяняющий запах полевых цветов и трав» (Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть I. М., 1968. С. 208).

воображение, заставить отдаться, бездумно чарам искусства (независимо от идей, взглядов, сюжетов), то кажется мне мертвым и ненужным», пишет Ауслендер в «Русской художественной летописи»⁴².

Возможно, уход Ауслендера от театральной критики был обусловлен личными обстоятельствами, так как после 1913 года он уже не имел возможности постоянно следить за столичными театрами (война застает его во время заграничного путешествия, вернувшись в Россию, он служит в провинции), но так или иначе, оно совпадает с докладом в «Бродячей собаке» и с началом его карьеры драматурга.

Первые пьесы Ауслендера ставились в популярном театре Незлобина в Москве. Выбор театра был, возможно, обусловлен личными связями — в петербургском филиале театра играла первая жена Ауслендера, Надежда Зноско-Боровская (псевд. Зборовская, сестра Е. А. Зноско-Боровского), которую он, видимо, часто сопровождал на гастролях в провинции. С другой стороны, основанный в 1909 году театр Незлобина был одним из немногих заметных театров, который делал ставку на новейший репертуар и новизну режиссерских приемов, пусть уже и проверенных и утвердившихся на сцене.⁴³ Там же играли, например, пьесы сверхпопулярного тогда Юрия Беляева, исторические водевили которого вполне соответствовали вкусу Ауслендера, и с которым его впоследствии даже иногда сравнивали.⁴⁴ Музыку к спектаклям Беляева, как и позже к ауслендеровским, писал Кузмин. Первые пьесы Ауслендера ставил режиссер Н. Н. Званцев, один из основных драматургов театра, заменивший Ф. Ф. Комиссаржевского. В общей сложности Ауслендером было написано до революции девять пьес, которые никогда ранее не были представлены полным списком:

«Ставка князя Матвея» (Театр Назлобина, 1913–1914)

«За Родину» (опубликована в 1914 г.)

«Изумрудный паучок» (Театр Назлобина, 1914–1915)

«Веселый день княжны Елизаветы» (написана в 1915 г., Театр Корша, 1917–1918)

⁴² Ауслендер С. Театры // Русская художественная летопись. 1912. № 13. С. 184.

⁴³ Петровская И. Ф. Театр и зритель российских столиц: 1895–1917. Л., 1990. С. 128.

⁴⁴ См., напр.: Яблонский С. [Рец.] «Ставка князя Матвея» // Русское слово. 1913. 28 ноября (11 дек.). № 274. С. 8.

«Причуды новобрачной, или Поучительный пример мужниной кротости» (Троицкий театр, 1915)

«Песенка госпожи Монклер» (опубликована в 1916 г.)

«Хрупкая чаша» (опубликована в 1916 г.)

«На Поварской в Трубниковской» («Летучая мышь» Балиева, 1918)

«Во всем виновата Луна» («Летучая мышь» Балиева, 1918)

Не считая двух миниатюр, написанных для «Летучей мыши» в 1918 году, пьесы Ауслендера различаются главным образом объемом и местом действия. В крайне положительной рецензии на ремизовское «Бесовское действо» Ауслендер замечает: «уже так давно в новых драмах нет непосредственного интереса к самой интриге, к действию — и это уклонение на путь очень опасный»⁴⁵. Позднее шурин Ауслендера Зноско-Боровский сформулирует уже совсем кратко: «действие — стихия театра»⁴⁶. Понятно, что в собственных пьесах Ауслендера есть и действие, и интрига, что, конечно, составляет полную противоположность как психологическому реализму, так и суггестивным, бездейственным символистским пьесам, до того, что они часто граничат с развлекательностью. Как и прозаические произведения Ауслендера, пьесы написаны нормативным литературным языком, и, хотя некоторые критики сравнивали его с Бестужевым-Марлинским, то стилизации на уровне языка в них, как и в его прозе, весьма мало. Зато посвященные в основном XVIII и XIX векам пьесы содержат массу искусно описанных деталей, характерных для своего времени, которые дают обширные возможности для постановки.

Его первая пьеса, «Ставка князя Матвея», основанная на его собственном рассказе, действие которого происходит в пушкинскую эпоху, имела огромный успех. О триумфе Ауслендера в письме к Б. Садовскому сообщал В. Ходасевич: «Нынче прочел в газете, что Ауслендер написал пьесу, которая идет у Незлобина. Завидно очень: во-первых — монеты, а во-вторых — станет слюнять знаменит, как Сидорова коза»⁴⁷. Про монеты Ходасевич, однако, ошибся — Ауслендеру, возможно, как

⁴⁵ Ауслендер С. Письмо из Петербурга. С. 77.

⁴⁶ Зноско-Боровский Е. Г. Театр без литературы // Аполлон. 1912. № 7. С. 27.

⁴⁷ Ходасевич В. Ф. Письма Б. А. Садовскому. Ann Arbor, 1983. С. 20.

начинающему драматургу, заплатили явно меньше, чем у Незлобина было принято⁴⁸.

Несмотря на успех среди зрителей, пьеса была встречена критикой двояко. Многие критики предъявляли Ауслендеру те же претензии, что и к его прозе, т. е. недоумевали, зачем это написано, не забывая притом отметить, что написано, в сущности, неплохо:

Зачем?.. Зачем эта имитация старины, когда имеется сама доподлинная старина, невыдуманная, со всею искренностью представленная нам драматургами и поэтами того времени? <...> Прежде всего это — мода, а мода не всегда хорошо, даже относительно юбок, в искусстве же мода — нечто, недостойное искусства. Неужели во всей окружающей нас жизни нет ничего, дающего вам материал для художественных образов. Мы хотим быть среди мира живых явлений, а вы все время ведете нас в музей. Но еще раз подчеркну — музей очень недурен⁴⁹.

Подобные оценки будут повторяться и при следующих пьесах писателя, и, по сути, мало чем отличаются от восприятия его прозаических текстов. Критик Виктор Зенкевич прямо связывал успех пьесы с плачевным состоянием современного репертуара:

Меня удивило, почему на этот мертвый аккорд, названный «Ставкой князя Матвея», так радушно и приветственно откликнулась газетная печать. <...>

Впрочем, если вспомнить текущий репертуар современных театров, то, пожалуй, отчасти станет понятным восторг рецензентов, перед пьесой С. Ауслендера. Лучше подделка романтизма, чем пастухство. Лучше схемы людей, пустые места, чем ходульные пародии на людей в духе «Порыва» <пьеса французского писателя А. Кистемекера — М. П.> и тому подобных сочинений⁵⁰.

⁴⁸ Максимов Е. К., Рейнеке Е. Э. Торгово-промышленная деятельность семейства Рейнеке // Этнос и власть. Ч. 2. Саратов, 1999. С. 95.

⁴⁹ Яблонский С. [Рец.] «Ставка князя Матвея». С. 8.

⁵⁰ Зенкевич В. [Рец.] «Ставка князя Матвея» // Маски. 1913–1914. № 3. С. 68–69.

В свете театральной критики Ауслендера можно предположить, что пьеса и была написана как подражание текущему классическому репертуару. Судя по фотографиям⁵¹, сценографическое исполнение пьесы было также достаточно традиционно, но похоже, что об исторической достоверности костюмов и декорации заботились особенно внимательно⁵². «Ставка князя Матвея» осталась самой успешной пьесой Ауслендера. После Москвы она с успехом шла в Петербурге и в провинции, вплоть до 1919 года, когда была поставлена при участии самого Ауслендера в Омске. В 1915 вышла экранизация, сделанная киностудией «Кинолента» (несохранившейся), где приняли участие те же актеры театра Незлобина, что и в пьесе⁵³.

Начало войны Ауслендер встретил агитационной одноактной пьеской «За Родину», где описывается приподнятое настроение французской деревни в начале войны («Во Франции нет больше ни стариков, ни детей, есть только солдаты!»), однако и сюда вставлена стилизованная под средневековые баллада. Над ура-патриотическими настроениями Ауслендера подтрунивал Садовской в связи с его следующей пьесой: «В трагедии своей „Бриллиантовой жучок“ (времен Павла!!!) он заставляет героев звать Петербург Петроградом. А еще стилизатор»⁵⁴. Негодование Садовского, возможно, заставило Ауслендера в итоге переименовать свою пьесу в «Изумрудного паучка», но Петроград так и остался Петроградом, возможно, впрочем, по цензурным соображениям военного времени:

Что за улицы, что за наряды! Вчерась в Летнем саду гулял. Вот бы вам посмотреть. У дам шляпы: у одной, как букет, у другой, как ко-

⁵¹ Театр и искусство. 1913. № 48. Стлб. 982–984.

⁵² Балетовед Юрий Бахрушин пишет в своих воспоминаниях: «И вот однажды к отцу в музей приехала целая депутация из Незлобинского театра. Ставили там пьесу Ауслендера «Ставка князя Матвея», необходимо было найти в библиотеке материалы для пошивки военных мундиров. Перерыли всю библиотеку и ничего подходящего не нашли. Тогда отец вдруг сказал: — Просите у моего сына — у него есть, что вам нужно! Каюсь — лезть и значение в данную минуту собственной персоны подкупили меня — я принес мочаловские литографии и был за это жестоко наказан последующим. Мои литографии увезли, и более я их никогда не видел» (Бахрушин Ю. А. Воспоминания. М., 1994. С. 258).

⁵³ Из истории кино: материалы и документы. Т 3. М., 1960. С. 63–64.

⁵⁴ Садовской Б. Ледоход. Статьи и заметки. Пг., 1916. С. 194.

рабль. На лентах собачки такие крошки, что за пазуху спрятать можно. А вдоль дорожек статуи: амуры, Минерва, Венус... Боже мой, ведь мы в Петрограде!⁵⁵

Пьеса переполнена разной бутафорией рубежа XVIII–XIX веков от духов «Вздых Амура» до нововведенной картошки. В середине разыгрывается пастораль Кузмина. В основе фабулы стоит излюбленный Ауслендером любовный треугольник: невинная девочка влюблена в молодого человека, который в свою очередь питает чувства к роковой женщине, на фоне которой уже развиваются дворцовые интриги и убийство Павла Первого. Тщательный, пусть и не очень доброжелательный, разбор пьесы можно прочесть в дневнике П. А. Маркова:

Сергей Ауслендер влюблен в старый Петербург. Для него он источник радости, поэзии, красоты, ночных страхов, тайных заговоров, приключений, походов — источник жизни. Но Сергей Ауслендер может подглядеть только внешнюю жизнь. Его влекут к себе изысканные речи, таинственный свет, красивые костюмы... А жизнь внутреннюю Сергей Ауслендер не замечает — она далека от него. И «Изумрудный паучок», как и прошлогодняя «Ставка князя Матвея», — пьеса, построенная исключительно на внешности. Но нужно сознаться, молодой автор на пути внешней занимательности сюжета значительно подвинулся вперед, и «Изумрудный паучок», в особенности его последние три акта, смотрится с интересом. Но лишь только выйдешь из театра, об «Изумрудном паучке» забываешь.

Сергею Ауслендеру очень помог Н. Н. Званцев, ставивший пьесу. Режиссер, так же как и автор, чувствует красоту и таинственность города. Поставлена пьеса очень хорошо, с красивыми мизансценами и хорошими декорациями В. А. Невструева. Костюмы по рисункам самого Н. Н. Званцева тоже красивы. Пьесу играют недурно, но тоже, конечно, внешне⁵⁶.

Из заметки следует, что Ауслендер действительно делал акцент на зрелищность постановки и занимательность сюжета. Отсутствие «вну-

⁵⁵ Ауслендер С. Изумрудный паучок: Петроградские волшебства. Пг., 1914. С. 96 (Библиотека «Театра и искусства»).

⁵⁶ Марков П. А. Книга воспоминаний. М., 1983. С. 506.

тренней жизни», психологии, что ставит ему в вину юный театрал, Ауслендера вовсе не волновало. Маркову по сути вторит критик П. Ю. [П. М. Соляный] в рецензии на исторический водевиль Ауслендера «Причуды новобрачной, или Поучительный пример мужниной кротости», который был написан под Беляева и поставлен в Троицком театре в Петербурге: «автор слишком понадеялся на стиль, на литературное мастерство, на бутафорию...»⁵⁷.

О своих взглядах на подобную «стилизацию» Ауслендер, уже в качестве драматурга, а не критика, рассказывает в интервью данной в связи с его следующей пьесой «Веселый день княжны Елизаветы»:

Как и в других своих пьесах «Ставка князя Матвея», «Изумрудный паучок», я не придерживаюсь строгой историчности, скорее я иду по путям романтизма. Мир прошлого не есть для меня только сухая документальность, это прекрасный мир грез и мечтаний, который неустанно привлекает наше воображение. В моей новой пьесе нет строго исторических фактов или определенных портретов. Я даже, кажется, избегал этого. Мне хотелось только воссоздать жизнь и чувство этой странной и противоречивой эпохи русского XVIII-века и воссоздать воочию так как она мне представляется и чувствуется⁵⁸.

Так, в духе мейерхольдовской стилизации — в данном случае, воспроизведением квинтэссенции эпохи, Ауслендер объясняет свой замысел. Несмотря на многочисленные анонсы, «Веселый день княжны Елизаветы» так и не был поставлен в театре Незлобина⁵⁹, что, может быть, связано с перестановками внутри театра, но шел впоследствии в театре Корша. Декорации и костюмы к спектаклю были созданы еще для незлобинской постановки Иосифом Школьниковом, известным, ско-

⁵⁷ Соляный П. М. [П. Ю.] Троицкий театр // Театр и искусство. 1915. № 46. С. 854.

⁵⁸ Ауслендер С. Интервью // Биржевые ведомости. 1915. 13 октября. № 15145 С. 4.

⁵⁹ «Сергей Ауслендер закончил пьесу из современной жизни „Хрупкая чаша“, — кроме того он написал большую историческую комедию из эпохи XVIII века „Веселый день княжны Елизаветы“, которая пойдет в московском театре Незлобина» (С. Ш. Хроника) // Театр и искусство. 1915. № 29. Стлб. 52); «Сезон в театре Незлобина открывается 1 сентября комедией Сухова-Кобылина „Дело“. <...> Второй постановкой пойдет пьеса Ауслендера „Веселый день Елизаветы“ с декорациями художника Школьника» (Б.п. Московские вести // Театр и искусство. 1916. № 29. Стлб. 580).

рее, как авангардист, но имевшим на тот момент прочную репутацию «стилизатора»⁶⁰.

Однако одновременно с «Веселым днем княжны Елизаветы» и с одноактной «Песенкой госпожи Монклер», адаптацией его собственного рассказа о Французской революции, пишется первая полноценная пьеса Ауслендера на современном материале — «Хрупкая чаша», его первая попытка «преодоления стилизации» в драматургии. В основе сюжета лежит опять характерный любовный треугольник, молодой юнкер Василий влюбляется в замужнюю Анну Сергеевну, и перестает интересоваться своей молодой возлюбленной Наташей. Однако большую роль в пьесе играет столкновение прошлого с современностью. Так костюмированный бал в духе XVIII века, сменяется в следующем акте роковым вечером танго⁶¹. Контраст романтического прошлого с прозаической действительностью подчеркивается на протяжении всей пьесы, например, когда Анна Сергеевна, бывшая актриса, от нечего делать соблазняет Василия, а потом отгораживается от его притязаний: «Какие это все красивые названия: паж, рыцарь. И каким некрасивым они заменились бы, если бы я только что-нибудь позволила»⁶². Или когда генерал ворчит на заразившее общество моду на восемнадцатый век: «Да, восемнадцатый век почему-то прельщает теперь многих. Это меня немножко удивляет. Конечно, все это прелестно, Ватто, роброн, мушки. Но ведь это так чуждо нашей жизни. Впрочем, ведь я в этом мало понимаю»⁶³.

Пьеса показывает, что Ауслендер-драматург эволюционировал так же, как Ауслендер-прозаик: от ретроспективизма к современности. Хотя ко времени, когда Ауслендер сделался драматургом, он уже не писал исторических рассказов, на театральном поприще он начал будто с нуля.

⁶⁰ «Если быть даже поклонником примитива, стилизованности или имитации лубка в декоративном искусстве, все-же надо знать меру и применять художественную теорию мазков, пятен и намеков к декорациям лишь там, где это гармонирует с жанром, или замыслом данной пьесы. А Троицкий театр в лице бесспорно талантливых художников г. г. Школьника и Гурецкого, „приблизительность“ декоративной живописи установил как постоянный канон театра» (Тамарин Н. Троицкий театр // Театр и искусство. 1916. № 37. Стлб. 742).

⁶¹ «Танго — это стилизация физической любви» (Андерсен М. «Танго» и его «Идея» // Современник. 1914. Кн. 8. С. 106).

⁶² Ауслендер С. Хрупкая чаша. Пг.: Просвещение, 1916. С. 20 (Библиотека «Театра и искусства»).

⁶³ Ауслендер С. Хрупкая чаша. С. 10.

Так, высказывания Ауслендера-критика об обновлении искусства с помощью старины, можно считать и самоописательными, как часто бывает у писателей.

Совершенно невозможно представить развитие нового искусства без классического. Пусть новаторы внешне порвут всякую связь со старым, но внутренне ведь они вышли именно из этого старого искусства, пережили его и только тогда получили возможность отправиться на новые пути, оттолкнуться от старого берега и плыть к новому неизвестному. Хотя бы только для того, чтобы оттолкнуться, необходим отважным искателям новых земель старый прочный берег⁶⁴.

Таким старым прочным берегом для Ауслендера послужили написанные под старину рассказы, и впоследствии пьесы. Истинный театр для Ауслендера был театром «не наших, а прошлых и будущих дней»⁶⁵. В целом, можно сказать, стилизованные под старину пьесы служили ему неким упражнением в стиле для постепенного перехода к современности. Как замечает Николай Богомолов, еще Зноско-Боровский писал, что за так называемой стилизацией Ауслендера «скрывалась та большая работа, которая производилась молодым писателем над русской прозой и которая позволила ему постепенно создать свой собственный язык», т. е. выработать свой собственный стиль:

Приверженность к XVIII и первым десятилетиям XIX в. указала ему время, где искать образцов. Но по мере того, как он уходил от этой эпохи в своих произведениях, его слог терял архаическую жеманность и манерность, сохраняя, однако, все черты безупречного строения и отчетливой изобразительности. А эти черты были необходимы писателю по самому характеру его творчества⁶⁶.

Как драматург Ауслендер так и не успел полностью развиваться — «Хрупкая чаша» осталась его единственной пьесой написанной на современном материале («безупречного строения и отчетливой изобра-

⁶⁴ Ауслендер С. Александринский театр. С. 105–106.

⁶⁵ Ауслендер С. Петербург // Русская художественная летопись. 1911. № 12. С. 185.

⁶⁶ Богомолов Н. Сергей Ауслендер: стилизация или стиль? // Богомолов Н. А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М., 2010. С. 436.

зительности»), и, судя по всему, так и не была поставлена. Тем не менее театральный опыт Ауслендера представляет интересную веху в истории театра 1910-х годов. Своим творчеством он пытался отчасти ответить на те претензии, которые он предъявлял к современному театру в роли передового критика. Отсутствие современного репертуара он пытался заполнить пьесами, написанных в духе классики, но в соответствии со вкусом современной публики. Занимательность и зрелищность играли в них центральную роль, и историческая тематика, видимо, казалось для этого более подходящим материалом. Впоследствии театральный опыт Ауслендера послужил материалом для его второго романа «Видения жизни».

**Голая правда:
«опыты» Василия Розанова
и «Опыты» Мишеля де Монтеня**

*Станислав Савицкий
(Санкт-Петербургский государственный университет)*

Одним из открытий, совершенных Василием Розановым в литературе, был правдивый рассказ о частном человеке в самых что ни на есть безыскусных его проявлениях. Изобретенная Розановым репрезентация приватного в силу своей нарочитой банализированности граничила с провокацией. Один из самых переимчивых читателей и поклонников «Уединенного» и «Опавших листьев», Виктор Шкловский назвал его прозу «интимной до оскорбительности»¹. Михаил Гершензон, по всей видимости в числе первых прочитавший «Уединенное», охарактеризовал розановскую откровенность как радикальную форму душевной наготы:

Удивительный Василий Васильевич, три часа назад я получил Вашу книгу, и вот уже прочел ее. Такой другой нет на свете — чтобы так без оболочки трепетало сердце пред глазами, и слог такой же, не облакающий, а как бы не существующий, так что в нем, как в чистой воде, все видно. Это самая нужная Ваша книга, потому что, насколько Вы единственный, Вы целиком сказались в ней, и еще потому, что она ключ ко всем Вашим писаниям и жизни. Бездна и незаконность — вот что в ней; даже непостижимо, как это Вы сумели так совсем не надеть на себя системы, схемы, имели античное мужество остаться голо-душевым, каким мать родила, — и как у Вас хватило смелости в 20-м веке, где все ходят одетые в систему, в последовательность, в доказательность, рассказать вслух и публично свою наготу. Конечно, в сущности все голы, но частью не знают этого сами и уж во всяком случае наружу прикрывают себя. Да без этого и жить нельзя было бы; если бы все захотели жить, как они есть, житья не стало бы. Но Вы не как

¹ Шкловский В. Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Петроград, 1921. С. 8.

все, Вы действительно имеете право быть совсем самим собою; я и до этой книги знал это, и потому никогда не мерял Вас аршином морали или последовательности, и потому «прощая», если можно сказать тут это слово, Вам Ваши дурные для меня писания просто не вменял: стихия, а закон стихий — беззаконие².

Автобиографический рассказ без прикрас и без обиняков, репрезентация нарратора-героя вне установленных табу и условностей произвели эффект, сравнимый с тем, как подействовал на читателей такой беспрецедентный литературно-экзистенциальный эксперимент, как «Опыты» Мишеля де Монтеня. О полемическом диалоге, который Розанов ревностно вел с Монтенем во время работы над «Уединенным» и «Опавшими листьями», мы писали в статье «Розанов и Монтень: к постановке проблемы»³. Для Розанова, со свойственными ему русофильскими взглядами и неудовлетворительным знанием иностранных языков, Монтень не был ни единомышленником, ни тем более интеллектуальным или литературным наставником. Между тем литературное предприятие, начатое в «Уединенном» и «Опавших листьях», переименовывало то, что в конце XVI века было открыто (или изобретено) французским мыслителем. Монтенианцем Розанов быть не мог ни при каких обстоятельствах, однако, как и многие авторы последних четырех столетий, интересовавшиеся изображением в литературе автобиографического или индивидуально-экзистенциального, он не мог игнорировать «Опыты». Ведь эта книга, удивительным образом остающаяся в центре внимания интеллектуалов постоянно, с момента своего выхода в свет до наших дней, в жанре автопортрета так и не была превзойдена. Розанов в стремлении к правдоподобию рассказу о себе, несомненно, нашел новый стиль, новую интонацию и, возможно, новую форму, продолжая начатое Монтенем. В этой статье речь пойдет о не описанном до настоящего момента элементе автобиографической правды, являющейся параллелью между письмом Розанова и текстом Монтеня, а именно — о сексуальном опыте.

² Гершензон М. Письма В. Розанову [8 марта 1912] // Новый мир. 1991. № 3. С. 230–231.

³ Савицкий С. Розанов и Монтень: к постановке проблемы // Revue des Etudes Slaves. 2019. № 4. P. 613–634.

Предварительно поясним, что «нагота», о которой писал автору «Уединенного» под впечатлением от только что прочитанной книги М. Гершензон, представляет довольно богатую литературную традицию. «Исповедь» Блаженного Августина, «Мысли» Паскаля, «Исповедь» и «Прогулки одинокого мечтателя» Жана-Жака Руссо, автобиографическая проза и дневники Льва Толстого, дневники Марии Башкирцевой и Елизаветы Дьяконовой, — с этими и со многими другими произведениями, которые могли бы значительно расширить приведенный выше перечень, прозаические книги Розанова неоднократно сопоставлялись. Источником же метафоры «человеческая нагота», по всей видимости, является высказывание Плиния Старшего «голый человек на голой земле», которое мы находим в начале седьмой книги «Естественной истории» (VII, 1, II). Приведем его в оригинале:

<...> truncos etiam arboresque cortice, interdum gemino, a frigoribus et calore tutata est: hominem tantum nudum et in nuda humo natali die abicit ad vagitus statim et ploratum, nullumque tot animalium aliud pronius ad lacrimas, et has protinus vitae principio <...>⁴.

Процитируем английское академическое издание «Естественной истории» — один из наиболее компетентных переводов этой книги на современный иностранный язык:

<...> even the trunks of trees she has protected against cold and heat by bark, sometimes in two layers: but man alone on the day of his birth she casts away naked on the naked ground, to burst at once into wailing and weeping, and none other among all the animals is more prone to tears, and that immediately at the very beginning of life <...>⁵.

В русском переводе Р. Виппера этот отрывок звучит следующим образом:

<...> даже древесные стволы защищены от стужи и от жары корой, по временам двойной. Только человека она создала голым и тако-

⁴ *Pliny. Natural History / English transl. by H. Rackham. In ten volumes. Cambridge; London: Harvard University Press, 1989. Vol. 2. Libri III–VII. P. 506.*

⁵ *Pliny. Natural History. P. 507.*

вым выбросила на голую землю, предоставив ему кричать и жалобно плакать. Нет ни одного животного, которое проливало бы слезы, и притом с первого дня своего появления на свет⁶.

Первоначально, на страницах «Естественной истории» речь шла о незащищенности человеческого существа и о свойственном человеческому опыту страдании. Впоследствии читателями и интерпретаторами Плиния Старшего этот отрывок был истолкован на разные лады так, что во времена Розанова эта метафора стала чрезвычайно многозначной и открытой к новым, самым неожиданным интерпретациям. В этой связи стоило бы отметить тот факт, что замысел «Уединенного» был опосредован травматическим опытом автора, предшествовавшим созданию этого произведения. И несмотря на провокативность и экспериментальность этой книги, которая сыграла уникальную и еще до конца не осознанную нами роль в становлении русской эссеистики и фрагментарного письма, ее откровенность связана с мотивами, которые мы находим в источнике метафоры «человеческая нагота». Говоря о «человеческой наготе», Розанов имеет в виду в том числе то, что знакомо нам по началу седьмой книги «Естественной истории», но, разумеется, не ограничивается исключительно этим смысловым контекстом.

Репрезентация табуированного, в том числе сексуального опыта, составляет существенную часть литературного эксперимента Розанова. Эту тему он сделал своей, «авторской» как журналист и как интеллигент. С ней пересекались многие другие розановские сюжеты, а именно: критика регламентирования церковью брака и половой жизни, выступления против табуирования разговора о сексе в православной культуре, погружение в еврейскую культуру, которому сопутствовал невероятным образом демонстративный антисемитизм, увлечение Древним Египтом, в том числе древнеегипетскими культовыми изображениями фаллоса. Монтень в «Опытах» тоже чрезвычайно откровенно, содержательно и увлекательно размышляет о сексе, настаивая на том, что обсуждать его надо, не впадая в ложное морализаторство: «В чем повинен перед людьми половой акт — столь естественный, столь насыщенный

⁶ *Плиний Старший*. Естественная история. Книга седьмая. М., 1958. [электронный ресурс] URL: http://annales.info/ant_lit/plinius/07.htm (дата обращения 28 июня 2021 г.).

и столь оправданный, — что все как один не решаются говорить о нем без краски стыда на лице и не позволяют затрагивать эту тему в серьезной и благопристойной беседе? (3, 75)⁷. Дело в данном случае отнюдь не исключительно в снятии табу. По Монтеню, секс — одна из основ человеческого опыта, его нужно пытаться осмыслять: «Всякое побуждение в нашем мире направлено только к спариванию и только в нем находит себе оправдание: этим влечением пронизано решительно всё, это средоточие, вокруг которого все вращается (3, 88)».

И Розанов, и Монтень писали о сексе в связи с их интересом к превратностям семейной жизни, если не всегда здраво, как того желал французский мыслитель, то всякий раз с прямотой и с очевидным намерением сделать эту тему максимально открытой для публичного обсуждения. В «Опытах» читаем о следующем судебном разбирательстве между супругами:

Ведь в связи с процессом, начатым в Каталонии одной женщиной, — она жаловалась на чрезмерное супружеское усердие своего мужа, к чему ее побудило, по моему разумению, не столько то, что оно было и вправду ей в тягость (я верую лишь в те чудеса, которые признает наша религия), сколько жажда свернуть и обуздать под этим предлогом власть мужей над их женами даже в том, что есть первейшее и важнейшее в браке, и показать, что женской злобности и сварливости нипочем даже брачное ложе и они попирают все, что угодно, вплоть до радостей и усад Венеры; на каковую жалобу муж этой женщины (человек и впрямь распутный и похотливый) ответил, что даже в постные дни он не может обойтись самое малое без десятка сближений со своей женой, — ведь в связи с этим процессом последовал знаменательный приговор, вынесенный королевой Арагонской и гласивший, что после обстоятельного обсуждения этого вопроса Советом славная королева, дабы преподать четкие правила и показать впредь и навеки образец сдержанности и скромности, требующихся во всяком честном брачном союзе, повелела, имея в виду установить законный и необходимый предел, чтобы число ежедневных сближений между супругами ограничивалось шестью <...> (3, 84–85).

⁷ «Опыты» Мишеля де Монтеня цитируются по изданию: *Монтень М. де Опыты*: В 3 т. М., 1992. В скобках указывается номер тома и страница.

Особенно интересно, что и Монтень, и Розанов, например, в «Людах лунного света», писали о сексе в непосредственной связи с религиозным опытом:

В былые времена насчитывалось до полусотни божеств, покровительствовавших тому делу и обязанных всячески его пестовать; а был и такой народ, который, чтобы смирить похоть тех, кто приходил помолиться, содержал при своих храмах девок и мальчиков, дабы ими мог насладиться всякий, и всем вменялось в обязанность сначала сблизиться с ними и лишь после этого можно было присутствовать при обряде богослужения (3, 88).

Находим мы в «Опытах» и рассуждения о сексуальных экспериментах, в которых Розанов разочаровался как раз в то самое время, когда завершалась работа над «Уединенным», но которые, как нам представляется, могли увлечь Ф. М. Достоевского:

<...> есть в Италии распространенная поговорка: тот не познает Венеры во всей ее сладости, кто не переспал с хромоножкой. По воле судьбы или по какому-либо особому случаю словцо это давно у всех на устах и может применяться как к мужчинам, так и к женщинам. Ибо царица амазонок недаром ответила скифу, домогавшемуся ее любви: <...> «хромец это делает лучше». Амазонки, стремясь воспрепятствовать в своем женском царстве господству мужчин, с детства калечили им руки, ноги и другие органы, дававшие мужчинам преимущества перед ними, и те служили им лишь для того, для чего нам в нашем мире служат женщины. Я сперва думал, что неправильные телодвижения хромоножки доставляют в любовных утехах какое-то новое удовольствие и особую сладость тому, кто с нею имеет дело. Но недавно мне довелось узнать, что уже философия древних разрешила этот вопрос. Она утверждает, что так как ноги и бедра хромоножек из-за своего убожества не получают должного питания, детородные органы, расположенные над ними, полнее воспринимают жизненные соки, становясь сильнее и крепче. По другому объяснению, хромота вынуждает пораженных ею меньше двигаться, они расходуют меньше сил и могут проявлять больше пыла в венерических утехах (3, 197).

В отличие от начала «Уединенного», иносказательно перелагающего знаменитое предисловие автора к «Опытам»⁸, высказывания Розанова о половой жизни не отсылают непосредственно к тому или иному отрывку из книги Монтеня. Здесь мы имеем дело не с интертекстуальной системой, но с тематическим параллелизмом. Едва ли в данном случае Розанов нуждался в литературных основаниях, насущность темы была для него самоочевидна. Тем не менее соотносительность этого сюжета у Розанова и Монтеня любопытна. Столь же любопытно, что само слово «опыты» Розанов наделил особым смыслом. В комментариях к книге Алексея Ремизова «Кукха» читаем: «„Опытами“ Розанов называл личные эротические переживания»⁹. Таким образом поясняется включенная в повесть дневниковая заметка Ремизова об одном разговоре с Розановым, который Ремизов планировал использовать в едва ли не самом своем неприличном произведении «Что есть табак. Гоносиева повесть»:

25.09.1905. Были у Мережковских. З. Н. подарила мне лягушку об одной лапке.

Потом у Розанова.

Познакомился с П. П. Перцовым.

«В цветущих женщинах, — сказал В. В., — в их цвете выливается вся страсть, в сереньких же все внутри».

И тихонько из Опытов:

«летом после обеда прилег на диван в халате, замечтался, и села сюда муха и стала ходить, не согнал — ходит и ходит — —»

Л. Б. На это заметил:

— Кажется, полагается (он говорит в нос) две мухи?

Это для моей повести «О табаке»¹⁰.

Проницательное наблюдение автора комментариев к «Кукхе» основывается на выдержках из розановских книг. Переписка Розанова с о. Павлом Флоренским также содержит дополнительные основания для предложенного толкования. В конце 1911 года Розанов неоднократно пишет

⁸ См.: *Савицкий* С. Розанов и Монтень: к постановке проблемы. Р. 613–634.

⁹ *Ремизов А. М.* Собрание сочинений. Ахру / Подг. текста, статья, коммент., указатель имен Е. Р. Обатниной. М., 2002. Т. 7. С. 531.

¹⁰ *Ремизов А. М.* Собрание сочинений. Т. 7. С. 46–47.

об «опытах». Приведем несколько цитат из «Уединенного», в которых речь идет об эротических переживаниях автора:

Боже, Боже, зачем Ты забыл меня? Разве Ты не знаешь, что всякий раз, как Ты забываешь меня, я теряюсь.

(опыты)¹¹.

О, мои грустные «опыты»... И зачем я захотел *все знать*. Теперь уже я не умру спокойно, как надеялся...

(1911)¹².

...я и «там» если этим делом и баловался, то в сущности для «опытов». Т. е. наблюдал и изучал. А чтобы «для своего удовольствия» — то почти и не было

(16 декабря 1911 г.)¹³.

В начале 1910-х годов Розанов пишет о разочаровании и раскаянии в своих эротических играх, не приносящих ему больше ни удовольствия, ни новых ощущений. Несколько позже, после переезда с квартиры на Звенигородской, где семья Розанова жила в 1909–1912 годах, Розанов дает себе слово прекратить эротические эксперименты:

Не делаю больше «опытов» <...> Я дал зарок «с переездом на новую квартиру» быть чистым <...> — не хожу пешком по вечерам (в редакцию) <...>, а езжу, и через это не имею «гибельных встреч»...¹⁴

Слово «опыты» на первый взгляд сбивает нас с толку и едва ли склоняет нас к мыслям о том, что Розанов был поглощен чтением книги Монтеня и видел свой литературный эксперимент исключительно как ее развитие. Однако, зная о том, как много и как провокационно Розанов писал о сексе и какую важную роль он отводил в культуре и философии проблеме пола, мы услышим в слове «опыты» не только розановское юрод-

¹¹ *Розанов В. В. Сочинения*. Л., 1990. С. 66.

¹² *Розанов В. В. Сочинения*. С. 69.

¹³ *Розанов В. В. Сочинения*. С. 100. Цитата приводится в упомянутом комментарии к Ремизову.

¹⁴ *Фатеев В. А. Жизнеописание Василия Розанова*. СПб., 2013. 3-я вклейка, [6].

ство. Маниакальность, с которой Розанов писал о поле, многих отпугивала, некоторых забавляла, но среди читателей Розанова были и есть те, кто считает эти размышления писателя по меньшей мере оригинальными.

«В кальсонах все люди неинтересны»¹⁵, — язвительно констатирует автор «Опавших листьев» и с убедительностью неоднократно отстаивает свой тезис на страницах своих книг. Сексуальный опыт едва ли является ключевой темой для Розанова и для Монтеня. Тем не менее оба автора и в этом отношении внесли свой вклад в эмансипацию литературы. Розанов, как и в других случаях обращения к Монтеню, не перенимает у него темы, сюжеты или риторические приемы. Монтень был давно и неоднократно адаптирован в разные эпохи и в разных странах. Для Розанова «Опыты» могли быть интересны не как интертекстуальный источник, но как исходная точка литературного эксперимента, который он с большим успехом предпринял. Даже в том, как Розанов распорядился на свой лад словом «опыты», мы обнаруживаем скептическое, ерническое, юродивое и в то же время чрезвычайно внимательное отношение к самому радикальному и последовательному автопортрету в европейской литературе.

¹⁵ *Розанов В. В. Уединенное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. Статьи о русских писателях / Сост. и коммент. В. Г. Сукача. М., 2001. С. 267.*

Маяковский начинается. Проблема первой рифмы поэта

Илья Веницкий (Принстон)

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий...

Борис Пастернак

— Зря болтают, правды не знают, — тотчас же подхватил Тишков, молодежато наливая себе рюмку английской горькой. Видно было, что он не думает о том, что ему говорят, а только ловит слова для рифмования.

Ф. Сологуб. Мелкий бес

В статье «Эмбриология поэзии» литературовед и историк культуры Владимир Вейдле вспоминает прочитанную им когда-то в «Теории языка» («Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache») Карла Бюлера историю о том, как маленький сын ученого, еще не умевший говорить, вдруг произнес «после того, как солдаты прошли с пением по улице» свою первую фразу: «*датен ля-ля-ля*»¹. Вейдле из этого рассказа, иллюстрировавшего, по Бюлеру, раннюю стадию психолингвистического развития ребенка (сочетание сказуемого с подлежащим, отчет о происшедшем и увиденном, творение, произведение языка), делает метафизический вывод о рождении поэзии из звукоподражания — то есть таких сочетаний слов и их элементов, которые помогают «подслушать, поймать на лету беспомощное, первое, простейшее — из самой способности говорить — рождение поэтического слова»².

¹ Впервые история рассказана К. Бюлером в «Die geistige Entwicklung des Kindes» (1929).

² Вейдле В. Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 28, 36.

Интерпретация Вейдле первой реплики ребенка как поэтического творения отвечает его эстетическим и религиозным убеждениям. Попадись же подобный лепет ребенка А. Е. Крученых или раннему В. Б. Шкловскому, они бы связали его с детской глоссолалией, оправдывающей эксперименты футуристов. Р. О. Якобсон мог бы написать о нем структурно-лингвистический разбор, вроде анализа заузного выкрика Тургенева. К. И. Чуковский умилился бы наивной лапидарности этого образца детского словесного творчества. Свои интерпретации могли бы предложить последователи Фрейда, Лакана, Выготского или, скажем, Марра. А какой-нибудь скептический историк-социолог, возможно, усомнился бы в надежности отцовского свидетельства и задался вопросом, зачем автор использовал его в своей книге³. Все эти возможные подходы к первому возгласу ребенка интересны и оправданны. Каждый из них по-своему пытается выйти на стоящую за этим случаем большую тему символической значимости и механизма первого творческого акта.

К этой общей теме, восходящей к религиозной проблеме происхождения первого слова и первого языка, очевидно, относится и вопрос о символическом начале творчества индивидуальных авторов. В самом деле в биографиях (или биографических легендах) известных писателей часто встречаются сведения об их первых словах и литературных (как правило, устных) опытах, сохранившиеся в памяти очевидцев и как бы предсказывающие великое будущее этих авторов⁴. Разумеется, кардинальное отличие этих слов и произведений от последних написанных ими текстов заключается в том, что о первых мы знаем понаслышке, из воспоминаний самих авторов или их родных (нянька Державина, племянница Жуковского, сестра Пушкина, мать Блока), и никогда не можем быть уверенными, что они действительно существовали, а не были выдуманы *post factum*. Но именно такая мифологическая дубиальность этих «пер-

³ Кстати, у Бюлера эти слова произносит не сын ученого, а его 18-месячная дочь Инге. Первые слова детей родители хранят в памяти, как первые локоны в конвертах. Первое слово нашей дочки было тривиальное «дай», но я знал семью, где полугодовалая девочка нараспев произнесла что-то вроде «Ма, митаниимия, паа».

⁴ Хорошо известна история первого слова Державина, рассказанная самим поэтом и связанная с самым главным его произведением, одой «Бог»: «Нянька рассказывала матери, что первое слово, выговоренное Гаврилою, было: „Бог“. — Он указал при сем слове пальчиком на небо, где тогда сияла комета (в 1744-м году)».

воисточников» и делает их особенно привлекательными для исследователей. Поэты и свидетели могут врать, но даже выдуманные тексты, при правильном подходе и точно заданных вопросах, говорят правду о стоящих за ними культурных проблемах и коллизиях.

Предлагаемая статья посвящена генезису и символическому значению одного такого «первого стихотворения» в поэтическом контексте и биографической легенде поэта.

1.

С чего начинается творчество Владимира Маяковского? В биографиях и примечаниях к собраниям сочинений поэта часто приводится крошечное хореическое стихотворение-экспромт, якобы сочиненное им в раннем детстве, еще до того, как он выучился читать, и по своим эстетическим достоинствам не уступающее лучшим образцам детской поэзии «от двух до пяти»⁵.

Первым историю и текст этого стихотворения предал огласке, со слов писателя Валентина Катаева, А. Е. Крученых в «Живом Маяковском» (1930). Приведем рассказ Катаева полностью, потому что нам впоследствии понадобятся некоторые содержащиеся в нем детали. Катаев вспоминает о своем сотрудничестве с Маяковским в журнале «Красный перец», для которого они придумывали стихотворные подписи к рисункам и рекламные тексты:

Как-то надо было подписать пивную, в которую из клуба шли рабочие (что-то в этом роде). Маяковский предложил начало: — Ах, зачем эта ночь / Так была хороша! Тут мы призадумались: как дальше? Я предложил: — Пиво, вобла и проч. / И Корнеев с Горша. Маяковский удовлетворенно заржал:

— Правильно, Катаич! Чего с ними церемониться, с рифмами! В «Бане» есть монолог Победоносикова с игрой слов на «аппарат». Что-то вроде: «Я рад и рад аппарат, что хороший у меня аппарат» и т. д.

⁵ См., в частности, биографические сведения за 1898 год в хронологии жизни поэта на странице московского Государственного музея В. В. Маяковского: <https://muzeimayakovskogo.ru/mayakovsky/biography/>

После чтения «Бани» Маяковский сказал мне: «Знаете, откуда пошла эта игра слов? Из детства. Отец купил фотографический аппарат. В доме была сенсация. Я сказал:

Мама рада, папа рад,
что купили аппарат!

Это был мой первый экспромт»⁶.

Этот рассказ был впоследствии развит Катаевым в целую историю, включенную в биографический роман «Трава забвенья», посвященный писателем 50-летию советской власти и собственному семидесятилетию (1967). Еще до публикации «Травы» соответствующий фрагмент был опубликован в газете «Известия» от 3 февраля 1967 года под заголовком «Вечер с Маяковским»:

Снимая пальто и бросая его на валик дивана, он рокошующим, приглушенным басом приговаривал:

— Рад, что вы рады, и рад, что рад аппарат. Аппарат прекрасный, аппарату рад, — рад и я и мой аппарат. Узнаете?

— Конечно, «Баня».

— А знаете, откуда это попало в «Баню»?

— Не знаю.

— Из детства. Купили фотографический аппарат. Вся семья очень радовалась. Немедленно выразил это стихами: «Мама рада, папа рад, что купили аппарат». Это и было мое первое стихотворение.

Он помолчал, высморкался, вытер свой гриппозный нос.

— Когда будете писать воспоминания о Маяковском, — не забудьте этого факта. Пригодится. Или продайте кому-нибудь другому⁷.

⁶ Живой Маяковский. Разговоры Маяковского. Выпуск 2-й. Записал и собрал А. Крученых, М.: Изд. группы друзей Маяковского, 1930. Вып. 2. С. 13. Эти стихи цитируются, со ссылкой на редкую книгу Крученых, в примечаниях к 11-му тому полного собрания сочинений Маяковского 1958 года. *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Том 11. Киносценарии и пьесы 1926–1930 / Подг. текста и примеч. А. В. Февральского. М.: ГИХЛ, 1958. С. 681.

⁷ Валентин Катаев. Вечер с Маяковским. Фрагменты нового романа // Известия. 1967. № 30. 3 февраля. С. 4.

Дата, к которой Катаев приурочил этот визит, зловещая — 13 апреля (1930 года), канун самоубийства поэта. С самого начала мемуарист указывает, что ему тогда показалось, что Маяковский «не весел, озабочен»: «Наверное, подумал я тогда, замучил грипп» (попутно заметим, что мотивы гриппозного носа поэта «с характерной бульбой на конце» и инфлюэнцы, от которой он страдал перед самой смертью, вошли в биографическую легенду Маяковского именно с легкой руки Катаева⁸). В финале катаевского фрагмента поэт цитирует Онегина («Я знаю: век уж мой измерен, но чтоб продлилась жизнь моя...») и упоминается таинственный звонок «до сих пор молчавшего» телефона.

Тема смерти — центральная в этом фрагменте, но нас здесь интересует другое. Из приведенной редакции истории об отцовском фотоаппарате вытекает, что сведения о своем первом стихотворении (уже не экспромте, а именно стихотворении) Маяковский сообщил «Катаичу» как доверенному лицу за день до своей трагической кончины и в шутку предложил использовать этот «факт» для воспоминаний или продать его кому-нибудь другому (скорее всего, Катаев таким образом встраивает в текст намек на «продажу» этой истории Крученых для «Живого Маяковского»; в итоге получается, что он выполнил «завещание» поэта сугубо: и продал, и напечатал в своих мемуарах).

Здесь следует заметить, что ни сам Маяковский, редко вспоминавший свои детские годы⁹, ни его мать, ни сестра Людмила, напечатавшая в 1930–1960-е годы несколько версий воспоминаний о его детстве¹⁰, не упоминают этих виршей поэта, хотя тема поэзии занимает в рассказах

⁸ Ср. в стихах Катаева, посвященных смерти Маяковского: «Синей топора, чугуна угрюмой, / Зарубив „ни-ког-да“ на носу и на лбу, / Средних лет человек, в дорогом заграничном костюме, / Вверх лицом утопал, в неестественно мелком гробу. / А до этого за день пришел, вероятно, проститься, / А быть может, и так, посидеть с человеком, как гость / Он пришел в инфлюэнце, забыв почему-то побриться, / Палку в угол поставил и шляпу повесил на гвоздь». Маяковский был на вечеринке у Катаева накануне самоубийства.

⁹ «В детстве, может, / на самом дне, / десять найду / сносных дней» («Про это», 1923).

¹⁰ *Маяковская Л.* Детство Владимира Маяковского. Из воспоминаний семьи // 30 дней. 1931. № 4; *Маяковская Л.* Детство Владимира Маяковского // Маяковский в Грузии: сборник материалов. Тбилиси: Заря Востока, 1937; *Маяковская Л.* Перезжитое. Из воспоминаний о Владимире Маяковском. Тбилиси: Заря Востока, 1957; *Маяковская Л.* О Владимире Маяковском: из воспоминаний сестры. Москва: Детская литература, 1965.

о его первых годах заметное место. Примечательно, что родственники вспоминают об отношении Володи к *чужим* стихам, произведшим на него сильное впечатление еще до того, как он научился читать: чтение наизусть на дне рождения отца лермонтовского «Спора» (родная, кавказская тема), любимая баллада Аполлона Майкова о короле доне Педро («Пастух»), в центре которой находится образ чудесного мальчика (несомненная аллюзия на маленького избранника-гения¹¹), наконец, рассказ (в воспоминаниях матери) о любимой игре маленького Маяковского, которую вполне можно назвать символическим прообразом его будущей поэтической практики:

Помню, игра была такая: играющий начинал читать стихотворение, затем, не окончив, обрывал чтение и бросал платок кому-либо из играющих. Тот должен был закончить стихотворение. Володя принимал участие в игре наравне со взрослыми. Или затевалась игра на придумывание возможно большего количества слов на какую-либо букву. Когда взрослым уже надоедала игра и они затруднялись называть слова, Володя все еще энергично продолжал придумывать. Эта игра его очень увлекала¹².

Приведенный фрагмент показывает, что «поэтическая культура» Маяковского непосредственно растет из словесной культуры его времени и среды¹³. Так, рассказанная Катаевым в «Живом Маяковском» история совместного сочинительства рекламных текстов генетически восходит

¹¹ Ср. «Говорят, что чудо-мальчик / Тут же коз пасет в горах — / Купидон в широкой шляпе, / С козым мехом на плечах! / Длиннокудрый! Черноглазый! / Но, хотя утрюм и дик, / А бедовый! Нет вопроса, / Перед чем бы стал в тупик» (Майков А. Н. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 3. СПб.: Типография А. Ф. Маркса, 1888. С. 200). В поэме «Маяковский начинается» (1940) Н. Н. Асеев — в духе времени и вопреки исторической логике — представляет увлечение маленького Володи этим стихотворением как свидетельство его антимоноархизма: «И гулко трубят / глинобитные недра, / и слушают уши / предгорных пород / о том, / как „...суров был король дон Педро!“ / и как „...трепетал его народ!“»

¹² Маяковская А. А. Детство и юность Владимира Маяковского: из воспоминаний матери. М.: Госиздат, 1963. С. 24.

¹³ По всей видимости, домашние словесные игры (здесь — разные вариации буриме или коллективного сочинительства) и их аппликации в «тонких» юмористических и сатирических журналах XIX в. представляют собой один из источников поэтического авангарда.

к этой детской игре с брошенным платочком: на заданный Маяковским стих («Ах, зачем эта ночь так была хороша!» — цитата из известного романа Н. Бакалейникова на слова Н. фон Риттера), Катаев моментально отвечает остроумным стихом, в котором «для рифмы» сокращает фамилию совладельца известной пивной фирмы «Карнеев, Горшанов и компания». Теперь очередь за Маяковским.

Присутствуют в мемуарах родных Маяковского и упоминание об аппарате (но только не фотографическом, а для выжигания¹⁴), и мотив фотографии, связанный не с купленным фотоаппаратом, а с сохранившейся фотокарточкой самого мальчика и его сестры Оли:

Вот фотоснимок, на котором они вместе сняты.



¹⁴ «Простой стол, на котором наслоение всех Володиных увлечений: лобзик для выпиливания по дереву, аппарат для выжигания, переплетные принадлежности» (Маяковская Л. Детство Владимира Маяковского. Из воспоминаний семьи. С. 17).

Володя говорил, что на этой карточке он похож на всех мальчиков. Я не согласна. Он характерен: голова гордо закинута назад, серьезный взгляд, капризной и настойчивой линией опустились губы. Уверенная посадка заложенных одна на другую ног, самостоятельная поза. Снимался деловито, с большим интересом¹⁵.

Эта фотография (с сокращенной цитатой из приведенного фрагмента воспоминаний сестры поэта) демонстрируется крупным планом в документальном фильме 1955 года «Маяковский», в котором показан родительский дом поэта в Багдати (в фильме также ничего не говорится о стихах на покупку фотоаппарата).

О том, что «первые» стихи Маяковского не были частью его семейной легенды вплоть до 1960-х годов, свидетельствует и снятая на киностудии «Грузия-фильм» в 1958 году биографическая кинокартина «Маяковский начинался так...» (реж. К. Пипинашвили, сценарий К. Гогодзе и Л. Касилия, консультант сестра поэта Л. В. Маяковская). Замечательно, что сам фильм начинался с апокрифической цитаты Маяковского, взятой сценаристами из стихотворного пересказа тоста, якобы произнесенного поэтом в 1926 или 1927 году и опубликованного в грузинской литературной газете «Салитературо газети» 31 октября 1933 года¹⁶.

¹⁵ Маяковская Л. Детство Владимира Маяковского (1931). С. 8.

¹⁶ Фильм о юности Маяковского вызвал резкую критику Зиновия Паперного. «Чем больше вы смотрите эту картину, — писал он в фельетоне „Только не так!“ в „Литературной газете“ 31 октября 1959 года, — тем сильнее растет у вас ощущение: нет, не совсем так, совсем не так, только не так... Это ощущение возникает буквально с первых же кадров. На экране появляются слова: „Хоть в Грузии рос, / Но в России вырос во весь рост, / Потому силен и прост“. Если бы за этими не совсем ладными строчками не стояла подпись — В. Маяковский, мы подумали бы, что их сочинил автор фильма К. Пипинашвили». О том, откуда взялись эти стихи, см. воспоминания Ладо Джапаридзе (<https://ladojaparidze.ucoz.com/publ/1-1-0-7>), в которых приводится полный текст этого тоста, обращенного к тамаде банкета актеру Валериану Гуния. Приведем этот графоманский продукт целиком как пример «многого Маяковского»: «Вы — толумбаш, Вы — тамада, / Вы — наш! Вы — мастер слова. / Как жаль, что никогда Вас снова / я не увижу ни здесь — в огненном Баку, / И ни в Тифлисе, и ни родном нам Кутаисе. / Ваш упрек о футуризме мне — урок / Но в социализме Вы — новичок, а я — знаток. / „Блажен, кто смолоду был молод“ и перебесился. / Кто на ошибки былых времен не скулил и не сердился / А сами Вы? Вы родом гунн из дикарей / И надо думать, что мингрел вас пригрел / Ассимилировал бунтарей / Ай гиди, ай! эри — хаа! / Давным-давно Север с Югом / Породнились да обжились / и напрасно Вы наш милый гунн / Божились, что мы

— Откуда же они все-таки возникли? — спросит читатель.

Лишь в 1965 году сестра поэта Людмила вдруг вспомнила в новой версии своих воспоминаний историю этого фотоаппарата и связанного с ним экспромта:

Один из таких новых знакомых, с которым папа повстречался в лесничестве, оказался лесоводом из Петербурга. У него был хороший дорожный фотоаппарат. Когда лесовод уезжал, папа попросил прислать ему из Петербурга. «Но прошло два-три месяца, аппарата не было. И когда перестали ждать и уже думали, что лесовод обманул, аппарат получили. Все были рады, и пятилетний Володя по этому поводу сочинил нечто вроде стихов: Мама рада, папа рад, / Что купили аппарат¹⁷.

Существование отцовского фотоаппарата документально подтвердилось опубликованным в 1978 году директором Музея Маяковского В. В. Макаровым письмом В. К. Маяковского к дочери Людмиле, датированным серединой декабря 1899 года: «Фотографический аппарат получил, а потому изучи его хорошенько, чтобы заняться этим делом. А особенно на Пасху будет много интересных картин, т. к. природа у нас оживает»¹⁸.

хорошему у вас учились. / Не время счеты подводить / И вкривь и вкос судить-рядить. / Вы меня не убедили / А только раны разбередили. / Да. Я русский. Руси гахлавар. / Я — великорос, хоть в Грузии рос, / Но в России вырос во весь рост. / Потому силен и прост. / Я — Маяковский. Не Макашвили. / Вопросы мы не разрешили, / Хоть были трения, но дружно пили и любили / И пили, пили! Да, много пили! / И теперь вдали от вас / Висурвебди вкопиликав / Тквентан ертад / Как с братом брат. / Хотелось вновь и в глаз и в бровь / Делить и ласку и любовь. / И посмеяться, и побалагурить / Квлав могвелхина гвинит да пурит, / Маглари гвесва канцит да чурит. / Спасибо всем за хлеб, за соль / За радость встречи, слова и речи! / Грузин я знал чуть не с пеленок / Гвиноса вклав как теленок. / Вегар даматробт, имеди ну гаквт / Аба давлиот ахла брудершафт». По свидетельству Джапаридзе, грузинские слова в русской транскрипции «вплетены» в текст тоста из любимого Маяковским грузинского романса «Мхолод шен ертс».

¹⁷ *Маяковская Л.* О Владимире Маяковском: Из воспоминаний сестры. М., 1965. С. 51–52. В комментариях В. Н. Дядичева к третьему тому новейшего полного собрания сочинений Маяковского в 20 томах (М.: ИМЛИ, 2014) «детские стихи» приводятся со ссылкой на воспоминания сестры поэта (с. 442).

¹⁸ *Семья Маяковского в письмах: Переписка 1892–1906 гг.* / Под ред. В. В. Макарова. М.: Московский рабочий, 1978. С. 98.

В конце 1960-х годов история о воспетом маленьким Маяковским фотоаппарате, канонизированная Катаевым и сестрой поэта, материализовалась в экспозиции Государственного дома-музея поэта на его родине, основанного еще в 1940 году в селе Багдади по личному указанию Сталина. При непосредственном участии матери и сестер Маяковского «была восстановлена обстановка квартиры лесничего Багдадского лесничества». «В первой комнате, — рассказывал М. В. Давиташвили в своем „Репортаже из Сакартвело“ (1967), — стоит широкая грузинская тахта, покрытая грубым ковром, и канцелярский стол; в книжном шкафу, кроме книг, — фотоаппарат „Кодак“, лобзик и вещички, вырезанные из фанеры Володей Маяковским»¹⁹. В середине 1980-х годов этот фотоаппарат и воспевающие его стихи Володи упоминаются в еще одном описании Дома-музея Маяковского в Багдади, причем оказывается, что в экспозиции представлена не сама реликвия, но замещающая ее фотография:

В углу, на столе — шахматы и лото, на покрытой старым ковром деревянной тахте подушки и валики, рукоделье сестер. На стене висят настенные часы, портрет семьи Маяковских в 1905 году. В детстве Владимир Маяковский увлекался резьбой по дереву, и в реставрированном шкафу хранятся кубики и шкатулка, сделанные будущим поэтом. Выставлен и лобзик, которым вырезал Володя. Здесь же вышивки сестер с инициалами «В» и «ВМ», иллюстрированная сказка «Красная Шапочка», солонка, фарфоровая чашка, подстаканник, сито для чая и узоры для вышивки, фотография фотоаппарата. По поводу приобретения этого фотоаппарата (он не сохранился) в 1898 году Володя сочинил стишок: «Мама рада, папа рад, / Что купили аппарат»²⁰.

Уже в наше время на это «первое» стихотворение Маяковского обратил внимание Дмитрий Быков в книге «Тринадцатый апостол» и остроумно назвал его праздничной «одой на приобретение фотоаппарата», восхитившись точной каламбурной рифмой шестилетнего (?) автора

¹⁹ Давиташвили М. Д. Репортаж из Сакартвело. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1967. С. 243.

²⁰ Сопадзе Г. Государственный дом-музей В. В. Маяковского. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984. С. 9.

и почему-то указав на «личное свидетельство» поэта об этом произведении в автобиографии «Я сам» (в последней, разумеется, ничего не говорится об этих стихах²¹).

Не вызывает сомнения, что в истории семьи Маяковских фотоаппарат был. Но была ли написанная мальчиком «праздничная ода» об этом фотоаппарате, введенная в биографическую легенду поэта Катаевым и подхваченная старшей сестрой Маяковского Людмилой? Если же это мистификация, то о чем она говорит исследователю литературы?

2.

Прежде всего рассмотрим приведенные Катаевым стихи (точнее, рифму и связанное с нею фонетическое окружение) в контексте творчества поэта. В самой истории, впервые, как мы помним, опубликованной Крученых после смерти Маяковского в 1930 году, они представляются Маяковским как прообраз слов Победоносикова из его спича в «Бане» (1929–1930): «Аппарат прекрасный, аппарату рад — рад и я и мой аппарат». Комментаторы Маяковского также указали на еще более близкие к детскому экспромту строки из напечатанной в 1927 году «Маленькой цены с пушистым хвостом»:

Дети рады,
папа рад —
окупился аппарат²².

В опубликованных в 1937 году «Заметках о языковом новаторстве Маяковского» иркутский филолог В. К. Фаворин заметил, что этот «едва

²¹ Быков Дм. Владимир Маяковский: трагедия-буфф в шести действиях. М.: Молодая гвардия, 2016. С. 92. В «Я сам» (1922, 1928) Маяковский связывает начало своего поэтического творчества с тюремным заключением, где он написал тетрадку стихов (вроде «ходульного и плаксивого» «В золото, в пурпур, леса одевались»), отобранную надзирателем при выходе. Первым (первым профессиональным, напечатанным) стихотворением здесь названо «Багровый и белый» («Ночь», публ. 1912).

²² Маяковский В. Собрание сочинений: В 13 т. М., 1958. Т. 8. С. 69.

ли не самый ранний (детский) экспромт Маяковского (в связи с покупкой в семье фотографического аппарата) уже представляет собой эмбрион будущих опытов Маяковского по озвучению стиха»²³. В самом деле, как легко можно установить, рифма «рад-аппарат» представлена еще в целом ряде стихов Маяковского, написанных между 1923 и 1929 годом²⁴:

Гордого лорда
запечатлеть рад.
Но я,
разумеется,
не фотографический аппарат.
Что толку
в лордовой морде нам?!
Лорда
рисую
по делам
по лординым
(«Керзон», 1923)

Пару моралей высказать рад.
Первая:
нам бы да ихний аппарат!
(«Товарищи! разрешите мне поделиться впечатлениями о Париже и о Монё», 1923)

Идут обратно —
 весь аппарат,
как брат
 любимому брату, рад...
(«О том, как некоторые втирают очки товарищам, имеющим циковские значки», 1926)

²³ *Фаворин В.* Заметки о языковом новаторстве Маяковского // Известия Иркутского государственного педагогического института. 1937. Вып. 3. С. 114.

²⁴ Эта рифма зафиксирована и в вышедшей в 1938 г. работе Н. А. Соколова «О словаре рифм Маяковского» (Литературная учеба. 1938. № 10. С. 47).

только для стихов поэта для детей («Жили были Сима с Петей. / Сима с Петей были дети») и пародий на слащавую поэзию для юных («Засадил садик мило, / дочка, дачка, водь и гладь»), но и для детского творчества в целом (ср. приведенные К. И. Чуковским стихи двухлетней девочки: «Было сухо, стало мокро. / Оля сделала пипи»)²⁷; пятикратное ударное «а» (характерное для ораторского искусства²⁸), четыре глухих губных «п» и три сонорных «р» (чуть ли не «пророческая» анаграмма РАПП), логико-синтаксическая инверсия («эмоциональное» следствие предшествует причине), наконец изысканная составная рифма, суммирующая звуковой состав стихотворения²⁹.

Вообще, говоря метафорически, самого Маяковского можно назвать не «аппаратом для рожений рифменных выражений», а — поточным производителем эффектных экзотических рифмизированных стихов (термин В. Б. Шкловского) и звукокомплексов-рифм, часто служивших ему в качестве заготовок для стихотворений. Но был ли пятилетний (или шестилетний, по Быкову) ребенок автором этой миниатюрной (и вполне авангардистской по своей структуре) «оды к радости»?

3.

По версии Катаева, косвенно подкрепленной свидетельством сестры поэта, Маяковский сам признался ему, что сочинил экспромт о фотоаппарате в детском возрасте. Между тем известна еще одна, также по-смертная, генеалогия этих стихов, пришедшая из другого лагеря хранителей наследия поэта. В «Альманахе с Маяковским» 1934 года были опубликованы воспоминания Л. Ю. Брик, включавшие рассказ о ее фу-

²⁷ В будетлянском контексте звуковой строй этого двустипа может восприниматься как фонетическая аллюзия на издевательскую критику благозвучной классической поэзии прошлого: «Как картины, писанные киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на па-па-па пи-пи-пи ти-ти-ти и т. п. Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок» (В. Хлебников, А. Крученых. Слово как таковое, 1913).

²⁸ Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы: статьи. М.: Прибой, 1929. С. 59.

²⁹ Ср. анализ хорейского четверостишия Пушкина «„Все мое“, — сказало злато» как фонетической драмы в статье Романа Якобсона «Фактура одного четверостишия Пушкина» (Якобсон Р. О. Работы по поэтике. С. 210–212).

туристическом салоне, собиравшемся до революции в петроградской квартире на улице Жуковского. Одной из самых ярких деталей рассказа Брик является описание своеобразной «стенгазеты» — огромного рулона бумаги, повешенного на стену, на котором участники группы (Д. Бурлюк, Каменский, Шкловский и другие) оставляли свои экспромты, афоризмы и шаржи. Брик приводит в пример несколько рифмованных стихов Маяковского: о поэте Кушнере («бегемот в реку шнырял, обалдев от Кушныря»³⁰), о самой Брик по поводу шубы, которую она собиралась заказать («Я настаиваю, чтобы горностаевую»), и, наконец, «про только что купленный фотоаппарат: „Мама рада, папа рад, что купили аппарат“»³¹. Интересующие нас строки приводятся Лилей Юрьевной и в статье «Маяковский и чужие стихи», опубликованной в «Знамени» в 1940 году: «Маяковский часто рифмовал по поводу и без повода. О пивной, в которой задумали расписать стены фресками: Сижу под фрескою и пиво трескаю. О купленном фотоаппарате: Мама рада, папа рад, что купили аппарат»³².

Конечно, можно допустить, что стихи об аппарате Маяковский не придумал *impromptu* для домашней «газеты» в 1916 году, а использовал свои детские вирши как заготовку, но контекст воспоминаний Брик этому допущению противится («только что купленный»). Можно сделать другое (прямо скажем, чересчур рискованное) предположение: Брик, прочитав в 1930 году рассказ Катаева, решила, так сказать, вернуть аппарат на место, а именно вывести воспевающие его стихи из семейного предания и ввести их в свою литературную легенду³³. Но точно с такой же степенью вероятности можно предположить, что эту историю выдумал Катаев и его рассказ подхватила сестра поэта (отцовский фотоаппарат, еще раз подчеркнем, был, но стихи Володи из этого факта сами

³⁰ Об этих стихах, записанных в числе прочих на большом рулоне бумаги, «метра на полтора в ширину», вспоминал и В. Б. Шкловский в «Гамбургском счете». Они были ответом на шутку Б. Кушнера: «Посмотри, о Брик, как там / Наследил гип-попотам».

³¹ Альманах с Маяковским. М.: Советская литература, 1934. С. 71.

³² Брик Л. Ю. Маяковский и чужие стихи (Из воспоминаний) // Знамя. 1940. № 3. С. 175.

³³ Любопытно, что в книге 1993 г. В. В. Катанян вообще исключил стихи об аппарате из приведенной выше цитаты из воспоминаний Л. Ю. Брик. (Катанян В. В. Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М.: Дружба народов, 1993. С. 94). Вызвано ли это никак не оговоренное исключение устоявшейся традицией приурочивания этих стихов к детскому периоду жизни поэта?

по себе не вытекают), а затем и музейная «антибриковская» партия (директор музея и «душеприказчик» Л. В. Маяковской Владимир Макаров, партийный аппаратчик В. В. Воронцов и другие).

Все эти допущения гадательные, призрачные — «спиритизма вроде». Между тем, хотя объективную истину установить, видимо, невозможно, более или менее убедительную гипотезу о происхождении первых стихов Маяковского мы можем высказать. По нашему мнению, ключ к загадке содержится не столько в оригинальной составной рифме, сколько в зачине этих стихов: «Мама рада, папа рад». Этот детский, легко запоминающийся зачин (блестяще обыгранный Маяковским в каламбурной рифме, включающей два последних слова) *после* публикации экспромта поэта встречается в очень многих детских стихотворениях (и пародиях на детские стихотворения) разных авторов³⁴. Но до 1930 года (а еще точнее, говоря словами Маяковского, *до* 17-го года), судя по имеющимся в нашем распоряжении данным, этот зачин использовался лишь однажды и в весьма своеобразном контексте.

В одной из глав книги Л. В. Успенского «Записки старого петербуржца» рассказывается о праздновании наступающего 1917 года в столице:

В великом множестве состоятельных петербургских домов поздним вечером и ночью 31 декабря он был отпразднован почти по-старому. Это было далеко не так просто, как два, три, четыре года назад.

Теперь — увьи! — отнюдь не каждый мог и правдой и неправдой добыть традиционный окорок, чтобы, напустив благоухание на весь дом, запечь его в румяной хлебной корке. Теперь счастливы, как-то связанные с деревней и вырвавшие оттуда гуся или четверть телятины, числились единицами, да и насчет спиртного, черт его возьми, ста-

³⁴ Приведем несколько примеров, относящихся к 1960-м годам: «Мама рада, / Папа рад, / Рад и сам малыш брат»; «Мама рада, папа рад, / я, конечно, тоже рад, — / к нам из армии сегодня / приезжает старший брат!»; «И вдруг он взял ее как надо. / И папа рад, и мама рада»; в сатирическом преломлении: «Мама рада, папа рад: / А пора-то! А пора-то! / Сын зачислен в аппарат» и т. д. К этой традиции относятся и известные стихи Маршака, впервые опубликованные в 1942 г.: «Рада мама, счастлив папа: / Фрица приняли в гестапо» (более поздняя версия). Тема всеобщей радости, представленная в двустишии Маяковского, занимает важное место в детской поэзии Чуковского: «Рады зайчики и белочки, / Рады мальчики и девочки»; «Рада, рада вся земля», «Рады рощи и поля, / Рады синие озера...»; «Рада, рада, рада, рада детвора, / Заплясала, заиграла у костра».

ло тоже очень сложно, — в сатирических листках давно уже печатались лихие стишки, вложенные в уста подвыпивших гимназистиков:

Веселись моя натура, —
Мне полезна политура:
Мама рада, папа рад,
Коль я пью денатурат!

Но все-таки в семьях нашего круга все как-то доставалось и появлялось... (курсив наш. — И. В.)³⁵

Происхождение этих стихов связано с «сухим законом», действовавшим в Российской империи (с определенными оговорками) с 16 сентября 1914 года. Введение жестких ограничительных мер на продажу алкоголя, разумеется, вызвало массовое использование суррогатной продукции, среди которой особой популярностью пользовались так называемая ханжа (разбавленный денатурированный спирт) и политура («20%-ный спиртовой раствор природной смолы, который применялся для полировки древесины»)³⁶. Эти напитки часто упоминаются в сатирических журналах и фольклоре времен Первой мировой войны (вплоть до эпохи А. Ф. Керенского, когда возник вопрос о продлении «сухого закона»). Хорошо известна песенка: «Я гимназистка седьмого класса, денатурат пью заместо кваса». Зинаида Гиппиус в своей обработке писем кухарок в брошюре «Как мы воинам писали и что они нам отвечали: книга — подарок» приводила такие строки:

Дураку иному нейдет, —
Дураку и сам черт — не брат:

³⁵ Успенский Л. В. Записки старого петербуржца. Л.: Лениздат, 1970. С. 200. Эта же песенка, распеваемая пьяными от самогона простолюдными, приводится в историческом романе-хронике Валентина Краснова «Керенский» (М., 1998. С. 153). Первая строка «лихих стишков», приведенных Успенским, типична для эстрадной (цирковой и кафейной) поэзии дореволюционной поры (ср. «Это я — Юровский Юра! / Стой, прохожий, улыбнись! / Такова моя натура. / Кто со мной, тот веселись»). Зачин «веселись» характерен и для «пьяной» частушки: «веселись ты, месяц май», «веселись-ко, бережок», «веселись душа и тело», «веселись, колхозный край», «веселись, моя головушка», «веселись, моя милая» и т. д.

³⁶ Пашков Е. В. Антиалкогольная кампания в России в годы Первой мировой войны // Вопросы истории. 2010. № 10. С. 80–93.

Он иль ханжею обопьется,
Иль лакает денатурат.
Опился же — и сам не рад:
Накладут ему сразу взащей,
Покоряйся, дурак, судьбе!³⁷

Об этом времени вспоминает молодой С. Я. Маршак в стихотворном фельетоне «Новая застольная песня» (1918):

В прошлую войну
Было решено
Отрезвить страну.
Запретить вино.
Каждый патриот
Был запрету рад.
Хоть подчас народ
Пил денатурат³⁸.

Опорная экзотическая рифма «рад-денатурат» используется и в «паннической пародии» Аркадия Бухова «„Евгений Онегин“ по Луначарскому» (1921):

Т о в. Л е н с к и й (интимно Лариной):

Он ей понравился. Я рад,
Старушка! Есть денатурат?
(Ларина извиняется.)³⁹

³⁷ Как мы воинам писали и что они нам отвечали: книга-подарок. М.: Товарищество И. Д. Сытина, 1915. С. 15. Еще один пример рифмования «рад-денатурат» в сатирической литературе периода Германской войны: «— Гости дорогие, пожалуйста к столику, / Как говорится, — чем богат, тем и рад... / Кабан взволнован... — Мне, алкоголику, / Дозвольте вот этого... Люблю денатурат» (*Венский Евгений*. В тылу: сатира, юмор, лирика. Петроград: Якорь, [1914]).

³⁸ Куценко И. Я. С. Я. Маршак: жизнь и творчество на Кубани, 1918–1922. Краснодар: Адыгея, 1997. С. 385.

³⁹ Цит. по: Русская литература XX века в зеркале пародии: Антология / Ред. Кушлина О. Б. М.: Высшая школа, 1993. С. 340.

Замечательно, что воспоминания о куплете, процитированном Успенским, вернулись в культурный обиход в алкоголическую эпоху «застоя» и достигли кульминации в период горбачевского мучительного «сухого закона». Эти стихи обыгрываются в мемуарах художника Мюда Мечева «Портрет героя» (1989): «— Мама рада! — слышим мы снизу. — Папа рад! — И снова женский смех. — Я не пью денатурат! — Смех сильнее. — Я не пью денатурат, я коплю на аппарат. — Слышно чмоканье. — Я коплю на аппарат. Очень нужен аппарат — очищать денатурат!»⁴⁰

Эхо этих куплетов слышится и в написанной ранее центонной песенке из «Вальпургиевой ночи» Венедикта Ерофеева (1985):

А мне на свете — все равно.
Мне все равно, что я говно,
Что пью паскудное вино
Без примеси чего другого.
Я рад, что я дегенерат,
Я рад, что пью денатурат,
Я очень рад, что я давно
Гудка не слышал заводского...⁴¹

С исторической точки зрения экзотическая рифма к слову «рад» из 4-стопной хореической матрицы (сатирического куплета или простонародной частушки), возникшей в эпоху первого «сухого закона», проделала путь от денатурата до дегенерата. В связи с последним словом интересна «проговорка» ерофеевского психопата-метромана: согласно теории дегенерации Макса Нордау, чрезмерная поэтическая погоня за рифмой является последствием «беспорядка и балласта в голове поэта», выражающихся «в совершенно машинальной ассоциации идей и звуков» — «чистейшей эхолалии», которую традиционалист

⁴⁰ Мечев Мюд. Портрет героя: Роман // Север. 1989. № 1. С. 14.

⁴¹ Ерофеев В. Вальпургиева ночь, или «Шаги командора» // Континент. 1985. № 45. С. 154. Рифма «рад-денатурат» была использована и в более ранней песне Владимира Высоцкого «Про черта»: «Я, брат, коньяком напился вот уж как! / Но ты, наверно, пьешь денатурат... / Слушай, черт-чертяка-чертик-чертушка, / Сядь со мной — я очень буду рад...» (1965). Интересно, что поисковый сайт RIFME.net указывает около 360 возможных рифм на слово «рад», среди которых есть «аппарат», но отсутствует «денатурат» <https://rifme.net/r/рад/0>. Нет в этом списке и слова «дегенерат».

Нордау инкриминирует французским модернистам. Если бы Нордау «диагностировал» Маяковского, на протяжении всей своей творческой жизни тасовавшего свои и чужие рифмы и каламбуры, то вполне мог бы назвать его рифмоманию поэтической формой проявления эхоталии.

4.

Вернемся к воспоминаниям Брик о жизни авангардистской богемы в квартире 48 на ул. Жуковского, 7. Цитаты из «стенгазеты» предваряются здесь воспоминаниями о веселом праздновании нового, 16-го года:

Елку подвесили в углу под потолком, «вверх ногами». Украсили ее игральными картами, желтой кофтой, облаком в штанах, склеенными из бумаги. Все были ряженые. Маяковский обернул шею красным лоскутом, в руке деревянный, обшитый кумачом кастет. Брик в чалме, в узбекском халате, Шкловский в матроске, Эльза — Пьеро. Вася Каменский обшил пиджак пестрой набойкой, на щеке нарисована птичка, один ус светлый, другой черный. Я в красных чулках, короткой шотландской юбке, вместо лифа — цветастый русский платок. Остальные — чем чуднее, тем лучше! *Чокались спиртом пополам с вишневым сиропом. Спирт достали из-под полы. Во время войны был сухой закон*⁴².

Мы полагаем, что «детские» стихи Маяковского на самом деле были новогодним экспромтом, написанным в 1916 году на мотив популярной песенки на алкогольную тему «Веселись моя натура». «Аппарат» здесь заменил «денатурат». Причем аппарат, о котором говорится в этих стихах, вовсе не обязательно был фотографическим (возможно, что указание на «купленный фотоаппарат» понадобилось Лиле Брик в 1934 году для отвода подозрений от настоящего объекта воспевания⁴³; кстати сказать,

⁴² Брик Л. Ю. Пристрастные рассказы. М.: Деком, 2003. С. 33.

⁴³ Во время «сухого закона» получили распространение самогонные или перегонные аппараты (Pistoriusscher Brennararat): «Собственными средствами устраивается небольшой перегонный аппарат, сконструированный из самовара или большой жестянки из-под консервов» (Современный мир. 1915. С. 113).

известно, что фотоаппарат Осип Брик купил только в середине — второй половине 20-х годов⁴⁴).

Эти мастерски инструментированные вирши, приведенные Лилей Брик в числе экспромтов поэта и других участников ее футуристического и протоопоязовского салона, не только «обнажают» присущий Маяковскому с ранних лет механизм создания стихов на заданную (в данном случае низовой, нелитературной традицией) ритмико-синтаксическую схему, но и вписываются в начавшуюся в кружке Бриков перед революцией дискуссию о рифмах и звуковых повторах, бросившую вызов «казенной теории стихосложения»⁴⁵. «Слушая стихотворную речь, — писал в своей программной статье 1917 года Осип Брик, — мы замечаем рифмы и думаем, что ими исчерпывается благозвучие стиха. Однако анализ инструментовки стиха убеждает нас, что и здесь мы имеем единую, цельную композицию, для которой существенно важны не только отдельные центральные созвучия, но и вся совокупность звукового матерьяла». В этой же работе, как убедительно показала И. Ю. Светликова, Брик ввел в оборот важный для формализма афоризм поэта и физиолога Ш. Р. Рише о том, что «ум работает каламбурами, а память — искусство творить каламбуры, которые и приводят в заключение к искомой идее»⁴⁶. Стихи «Мама рада, папа рад...» являются прекрасной практической иллюстрацией, извините за каламбур, «бриколажа» Маяковского.

Откуда же взялись «приписка» этих стихов к детству Маяковского и указание на покупку фотоаппарата?⁴⁷ Наша осторожная гипоте-

⁴⁴ Генс И. Ю. Дома и миражи. М., 2005. С. 260. 26 июля 1925 г. Л. Ю. Брик сообщила Маяковскому, что «Оська стал ужасный фотограф-любитель», «зафиксировал раз навсегда в вираж-фиксаже грязь под ногтями и очень довольный» (*Бенгт Я. Любовь — это сердце всего*. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик. Переписка 1915–1930. М.: Книга, 1991. С. 169).

⁴⁵ Брик О. Звуковые повторы. Анализ звуковой структуры стиха // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. 2. С. 24–26.

⁴⁶ Брик О. Звуковые повторы. С. 25; Светликова И. Ю. «Звуковые повторы» Осипа Брика (об истоках идеологии раннего формализма) // *Philologica*. 2002. № 18. С. 184–185.

⁴⁷ Как бы это ни было соблазнительно, невозможно представить себе то, что пятилетний Володя перифразировал где-то услышанные сатирические стихи о денатурате. Последних тогда просто еще не было в натуре. В то же время можно допустить, что зачин «мама рада, папа рад» восходит к какому-то детскому (хрестоматийному?) стихотворению, которого нам не удалось обнаружить.

за заключается в том, что Катаев эту историю не выдумал, но «купил-ся» на розыгрыш (мифотворчество) Маяковского, зачем-то выдавшего за свои детские стихи экспромт, написанный в зрелом возрасте и почти дословно повторенный в стихотворении 1927 года «Маленькая цена с пушистым хвостом» (версия, приведенная в этом стихотворении, гораздо ближе к «детским стихам», чем речь Победоносикова в «Бане»). Катаев, в свою очередь, приукрасил этот «биографический факт» в мемуарах, связав альфу с омегой — «первые стихи» Маяковского с его последним днем жизни, проведенным, как известно, на вечеринке у самого Катаева.

Нужно сказать, что для создателей биографической легенды Маяковского позднее начало его поэтической деятельности (19 лет!) всегда представляло определенную проблему. Сообщенные Катаевым «детские стихи» поэта как бы заполнили зияющую лауну. В этом контексте своего рода биомифологическим поводом (или соревновательным мотиватором) создания Маяковским и Катаевым предания об этих стихах могла послужить публикация в 1922 году и затем (во второй редакции) в 1930 году воспоминаний тетки и первого биографа Александра Блока М. А. Бекетовой, в которых приводилось сочиненное пятилетним Сашей стихотворение о «зае»: «Зая серый, зая милый, / Я тебя люблю, / Для тебя то в огороде / Я капусту и коплю»⁴⁸.

В сознании Катаева (равно как и Маяковского) последний поэт старой России и первый поэт России новой были тесно связаны: так, приведенный выше рассказ о визите Маяковского в «Траве забвенья» переходил в рассказ о Блоке, который «был совестью Маяковского», читавшего на память «от начала до конца» и «без единой запинки» «волшебные» строки символиста. Вообще параллелизм (даже если и случайный) между блоковским стихотворением, приведенным Бекетовой, и «детским» экспромтом (в версии Катаева) Маяковского примечателен: хорейская основа, первый стих с цезурой и словесным повтором, звуковые переключки в последнем стихе («капусту-коплю» и «папа рад — аппарат»).

⁴⁸ Здесь же Бекетова приводит еще одно стихотворение маленького Блока: «Жил на свете котик милый, / Постоянно был унылый, / Отчего — никто не знал, / Котя это не сказал». О первых стихах Блока и «заячьей» теме в его творчестве см. содержательную работу Д. М. Магомедовой «Александр Блок. „Зайчик“ и Заяц: Проблема адресата стихотворения для детей» (Новое литературное обозрение. 2016. № 140 (4)).

На этом фоне особенно резко проявляются и «кричащие» различия двух «детских» стихотворений, свидетельствующие об отличиях поэтических систем их авторов: «скандирующее» двустишие с мужской рифмой у Маяковского и разноstopный «мелодически-песенный» (à la Жуковский) катрен с чередованием женских и мужских окончаний (при отсутствии рифмы между первым и третьих стихами) у Блока; инструментовка в первом на «р» и на «л» во втором; составная экзотическая рифма Маяковского и традиционная на «-лю» у Блока; на эмоционально-тематическом уровне — праздничный, всеобщий (одический, по Быкову) характер стихов Маяковского, вызванный радостью приобретения новейшего технического прибора, и интимно-лирический, элегический Блока, вызванный готовящимся тайным даром милому зае...

Наконец, отнесение Маяковским (согласно Катаеву) своих «первых» стихов к фотографическому аппарату удачно вписывалось в контекст почти маниакального увлечения фотографией в 1920-е годы: упоминавшаяся покупка О. Бриком фотоаппарата и его фотоснимки во второй половине 1920-х годов, программные статьи Брика и Родченко о фотографии, полемика между «Новым Лефом» и «Советским фото», а также статьи и выступления самого Маяковского с пропагандой фотографического искусства, вроде призыва из речи на диспуте 29 марта 1929 года, прямо перекликающегося с содержанием заинтересовавшего нас экспромта: *«Писателям советую купить фотографические аппараты и научиться ими снимать»*.

Вообще в 1920-е годы легко запоминающиеся стихи о семейной радости, вызванной покупкой фотоаппарата, звучали как эффектный рекламный рифмованный текст, вроде тех, которые сочиняли Катаев с Маяковским для «Красного перца».

Нам осталось только заметить, что само двустишие Маяковского со временем вернулось в «городской» фольклор и стало источником многочисленных рифмованных каламбуров, шуток, загадок и песенных куплетов, растиражированных в русском интернете и свидетельствующих о своеобразной «памяти рифмы»: «Мы купили аппарат... / Мама в стельку, папа рад!»; «Самогонный аппарат — папа будет очень рад»; «Мы купили аппарат, мама в шоке, папа рад!»; «Папа рад! Папа рад! / Мы купили аппарат. / Аппарат не бум, не бряк, / Описывает сердечный шаг. (Кардиограф)». Показательно (с точки зрения ритмической истории русского авангарда, встретившегося с западной музыкальной традици-

ей), что эта «маяковская» рифма преломилась в рэпповской обработке в песне «Осень» рэп-дуэта «Успешная группа»:

Осень та пора, когда холод острее топора,
 И может, отмерзнет твой аппарат.
 Надень подштанники, будет мама рада, папа рад —
 Но пацану в этом прикиде не пойти на парад.
 Листья падают — это листопад.
 Дождик капает — это дождекап.
 Птицы улетают на юг (и че?) –
 Это птицы улетали в июне на юг⁴⁹.

* * *

Подведем итоги. Маловероятно, что поэзия Маяковского начинается с «оды» об отцовском фотоаппарате. Скорее всего, история этих стихов — легенда, придуманная поэтом и восходящая к стихотворной надписи, сделанной для бриковской «стенгазеты» на мотив сатирических куплетов периода «сухого закона». В конце 1920-х годов Маяковский, часто пользовавшийся рифмой «рад-аппарат», мог вспомнить об этих «пророческих» (экспериментальных) стихах и задним числом сочинить для них подходящую поэтическую родословную (в 1928 году он переработал автобиографию «Я сам»), придав им характер своего рода *Ur-Reim* его творчества и увязав их с опоязовскими спорами о фонетической инструментровке стиха (от статьи О. Брика 1917 года до «Как делать стихи?» самого Маяковского) и фотографическим бумом этого замечательного десятилетия.

Тесно связанные с бытовым (дореволюционная словесная культура) и идеологическим контекстами поэзии Маяковского (от футуристического интереса к детскому творчеству и технике до проблематики ЛЕФа и формализма), стихи «Мама рада, папа рад» лежат в самой сердцевине его фонетического мышления, отличительной чертой которого является не столько одержимость звуковым потоком, «сектантская» глоссола-

⁴⁹ Эту песню можно послушать здесь: <https://www.youtube.com/watch?v=2TtGhT5JYp0>

лия, свойственная неостановимо «хлещущему стиху» от Андрея Белого до Марины Цветаевой и Бориса Пастернака, сколько бесконтрольная «детская» *эхолалия* повторяющихся на разные лады, «по поводу и без повода», чужих и своих каламбурных рифм и отполированных до механического блеска созвучий⁵⁰. Полагаем, что с этой — звукорифменной — точки зрения, к никогда не пившему водки и почти не хмелевшему автору «оды» о приобретенном для торжествующей семьи аппарате вполне можно отнести, слегка подверстав, стихи его «осеннего алкоголем» литературного двойника-антипода⁵¹:

Хулиган я, хулиган.
Я от рифм дурак и пьян.

Поэзия Маяковского начинается — и кончается — рифмой.

⁵⁰ Литература, посвященная рифме Маяковского, огромна и включает классические работы Брика, Тынянова, Шкловского, Якобсона, Винокура, М. Л. Гаспарова, Шапира и других известных исследователей. Полагаем, что формальный, стиховедческий и мнемонический (М. Гронас) анализ рифмы в творчестве поэта мог бы быть дополнен феноменологическим исследованием его «рифмомании» как историко-культурной и «психофизической» проблемы. Здесь особенно интересными представляются нам многочисленные свидетельства самого поэта, а также наблюдения его современников, мемуаристов и биографов — как сочувственных (Катаев), так и остро критических (Ю. Карабчиевский).

⁵¹ По воспоминаниям Вероники Полонской, Маяковский пил только «виноградные вина, любил шампанское», «водки не пил совсем» и, хотя и пил много, «почти не хмелел». «Только один раз я видела его пьяным, — оговаривалась она, — 13 апреля вечером у Катаева» (цит. по: Серебряный век: мемуары. М.: Известия, 1990. С. 587). Напомним, что именно этим числом (кануном самоубийства) Катаев датировал визит к нему Маяковского, рассказавшего о своих детских стихах.

«Россия должна стать предостережением для всех»: Йоханнес Аавик о русском характере и русской литературе¹

Татьяна Степанищева (Тарту)

В исследовании культуры империй Нового времени особый интерес представляет изучение их заката и распада. По мере развития и эмансипации национальных культур внутри империи их деятели активно переопределяют границы «своего» и «чужого», отвергают насаждаемые авторитеты и представления о культурных ценностях — в пользу собственных, национальных. Этот процесс, разумеется, конфликтен по своей сути: любой выбор приобретает политическое значение, и отношение к переоцениваемым явлениям влияет на дальнейшее культурное развитие вчерашних колоний.

История отношений эстонской и русской культуры в этом отношении тем более интересна, что за имперской русификацией последовала советская, но в промежутке между ними, с 1920² по 1940 год, независимое эстонское государство строило собственную культурную политику. Ее создателями по преимуществу были общественные и культурные деятели, политики и ученые, начинавшие свою работу еще в имперский период, поэтому их отношение к России, ее истории и культуре, являлось одним из факторов самоопределения. Заметную роль в культурной жизни Первой Эстонской республики сыграл Йоханнес Аавик (1880–1973), о котором пойдет речь в настоящей статье.

Аавик известен в эстонской и европейской культурной истории прежде всего благодаря своему вкладу в развитие национального языка. Он

¹ Статья написана в рамках институционального гранта IUT34–30 Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19. — 20. sajandil / Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th — 20th Centuries.

² Независимость была провозглашена 24 февраля 1918 г., однако последующая немецкая оккупация и Освободительная война отсрочили образование государства. Эстонская республика получила международное признание после заключения Тартуского мирного договора 2 февраля 1920 г.

был инициатором и неутомимым пропагандистом языкового обновления (*эст. keeleuuendus*). Современный исследователь Антуан Шалвен, оспаривая реплику Ниголя Андресена 1970 года («обновление языка было неизбежно, даже не будь Аавика», здесь и далее перевод иноязычных цитат наш³), заметил, что без Аавика была бы возможна только локальная модернизация (*modernisation*), а не глубокое обновление (*rénovation*) эстонского языка, обновился бы только его лексический состав, но не морфология и синтаксис, не появился бы целый ряд новых корней [Chalvin: 288]. Шалвен поместил целенаправленное обновление эстонского языка в европейский контекст первой четверти XX века: стремление к обновлению, к разрыву со старым порядком было свойственно разным течениям европейской культурной мысли (ср., например, движение Dada во Франции). Европейская ориентация Аавика бесспорна: в своей книге «Самые необходимые меры к обновлению языка» («Keeleuuenduse äärmised võimalused»), начатой в середине 1910-х годов, законченной в 1918-м и напечатанной в 1924-м, Аавик так определил задачи национального развития:

<...> возникает неизбежная и настоятельная необходимость развивать, обогащать язык, делать его более гибким, тонким и красивым, чтобы он превратился в удобный и ценный *инструмент* и *средство* для нашего образованного сообщества, наших писателей и ученых, сравнялся с большими культурными языками [Aavik 1974: 8].

³ Это было сказано в тот год, когда отмечался юбилей Аавика. Хотя Аавик бежал в 1944 г. в Швецию, его имя не было запрещено в советской печати, за ним даже признавались определенные заслуги в развитии языка. Так, к 90-летию ученого в газете «Sirp ja vasar» была напечатана большая заметка Пауля Аристе [Ariste 1970], в которой автор отметил издание трудов юбиляра в Эстонской ССР в последние годы, а также его заочное (в силу преклонного возраста и нездоровья) участие в III Международном съезде финноугроведов. В 1971 г. в таллинском издательстве «Valgus» вышел сборник статей и воспоминаний под названием «Девять десятилетий: Посвящение Йоханнесу Аавику», в который были включены также отрывки из его трудов и библиография сочинений в разных родах [Üheksa aastakümnet].

На этом фоне реплика Н. Андресена звучит некоторым диссонансом, что, вероятно, объясняется позицией автора: для идейного коммуниста Аавик, деятель «буржуазной республики» и беглец от советской власти, был фигурой заведомо сомнительной, его нужно было скорее развенчивать, чем прославлять.

Они соответствовали программе группировки «Noor Eesti» («Молодая Эстония»), в которую входил Аавик, программе, выраженной в лозунге: «Больше культуры! Останемся эстонцами, но станем также европейцами». Группировка, существовавшая с начала 1900-х до середины 1910-х годов, состояла из молодых поэтов и писателей (это был принципиальный выбор: «Jeunesse oblige», — как писал автор ее манифеста Густав Суйтс в первом групповом издании, альбоме «Noor-Eesti», в 1905 году). Участники группы, младоэстонцы, ставили своей целью развитие национальной культуры и обогащение ее европейскими достижениями — отчасти в противовес немецкому и русскому влияниям, которые более оправданно называть давлением.

В основном младоэстонцы занимались литературой. Аавик, филолог-романист по образованию, отдавал все свое время научной, популяризаторской и публицистической работе: писал и публиковал статьи и брошюры о языковом обновлении, критически оценивал современную эстонскую литературу и язык, готовил к печати и редактировал оригинальные и переводные книги. Преподавание в школе и университете значительно расширяло поле пропаганды новых идей. Наиболее активно и широко Аавик занимался обновлением эстонского языка с начала 1910-х до середины 1920-х, то есть в предреволюционное и революционное время, а также в первые годы независимости. Позднее новые доминанты культурной политики Эстонской республики заставили его отступить, но не прекратить работу⁴. А. Шалвен связал поворот в языковой политике Эстонской республики с общеевропейскими процес-

⁴ Другим значительнейшим деятелем в этой области был Йоханнес Вольдемар Вески (1873–1968), ученый-лексикограф, идеолог и руководитель другого направления в языковой политике, которое называется, в отличие от того, которое представлял Аавик, *keelekorraldus* — «упорядочение языка». Вески был составителем первого нормативного словаря эстонского языка («Õigekeelsuse sõnaraamat», 1918), под его руководством работал целый ряд отраслевых комиссий, занимавшихся составлением терминологических словарей. Основными принципами программы Вески были целесообразность, системность и опора на ресурсы собственного языка (т. е. отказ от масштабных заимствований). Аавик резко критически относился к «упорядочению языка», ставшему частью официальной политики эстонского государства, и называл особенно задевавшие его языковой вкус явления собственным неологизмом — «вескизмы и муукизмы» (*veskismid ja muukismid*; Эльмар Муук был учеником и единомышленником Й. В. Вески, в середине 1920-х гг. начал играть заметную роль в языковой политике).

сами: авангардистские течения затихали, сменялись консервативными тенденциями. Однако, несмотря на официальное поражение, Аавик все же оказался исключительно успешным «языковым технологом»: целый ряд его изобретений прижился, новации стали нормой (в лексике, морфологии и синтаксисе).

Для последующих рассуждений важно отметить уникальность языковой программы Аавика. Его новации по преимуществу не имели прямого лингвистического обоснования, а были обусловлены вкусами реформатора, его представлениями о нуждах литературного языка; см. об этом: [Chalvin: 285–286]. Аавик считал, что эстонский язык недостаточно «развит», стоит ниже «культурных» языков, не имеет необходимых ресурсов для выражения утонченных чувств и высоких идей, недостаточно красив. Причины такого «отставания» он видел не только в немецком и русском культурном давлении, но и в культурном складе эстонцев: в них слишком мало вкуса, мало «идеализма» и «национального чувства». Язык и национальное самосознание для Аавика были связаны неразрывно:

Национальный язык, будучи сам произведением (produkt) народа, его характера, психики, истории и природных условий, порождает благодаря своим особенностям, специфическому складу и своеобразию особый стиль мышления, и таким образом язык влияет на психику его носителей, придавая им всем известную языковую окраску. Так психика всех личностей, принадлежащих к одному народу, оттенена языком [Ideere: 223].

Поэтому сохранение и развитие народа невозможно без развития и совершенствования национального языка. Аавик считал, что для носителей не-«культурных», еще не развитых языков («малых народов») неизбежно и даже полезно освоение языков «больших», так как они являются более совершенным и гибким инструментом, который позволит достигнуть нужного культурного уровня. Пока же этого не произошло, появление настоящей, значимой национальной литературы невозможно: «Сначала инструмент, потом творение; сначала язык, потом литература» («Enne riist, siis teos; enne keel, siis kirjandus»), — писал Аавик в письме к Фр. Тугласу 31 октября 1912 года [Vihma 1990: 43]. Такая позиция объясняет низкую оценку современной эстонской литературы

в публицистике и дневниках Аавика. Необходимые ресурсы для развития эстонского языка (а впоследствии — и литературы) он обнаруживал в других языках, уже достаточно, на его взгляд, «развитых» и культурных, симптомом чего служила, в частности, литература.

Самым значимым образцом Аавик считал финский язык. Учеба в Хельсинкском университете в 1906–1910 годах дала импульс реформистским идеям эстонского студента. Аавик продолжал начатое еще на родине изучение финского языка, слушал лекции по лингвистике, истории и морфологии финноугорских языков у профессоров Э. Н. Сетяла, Х. Оянсуу, Х. Паасонена. Большое впечатление на него произвели сочинения писателя Юхани Ахо, с которым Аавик познакомился лично. Финский язык и культура настолько захватили его, что в какой-то момент он даже обдумывал план перехода эстонцев на финский и создание «эстонско-финского языка». Хотя позднее Аавик признал идею следствием юношеского радикализма, но, так или иначе, финский язык явился для него непосредственным источником многих новаций.

Вторым в иерархии «культурных языков» стоял французский язык, освоенный Аавиком еще в школе. Во французском он усматривал «пластичность мрамора» — свойство, которое объяснял влиянием латыни (она осталась недостижимым образцом «культурного» языка), а также изящество и элегантность, благородство и красоту, которых, по его мнению, не было в германских и славянских языках. Сильное впечатление на Аавика произвели романы Поля Бурже «Ученик» (1889) и Жориса Карла Гюисманса «Наоборот» (1884) и «Бездна» (1891). Автоперсонаж дневников эстонского интеллектуала отчетливо соотносится с дез Эссентом, главным героем декадентского манифеста «Наоборот». Влияние французского языка непосредственно на лингвистическое творчество Аавика осталось незначительным (было заимствовано несколько корней, и это, пожалуй, всё — согласно оценке А. Шалвена, проанализировавшего отношения Аавика с французским языком в специальной статье [Chalvin 2008: 104–115]), но вообще он придавал большое значение «французскому» элементу в себе — считал, что «офранцузился» и, следственно, далеко опередил соотечественников в умственном и нравственном развитии.

Отношение Аавика к русскому языку, литературе и культуре не могло остаться настолько личным, насколько было таковым отношение к французскому или финскому языку, — в силу культурно-политиче-

ских обстоятельств. Школьное образование будущего реформатора началось в период массовой русификации, когда, в частности, было переведено на русский язык обучение во всех учебных заведениях Остзейских губерний. Принуждение к русскоязычию обусловило рост оппозиционных настроений среди национальной интеллигенции и общее недовольство населения. Объектом их был скорее не сам русский язык, а административные меры по его насаждению. Тем не менее реформы были реализованы, и школы, гимназии и университет перешли на русский язык. Аавик освоил русский в школе и гимназии и, кроме него, овладел французским, немецким и латынью.

По окончании гимназии он поступил на отделение древних языков в Тартуский университет, но через год, в 1903-м, был вынужден перейти в Нежинский педагогический историко-филологический институт, где будущим учителям предоставляли бесплатное жилье и питание. В Нежине (1903–1905) Аавик занимался преимущественно древними языками, а также французским и немецким — следуя уже оформившемуся направлению своих интересов; меньше привлекали его древняя и русская история, логика и церковно-славянский язык⁵. Русской литературой Аавик особенно не интересовался, наоборот, именно в эти годы он увлеченно читал Юхани Ахо и Поля Бурже. Правда, новейшие явления русской литературы не проходили мимо него: в 1903 году, например, приятельница Аавика прислала ему переписанный от руки текст «Песни о буре-вестнике» Максима Горького [Mihkla: 25], что симптоматично как для биографии нашего героя, так и для характеристики отношений эстонской интеллигенции к русской культуре в годы имперской русификации.

Учеба в Нежинском институте была для Аавика явно вынужденным выбором, и закономерно, что он избегал не только погружения в местную жизнь, но даже соприкосновения с ней. В 1905 году, когда в городе начались беспорядки, преследования «либералов» (каковыми считались студенты и профессора) и еврейские погромы, Аавик смотрел на них, по его словам, «равнодушно и с холодным спокойствием» и не позволил «революции и контрреволюции мешать его личным занятиям» [Ideere: 217–218]. Из-за беспорядков занятия в Нежинском институте

⁵ Подробный очерк пребывания Аавика в Нежине содержится в статье С. Г. Исакова «Йоханнес Аавик в Нежине», опубликованной на эстонском языке в двух выпусках журнала «Keel ja kirjandus» в 1990 г. («Johannes Aavik Nežinis» [Issakov 1990]).

прекратились, и студент уехал на родину — чтобы больше не вернуться, хотя это угрожало ему серьезным штрафом (студенты, бросившие учебу, обязывались оплатить уже пройденные курсы, и плата была довольно существенной). Впоследствии Аавик скептически оценил перспективы нежинского выпускника, которым мог бы стать:

Если бы я вернулся в Нежин и закончил тамошний институт, меня назначили бы учителем куда-нибудь в Россию, и очень вероятно, что я остался бы там, даже женился бы на русской. Поди знай, как повернулась бы тогда моя жизнь. Вряд ли я начал бы тогда заниматься обновлением эстонского языка [Ideere: 220–221].

Однако русская литература настигла его в Финляндии, куда он отправился, чтобы продолжить учебу в университете. В январе 1906 года в Хельсинки приехал Максим Горький, чтобы выступить на рабочем митинге. Финские социал-демократы устроили прием в его честь в одном из ресторанов. Аавик очень хотел увидеть прославленного русского писателя, и его знакомый, председатель эстонского социал-демократического общества, внес его имя в список общества. Аавик познакомился с Горьким и пожал ему руку, о чем вспоминал с удовольствием: «Я гордился честью пожать руку Горькому», — писал он спустя много лет, в октябре 1968 года («Olin uhke, et mul oli au suruda Gorki kätt» [цит. по Mihkla: 27]). Последствия этого вполне невинного жеста оказались для Аавика неожиданно скверными. Список эстонских социал-демократов стал каким-то образом известен полиции, за Аавиком был установлен надзор, ему пришлось оставить место учителя в Ялтинской гимназии, а по возвращении в Эстонию он как «неблагонадежный» не смог устроиться в Тартускую гимназию. Так как Аавик не был ни социал-демократом, ни вообще политическим активистом, можно сказать, что фактически он пострадал из-за русской литературы.

Впоследствии он оценивал увлечение литературой — не только русской, но вообще художественной литературой, — весьма скептически, считал его буквально признаком душевного нездоровья (ср. позднейшую запись в дневнике: «Между 1900 и 1914 годом (или даже до 1917) меня интересовала художественная литература. В то время был общемировой психоз увлечения художественной литературой и ее переоценки, и я тоже был им захвачен» [Ideere: 220]), что в целом соответствует

распространенному в 1920–1930-е годы среди эстонских интеллектуалов антимодернистскому настрою⁶. Как нам представляется и как показывает приведенная цитата из дневника, свою роль в переоценке художественной литературы сыграли события 1917–1918 годов и создание советского государства, так как Аавик прямо связывал состояние литературы и культуры с политической ситуацией, считая литературные и культурные явления не симптомами, а причинами социально-политических сдвигов. Именно такая трактовка задается его собственными многочисленными высказываниями, дневниковыми и мемуарными записями.

Например, в конце августа 1918 года он посетил «поэзоконцерт» Игоря Северянина, который тогда жил в Тойла, и после него записал в дневнике свои размышления о современном искусстве вообще и русском в частности. Модернизм, по его мнению, стал результатом «ожирения культуры», ее перепроизводства, когда в поисках самобытности и в стремлении завоевать потребителя искусство дошло до крайности:

Я давно думал о неизбежности войны. Культура начала в определенном смысле жиреть. Было произведено слишком много вещей, особенно предметов роскоши; не знали, куда их девать. И в искусствах (сюда относится и литература) не знали, что еще изобрести; в последнее время ради такого изобретения и ради возбуждения внимания дошли до самых безумных странностей, до декадентства. Футуризм был его последним воплем. Никакой душевной глубины, серьезности, солидности, большой, правдивой, солидной идеи больше не было <...> [Päevaamat: 154].

Аавик трактовал явления литературной жизни как политический факт, как источник переворота, непосредственный повод к революции:

В России литературные паяцы (вроде Северянина) уже в полном беспомоществе продолжали плясать на пылающем вулкане, их безумства выглядели все более взрывоопасными. И тогда Россия созрела для

⁶ Цитируемый фрагмент в дневнике помечен 19 декабря 1942 г., т. е. автор оценивал свои увлечения ретроспективно, что могло повлиять на формулировки — тем более что фоном этих записей была война: Аавик находился в Таллинне, занятом нацистской армией.

разрушения. Действительно, там, где общество легкомысленно веселилось и транжирило, пока другие страдали и умирали «за родину», и где поэты продолжали свои ругательства, <государство> больше не могло устоять. Россия, все слои ее общества, заслужили то, что с ней случилось. Поделом, поделом ей! Сейчас они пожинают то, что посеяли. Да, все они, как верхние, так и нижние. От министра, великого князя до последнего дворника и мужика⁷. Они все (за немногим редким исключением) были безалаберны, ленивы, эгоистичны, глупы, чувственны, легкомысленны, невоспитанны и т. д. Россия должна стать предостережением для всех [Päevaamat: 154].

Далее автор дневника предрекал, что война станет демаркационной линией в литературе, сметет декадентов, снобов и футуристов, и «наши Тугласы и Виснапуу⁸ сразу станут серьезнее и проклянут свое фанфаронство». Яростный выпад против «декадентов» объясняется отношением Аавика к современной литературе, как эстонской, так и мировой.

В целом его позиция была антимодернистской, а вкусы в словесности более всего напоминали вкусы «просвещенного обывателя». Литература, по убеждению Аавика, должна быть «поэтической», «идеалистической» и «серьезной». Ее задача — возвышать и пробуждать стремление к идеалу, но при этом не вглядываться слишком пристально в окружающий мир: реалистически изображаемые страдания и бедность ему не нравились, так как «нарушали душевный покой». Гораздо приятнее казались Аавику произведения фантастические и остросюжетные, потому что фантастика, сверхъестественное, ужасы и приключения исполнены «таинственностью и увлекательностью» и приносят эстетическое наслаждение [Ideere: 392]. Поэтому Аавик предпочитал развлекательную литературу («ajaviitekirjandus») и, в частности, обращался именно к этим жанрам, когда пропагандировал свои языковые новации через

⁷ Эти слова Аавик приводит без перевода, в транслитерации: «kuni viimse dvornikuni ja mushikini».

⁸ Оба названные Аавиком автора были заметными фигурами в литературной жизни Эстонии, экспериментаторами и пропагандистами новых литературных форм. Фридеберт Туглас (1886–1971) — эстонский поэт и прозаик, влиятельный критик и литературовед. Принадлежал к левому крылу объединения «Noog-Eesti»; с середины 1900-х до 1917 г. находился в эмиграции по политическим мотивам. Хенрик Виснапуу (1890–1951) — эстонский поэт и литературный критик, участник поэтического кружка «Siugu».

переводы. Из сочинений именно этого жанрового спектра он преимущественно составил серию «Рассказы о страшном и ужасном» («Hirmu ja õuduse jutud»), выходящую в 1914–1928 годах (см. о ней подробнее в [Stepaništševa 2020]). В ней насчитывается 24 выпуска, среди авторов — Э. Т. А. Гофман, Фр. Шиллер, Г. Майринк, А. Бирс, А. Конан Дойл, Г. де Мопассан, П. Мериме, А. Вилье де Лиль-Адан, Ю. Ахо, Р. Тёпфер.

В серию редактор-составитель включил и переводы некоторых русских литературных произведений: «Вий» и первая часть «Портрета» Н. В. Гоголя, «Пиковая дама» А. С. Пушкина, повесть «Фаталист» из «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова, «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева, фрагменты из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского, а также рассказ И. А. Куприна «Ужас» (в издании 1911 года носивший заглавие «Дьявол»). Как видно, в списке Аавика фигурировали преимущественно «классические» произведения и авторы XIX века — Гоголь, Пушкин, Лермонтов и Тургенев (хотя в репертуар «школьной классики» попали другие их произведения). Современную русскую литературу представлял один Куприн. Примечательно, что переводы были выполнены учениками Аавика, гимназистами, и потом лишь отредактированы им. Аавик перевел только отрывки из романа Достоевского, — в соавторстве с Владимиром Пайвелем, законоучителем Курессаареской гимназии.

В сопроводительной статье Аавик дал Достоевскому специфическую трактовку, на которую повлияли, в частности, работы Эжена-Мельхиора де Вогюэ и Георга Брандеса⁹. Аавик шел по следам Вогюэ, прямо отсылая к его очерку о Достоевском:

⁹ Очерки Вогюэ о современных русских писателях, выходявшие в 1883–1885 гг. в «Revue des Deux Mondes», были дополнены еще двумя главами и образовали книгу «Le Roman russe» (1886), которая очень способствовала знакомству европейцев с русской литературой, прежде всего — с авторами «больших романов» Тургеневым, Толстым и Достоевским, но не только с ними: для книги Вогюэ дополнил журнальные публикации несколькими главами, посвященными более ранней литературе, поэзии, в том числе творчеству Пушкина. Оценки и суждения Вогюэ задали основные направления европейской рецепции «великих романов» и контуры репутации их авторов. Хотя уже в 1887 г. очерки Вогюэ о Толстом, Тургеневе и Достоевском вышли в русском переводе, целиком книга не переводилась, авторское предисловие к ней было опубликовано по-русски совсем недавно, в 2010 г. [Предисловие].

Георг Брандес, влиятельный литературный критик, также сыграл свою роль в европейском открытии Достоевского. Однако для эстонских литераторов он был значим не только в этой связи.

Серьезный, строгий и мрачный писатель... Его писательский облик появляется перед нами как бессолнечный и сумрачный болотный пейзаж, безутешный и таинственный, от которого исходят дурманящие и вредные испарения, под мглистым и низким, почти всегда сумрачным небом... <...> Хотя он реалист и пытается представлять только жизнь, настоящую, повседневную жизнь, — он воздействует, вопреки этому, как фантаст, как творец ужасных историй, более тягостно и мучительно, чем По, более мрачно и беспросветно, чем создатель песочного человека Гофман [Hirmu jutud: XXIII, 43].

Прочитав в финале статьи известное описание внешности Достоевского из Вогюэ, Аавик заключил, что такой писатель мог появиться только в России, огромной стране, в этом

<...> человеческом океане, где правят самые острые противоречия, азиатские грубость и жестокость растворяются сердечной добротой и жалостью, плотские наслаждения перемежаются аскетическим отречением и христианским смирением, расточительная роскошь — серой нищетой, — страна, где исключительная культурная рафинированность и европеизм, свободомыслие и революционность соседят с реакционным и царистским, почти черносотенным духом [Там же: 44].

Эти контрасты Аавик представлял как характерные для «русской души», с ее склонностью к самообнажению и истерии, стремлением к чему-то неопределенному и недостижимому.

Для описания России автор статьи использовал природную метафору: в «мертвых водах» русского «болота» зрели мощные течения, стоило им выйти на поверхность — и болото превратилось в бушующий океан, который сметал все на своем пути (здесь, конечно, подразумевалась революция).

В этом «болоте» Достоевский и находил своих героев, которые предвещали проницательному читателю будущие потрясения. Таким образом, в изображении Аавика Достоевский становился провозвестником и своего рода «зеркалом русской революции» — писателем, который помогал стороннему (не русскому) читателю понять и «русскую душу», и истоки крушения Российской империи.

Его отношение к ней изменилось после советской аннексии Эстонии (июнь 1940). Аавик был отстранен от службы в Министерстве просвещения, получил пенсию «по болезни» и жил в таллинском пригороде Нымме. В военные годы он вел подробный дневник, который дает представление о его настроениях того времени. Русская тема занимает в нем заметное место, и ее эмоциональная окраска вполне определена. Для автора уже не существовало различия между русскими и большевиками-коммунистами, потому что национальный характер русских он считал предпосылкой к приятию большевизма:

В русском большевизме много чувственного элемента, потому что он есть в славянах [Ideere: 316].

В русских есть еще одна черта, которая сама по себе проясняет их склонность к социализму, коммунизму и всякому левачеству. Это их влечение к неопределенным идеям философии и исправления мира и, во-вторых, их страсть к сильным ощущениям, сенсациям. Последнее рождает увлечение революционной романтикой [Ideere: 317].

Психика русских людей, уверенно заключает Аавик, акцентирована на чувственном аспекте, при этом русским нужны «сильные» ощущения, эмоции — и здесь уравнивается приверженность к острой пище и к радикальным идеям и решениям:

Русские любят крепкие запахи, крепкую водку, яркие цвета, острую и пряную еду, например используют много горчицы, а также радикальные общественные идеи и измышления. Они во всем доходят до крайности. Среди них есть крайне правые, «черносотенцы» и крайние красные. И социальные контрасты в России разительны: исключительное богатство, роскошь и транжирство и крайняя бедность. То же и в психической сфере: большая дикость и жестокость и претендующая на святость добросердечность и ханжество. Все это восточные черты, потому что такие же резкие контрасты проявляются и у восточных народов [Ideere: 317–318].

Это было написано в марте 1943 года, когда Аавик ежедневно следил за сводками с фронта и строил предположения о будущем. За этим

в дневнике следует целый ряд замечаний и размышлений о русской нации, о революции и исторической судьбе России:

Говорят, что каждый народ заслуживает своего правительства. Так как сейчас в России правят большевики, значит, русский народ в целом сам в этом виновен. Не готовила ли русская «идейная» интеллигенция своей левизной и революционностью почву для этого? Не приветствовали ли солдаты призывы большевиков прекратить войну и тем самым не помогли ли им прийти к власти? Значит, они хотели правительства большевиков [Ideere: 318].

В своих рассуждениях Аавик сводил политическое и национальное: коль скоро в русском характере заложены предпосылки «большевизма», то власть большевиков оказывалась русским ближе, чем какая-либо иная:

Большинство русских поддерживает свое правительство, особенно против инородцев и иностранцев, потому что для них это все же «свое» правительство. Это подтверждается и активной деятельностью партизан в России и симпатией местных жителей к партизанам и поддержкой их [Ideere: 318].

По мнению автора дневника, это объясняло и давало основания общему отождествлению «власти советов» с «русской властью» (чрезвычайно распространенное смещение, ср. синхронное «немцы = нацисты») — хотя русские тоже страдали от советского режима и многие из них его ненавидели.

Выведенная Аавиком «природная» склонность русского народа к большевизму обуславливала необходимость противостояния ему со стороны соседних народов, попавших или могущих попасть под советский пресс:

<...> долгом финнов, эстонцев, латышей и других соседей русских является усиление русофобии. У финнов она есть издавна, а нам еще нужно ее освоить, и в более сильной степени, потому что для нас русская опасность сильнее, и мы больше пострадали от русских [Ideere: 318].

Чтобы дополнительно обосновать свою позицию, Аавик перечислял общие пороки русских (любовь к веселью и низменным удовольствиям, лень, нечестность¹⁰, беззаботность) и свойства, которые пороками не являлись, но в его описании представляли чертами варварскими, почти первобытными и характеризовали русских как примитивный народ (напомним, что «культурность» была в глазах Аавика высшим достоинством). Для примера приведем заглавия фрагментов дневника, данные им автором: «Все чрезмерное», «Страсть к весельям и наслаждениям», «Русская полнокровность¹¹ и плодovitость», «Русская „сердечность“» [Ideere: 317–320]. Чтобы избежать «русской опасности», нужно превратить русских в «малый народ» (обе формулы — из того же дневника).

Среди приведенных Аавиком национальных черт русских есть одна, выбивающаяся из общего ряда «низких», но представленная как их следствие — это склонность к «философствованию»:

Русские вообще любят неопределенно философствовать о смысле жизни; они взыскуют «мировоззрения». Даже необразованные русские купцы могли на пьяную голову невнятно умничать о смысле жизни. Их идейные интересы вытекают из их чувственности и ею глубоко окрашены. Из-за всего этого и вышло, что русская «идейная» молодежь и вообще значительная часть образованных русских так легко и сильно заразилась революционными идеями и левыми учениями, вроде социализма и коммунизма [Там же: 317].

Тяга необузданной русской природы к поискам «смысла жизни» привела Россию к большевистской революции, которая теперь угрожает соседним с ней народам.

Эти размышления закономерно вызвали у Аавика воспоминания о русских писателях, творчество которых в глазах иностранного читателя репрезентировало «русскую душу» и национальный характер. Если

¹⁰ Это утверждение иллюстрировано анекдотической историей: «В русских часто проявляется нечестность. Они вообще не думают об этом. Когда одному простому русскому рассказали, какая честность царит в Финляндии: на даче можно оставить белье сохнуть на улице на ночь, и никто не украдет его, — он после мгновенного замешательства сказал: „Ну скучно!“» (в дневнике реплика приведена по-русски [Ideere: 319]).

¹¹ В оригинале *lopsakus* — «сочность, пышность, роскошь, смачность».

в конце 1910-х годов он связывал с политическими событиями только деятельность писателей-модернистов, то в 1940-е определяющим становится уже не эстетическое направление, а национальная принадлежность.

Под влиянием впечатлений начала 1940-х (советская аннексия, война) переоценке в дневнике Аавика подверглись Достоевский, главный живописец «русской души», и Толстой. Ближайшим импульсом для нее неожиданно стало еще одно русское литературное произведение. Осенью 1943 года Аавик, живший с семьей в занятом нацистами Таллинне, с увлечением читал роман Вс. Крестовского «Петербургские трущобы» (выходил в журнале «Отечественные записки» в 1864–1866 годах, первое отдельное издание — 1867 год). Он подробно пересказывал его сюжет в дневнике¹² и дополнял пересказ соображениями о значении и исторической судьбе романа.

Эти экскурсы обличают в их авторе знание русской литературной истории и определенную аналитическую чуткость. Аавик отметил, что роман Крестовского был написан и опубликован в 1860-е — десятилетие, которое он назвал «значительным, интересным и серьезным по умонастроению», когда появились «знаменитые романы других знаменитых русских писателей»: «Отцы и дети» И. С. Тургенева, «Война и мир» Л. Н. Толстого и «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского [Ideere: 684]. Почти одновременное появление столь значительных, по его мнению, произведений обусловлено тогдашним общим настроением, духом времени, которое было сравнительно с настоящим «более строгим, тяжелым, солидным». Кроме русского контекста, Аавик отметил в романе влияние «Парижских тайн» Эжена Сю, «Лондонских тайн» Поля Феваля, предположил знакомство Крестовского с творчеством Бальзака.

Но, конечно, важнейшим контекстом сравнения были русские «большие» романы, и тут Аавик почти безоговорочно отдавал предпочтение Крестовскому — за увлекательность, серьезность, широту изображения русской жизни. В сравнении с Достоевским Крестовский выигры-

¹² В современном издании дневника пересказ сюжета «Петербургских трущоб» с незначительными вкраплениями записей на другие темы занимает пятьдесят страниц [Ideere: 627–677], почти на тринадцать страниц растянулось описание впечатлений от романа и мыслей по его поводу [Ideere: 677–690].

вал в его глазах, потому что меньше погружался в психологию героев, а изображал «действительные несчастья и бедность». Подробности такой оценки когда-то знаменитого романа, надеюсь, заинтересуют других исследователей, но для нас важнее суждения Аавика о русских классиках.

Под влиянием политических событий оценка Достоевского и Толстого заострилась, на них и их произведения Аавик перенес свое отношение к «русским» и к большевизму.

Весной 1943 года он вспоминал, как не смог дочитать роман Толстого «Война и мир». Мальчиком читая перевод, он обманулся в ожиданиях — вместо увлекательных сражений и конкретных фактов роман был наполнен салонными разговорами и длинными рассуждениями. В студенческие годы и затем еще позднее Аавик пытался вернуться к роману, который считал важным и интересным, и читал его уже по-русски — но все равно без успеха, так и не дошел до конца. Авторское воображение он нашел «суховатым», слишком «резвым» и лишенным «поэзии», а сам роман — «растянутым» и набитым подробностями жизни неинтересных персонажей. Неудовлетворенный читатель заключает: «Толстой страшно переоценен, и все благодаря этим снобам. Он — самодовольный, самолюбленный, самоупоенный и почти ненормальный русский помещик» [Ideere: 426]. В сравнении с Толстым Достоевский и Тургенев казались Аавику гораздо более приятными и интересными.

Однако уже осенью того же 1943 года живописец «русской души» Ф. М. Достоевский и тот роман, который Аавик переводил для пропаганды своей языковой программы в конце 1920-х годов, подверглись раздраженной переоценке:

<...> герой Достоевского Раскольников в его романе «Преступление и наказание» разрушает свой душевный покой и самую жизнь своими маниакальными фантазиями и идеями. <...> Раскольников по-русски ленивый, безвольный, пустой мечтатель. Ему нужно было бы сказать: «Делай дело, хотя бы давай уроки, пиши, переводы что-нибудь для заработка! Не валяйся и не мечтай впустую!» Поэтому страдания героев Достоевского всегда оставляли меня более или менее холодным. А снобам именно это психологизирование Достоевского и нравится, потому что им неинтересны настоящие людские несчастья и страдания; их интересует только «литература» [Ideere: 685].

Контекстом записи являются размышления автора дневника о романе Крестовского, который понятным образом противопоставляется творчеству Достоевского как более «серьезный», «правдивый» и понятный читателю.

Тургеневу повезло больше. Именно в то время, когда Аавик постоянно следил за военными сводками и поверял дневнику мысли о большевиках, русском характере и отношениях Эстонии и России (1942–1943), он так же постоянно занимался переводами из Тургенева. В его архиве сохранились два тома переводов (повести и «стихотворения в прозе»), каждый содержит около 400 страниц, написанных *от руки и для себя*. Переводы, насколько нам известно, так и не были опубликованы и откомментированы, — в 1944 году их автор с семьей бежал в Швецию, где и провел последние десятилетия своей жизни. В советской же Эстонии русскую классику, даже если она уже переводилась, как правило, переводили заново, избавляясь от «буржуазного наследия». Очевидно, что тургеневские переводы Аавика интересны для исследования не только как памятник программы «языкового обновления», но и как пример своеобразных рецептивных трансформаций в эпоху политических и военных конфликтов.

Оставляя анализ этих текстов будущим исследователям, отметим только, что Аавик выделял Тургенева из ряда великих русских писателей за поэтичность и увлекательность его прозы, богатство лексикона и отточенный синтаксис, сравнивал его прозу с французской, что в его устах было высшей оценкой, и даже перевел стихотворение в прозе «Русский язык» — особенно примечательный факт, если вспомнить его биографический контекст.

Тем не менее в личном пантеоне Аавика Тургенев все-таки оказался на втором месте. Первое занял певец «Петербургских трущоб» Всеволод Крестовский. Его герои вызывали у эстонского читателя живой интерес и сочувствие, даже стиль Крестовского он ставил выше прочих, видел в нем реализацию богатого потенциала русского языка и не без иронии признавал его достоинства:

Русский язык в его рассказах богатый, гибкий, податливый, точный благодаря образным и разительным префиксальным глаголам, а также великолепным причастным и деепричастным оборотам. И он кажется настолько подходящим к этой обстановке и героям,

их внутренней жизни, что любой перевод сделал бы роман бледным и слабым.

Да, я, большой русофоб и противник русских, должен признать, что русский — действительно богатый, прекрасный, красивый и приятный язык. И в звуковом отношении он хорош и гармоничен. Подвижное ударение составляет в этом отношении одну из его драгоценностей [Ideere: 686].

Именно по лекалам Крестовского Аавик мечтал написать роман о Советской России — приключенческий роман, в котором будут описаны беды и страдания героев на фоне жизни страны:

Эта страна дала бы очень много материала для изображения увлекательных приключений, опасностей, тайных страданий, предательств и обмана, для изображения тюрьмы и пыток. В романе можно было бы изобразить тяготы жизни, смертный ужас, угрожающие жизни побег, преследования, удивительные спасения, а также разных благородных героев, среди которых есть главный герой или герои, но также и трусов, спасающих свою жизнь ценой предательства, низких и совершенных злодеев. В нем <в романе> была бы обнажена чудовищная деятельность ЧК или ГПУ (в оригинале «Tšekaa vöi Герещи», Аавик дает фонетическую транскрипцию аббревиатур. — Т. С.), жестокость и кровожадность комиссаров, их кутежи, жизнь бедных простых граждан в их убогих квартирах, где множество людей принуждены жить в тесноте и грязи [Ideere: 559]

— такой роман стал бы лучшей контрпропагандой коммунизма и социализма среди «широких народных масс». Главный герой должен был, конечно, спастись от советского кошмара, в последний момент бежав за границу; а роман, согласно мысли автора дневника, должен был избавить Европу от идеологической заразы. Роман написан не был, но нашему герою удалось спастись, бежав в 1944 г. в Швецию. Хотя в своих декларациях Аавик осуждал чрезмерное внимание к художественной литературе, прямо связывал русский литературоцентризм с «красной идеей» и отвергал его, в своих мечтах о переустройстве мира он все же не мог выйти за пределы существующих представлений и делал ставку на «большую литературу».

Литература

Предисловие — Эжен Мельхиор де Вогюэ. Предисловие к книге «Русский роман» / Вступ. заметка П. Р. Заборова, пер. с франц. С. Ю. Васильевой под ред. П. Р. Заборова // К истории идей на Западе: «Русская идея» / Под ред. В. Е. Багно и М. Э. Маликовой. СПб., 2010. С. 499–534.

Aavik 1974 — *Aavik J. Keeleuuenduse äärmised võimalused. Teine, muutmata* trükk. Stockholm, 1974.

Ideepe — *Aavik J. Ideepe: Johannes Aaviku ideede päevik / Koost. ja peatoim. Helgi Vihma.* [Tallinn,] 2010.

Ariste 1970 — *Ariste P. Johannes Aavik 90-aastane // Sirp ja Vasar.* 11 detsember 1970, nr. 50.

Chalvin 2008 — *Chalvin A. Johannes Aavik ja prantsuse keel // Methis. Studia humaniora Estonica.* 2008, nr. 1 (1–2).

Chalvin 2010 — *Chalvin A. Johannes Aavik et la rénovation de la langue estonienne (Bibliothèque finno-ougrienne — 19).* Paris, 2010.

Issakov 1990 — *Issakov S. Johannes Aavik Nežinis // Keel ja kirjandus.* 1990, nr. 5–6.

Stepaništševa 2020 — *Stepaništševa T. Johannes Aavik ja vene kirjandus: biografiline ja kultuurilis-ideoloogiline kontekst // Methis. Studia Humaniora Estonica,* 20 (25), 27–49.

Vihma 1990 — *Kultuurilugu kirjapeeglis. Johannes Aaviku & Friedebert Tuglase kirjavahetus / Koost. H. Vihma.* Tallinn, 1990.

Документ и свидетельство печати в реконструкции биографии Дорофея Бохана

Павел Лавринец (Вильнюс)

При реконструкции участия литераторов русского происхождения в литературной жизни стран Балтийского региона в период между двумя мировыми войнами нередко доводится сталкиваться с (авто)биографическими мистификациями. Например, в публикациях литовской печати 1927–1937 годов, в статьях Б. С. Оречкина в ковенской газете «Литовский вестник» и П. М. Пильского в рижском журнале «Для Вас» 1936 года утверждалось, что Е. Л. Шкляр, журналист, плодовитый стихотворец и основной переводчик на русский язык литовской поэзии (и небольших прозаических произведений), еще в 1912 году опубликовал в киевской газете стихотворение на литовскую тему «С низовьев Немана». В действительности стихотворение вышло в 1913 году и, что в данном случае важнее, называлось «В верховьях Днепра», не имея никакого отношения к Литве. Из намеренно недостоверных сведений можно и нужно извлечь ценные сведения, о чем не раз писал Ю. М. Лотман¹. Сведения о раннем пробуждении интереса к Литве транслировались знакомыми с Шкляром журналистами и литераторами, очевидно исходя от него. Он мистифицировал начальный этап своей литературной биографии с учетом свойств литовского поля литературы, условием допуска в которое были литовское происхождение, владение литовским языком, интерес и внимание к Литве, ее истории и культуре². Действительное или мнимое ли-

¹ Лотман Ю. М. 1) К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России // Сравнительное изучение литератур: Сб. ст. К 80-летию акад. М. П. Алексеева / Ред. коллегия: А. С. Бушмин (отв. ред.) и др. Л., 1976. С. 125; 2) К проблеме работы с недостоверными источниками // Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л., 1979. С. 94, ср. переиздание: Лотман Ю. М. Пушкин: Биограф. писателя; Ст. и заметки; «Евгений Онегин»: Комментар. СПб., 2003. С. 325.

² Лавринец П. Превращение «верховьев Днепра» в «низовья Немана»: Авторская стратегия Е. Шкляра и литературное поле // Могут ли тексты лгать? К проблеме работы с недостоверными источниками. Материалы Третьих Лотмановских дней в Таллинском университете (8–10 июня 2012 г.) / Ред.-сост. Т. Д. Кузовкина. Таллинн, 2014 (Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora). С. 220–237.

товское происхождение, демонстрация интереса к литовской истории и культуре создавали репутацию «своего», «друга Литвы» и способствовали специфическому успеху в Литве, как показывают случаи А. Раннита³ и С. Р. Минцлова⁴.

Биографические факты могут фальсифицироваться или подвергаться различного рода искажениям или мистификациям по причинам политическим, а в роли фальсификаторов оказываются органы власти и их представители. В этом можно убедиться в исследовании виленского периода биографии поэта, прозаика, публициста, переводчика, литературного критика Дорофея Бохана. Реконструкция биографий подобных деятелей периферии русского зарубежья нередко подтверждает известное замечание Ю. Н. Тынянова: «Представление о том, что вся жизнь документирована, ни на чем не основано: бывают годы без документов». Если же документы обнаруживаются, то они либо не отвечают на интересующие исследователя вопросы, либо «врут, как люди»⁵.

Деятельность Д. Д. Бохана как переводчика, прежде всего польской поэзии, автора стихов, рассказов и повестей, критика и публициста в Минске, участие в газетах «Минский листок», «Северо-Западный край», «Голос провинции», «Минские ведомости», «Северо-западная жизнь» изучены достаточно⁶. Библиография его охватывает в основном публикации минского периода (1898–1910), за исключением спорных позиций сомнительного авторства за подписью «Б–н» и публикаций в Вильно 1926–1927 годов (из них две на польском, одна — на русском языках)⁷. Многочисленные статьи о польской литературе, о польских писателях и поэтах, множество переводов с польского языка минского периода за-

³ Лавринец П. Статус писателя в диалоге культур: казус Алексиса Раннита // Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: Диалог культур / Ред. Л. Пильд. Тарту, 2010 (Humaniora: Litterae Russicae). С. 137–150.

⁴ Лавринец П. «Орлиный взлет» С. Р. Минцлова: литовский контекст // «Радость ждет сокровенного слова...» Сб. науч. статей в честь профессора Латвийского университета Людмилы Васильевны Спроге / Сост. и ред. Н. Шром (гл. ред.), Р. Курпнице. Rīga, 2013. С. 144–150.

⁵ Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Сост., вступ. статья, коммент. Вл. Новикова. М., 2002. С. 211–213.

⁶ Дорошевич Э., Конон В. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. Москва, 1972. С. 220–224.

⁷ См.: Грышкевич В. М. Бохан Дарафей. Бібліяграфія // Беларускія пісьменнікі: біябібліяграфічны слоўнік. У 6 т. Т. 1: Абуховіч — Ватацы. Мінск, 1992. С. 299–301.

регистрированы в библиографическом указателе И. Л. Курант⁸. В белорусских универсальных и специализированных справочных изданиях отражен в основном минский период⁹.

Деятельность Бохана в Вильно сжато представлена в словаре В. Ф. Булгакова¹⁰ и в справке к публикации материалов архива рижской газеты «Сегодня»¹¹. Она нашла отражение в характеристике его участия в виленских газетах «Наше время», «Виленское утро» и «Утро», «Русское слово», «Наша жизнь», «Искра», публикаций, касающихся польской литературы, переводов польской поэзии и контактов с польской литературной средой¹². Отмечалась важная роль Бохана в организации русской литературной жизни в Вильно в 1932–1939 годах¹³. Краткие сведения по ста-

⁸ См. по именному указателю: Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich. Bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711–1975 = Польская художественная литература XVI — начала XX в. в русской и советской печати. Указатель переводов и литературно-критических работ на русском языке, изданных в 1711–1975 гг. / Сост. И. Л. Курант. Т. 1. Wrocław etc., 1982; Т. 2. Wrocław etc., 1986; Т. 3: Adam Mickiewicz: Bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1825–1981 = Адам Мицкевич: Указатель русских переводов и литературно-критических работ о нем на русском языке, изданных в 1825–1981 гг. Wrocław etc., 1988.

⁹ *Конан У. М.* Бохан // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 1: А капэла — Габелен. Мінск, 1984. С. 460; *Кісялёў Г. В.* Бохан Дарафей // Беларускія пісьменнікі: біябібліяграфічны слоўнік. У 6 т. Т. 1: Абуховіч — Ватацы. Мінск, 1992. С. 299; *Саламевіч У.* Бохан // Беларуская энцыклапедыя ў 18 т. Т. 3: Беларусы — Варанец. Мінск, 1996. С. 224; Бохан // Культура Беларусі: энцыклапедыя. Рэдкал.: Т. У. Бялова (гал. рэд.) [і інш.]. Т. 2: Б–Г. Мінск, 2011. С. 18.

¹⁰ *Булгаков В.* Словарь русских зарубежных писателей / Ред. Г. Ванечкова. Introduction by Richard J. Kelly. New York, 1993. С. 20–21.

¹¹ *Флейшман Л., Абызов Ю., Равдин Б.* Русская печать в Риге: Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов. Кн. I: На грани эпохи. Stanford, 1997 (Stanford Slavic studies, vol. 13). С. 334.

¹² *Zienkiewicz T.* 1) Dorofiej Bochan — tłumacz literatury polskiej na język rosyjski i krytyk // Polsko-wschodniosłowiańskie powiązania kulturowe, literackie i językowe. Т. I: Literatura i kultura / Pod red. Alberta Bartoszewicza. Olsztyn, 1994. S. 131–134; 2) Polskie życie literackie w Mińsku w XIX i na początku XX wieku (do roku 1921). Olsztyn, 1997 (Studia i Materiały WSP w Olsztynie Nr 112). S. 195–201; о переводах Бохана польской поэзии и его статьях о польских поэтах виленского периода см. также: *Zienkiewicz T.* Poeci emigracji rosyjskiej i ich zainteresowanie literaturą polską (rekonesans) // Acta Polono-Ruthenica. 2008. Т. XIII. S. 270–271, 273–275.

¹³ *Zienkiewicz T.* „Literniturno-Artisticzeskaja siekcyja“ i jej rola w życiu emigracji rosyjskiej w Wilnie w latach 1920–1939 // Studia Rossica III: Literatura rosyjska na

тъям Тадеуша Зенкевича даны в справочнике по литературе Виленского края¹⁴. В деятельности Бохана межвоенного периода выделялись заслуги в укреплении польско-русской дружбы, переводы польских поэтов, участие в польской печати и доброжелательное отношение к нему виленских польских литераторов, в частности критика и публициста Ежи Вышомирского¹⁵. В монографии о последнем приведены биографические сведения о Бохане и фрагментарные факты о его деятельности популяризатора польской литературы, в том числе местной¹⁶.

По публикациям в виленской газете «Наше время» за 1938 год отмечены выступления Бохана в печати на темы литературы, в особенности русской классики, участие в Религиозно-философском кружке; анализируется отклик Бохана на перевод «Слова о полку Игореве» виленского педагога Н. П. Анцукевича, изданный в 1938 году¹⁷. Деятельность и творчество Бохана в межвоенный период кратко описаны и в других изданиях¹⁸.

Сведения о жизни и деятельности Бохана в виленский период, как правило, выясняются по материалам печати. К редким исключениям относятся основанные на документах Центрального государственного архива Литвы (Вильнюс) характеристики чрезвычайно интенсивной деятельности Бохана как руководителя Литературно-художественной секции Виленского русского общества (далее ВРО) и его дочери Софии Бо-

emigracji. Współcześni pisarze rosyjscy w Polsce. Frazeologia i frazeografia / Pod red. W. Skrudny i W. Zmarzer. Warszawa, 1996. S. 71–75; cp. *Zienkiewicz T.* Poeci emigracji rosyjskiej i ich zainteresowanie literaturą polską (rekonesans). S. 266–267.

¹⁴ Bochan // *Encyklopedia Ziemi Wileńskiej*. T. II: Literatura od XVI w. do 1945 r. Oprac. Mieczysław Jackiewicz. Bydgoszcz, 2004 (Biblioteka Wileńskich Rozmaitości. Ser. B nr 53). S. 28–29.

¹⁵ *Sielicki F.* Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej. Wrocław, 1996 (Acta Universitatis Wratislaviensis No 1716: Slavica Wratislaviensia LXXXVIII). S. 246–247.

¹⁶ *Śmigieński T.* Między Wilnem a Łodzią. Życie i twórczość Jerzego Wyszomirskiego (1897–1955). Wysokie Mazowieckie, 2006. S. 200.

¹⁷ *Зарэмба Л. І.* Новыя звесткі пра літаратурную дзейнасць Д. Д. Бохана // *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта*. Сер. 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія. 1993. № 3. С. 6–10.

¹⁸ *Лавринец П.* Русская литература Литвы. XIX — первая половина XX века. Вильнюс, 1999. С. 132–142; Бохан Дорофей Дорофеевич // *Русские в истории и культуре Литвы. Историко-биографические очерки* / Авт.-сост. И. Маковская, А. Фомин. Вильнюс, 2008. С. 341–343.

хан-Савинковой как руководителя Религиозно-философской секции того же общества в 1930-е годы в содержательной работе польского историка Збигнева Опацкого¹⁹. Помимо того, в докторской диссертации Адама Сулавки о русской и русскоязычной печати в межвоенной Польше использованы сведения о периодических изданиях с участием Бохана и данные о характере этого участия из документов Центрального государственного архива Литвы и Архива новых актов (Варшава), а также его письма А. Л. Бему 1931–1932 годов в Литературном архиве Музея национальной письменности (Прага)²⁰.

Фрагментарное использование ограниченного круга источников приводит к неопределенности даты появления Бохана в Вильно. Согласно одному из белорусских справочников, в начале 1919 года Бохан был сотрудником Наркомпроса БССР, затем жил в Вильно²¹. Польский ученый утверждал, что в 1919–1920 годах Бохан пребывал в Минске, сотрудничал с Наркомпросом²², после 1920 года жил в Вильно²³. Минск, как и Вильно, несколько раз переходил из рук в руки. По собственному свидетельству Бохана, с установлением в городе власти большевиков в январе 1919 года он действительно попал в Наркомпрос под начало наркома А. Г. Червякова и заведовал изданием журнала для учителей на русском, белорусском и еврейском языках. Однако вскоре его сослуживцы — бывший деятель Белорусской Народной Республики Вацлав Ивановский, впоследствии профессор в Варшаве, и Северин Людкевич, позднее занимавший важные посты в управлении сельским хозяйством сначала Срединной Литвы²⁴, затем всей Польши, были арестованы и вывезены

¹⁹ *Opacki Z.* Społeczność rosyjska w Wilnie w dwudziestoleciu międzywojennym. Formy organizacyjne i działalność społeczno- kulturalna // *Życie jest wszędzie... Всюду жизнь... Ruchy społeczne w Polsce i Rosji do II wojny światowej. Zbiór materiałów z konferencji 16–17 września 2003 r.* / Pod red. A. Brus. Warszawa, 2005. S. 317–318.

²⁰ *Suławka A. R.* Prasa rosyjska i rosyjskojęzyczna w II Rzeczypospolitej (1918–1939). Warszawa, 2018 (см.: <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/3241/3100-DR-НІ-151719.pdf>; [дата обращения: 16.02.2020]).

²¹ *Кісялёў Г. В.* Бохан Дарафей. С. 299.

²² *Zienkiewicz T.* Dorofiej Bochan — tłumacz literatury polskiej na język rosyjski i krytyk. S. 131.

²³ *Zienkiewicz T.* Polskie życie literackie w Mińsku w XIX i na początku XX wieku (do roku 1921). S. 195.

²⁴ Формально автономное образование с центром, провозглашенное в занятом польскими войсками Вильно в 1920 г. и в 1922 г. включенное в состав Польской Республики.

в Смоленск. Вскоре за ними последовал и Бохан²⁵. Насколько известно, Ивановский и Людкевич были арестованы в мае 1919 года, Ивановский после освобождения вернулся в Минск и работал в Наркомпросе Литовско-Белорусской Советской Социалистической Республики (комиссаром которого был Червяков), Людкевич вернулся в Польшу в апреле 1920 года при обмене заключенными. О Червякове, кстати говоря, Бохан отзывался с уважением («во всех отношениях приличный человек»), полагая, что для него коммунизм был не ступенькой к власти, а религией²⁶.

С августа 1919-го до конца июля 1920 года город контролировали польские власти. В декабре 1919 года Бохан выступил с лекцией «Мечты и действительность в русской и польской литературе», в феврале 1920 года в газете «Минский курьер» откликнулся большой статьей на лекцию Д. С. Мережковского «Европа и большевизм»²⁷, в марте читал лекцию «Упадок искусства и триумф хама». Программа первой из упомянутых лекций Бохана и отчет о второй, отмеченные польским исследователем со ссылкой на публикации в «Минском курьере»²⁸, говорят о пропольской ориентации докладчика и о неприемлемости для него модернистских (и подразумеваемых социальных) экспериментов. С августа до октября 1920 года. Минск был под контролем советских властей, в октябре 1920 года на несколько дней городом овладели поляки. Когда Минск в очередной раз стал советским, в декабре 1920-го, Бохан бежал через Барановичи в Вильню, о чем говорит автобиографическое отступление в одной из статей:

Когда, на Рождество 1920 года, мне удалось бежать из советского рая, набросившись в Барановичах на газеты, с искренним изумлением прочитал в варшавской «Свободе» о том, что вся Белоруссия нахо-

²⁵ Бохан Д. Д. Из моих журнальных воспоминаний // Наше время. 1939. 26 авг. № 199 (2691) = Русское слово. № 202 (2320). С. 2. Два издания указываются по той причине, что газета «Наше время» выходила с 1930 г. с приложением газеты «Сегодня», а с 1932 г. издавалась распространявшаяся без «Сегодня» почти идентичная «Русское слово» с дополнительными страницами в части выпусков.

²⁶ Бохан Д. Д. Политика — и культурное единение народов (Элементы сближения и препятствий) // Виленское слово. 1921. 7 марта. № 169. С. 2–3.

²⁷ Букчин С. В. Народ издревле нам родной: Русские писатели и Белоруссия. Минск, 2003. С. 615.

²⁸ Zienkiewicz T. Dorofiej Bochan — tłumacz literatury polskiej na język rosyjski i krytyk. S. 131.

дится в огне восстания. Я прибыл из Минска, где было, правда, уже голодно, было холодно, был террор чрезвычайки — но ни о каких восстаниях не было речи²⁹.

Появление Бохана в Вильно в конце декабря 1920-го — начале января 1921 года подтверждается виленской печатью: газета «Виленское слово» 7 января 1921 года напечатала его перевод стихотворения Марии Конопницкой³⁰; за ним последовали другие переводы, фельетоны в стихах и прозе, рассказы, статьи.

Свидетельства печати подтверждают документы, а именно прошения о выдаче удостоверений личности. Из заполненных Боханом и его дочерью форм следует, что они прибыли из Минска в Вильно 28 декабря 1920 года, причина выезда — большевики («z powodu bolszewików»), цель прибытия — спасение жизни («w celu ratowania życia»), дата регистрации по виленскому адресу 7 января 1921 года. И Бохан, и дочь (позднее выступала с докладами на литературные и философские темы, публиковала статьи, стихотворные и прозаические произведения) в соответствующих графах признали себя гражданами Польши, но отец в графе «Национальность» указывал «русский», Софья Бохан — «белоруска»³¹. В полемических целях, впрочем, Бохан мог назвать себя белорусом. Например, по поводу «Московско-русского словаря» братьев Максима и Гаврилы Горещких³² он писал:

Я сам белорус — и хорошо понимаю, что культурное строительство «бацькаўшыны» немислимо без могущественной поддержки русской культуры... <...> Русская культура, как и будущая демократическая Россия, ничего скверного нам, белорусам, не сделала — а хорошего от культуры русской мы имеем очень много...³³

²⁹ Бохан Д. Д. Эмиграция и Россия // Виленское утро. 1922. 16 фев. № 127. С. 2–3.

³⁰ Конопницкая М. Песня. Пер. Д. Д. Бохана // Виленское слово. 1921. 7 янв. № 110. С. 3.

³¹ Lietuvos centrinių valstybinių archyvas (далее LCVA). F. 53. Ap. 24. V. 62. L. 105–106.

³² Браты М. і Г. Гарэцкія. Маскоўска-беларускі слоўнік. Выд. II (3 папраўкамі і вялікімі дадаткамі). Вільня, 1920.

³³ Бохан Д. Д. О заглавии одной книги и о самой книге // Виленское слово. 1921. 27 апр. № 220. С. 2.

Возражая против включения в хрестоматию белорусской литературы М. Горещкого «Слова о полку Игореве» и других образцов древнерусской литературы³⁴, Бохан заметил:

Я — сам белорус по крови, хотя человек русской культуры, и отнюдь не являюсь врагом белорусского культурного возрождения, и потому для меня непонятны совершенно излишние потуги подвести под новую белорусскую литературу какое-то старинное генеалогическое древо³⁵.

Реальным основанием для такого самоназвания (не самоидентификации) было то, что он родился и большую часть жизни прожил в Белоруссии. В статье Бохана о русском национальном меньшинстве в польской двухнедельной газете «Przegląd Wileński» он назвал себя русским³⁶. В одном из откликов его сочли не за русского от рождения, а скорее за обрусевшего белоруса³⁷. В ответ Бохан пояснял, что он, белорус по происхождению и русский литератор, считает себя русским и возражать против такого самоощущения смешно, ссылаясь на примеры Гоголя, Достоевского и братьев Ивановских (уже упомянутый Вацлав Ивановский считал себя белорусом, Ежи Ивановский — поляком, Тадеуш Ивановский, он же Тадас Иванаскас, — литовцем)³⁸.

Возможно, по месту рождения и прежней деятельности Бохан назван белорусом в конфиденциальной справке агентства информации в деле о высылке неблагонадежных монархистов³⁹. Агентством информации называлось подразделение полиции, задачей которого было обеспечение государственной безопасности, в сущности, тайная полиция. Позднее служба меняла названия, структуру и подчиненность, но основу ее деятельности неизменно составляли негласный сбор сведений информаторов и их анализ. Дорофей Бохан, его жена и дочь значились в списках лиц польской национальности и не имеющих польского гражданства, нелегально прибывших в Польшу после 12 октября 1920 года, согласно

³⁴ Гарэцкі М. Хрыстаматыя беларускае літэратуры. XI век — 1905 год. Вільня, 1923.

³⁵ Бохан Д. Д. Максим Горещкий и его Хрыстаматыя // Виленское утро. 1923. 29 янв. № 470. С. 4.

³⁶ Bochan D. D. O mniejszość rosyjską // Przegląd Wileński. 1926. 25 grudnia. Nr 22. S. 2–3.

³⁷ Niesłuszne pretensje (Dwa głosy polemiczne) // Przegląd Wileński. 1927. 16 stycznia. Nr 1. S. 2

³⁸ Bochan D. D. Polemika o mniejszość rosyjską (Odpowiedź p. D. Bochana) // Przegląd Wileński. 13 marca. Nr 5. S. 2–3.

³⁹ LCVA. F. 15. Ap. 2. B. 336. L. 274.

циркулярам Министерства внутренних дел подлежащих принудительному выселению за границы Польши после 15 апреля 1923 года, но с пометками о том, что они оформляют документы на предоставление убежища⁴⁰. Затем решением комиссара правительства в Вильно от 27 июля 1923 года Боханы получили право убежища⁴¹.

В данном случае официальные документы содержат достоверную информацию. Они подтверждают представления, которые складываются из знакомства с деятельностью Бохана. Например, в графе о средствах существования он указывает журналистскую работу, а в графе о владении языками называет польский, белорусский, русский, немецкий, французский, чешский⁴². Последнее подтверждается его обзорами зарубежной печати и переводами чешских, крайне редко и белорусских поэтов (для немногих переводов с литовского языка Бохан пользовался польскими переводами).

Иного свойства сведения содержат документы тайной полиции или документы, основанные на ее данных. В сводке агентурных сведений от 22 мая 1922 года средоточием монархистов в Вильно названо ВРО, а его наиболее деятельной секцией — Литературно-театральная (то есть Литературно-артистическая) во главе с Боханом. Беседами и докладами она стремится к дискредитации коммунизма, пробуждению патриотических чувств и воспоминаний о временах Николая⁴³. 22 июня 1922 года датировано предложение комиссару правительства руководителя агентства информации о выселении 16 русских монархистов, ведущих подрывную работу, но в такой строгой конспирации, что антигосударственная деятельность проявляется чрезвычайно редко, поэтому предъявить обвинения невозможно. Среди них значился и Бохан, белорус, сотрудник комиссара Червякова в белорусском Наркомпросе в Минске, сотрудник и секретарь «большевицкой» газеты, в Вильно — председатель Литературно-артистической секции (далее ЛАС) ВРО, сотрудник, а на самом деле якобы редактор газеты того же общества «Виленское утро»⁴⁴. Составителя документа не смущало, что монархизм противоречит упоминанию о Наркомпросе и «большевицкой» газете, которое предпола-

⁴⁰ LCVA. F. 15. Ap. 2. B. 245. L. 298.

⁴¹ LCVA. F. 15. Ap. 2. B. 122. L. 503.

⁴² LCVA. F. 53. Ap. 24. B. 62. L. 105–105.

⁴³ LCVA. F. 51. Ap. 15. B. 40. L. 304.

⁴⁴ LCVA. F. 15. Ap. 2. B. 336. L. 274.

гает склонность к большевизму: очевидно, что и то и другое считалось враждебным польской государственности. «Большевицкой» газетой, вероятно, назван журнал Наркомпроса «Школа и культура Советской Белоруссии», которым Бохан действительно некоторое время заведовал⁴⁵ и в котором обнаруживается по меньшей мере одна публикация, подписанная инициалами Д. Б.⁴⁶ Газета «Виленское утро» не была органом ВРО, но широко и доброжелательно освещала деятельность общества (в отличие от «Виленской речи», разоблачавшей злоупотребления руководства ВРО). Это объяснимо тем, что один из руководителей общества Бохан стал ведущим сотрудником газеты. Формальный редактор «Виленского утра» А. С. Ромашев (также значившийся в документах неблагонадежным монархистом), в прошлом предприниматель в Самаре, а в Вильно занимавшийся к тому времени страхованием, к газетной работе не имел отношения.

Вероятно, следствием стала составленная после дополнительных разысканий записка исполнявшего обязанности комиссара правительства и городского старосты Вацлава Ишоры от 14 ноября 1923 года с пометой «Строго конфиденциально», адресованная отделу безопасности при делегате правительства. Документ утверждал, что свидетельства достойных доверия лиц о доброжелательном отношении Бохана к польской государственности относятся к 1919–1920 годам, но с тех пор в силу различных обстоятельств отношение к Польше многих русских и белорусских политических деятелей изменилось.

В доказательство нелояльности Бохана приводится его отказ подписать адрес ВРО президенту Польши Станиславу Войцеховскому и участвовать в делегации ВРО во время его посещения Вильно 14–15 октября 1923 года. Обвинения в нелояльности появились в польской печати вскоре после визита президента: сообщалось, что Бохан, И. П. Галышев и А. П. Сологуб отказались подписывать адрес, в чем проявилась их враждебность к польскому государству⁴⁷. Бохан оправдывался тем, что не имел права подписывать адрес как член правления ВРО, поскольку он, вместе с прежним председателем ВРО Галышевым и бывшим членом правления

⁴⁵ Бохан Д. Д. Из моих журнальных воспоминаний // Наше время. 1939. 26 авг. № 199 (2691) = Русское слово. № 202 (2320). С. 2.

⁴⁶ Зарэмба Л. І. Новая звесткі пра літаратурную дзейнасць Д. Д. Бохана. С. 6.

⁴⁷ Wileńskie Towarzystwo Rosyjskie na rozdwoju // Dziennik Wileński. 1923. 20 października. Nr 236. S. 4.

Сологубом, вышел из правления. Более того, он как владеющий стилистическими тонкостями польского языка корректировал текст адреса; кроме того, лишь благодаря ему «удалось экстренно найти художника, согласившегося в очень короткий срок изготовить рисунок для адреса»⁴⁸.

Составителя конфиденциальной записки оправдания не убеждали, поскольку Бохан до последнего времени участвовал в деятельности правления и выступал с отчетом на общем собрании ВРО 21 октября 1923 года. При выборах нового состава правления бывший полковник русской армии Гальшев и Бохан получили наибольшее количество голосов, следовательно, Бохан пользуется доверием членов общества и оказывает на них огромное влияние. Благодаря этому влиянию оппозиция в лице П. А. Ивашинцева и других, лояльных в отношении польского государства, потерпела на выборах полное поражение. На первом заседании новоизбранного правления Бохан подал в отставку, однако нет сомнений, что он продолжит влиять на деятельность ВРО. Вследствие этого ВРО, оправившись от испуга после проверки отделом союзов и обществ управления комиссара правительства и бюджетно-хозяйственного управления делегата правительства летом 1923 года, вновь поведет энергичную работу в прежнем направлении, безусловно неблагоприятном для польской государственности. Наиболее нежелательна деятельность культурно-артистической секции (то есть Литературно-артистической), фактическим руководителем которой является Бохан. Только выселив из Вильно русских монархических деятелей, можно обезвредить их влияние, в политической ситуации остающееся небезопасным, поэтому предлагалось направить беженца Бохана с семьей на поселение в местность, на которую не распространяется запрет на пребывание беженцев⁴⁹.

Бохану удалось остаться в Вильно; он по-прежнему работал в газете «Виленское утро», отойдя от деятельности ВРО и ЛАС. В июне 1927 года на страницах последнего номера газеты «Злотый» неназванный, но узнаваемый Бохан превратился в советского шпиона. Газета появилась в мае 1927 года к выборам в городской совет, — первым после выборов в 1919 году. Судя по содержанию, ее финансировал Русский центральный демократический выборный комитет (или стоящие за ним силы), созданный из малоизвестных личностей архимандритом Филиппом (Морозовым),

⁴⁸ Бохан Д. Д. Письмо в редакцию // Виленское утро. 1923. 21 окт. № 732. С. 4.

⁴⁹ LCVA. F. 15. Ap. 2. B. 253. L. 291–291°.

деятелем с неоднозначной репутацией: в 1925 году он с большой оглаской перешел в униатство, был епархиальной властью и Синодом Польской православной церкви запрещен в священнослужении, извержен из сана, лишен монашества и отлучен от церкви, но в начале 1927 года вернулся в православную церковь. Комитет вел ожесточенную борьбу против Объединенного русско-белорусского комитета, составленный из известных и сравнительно более авторитетных деятелей; часть их была связана с ВРО и «Виленским утром». Анонимная заметка в газете «Злотый» разоблачала «субъекта в очках», который в январе 1921 года «нелегально перешел польско-советскую границу» и в Вильно «явился к М. Биржишко»⁵⁰. Речь идет о Миколасе Биржишке: он и его брат Викторас Биржишка весной и летом 1921 года негласно субсидировали газету «Виленское слово»⁵¹, а в феврале 1922 года были депортированы в Литву в группе 32 литовских и белорусских деятелей. Газета среди прочего доброжелательно освещала события в Литве и деятельность литовских обществ в Вильно, в Виленском вопросе выступала с пролитовских позиций и пропагандировала литовскую культуру, в частности переводами Бохана польской поэзии и его рецензиями на изданные в Вильно брошюру Видунаса «Литва в ее прошлом и настоящем»⁵² и переводы литовских песен Н. В. Берга⁵³, на изданный в Ковно литовский перевод «Одиссеи» «Гомера» (как свидетельство способности «к присвоению себе драгоценнейших бессмертных перлов мировой литературы» народа «очень молодой культуры, хотя и с большим прошлым»)⁵⁴. Но Биржишка, сообщил аноним, быстро понял, с кем имеет дело, и избавился «от сановного гостя»: тот в Минске в газете «Звезда» писал, что большевики «должны не

⁵⁰ Кто разлагает местную русскую эмиграцию и всех русских // Злотый. 1927. 4 июня. № 9. С. 3.

⁵¹ *Biržiška V.* 1) Kaip lietuvių spauda nutildino lenkų patrankas Vilniuj 1920–1921 m. // Trimitas. 1935. Kovo 21 d. Nr. 12. P. 208–209; 2) Dėl mūsų sostinės. Neužgijusios žaizdos. Atsiminimai iš Vilniaus 1920–1922 m. II-ji laida. London, 1967. P. 95–98.

⁵² Бохан Д. Д. Книга о Литве // Виленское слово. 1921. 9 мая. № 231. С. 2–3.

⁵³ Бохан Д. Д. Библиография. Н. В. Берг. Литовские песни. Изд. «Литвы», Вильно 1921, стр. 18 in 16 // Виленское слово. 1921. 26 мая. № 248. С. 3.

⁵⁴ Д. Б. [Бохан Д. Д.] Среди книг. Анатолий Ган (А. Гутман). Россия и большевизм. Материалы по истории революции и борьбы с большевизмом. Ч. I. 1914–1920. Печатано в Рус. Из-ве в Шанхае в 1921 году. I–X, 356 стр., прил. I–VIII, I–IV, I–X. Ц. 5 долларов. Numero. Odiseja. Verte D-ras I. Ralus. Kaunas 1921 [4] // Там же. 25 июля. № 308. С. 4.

только на словах, но и в действительности распарывать животы буржуям». Герой заметки, в короткое время сумевший «перессорить между собой всех русских», — несомненно советский шпион, «оценен коминтерном и является одним из лучших заграничных агентов Г. П. У.», ибо его высылали в соседнее государство, но там «проходимца скоро поняли», и он снова появился в Вильно⁵⁵ (на самом деле Бохан ненадолго выезжал в Прагу, где училась его дочь). Казалось бы, польские власти должны были обратить внимание на сведения об «агенте Г. П. У.», но ни в документах, ни в печати реакции на заметку обнаружить не удалось. Вероятно, ее затмило покушение в Варшаве виленчанина Б. С. Коверды на полпреда П. Л. Войкова и последовавшие в ночь 7 на 8 июня 1927 года аресты свыше двадцати заметных фигур русского общества и деятелей русских организаций в Вильно (арестованные вскоре были освобождены); одновременно прошли обыски, в частности у редактора-издателя газеты «Злотый» В. А. Егорова. Среди арестованных и подвергшихся обыску Бохана не было.

Но месяц спустя он был включен в список тринадцати выдающихся русских монархистов без польского гражданства, которых следовало выселить за пределы Польши, датированный 12 июля 1927 года и подписанный комиссаром правительства. Перечисленные, по продолжавшимся несколько лет наблюдениям органов безопасности и комиссариата правительства, вели подрывную работу, либо поддерживая контакты с монархическими организациями в Париже или с русским отделом Генерального штаба в Берлине⁵⁶, либо проводя русофильские акции через руководство газетой «Виленское утро», собрания и лекции с отчетливо монархическими тенденциями. Очевидно, Бохана касались не столько обвинения в связях в Париже и Берлине, сколько газетная работа и организация лекций. Он определен как наиболее выдающийся и одновременно вредный деятель прессы («*naibardziej wybitny i jednocześnie szkodliwy działacz prasowy*»)⁵⁷. И на этот раз Бохану удалось избежать высылки, в отличие от некоторых поименованных в списке (включая

⁵⁵ Кто разлагает местную русскую эмиграцию и всех русских.

⁵⁶ По Версальскому договору в Германии Генерального штаба до 1935 г. не было, хотя часть функций выполняли подразделения Министерства обороны Германии и штабы военных формирований; возможно, имелся в виду германский отдел Общества русских офицеров Генерального штаба.

⁵⁷ LCVA. F. 15. Ap. 2. B. 336. L. 48–48°.

редактора «Виленского утра» Ромашева). Он продолжал активно участвовать в русской общественной жизни и сотрудничать в печати.

На короткое время Бохан примкнул к Русскому музыкально-драматическому кружку, созданному в 1931 году. В документах, касающихся кружка, он, к тому времени сотрудник газеты «Наше время», появился только в 1933 году, когда был избран председателем ревизионной комиссии, и снова исчез. К этому моменту относится конфиденциальная справка политической полиции для городского старосты от 7 декабря 1933 года с краткими характеристиками членов правления кружка. Завершало справку утверждение о том, что все поименованные с моральной точки зрения пользуются хорошей репутацией, по политическим убеждениям — монархисты, но вредную для государства деятельность не ведут⁵⁸. Напрашивается предположение, что ярлык монархиста в 1930-е годы стал едва ли не бессодержательным и означал более или менее негативное отношение к советскому строю.

Трудно сказать, на чем основаны сведения о недолгом интернировании Бохана в изоляционном лагере в Картузе-Березской, вероятно, в 1934 году⁵⁹: в 1931–1935 годы «Наше время» регулярно печатала его статьи, рецензии, переводы, с 1932 года Бохан вернулся к руководству ЛАС и устраивал еженедельные литературные вечера. Когда в октябре 1935 года начал выходить еженедельный журнал «Искра», Бохан стал его ведущим сотрудником, затем редактором-издателем, после прекращения «Искры» в марте 1936 года с апреля того же года был редактором, потом и издателем газеты «Новая искра». В записке виленского старосты виленскому воеводе от 5 мая 1936 года сообщалось, что редактор Бохан, издатель и администратор озабочены лишь доходностью предприятия, поэтому у издания нет определенной идейной линии⁶⁰. Следы Бохана теряются с началом Второй мировой войны. По сведениям устных источников, он был в 1939 года арестован советскими властями, затем как бывший офицер артиллерии вступил в армию генерала В. Андерса и погиб в 1942 году в Иране. По таким же устным свидетельствам, во время германской оккупации Бохан выехал в Германию⁶¹.

⁵⁸ LCVA. F. 53. Ap. 23. B. 2528. L. 30–31.

⁵⁹ Bochan // Encyklopedia Ziemi Wileńskiej. T. II: Literatura od XVI w. do 1945 r. S. 29.

⁶⁰ LCVA. F. 53. Ap. 23. B. 3107. L. 21.

⁶¹ *Zienkiewicz T.* Polskie życie literackie w Mińsku w XIX i na początku XX wieku (do roku 1921). S. 201.

Насколько достоверны сведения о просоветских взглядах или монархических убеждениях Бохана? Работать в Минске при большевиках в Наркомпросе его заставили отнюдь не идейные соображения: судя по его публикациям 1920–1930-х годов, симпатий к советской власти и коммунистической идеологии он не испытывал. Условия печати и в Российской империи, и в Срединной Литве и Польше не были благоприятными для открытого высказывания политических взглядов. Тем не менее трудно игнорировать последовательность, с которой Бохан отвергал социалистическую идеологию и практику большевизма. Итогом «коммунистического беснования», писал Бохан в отклике на статью Н. О. Лосского «Коммунизм и философское мировоззрение»⁶², является «всеобщее обнищание, озверение и падение всех идеалов», а горы трупов и реки крови должны привести к осознанию, что есть «нечто высшее, чем убийство буржуев, классовая борьба, классовая ненависть и сверхчеловеческое зверство»⁶³. В связи с развернувшимися преследованиями эсеров в Советской России Бохан утверждал, что он не был и не станет «классовым борцом и социалистом» и останется «только человеком». В этой позиции его утвердила партийность и неспособность социалистов к солидарности, в чем убеждал опыт общения с социалистами в тюрьме⁶⁴. По его словам, социалисты молчали, когда тысячами гибли беспартийные интеллигенты⁶⁵. В другой статье Бохан, подчеркнув вред большевиков не только в материальном разорении страны, но и в развращении, заметил, что его, «никогда не бывшего социалистом», всегда возмущало сравнение социализма с христианством⁶⁶. Вряд ли будет ошибкой свести взгляды Бохана к неоформленным в политическую программу традиционным для русской интеллигенции народолюбие и демократизму.

⁶² Лосский Н. О. Коммунизм и философское мировоззрение // София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. I / Под ред. Н. А. Бердяева. Берлин, 1923. С. 82–92.

⁶³ Бохан Д. Д. Из тьмы — к идеалу // Виленское утро. 1924. 5 мая. № 926. С. 3.

⁶⁴ В 1907 г. Бохан отсидел восемь месяцев в минской тюрьме за антиправительственные материалы в газете «Голос провинции»; см.: Кисляёв Г. В. Бохан Дарафей. С. 299.

⁶⁵ Бохан Д. Д. Свои и чужие (К процессу эсеров) // Виленское утро. 1922. 28 марта. № 167. С. 2.

⁶⁶ Бохан Д. Д. Без идеалов (О падении моральных ценностей) // Виленское утро. 1923. 8 нояб. № 749. С. 3.

Они окрашивались ностальгическим патриотизмом и верой в возрождение России, свойственными части «русских зарубезжников» (Бохан пользовался такой формулой, подчеркивая общность потребностей эмиграции и меньшинства в сохранении родного языка и культурной идентичности). Один из постоянных мотивов его публицистики и критики — упреки русских в склонности к «самооплевыванию» и неумении «надлежащим образом ценить все свое, родное, русское»⁶⁷. Пропагандируя достижения русской литературы в прошлом и настоящем, он высоко оценивал творчество писателей русского зарубежья. Но и в литературе под «ярмом коммунистической цензуры» он выделял достойных «стать рядом с могиками литературы довоенной» Пантелеймона Романова, Бабеля, Пильняка⁶⁸, других писателей и поэтов:

Нельзя отрицать дарования недавно умершего Багрицкого или Сельвинского, да, наконец, присяжного лейб-сталинского певца Лебедева-Кумача! К числу несомненно талантливых поэтов относится и Николай Тихонов⁶⁹.

Вероятно, такие установки стали почвой идейно-политической эволюции (отмеченной исследователями⁷⁰) — вызреванием во второй половине 1930-х годов едва ли не просоветских взглядов. В справке следственного отдела при комендатуре для городского старосты о советофильских настроениях среди русской эмиграции (датирована 15 октября 1936 года), помимо других деятелей, отмечен Бохан. По справке, его симпатии к советскому строю вытекают из положения, что Советы — это все же Россия, где в последнее время распространяются националистические настроения. Кроме того, Бохан принадлежит к созданному в феврале 1936 года в Париже Российскому эмигрантскому оборонческому движению (для обороны Советской России в случае войны, как пояснялось в справке). Других «оборонцев» в Вильно не обнаружилось⁷¹.

⁶⁷ Бохан Д. Д. Россия в чешской поэзии // День русской культуры. Вильно, 1926. С. 12.

⁶⁸ (б). [Бохан Д. Д.]. О Зарубежной литературе (Очерки) // Наша жизнь. 1929. 13 июня. № 185. С. 2.

⁶⁹ Бохан Д. Д. Современные советские писателя и поэты // Русское слово. 1939. 26–27 февраля. № 48 (2166). С. 8.

⁷⁰ См.: *Opaski Z. Społeczność rosyjska w Wilnie w dwudziestoleciu międzywojennym*. S. 318.

⁷¹ LCVA. F. 53. Ap. 23. V. 2591. L. 91.

Не был Бохан и монархистом. По мнению исследователей довоенной публицистики и критики Бохана, он был знаком с марксизмом, отождествляемым с «экономическим материализмом», придерживался буржуазно-демократических взглядов, сначала примыкал к народничеству, а после поражения революции 1905–1907 годов поправел, перейдя в лагерь октябристов⁷². Во всяком случае, судя по объявлениям виленской газеты «Свободное слово» (выходила с мая 1906 года), Бохану были близки кадеты: декларировалось, что газета выходит «по программе партии народной свободы» и заручилась участием Бохана, а также П. Н. Милюкова, П. Б. Струве, С. Л. Франка. Публичная деятельность Бохана в Вильно состояла в докладах на темы литературы, в организации литературных вечеров и православных «духовных вечеров» с лекциями на религиозные темы и чтением богословских сочинений, в докладах на собраниях Религиозно-философского кружка при ВРО и участии в дискуссиях кружка. Целью деятельности были сохранение традиций русской культуры и противодействие «денационализации», как в межвоенный период в русской печати обозначали ассимиляцию. Такие практики поддержания и демонстрации коллективной идентичности свойственны национальным меньшинствам. Они не представляли непосредственной угрозы для государственного строя и территориальной целостности Польши. Однако популяризация русской культуры, стремление пестовать любовь к утраченной отчизне и национальную гордость оборачивались причислением Бохана и других деятелей ВРО, Литературно-художественной секции, Русского музыкально-драматического кружка в сводках политической полиции к монархистам.

Таким образом, в построении биографии «правда» официальных архивных документов может служить уточнению или подтверждению сведений, выводимых из опубликованных текстов, например периодической печати. Но такие же документы могут вводить в заблуждения. В данном случае интерпретации взглядов и характера деятельности Бохана, продиктованные интересами государственной безопасности, представляются далекими от реальности.

⁷² Дорощевич Э., Конон В. Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. С. 220–221.

Александр Вертинский «на бис»: советская поза

Рику Тойвола (Хельсинки)

На мемориальной доске на фасаде дома № 12 по Тверской улице в Москве Александр Николаевич Вертинский (1889–1957) увековечен в концертном костюме, при бабочке и с сигаретой между длинными пальцами. Сюжет портрета достаточно популярен в фотоискусстве начала XX века¹ — рука грациозно откинута, как будто между затяжками, артист готов вновь поднести сигарету ко рту, что придает ощущение особого медлительного взвешивания мыслей, сдержанности и самоуверенности. Поза сигнализирует о высоком социальном статусе, владении манерами, но, с другой стороны, подчеркивает отдаленность персонажа от посторонних, оставляя вне его поля зрения как фотографа, так и смотрящего на изображение.

По-видимому, в основу памятника лег портрет², снятый после присуждения артисту Сталинской премии второй степени за роль кардинала Бирнча в цветной кинокартине «Заговор обреченных»³ в 1951 году. Лауреатский значок в петлице фрака связывает «элегантный гедонизм» позы с контрастным мотивом «выдающегося общественного вклада». Примерно в такой же позе Вертинский запечатлен на многих распространенных фотокарточках эмигрантского времени, например на шанхайской фотографии 1939 года⁴. В отличие от нее на советском портрете артист выглядит уже значительно старше и взгляд его обращен налево. Даже если не принимать во внимание политические коннотации левой

¹ Ср., напр., со знаменитым портретом ровесника артиста Н. Асеева (см. обложку журнала: Русский язык. 2009. № 14).

² Портрет хранится в личном архиве артиста: РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 33. Мы выражаем искреннюю благодарность наследникам Вертинского за любезное разрешение пользоваться документами из его личного фонда.

³ О роли Вертинского см., напр.: *Тойвола Р. К* «археологии» перформанса Александра Вертинского: Сцены из фильма «Заговор обреченных» // Текстология и историко-литературный процесс: V Международная конференция молодых исследователей. Сборник статей. М., 2017. С. 156–171.

⁴ *Вертинский А.* Дорогой длиною... / Сост. Л. Вертинская. М., 2012. С. 309.

стороны, чувствуется ее особое значение с точки зрения направления чтения: на эмигрантской фотокарточке артист смотрит назад, а на советской — вперед, в будущее.

Симулякр

Поздней осенью 1943 года, после четверти века эмиграции и неоднократных попыток получить въездную визу⁵, в Москву с молодой семьей приехал артист, воплотивший в жизнь, по его тогдашнему ощущению, свою долгожданную мечту.

Жена Вертинского, Лидия Владимировна, вспоминает, как теща артиста, упаковывая вещи, обратилась к нему с озабоченностью, обнаружив пропажу ключей от чемоданов, на что артист ответил: «Лидия Павловна, о чем вы беспокоитесь?! Мы едем в страну, где живут люди как чистые, наивные дети!»⁶ Прочитав эту историю, читатель невольно припоминает не только расхожий анекдот о краже его багажа на вокзале⁷, но и узнает в ней характерную черту поэтики «маленького искусства»⁸ Вертинского: в памяти восстанавливаются, например, строки ранней песенки о детской сказке «наивной, смешной» («Jamais», 277). Подобные высказывания встречаются не один раз как в его личной переписке⁹, так впоследствии и в текстах, пропагандирующих реэмиграцию: «Верьте своему чувству

⁵ Вертинский писал, что впервые обратился к советскому представительству с просьбой разрешить вернуться на родину в Польшу в 1922 году (См.: *Вертинский А. Дорогой длиною...: Стихи и песни, рассказы, зарисовки, размышления, письма* / Сост. Ю. Томашевский. М., 1990. С. 170). В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте (в круглых скобках указан номер страницы).

⁶ *Вертинская Л. Синяя птица любви*. М., 2004. С. 122.

⁷ «Знаменитый русский певец Вертинский, уехавший еще при царе, возвращается в Советский Союз. Он выходит из вагона с двумя чемоданами, ставит их, целует землю, смотрит вокруг: — Не узнаю тебя, Русь! Потом оглядывается — чемоданов нет! — Узнаю тебя, Русь!» (*Телесин Ю. 1001 избранный советский политический анекдот*. Тенафл, N. J., 1986. С. 147).

⁸ См.: *Горелова О. Александр Вертинский и ироническая поэзия Серебряного века*. Дисс... канд. филол. наук. М., 2005. С. 174–176; *Петровский М. Возвращение Вертинского // Петровский М. Городу и миру: Киевские очерки*. Киев, 1990. С. 122–123.

⁹ См. письмо к эмигрировавшему в 1925 г. певцу Б. Белостоцкому от 19.3.1937: «<...> дети моей Родины позвали меня к себе!» (407).

патриотов, помните, что вы дети своей Великой Родины, что вы должны вернуться в свой отчий дом для того, чтобы жить и помогать своей дорогой и любимой матери» (390–393)¹⁰.

Определяя контексты реэмиграции артиста, стоит обратить внимание на особое положение китайской русской диаспоры, стесненной при обострении японско-китайских отношений еще до начала Второй мировой войны. Как известно, ход Великой Отечественной войны изменил взаимоотношения между советской властью и белоэмигрантами, проживавшими в Шанхае, и значительной части русской диаспоры с берега Тихого океана было разрешено вернуться в СССР — в числе первых была и семья артиста¹¹. Как указывал историк С. Сизов, возвращение Вертинского преследовало наглядные политические цели: укрепить авторитет сталинского режима в кругах русской эмиграции и стимулировать процесс возвращения на Родину тех, кто в силу различных причин оказался на чужбине¹².

В то же время можно рассматривать возвращение артиста шире, в контексте сталинской культурной политики, частью которой стали ностальгия и апеллирование к великому имперскому — русскому — прошлому. В течение 1943 года в СССР проводились реформы, призванные пробудить надежду на победу и более комфортные условия жизни после войны, на «лучшее и веселое» будущее. В частности, вопреки атеистическому идеалу партии, сталинский режим установил де-факто союз с Русской православной церковью, вставшей рядом с народом на фронтах Священной Войны¹³. В связи с этим впервые за два десятилетия было разрешено издать Библию¹⁴. В том же году в Красной армии и Военно-морском флоте установили новые воинские звания, боевые награды и знаки отличия,

¹⁰ См. об этом: *Голубовский Б.* Большие маленькие театры. М., 1998. С. 402.

¹¹ См.: *Ардов В.* Этюды к портретам. М., 1983. С. 267–268.

¹² См.: *Сизов С.* Александр Вертинский и советская цензура (документы ЦК ВКП(б) начала 1950-х гг.) // Человек и общество в нестабильном мире: материалы международной научно-практической конференции / Отв. ред. Г. Тюменцева. Омск, 2015. С. 127–128.

¹³ См.: *Encyclopedia of Nationalism* / Ed. A. Motyl. London, 2001. V. 2. P. 501.

¹⁴ Примечательно, что редактурой Библии занялся Н. Вирта, которому позже, в 1949 г., довелось встретиться с Вертинским при съемках фильма «Заговор обреченных» (См.: *Николай Евгеньевич Вирта // Вокруг Сталина: Историко-биографический справочник* / Сост. В. Торчинов, А. Леонтьев. СПб., 2000. С. 119–120).

похожие на предреволюционные¹⁵. Советские офицеры, которые до этого во имя демократичности выглядели подчеркнуто просто и, по словам британского военного корреспондента А. Верта, даже неряшливо, внешне едва отличаясь от рядовых, подняли свой престиж: надели нарядную форму, золотые погоны, эполеты и решительно присвоили новый кодекс нравов и поведения¹⁶.

Согласно историку Р. Стайтсу, военное время дало большой стимул для выражения личных чувств и вкусов и побудило небывалое массовое влечение к сочинению песен среди всего народа. Для профессиональных музыкантов это означало более свободную атмосферу и возможность развивать свой стиль, обращаясь к ранее запрещенным, полуправильным творческим формам¹⁷. Известно, что в 1944 году в Москве было разрешено открывать коммерческие предприятия — рестораны и магазины, где более состоятельные граждане могли покупать понравившиеся им предметы роскоши или позволить себе поужинать под звуки джаза. По воспоминаниям Верта, все это представляло собой своего рода легальный черный рынок, который был нужен для поднятия боевого и рабочего настроения народа, для возможности почувствовать личную свободу и хотя бы на момент забыть о реальности. На этой волне, как тоже отметил журналист, разрешено было вернуться и Вертинскому¹⁸.

Возвращение Вертинского было показательным: артисту была обеспечена комфортная по тем временам жизнь. Уже то, что семью Вертинских поселили в столице, а не в провинции, как многих других репатриантов¹⁹, породило целый ряд мнений — как прославляющих, так и осуж-

¹⁵ См.: *Encyclopedia of Nationalism*. V. 1. P. 666; *Stites R. Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge, 1992. P. 100; *Brooks J. Pravda Goes to War // Culture and Entertainment in Wartime Russia / Ed. R. Stites*. Bloomington, 1995. P. 20.

¹⁶ См.: *Werth A. The Year of Stalingrad*. London, 1946. P. 287.

¹⁷ *Stites R. Russian Popular Culture*. P. 103–105; *Stites R. Introduction // Culture and Entertainment*. P. 4.

¹⁸ См., напр.: *Werth A. Russia at War 1941–1945*. London, 1964. P. 940–941.

¹⁹ См., напр.: *Крузенитерн-Петерец Ю. Вертинский на востоке // Новое русское слово*. 1972. № 22587. 16 апреля. С. 2. Отметим попутно, что песня «Китеж» (1943, 343), которая в современных изданиях приписывается Вертинскому, вероятно, является переделкой стихотворения «Россия» шанхайской поэтессы-журналистки (См.: *Крузенитерн-Петерец Ю. Стихи*. Книга первая. Шанхай, 1946. С. 72). На следы этого текста указала Е. Дубровина в записи от 16 декабря 2017 г. в группе «Литературное и художественное наследие русской эмиграции» в сети Фейсбук,

дающих артиста²⁰. Известно, что уже с середины 1930-х годов не только высшую номенклатуру работников карательных органов, но и деятелей культуры награждали жильем²¹. Три первых года (еще во время войны) он вместе с семьей жил в гостинице «Метрополь», а впоследствии получил квартиру на улице Горького²². Как указывает Бабенко, специальным постановлением Совнаркома СССР в личное пользование Вертинского была выделена трофейная автомашина²³, было в его распоряжении «и радио, и рефрижератор, и рояль Бехштейна», подаренный правительством (392), а позже и телевизор, который, правда, вызывал негодование артиста²⁴. Р. Зеленая вспоминает, какое впечатление на бывавшего в гостях у Вертинских композитора Б. Майзеля производили отличная квартира, красивая мебель, подобранная с большим вкусом с помощью друзей и поклонников, обильный обед и, наконец, жена артиста — «жен-

см.: Литературное и художественное наследие русской эмиграции // Facebook. [Электронный ресурс] URL: www.facebook.com/groups/375943416192839 (дата обращения 20.2.2021).

- ²⁰ Согласно одной из легенд, Вертинский привез с собой в СССР «вагон ценных медикаментов для советских госпиталей», покупая таким образом свою вину перед родиной (см. неопубликованную статью Р. Рыбакова: РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 180. Л. 7). В. Бабенко считает, что утверждение не соответствует действительности (Бабенко В. Арлекин и Пьеро. Николай Евреинов и Александр Вертинский: судьбы артистов. Документы. Размышления. Литературные фантазии. Екатеринбург, 2011. С. 287). Еще более сенсационные версии утверждают, что, будучи эмигрантом, артист работал на советскую внешнюю разведку, заслужив таким образом покровительство высшего руководства страны (см.: *Армеев В.* Кто Вы, артист Вертинский? // Нева. 2007. № 4; *Бардадым В.* Александр Вертинский без грима. Краснодар, 1996). Британский корреспондент отмечал, что после многих лет конфискации тысяч граммофонных пластинок артист имел статус любимца узкого круга высших чинов НКВД (см.: *Werth A.* Russia at War. P. 491).
- ²¹ См.: *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М., 2015. С. 113.
- ²² Согласно дневниковой записи В. Ивинга от 1946 г., Вертинский рассказывал, как переменял изначально полученную квартиру на Хорошевском шоссе на другую на улице Горького (*Ивинг В.* «Я никогда не был поклонником Вертинского» // Экран и сцена. 2004. № 28–29. 6 октября. С. 16). В своих воспоминаниях артист отметил, что до революции он с сестрой жил в том же здании (69).
- ²³ *Бабенко В.* Арлекин и Пьеро. С. 297.
- ²⁴ «Я ненавижу телевизор. Из-за него приходится выкидываться из кабинета уже в семь часов вечера: приходят подружки дочерей. Я собираю свои несчастные листки и черновики и иду покорно в столовую — работать. <...> За что мне сие?.. <...> А сейчас меня уговаривают купить магнитофон. Нет! Дудки! Через мой труп!» (37).

щина с внешностью необычной, с лицом даже резко красивым»²⁵. «Артиста должны окружать красивые вещи», — утверждал сам Вертинский в личной беседе по воспоминаниям Б. Филиппова: — <...> красота нужна всем. Но для актерской профессии — это особенно важно», — и продолжал, рассказывая о том, как смог достать венецианский хрусталь²⁶. Так, «повседневный Вертинский» сигнализировал о социальной культивации и новых представлениях о «нормах жизненных условий»²⁷.

Как указывает социолог Н. Лебина, чертой сталинского «большого стиля» в сфере повседневности стало выделение узкого слоя «новой аристократии», принадлежность к которой маркировалась жилищными привилегиями, одеждой и питанием²⁸. Уже современники почувствовали связь Вертинского с определенной группой «знаменитых возвращенцев». Например, в дневнике 1960 года писатель В. Бушин, тогда сотрудник «Молодой гвардии», отметил, что репатрианты, к которым, кроме Вертинского, относились А. Толстой (1923), М. Горький (1932), С. Прокофьев (1936), А. Куприн (1937), С. Коненков (1945), В. Булгаков (1948) и С. Эрзя (1950), были не только «хорошо устроены», но стали любимцами власти, получившими государственные награды²⁹. Представляется, что артист стал одним из своего рода «симулякров»³⁰ элитного благосостояния — связующим звеном между российским имперским прошлым и светлым советским будущим.

Между тем о Вертинском не писали в прессе и не упоминали по радио. Известен рассказ К. Рудницкого о попытках взять и издать интервью с артистом, острившим, что он существует «на правах публичного дома: все ходят, но в обществе говорить об этом неприлично»³¹. За исключением упоминаний о ролях в советских фильмах, на протяжении последних четырнадцати лет жизни «мировое имя»³² артиста действительно попа-

²⁵ Зеленая Р. Разрозненные страницы. М., 1981. С. 172.

²⁶ Филиппов Б. Записки «Домового». М., 1989. С. 349.

²⁷ Об «элитной» символике в советской повседневности см.: Gronow J. Caviar with champagne: common luxury and the ideals of the good life in Stalin's Russia. Oxford; New York, 2003. P. 54, 145–149.

²⁸ См.: Лебина Н. Советская повседневность. С. 113–115.

²⁹ См.: Бушин В. Я посетил сей мир. Из дневников фронтовика. М., 2012. С. 261–262.

³⁰ См.: Лебина Н. Советская повседневность. С. 115.

³¹ Рудницкий К. Александр Вертинский // Эстрада без парада / Сост. Т. Баженова. М., 1990. С. 357.

³² См., напр.: Петровский М. Возвращение Вертинского. С. 118.

далось в советской прессе если не в маленьких афишах³³, то в умаляющих интонациях, устоявшихся в критике 1920–1930-х годов³⁴, или — словно по чьему-то недосмотру — в исследовательской литературе³⁵, или в провинциальной печати³⁶. Так, в 15 мая 1950 года в газете «Тульский работник» вышла редчайшая заметка:

Раздвинулся занавес, и на сцене показался высокий, худощавый, не по годам седой человек. В зале дружно зааплодировали. Кто-то с места крикнул: «Александру Николаевичу колхозный привет!» и рукоплескания возобновились с новой силой. Александр Николаевич улыбался, как улыбается добрый знакомый, радуясь новой встрече с друзьями³⁷.

Шлифовка

По возвращении в СССР Вертинский продолжал переделывать свои песенки под присмотром главного управления репертуарного контроля. Как именно «шлифовка» репертуара происходила на практике, не вполне ясно. Нельзя не отметить, что, по распространенным легендам, главным цензором артиста стал сам И. Сталин, имевший, как отмечали современники, обыкновение слушать Вертинского «под настроение»³⁸. Вождю в разных источниках приписывают суждения: «Дадим артисту Вертинскому спокойно дожить на Родине» и «Зачем создавать артисту

³³ См. объявление о «больших эстрадных концертах» в летнем театре сада им. Баумана с участием Вертинского, И. Набатова и Р. Зеленой (Известия. 1947. 14 августа. С. 4).

³⁴ См., напр., статью, где Вертинский назван подражателем Блока в духе «дешевой эстрады»: Антокольский П. Совесть русской поэзии // Литературная газета. 1946. 10 августа.

³⁵ Исключительным случаем является большая статья о дореволюционной эстраде, опубликованная в театральном альманахе ВТО (Кузнецов Е. Накануне октября // Театральный альманах ВТО. М., 1947. С. 3–7).

³⁶ См.: Приезд в Днепропетровск Александра Вертинского // Днепропетровская Правда. 1945. 2 сентября; Ильин Е. Концерты Вертинского // Батумский рабочий. 1956. 27 ноября.

³⁷ См. вырезку в архиве артиста: РГАЛИ Ф. 2418 Оп. 1. Ед. хр. 158. Л. 20.

³⁸ Сергеев А. & Глушик Е. Как жил, работал и воспитывал детей И. В. Сталин. Свидетельства очевидца. М., 2011. С. 13.

Вертинскому новый репертуар? У него есть свой репертуар. А кому не нравится — тот пусть не слушает»³⁹. Как писал в дневнике В. Ивинг в 1946 году, Вертинский рассказал ему, что напел новые пластинки, которые имеются у Сталина, Молотова и всех членов правительства⁴⁰. Очевидно, речь идет о серии из 15 песен, записанных с 21 по 26 января 1944 года в московском Доме звукозаписи, представляющей собой первое конкретное свидетельство об «одобренных советской цензурой»⁴¹ произведениях. Однако фактически до 1969 года пластинки Вертинского продолжали распространяться «полулегальным порядком»: приобрести их среднестатистическому гражданину можно было главным образом «из-под полы», как указано, например, в записке отдела науки и культуры ЦК КПСС 1954 года⁴².

Представляется, что у репертуарного контроля не было необходимости спешно заниматься песенками Вертинского: как описывает Бабенко, только по окончании войны, в ноябре 1945 года, артист представил в цензурный комитет «большую подборку своих текстов»⁴³. Любопытно, что среди рукописей Вертинского мы находим всего 11 листов с соответствующей печатью ГУРКа от 4, 17 или 19 ноября 1945 года и надписью: «Разрешить к исполнению арт. Вертинскому». В их числе как старые («Ракедь Меллер», «Малиновка» и «Рождество»⁴⁴) и новые собственные тексты («Доченьки» и «Маленькие актрисы»⁴⁵), так и старые песни на слова других поэтов («Людвик XVI» М. Волошина, «Китайская акварель» Н. Гумилева, «Шкатулка» В. Инбер, а также «В нашей комнате» В. Рождественского и «Минута на пути» неизвестного автора⁴⁶). Более того, два

³⁹ См., напр.: *Вертинская Л.* Синяя птица любви... С. 132–133.

⁴⁰ *Ивинг В.* «Я никогда не был поклонником Вертинского». С. 16.

⁴¹ См. список вошедших в серию песенок в: *Бабенко В.* Арлекин и Пьеро. С. 322–323; Записи фирмы Грампластрест 1944 года (версия 7) / Сост. В. В. Венглевич // Russian Records. [Электронный ресурс] URL: www.russian-records.com/view_pdf.php?image_id=19595&image=1 (дата обращения 20.2.2021).

⁴² См.: Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС об «отрицательной роли в деле коммунистического воспитания» западной песенно-танцевальной музыки. 2 августа 1954 // Культура и власть от Сталина до Горбачева. Аппарат ЦК КПСС и культура 1953–1957. Документы. М., 2001. С. 291.

⁴³ См.: *Бабенко В.* Арлекин и Пьеро. С. 295.

⁴⁴ РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 11, 16 и 20.

⁴⁵ Там же. Ед. хр. 8. Л. 6 и 10.

⁴⁶ Там же. Ед. хр. 9. Л. 3, 6, 7, 10 и 15.

года спустя, 23 июля 1947 года, было разрешено включить в репертуар и сочинение «Он»⁴⁷, датированное 1943–1947 годами. Очевидно, что эти редкие следы «литирований» не позволяют делать однозначные выводы о «разрешенном» концертном репертуаре.

Распространено представление, что к исполнению в СССР было допущено не более тридцати с небольшим песен Вертинского. Тем не менее известно, что особенно на закрытых концертах и на гастролях в дальних провинциях артист «отводил душу» и храбро исполнял практически весь утвердившийся в последние годы эмиграции репертуар⁴⁸. Разумеется, на концертах Вертинский не всегда придерживался напечатанной в программе структуры. Например, на пленках из собрания вдовы Вертинского в коллекциях Государственного архива фонозаписей сохранились фрагменты вступительных речей, где артист говорит: «<...> по единодушному согласию одного из присутствующих — Бразильский крейсер»⁴⁹. Также посещавший его концерты директор Центральной научной библиотеки СТД РФ В. Нечаев вспоминал случай, когда в программе была песня «Мадам, уже падают листья», но Вертинский заявил, что «листья уже упали», и спел что-то другое⁵⁰. Концерты проходили по усмотрению и настроению маэстро.

Можно с уверенностью сказать, что тексты ранних песенок редко содержали элементы, которые подвергались непосредственной цензуре. Жена артиста вспоминает, как слово «герой», ставшее официальным советским почетным званием, но использовавшееся Вертинским в песне «Прощальный ужин» (327–328) с иронической коннотацией, было заменено словом «иной». Цензоров не устраивало также название «Палестинское танго» (312), которое в результате переименовали в «Аравийскую песню», скорее всего, в связи с обострением арабо-израильских отношений после Второй мировой войны⁵¹. Вернее, содержание старых песен не совсем соответствовало идейно-художественным требованиям, предъявляемым цензурным комитетом; кажется, что сам Вертинский также считал старые темы неактуальными для публики во-

⁴⁷ Там же. Ед. хр. 8. Л. 3.

⁴⁸ *Вертинская Л.* Синяя птица любви. С. 128.

⁴⁹ Концертная запись из г. Ялта: РГАФД Ф. 22. Оп. 4. Ед. хр. 1. № 7.

⁵⁰ Беседа Р. Т. с В. Нечаевым. Расшифровка записи. Москва, 4.3.2016.

⁵¹ *Вертинская Л.* Синяя птица любви. С. 126–127.

енного времени — пафос его заключался в воспевании «героической современности»⁵².

Примером желания артиста затронуть в своем репертуаре злободневные проблемы можно считать переделку песни «Поздняя встреча» на стихи киевского друга юности Ю. Зубовского. В рукописи 1945 года любовные атрибуты исходного текста — «ласковые письма в голубом конверте» — заменены на «фронтовые письма»; герои стихотворения больше не влюблены, потому что изменились «после Сталинграда»⁵³. Возможно, именно про эту песню-переделку артист говорит в письме из Харькова от 11 августа 1945 года: «Переделанную песенку закончил и вчера попробовал на концерте. Никто не аплодировал. Не хотят ничего слушать о войне. Зато все остальные — на ура!»⁵⁴ О том, что военная тематика глубоко волновала артиста, свидетельствует и незаконченная рукопись, где «человек с деревянной ногой» из стихотворения 1940 года «Хорошо в этой маленькой даче...» (336), готовый застрелиться из-за того, что его бросила жена, заменен на потрясенного войной героя, который разговаривает сам собой и грустно разглядывает свои ордена⁵⁵. Перед нами яркие примеры того, как Вертинский сочинял произведения, пытаясь найти импульсы в советской жизни и искусстве.

Плакаты

В течение осени 1943 года Москва «от имени Родины» чествовала доблестные войска, освобождавшие город за городом из-под власти противника⁵⁶. Недаром «размышления при случае» победного салюта стали темой в первом советском стихотворении артиста — «Салют» (344). Залпы зенитных орудий гремят и блестят над столицей, что ощущается и в звуковой инструментовке текста дрожащими, свистящими и шипящими согласными — «восхищенный мир» внимает со «священным ужа-

⁵² См. письмо Вертинского к В. Молотову от 7 марта 1943 г.: «Теперешнее героическое время вдохновляет меня на новые, более сильные песни» (410).

⁵³ РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 4.

⁵⁴ Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 165.

⁵⁵ РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 17.

⁵⁶ Артиллерийские салюты транслировали по радио по всей стране, и о них было объявлено в государственной печати.

сом» весть о «бессмертном мужестве» красноармейцев из своих «разрушенных квартир»:

Небеса расцветены алмазами,
Возжигает Родина огни.
Все о вас, родные сероглазые
Братья, драгоценные мои!

Уже первое слово стихотворения обрисовывает не только физические «небеса», но и вместе с глаголом «возжигать» — отсылает к возвышенному, духовному. Салют осмысляется как символ огня «священной войны» и напоминает о пожертвованных жизнях, но одновременно становится метафорой радостного упоения и свершения надежд лирического героя.

В сюжете ключевую роль играет цепь мотивов, отражающих процесс облагораживания, совершенствования. Взгляд лирического героя актуализирует внутреннее содержание стертой метафоры «глаз — алмаз»: подобно самому твердому из природных материалов, образуемому из угля при высокой температуре и давлении, «сероглазые»⁵⁷ русские солдаты на фронте демонстрируют свою способность, «бессмертное мужество». «За шторой затемнения», «из-за слез», выражающих переход от грусти к радости, громкий звук артиллерии вызывает «глубокое потрясение души» — надежду на то, что из пепла и развалин вырастет будущее, отголоском которого является этот праздник. При этом, в духе строительства коммунизма, праздник совмещается с трудом:

Этот праздник стал нас всех обязывать.
Мы должны трудиться выше сил,
Чтоб потом нам не пришлось доказывать,
Кто и как свою страну любил...

Е. Тарлышева отметила, что в тексте звучит «мотив сопричастности трагедии русского народа», и при этом уже без мучившего поэта «сты-

⁵⁷ Читатель, знакомый с ранним репертуаром артиста, обратит внимание на то, что мотив «серых глаз» встречается в репертуаре Вертинского не один раз, например, в позаимствованном у А. Ахматовой тексте «Сероглазый король» и собственной песенке «Сероглазочка».

да из-за невозможности помочь Родине», характерного для написанных до возвращения стихотворений⁵⁸. Так, со второй строфы лирический герой как будто сливается с общностью людей: вместе с соотечественниками он имеет право испытывать «восторг», «гордость» и, наконец, «волнение». Наряду с радостью в тексте все-таки ощущается неуверенность в собственном положении: чем доказать свою искреннюю преданность, чтобы до конца почувствовать себя «своим»? При таком прочтении современный читатель ненамеренно начинает размышлять о том, как быстро Вертинский осознал реалии жизни в условиях диктатуры⁵⁹.

В сталинскую эпоху были созданы многочисленные произведения на политические темы — своеобразные «плакаты», служившие подтверждением лояльности власти⁶⁰. Так и здесь — выяснилось, что в современных изданиях приводятся только четыре первые строфы, тогда как в белой автограф текста⁶¹ включены еще шесть стихов:

И не стынут печи раскаленные,
И работа тяжелая кипит,
А над миром имя озаренное,
Как звезда высокая, горит.

Это имя маршала бессонного
Родину сурово сторожит.

Неизвестно, какой из салютов Вертинский, уехавший из Шанхая 4 ноября и оказавшийся на советской территории через несколько дней⁶², впервые услышал или увидел — импульсом к созданию текста

⁵⁸ См.: *Тарлышева Е.* Песенная поэзия А. Н. Вертинского как единый художественный мир: жанровая природа, образная специфика, эволюция. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2004. С. 20.

⁵⁹ В разговоре с М. Мейлахом Е. Рубин рассказал, что иногда — именно тогда, когда артист был дома, и чтобы он знал, что каждый его шаг известен — Вертинского вызывали в Кремль дать личный концерт (*Мейлах М.* Разговор с Евгением Рубиным [1997] // *Эверта, ты? Художественные заметки. Беседы с русскими артистами в эмиграции и в метрополии.* Т. 2. Музыка. Опера. Театр и Десятая муза. Изобразительное искусство. М., 2011. С. 459).

⁶⁰ См., напр.: *Петров А.* Песня // *Эстрада в России. XX век.* М., 2004. С. 497.

⁶¹ РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 1.

⁶² См. о поездке: *Вертинская Л.* Синяя птица любви. С. 114–117.

послужил, скорее всего, не один конкретный случай, а штампы советского стиля. Например, можно обнаружить сходство между этим стихотворением и поздравительным текстом с торжественного заседания, посвященного празднованию 26 годовщины Октябрьской революции, который был опубликован в «Известиях» 7 ноября. В газетном тексте упоминается, что, когда столица «озаряется огнями салютов», сбываются слова Сталина: «Будет и на нашей улице праздник!» В нем указано, что в победах Красной армии видны «славные плоды труда всего советского народа», что под руководством Сталина обеспечен рост военной индустрии — «пущены в ход новые домны и мартены», а также как «миллионы людей отдают все свои силы на помощь фронту», но все великие победы неразрывно связаны с именем вождя: «Имя Сталин — на наших знаменах и сердцах! Все выше поднимается заря нашей победы!»⁶³

Вероятно, работая над текстом, Вертинский находил вдохновение и в гимне международного социалистического движения, в котором переплетаются мотивы «кипения разума», «ковки горячего железа» и «восхода солнца»⁶⁴. В сюжете стихотворения похожим образом проводятся параллели между огнедышащими стволами артиллерии, плавильными печами и умственным трудом: над разрушенным миром блещит «высокая» кремлевская звезда⁶⁵ — «закаленный» испытаниями войны, «озаренный» успехом и присвоивший в том же году звание маршала «бессонный»⁶⁶ вождь, имя⁶⁷ которого отсылает к «твердости» и «проч-

⁶³ См.: Председателю Государственного Комитета Обороны Верховному Главнокомандующему Маршалу // Известия. 1943. 7 ноября. С. 2.

⁶⁴ См. французский текст и русские версии «Интернационала», в том числе гимн СССР в переводе А. Каца: Интернационал (гимн) // Wikipedia. [Электронный ресурс] URL: [ru.wikipedia.org/wiki/интернационал_\(гимн\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/интернационал_(гимн)) (дата обращения 20.2.2021).

⁶⁵ Известно, что во время Великой Отечественной войны рубиновые звезды Кремля были выключены и накрыты защитными чехлами, но кажется, что они присутствуют в пространстве стихотворения.

⁶⁶ По общепринятому представлению, Сталин работал по ночам. См., напр.: Дорман О. Жизнь Лилианы Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. М., 2010. С. 221.

⁶⁷ Интересно отметить, что на записи вечера, посвященной годовщине смерти Вертинского, звучит редакция, характерная для времени после разоблачения культа Сталина: В. Аксенов произносит текст без двух последних стихов и с заменой «озаренного имени» на «озаренное небо». См.: Вечер, посвященный 1-й годовщине без А. Н. Вертинского (ВТО 22.5.1958 г.) // Audiopedia.su [Электронный ресурс] URL: theatrologia.su/audio/911 (дата обращения 20.2.2021).

ности» сплава железа и углерода. Это звезда, которая ведет свой народ сквозь мировую ночь в будущее.

Неизвестно, был ли текст «Салют» положен на музыку,⁶⁸ но можно обнаружить свидетельства исполнения⁶⁹ и даже записи⁷⁰ неопубликованного текста «Он» (1943–1947)⁷¹. Здесь Вертинский, как и в предыдущем тексте, не называет Сталина по имени, но оставляет недвусмысленные намеки на то, что речь идет именно о нем. В отличие от героев большинства других песен, Сталин здесь не назван маленьким, а его «человечность» проявляется в красивой, стройной старости («Чуть седой, как серебряный тополь, / Он стоит, принимая парад»). Песня предлагает не только явную аллюзию на многочисленные портреты вождя, воплощающие миф о гениальном стратеге⁷², но и любопытную параллель между ним и престарелым артистом. В песне седой, но осанистый Верховный главнокомандующий безостановочно работает на благо народа («много думал он ночи и дни»), стойчески перенося трудности («над военной картой России / Поседела его голова») с присущей ему мудрой, спокойной величавостью («Тот же взгляд, те же речи простые, / Так же мудры и скупы слова...»).

Эпитет «седой» кажется маркированным в творчестве Вертинского и появляется в «гражданской» лирике артиста, например, уже в мало-

⁶⁸ На подобные намерения, возможно, указывает размер (пятистопный хорей), отсылающий к известной традиции русского эгегического стиха, вошедшей в народный обиход (см.: *Тарановский К.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 381). В отличие от нее, у Вертинского дактилические рифмы чередуются с мужскими и стих звучит по-иному, хотя можно предположить, что при исполнении разница сглаживается.

⁶⁹ Например, Рудницкий указывает, что Вертинский исполнял песню в Доме актера в 1949 г. (возможно, в связи со сталинским юбилеем), см.: *Рудницкий К.* Александр Вертинский. С. 357–358.

⁷⁰ Вероятно, голос Вертинского звучит в одной из распространенных в интернете версии, но оригинальный источник записи, к сожалению, не установлен. См.: Он (Песня о Сталине) Вертинский романс // YouTube. [Электронный ресурс] URL: www.youtube.com/watch?v=Bu_Z147M1a8 (дата обращения 20.2.2021).

⁷¹ См.: РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 3.

⁷² Примечательно, что большинство исправлений в автографе (старые стихи перечеркнуты и новые добавлены авторучкой) касается именно пятой строфы: «Где нашел он таких генералов / И таких легендарных бойцов...» Можно предположить, что в «неуверенности» письма отражаются мысли автора по поводу неоднозначных отношений Сталина со своими полководцами.

известной мелодекламации «Цветок в петлицу», написанной в честь февральской революции, когда «народ победил *седого Сатану*» (курсив наш. — Р. Т.)⁷³. В песне «Он» чувствуется и влияние молодой Ахматовой, в частности ее стихотворения «Сероглазый король»⁷⁴, которое Вертинский еще до революции включил в свой репертуар. Кроме того, в последней строфе Вертинский ссылается на ахматовское описание красивого, юного возлюбленного⁷⁵ в «Двух стихотворениях», первое из которых описывает «бессонную ночь».

Во многих поздних текстах Вертинского ощущается попытка найти соответствия между досоветским и советским пониманием образов: в его песнях связи между старым и новым смыслами актуализируются. Известно, что в советской антихристианской мифологии пятиконечные рубиновые звезды Кремля явились переосмыслением предвестницы спасения, звезды волхвов⁷⁶.

Так, в песне 1946 года «Пред ликом Родины» (346) в символе Красной армии, как прямой намек на знаменитую фразу «Ex Oriente Lux», отражается путеводная Вифлеемская звезда:

О Родина моя! В своей простой шинели,
В пудовых сапогах, сынов своих любя,
Ты поднялась сквозь бури и метели,
Спасая мир... не веривший в Тебя!

И ты спасла их. На века. Навеки.
С Востока хлынул свет! Опять идет к звезде
Замученные горем человеки,
Опять в слезах поклонятся Тебе!

⁷³ См.: Вертинский А. Цветок в петлицу // Театральная газета. 1917. 19 марта. № 12. С. 13.

⁷⁴ «Жаль королеву. Такой молодой!.. / За ночь одну она стала седой» (Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 44).

⁷⁵ «Тот же голос, тот же взгляд, / Те же волосы льняные. <...> Свежих лилий аромат / И слова твои простые» (Ахматова А. Стихотворения и поэмы. С. 51).

⁷⁶ См., напр.: Душечкина Е. Русская елка. История, мифология, литература. СПб., 2014. С. 279.

Текст песни походит на экфрасис одного из самых распространенных сюжетов военной пропаганды — в частности, картин И. Тоидзе «Родина-Мать зовет!», в которой ружья со штыками на фоне женщины с серьезным лицом создают впечатление бурана, или «За Родину-Мать», в которой мать с младенцем и бордовым боевым флагом в руках указывает путь шеренге солдат. «Задумчивой лампадой» бросая «бледный луч» на черты этой женщины, одетой по-военному, лирический герой обнаруживает в ней красоту и нежность образа Богородицы⁷⁷. Вряд ли случайно, что похожий мотив двойного отражения повторяется в воспоминаниях Вертинского, когда артист пишет о росписи М. Нестерова, знакомой ему с детства:

Нельзя было смотреть на эту икону без изумления и восторга. Какой неземной красотой сияло лицо Богородицы! В огромных украинских очах с длинными темными ресницами, опущенными долу, была вся красота дочерей моей родины, вся любовная тоска ее своевольных и гордых красавиц (17–18).

В письме к жене от 21 августа артист пишет о том, насколько сильное впечатление произвела на него икона, в которую он «был влюблен» и которую он увидел во Владимирском соборе во время гастрольной поездки в Киев: «Теперь я так сильно почувствовал свое возвращение на Родину. Если Москва была возвращением на Родину, то Киев — это возвращение в отчий дом» (442). Молитва «перед ликом Родины» — не простая молитва, а сердечная, читающаяся еле слышно, мысленно. Так, текст указывает также на «внутреннее узрение», «трезвение» лирического героя, готового к подвижническим испытаниям, чтобы покорно служить ей. Работа артиста, таким образом, сравнивается с поклонением волхвов⁷⁸, а его творчество становится даром Родине, самым замечательным свойством которой, как отметил М. Петровский, Вертинский считал «способность по-матерински жалеть всех своих сыновей, даже неблагодарных»⁷⁹.

⁷⁷ См. об образе Богородицы в песенках Вертинского: *Тойвола Р.* «Печальные песенки»: мимика текста // Русская филология. Тарту, 2015. [Вып.] 26. С. 200–202.

⁷⁸ См.: Мф. 2:1–12.

⁷⁹ *Петровский М.* Возвращение Вертинского. С. 123.

Стройка

Тарлышева обратила внимание на склонность Вертинского относиться к своему искусству как к просветительскому делу и называть свою деятельность после возвращения «божественной миссией». Так, в песне «Птицы певчие» (347) традиционная метафора «птица–артист» переплетается с библейским мотивом. В частности, М. Лежнева отметила в первой строфе реминисценцию на евангельскую притчу о прорастающем зерне⁸⁰: подобно тому как семя само собой превращается в зерно в хорошей земле⁸¹, песни, какие бы они ни были («У нас нет голосов, порой нет нужных слов»), производят плод на Родине («Но все, что с песнями на Родине мы сеем, / На ней произрастает в хлебный знак»). Примечательно, что видоизмененную библейскую поговорку «не хлебом единым жив человек»⁸² («Без песни жить нельзя. Она нужнее хлеба») сопровождает аллюзия на припев «Марша веселых ребят», исполненного Л. Утесовым в музыкальной кинокомедии Г. Александрова в 1934 году («И с нею легче труд, и голубее небо, / И только с песней жизнь идет вперед»)⁸³. Известно, что эта песня стала своего рода «эмблемой сталинской культуры», четко демонстрирующей задачи советского эстрадного искусства: помогать жить и строить⁸⁴. Именно тут Вертинский обещает внести свою лепту: «<...> свои родные пятилетки / Мы будем петь, как молодость свою!»

Несмотря на все усилия по обновлению репертуара, созданные после возвращения произведения сохраняют многие характерные для молодого Вертинского поэтические особенности. Одна из них — особое внимание к детям. В этой связи интересным примером кажется стихотворение «Детский городок» (348) — сценки из жизни сирот войны, играющих на берегу моря:

Строили дети город новый
Из морских голубых камней.

⁸⁰ См.: Лежнева М. Межтекстовые связи в поэзии Александра Вертинского: слово и текст. Дисс. на соискание уч. степени канд. филол. наук. М., 2003. С. 49.

⁸¹ См.: Мк 4:26–29.

⁸² См.: Вт 8:3; Мф 4:4.

⁸³ «Нам песня строить и жить помогает, / Она, как друг, и зовет, и ведет, / И тот, кто с песней по жизни шагает, / Тот никогда и нигде не пропадет!»

⁸⁴ См.: Швайцерхоф Б. Советская эстрада. С. 1002–1003.

Догорал над ними закат лиловый,
Замирал в лесу соловей.

Это стихотворение, датированное 25 февраля 1946 года, может восприниматься как аллегория строительства нового, утопического общества. Примечательно то, что в нем нет эксплицированного лирического «я» и сочувствие рассказчика становится как будто универсальным: сопереживает окружающая среда — догорающий закат и соловей в лесу. Кажущаяся «универсальность» текста подчеркивается узнаваемыми штампами — и, как следует из поэтического корпуса НКРЯ⁸⁵, точные аналогии можно найти в русских стихах начала XX века. Например, словосочетание «закат лиловый», топос угасающей мечты, встречается в стихотворениях эмигрировавших поэтов Е. Бакуниной⁸⁶ и Е. Кузьминой-Караваевой⁸⁷. Колоратив «лиловый», будучи знаком простым, но придающим «загадочность» романтической мечты, — это яркий признак расхожего эстетизма, адаптированного и редуцированного от символистов и привлекавшего массовых писателей и публику в первой половине XX века. Также словосочетание «морской голубой» — топос надежды — встречается, например, в стихотворном переводе Н. Гумилева из Т. Готье⁸⁸, стих которого даже ритмически, словоразделами перекликается со стихом Вертинского (3-иктный дольник).

Далее в стихотворении следуют реплики трех мальчиков. Первый из них объявляет, что собирается защищать свой детский городок от других людей и зверей. Второй, видя решение конфликта «иллюзии и суровой действительности» в смирении, предлагает молиться Богу, чтобы ангелы забрали ребят к себе. Третий мальчик воплощает антирелигиозное мировоззрение, интерпретируя «ангелов» как метафору: «Этим ангелам я не рад. / Вот они мне уже оторвали ногу — / Бомбу бросили на ребят». Стихотворение заканчивается трагически: «волны смывали / Недостроенный город детей». Очевидно, что текст написан под впечатлением от

⁸⁵ См.: Поэтический корпус // Национальный корпус русского языка. [Электронный ресурс] URL: ruscorpora.ru/new/search-poetic.html (дата обращения 20.2.2021).

⁸⁶ «На закате лилово-багровые / Умирают с зарей облака...»

⁸⁷ «Верю, верю в ваши темные вещанья / В час, когда закат лилов; / Помню, помню проклятые обещанья / Несвершенных, давних снов».

⁸⁸ «Уронила луна из ручек — / Так рассеяна до сих пор — / Веер самых розовых тучек / На морской голубой ковер».

текущих событий: с конца войны прошло меньше года, а на выходных в стране праздновали 28-ю годовщину Красной армии. В эти дни в газетах публиковались новости о Нюрнбергском процессе, в ходе которого основной темой была судьба человечества. Свидетели предъявляли доказательства систематического разрушения культурных и исторических памятников — «прекрасных и радостных творений человеческих рук, жемчужин человеческого творчества» — и о принудительном использовании мирного населения на работах для германского военного хозяйства на оккупированных территориях. В частности, в репортажах ТАСС о вечернем заседании трибунала 22 февраля приводится цитата из специального совещания относительно «использования русских», на котором Г. Геринг дал указание, что копать землю и дробить камни — эта работа для русских; и в соседнем тексте цитируются слова Гитлера: «<...> дело славян — работать в каменоломнях или таскать песок»⁸⁹. Отдаленно стихотворение вызывает ассоциацию также с внутренним убранством московской станции метро «Маяковская», рядом с которой Вертинский поселился зимой 1946 года. Основной элемент оформления платформ, выполненных по эскизам А. Дейнеки, — советское небо, созданное из мозаики ярко-голубой смальты — словно «морские голубые камни». В них летящие строем самолеты и прыгающие парашютисты напоминают не что иное, как ангелов. Так, «недостроенный город детей» вполне может отсылать к тоннелю метрополитена, защищавшего москвичей от бомбежек и ставшего в ноябре 1941 местом проведения исторического заседания в честь 24-й годовщины Октябрьской революции, на котором выступил с докладом И. Сталин. Так это или нет, перед нами пример того, как фланирующий советский артист Вертинский развивает свой собственный «маленький» стиль соцреализма. Как мы видим, мотив «строительства будущего» присоединяет целый цикл поздних текстов.

Артист-стахановец

Вести о первых успехах Вертинского в пограничном городе Чите⁹⁰ разносились мгновенно — Москва и впоследствии вся страна привет-

⁸⁹ Крушинский С. Судьба цивилизации // Известия. 1946. 24 февраля. С. 4.

⁹⁰ См.: Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 122–123, 125.

ствовала артиста «восторженно», «с треском, воем и воплями», «трогательно, нежно до слез»⁹¹. Вертинского прикрепили к концертно-гастрольному объединению (ВКГО) и, как всякому работнику, вручили трудовую книжку⁹². По рассказам близких, ему установили месячную норму — 24 концерта; московские коллеги же учили, как заработать на «леваках» — пять немножко и «для себя», чтобы обеспечить семью⁹³. Началась жизнь настоящего «артиста-стахановца», предполагавшая длительные гастроли по всей стране. В известном письме 1956 года к замминистра культуры С. Кафтанову Вертинский пишет, что пел везде — «и на Сахалине, и в Средней Азии, и в Заполярье, и в Сибири, и на Урале, и в Донбассе» — и заканчивает уже третью тысячу концертов, но глубоко огорчен тем, что радио о нем благоговейно молчит, что не публикуют его пластинок, нот и стихов, что о нем не пишут в прессе (410–412).

Все пишущие о завершающем этапе эпопеи Вертинского без исключения подчеркивают, что в переписке с женой можно увидеть подробные описания условий, в которых пожилому певцу приходилось гастролировать «по золотым степям, по голубым дорогам / неповторимой Родины своей» (355). Например, с октября 1950-го по февраль 1951 года Вертинский ездил по Дальнему Востоку, называя эту поездку «Ледяным походом»⁹⁴: «Поешь, а изо рта — струя пара! Публика сидит в тулупах и валенках, а я во фраке. <...> Я проклинал свою жизнь, но дотянул до конца. Такова театральная дисциплина моя» (9 января 1951, 468–469). Нечто подобное мы обнаруживаем в письме 1956 года: «Только дисциплина заставляет меня дотянуть эту поездку. Мне 67-й год...»⁹⁵

Создается впечатление, что Вертинский заботится о стиле своего жизненного перформанса чуть ли не наперекор голоду и боли. И все-же под конец дальневосточных гастролей он пишет: «Выгляжу хорошо. „Молодцу все к лицу“. Эта каторжная поездка тоже, вероятно, пойдет мне в пользу, и я не приеду разбитым и усталым»⁹⁶. Артиста подталкивает вперед не только забота о материальном благополучии семьи, но и осоз-

⁹¹ Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 160, 165, 167.

⁹² Документ хранится в личном фонде артиста: РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 126.

⁹³ Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 185, 333.

⁹⁴ Известно, что так назывался героический марш Белой армии во время гражданской войны.

⁹⁵ Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 186.

⁹⁶ Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 218.

нение того, что для жителей самых удаленных точек страны его концерты — «событие огромной важности» (466), а также то, что в поездках он встречает людей — «настоящих наших советских»⁹⁷.

Сразу по возвращении на родину Вертинский начал заниматься не только устройством собственной карьеры, но и отдался служению обществу⁹⁸. В Москве артист принимал деятельное участие в разного рода благотворительных мероприятиях, сборе средств в помощь семьям военнослужащих, ветеранов и инвалидов. Он получал большое количество приглашений-телеграмм, нередко лишь за три-четыре дня до планируемого выступления. Его — порой иронические — впечатления накапливаются на полях этих документов, тут и там он карандашом вычерчивал небольшие многоговорящие замечания. Например, на просьбу Совета жен генералов и офицеров Красной армии участвовать в концерте в декабре 1944 года, учитывая «громадное значение» его выступления для «наиболее высокого сбора в помощь семьям фронтовиков», Вертинский пишет: «Никакого согласия не давал, просил обратиться в ВГКО — петь в этом огромном театре — не буду». А потом: «И все-таки спел!»⁹⁹ Далее похожие комментарии: на вечере отдыха для творческого коллектива МХАТ им. Горького — «Спел!»¹⁰⁰, на вечере-открытии сезона 1944/45 года в Московском доме кино — «Был!»¹⁰¹ И наконец, на просьбу дать «шефский концерт, средства которого пойдут на „удовлетворение-культурно-бытовых нужд слепых бойцов и командиров, потерявших зрение на фронтах отечественной войны“» артист пишет: «Это все равно что разводиться с мертвой женой»¹⁰². Тем не менее впоследствии он получал телеграммы, в которых его благодарят как за «общественно полезную работу»¹⁰³, «чуткое и внимательное отношение к семьям героически погибших воинов»¹⁰⁴, так и за «прекрасно поставленный

⁹⁷ Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 218.

⁹⁸ Об этом свидетельствует, в свою очередь, почетная грамота ЦДРИ, выданная Вертинскому за активную общественную работу 10 января 1954 г. (РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 141).

⁹⁹ РГАЛИ Ф. 2418, Оп.1. Ед. хр. 122. Л. 7а, 8.

¹⁰⁰ Там же. Л. 9.

¹⁰¹ Там же. Л. 10.

¹⁰² Там же. Л. 17.

¹⁰³ РГАЛИ Ф. 2418. Оп.1. Ед. хр. 123. Л. 11.

¹⁰⁴ Там же. Л. 10.

концерт»¹⁰⁵, «огромное эстетическое наслаждение»¹⁰⁶ и «высокий идейно-художественный уровень»¹⁰⁷ выступления.

Как указывает В. Бабенко, обративший внимание на имена подписавшихся под телеграммами, Вертинский пользовался вниманием как корифеев советского театра, так и высшей политической элиты страны¹⁰⁸. В числе приглашавших его на концерты были, например, активисты Совета жен фронтовиков офицерского и генеральского составов: мать двух Героев Советского Союза Курзенкова и жена погибшего на фронте генерал-лейтенанта Козлова (27.5.1944)¹⁰⁹, а также жены министра Вооруженных сил СССР Н. Булганина, Председателя Государственного комитета Совета министров СССР по материально-техническому снабжению народного хозяйства Л. Кагановича, маршала Советского Союза И. Конева и члена политбюро ЦК КПСС К. Ворошилова (15.5.1948)¹¹⁰.

Барственная осанка

Публика, не забывшая о блистательном успехе Вертинского на дореволюционных подмостках, интересовалась новыми творческими исканиями артиста в разной степени. Публика, учившаяся петь и играть по нотам «ариеток», с обложек которых глядел траурный Пьеро, тайно слушавшая его «манерные интонации» на контрабандных грамофонных записях и, наконец, недавно смотревшая фильм 1942 года «Котовский», где А. Румнев с набеленным лицом и белым цветком в петлице фрака исполняет песенку «Безноженька» перед интервентами-белогвардейцами в богемном одесском ресторане¹¹¹, — эта публика искала в песнях

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же. Л. 5.

¹⁰⁷ Там же. Л. 22.

¹⁰⁸ Бабенко В. Арлекин и Пьеро. С. 296–297.

¹⁰⁹ РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 5.

¹¹⁰ Там же. Л. 26.

¹¹¹ Петровский отметил, что фигура артиста стала в советской кинематографии знаком целой эпохи (см.: Петровский М. Возвращение Вертинского. С. 120–121). Вероятно, в образе эмигрировавшей дореволюционной звезды как будто соединились два образа, типичных и для советской литературы, о которых пишет М. Чудакова: «фигура „белобандита“ как прямого противника, исчезнув с поля литературы, говорящей о современности, как бы втянулась в фигуру „иностран-

возможность бегства от повседневности. Для тех, кто помнил артиста молодым, его возвращение было, по словам Л. Мархасева, «возвращение в собственную молодость»¹¹². Для других же, согласно эстрадоведу Е. Уваровой, Вертинский «выглядел посланцем другого, незнакомого советскому человеку мира»¹¹³.

Обороты, подчеркивающие «что-то нездешнее, что отличало его от окружающих, — учтивость манер, бледное лицо, галстук-бабочка, легкое грассирование»¹¹⁴, изобилуют в воспоминаниях об артисте: «на сцену вышел тот же Пьеро, только в европейски-элегантном фраке с магнолией в петлице»¹¹⁵, «внешне он напоминал римского патриция»¹¹⁶, «производил впечатление аристократа»¹¹⁷. Эти характеристики воспринимались как типичные атрибуты артистической маски Вертинского — как эстрадной, так и повседневной. Уже гардероб артиста выделялся на фоне советского «дефиле». По воспоминаниям вдовы Вертинского, пограничник станции Отпор «неодобрительно покачал головой», увидев три костюма, которые вез артист: один был на нем, фрак для концертов и смокинг¹¹⁸. Как отмечал журналист А. Загуляев на основе разных фотографий сороковых-пятидесятых, впечатляла людей не только концертная одежда, но и также спортивные пиджаки: «Мелкая клетка или клетка „принц Уэльса“, мягкий жилет с низким вырезом, узкий шерстяной галстук, цветной платочек, светлые брюки. Для послевоенной

ца“ — иногда буквально (русский, переодетый иностранцем), иногда переносно (столь же чужой)» (см.: Чудакова М. Опыт историко-социологического анализа художественных текстов: На материале литературной позиции писателей-прозаиков первых революционных лет // Чудакова М. Избранные работы: Литература советского прошлого. М., 2001. Т. I. С. 302–304).

¹¹² Мархасев Л. XX век в легком жанре (Взгляд из Петербурга — Петрограда — Ленинграда): Хронограф музыкальной эстрады 1900–1980 годов. СПб., 2006. С. 105.

¹¹³ Уварова Е. Судьба и песни Александра Вертинского // Вертинский А. Дорогой длинною... 2012. С. 15.

¹¹⁴ Вирта Т. Родом из Переделкино. М., 2012. С. 273.

¹¹⁵ Гуаццинова С. С памятью наедине. М., 1989. С. 70.

¹¹⁶ Филиппов Б. Записки «Домового». С. 348.

¹¹⁷ Колесников В. Урок Вертинского // Литературная Россия. 2000. 19 мая. № 20. С. 3.

¹¹⁸ Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 123. Из переписки артиста следует, что в жаркое время он предпочитал выступать в смокинге, а иногда — в белом (Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 162, 167, 168). Между прочим, Бабенко считает, что именно появление на сцене в белом смокинге была попыткой напомнить о маске Пьеро (см.: Бабенко В. Арлекин и Пьеро. С. 294).

Москвы это — сильно»¹¹⁹. Вместе с тем не только количество туалетов, но и совершенство гардероба привлекало внимание современников. На подмостках Вертинский «сливался с черно-белым роyleм, казался его отражением, продолжением»¹²⁰, его костюм «безукоризненно, нет, не сидел на нем, а тоже играл»¹²¹.

Н. Ильина, одна из многочисленных мемуаристок, написавших о внешности и поведении Вертинского, знакомая ему уже с Китая, вспоминала случайную встречу в гастрономическом магазине столицы: «Барственная осанка, грассирует, и вестфальской ветчины ему не хватает, гурману!» Далее она вспоминает свои визиты к Вертинским в пятидесятые:

Хозяин дома в прекрасном шелковом халате со стегаными отворотами мрачно сидит в углу полутемного, одной лампой освещенного кабинета¹²². На столике два бокала, початая бутылка шампанского (его Вертинский предпочитал всем винам)¹²³.

Между тем, по воспоминаниям М. Брехеса, следовавшего за Вертинским на гастролях, в жизни артист ввел себя даже «скромно»¹²⁴. А. Галич, вспоминая встречу с ним, утверждал, что это человек из «той жизни», «той закваски», «хозяин», владеющий «парижскими манерами», кото-

¹¹⁹ Загуляев А. Вертинский превратил моду в поэзию. Часть II // Красота.ру. [Электронный ресурс] URL: krasota.ru/posts/vertinskij-prevratil-modu-v-poeziyu-chastii (дата обращения: 20.2.2021).

¹²⁰ Друскин Л. Спасенная книга. Воспоминания ленинградского поэта. [Лондон], 1984. С. 144–145.

¹²¹ Колесников В. Урок Вертинского. С. 3. Ср. с указанием Ю. Лотмана: «Вещи навязывают нам манеру поведения, поскольку создают вокруг себя определенный культурный контекст» (Лотман Ю. Введение: Быт и культура // Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб., 1994. С. 12).

¹²² Кажется, что эта обстановка, в частности освещение, сопоставима с описаниями дореволюционных выступлений Вертинского. Ср., как Вертинский мимоходом описывает следы сценических декораций в образе «Лунного Пьеро»: «<...> я пел в таинственном „лунном“ полумраке» (96). См. об этом: Toivola R. The Undercut Utopias of the Russian Pierrot // European Avant-Garde and Modernism Studies. Berlin; New York, 2015. Vol. 4: Utopia. P. 489.

¹²³ Ильина Н. Дороги и судьбы. М., 1988. С. 222–224.

¹²⁴ См.: Брехес М. Аккомпаниатор Вертинского вспоминает (Вечер, посвященный 1-й годовщине смерти А. Н. Вертинского (ВТО 22.5.1958 г.) // Audiopedia.su [Электронный ресурс] URL: theatrologia.su/audio/1558 (дата обращения 20.2.2021).

рые — тем не менее — отнюдь не значили чванство¹²⁵. Подобные свидетельства говорят о том, что особое «эстетство», черта «зарубежного шарма» или «памяти о прошлом» — «атопичная и анахроничная» манера поведения, которую сам артист, судя по всему, осознанно подчеркивал как на сцене, так и в быту, как это ни парадоксально, выглядели естественно.

Спреццатура

Подобное ощущение «врожденности» манер отдаленно напоминает «дендистскую» цель развить свой жизненный перформанс до уровня, где всякое видимое усилие «казаться» исчезает, до того, что теоретики дендизма назвали бы итальянским словом «спреццатура». С одной стороны, целью позы денди является культивация «оригинальности», стремление привлечь к себе внимание. С другой, в перформансе денди заключается парадоксальное правило, по которому искусственная поза должна стать незаметным, естественным бытием¹²⁶. Обращение к понятию дендизма в отношении к Вертинскому — в его расхожей, популярной модификации — кажется не слишком парадоксальным, особенно если учесть, что культура звезд-знаменитостей XX века уходит своими корнями в дендизм рубежа веков¹²⁷. Именно так имя артиста мимоходом упоминает в книге «Китайские тени» (1928) поэт Г. Иванов, который видит Вертинского примером другого края «дендистского спектра», нежели Дж. Браммелл, английский денди и основоположник моды на черный мужской костюм:

Эстетов в мире гораздо больше, чем принято думать. Конечно, если пересчитывать эстетов, прославившихся в своей области, то их —

¹²⁵ Это слово, по рассказу А. Галича, использовал официант гостиницы «Европейская». Цит. по фонограмме 1975 г.: Галич А. Литераторские мостки — Ужин с Александром Вертинским // Audiopedia.su [Электронный ресурс]. URL: svidetel.su/audio/2188 (дата обращения: 20.2.2021).

¹²⁶ См.: Garelick R. *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. New Jersey, 1998. P. 101; Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. М., 2005. С. 19.

¹²⁷ См.: Garelick R. *Rising Star*. P. 3, 154; Nylan A. *Mitä dandyismi todella on? // D'Aurevilly J. Dandyismistä ja George Brummellista*. Helsinki, 2009. S. 13–14.

всех степеней и всех оттенков — от Брюммея до Вертинского — наберется немного. Почетное звание «апостола красоты» дается нелегко¹²⁸.

Уже в раннем творчестве Вертинский, подобно многим представителям литературно-артистической богемы начала XX века¹²⁹, тяготел к особому «эстетизму» или «литературному дендизму». Так, например, В. Перхин отмечал, что в молодости Вертинский «стал играть „в Дориана Грея“, а в искусстве следовал мысли Уайльда о том, что классиков надо „проштудировать и... немедленно забыть“»¹³⁰. Отметим попутно, что следы уайльдовского романа наглядно отражаются в ранней песенке «Лиловый негр», концовка которой («И снится мне — в притонах Сан-Франциско / Лиловый негр Вам подает мантию», 280) отсылает к шутке лорда Генри: «It is an odd thing, but everyone who disappears is said to be seen in San Francisco»¹³¹. Неудивительно, что в стиле перформанса Вертинского возникают «плавающие черты дендизма»¹³².

Следует отметить, что ни в переписке, ни в мемуарах Вертинский ни разу не называет себя денди. Для него этот термин, с одной стороны, — синоним притворства и легкого поведения, на одном уровне с «коготками», как, например, в песенке «Джонни» на стихи В. Инбер¹³³. С другой стороны, описывая образ И. Северянина, артист осуждает его неудачные попытки изображать «пресыщенного эстета и аристократа»: «Сидя же на чердаке, где-то на Васильевском острове, на шестом этаже <...> было довольно трудно казаться утонченным денди» (92). Отметим, что, употребляя слово «денди», Вертинский говорит не только о материальном положении Северянина: далее он приводит список его

¹²⁸ Иванов Г. Китайские тени // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 томах. М., 1994. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. С. 280.

¹²⁹ См.: Павлова Т. Оскар Уайльд в русской литературе // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 123–128.

¹³⁰ Перхин В. Вертинский Александр Николаевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: библиографический словарь. М., 2005. Т. 1. С. 370.

¹³¹ Wilde O. The Complete Works / Ed. J. Bristow. Oxford, 2005. Vol. 3. The Picture of Dorian Gray. P. 156, 347.

¹³² См.: Геллер Л. Несколько слов об изучении либертинства и дендизма // Russian Literature. 2014. Vol. 76. № 1–2. P. 13.

¹³³ «Сигары, и коктейли, / И кокаин подчас / Разносит Джонни кротко, / А денди <курсив наш> и коготки / С него не сводят глаз» (Инбер В. Джонни // Вертинский А. За кулисами / Сост. Ю. Томашевский. М., 1991. С. 238–239).

достоинств и недостатков, попутно перечисляя некоторые устойчивые качества, определяющие природу дендизма. Положительными характеристиками творчества поэта, у которого сам даже позаимствовал несколько текстов для своих песен, Вертинский считает то, что в стихах много «*подлинного чувства, выдумки, темперамента, молодого напора и искренности*» (курсив наш. — Р. Т.). Однако, по мнению Вертинского, Северянину не хватило «хорошего вкуса и чувства меры» (92).

Все упомянутые выше особенности образа Вертинскому удалось использовать в советской кинематографии: в фильмах он играет без исключения антисоветские роли, представителей чужих нравов и прошлого времени¹³⁴. В особенности же его походка, замедленные жесты и манера произношения соответствовали роли «его сиятельства князя» в экранизации чеховской повести «Анна на шее». Можно обратить внимание на то, как «тактично» князь снимает перчатки, с каким вниманием он целует пальцы Анны или каким легким движением правой руки он настоятельно просит подать цветы. В этой связи кажется любопытным письмо Вертинского жене от 8 декабря 1956 года, в котором он поддерживает Лидию Владимировну, готовящуюся к съемкам в фильме Г. Козинцева «Дон Кихот» в роли герцогини: «Главное — „порода“! <...> Марлен Дитрих — вообще не актриса и никогда не „играла“, а только позволяла на себя смотреть и еле шевелила губами. <...> Надо быть тем, что изображаешь, а не „играть“ то, что изображаешь» (520).

Можно допустить, что здесь кроется секрет актерского мастерства самого Вертинского. Эффект его выступлений строится на ощущении «артистического превосходства»¹³⁵, характерного для денди, то есть особой дистанции или строгом холодном взгляде, отделяющем его от публики. При описании поведения Вертинского на сцене мемуаристы нередко подчеркивают особый лаконизм или сдержанность, создававшие особое напряжение, которое пробуждало в публике ожидание чуда. Л. Никулин вспоминал: «У Вертинского было подкупающее зрителей чувство *собственного достоинства* (курсив наш. — Р. Т.) на эстраде. Он не заискивал у публики, не ждал аплодисментов¹³⁶, не посылал в пуб-

¹³⁴ См. фильмографию и кинопробы Вертинского: *Вихорнов В.* Александр Вертинский на экране и не только. Новосибирск, 2012. С. 265–266.

¹³⁵ См., напр.: *Вайнштейн О.* Денди. С. 17.

¹³⁶ См. также отклик другого рода: «<...> Вертинский, приехав в Томск, советский, вузовский и научный центр Сибири, выказал *барское пренебрежение* <курсив

лику улыбок»¹³⁷. «Скромный поклон, строгая поза у рояля, спокойный и вместе с этим вдохновенный взгляд. На смокинге переливается лауреатский значок», — пишет артист Алма-Атинской оперы Н. Гринкевич¹³⁸. Похожим образом И. Рахилло вспоминает первый открытый концерт Вертинского в зале Политехнического института. Здесь артист взошел на сцену, подождал, пока в зале наступила тишина, объявил песенку и запел:

И случилось чудо: на глазах у всех артист преобразился. Одним движением руки, поворотом головы он умел передавать состояние души — любовь, тревогу, нежность, сомнение, восторг. Покоряла вдохновенная импровизация его жестов, казалось, пел не только он сам, пели его удивительные руки, длинные пальцы¹³⁹.

Также Рудницкий описывает, как артист восхищал свою аудиторию «необыкновенной точностью интонационной и пластической разработки каждой вещи»¹⁴⁰. Кажется, что система жестов Вертинского приближается к мейерхольдовскому пониманию экономии актерского усилия и выразительных средств. В жестах и мимике, подсказывающих нужное чувство, возможно, и таится ключ к пониманию его знаменитой иронии¹⁴¹. Об этом же пишет в дневнике театровед П. Громов:

«Маленькая балерина» у Вертинского — не мелодрама, а философский смысл: мотылек над бездной, ужасом XX века. Его, конечно, нужно видеть. Как он рукою делал «оборки». Умение одним жестом дать

наш> к зрителям, сказав, что его, мол, не понимают (это о довольно жидких аплодисментах) и что он попал в деревню. Вертинский этим клеветает на нашу колхозную деревню, где есть много ценителей настоящего искусства, где понимают и Чайковского, и Захарова (по свидетельству Брехеса, артист тоже любил хор им. Пятницкого. — *Р. Т.*), и Шостаковича» (*Сидоров Н.* «Меры по Творческой Перестройке Вертинского...» // *Источник.* 1995. № 1. С. 63).

¹³⁷ *Никулин Л.* Судьба артиста // Вертинский А. Четверть века без Родины. Киев, 1989. С. 3–8.

¹³⁸ *Гринкевич Н. А.* Вертинский в Алма-Ате // За Советскую Родину. Орган общества советских граждан в НР Болгарии. 1957. 8 марта. С. 8–9.

¹³⁹ *Рахилло И.* Вертинский // Литературная Россия. 1978. 7 июля. № 27. С. 20.

¹⁴⁰ *Рудницкий К.* Александр Вертинский. С. 358.

¹⁴¹ См. об этом: *Тойвола Р. К.* «археологии» перформанса Александра Вертинского. С. 167–171.

мысль. Я думаю, он очень вырос артистически в эмиграции. Я абсолютно убежден, что это от Мейерхольда у него. Бабанова в «Доходном месте»: мотылек над ужасом. Это все мейерхольдовское понятие об искусстве как *метафоре* (Аристотель), а не слове; искусство, где стык двух вещей, смыслов¹⁴².

Для социального амплуа денди характерно особое предощущение катастрофы, к которой неизбежно идет современный ему мир. Реакцией на это становится «чувство отчужденности», воплощенное в дореволюционных песенках в «одиночестве» богомного и бродяжного артиста, а в песенках эмиграции — в «щемящей тоске на чужбине». Это чувство осталось одной из констант артистического образа Вертинского до конца жизни. В течение всей карьеры Вертинский проявлял неуверенность, вызываемую желанием принадлежать к какой-либо культурной традиции, к обществу, и особенно — тоской по близким людям. В этой связи примечательно, что со временем именно семья артиста становится главным вдохновением его песенок.

Свободное тело

Среди произведений Вертинского, созданных в советский период, наибольшую популярность у широких слоев слушателей сыскала песня 1945 года «Доченьки» (344–345). Текст состоит из двух частей (четыре куплета и припев) и окончания. В первой части лирический герой песни — отец — вспоминает прошлое. Оставив «шумную» и «веселую» жизнь позади, переменяя свои прежние шовинистические взгляды («жена все к рукам прибрала», родила, «со мной не считаясь», «Я был против. Начнутся пленки...»), он теперь «удивленно» и «восхищенно» убаюкивает своих дочек. Сюжет разворачивается через цепь сравнений: доченьки «завелись» и «залезли» в сердце отца «как котятка в чужую кровать», а он сдастся и, «как птица», вьет свое гнездо (заметим мягкую иронию, которая таится в традиционном противопоставлении этих животных). Припев песни («Где ж вы, мои ноченьки, где вы соловьи?..») на-

¹⁴² Громов П. Написанное и ненаписанное / Сост. и предисл. Н. А. Таршис. М., 1994. С. 225.

поминает игру в прятки — когда взрослый закрывает свое лицо от младенца руками, или то, как дети, заигравшись, прячутся от папы, лепечут радостно и не хотят ложиться спать. Так, в тексте ощущается и «шуточка» родителей новорожденного, которым ребенок не дает спать. Но при этом в жизни появились «новый смысл и цель».

Песня насыщена биографическими отсылками: она сочинена сразу после рождения второй дочери, когда война еще шла и семья артиста была временно поселена в гостинице, под Новый год¹⁴³. Во второй части песни отец смотрит в будущее:

Много русского солнца и света
Будет в жизни дочурок моих.
И, что самое главное — это
То, что Родина будет у них!

Будет дом. Будет много игрушек.
Мы на елку повесим звезду.
Я каких-нибудь добрых старушек
Специально для них заведу...

Песня отсылает к идеалу «счастливого советского детства», закрепленному публикацией 1937 года в газете «Правда». В широко известной статье утверждается, что в капиталистических странах растут дети, лишенные «солнца, воздуха и хлеба», но перед советскими детьми «открыта широкая и просторная дорога к свету, к творческой жизни» (курсив наш. — Р. Т.)¹⁴⁴. Для Вертинского «русское солнце» — солнце, встаю-

¹⁴³ Анастасия Вертинская родилась 19 декабря 1944 г. М. Брехес, который был поселен в той же гостинице «Метрополь», вспоминал, как однажды Вертинский позвонил ему в 3 часа ночи и позвал «немедленно спуститься», чтобы записать мелодию нового припева. См.: Михаил Брехес. 14 лет с Вертинским // YouTube. [Электронный ресурс] URL: www.youtube.com/watch?v=7eDshLotj1o (дата обращения 20.2.2021). Судя по переписке артиста с женой, содержание песенки казалось ей, возможно, излишне интимным, на что Вертинский ответил: «„Доченьки“ — нисколько меня не расстраивает, потому что она уже давно „отстоялась“ и улеглась в моем сердце, и это уже принадлежит искусству. Пою я ее вполне спокойно. Так что волноваться тебе абсолютно нечего» (12 июля 1946, см.: Вертинская Л. Синяя птица любви. С. 170).

¹⁴⁴ См.: Счастливые дети Сталинской эпохи // Правда. 1937. 23 сентября. С. 1.

щее с востока — представлялось атрибутом родины, отражающим тоску эмигранта¹⁴⁵, но при этом не исключено, что фраза также могла вызвать у современников ассоциацию с вождем, которого называли «солнцем народа». Известно, что дружба Сталина с детьми — нередкий сюжет в произведениях, утверждающих культ его личности. К этой теме примыкает и новогодний мотив «елки со звездой». Исследовавшая историю праздника Е. Душечкина отметила, что «старорежимный обычай», искоренить который из русской жизни при культурной революции не удалось, постановлением в «Правде» в конце 1935 года был превращен в советский (атеистический) праздник и использован в качестве одной из иллюстраций к знаменитой формуле «За детство счастливое наше спасибо, родная страна». Новогодняя елка стала символом возвращения людям привычных радостей жизни¹⁴⁶.

Примечательно, что далее исследователь приводит цитату из заметки П. Романова 1936 года: «Старый мир чтит стариков, как свое прошлое, а советская власть чтит и лелеет детей, как свое будущее»¹⁴⁷. В отличие от этого, в восприятии лирического героя одинаково важно иметь дом и игрушки и одновременно «добрых старушек», которые будут учить доченек «песням» и «сказкам» — свою «Арину Родионовну», «наперсницу волшебной старины, друга вымыслов игривых и печальных». Выясняется, что в основе песни лежит диалог «старого с новым»: наряду с материальным благополучием и сиюминутным счастьем, в будущей жизни важна принадлежность к культуре — унаследованная связь с традициями (такими, как елка) и с богатством родного языка, на котором можно выражать свои чувства. И тут Вертинский позволяет себе «жест», который не соответствует советскому коду:

Правда, я постарею немного,
Но душой буду юн, как они!
И просить буду доброго Бога,
Чтоб продлил мои грешные дни!

¹⁴⁵ Согласно НКРЯ, словосочетание встречается, например, в заметке Ф. Шалапина «На распутьи» в парижском журнале «Театр и жизнь» в 1929 г.: «<...> русское солнце и русский воздух обветривали».

¹⁴⁶ Душечкина Е. Русская елка. С. 238–239.

¹⁴⁷ Романов П. О детях: Путевые заметки читателя // Новый мир. 1936. Кн. 1. Цит. по: Душечкина Е. Русская елка. С. 239.

Взгляд стареющего человека на себя вступает в конфликт с заданным в начале текста оптимизмом и мотивами гражданской лирики. Лирический герой песни не только радуется над детской колыбелью, но и грустит по собственной прошедшей жизни, на что указывает и рифмопара в варьирующемся припеве: «доченьки, доченьки» — «где ж вы, мои ноченьки»; «вырастут доченьки» — «будут у них ноченьки». Между прочим, соответствующая рифма встречается уже в «Личной песенке» (1934, 315–316), включающейся в эмигрантский цикл стихов о неудавшихся любовных отношениях: «Не одну сжег я ноченьку, / И тебя, мою доченьку, / Доводил, обижая, до слез». Что такое ноченька? Мимолетное мгновение «тихо шелестящих» годов или «шумной» и «веселой» жизни, которая заставляет слегка каяться? Спокойный сон малыша, в котором ему снятся мечты о будущем, или бессонная ночь старика в раздумьях? Все это намекает на течение времени — единственную ценность, которая есть у каждого человека, но неподвластна ему. Об этом можно просить только Бога¹⁴⁸ (но разве это не запрещено в стране?). В концовке песни роли убаюкивающего и убаюкиваемых меняются: детская точка зрения, согласной которой усталый отец своим примером уступает девочкам, «шашающим» перед сном, утешительно предвещает лирическому герою вечный покой: «А закроют доченьки / Оченьки мои — Мне спуют на кладбище / Те же соловьи».

Неудивительно, что индивидуалистический пафос и бытовая религиозность песенок, и «Доченок» в частности, вызвали у некоторых советских слушателей негодование, о чем свидетельствуют их доносы: «он, стоя перед потухающей лампадой, молится Богу о продлении ему жизни». Или: «Отдельно вкрапленные современные понятия „Пятилетка“, „Россия“, „русское солнце“, радость возвращения — не сливаются органически с его основой, личной, узкой темой воспевания адюльтера¹⁴⁹, усталых, лишних, тоскующих бездельников-одиночек»¹⁵⁰.

В том же 1945 году Вертинским написана и включена в репертуар песенка «Маленькие актрисы» (345–346), в которой на первый взгляд

¹⁴⁸ Примечательно, что в авторских рукописях — даже в «одобренном цензурой» экземпляре — слово написано с прописной буквы (РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 6, 7).

¹⁴⁹ Возможно, имеется в виду песня «Наши встречи».

¹⁵⁰ См.: Сидоров Н. «Меры по Творческой Перестройке Вертинского...». С. 60–64.

нет эксплицитных указаний на советскую современность. Скорее всего, она была одобрена цензурой, так как трактовалась как сатирическое изображение эгоистичного, недостойного для советского человека поведения. «Я знаю этих маленьких актрис, / Настойчивых, лукавых и упорных...», смеется лирический герой, обличая их в разного рода пороках:

Они грустят, влюбленные напрасно
В самых себя — Офелий и Джульетт.
Они давно и глубоко несчастны,
В такой взаимности уже успеха нет.

«Маленькие актрисы» — притворные, самолюбивые, завистливые («в чужом успехе умирают»), ревнивые («от этой жгучей боли / Они стареют раз и навсегда»), капризные и обидчивые («заметная дрожь горячих рук», «блеск жадных глаз»), болтливые и ограниченные («их разговор напоминает тоже каких-то пьес знакомый пересказ»), слишком уверенные в себе («твердо веря, что дождутся дня»), но при этом уязвимые («как бабочки, они сжигают крылья на холоде бенгальского огня»). Вращаясь вокруг только своей оси, они «не замечают, что где-то есть и солнце, и любовь». Согласно такой интерпретации, им остается лишь принять свою роль второго плана.

Исследователи видели в песенке отражение поднятых в раннем творчестве Вертинского вопросов «о проблемах закулисной жизни»¹⁵¹. Несомненно, она отсылает к целому циклу ранних его произведений, высмеивающих прихоти современных звезд; в их числе, например, «Испано-Сюиза» (297–298), которую артист на распространенной советской концертной записи представляет как «песенку-шарж на западную киноактрису»¹⁵², или «Маленькая балерина» на слова В. Инбер¹⁵³. Между тем примечательно, что были и слушатели, которые почувствовали в пе-

¹⁵¹ См.: *Тарлышева Е.* Песенная поэзия А. Н. Вертинского. С. 22.

¹⁵² Запись, по всей видимости, сделана в Одессе 10.9.1952: РГАФД Ф. 22. Оп. 4. Ед. хр. 1. № 3.

¹⁵³ *Инбер В.* Маленькая балерина // Вертинский А. За кулисами. С. 27. См. также, напр.: «Ракель Меллер» (1928, 298–299), «Femme Raffinee» (1933, 308), «Ирине Строцци» (1934, 312–313), «Актрисе», посвященная А. Стэн (1934, 318), «Гуд бай», посвященная М. Дитрих (1935, 319–320).

сенке не насмешку, а нечто иное. В марте 1947 года М. Пришвин записывает в дневник свои впечатления после концерта Вертинского:

Вечером были на Вертинском (тоже демонстрация личности — успех!) <...> Успех Вертинского есть успех личности. Нельзя коллектив подменять конвейером. <...> Чувствую, как в глубине души совершается работа мысли на тему: личность и общество (цветок на лугу и коса). Вспомнилась формула юности «я — маленький». Вертинский пел о маленькой актрисе, о маленькой балерине. И цветок — он маленький, коса большая. У них такие разные назначения, и вся беда, что маленький выражает претензию на [положение] или осознание большого (сталкиваются, как Евгений с Медным всадником)¹⁵⁴.

Известный советский писатель ощущал в песенке не только сатиру, но и характерное для творчества Вертинского «умиление» перед маленьким человеком¹⁵⁵, при этом связывая «трагедию» актрис с коллизией между личностью и государством. Подобно тому как шекспировские трагедии могут — и должны — быть интерпретированы как общечеловеческие, а их персонажи, «Офелии и Джульетты», стоят в ряду универсальных типов, имеющих «вечное значение», «Маленькие актрисы» Вертинского испытывают чувства, понятные каждому, имеют знакомые всякому слабости¹⁵⁶. Исходя из этого, в песенке представлена «обратная» сатира: она не направлена на индивидуальность, а, наоборот, указывает на общество, которое, притворяясь лучшим и осуждая уникальность индивида, одновременно стирает самое лучшее, что у него есть, — творческий по-

¹⁵⁴ См. записи от 24 и 25 марта 1947: *Пришвин М. Дневник 1947 года* // Прожито. [Электронный ресурс] URL: prozhito.org/person/56 (дата обращения 20.2.2021).

¹⁵⁵ Как отметил М. Петровский: «Заметить маленькое, сказать „маленькое“ о чем бы и о ком бы то ни было — значило для Вертинского открыть все клапаны жалости в своей душе» (*Петровский М. Возвращение Вертинского*. С. 123).

¹⁵⁶ См. сетование Бардадыма на «тяжелый характер» самого артиста (*Бардадым В. Александр Вертинский без грима*. С. 121). Между тем многие свидетельства современников и переписка с женой создают впечатление, что Вертинский умел иронизировать над собой: см., напр., письмо от 4 декабря 1950: «И я ругаюсь ужасно. Все большие „сутрамом“ — это я открыл эту болезнь. В переводе это значит „с утра — мат“» (467).

тенциал. В таком обществе искусство подчинено власти, художник работает не по вдохновению, а «по заказу»:

И вынося привычные подносы
 Глубоко затаив тоску и гнев
 они уже не задают вопросов
 И только в горничных играют королев.

Исходя из этого кажется, что в творчестве позднего Вертинского отражается умеренный «мятеж индивидуальности», свойственный дендистскому социальному амплуа¹⁵⁷, отказ от социального тела гражданина тоталитарного государства.

К подобной мысли приходит в Н. Хохлов, капитан советской разведки, перебежавший на Запад в 1954 году и вспоминающий концерт Вертинского в Самарканде. По наблюдению автора, эксплицитно невинные и нейтральные слова песен Вертинского «звучали неожиданным и недвусмысленным осуждением советской действительности», поскольку отсылали к «настоящей человеческой жизни, которая была когда-то давно и в мире другом». Он рассказывает, как слушатели впитывали в себя каждое слово, вкладывая в них свой собственный смысл: «Для одних эти слова выражали протест, для других обвинение, для третьих — напоминание о запрещенных властью чувствах. И каждый раз единодушные, горячие аплодисменты старались показать певцу, что аудитория все понимает и целиком на его стороне»¹⁵⁸.

Одним из наглядных примеров вышесказанного представляется восторженное письмо от поклонницы (имя в документе, к сожалению, написано неразборчиво):

У Вас красивое *свободное* (курсив наш. — Р. Т.) тело, и весь Вы представились мне большим океанским кораблем. В чудных странах побывал он, в неведомых водах плавал — а бури, какие бури перенес!.. Но вот Вы начали петь. Ваши слова, Ваша музыка и движения, в *наше*

¹⁵⁷ См., напр.: Лотман Ю. Русский дендизм // Лотман Ю. Беседы о русской культуре... С. 124.

¹⁵⁸ Хохлов Н. Право на совесть. Франкфурт-на-Майне, 1957. С. 259–261.

время, при *нашей* публике <sic!>, это показалось мне диким, диким до страшного...¹⁵⁹

Недаром Н. А. Купина, рассматривавшая особенности речевого мира Вертинского на фоне общего языка тоталитарной эпохи, отметила, что тех, кто слушал выступления артиста после его возвращения на родину, особенно волновали местоименные слова, лишённые свойственных для тоталитарного языка идеологических смыслов¹⁶⁰. Об этом же пишет Бабенко:

Вертинский пришел к ним в эпоху военных маршей, патриотических хоровых песен, а его искусство было субъективно, интимно, уязвимо, человечно. Всем своим строем оно говорило о личности, о том, как сложен и противоречив — и этим прекрасен! — внутренний мир человека. В те суровые годы провозглашалось: «Нет незаменимых людей!» Мир песен Вертинского естественно опровергал этот «философский» тезис эпохи сталинизма¹⁶¹.

Возможно, впоследствии позиция денди как «жестиккулярный отказ от социалистической современности» была заимствована бардами в авторской песне.

Как отмечала Е. Лианская, подтверждением преемственности между Вертинским и поющим свои тексты молодым поколением второй половины XX века были не только очевидные параллели в творчестве, но и словесные свидетельства самих поэтов. Каждого из шестидесятников с артистом роднит что-то свое¹⁶². Можно сделать вывод, что в советском обществе Вертинский представил одну из возможных поведенческих моделей, повлиявших на становление параллельной, неофициальной советской культуры, культивировавшей глубину личных чувств и нашедшей свободу во внутреннем мире человека.

¹⁵⁹ РГАЛИ Ф. 2418. Оп. 1. Ед. хр. 116. Л. 61–61.

¹⁶⁰ См.: Купина Н. Речевой мир Александра Вертинского // Семантика и прагматика языковых единиц. Калуга, 2004. С. 176.

¹⁶¹ Бабенко В. Арлекин и Пьеро. С. 298.

¹⁶² Лианская Е. А. Н. Вертинский и предыстория бардовской песни: взгляд музыканта // Мир Высоцкого: исследования и материалы. М., 2000. С. 390–399.

В мемуарах, которые писались в последние годы жизни¹⁶³, А. Вертинский вспоминает, как когда-то в молодости грезил прославиться на всю планету, и именно в Москве:

Я буду стоять — высокий, гордый и прекрасный в совершенно новом фраке (не с толкучки, конечно, а от лучшего портного) и надменно улыбаться, скрестив руки... Почему — «скрестив руки»? Не знаю. Так полагалось вождям индейцев у Фенимора Купера (62).

Спустя десятилетие после возвращения на Родину воспоминания пишет человек, «фактически не признаваемый страной, но юридически терпимый, на самом деле любимый народом и признанный им» (461), ощущающий себя последним членом вымирающего поколения, последним из могикан.

¹⁶³ См.: *Томашевский Ю.* От составителя // *Вертинский А.* Дорогой длиною...1990. С. 6–7.

Переводчик как трикстер: Марк Тарловский и «южная субъективность»¹

Сусанна Витт (Стокгольм)

В исключительно интересной книге Марка Липовецкого «Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture» [Lipovetsky 2011] одним из главных героев является Андрей Бузыкин, протагонист фильма Георгия Данелия «Осенний марафон» (1979 года, в исполнении Олега Басилашвили). Описывая этого «невольного трикстера», Липовецкий замечает: «The tricksterish function of mediation is emphasized in Buzykin — it is no accident that he is a literary translator» [Lipovetsky 2011: 204]. Однако Липовецкий не разворачивает это соображение и ограничивается упоминанием, что Бузыкин — «слуга двух господ» (то есть жены и любовницы), после чего тема перевода больше в книге не возникает.

В своей статье я хотела бы предложить своего рода контрапункт к исследованию Липовецкого, обратившись к профессиональной судьбе еще одного «невольного», переводчика Марка Тарловского (1902–1952) — поэта по призванию, который, как и многие ему подобные, в советской культуре оказался в группе людей, которые обозначаются сложными существительными через черточку: поэт-переводчик. Я буду рассматривать литературные и биографические проекты этого человека через призму архетипа трикстера. Основываясь на опубликованном и архивном материале, я намерена проследить, как Тарловский лавировал в «цинической культуре» советских 1930–1940-х годов, как этот феномен назвал Липовецкий, в свою очередь опираясь на термин Слотердайка [1983]. Исследование Липовецкого помогает мне пролить свет на некоторые особенности творческой конституции Тарловского, на взгляд со стороны, довольно причудливой. Но со своей стороны, я хочу добавить, что и случай Тарловского, в свою очередь, может пролить новый свет на явление трикстерства в советской культуре этого периода.

¹ Статья является сокращенным вариантом статьи, опубликованной по-английски (Witt 2019) без архивной публикации, помещенной в приложении к настоящей статье.

Согласно Липовецкому, в советское время трикстеры пользовались огромной популярностью (например, Остап Бендер в романах Ильфа и Петрова, Хулио Хуренито Эренбурга, Буратино Алексея Толстого, уже упомянутый Бузыккин, а также, если продолжить их ряд в постсоветской эпохе, волки и лисы-оборотни Виктора Пелевина). Такая популярность объясняется определенной необходимостью: «the need to provide symbolic justification to the practices of the 'shadow' economy and sociality — or, in a broader sense, to the mechanisms of cynical survival and deception that existed behind the ideologically approved simulacra of the state-run economy and 'classless' society» [Lipovetsky: 17]. Сама действительность, можно сказать, проложила дорогу этому жанру. Шейла Фитцпатрик отмечает, что советский проект вообще состоял в социальной перековке человека и это требовало трикстерских способностей от простых людей, которые зачастую в поисках удобной самоидентичности манипулировали сведениями о классовом происхождении, семейных связях и биографии (цит. по: [Lipovetsky: 42–43]). Липовецкий утверждает, что исследования советской субъективности, сосредоточенные «only on the process of the internalization of Soviet modernization by Soviet subjects», часто не замечают, что такого рода трансформации несут в себе противоречия, которые нельзя игнорировать при анализе таких явлений, как «double thought, mimicry, and cynicism» [Lipovetsky: 46].

Далее Липовецкий утверждает, что трикстер является «тропом» в советской культуре и отличается способностью облекать свои трюки в художественную форму; трикстер использует «comedy to reveal a-systemic elements inherent in Soviet economics, sociality and even politics» [Lipovetsky: 32; 47]. В этом смысле случай Марка Тарловского представляет особый интерес в связи со сложностями локализации этого тропа: возникает ощущение, что он проявляет себя повсюду и в непреодолимом побуждении к действию, перемещаясь в пространстве взаимодействия между жизнью и литературой.

Марк Тарловский, сын еврея-типографа, родился в Елисаветграде (ныне Кропивницкий) в Центральной Украине в 1902 году и начал писать стихи еще до переезда с семьей в Одессу в 1912 году². В начале 20-х он вступил в литературную группировку под названием «Коллектив по-

² Биографические сведения о Тарловском приводятся (если не обговорено особо) по изданиям: Перельмутер 2003 и Витковский & Резвый 2009.

этов», которая сформировалась вокруг живописной личности Эдуарда Багрицкого. Среди ставших вскоре знаменитыми можно назвать таких участников группы, как Юрий Олеша, Валентин Катаев и Илья Ильф, а также поэт Георгий Шенгели, который часто появлялся в коллективе и который в 1930-е годы также оказался в рядах поэтов-переводчиков. В 1922 году Тарловский переехал в Москву, получил филологическое образование в Московском университете и стал публиковаться в «Огоньке» и в ряде других журналов. Ему также удалось напечатать несколько стихотворений в периодике и в поэтических сборниках. Первый сборник стихов у него вышел в 1928 году и назывался «Иронический сад». Это был кивок в сторону Пушкина, чье стихотворение «Соловей и роза» было написано за сто лет до этого; Тарловский развивал тему равнодушия читающей публики, иронически перенося ее в современные обстоятельства. Это была книга, полная игры, юмора и словесной эквилибристики; ее благосклонно приняла часть критики, хотя также упрекали в «чуждости», «далекости от народа» и в «не-пролетарскости» [Перельмутер: 37]. Второй стихотворный сборник Тарловского, «Почтовый голубь», был отдан в набор осенью 1929 года, но публикацию остановили на первой корректуре. Книга вышла из печати в 1932 году под названием «Бумеранг», предварительно пропущенная через строгую цензуру и дополненная стихотворениями на более ортодоксальные темы. Третий и последний сборник поэта, «Рождение родины», был опубликован в 1935 году. Треть тома составляли переводы пропагандистских стихов из разных «национальных литератур» с пометками «с якутского», «с татарского», «с таджикского» и т. д. Это свидетельствовало о решающем повороте в карьере Тарловского. Уже в начале тридцатых ему приходилось в основном зарабатывать переводами, и так постепенно он приобрел гибридное — через дефис — наименование поэта-переводчика, под которым его и помнили — если помнили вообще — вплоть до 2009 года, когда в Москве вышел объемистый том его собственной поэзии под редакцией Евгения Витковского и Владислава Резвого [Тарловский 2009]. Тогда на свет явился длинный ряд отвергнутых проектов и стихов, написанных в стол.

Наверное, легче всего представить поздний период в карьере Тарловского с помощью карты СССР — этим подтверждается также и наблюдение Энтони Пима, что переводчиков вообще отличает «физическая мобильность» [Рум, 2009]. Дальние края, куда Тарловский отправлял-

ся по тем или иным журналистским или переводческим делам, включают Фергану, Алма-Ату, Фрунзе, Актюбинск и Улан-Удэ. К сожалению, Тарловский не дожил до «оттепели», иначе список его публикаций, пожалуй, был бы более обширным. Он умер от гипертонического криза в июле 1952 года, за семь месяцев до смерти Сталина.

Помимо уже упомянутого параметра «трансформации трюков в художественную форму», трикстер, согласно Липовецкому, проявляет свойства «амбивалентности и медиации», «лиминальности и трансгрессивной витальности» и «определенного отношения к священному». Первое связано с тем, что «all tricksters function as cultural mediators that fuse otherwise incompatible features (natural and artificial, foreign and domestic, animal and human, marginal and mainstream)» [Lipovetsky: 29]. В случае Тарловского такие признаки трикстера становятся очевидными из одного своеобразного документа в его архиве, озаглавленного «Проект литературного манифеста» [Тарловский 1929]. Рукописный документ (который впервые публикуется в приложении к настоящей статье) датирован мартом-апрелем 1929-го — это пороговый год в советской культуре, после которого значительно ужесточилась цензура. Этот, некоторым образом несвоевременный манифест, как и положено в своем жанре, открывается словом «мы»:

Мы — переходники. Мы — не попутчики, идущие рядом с пролетариатом, параллельно ему, никогда не соединяя с ним своих путей. Наш путь зигзагообразен, потому что мы хотим знать, что делается по обе стороны дороги. Поэтому нам приходится пересекать путь пролетариата и много других путей. <... > Мы переходим всю жизнь, каждодневно, мы будем переходить до конца своей жизни. [Тарловский 1929: л. 1.]

Документ не имеет подписи, что оставляет открытым вопрос о том, кто именно эти «мы». Между тем известно, что в то время Тарловский принимал активное участие в литературной жизни Москвы; читал свои стихи в литературном собрании «Никитинские субботники»³ и у себя на

³ Никитинские субботники — литературный кружок, существовавший в 1914–1933 гг. Среди участников были писатели и литературоведы Леонов, Пильняк, Неверов, Инбер, Сейфуллина, Чуковский, Гроссман, Благой и Гудзий. См. [Корн 1964].

квартире, которая время от времени превращалась в стихийный литературный салон, где выступали близкие по духу поэты, такие как Георгий Шенгели, Евгений Ланн и Сигизмунд Кржижановский [Перельмутер: 37] — писатели с южными корнями: Крым, Харьков, Киев.

Начало манифеста изобилует словами с приставкой «пере-», выражающей пересечение границ: «Мы — **переходники** <...> нам приходится **пересекать** путь пролетариата и много других путей <...> Мы — **переходники** не потому, что из какого-то лагеря **перешли** или куда-то собираемся **перейти** <...> Мы **переходим** всю жизнь <...> Мы будем **переходить** <...> Как солнце неустанно **переходит** <...> так и мы неустанно **переходим** в своих местах от одной эпохи к другой, от одного пункта вселенной к другому». Такая семантическая насыщенность заставляет вспомнить о «лиминальности и трансгрессивной витальности» трикстера. Заданная здесь риторическая фигура передает отношения «оба» и «между» («Наш путь зигзагообразен, потому что мы хотим знать, что делается по обе стороны дороги») и будет структурировать весь текст от начала до конца. Можно предположить, что эта фигура, полемически направленная против поляризующих дискурсов двадцатых с их дихотомиями, такими как «пролетарский» и «буржуазный», «революционный» и «контрреволюционный», «союзник» и «враг» и пр. Но может быть, она возникает также как ответ на другую декларацию, выпущенную в 1922 году Серапионовыми братьями и провозглашающую позицию «ни — ни» [Лунц]. Наоборот, манифест Тарловского продолжается декларацией лояльности, которая парадоксальным образом постепенно переходит в декларацию независимости:

Как граждане, мы — величайшие законники. Мы не только уважаемые и лояльные граждане Советского Союза, мы — одни из самых сознательных, а вследствие этого и самых полезных его граждан. <...> Но, как художники, мы — незаконны. Или, вернее, законны наши зыбки. Они переходны. Этим своим качеством они обязаны нашей памяти, зрительной, слуховой и, более всего, идейной. [Тарловский 1929.]

Автор (или авторы) манифеста определяют себя как связующий элемент («переходное звено») между прежним миром и новым, а свою работу — как связь между полюсами:

По жанру — наша литературная работа является переходной от лирики к эпосу. Мы — не эпигоны и не эклектики, но мы и не новаторы во что бы то ни стало. Свои лирические переживания мы передаем отраженными от внешних явлений. Правду мы перемешиваем с ложью, и наши работы для искателей правды — загадочные картинки. [Тарловский 1929.]

Будучи генеральным тропом всего манифеста, эта «связка» постепенно принимает на себя все более выразительную образность. В конце авторы приходят к следующей декларации:

Мы — оборотни. Днем занимаемся молотьбой, ночью — рыскаем серым волком. Мы — ведьмы. По утрам — мы доим коров, по ночам — летаем на шабаш. Мы — переходники, но не столько перебежчики, сколько калики перехожие.

Эти образы окончательно вносят ясность в существо литературной программы. Волк-оборотень, типичная инкарнация трикстера, — это фигура, которая воплощает в себе смысл дефиса и обозначается дефисом: *человек-волк*.

Это манифест во славу дефиса как такового, и постепенно он превращается в пародию на жанр манифестов. Возможно, он также представляет собой автопародию, которая разыгрывается в пространстве, где жизнь обитает вместе с литературой: поскольку отец Тарловского носил два имени — Арий и Вольф, то и сын получил официально двойное отчество, Ариевич-Вольфович⁴.

Как уже сказано, положение вне четко обозначенных категорий, как это заявлено в манифесте, соответствует «лиминальности и трансгрессивной витальности» трикстера. Трикстер создает «liminal zones within existing hierarchies and stratifications», и его принцип, согласно Липовецкому, «is not inversion but deconstruction, the undermining of the system by means of revealing and subverting its logic» [Lipovetsky: 31]. В случае Тарловского эти свойства оказываются тесно взаимосвязаны с самой важной характеристикой деятельности трикстера, которую Липовецкий называет «отношением к священному» — будь то к истинам советской

⁴ См., например, автобиографию [Тарловский 1946: л. 7].

идеологии или к советской мифологии или вообще «anything pretending to be serious, high, or important in contemporary society» [Lipovetsky: 34]. Такое отношение как бы по умолчанию присутствует в тех оригинальных текстах, которые Тарловскому удалось опубликовать после выхода первого сборника. Например, три стихотворения, которые он добавочно включил в строго цензурированный сборник «Бумеранг» (1932), вызывают ассоциации и с советским имперским мифом Средней Азии, и с ключевым словом первой пятилетки. Однако все те советские идеологемы, которые активизирует Тарловский, подрываются стилем и фактическим содержанием текстов⁵. В первом из этих стихотворений, «Вуадиль», Тарловский играет с омонимией в названии узбекского кишлака, Вуадиль, и французского выражения *voilà*, которое он ассоциирует с побегом Наполеона с острова Эльбы: «Откуда в Азию проник / Наполеоновский язык? / Откуда топот галльских миль / В твоём звучании, Вуадиль?» [Тарловский 2009: 172]. А в стихотворении с программным заголовком «План» появляется целая серия метадискурсивных интервенций, которые обманывают ожидания читателя, внушенные двумя эпитафиями — одним, взятым из Сталина, и другим — из неназванного «восточного эпоса». Здесь плановое хозяйство легко смешивается с поэтикой, поскольку, как заявляет поэт, «Ведь созвучья, как железо, ковки, / Ведь включил я в план моей рифмовки / Всевозможные перестановки, / И недаром в этих ста строках / Взят предельный для строфы размах» [Тарловский 2009: 181]. В сборнике «Рождение родины», третьем и последнем сборнике стихов Тарловского, мы находим самый заметный пример, дидактическую поэму «(Техника) × (Чутье)». Она снабжена эпитафией из Маркса о труде людей в противоположность пчелам и открывается зарифмованной отсылкой к тому же фрагменту: «По свидетельству „Капитала“ / (В первом томе, в пятой главе), / Новый дом возникает сначала / В человеческой голове» [Тарловский 2009: 214].

Как отмечает Липовецкий, трикстерские манипуляции со священным «typically include artistic hyperidentification with, and grotesque parody of, a social role, a set of values, or a discourse» [Lipovetsky: 34]. Хотя это наблюдение подтверждается в отношении почти всех опубликованных произведений Тарловского, самым поразительным примером является, пожалуй, стихотворение, написанное в апреле 1945 года, «Ода на победу

⁵ О концепте советской идеологемы, см. [Гусейнов 2004: 27].

(Подражание Державину)», впервые опубликованное Михаилом Гаспаровым [Гаспаров: 31–32]⁶. Это стилизация, полностью соответствующая альтернативному заглавию произведения «Ода на победу над фашистской Германией, как ее, по мнению автора, написал бы поэт, уснувший в 18-м веке, где-то между Тредиаковским и Державиным, и проснувшийся совсем недавно» [Тарловский 2009: 638]. Ода открывается invocatio: «Лениноровный маршал Сталин!» [Тарловский 2009: 410], и определяется Гаспаровым как «упражнение на тройные рифмы, ради которого он (Тарловский) совместил несовместимое: октавы с пародией на Державина. Вот истинная преданность поэзии: ради красного словца он не пощадил не то что родного отца, но и себя, потому что не мог не понимать, что хотя бы от 10-й строфы уже вела прямая дорога к стенке» [Гаспаров: 31].

Однако главный акт деконструкции, предпринятый Тарловским, связан с решением дать третьему сборнику название «Рождение родины». Назвать так книгу, которая частично состоит из переводов анонимных оригиналов, представляющих «литературы народов СССР», — это трюк, который обнажает движущие принципы СССР середины тридцатых, живущего в ожидании конституции 1936 года. Многонациональное единство «родины» было сконструировано в общественном пространстве того времени в первую очередь средствами подобных переводов, которые воспевали вождя и все те блага, которые народам Союза даровала революция.

То, как заглавие комбинируется с содержанием, указывает на механику этого самого процесса. Более того, как видно из архивных материалов, имена авторов, включенных в антологию, все приводятся Тарловским в других рукописях. Эти имена были на самом деле *изъяты* из издания, а стихотворения представлены как анонимные⁷. Можно думать, перед нами тот самый момент подрыва системы посредством вскрытия и разрушения ее логики [Lipovetsky: 31]. Именно выступая в качестве переводчика, Тарловский применяет стратегии, в которых легко распознается трикстерство. Он участвовал в индустрии по производству поэзии Джамбула в качестве главного переводчика казахского

⁶ См. также [Перельмутер 2003: 27–29].

⁷ Все они включены в заявленный Тарловским, но отвергнутый издательством том «Поэты сталинской эпохи» [Тарловский 1934]; см. также: [Тарловский 2009: 580].

акына в годы войны, когда работал его русским секретарем (см.: [Тарловский 1946]). Самым прославленным из его переводов стало стихотворение «Ленинградцы, дети мои...», но на этом эпизоде я не буду останавливаться в этой статье⁸.

Наиболее характерную черту артистической личности Тарловского можно найти в разработанной Липовецким категории Слотердайка «кинизм» в применении к фигуре трикстера. Как утверждает Слотердаик, кинизм есть «единственная функциональная оппозиция цинизму». Кинизм — это веселая игра и смех, по существу он состоит в следующем: «a critical, ironical philosophy of so-called needs, in the elucidation of their fundamental excess and absurdity» (цит. по: [Lipovetsky: 50]). Среди советских трикстеров кинизм проявляется у героев Булгакова: «[t]he excess and lack of any pragmatic motive underlying Koroviev and Behemoth's tricks are the best evidence of the artistic, self-sufficient nature of their acts: the wastefulness of these gestures denotes both the sacred and the poetic» [Lipovetsky: 54]. Кинизм проявляется и в том, как Хулио Хуренито в романе Эренбурга «methodically transforms all serious — and invariably — cynical rituals and discourses of power, including those of the revolutionary Russia, into self-deconstructing kynical performances» [Lipovetsky: 55]. Все эти характеристики справедливы и в отношении Тарловского, который, как мне представляется, во всех своих проектах проявляет признаки киника. Это человек, который не может не версифицировать и версифицирует с избытком; лирик и стилизатор, который не может удержаться и иронически тематизирует самые причудливые и подчас страшные ситуации — как будто бы в противоречии с прагматическими потребностями момента.

Так, в 1935 году Тарловский послал в издательство заявку на новый поэтический томик, «Борение иронии», куда должны были войти сорок шесть стихотворений, значительная доля которых носила обобщенные названия «шутка», «фантазия» и «легенда». Особенно показательной в отношении кинического настроения является «шутка» «Кровь и любовь», в которой трактуется проблема осеменения свиней, причем далеко не по образцу стандартной колхозной тематики: «Обсеменить и изменить / И новым холодеть романом — / Какая дьявольская нить / Между свиньей и Дон Жуаном!» [Тарловский 2009: 156]. Акцент на телесных функ-

⁸ Об этом см. подробно [Witt 2013b].

циях, «generally surrounded by moral taboos» [Lipovetsky: 51] — это еще одна черта, которую Тарловский разделяет с киником. Такой характер носит стихотворение «Свершитель треб», которое появилось в сборнике «Бумеранг». Оно повествует об «обыкновенном клопе» и меняющихся условиях его питания — от тела умирающего до совокупляющей четы: «Очевидец и свершитель треб, / В муках смерти и в пылу зачатий / Ты сосешь благоуханный хлеб / И на нем кладешь свои печати!» [Тарловский 2009: 153].

Даже в конце своей неудавшейся карьеры Тарловский остается киником, что явствует из его стихотворения «Фантазия на ура-патриотическую тему» (1950), где сатирически описаны кампании конца сороковых против «космополитизма» и «низкопоклонства» и пропаганда «приоритета» русской науки и искусства, претензия считать Россию и СССР родиной практически любого важного изобретения. В поэме избыточно литературной формы, состоящей из пятнадцати стихотворных октав, утверждается «приоритет России» в изобретении изощренного сквернословия — матерщины:

О да, не всё у нас изобрели:
Претендовать не станем мы, пожалуй,
На мантии, что носят короли,
На брюки галифе и френч лежалый.
Бифштекс и шницель, даже беф-були,
Хоть жарили и наши их кружала,
Признать мы можем детищем чужим,
Но матерщины мы не отдадим.
[Тарловский 2009: 433–436]

Как мы видим, трикстерское начало в работе Тарловского не ограничивается творческими мирами его художественных произведений; скорее эти произведения в целом функционируют в качестве трикстерских приемов; выходя за рамки, которыми литература отделена от жизни, Тарловский и сам оказывается фигурой-трикстером в общественном контексте сталинизма. Однако у Тарловского есть одно произведение, которое с особой яркостью рисуется в свете трикстерских характеристик, — это длинный мемуар в стихах под названием «Веселый странник», который Тарловский сочинил в 1935 году памяти незадолго до

этого умершего Багрицкого. В заключение я хотела бы остановиться на этом произведении и предложить несколько соображений относительно того, как случай Тарловского помогает пролить новый свет на феномен трикстера в советской культуре.

Используя для заглавия строку из стихотворения Багрицкого «Тиль Уленшпигель» (самый известный трикстер германской и фламандской народной поэзии), Тарловский изображает Багрицкого и главных представителей его литературной среды в Одессе 1920–1921 годов. Мы узнаем здесь формальную эквилибристику, пародическое настроение и стилизацию, характерные для литературной практики Тарловского. Внимание к телесным функциям пронизывает собой весь мемуар, а «отношение к священному» устанавливается в той строфе, где изображен Багрицкий, рассказывающий о встрече со Сталиным: «И вот наш друг нам повествует метко, / Чем был тот раут для него богат, / Когда оживший в зал вошел плакат, / Раз в сорок выросшая статуэтка» [Тарловский 2009: 529]. Изображение Вождя как чего-то производного от его собственной идеологической репрезентации, как я полагаю, можно считать еще одной инстанцией «подрывания системы посредством вскрытия и разрушения ее логики».

Помимо самого Багрицкого, «Веселый странник» содержит также портреты Юрия Олеши, Ильи Ильфа и Евгения Петрова, Валентина Катаева, Льва Славина и Георгия Шенгели; все они были членами группы, которую Тарловский, с аллюзией на первый сборник Багрицкого «Юго-Запад», называет «юго-западной плеядой». Несколько строф посвящены поезду «плеяды» на «север» — в имперские столицы, что Тарловский сравнивает с перелетом журавлей [Тарловский 2009: 528]. Как представляется, тем самым в своем стихотворном мемуаре Тарловский утверждает важное географическое измерение советского трикстерства, а именно его происхождение на «юго-западе». Среди авторов, выбранных Липовецким для исследования этого феномена, и Ильф и Петров, и Эренбург происходили из Одессы, Булгаков — из Киева, Олеша родился в том же городе, что и Тарловский, — в Елисаветграде, откуда родом и еще один поэт-переводчик со склонностью к трикстерству, Арсений Тарковский⁹. Советский трикстер берет свое начало в «южной» или, вернее, «юго-

⁹ Известен совместный «трюк» Тарковского и Аркадия Штейнберга, которые создали русский корпус стихотворений черногорского поэта Радуге Стиенского.

западной» субъективности, воспитанной специфической культурной конституцией этого региона, на которую обратил внимание Виктор Шкловский в своей статье 1933 года «Юго-Запад» [Шкловский], за что и был подвергнут идеологическому разгрому и обвинениям в «западничестве»¹⁰.

Если изучать литературный путь Тарловского через призму архетипа трикстера, то в его проектах можно видеть определенную последовательность, хотя в противном случае они представлялись бы случайными и разнородными. Тематизируя медиаторскую позицию в своем неопубликованном манифесте и воплощая эту позицию в жизнь через целый ряд характеристик «через черточку», Марк Ариевич-Вольфович Тарловский, русско-еврейский поэт, поэт-переводчик, представитель и певец юго-западной литературной школы, оказывается, по существу, самым что ни на есть трикстером, который, более того, демонстрирует свои трюки, находясь в посреднической ситуации, в пространстве между жизнью и литературой. И если в истории о Тарловском и есть главный герой, то этот герой — дефис, как того и следовало ожидать от сына типографа. И наоборот, если интерпретировать исследование Липовецкого сквозь призму Тарловского и в особенности через его стихотворный мемуар, то мы осознаем также, что советский трикстеризм имеет и географическое измерение с истоками на юго-западе и в авторефлексивной, транслингвальной, веселой южной субъективности.

Литература

Витковский & Резвый 2009 — *Витковский Е., Резвый В.* Под копирку судьбы / Послесловие в кн.: Тарловский, Марк. Молчаливый полет / под ред. Е. Витковского и В. Резвого. М., 2009, 583–602.

Гаспаров 2000 — *Гаспаров М.* Записи и выписки. М., 2000.

Гусейнов 2004 — *Гусейнов Г.* ДСП: советские идеологемы в русском дискурсе 1990-х. М., 2004.

Корн 1964 — *Корн Р.* Никитинские субботники // Вопросы литературы. 1964. № 12.

По поводу переводческой практики такого рода Семен Липкин придумал термин «перевод нового типа» [Липкин 1997: 435].

¹⁰ См. подробный комментарий [Шкловский 1990: 470–475].

- Липкин 1997 — *Липкин С.* Квадрига. Повесть. Мемуары. М., 1997.
- Луниц 1922 — *Луниц Л.* Почему мы Серапионовы братья // Литературные записки. 1922. № 2.
- Перельмутер 2003 — *Перельмутер В.* Торжественная песнь скворца, ода, ставшая сатирой // Вопросы литературы. 2003. № 6. 27–50.
- Сандомирская 2001 — *Сандомирская И.* Книга о родине: опыт анализа дискурсивных практик. Вена, 2001.
- Тарловский 2009 — *Тарловский М.* Молчаливый полет / Под ред. Е. Витковского и В. Резвого. Москва: Водолей, 2009.
- Шкловский 1933 — *Шкловский В.* Юго-Запад // Литературная газета. 1933. № 1.
- Шкловский 1990 — *Шкловский В.* Гамбургский счет, статьи — воспоминания — эссе (1914–1933) / Сост. А. Галушкин и М. Чудакова, предисл. М. Чудаковой, коммент. А. Галушкина. М.: Советский писатель. 1990.
- Lipovetsky 2011 — *Lipovetsky M.* Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston: Academic Studies Press, 2011.
- Рым 2009 — *Рым А.* Humanizing Translation History // *Hermes — Journal of Language and Communication in Business*. 2009. № 42. URL: <https://doi.org/10.7146/hjlc.v22i42.96845>
- Witt 2013a — *Witt S.* Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms // *The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia* / Eds. Leon Burnett & Emily Lygo. Oxford: Peter Lang, 2013. P. 141–184.
- Witt 2013b — *Witt S.* The Shorthand of Empire: Podstrochnik Practices and the Making of Soviet Literature // *Ab Imperio*. 2013. № 3. P. 155–190.
- Witt 2019 — *Witt S.* The Translator as Trickster: Mark Tarlovskii and Southern Subjectivity // *Words, Bodies, Memory. A Festschrift in honor of Irina Sandomirskaja* / Eds. Lars Kleberg, Tora Lane, Marcia Sa Cavalcante Schuback. Huddinge: Södertörns högskola, 2019. 191–209 [Södertörn Philosophical Studies 23].

Архивные источники

- Тарловский 1929 — *Тарловский М.* Проект литературного манифеста; РГАЛИ. Ф. 2180. Оп. 1. Ед. хр. 74.
- Тарловский 1934 — *Тарловский М.* Поэты сталинской эпохи. Сборник стихотворных переводов и подражаний; РГАЛИ Ф. 2180. Оп. 1. Ед. хр. 99.
- Тарловский 1946 — *Тарловский М.* Автобиография; РГАЛИ Ф. 2180. Оп. 1. Ед. хр. 30.

Приложение

Марк Тарловский «Проект литературного манифеста»¹¹

Мы — переходники. Мы — не попутчики, идущие рядом с пролетариатом, параллельно ему, никогда не соединяя с ним своих путей. Наш путь зигзагообразен, потому что мы хотим знать, что делается по обе стороны дороги. Поэтому нам приходится пересекать путь пролетариата и много других путей. Направление пути и скорость движения у нас общи с пролетариатом. Это ясно — иначе мы не жили бы по его сторону границы.

Мы — переходники не потому, что из какого-то лагеря перешли или куда-то собираемся перейти: мы переходники по самой природе своего литературного бытия, работы. Мы переходим всю жизнь, каждодневно, мы будем переходить до конца своей жизни. Как солнце неустанно переходит с востока на запад, от зимы к лету и наоборот, так и мы неустанно переходим в своих местах от одной эпохи к другой, от одного пункта вселенной к другому. Как граждане, мы — величайшие законники. Мы не только уважаемые и лояльные граждане Советского Союза, мы — одни из самых сознательных, а вследствие этого и самых полезных его граждан. В качестве таковых мы не признаем ни на деле, ни в помыслах своих никакого другого строя, кроме советского, никаких других обязанностей, кроме тех, какие налагает на нас пребывание в Советском Союзе, и честный на него труд, какой мы все выполняем. Но, как художники, мы — незаконны. Или, вернее, законы наши зыбки. Они переходны. Этим своим качеством они обязаны нашей памяти, зрительной, слуховой и, более всего, идейной.

Мы — переходное звено от старого мира к новому. Мы — не из лагеря поверженных или притаившихся врагов советского строя, но мы и не плоть от плоти класса-победителя, класса командующего. Мы не претендуем на звание учителей этого класса, на звание его вдохновителей. У него уже есть учителя, у него найдутся еще свои художественные вдохновители. Но и мы имеем право на свое место в советской ли-

¹¹ Текст печатается по рукописи, хранящейся в архиве поэта: РГАЛИ Ф. 2180 (Тарловские). Оп. 1. Ед. хр. 74. Март-апрель 1929.

тературе. Нам кажется, что наша эпоха, по терминологии Плеханова, средняя между критической и органической. Поэтому и лозунг «Искусство для искусства» или обратный ему — «Искусства для жизни» — ни один из них не может быть нами принят безоговорочно. Как дух эпохи переходит от критичности к органичности и обратно, не останавливаясь надолго ни на той ни на другой, так и мы переходим от одного лозунга к другому, и не так, чтобы сегодня исповедовать один, а завтра другой, а так, чтобы сплавлять их в каждый данный момент нашего творческого бытия, в каждом написанном нами, даже самом коротком, произведении.

По жанру — наша литературная работа является переходной от лирики к эпосу. Мы — не эпигоны и не эклектики, но мы и не новаторы во что бы то ни стало. Свои лирические переживания мы передаем отраженными от внешних явлений. Правду мы перемешиваем с ложью, и наши работы для искателей правды — загадочные картинки.

Мы пишем по-русски, но не только для русских. Мы — не национальны. Однако тот факт, что родной наш язык — русский и что в большинстве мы пишем стихи (жанр, трудно поддающийся переводу), заставляет нас особенно дорожить своим пребыванием в рядах русских трудящихся, у *наиболее* квалифицированных слоев которых мы пишем и печатаем наши произведения. Мы — не будуарны, но и не популярны. В этом смысле мы — также те переходники, как и во всем остальном.

От содержания и формы мы требуем сложности, но сложности логической. Мы требуем отражения и учета в каждом литературном произведении всего уже созданного в тематической и жанровой плоскости, в какой находится это произведение, но сверх того требуем еще чего-то нового, что делало бы его еще более сложным и значительным, чем все существовавшее в этом русле до него. Это — не каприз и не домысел. Это — закон литературного поступательного движения. Если мы пишем о нашей эпохе и об окружающем нас меньше, чем многие писатели, слишком поспешно откликающиеся на вульгарные разговоры о социальном заказе, то только потому, что мы слишком уважаем нашу эпоху и среду. Это — нежный воск, на котором оставляют свои дактилоскопические отпечатки все, кому не лень. Здесь уместна была бы надпись «Руками не трогать!». Но мы не хотим сказать, что нашу эпоху никак не надо затрагивать. Мы не хотим только ее трогать руками. Она достойна более вежливого обращения. И созерцания более, чем воспевания в одах.

Мы — оборотни. Днем занимаемся молотьбой, ночью — рыскаем серым волком. Мы — ведьмы. По утрам — мы доим коров, по ночам — летаем на шабаш. Мы — переходники, но не столько перебежчики, сколько калики перехожие.

Развитие образа Ленина при работе над советско-финским совместным фильмом «Доверие» (1976)

Миа Эман (Хельсинки)

В настоящей статье рассматриваются изменения образа Ленина в процессе подготовки совместного советско-финского фильма «Доверие». Впервые предложение о создании такой киноленты было сделано в 1964 году, а ее выход на экран состоялся лишь в 1976 году. В разных вариантах сценария можно обнаружить некоторые повторяющиеся элементы, однако есть и существенные различия. Представляется, что в самом начале совместной работы образ Ленина не имел особого значения для финских участников проекта, тогда как советская сторона, поддерживаемая президентом Финляндии, стремилась создать «правильный» образ вождя мировой революции.

Накануне столетия Ленина, осенью 1964 года, в Финляндии была организована торжественная премьера фильма «Гамлет», на которой была делегация из «Ленфильма». Именно в тот момент была высказана идея создать совместный фильм о пребывании Ленина в Финляндии до Октябрьской революции. Работа над проектом началась, однако, лишь спустя несколько лет — в 1970 году. Со временем Ленин превратился из невысокого, малоизвестного революционера в зимней Финляндии 1907 года в благородного, истинного друга финского пролетариата, интеллигента мировой революции, умеющего в конце 1917 года смотреть в будущее. Когда «Доверие» появилось на экране, финский продюсер фильма посчитал, что готовый фильм был не таким, каким его планировали [Mäkelä: 196–197]. Фильм оказался рассказом об одном дне в декабре 1917 года, когда Ленин дал финскому народу независимость. В конце фильма довольные участники делегации окружают Ленина после подписания акта, но после этого на экране неожиданно появляются документальные кадры президента Финляндии Урхо Кекконена и генерального секретаря Л. И. Брежнева, подписывающих Хельсинкский заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе (СБСЕ) в 1975 году. Этот хельсинкский эпизод монтируется с видами Москвы,

снятыми в том же 1975 году. Как нам уже приходилось констатировать в более ранней статье ([Эман 2021]), финны, занимающиеся фильмом, в начале совместной работы не понимали, как работала система кинопроизводства в СССР или как в СССР относились к образу Ленина в кинофильмах. В настоящей статье мы рассматриваем образ Ленина в разных вариантах сценария и в готовом фильме «Доверие». На основе архивных материалов ставится вопрос: какие фильмы о Ленине были известны в Финляндии и каким представлялся Ленин в этих фильмах? Кроме того, нам интересно, каким было то идеологическое пространство, в котором советские политики и кинематографисты принимали решения относительно фильма и демонстрируемого в нем образа Ленина.

Ленин жив

В 1964 году делегация советских гостей участвовала в проводившемся в Финляндии премьерном показе нового фильма «Гамлет», поставленного Г. Козинцевым. Иннокентий Смоктуновский, Эльза Радзиня и заведующий Илья Киселев из «Ленфильма» были приглашены к менеджеру прокатной фирмы «Kinosto» Вьяйне Мякеля, сын которого, Мауно Мякеля, возглавлял компанию «Fennada-Filmi», исполняя также обязанности продюсера. Возможно, идея о совместном фильме о Ленине появилась еще до встречи, но во время визита советской делегации в Финляндию стало очевидно, что на «Ленфильме» будут снимать четыре фильма о Ленине [US 1964: 16]. Киселев сообщил финнам, что И. Смоктуновский будет играть роль вождя революции в одном из фильмов [US 1964: 16], но на самом деле Ленина он сыграл в двух картинах: «На одной планете» (1965) Ильи Ольшвангера и в «Первый посетитель» (1965) Леонида Квинихидзе¹.

Первым совместным советско-финским фильмом был «Сампо», созданный по мотивам национального эпоса «Калевала», после того как президент Финляндии Урхо Кекконен дал согласие на осуществление совместного с советской стороной проекта (Эман [2021]). До премьеры фильма «Сампо», в 1959 году, в отчете уполномоченного «Совэкс-

¹ Двумя другими кинокартинами «Ленфильма» были «Первая Бастилия» (1965) Михаила Ершова и «Залп Авроры» (1965) Юрия Вышинского.

портфильма» М. Лихачева отмечалось, что нужно делать больше совместных фильмов с финскими фирмами, но подходящих идей было недостаточно:

<...> желание совместной работы у фирм «Феннады-фильм» и «Суомен фильмитеоллисуус» имеется, но обе эти буржуазные фирмы боятся острых социальных тем, не работают в области подготовки таких сценариев, которые бы отражали современность, крепнущую дружбу народов СССР и Финляндии, борьбу за мир и другим актуальным темам².

Советская сторона была заинтересована в сотрудничестве с Финляндией над фильмом с общественной тематикой. Таким образом, идея создания совместного фильма о Ленине на самом деле возникла не у финских продюсеров, а в Москве. В этой связи стоит иметь в виду и политическую ситуацию: в октябре 1964 года Н. С. Хрущев был снят с должности первого секретаря ЦК КПСС.

Как известно, Хрущев запустил вторую волну культа Ленина: в 1955 году перестали отмечать день его смерти (21 января) и вместо него стали праздновать день рождения вождя (22 апреля). Фильмы о Ленине, снятые в 1930-е годы, выпустили в повторный прокат в 1956 году, устранив из них фигуру Сталина. Андрей ЩигOLEV [ЩигOLEV 2017] считает образ Ленина, созданный Борисом Щукиным в двух фильмах 1930-х годов, «эталонем актерского исполнения роли вождя», который впоследствии послужил основой для будущих версий. В конце 1950-х годов на экране появился молодой Ленин, а в 1960-е годы уже возникали более разнообразные интерпретации его образа. Самой своеобразной оказалась, как представляется, версия Иннокентия Смоктуновского, изображавшего Ленина «на грани нервного срыва» или предлагавшего «портрет гения в период творческого кризиса», по словам ЩигOLEVA [ЩигOLEV 2017]. В конце 1960-х годов утвердилось стандартное визуальное описание вождя революции в агитационных материалах: образ Ленина «должен был стать более абстрактным», «в меньшей степени изображением обычного человека» и «в большей степени изображением героического символа» [Юрчак: 125–126]. И в кино образ Ленина стал лакированным симво-

² РГАЛИ Ф. 2918. Оп. 4. Ед. хр. 472. Л. 28.

лом советской власти, и даже многие юбилейные фильмы о Ленине оказались в забвении из-за «неправильного» описания его личности [Головской: 197–207]. Самому Брежневу больше всего понравился Ленин, сыгранный Юрием Каюровым. Именно в «Шестом июля» (1968) он был представлен «как рассудительный и точный политик» [Щиголев 2017].

Каким Ленина видели в Финляндии?

До 1944 года фильмы о Ленине, как и советское кино в целом, очень мало показывали в Финляндии. Часто утверждается, что после 1917 года культурные связи «прервались почти полностью» и «отношения между странами были полны недоверия и вражды», но даже в такой сложной ситуации советское кино все-таки было доступно в Финляндии [Пииспа: 185]. В 1920-е годы на экранах можно было увидеть документальный фильм «Похороны В. И. Ленина» (1924) [Пииспа: 188]. В посольстве Советского Союза определенному кругу приглашенных лиц показывали некоторые фильмы, например «Мать» (1926) Пудовкина, уже в 1926 году, но в кинотеатрах посмотреть его было нельзя [Hupaniittu & Piispa: 9]. В Государственном комитете киноцензуры с 1927 по 1939 год было отсмотрено 70 полнометражных советских фильмов [Пииспа: 185]. Большинство из них не попало на экран: в справке «Совэкспортфильма» 1949 года отмечено, что до конца Второй мировой войны в финском прокате было всего 11 советских фильмов³. Их было в реальности немного больше — полнометражных лент было около 30 и еще несколько короткометражных [Пииспа: 211–220]. В прокат допускали только фильмы, в которых не было обнаружено «большевистской пропаганды» [Пииспа: 190].

После «зимней войны», весной 1940 года, было основано Общество мира и дружбы с СССР («Suomen-Neuvostoliiton rauhan ja ystävyysseura»), показывавшее членам общества новый фильм Михаила Ромма «Ленин в 1918 году» (1939). На двух сеансах фильм посмотрело 800 человек. Членов Общества впоследствии арестовали по подозрению в прокоммунистической деятельности, и общество было распущено [Silén: 31–37]. Сразу после Второй мировой войны ситуация полностью из-

³ РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 202. Л. 47.

менилась, поскольку Финляндии было необходимо налаживать дружеские отношения с СССР. Компания «Kosmos-Filmi», основанная в 1920-е годы белым эмигрантом Густафом Молином, стала подразделением «Совэкспортфильма» и единственным прокатчиком советских фильмов в Финляндии. [Пииспа: 206–210.] В 1944 году было основано Общество «Финляндия — Советский Союз», с которым стал сотрудничать «Совэкспортфильм». В 1940–1950-е годы у «Совэкспортфильма» были три кинотеатра в Хельсинки, а в других городах прокатом советских лент занимался «Kosmos-Filmi». Советские фильмы, в том числе и «кинолениниану», можно было смотреть и в кинотеатрах⁴, и в киноклубах по всей Финляндии. Общество показывало фильмы в регионах с помощью кинопередвижек, которые были присланы из Советского Союза. У Общества было множество советских фильмов на 16-миллиметровой киноплёнке, которые можно было показывать на мероприятиях, а также предоставлять для бесплатного просмотра⁵.

В течение первых двадцати лет работы «Совэкспортфильма» в Финляндии на экранах кинотеатров и киноклубов можно было посмотреть довольно много советских кинолент, включая фильмы о Сталине, Ленине и революции. В кинотеатрах советские фильмы не были особенно популярными, но показы в киноклубах собирали полные залы⁶. Уполномоченные «Совэкспортфильма» в Финляндии с самого начала делали отметки о кинопрокате в стране⁷. В 1959 году считалось, что финны стали оценивать советские фильмы по-новому, так как в прокате были качественные копии художественных фильмов, которые уже можно было рекламировать. К выходу фильмов печатались рекламные материалы, которые распространялись среди критиков и киноклубов. Устраивались предпремьерные показы фильмов для прессы и критиков крупнейших газет, в которых накануне премьер анонсировались новые фильмы и появлялись рецензии. Кинокритик газеты «Helsingin Sanomat» Пау-

⁴ В январе 1947 г. в Хельсинки можно было посмотреть в том числе «Клятву» (1946) и «Ленина в 1918 году» (1939); в октябре 1947 г. «Чапаева» (1934); в январе 1948 г. «Ленина в октябре» (1937); в ноябре 1949 г. «Депутата Балтики» (1936). В 1951 г. показывали «Якова Свердлова» (1940) Сергея Юткевича и «Незабываемый 1919-й» (1951).

⁵ РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 202.; РГАЛИ Ф. 2918. Оп. 2. Ед. хр. 187.

⁶ РГАЛИ Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 202. Л. 6.

⁷ РГАЛИ Ф. 2387. Оп. 1. Ед. хр. 109.; Ф. 2456. Оп. 4. Ед. хр. 202.

ла Таласкиви была приглашена в Москву в качестве гостя Министерства просвещения. Считалось, что это помогло завязать дружественные культурные отношения и с другими представителями финской прессы. Торжественные премьерные показы фильмов «Летят журавли» (1957), «Тихий Дон» (1957) и «Идиот» (1958) оказали влияние на успех советского кино в Финляндии⁸. Согласно Раймо Силиусу, в 1960-е годы интерес к советскому кино начал падать и многие фильмы оставались в прокате лишь недолгое время, но в 1970-е годы ситуация улучшилась [Silius: 11]. Может быть, самый интенсивный период «киноленинианы» и революционного кино в Финляндии пришелся на конец 1960-х и начало 1970-х годов «Оптимистическую трагедию» (1963), получившую специальный приз в Каннах в 1963 году «За лучшее воплощение революционной эпопеи», показывали в кинотеатрах в 1964 году. В 1966 году в кинопрокате шел новый юбилейный фильм «Залп Авроры» (1965), одна из четырех кинолент «Ленфильма» о Ленине, а в январе 1967 года — посвященный революции фильм «Ярость» (1965). После этого сначала по телевизору, потом в кино показывали уже ставший классикой «Октябрь» (1927) Эйзенштейна⁹. В 1968–1969 годы по телевидению и в кино можно было посмотреть «Сердце матери» (1965) и «Верность матери» (1966) Марка Донского, а в 1968-м — «Оптимистическую трагедию» (1963). В 1969 году в прокат вышли «Шестое июля» (1968) Карасика, «Ленин в Польше» (1965) Юткевича и — во второй раз — «Октябрь» (1927) Эйзенштейна.

Рецензенты финских газет относились к советским фильмам довольно доброжелательно. Например, финским критикам импонировал образ Ленина в тех случаях, когда он был изображен обычным человеком с чувством юмора: так, высокой оценки удостоились Борис Щукин и Максим Штраух [US 1970: 12; US 1969: 14; HS 1970: 35]. В фильме «Залп Авроры» (1965) хвалили исполнение Михаила Кузнецова [Savo 1966: 9]. По поводу «Коммуниста» (1957) Юлия Райзмана и Евгения Габриловича (1960) лишь один критик обратил внимание на монолог Ленина (в исполнении Бориса Смирнова), рассказывающего о жертвах революции. Согласно критику, такого монолога не было в оригинальном сценарии, он не был так необходим, и ни один актер не мог бы хорошо его исполнить [Savo 1960: 7]. В отзывах на фильм Сергея Юткевича «Ленин

⁸ РГАЛИ Ф. 2918. Оп. 4. Ед. хр. 472. Л. 22–23.

⁹ Фильм «Броненосец Потемкин» (1925) впервые показали в Финляндии в 1952 г.

в Польше» (1965) критики отмечали, что Ленин изображен в нем почти как обычный человек [US 1969: 14; HS 1970: 35]. В 1967 году отмечали 50-летие революции, а в 1969 году 50-летие советского кино. 10 декабря 1969 года «Литературная газета» заявила, что «объединенный пленум творческих союзов страны будет посвящен воплощению ленинских принципов партийности и народности в советской литературе и искусстве» [ЛГ 1969: 1]¹⁰. В газете «Helsingin Sanomat» писали по поводу «Литературной газеты», что с этого момента самое главное в художественной жизни Советского Союза — писать книги, стихи, песни, рисунки, делать фильмы о Ленине [HS 1969: 28]. В 1970 году столетие со дня рождения Ленина праздновали и в Финляндии. Было организовано более тысячи разных мероприятий [Vihavainen: 188], в честь Ленина назвали парк в рабочем районе Хельсинки. Состоялся специальный показ ленты Кулиджанова о Ленине «Синяя тетрадь» (1964), а по телевизору можно было увидеть «Ленина в Польше» (1965). Показывали и старые фильмы, которых раньше не видели: «Человек с ружьем» (1938) и «Возвращение Максима» (1937). В начале 1970-х годов демонстрировали уже всю трилогию о Максиме, включая «Возвращение Максима», но часто ее путали с трилогией о Максиме Горьком Марка Донского. Показали впервые и другие старые фильмы: «Новый Вавилон» (1929), «Стачка» (1924), «Щорс» (1939), «Украина» (1933). Частности, касающиеся революции, считались не очень интересными, но, несмотря на это, показ революционной ситуации и ее влияния на жизнь людей вызывал интерес [HS 1964: 14; US 1971: 16]. Самыми популярными фильмами в финских киноклубах 1970-х годов были советские [Silius: 11]: причиной можно считать и низкие цены в «Kosmos-Filmi», и отсутствие платы за прокат фильмов в Обществе «Финляндия — Советский Союз», а также успех советских кинематографистов и, следовательно, истинный интерес к советскому кино. Многие из этого получилось благодаря деятелям «Совэкспортфильма». Конечно, повлияла и политическая ситуация, в которой дружественные отношения между Финляндией и Советским Союзом считали первоочередными.

¹⁰ В том же номере можно найти и поздравление президента Финляндии У. Кекконена к столетию Ленина.

Три разных сценария о Ленине и Финляндии и один документ

Первый сценарий, или либретто для сценария, был написан финским «прогрессивным»¹¹ писателем Пааво Ринтала в 1970 году. Его идея состояла в том, что люди в дореволюционной Финляндии не знали, кто такой Ленин, а красные финны просто помогали ему как одному из революционеров. Его либретто напоминает детектив, в котором царская охранка идет по следам революционеров. Ленина везут из одного места в другое, он бежит через Южную Финляндию и садится на корабль в Швецию, возвращаясь в конце фильма в Петроград в апреле 1917 года и произнося речь у Финляндского вокзала [KAVI SC-727]. Часть этого сценария поставили в Финляндии в виде радиоспектакля в ноябре 1970 года [YLE 2018]. Критик Юкка Каява в рецензии отмечал, что Ленин в этом рассказе представлен человеком слабым, а стиль спектакля реалистичен, без какой-либо идеологии или приукрашивания действительности [Kajava 1970: 41].

Ринтала был художником, интересующимся русской и советской культурой, поэтому ему, несомненно, были знакомы фильмы о Ленине. Сюжет о Ленине, которого не узнают, встречается в многих вариантах «киноленинианы». Однако, как уже было отмечено выше, в фильмах 1960-х годов образ Ленина претерпел изменения, и в 1970 году уже считали невозможным изображать вождя мировой революции обычным или простым человеком. В сентябре 1970 года Ринтала написал первый вариант сценария, который Мауно Мякеля послал О. В. Тенейшвили уже в конце октября того же года с сообщением:

По моему мнению, этого материала недостаточно, и он не удовлетворяет качеством. Тему, очевидно, надо развить глубже и события охватить шире. При отражении образа Ленина необходимо показать, что его мысли были неразрывно связаны с делом революции, и более выделить его непрерывную литературную деятельность¹².

¹¹ Так его характеризует начальник Главного управления художественной кинематографии Борис Павленко в письме к А. В. Романову, председателю Комитета по кинематографии при Совете министров СССР (РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 774. Л. 39).

¹² РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 770. Л. 5.

Очевидно, образ Ленина волновал продюсера Мауно Мякеля, который впоследствии просил «Kosmos-Filmi» показать ему существующие фильмы о Ленине¹³.

В феврале 1971 года заместитель главного редактора сценарно-редакционной коллегии В. А. Сытин решил, что сценарий финского автора о Ленине может служить основой для окончательного сценария, который будет подготовлен совместно с советским сценаристом¹⁴. Это оказалось возможным, несмотря на то что Ринтала добавил много кадров, описывающих Кровавое воскресенье 1905 года. К тому же он написал сцену, в которой Н. Крупская ждет Ленина в его комнате дома у сестер Винстен: Ленин говорит, что хозяйки не разрешают Крупской здесь ночевать и поэтому ей нужно сразу лечь с ним в постель. Пааво Ринтала сообщает в письме, что он считает нужным изображать Ленина обычным человеком, и эту сцену он рассматривал как экспериментальную. В сценарии Ленин и Крупская раздеваются и идут в постель и проводят там некоторое время. Ринтала комментирует, что здесь они могли бы говорить честно о том, что Ленин в 1907 году еще ничего не добился, не мог предвидеть революцию и чувствовал себя подавленным, но тем не менее продолжал работу [KAVI SC-727].

В октябре 1971 года Сытин получил письмо от главного редактора «Совинфильма» Шведова, в котором тот дал сценарию крайне негативную оценку:

По нашему убеждению, присланные изменения резко ухудшают известный Вам первоначальный материал. Упомянутые «изменения» вызывают самые решительные возражения и являются абсолютно неприемлемыми, так как приводят к совершенно недопустимому искажению центрального образа задуманного кинопроизведения. Финская фирма не только не приняла во внимание рекомендации

¹³ На вопрос «Fennada-Filmi» в июне 1971 г. о том, какие фильмы о Ленине хранятся в «Kosmos-Filmi», директор Антонов дал следующий ответ: «Коммунист» (1958), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в Польше» (1966), «Ленин в 1918 году» (1939), «Рассказы о Ленине» (1957), «Синяя тетрадь» (1963), «Человек с ружьем» (1938), «Шестое июля» (1968) и три короткометражных фильма: «В. И. Ленин в Самаре» (1963), «Ленин — последние страницы» (1963) и «Назван именем Ленина» (1969) [KAVI SC-727, Elonet].

¹⁴ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 770. Л. 38.

нашей стороны ограничить сюжетную канву сценария непосредственно событиями 1907 года, но дополнительно включила 29 картин (см. № 6–35), повествующих о Кровавом воскресенье 1905 года¹⁵.

Шведов также писал, что «Ленин изображается как непосредственный участник» событий 1905 года и сделано это «крайне бестактно». Свидание Ленина с Крупской в пансионате Шведов не может воспринимать «иначе, как профанацию великого образа». Он считал «необходимым, чтобы сценарно-редакционная коллегия дала четкие инструкции советскому соавтору подготавливаемого сценария тов. Карасику Ю. Ю. по его совместной работе с финским сценаристом П. Ринтала, который прибывает в Москву 11 октября»¹⁶. В Москве Ринтала посмотрел фильм «Шестое июля», который ему показали в «Мосфильме» в качестве примера желаемого результата. Совместная работа Ринтала и Карасика над текстом не удалась, и следующим советским сценаристом назначили Даниила Аля. С тех пор Ринтала в работе также уже не участвовал¹⁷. Можно сказать, что Аль начал свою работу с нуля, но некоторые куски текста Ринтала он все-таки взял на вооружение. Поскольку эти части касались исторических фактов, они были использованы и в финальной версии фильма.

В сценарии Аля¹⁸ Ленин с Крупской едет в Финляндию на поезде в самом начале 1918 года, вспоминая свою предыдущую поездку. В одной из сцен фильма Ленин находится в Швеции вместе с Крупской и Инессой Арманд. Ленин встречает многих известных людей, в том числе К. Чуковского и И. Репина, говорит о революции 1905 года с финским коммунистом Отто Вилле Куусиненом, который после Октябрьской революции сбежал в Россию. В тексте Аля подчеркивается роль Ленина-наблюдателя в Финляндии, где он все время вынужден был скрывать свою личность. Ленин смотрит на финнов как представитель другой культуры, и поведение многих из них кажется ему странным и неприемлемым. Когда в Туркуском архипелаге празднуют Рождество, создается впечатление, что описываемые события не имеют никакой реальной основы, а вся сцена была задумана, возможно, как отсылка на избра-

¹⁵ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 770. Л. 55.

¹⁶ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 770. Л. 55.

¹⁷ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 772. Л. 12.

¹⁸ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 769.

жение свадьбы в фильме «Сампо». В сценарии Аля Ленин, с одной стороны, грубо высказывается о своих противниках, а с другой стороны, предстает таким же шутливым, как в исполнении Б. Щукина в фильмах М. Ромма 1930-х годов. Но Ленины 1950-х и 1960-х годов уже не были такими «детскими», а относились к юмору более серьезно, с воспитательной точки зрения. В 1970-е годы образ Ленина должен был отойти от какой бы то ни было шутливости и представлять сильного, справедливого вождя, отца, хитрого, героического и мужественного, примерно такого же, как Сталин, которого реабилитировали на экране в 1969 году на Московском кинофестивале в масштабной военной эпопее «Освобождение» (1969). Сталин появляется и в сценарии Аля. Он впервые видит Ленина в Тампере, и его голосом говорится, что такой «великий человек» должен был бы запоздать на совещание, чтобы все осознали его величие, однако этого не произошло¹⁹. Голос Ленина отвечает, что Сталин ему такого не говорил²⁰. Аль написал три варианта сценария, но даже последняя версия считалась творческой неудачей²¹. Тенейшвили писал Шведову: «Вот что значит давать писать сценарии о Ленине слабым и не зарекомендовавшим себя ничем литераторам. В сценарии нет вождя пролетариата, нет бойца революции, ее организатора и вдохновителя»²².

Тенейшвили, несомненно, был человеком, способным решить такие задачи: до работы в «Совинфильме» над совместным фильмом он был полномочным представителем «Совэкспортфильма» в Париже, в главном бюро Европы. Для изданной во Франции в 1967 году книги «Жизнь Ленина на экране» («La vie de Lénine à l'écran»), которая перечисляет эпизоды фильмов «киноленинианы», Тенейшвили написал предисловие. Он анализирует образ вождя в фильмах за несколько десятилетий и упоминает, что в нем постоянно появляются новые черты. Тенейшвили заключает: «<...> образ Ленина священный всем коммунистам в мире». В конце он цитирует выступление Л. И. Брежнева в ноябре 1967 года, на котором Ленин был назван главным источником вдохновения всех народов мира [Teneichvili 1967: 5–16].

¹⁹ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 769. Л. 30. Сценарист сослался на эпизод из мемуаров Сталина в издании «Воспоминания о Ленине» (1969).

²⁰ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 769. Л. 30.

²¹ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 772. Л. 17.

²² РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 772. Л. 15.

Пока Аль еще работал над проектом, одновременно готовился другой совместный фильм, документальный, в котором также центральной фигурой стал Ленин. Поводом послужил предстоящий 25-летний юбилей Договора о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи (ДСП) между СССР и Финляндией (1973). В мае 1972 года с советской стороны поступило предложение сделать совместный юбилейный короткометражный документальный фильм, который бы тематически продолжал фильм «Ленин в Финляндии» и освещал ленинскую национальную политику²³. Финским партнером стала та же «Fennada-Filmi», которая участвовала и в работе над готовящимся художественным фильмом. В качестве финского сценариста и режиссера пригласили Матти Кассила²⁴. В этом 30-минутном документальном фильме участвовали президент Финляндии Урхо Кекконен и Николай Викторович Подгорный, председатель Президиума Верховного Совета СССР. В фильме подчеркивается значение Ленина в истории обретения Финляндией независимости и дружба между двумя странами, также достигнутая благодаря политике Ленина [YLE 2020].

Для президента Кекконена Ленин был гарантом независимости Финляндии [Vihavainen: 186–191]. Когда отмечали пятидесятилетие революции и советского кино, а также столетие со дня рождения Ленина, левые политические силы стали играть в Финляндии более значимую роль. На это влияли не только распространение коммунизма в Европе и ситуация в Центральной Америке, но и сам президент Кекконен, который поддерживал празднование ленинских и революционных торжеств. Несмотря на свои правые взгляды, Кекконен имел большой опыт сотрудничества с советской властью. В молодости, еще при Сталине, он успел поработать министром в финском правительстве, а с Хрущевым даже завел дружбу.

Еще в 1950 году Кекконен стал говорить, как именно Ленин дал Финляндии независимость в 1917 году, а в 1959 году он открыл в Смольном мемориальную доску Ленину. После снятия Хрущева Кекконен принимал политические решения с большей осторожностью, а после Пражской весны 1968 года приложил все усилия для организации международного саммита при участии Советского Союза. Кекконен, видимо,

²³ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 771. Л. 11–12.

²⁴ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 771. Л. 11–13.

считал Ленина удобным внешнеполитическим инструментом: если он дал финнам независимость, то никто из его наследников не может ее отобрать.

Художественный советско-финский фильм о Ленине мог никогда не появиться на киноэкране, а сотрудничество закончиться на документальном фильме о Ленине и взаимной дружбе. Но после того как финны из кампании «Fennada-Filmi» обратились к Сергею Михалкову (лето 1973 года) и он решил поддержать проект, процесс работы возобновился (см. [Эман 2021])²⁵. Михалков, очевидно, считал совместный фильм о Ленине важным. В День независимости Финляндии, 6 декабря 1973 года, Михалков присутствовал на торжественном банкете в Хельсинки вместе с художником Ильей Глазуновым, который только что написал портрет Кекконена [HS 1973: 15]. С января 1974 года план совместного фильма становился все более осуществляемым [РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 772. Лл. 1–10]. Сценаристом стал Михайл Шатров²⁶, автор сценария фильма «Шестое июля» и многих других работ о Ленине, работавший вместе с историком Владленом Логиновым из Института марксизма-ленинизма²⁷. Совместный фильм, посвященный «дружбе между Советским Союзом и Финляндией, которая была основана Лениным», поддерживался и Финляндией [Uusitalo 1979: 12]. Мауно Мякеля писал в конце июля 1974 года в «Совинфильм», Ермашу в «Госкино» и Блинову в «Ленфильм»:

Чрезвычайно удовлетворены новым проектом сценария. Особенно интенсивная работа группы в нашей стране, как и трактовка сценария, значение Ленина в борьбе за самостоятельность нашей страны, подтверждают наше мнение о важности этого фильма, еще более укрепляющую дружбу между нашими странами²⁸.

²⁵ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 771. Л. 50.

²⁶ С Шатровым президент Кекконен познакомился уже в 1969 г. [KU 1974; цит. по: Räsänen 2003: 66].

²⁷ Логинов оказался в неприятном положении, когда заведующий институтом М. Л. Егоров счел работу над сценарием неисследовательской. Шатров писал Тенийшвили 24 октября 1974 г.: «Я считаю, что создается ненормальная обстановка, вызванная отнюдь не деловыми сообщениями»; РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 772. Л. 50.

²⁸ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 772. Л. 27.

Сценарий Шатрова и Логинова «Ленин и Финляндия» посчитали удачным. В отзыве на него, написанном директором Института истории партии Ленинградского областного комитета КПСС С. С. Дмитриевым, отмечалось, что самой трудной задачей сценария было рассмотрение национальной политики новой партии касательно тех стран, которые раньше входили в состав Российской империи. Факты, по мнению Дмитриева, были представлены правильно, но необходимо было более детально рассмотреть свободный выбор независимых государств, решивших связать свою судьбу с другими социалистическими странами. Что касается образа Ленина, Дмитриев пишет, что его представляют в фильме глубоким теоретиком и блестящим собеседником, революционным деятелем и политиком, умеющим смотреть в будущее. В понравившихся ему сценах он видит душевность, человечность и любовь Ленина к людям, но полагает, что в конце фильма он мог бы упомянуть о будущих финно-советских отношениях: «Это могло бы прозвучать как завет вождя народам о расширении добрососедских отношений и укреплении мира, то есть поставить в фильме кульминационную точку». Несмотря на подобные замечания, Дмитриев посчитал сценарий «талантливо написанным»²⁹. При сравнении режиссерский сценарий [KAVI SC-727] с готовым фильмом можно обнаружить, что многие кадры с революционной речью были или убраны, или сокращены. Конец фильма «Доверие» в конце концов сделал акцент на теме мировой революции, в котором место Ленина занимает Брежнев. Премьеру фильма уже планировали в Финляндии на осень 1975 года, когда из Москвы сообщили, что нужны изменения.

Брежнев — современный Ленин в 1970-е годы

Как мы уже упоминали выше, идеологическая интерпретация образа Ленина заметно изменилась в конце 1960-х годов. Так как открытая реабилитация Сталина считалась невозможной [Khrushcheva: 68], свойственные ему черты мужественного предводителя целого народа были инкорпорированы в образ Ленина. Но наряду с ним хотели видеть и Брежнева, воплощающего современного Ленина. Нина Тумаркин от-

²⁹ РГАЛИ Ф. 3160. Оп. 1. Ед. хр. 772. Л. 42–45.

мечает, что во время подготовки к празднованию столетия со дня рождения Ленина количество утраиваемых мероприятий и подготавливаемых материалов казалось уже избыточным, что понимали в правящих кругах [Тумаркин: 264–265]. Режиссер Леонид Пчелкин вспоминает, насколько странным ему показалось запрещение его цикла фильмов о Ленине «Штрихи к портрету» (1967–1970), снятых по сценарию М. Шатрова. Причина, как он полагал, заключалась в том, что

«<...> незадолго до выхода моих фильмов в свет Политбюро как раз приняло решение начать прославлять в средствах массовой информации и в искусстве Леонида Ильича Брежнева. Ленин оказался не нужен. Начинался культ новой личности» [Пчелкин 2010].

Как полагает А. А. Венков [2018: 42], решающей причиной запрещения фильмов Пчелкина было то, что образ Ленина не совпадал с «пасторальным» образом, необходимым в 1970-е годы. Причиной постоянных переносов совместного фильма «Доверие», таким образом, мог быть возраст Брежнева, которому в 1976 году исполнялось 70 лет. Переход в конце фильма от яркого, решительного, доброго Ленина к его последователю Брежневу мог иметь важный идеологический посыл. В журнале «Искусство кино» от 1976 года, например, в материале о фильме «Доверие» цитируются статьи и речи Л. И. Брежнева рядом с поздравлениями в честь его дня рождения. О фильме «Доверие» высказались и некоторые финны — видные левые представители культурной и общественной жизни: киновед Петер фон Баг, режиссер Кайса Корхонен и депутат парламента, генеральный секретарь организации «Сторонники мира Финляндии», лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Мирьям Вире-Туоминен:

Картина «Доверие» необычайно актуальна именно сегодня. Мы живем в период, когда главным вопросом международной жизни является вопрос о продолжении процесса разрядки, о развитии этого процесса, о достижении разрядки не только в области политической, но и в области военной. Этот процесс возможен лишь при условии дальнейшей активизации миролюбивых сил, улучшения отношений между странами с различным общественным строем — отношений, основанных на взаимном доверии и сознании того, что это доверие отвечает общим интересам. Гениальность Ленина проявилась и в том, что он предвидел такое развитие международной жизни еще

в 1917 году. Уже тогда он определил новые черты отношений между разными странами на основе полного равноправия и сотрудничества. Именно об этом и рассказывает «Доверие» — на примере взаимоотношений Финляндии и РСФСР. Фильм вносит важный вклад в ту борьбу, которую ведут миролюбивые силы в нашей стране и во всем мире против попыток реакции повернуть историю вспять к нагнетанию напряженности, к «холодной войне» [ИК 1976: 60].

Вире-Туоминен также рассматривает ленинскую «миролюбивую внешнюю политику», которая «сделала возможной предоставление независимости Финляндии», «историческую правду», которую «сумели отразить» в фильме, договор ДСП 1948 года, который «открыл новую эпоху в истории Финляндии». Кроме того, она обращает внимание на «большое историческое событие», то есть заседание СБСЕ, которое проходило в Хельсинки и которым заканчивается фильм. Согласно Вире-Туоминен, оно «является результатом международного развития, начавшегося с Октябрьской революции, и подразумевает развитие в дальнейшем последовательной ленинской политики Советского Союза» [ИК 1976: 60–61].

С советской точки зрения, картина «Доверие» в своей окончательной форме стала политическим заявлением, и самым главным ее элементом стал образ Ленина, который в конце фильма сменялся Брежневым. В готовой версии образ Ленина воспринимали и в Финляндии, и в СССР именно так, как он должен был восприниматься. Кажется, лишь одному человеку эта стилизация образа Ленина представлялась излишней: продюсер Мауно Мякеля считал, что фильм о Ленине был бы лучше без какой-либо пропаганды [Mäkelä: 196].

При подготовке фильма «Доверие» изменения образа вождя революции в разных версиях сценария свидетельствуют о том, что образ Ленина и сама идея о Ленине как проводнике коммунизма не имели особого значения для финнов, занимающихся проектом: они считали, что финский фильм о Ленине мог бы заинтересовать западную аудиторию. Очевидны противоречия между финскими и советскими участниками проекта. Когда к работе над фильмом подключились государственные деятели, такие как президент Кекконен, советская сторона стала активнее участвовать в совместном проекте. С точки зрения советской идеологической борьбы фильм «Доверие» стал ярким примером того, что

работа «Совэкспортфильма» в Финляндии играла значительную роль в области общественно-политического кинопроизводства 1970-х годов.

Литература

Венков 2019 — *Венков А. А.* Образ В. И. Ленина и его трансформация в советском художественном кинематографе // Новое прошлое. 2019, № 1, 32–47. URL: http://newpast.sfedu.ru/upload/iblock/01d/NP_2_1_2019.pdf (дата обращения 15.5.2021)

Головской 2004 — *Головской В.* Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. М., 2004.

ИК 1976 — *Горбунов М.* Это картина необычайно актуальна сегодня // Искусство кино. 1976. № 12. 55–62.

ЛГ 1969 — Литературная газета. 10 декабря 1969 г. 1–2.

Марголит 2017 — *Марголит Е.* Ленин. Спасибо, что живой // Сеанс. 15 марта 2017 г. URL: <https://seance.ru/blog/leniniana-2/> (дата обращения 15.5.2021)

Пииспа — *Пииспа Л.* Советское кино в Финляндии 1920–1930-х гг. // Транснациональное в русской культуре. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XV* / Под ред. Г. Обатнина и Т. Хуттунена М., 2018, 184–220.

Пчелкин 2010 — *Пчелкин Л. А.* Штрихи к портрету.

URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_cinema/21524/ШТРИХИ (дата обращения 15.5.2021)

ЩигOLEV 2017 — *ЩигOLEV А.* Он вам не демон: Ленин в отечественном кино. URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/3069492/> (дата обращения 15.5.2021)

Эман [2021] — *Эман М.* От «Приключений Ленина в Финляндии» к «Доверию»: Как проект советско-финского фильма стал инструментом идеологической борьбы // Сб. материалов XLVIII Международной научной филологической конференции СПбГУ 2019 г. [Готовится к печати].

Юрчак 2017 — *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2017.

Hupaniittu & Piispa 2015 — *Hupaniittu O., Piispa L.* Hella Wuolijoki ja neuvostoelokuva 1929–1930 // *Lähikuva*. 2015, № 3, 7–29.

HS 1964 — *Viikon filmejä* // *Helsingin Sanomat*. 1964. 16. helmikuuta, 14.

HS 1969 — *Taitelijat koolla Moskovassa* // *Helsingin Sanomat*. 1969. 11. joulukuuta, 28.

HS 1970 — *Sergei Jutkevitch: Lenin Puolassa* // *Helsingin Sanomat*. 1970. 25. huhtikuuta, 35.

HS 1973 — *Tanssi palasi taas linnaan* // *Helsingin Sanomat*. 1973. 8. joulukuuta, 15.

Kajava 1970 — *Kajava J.* Leninin jalkoja paleli // *Helsingin Sanomat*. 1970. 25. marraskuuta, 41.

KU 1974 — *V[uo]ri H.* Yhteistyöfilmi Lenin ja Suomi valmistuu // *Kansan Uutiset*. 1974. 27. heinäkuuta.

Khrushcheva 2005 — *Khrushcheva N.* “Rehabilitating” Stalin // *World Policy Journal*. 2005. Vol. 22, No. 2, 67–73.

Mäkelä 1996 — *Mäkelä M.* Kerrankin hyvä kotimainen. Elokuvatuottajan muistelmät / Toim. K. Koukkunen. Porvoo — Helsinki — Juva, 1996.

Räisänen 2003 — *Räisänen K.* „Tehkää vain, kyllä valtio maksaa!“ — suomalais-neuvostoliittolaiset yhteistuotantoelokuvat. Oulun yliopiston historian laitos. Aate- ja oppihistorian pro gradu -tutkielma, 2003.

Savo 1960 — *Savo M.* Elokuvat: Kertomus kommunistista. Aamunkoitteessa // *Kansan Uutiset*. 1960. 31. tammikuuta, 7.

Savo 1966 — *Savo M.* Vallankumous. Romantiikkaa. Auroran laukaukset // *Kansan Uutiset* 1966. 5. marraskuuta, 9.

Silén 2015 — *Silén J.* Lenin ja Stalin Helsingissä. Suomen–Neuvostoliiton rauhan ja ystävyyden seuran elokuvapyriinöt // *Lähikuva*. 2015, № 3, 31–37.

Silius 1977 — *Silius R.* Neuvostoelokuva Suomessa // *Projektio*. 1977, № 3, 6–11.

Teneichvili 1967 — *Teneichvili O.* La vie de Lénine à l'écran. Paris, 1967.

Tumarkin 1983 — *Tumarkin N.* Lenin Lives!: The Lenin Cult in Soviet Russia. Cambridge (Mass.), 1983.

US 1964 — *E.* Hamletista tulee Lenin // *Uusi Suomi*. 1964. 24. syyskuuta, 16.

US 1969 — *Eteläpää H.* Tukkutolkulla // *Uusi Suomi* 1969. 4. toukokuuta, 14.

US 1970 — *Eteläpää H.* Ilman perspektiiviä. Viikon filmit // *Uusi Suomi* 1970. 19. huhtikuuta, 12.

US 1971 — *Eteläpää H.* Elämisen oikeus. Viikon filmit. Maksim-trilogia // *Uusi Suomi* 1971. 17. tammikuuta, 16.

Uusitalo 1979 — *Uusitalo K.* Luottamus-elokuva syntyvaiheet ja valvontakoneisto. Lenin Suomessa -elokuvan työryhmä 1979.

Vihavainen 1991 — *Vihavainen T.* Kansakunta rähmällään: Suomettumisen lyhyt historia. Helsinki, 1991.

YLE 2020–25 vuotta ystävyyttä [dokumenttielokuva]. URL: <https://areena.yle.fi/1-4343690> (дата обращения 15.5.2021)

YLE 2018 — Lenin pakenee Suomen halki joulukuussa 1907 [kuunnelma]. Yleisradion arkisto.

Архивные источники

РГАЛИ, фонды «Совэкспортфильма» № 2456, 2918 и фильма «Доверие» № 3160.

Elonet [электронный информационный сервис Национального аудиовизуального института Финляндии]

KAVI [Национальный аудиовизуальный институт Финляндии] Leikekansiot.
KAVI [Национальный аудиовизуальный институт Финляндии] Luottamus
SC-727. «Fennada-Filmin» Luottamus-elokuvaan liittyvä aineisto.

