

ВОПРОСЫ литературы

май — июнь

2022

16 / Три Вертера над обрывом.
Гетевские аллюзии в романе Гончарова

118 / У. Шекспир, Сонеты 75–86.
Перевод Михаила Кузмина

133 / Дж. Шапиро. «1599. Один год
из жизни Шекспира»

180 / Петербургско-ленинградская
школа стихотворного перевода

229 / Филипп Вигель. Россия,
захваченная немцами

ОТКРЫТИЕ ЛЕТНЕГО КИНОТЕАТРА «МОСКИНО МУЗЕОН»

В течение лета зрители смогут посмотреть отечественные и мировые фильмы, картины из золотого фонда кинематографа, авторское кино, советскую и российскую классику, детские мультфильмы.



Каждый вечер на киноплощадке Музеона можно будет провести вечер за просмотром интересного фильма. Зарубежные картины зрители смогут увидеть на языке оригинала с субтитрами.

В первую неделю в репертуаре — опера «Зальцбург-100: Аида», драма Милоша Формана «Пролетая над гнездом кукушки», авторское кино «Кофе и сигареты», знаменитый фильм Мартина Скорсезе «Таксист», биографическая драма режиссера Василисы Кузьминой «Ника», современная комедийная драма «Худший человек на свете», научно-фантастическая комедия «Все везде и сразу».

Кинотеатр рассчитан на 300 посадочных мест. Под сильным дождем сеансы отменяются.

Ознакомиться с подробным расписанием кинопоказов и приобрести билеты можно на сайте «Москино».



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**Проект реализован
с использованием гранта,
предоставленного
ООГО «Российский фонд
культуры»**

НАМ 65 ЛЕТ!

№ 3

journal of literary criticism and studies of literature

PROBLEMS of literature

may – june

2022

established
in 1957
moscow

№ 3

журнал критики и литературоведения

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

май — июнь

2022

журнал основан
в 1957 году
москва

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

Алексей Давидович Алехин
поэт, литературный критик,
Москва, Россия

Михаил Леонидович Андреев
доктор филологических наук,
член-корреспондент РАН,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН, Москва,
Россия

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

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

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

Эмил Димитров
доктор филологических наук,
Институт литературы Болгарской
академии наук, София, Болгария

Виталий Львович Махлин
доктор философских наук,
кандидат филологических наук,
член-корреспондент Академии
гуманитарных исследований при
Институте философии РАН, Институт
научной информации по общественным
наукам РАН, Москва, Россия

Мария Олеговна Переяслова
кандидат филологических наук,
ответственный секретарь журнала
«Вопросы литературы»

Елена Алексеевна Погорелая
кандидат филологических наук,
Российский государственный
гуманитарный университет, Москва,
Россия

Ольга Ивановна Половинкина
доктор филологических наук, Российский
государственный гуманитарный
университет, Москва, Россия

Денис Соболев
PhD, Университет Хайфы, Израиль

Галин Тиханов
PhD, Лондонский университет
королевы Марии, Великобритания

Кэрил Эмерсон
PhD, Принстонский университет, США

Редакция

Анастасия Викторовна Бородачева
младший редактор

Игорь Дуардович
директор редакции

Полина Дуардович
заведующая редакцией,
менеджер по спецпроектам

Анна Владимировна Жучкова
редактор, кандидат филологических
наук, Российский университет дружбы
народов, Москва, Россия

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА ЛУЦЕНКО
редактор, кандидат филологических
наук, Российский государственный
гуманитарный университет,
Российская академия народного
хозяйства и государственной
службы при Президенте Российской
Федерации, Москва, Россия

ИВАН ГЕРМАНОВИЧ МОРОЗОВ
младший редактор

МАРИЯ ОЛЕГОВНА ПЕРЕЯСЛОВА
ответственный секретарь, редактор,
кандидат филологических наук

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВНА ПОГОРЕЛАЯ
редактор, кандидат филологических
наук, Российский государственный
гуманитарный университет, Москва,
Россия

СЕРГЕЙ АНДРЕЕВИЧ ЧЕРЕДНИЧЕНКО
редактор, Литературный институт
им. А. М. Горького, Москва,
Россия

АНАСТАСИЯ АНДРЕЕВНА
ШАПОВАЛОВА
менеджер по распространению
журнала и работе с авторами

Перевод на английский язык

Лидия Николаевна Голуб

Франциска Макнил
PhD, Американская ассоциация
литературных переводчиков

Учредители

Фонд содействия развитию литературы
«Литературная критика», АНО Редакция
журнала критики и литературоведения
«Вопросы литературы».

Периодичность: 6 раз в год.

Журнал выходит с 1957 г.

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

Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-47288 от 17 ноября 2011 г.

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

Журнал включен в Перечень
рецензируемых научных журналов
ВАК (группа научных специальностей
«10.01.00 — литературоведение»),
Российский индекс научного
цитирования (РИНЦ),
в реферативную базу данных научной
периодики Scopus.

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

Публикуемые материалы прошли
процедуру экспертного отбора
и одностороннего слепого
рецензирования.

Ответственность за точность цитат
и фактических данных несут авторы
публикуемых материалов.

Контактная информация

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

Тел.: +7 (495) 629-49-77

Email: voplit@mail.ru

Сайт: <http://voplit.ru>

Facebook: <https://www.facebook.com/voplit/>

© Журнал «Вопросы литературы»,
2022

Editor-in-chief

IGOR O. SHAYTANOV

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

Editorial board

ALEKSEY D. ALEKHIN

poet, literary critic, Moscow, Russia

MIKHAIL L. ANDREEV

Doctor of Philology, Associate Member of the RAS, A. M. Gorky Institute of World Literature of the RAS, Moscow, Russia

KONSTANTIN M. AZADOVSKY

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

DMITRY P. BAK

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

EMIL DIMITROV

Doctor of Philology, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria

SIMON DIXON

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

CARYL EMERSON

PhD, Princeton University, USA

NIKOLAY P. GRINTSER

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

VITALY L. MAKHLIN

Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, Associate Member of the Academy of Humane Research, RAS Institute of Philosophy, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the RAS, Moscow, Russia

MARIA O. PEREYASLOVA

Candidate of Philology, executive editor of *Voprosy Literaturny*

ELENA A. POGORELAYA

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

OLGA I. POLOVINKINA

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

DENIS SOBOLEV

PhD, University of Haifa, Israel

GALIN TIKHANOV

PhD, Queen Mary University of London, UK

Editors

ANASTASIA V. BORODACHEVA

Subeditor

SERGEY A. CHEREDNICHENKO

Editor, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia

IGOR DUARDOVICH

Director

POLINA DUARDOVICH

Managing Editor, Special Project Manager

ELENA M. LUTSENKO

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

IVAN G. MOROZOV

Subeditor

MARIA O. PEREYASLOVA

Executive Editor, Editor, Candidate of Philology

ELENA A. POGORELAYA

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

ANASTASIA A. SHAPOVALOVA

Distribution Sales Manager, Author Relations Manager

ANNA V. ZHUCHKOVA

Editor, Candidate of Philology, Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, Russia

Translation

LIDIA N. GOLUB

FRANCISCA MCNEILL

PhD, American Literary Translators Association

Publishers

The Foundation for Advancement of Literature 'Literary Criticism', ANCO the journal of literary criticism and studies of literature *Voprosy Literaturny*.

Frequency: 6 times per year.

The journal was established in 1957.

The journal is registered with the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor). Certificate PI No. FS77-47288 issued on 17 November 2011.

Subscription index in the United Catalogue *The Russian Press* is 70149.

Abstracting and indexing: the list of journals reviewed by the State Commission for Academic Degrees and Titles (group of specialties: 10.01.00 — Literary criticism), the national data

analytical system Russian Science Citation Index (RSCI), the abstract and citation database Scopus.

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

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

The authors of the journal assume full responsibility for the accuracy of all facts and quotations.

Contacts

10 Bolshoy Gnezdnikovskiy Ln., Moscow, 125009, Russia.

Telephone: +7 (495) 629-49-77

Email: voplit@mail.ru

Website address: <http://voplit.ru>

Facebook: <https://www.facebook.com/voplit/>

© *Voprosy Literaturny*, 2022

- 13 **И. ШАЙТАНОВ.** «ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРЫ» — 65

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

/ Поэтика жанра

- 16 **С. КАЗАКОВА.** ТРИ ВЕРТЕРА НАД ОБРЫВОМ. Гетевские аллюзии в романе Гончарова

ВЕК МИНУВШИЙ

- 45 **С. ПЕРЕВАЛОВА.** «ВЕТЕР ПРИНЕС ИЗДАЛЕКА ЗВУЧНЫЕ ПЕСНИ ТВОИ...» Поэтические традиции Александра Блока в русской «лейтенантской» прозе
- 62 **Е. БАЛАШОВА, И. КАРГАШИН.** «ЗВОНКИЙ, КАК БУБЕН, СТИХ...» Поэзия Ивана Пулькина

ЛИТЕРАТУРНОЕ СЕГОДНЯ

/ Новейшая антология

- 87 **В. ЗУБАРЕВА.** НЕБЕСНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ. О новой книге Марины Кудимовой

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

/ Книги, о которых спорят

- 98 **О. ПОЛОВИНКИНА.** РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕЛА / ИСКУССТВЕННОГО ТЕЛА в романе Э. Берджесса «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» и одноименном фильме С. Кубрика

/ Шекспировская мастерская

- 118 **И. ШАЙТАНОВ.** «СОНЕТЫ» ШЕКСПИРА: О ПЕРЕВОДАХ НОВЫХ И ВНОВЬ ОБРЕТЕННЫХ. У. Шекспир, Сонеты 75–86. Перевод М. Кузмина
- 133 **Е. ЛУЦЕНКО.** ШЕКСПИР ЗА РАБОТОЙ. О книге Дж. Шапиро «1599. Один год из жизни Шекспира»

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ПОЭТИКА

- 180 **В. БАГНО.** РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ В ПЕРЕВОДЧЕСКИХ КАТАКОМБАХ И ПЕТЕРБУРГСКО-ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА СТИХОТВОРНОГО ПЕРЕВОДА

/ «Только детские книги читать...»

- 209 **Г. ВЕЛИГОРСКИЙ.** Что не так с Фомушкой-трубочистом. О причинах неуспеха первого перевода повести Ч. Кингсли «The Water Babies» на русский язык

ПУБЛИКАЦИИ. ВОСПОМИНАНИЯ. СООБЩЕНИЯ

- 229 **Е. АБДУЛЛАЕВ.** «Россия, захваченная немцами». Записки старого солдата, который не является ни пэром Франции, ни дипломатом, ни депутатом. *Окончание*

КНИЖНЫЙ РАЗВОРОТ

- 268 В. Е. Багно. Испанцы трех миров. Посвящается Хуану Рамону Хименесу (**Н. ПАСТУШКОВА**)
- 272 В. Г. Зебальд. Campo santo (**Л. ЕГОРОВА**)
- 278 Александр Сухово-Кобылин. Материалы из собрания Государственного литературного музея: Альбом-каталог (**В. КАЛМЫКОВА**)
- 284 М. А. Воскресенская. Серебряный век в социокультурном измерении (**Е. ЮШКОВА**)
- 288 М. Е. Бабичева. На чужбине писали о Родине: проза второй волны русской эмиграции: библиографические очерки (**Р. КРАСИЛЬНИКОВ**)
- 294 Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методологии анализа: коллективная монография (**Е. ЕЛИНА**)

- 13 **I. SHAYTANOV.** *VOPROSY LITERATURY IS 65*

HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE

/ Poetics of the Genre

- 16 **S. KAZAKOVA.** *THREE WERTHERS OVER THE PRECIPICE.* Goethe allusions in Goncharov's novel

FROM THE LAST CENTURY

- 45 **S. PEREVALOVA.** 'WINDS FROM AFAR DID BRING HINTS OF A SONG OF A SPRING...' Aleksandr Blok's poetic traditions in the Russian 'lieutenant prose'

- 62 **E. BALASHOVA, I. KARGASHIN.** 'A VERSE RINGING LIKE A TAMBOURINE...' The poetry of Ivan Pulkin

RUSSIAN LITERATURE TODAY

/ Contemporary Reviews

- 87 **V. ZUBAREVA.** *THE HEAVENLY COMPONENT.* On Marina Kudimova's new book

WORLD LITERATURE

/ The Books We Talk About

- 98 **O. POLOVINKINA.** *THE REPRESENTATION OF A BODY / ARTIFICIAL BODY IN A. BURGESS' A CLOCKWORK ORANGE AND THE FILM ADAPTATION BY S. KUBRICK*

/ Shakespeare's Workshop

- 118 **I. SHAYTANOV.** *SHAKESPEARE'S SONNETS: ON THE TRANSLATIONS NEW AND NEWLY FOUND.* W. Shakespeare, Sonnets 75–86 translated by M. Kuzmin

- 133 **E. LUTSENKO.** *SHAKESPEARE AT WORK.* On J. Shapiro's book *A Year in the Life of William Shakespeare: 1599*

COMPARATIVE STUDIES

- 180 **V. BAGNO.** RUSSIAN MODERNISM IN THE TRANSLATION
CATACOMBS AND THE PETERSBURG-LENINGRAD SCHOOL
OF POETIC TRANSLATION

/ 'Only children's books to read...'

- 209 **G. VELIGORSKY.** WHAT IS WRONG WITH FOMUSHKA
THE CHIMNEY-SWEEP? Why the first Russian translation
of C. Kingsley's *The Water Babies* was a flop

PUBLICATIONS. MEMOIRS. REPORTS

- 229 **E. ABDULLAEV.** RUSSIA INVADED BY GERMANS. Notes of an old
soldier who is neither a Peer of France, nor a diplomat, nor a deputy.
The ending

DOUBLE-PAGE SPREAD

- 268 V. E. Bagno. Spaniards of the three worlds. In dedication to Juan
Ramón Jiménez (**N. PASTUSHKOVA**)
- 272 W. G. Sebald. Campo santo (**L. EGOROVA**)
- 278 Aleksandr Sukhovo-Kobylin. Materials from the collection
at the State Literary Museum: An illustrated catalogue
(**V. KALMYKOVA**)
- 284 M. A. Voskresenskaya. The sociocultural dimension of the Russian
Silver Age (**E. YUSHKOVA**)
- 288 M. E. Babicheva. Exiled, they wrote about their motherland: Prose
by second-wave Russian émigrés: Biobibliographical essays
(**R. KRASILNIKOV**)
- 294 Russian literature and journalism during the pre-revolutionary
period: Forms of interaction and analysis methodology:
A co-authored monograph (**E. ELINA**)



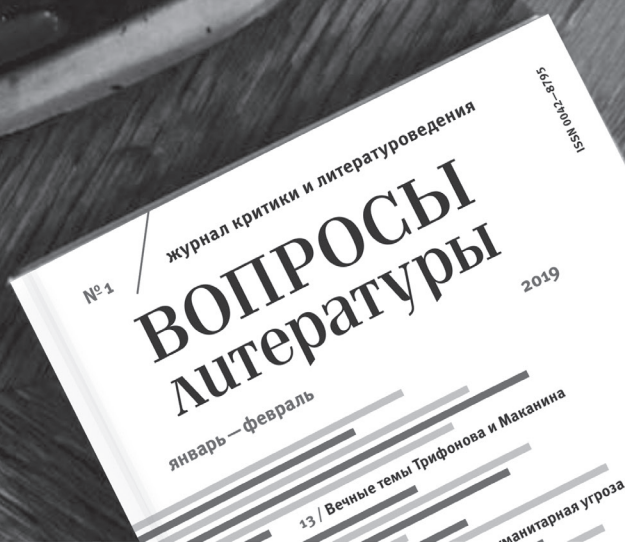
ВОПЛИ - центр
культурно-образовательные проекты
журнала «ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ»

**ПИШЕМ
НА
КРЫШЕ**

Первая школа

писательского мастерства

от толстого журнала



«ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРЫ» — 65

Возраст пенсионный... На покой не собираемся, о прошлом помним, культуру не отменяем. В помещении журнала к этой дате мы организуем выставку. Выставки у нас стали традиционными. Первой, открытой для посещения, была по Михаилу Булгакову, биографически связанному с местом нашего проживания — в доме Нирнзее в Большом Гнездиновском...

Теперь для нашей новой выставки отбираем экспонаты — фотографии, предметы редакционного быта, верстки и экземпляры журнала. Сравнивая их, мы видим, как менялся внешний вид и формат «Воплей». Не менее показательно то, как менялась бумага: улучшалась и ухудшалась, становилась дороже и дешевле... За этими изменениями нередко — смены эпох в жизни страны. С № 2, 2022 бумага опять поменялась: стала дешевле, менее стильной, зато белее и тоньше... Так что мнения относительно перемены разошлись: одни сожалеют об утраченном стиле, другие говорят, что читать на белой бумаге легче.

Все-таки главное то, что мы предоставляем для чтения. Перемены последнего времени — школа «Пишем на крыше», подготовка книжных изданий, но главное — сам журнал. Традиционные рубрики видоизменяются и становятся подвижнее, пытаемся в печатном слове поспеть за электронными медиа. Пospеть — значит не бежать так же быстро, но найти свою нишу. О том, что поспеваем, говорит выросший (впервые лет за двадцать!) тираж журнала — с тысячи до полутора. Это очень приличная цифра, если иметь в виду, что наш жанр — академический (хотя не только) нон-фикшн. Может ли кто-либо в нашем жанре похвастаться сопоставимым тиражом? Но и для сегодняшних литературно-художественных «толстяков» цифра вполне завидная. А у нас еще есть и электронная подписка.

65 лет — дата не совсем юбилейная, но серьезная и предлагающая подумать как о продолжении, так и о переменах. Что касается продолжения, то оно остается в русле традиции журнала, явившегося при расцвете «оттепели», настроенного на тогдашний лад свободного высказывания, даже если оно и не вполне совпадает с мнением редакции или редколлегии. Впрочем, и там, и там мнения тоже не обязательно совпадают. Две

точки зрения, высказанные в рамках одного номера или разнесенные по разным, — то, чего мы хотим и ищем. Здесь остается только сожалеть, что академическая среда не слишком открыта к спору. Спорить-то спорят, но предпочитают делать это в узком кругу (впрочем, избегая задеть «своих»), следуя убеждению, что на конференциях самое интересное — кулуары. Мы предлагаем вынести кулуары в открытый текст, для чего даем возможность высказываться не только на печатных страницах, но и на нашем сайте.

Сайт, наверное, теперь — необходимое сопровождение печатной версии. Все труднее становится заказать статью о современном писателе и тем более по следам только что вышедшего и обсуждаемого произведения. В нашем быстротекущем мире странно вести разговор с промежутками в полгода, а то и в целый год. Таковы обычные сроки печатной публикации. Но печатную версию можно дополнить оперативностью слова на сайте — обмена мнениями, острого высказывания. Для печати остается нечто более основательное, дающее обзор и перспективу разных точек зрения. Мы пытаемся исходить в данном случае не из противоречия или необходимости взаимоисключающего выбора, но из взаимной дополнительности.

На обложке и на титульном листе названию журнала сопутствует его жанровое определение: «Журнал критики и литературоведения». Литературу критикуем и ею ведаем, то есть предполагаем основательность ее знания у тех, кто предлагает нам свои материалы. Пытаемся добиваться исторической полноты знания и теоретической проницательности мысли.

Хотя в последнее время лавина теоретических понятий поредела, но теории все еще множатся, а теоретики убеждены, что новое невозможно без того, чтобы его не оформить новым словом. При начале советской власти А. Горнфельд произнес речь, а потом перенес ее название на титульный лист своей книги: «Новые словечки и старые слова». Новые словечки (в том числе и термины) зеленеют, потом опадают и шуршат под метлой, редко обретая статус слова (тем более — понятия).

Мы с готовностью откликаемся на презентацию или обсуждение теорий, но все более растет ощущение, что за обсуждением хорошо бы последовать применению. И это относится не только к тому, что предлагают в качестве новинок. Столько сказано о Бахтине или формализме! В последнее время о формализме вновь и вновь: устанавливают предположительные истоки, проверяют логику, переводят на языки других

теорий... Но практически никто не пытается продолжить сделанное формалистами или проверить их идеи не другими идеями, а текстами в их понимании. Очень ждем таких статей, в которых бы старые слова не облекались в новые словечки, а служили поводом к пониманию текстов, старых и новых.

Понимать текст — значит соотносить его с историей культуры, которая видится из сегодняшнего дня, находить слово, отзывающееся сегодняшнему дню напоминанием о забытом и утраченном. Когда-то Достоевский писал, что фетовское «Шепот, робкое дыхание, / Трели соловья...» прозвучало бы оскорбительно в Лиссабоне, разрушаемом землетрясением. А может быть, по-человечески спасительно? Речь о катастрофе, которая долго оставалась в памяти как ужас, ничем не превзойденный. В XX веке его далеко превзошли и показали, что возможности ужаса неисчерпаемы. Выход? В Слове, которое было в начале и было Бог, но которое теперь потерялось в потоке фейков, в условиях жизни, уже привычно определяемых формулой — после правды.

Мы продолжаем говорить о слове — в доступных нам пределах. Поскольку в подзаголовке нашего названия — критика и литературоведение, то и хотели бы совмещать критическую свободу, литературоведческую осведомленность и теоретическую пронизательность. В этом мы ощущаем нашу ответственность — работать взвешенным словом в пространстве неотменной и неотменяемой культуры.

С этим напоминанием ввиду шестидесятилетия (на пенсию не собираемся) и обращаемся к нашим авторам. И к тем, с кем работаем, кому благодарны за участие в общем деле, и к тем, кого ждем. Молодых к нам приходит все больше, радуемся, когда они появляются, и еще больше радуемся, когда они остаются, становясь нашими авторами, подхватывая наш разговор.

Игорь Шайтанов

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-16-44

ТРИ ВЕРТЕРА НАД ОБРЫВОМ

Гетевские аллюзии в романе Гончарова

СВЕТЛАНА КОНСТАНТИНОВНА КАЗАКОВА

кандидат искусствоведения, независимый исследователь
(119002, Российская Федерация, г. Москва,
пер. Сивцев Вражек, д. 43, пом. 417;
email: svka@inbox.ru)

Аннотация. Статья выявляет аллюзии Гончарова к роману Гете «Страдания юного Вертера». Черты гетевского персонажа прослеживаются в образах Райского, Волохова, Ватутина. Аллюзия используется как импульс к гипотезе о сверхзадаче романа «Обрыв»: юкстапозиции творческих принципов Райского-писателя и самого Гончарова.

Ключевые слова: И. Гончаров, И. В. Гете, Вертер, «Обрыв», аллюзия, русский роман, роман о художнике, теория романа.

Статья поступила 05.10.2021.

© 2022, С. К. Казакова

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-16-44

THREE WERTHERS OVER THE PRECIPICE

Goethe allusions in Goncharov's novel

SVETLANA K. KAZAKOVA

Candidate of Art History, independent researcher

(43 Sivtsev Vrazhek Ln., Rm. 417, Moscow, 119002, Russian Federation;
email: svka@inbox.ru)

Abstract: The article discovers an allusion to Goethe's Werther in Goncharov's *The Precipice* [Обрыв] and explains its role in the novel. The author notices how the book's leading male characters — Boris Raysky, Mark Volokhov, and Tit Nikonych Vatutin — exhibit the intertextual markers. The triple allusion to Goethe's protagonist is examined as a key to understanding the novelist's aesthetic testimony of the diversity of the forms of life, which calls for adequate, i. e., flexible, artistic representation. The author proposes and goes on to justify a hypothesis that *The Precipice* should be treated as a juxtaposition of two novelistic models. The article uncovers the supposed discrepancy between Goncharov's own artistic method and the one perceived through his character Boris Raysky's literary experiments. While Goncharov abandons the linear and monolithic nature of artistic structures, Raysky (if only subconsciously at times) prefers his characters and plots to be well-rounded and complete. The scholar finds that, through an ingenious use of the complex structure of a novel-within-a-novel, Goncharov on behalf of his hero invokes the classical paradigm of the 1800s — 1850s novel, only to deconstruct it in his own work.

Keywords: I. Goncharov, J. W. Goethe, Werther, *The Precipice* [Обрыв], an allusion, a Russian novel, Künstlerroman, theory of the novel.

The article was received on 5 Oct. 2021.

© 2022, S. K. Kazakova

...Он «в молодости приехал в город, влюбился <...> и <она> в него. Но родители <...> назначили ей в женихи кого-то другого». Можно ли в этих фрагментах фабулы из романа Гончарова «Обрыв» услышать отголоски истории страдающего героя Гете? Вероятно, да: юный Вертер прибывает в город, влюбляется; взаимность симпатии очевидна; но девушка почти помолвлена: на смертном одре мать вручила судьбу дочери надежному молодому человеку. Достаточно ли этих нарочито подобранных совпадений для вывода о намеренной аллюзии русского романиста? Разумеется, нет... А если прибавить, что персонаж Гончарова носил синий фрак и желтые панталоны?

Знаменитый костюм Вертера, хорошо известный европейским портным конца XVIII века, а также современным психиатрам¹, принадлежал волжскому помещику из романа «Обрыв» Титу Никонычу Ватутину (обстоятельство, на которое исследователи, насколько нам известно, не обратили серьезного внимания)². Именно описание одежды дает основание для гипотезы о гетевской аллюзии: совпадения почти буквальны. При этом и Гете, и Гончаров упоминают знаковые детали костюма дважды.

6 сентября

Долго я не решался сбросить тот простой синий фрак, в котором танцевал с Лоттой; но под конец он стал совсем неприличным. Тогда я заказал новый, такой же точно, с такими же отворотами и обшлагами, и к нему опять желтые панталоны и жилет. Все же он не так мне приятен. Не знаю... может быть, со временем я полюблю и его³.

-
- 1 Популярность романа Гете «Страдания юного Вертера» вызвала моду на подражание герою — молодые люди одевались как Вертер, вели себя как Вертер. По Европе прокатилась волна самоубийств — несчастные влюбленные кончали с собой, держа томик Гете в руках. Термин «эффект Вертера» вошел в современную психиатрию — сегодня под ним понимается суицидальное поведение, спровоцированное произведением искусства.
 - 2 В критической литературе параллель между Ватутиным и Вертером не получила освещения; за Титом Никонычем закрепилось иное амплуа — «рыцаря старого времени». «Пронесенная сквозь всю их жизнь любовь Татьяны Марковны и Ватутина изображена романистом в жанровой традиции рыцарской повести», — читаем у В. Недзвецкого [Недзвецкий 1992: 55]. И далее: «Отношения Ватутина и Бережковой — аналог средневековых идеалов с их платонизмом и верностью прекрасной даме-избраннице» [Недзвецкий 1992: 57].
 - 3 Здесь и далее роман «Страдания юного Вертера» цитируется в переводе Н. Касаткиной.

Это из письма Вертера. Своему пристрастию в одежде герою остался верен до трагического финала:

Он лежал, обессиленный, на спине, головой к окну, одетый, в сапогах, в синем фраке и желтом жилете. Весь дом, вся улица, весь город были в волнении.

Персонаж Гончарова одет похожим образом:

Все просто на нем, но все как будто сияет. Нанковые панталоны выглажены, чисты; синий фрак как с иголочки. Ему было лет пятьдесят, а он имел вид сорокалетнего свежего, румяного человека благодаря парикю и всегда гладко обриту подбородку.

Таким предстает Ватутин, когда герой романа, Борис Райский, впервые приезжает в имение. Через годы, к концу повествования, Тит Никоныч вновь блистает «складками белоснежной сорочки, желтыми нанковыми панталонами, синим фраком с золотыми пуговицами и сладчайшей улыбкой».

Как видим, Ватутин много лет носит синий фрак и желтые нанковые⁴ панталоны, при этом его гардероб всегда нов («как с иголочки»), то есть очевидно, что, подобно герою Гете, он раз за разом заказывает один и тот же фасон⁵.

Знакомя читателя с персонажем, Гончаров вскользь упоминает какой-то давний слух о взаимной склонности Тита Никоныча и Татьяны Марковны Бережковой (двоюродной бабки

- 4 Нанка (от названия китайского города Нанкин) — прочная хлопчатобумажная ткань желтоватого цвета. Возможно, при первом упоминании одежды Ватутина Гончаров намеренно не упоминает оттенок панталон, маскируя аллюзию к Вертеру (во втором описании цвет уточнен). В XIX столетии свойство материала было известно; в словаре Брокгауза и Ефрона сказано следующее: «Этот сорт хлопка отличается своим буровато-желтым цветом, который является характерной особенностью и приготовленной из этого хлопка ткани» [*Энциклопедический...* 1897: 519]. Но в XX–XXI веках уловка Гончарова вводит в заблуждение не только читателей, но и комментаторов романа. Так, например, Л. Гейро в Примечаниях к «Обрыву» не обратила внимания на желтоватый оттенок, указав лишь, что нанка — «грубая хлопчатобумажная ткань» [Гейро 1980: 710].
- 5 Гончаров вновь не подчеркивает важную деталь (многолетнюю приверженность Ватутина к одному костюму), а позволяет читателю самому заметить ее.

Райского); родители юной особы брак не одобрили; она, в свою очередь, не согласилась с их выбором «и осталась девушкой». Так ли, «нет ли — знали только они сами. Но правда то, что он ежедневно являлся к ней, или к обеду, или вечером, и там кончал свой день. К этому все привыкли и дальнейших догадок на этот счет никаких не делали».

К концу повествования слух разрастается до скандальных подробностей («бог знает что наговорили»):

— Что... в одну ночь граф (за которого сватали Бережкову. — С. К.) подстерег rendez-vous Татьяны Марковны с Ватутиным в оранжерее... Но такое решительное rendez-vous <...> Драться было нельзя⁶, чтоб не огласить ее. Соперники дали друг другу слово: граф — молчать обо всем, а тот — не жениться...

«Вертеризм» Тита Никоньча травестируется цветущим румяным видом «страдальца» и его усиленным вниманием к своему здоровью. Выражаясь современным языком, Ватутин придерживался ЗОЖ (здорового образа жизни) и пропагандировал его среди близких. То и дело от него можно было слышать критические суждения о блюдах, которые вкусны, «но тяжелы для желудка», замечания о вреде никотина, опасения сырости и т. п.

«Времена Вертеров и Шарлотт прошли. Разве это возможно?» — этот вывод не просто напрашивается, он звучит в романе Гончарова из уст Веры, героини, в которую безнадежно влюблен Райский, еще один Вертер в «Обрыве». Переключек — более или менее явных — между героями двух романов довольно много. Сцена знакомства Бориса с младшей из сестер, Марфенькой, напоминает эпизод первой встречи Вертера и Шарлотты⁷. Кроме того, сходны детали декораций, обрамляющих сцены страданий молодых людей, — оба ищут

6 Речь идет, разумеется, о дуэли; драка как таковая как раз случилась.

7 Гончаров «цитирует» сцену Гете не буквально, а воспроизводит ее атмосферу на уровне архетипов и базовых концептов. Дорога, экипаж, двор, дом, крыльцо — и взору изумленного мужчины открывается неожиданное, поражающее своей архаической естественностью зрелище: прелестная девушка в простой белой одежде с караваем хлеба (Лотта) или горстью пшена в руках (Марфенька). Стоит ли говорить, что увиденное зрелище глубоко впечатлило обоих молодых людей — Райского так же, как и героя Гете!

успокоения на крутых склонах (один — в горах, другой — на обрыве)⁸; оба, надеясь отвлечься, в критический момент отправляются в служебную поездку с высокопоставленным лицом (Вертер — с посланником, Райский — с губернатором). Объединяют молодых людей и болезненные воспоминания — умирающая девушка, «сраженная последним, страшным недугом».

Райский в амплуа Вертера (как и Тит Никоныч) не лишен пародийности. Воспринимать Бориса в трагедийном дискурсе не позволяет сомнительная многочисленность объектов его страданий. Сначала он увлекся петербургской кузиной Софьей, потом выдумал влюбленность в Марфеньку; наконец со всей силой страстной творческой природы сосредоточился на старшей сестре, Вере. Кроме того, пародией выглядят повторяющиеся порывы Райского уехать — бежать от страданий. Слуга Егор несколько раз носит чемодан с чердака и обратно. Эти зигзаги настроения как будто противопоставлены щемящей сердце детали в романе Гете — ненужным дорожным сборам Вертера накануне рокового шага. Молодой человек велит слуге «приготовить все в дорогу», даже дает указания, как это лучше сделать («уложить в самый низ сундука книги и белье»); наконец, получив пистолеты, приказывает «запаковать все окончательно». Решение принято бесповоротно, герой Гете не передумает...

Самым драматичным, как это ни странно, оказывается третий Вертер в «Обрыве» — Марк Волохов. Его история практически не содержит прямых отсылок к Гете (разве что он тоже имеет обыкновение исчезать в кустах на круче); более того, в роли несчастного влюбленного Марк оказывается довольно неожиданно — как будто попадает в собственный капкан. Но в его образе сосредоточено скрытое суицидальное начало — именно так в контексте романа воспринимается отчаянное решение Марка ехать на Кавказ⁹. И это дает основания присоединить Волохова к «сонму» Вертеров¹⁰.

8 «Лучшая моя отрада — одолеть крутой подъем, проложить тропинку в непроходимой чаще», — пишет другу Вертер. Райский тоже бродит по крутому берегу: в крайнем возбуждении бросается с обрыва в кусты или в «артистическом» порыве отправляется на Волгу посмотреть грозу.

9 «Гибельным» назвал Кавказ в рецензии на «Обрыв» А. Скабичевский [Скабичевский 1958: 308].

10 Героя Гете посещали мысли о войне, но, видимо, они возникли до его любовной истории и не были с ней связаны. В письме от 25 мая

Аллюзия к герою Гете реализует характерный для Гончарова прием литературной памяти. Творчество романиста подчеркнуто вписано в контекст русской и мировой литературы — его произведения насыщены скрытыми и явными аллюзиями и отсылками. Эта укорененность в традиции неизменно вызывает интерес у исследователей и составляет самостоятельный тематический пласт в гончаровистике¹¹.

Главная особенность гетевской аллюзии в «Обрыве» состоит в том, что Вертеров несколько. Гончаров расслаивает всемирный образ-архетип, распределяя его между различными персонажами¹². Этот шаг, пародийный на первый взгляд, при более внимательном рассмотрении может оказаться программным выступлением. В тексте романа прием поддержан прямым высказыванием героя — на других примерах. Борис Райский убеждает своего собеседника, Ивана Ивановича Аянова (старшего приятеля и бывшего сослуживца): «Повторяю тебе, Дон Жуаны, как Дон Кихоты, разнообразны до бесконечности». Обратная сторона медали состоит в том, что Райский сам не представляет собой целостности, дробится между литературными архетипами. Эта идея сформулирована в другом диалоге Аянова и Райского:

— И чем ты сегодня не являлся перед кузиной! Она тебя Чацким назвала... А ты был и Дон Жуан, и Дон Кихот вместе. Вот умудрился! Я не удивлюсь, если ты наденешь рясу и начнешь вдруг проповедовать...

— И я не удивлюсь, — сказал Райский, — хоть рясы и не надеву, а проповедовать могу — и искренно, всюду, где замечу ложь, притворство, злость — словом, отсутствие красоты, нужды нет, что сам бываю безобразен...

Множественность воплощений Вертера в «Обрыве» свидетельствует об интересе Гончарова к судьбе мировых литературных типов. Открыто эта тема будет заявлена вскоре после

Вертер пишет о своей затее как о чем-то неактуальном: «У меня был один замысел, о котором я решил не писать вам, пока он не осуществится. Теперь уж все равно, раз из него ничего не вышло. Я хотел идти на войну; это была моя давняя мечта».

- 11 См., например: [Отрадин 1994; Хайнади 2010].
- 12 Вопрос о так называемом двойничестве Райского и Волохова мы здесь опускаем — в данном случае степень близости их натур не имеет значения.

написания романа — в критическом этюде «Мильон терзаний» (разборе пьесы Грибоедова «Горе от ума»). Размышляя о долговечности тех или иных образов, автор статьи отмечает, что одни «бледнеют и уходят в прошлое», другие, как Дон Кихот, Гамлет, Чацкий, «являлись и являются» в своих бесконечных подобиюх [Гончаров 1955а: 33]. При этом «художникам иногда приходится обновлять, по прошествии долгих периодов, являвшиеся уже когда-то в образах основные черты нравов и вообще людской природы, облакая их в новую плоть и кровь в духе своего времени» [Гончаров 1955а: 11].

В трилогии Гончарова у литературных аллюзий можно обнаружить особую роль — они задают точку отсчета для восприятия инструментария и проблематики романа. Так было в «Обыкновенной истории», где отсылка к комедии Э. Скриба маркировала механизм нарративной иронии¹³; так было и в «Обломове», где параллели с трактатом С. Кьеркегора «Или — или» шифровали двойственное считывание образов главных персонажей¹⁴.

Можно предположить, что, обращаясь к «Вертеру», Гончаров намеревался актуализировать гетевскую традицию и представить публике роман о художнике¹⁵. Сравнений с великим предшественником русский романист не боялся. «Но я все-таки упорно предавался своему анализу, не смущаясь попыток над подобными натурами знаменитых писателей, как, например, Гете», — писал автор «Обрыва» в Предисловии к роману¹⁶ [Гончаров 1955b: 160].

13 Под нарративной иронией понимается авторский прием Гончарова — намеренное подталкивание читателя к выводам, которые при внимательном знакомстве с текстом оказываются слишком поверхностными или даже ложными.

14 Подробнее см.: [Казакова 2019; 2018].

15 О гетевской традиции в творчестве Гончарова пишут давно. Романиста «назначили» русским Гете еще при жизни — за бесстрастность и объективность. Исследователи XX века проследили принадлежность «Обыкновенной истории» и «Обломова» к жанру романа воспитания (см., например: [Краснощекова 2003; 2012]); «Обломов» также рассматривался как анти-Фауст. Кроме того, отмечены неоднократные прямые отсылки и скрытые гетевские мотивы в текстах Гончарова.

16 Е. Краснощекова предполагает, что эти слова могут относиться к другому роману Гете — «Годам учения Вильгельма Мейстера» [Краснощекова 2012: 382].

Один из основоположников теории романа — Фридрих Шлегель — считал «роман о художнике» ложным понятием, которое «сбивает с толку суждение» [Шлегель 1983: 282]. Весьма категоричный тезис был высказан в контексте более общей идеи философа: подчеркивая принципиальную индивидуальность романа¹⁷, Шлегель назвал «недоразумением» попытки делать его «отдельным родом поэзии». Из этого недоразумения, по логике теоретика, вытекают обобщения и «неуместные сравнения», искажающие «истинную точку зрения»: «Так, например, роман о художнике мыслят как разновидность всего рода»¹⁸ [Шлегель 1983: 282].

Несмотря на скептическое отношение к классификациям романа, Шлегель все же использует выражение «роман о художнике». В его рассуждениях просматривается ключевой аспект дефиниции: выражение художественных воззрений автора, «которые в научном или историческом произведении не могут быть развиты в такой мере и не так уместны, как в создании изображения» [Шлегель 1983: 282].

Именно эта грань понятия «роман о художнике» положена в основу статьи — «Обрыв» рассматривается как полемическое художественное высказывание по вопросам теории романа.

Борис Райский — увлекающаяся артистическая натура — ищет себя в различных видах искусства. Очередной выбор падает на литературу, и это дает Гончарову повод к прямым эстетическим высказываниям — отдавая дань жанру философских диалогов, романист внедряет в текст разговор персонажей о творчестве.

У Райского рождается «серьезная мысль — писать роман», и он представляет Аянову свое понимание жанра:

— Ты не смейся и не шути: в роман все уходит — это не то, что драма или комедия — это как океан: берегов нет или не видать; не тесно, все уместится там.

17 «...Каждый роман есть индивид сам по себе, и именно в этом и состоит его сущность» [Шлегель 1983: 282].

18 В современном литературоведении «роман о художнике» — вполне устоявшийся термин; соответствующая статья Британской энциклопедии (*Künstlerroman*, или *artist's novel*) определяет его как разновидность романа воспитания — с той разницей, что в последнем в итоге все же торжествует практический смысл, а герой *Künstlerroman* до конца остается в непримиримом противоречии с обыденностью [*Künstlerroman...* 1998].

Далее следует шутовская иллюстрация тезиса — веселый рассказ об актрисе, затеявшей писать комедию («За трагедию она не бралась: тут она скромно сознавалась в своей несостоятельности»). Бедняжка не смогла закончить пьесы, «в которой нужны и начало и конец, и завязка и развязка». Как замечает Райский, «если б она писала роман, то, может быть, и не бросила бы. И лица у ней всё разговаривали бы до сих пор¹⁹ <...> В романе укладывается вся жизнь, и целиком, и по частям».

Собеседник Райского реагирует репликой о границах между жизнью и вымыслом. Прежде всего Аянова беспокоит возможная узнаваемость персонажей: «Ты этак, пожалуй, всех нас выставишь». Борис отвергает опасения приятеля, оставляя портретное сходство живописцам: «Не беспокойся. Что хорошо под кистью, в другом искусстве не годится». С другой стороны, Аянов предостерегает будущего писателя от эмоциональной вовлеченности и призывает Райского к спокойствию: «...не делать романов, если хочешь писать их... Лучше пиши по утрам роман, а вечером играй в карты: по маленькой, в коммерческую... это не раздражает...» Райский частично соглашается («...ты дело говоришь: двум господам служить нельзя»); но совет избегать волнений решительно отвергает: «А это-то и нужно для романа, то есть раздражение».

Дискуссия с Аяновым окончательно укрепляет Бориса в мысли взяться за перо: «Роман — да! Смешать свою жизнь с чужою, занести эту массу наблюдений, мыслей, опытов, портретов, картин, ощущений, чувств... une mer à boire!»

Диалоги первых глав «Обрыва» выглядят как интенция обозначить суть жанра романа: сложные характеры, не сводимые к устоявшимся формам; текучая структура; безграничный охват событий и сфер жизни. У Райского эти определения рождаются из прямого сравнения с драмой; аллюзия

19 Противопоставление комедии, драмы и романа будет звучать в тексте «Обрыва» и далее, не только из уст Бориса: «Она <Вера> вдруг обернулась, взглянула на него мельком, лицо у ней подернулось горьким изумлением.

— Что это, комедия или роман, Борис Павлович? — глухо сказала она, отворачиваясь с негодованием и пряча ногу с туфлей под платье, которое, не глядя, торопливо оправила рукой.

— Нет, Вера, — трагедия! — едва слышно выговорил он угасшим голосом и сел на стул подле дивана».

к Вертеру — это уже «внутрироманная» дискуссия. С кем же на самом деле ведет диалог Гончаров? Кто его союзники, а кто — оппоненты?

Исследователи «Обрыва» зачастую склонны сблизжать позиции автора и персонажа, находить в словах Райского голос его создателя²⁰. Заявленный в начале романа литературный «манифест» героя, действительно, звучит убедительно — он отнюдь не противоречит творческим принципам Гончарова. Но достаточно ли этого для выводов о тождестве? Ключом вновь служит аллюзия к Гете.

Райского с Вертером роднит особая, подчас чрезмерная, впечатлительность. «Натура моя отзывается на все, только разбуди нервы — и пойдет играть!..» — говорит о себе герой Гончарова. Вертер также признается в том, что часто увлекается: «Сердце мое достаточно волнуется само по себе».

Помогают ли эмоции творчеству? Этот вопрос слышится и у Гете, и у Гончарова. «Я счастлив и доволен, а значит, не го- жусь в трезвые повествователи», — говорит в одном из писем Вертер (возможно, подстраиваясь под лексику своего адресата, чьих писем мы не знаем). Райский даже и не пытается избавиться от эмоций; как мы увидим в дальнейшем, чувствительность мировосприятия помешает Райскому сохранить верность своим программным идеям и воплотить их в литературном труде.

Гончаров решал вопрос о месте автора в повествовании в пользу бесстрастной объективности²¹. О его отстраненности писали критики, одни — с упреком, другие — с восхищением²².

20 Гончаров «в большинстве случаев наделяет его (Райского. — С. К.) своими представлениями о творчестве», — считает Е. Балашова [Балашова 2003: 182]. Сходную мысль высказывает Г. Черюкина: «По сути, точка зрения автора совпадает с точкой зрения этого героя» [Черюкина 2008: 179–180].

21 Ссылаясь на переписку Гончарова с М. Стасюлевичем (издателем «Вестника Европы», опубликовавшим «Обрыв»), Е. Краснощекова акцентирует в «автопортрете» автора «Обрыва» те черты, которые роднят его с героем: «тонкие и чуткие нервы», «впечатлительность и страстность всей натуры» [Краснощекова 2012: 408]. Вопрос о реальности эпистолярного образа Гончарова (в особенности в его «исповедях» издателям) не кажется нам однозначным.

22 «Ему нет дела до читателя и до выводов, какие вы сделаете из романа», — писал об авторе «Обломова» Н. Добролюбов. «Он представляет вам живое изображение и ручается только за его сходство

На этом фоне идея отождествить себя с не в меру увлекающимся писателем-дилетантом выглядит, мягко говоря, неожиданно.

В основе дальнейшего анализа лежит допущение, что замыслом Гончарова могло быть не отождествление, а ироничное (имплицитное) противопоставление себя герою. Текст романа исследуется как скрытое столкновение (юкстапозиция) двух творческих систем: Гончаров vs Райский (то есть предполагается, что диалог ведется не с гетевской традицией и не с другими жанрами, а с иной романной парадигмой)²³. К этой гипотезе подталкивает и форма произведения — роман в романе, — излишне изысканная для реализации простого уравнивания автора с персонажем.

Различия между авторским взглядом «трезвого повествователя» и экзальтированным впечатлением героя проявляются в сцене одного из мировоззренческих споров Бориса с кузиной Софьей Беловодовой, бесстрастной светской красавицей, живущей по незыблемым фамильным правилам. Гончаров противопоставляет наблюдения Райского собственным описаниям, но делает это неявно, практически в подтексте.

Закончив визит, Борис предается игре воображения — он видит не реальную Софью, а ее портрет; ему кажется, будто он наконец разобрал «мраморную кузину»:

с действительностью <...> У него нет и той горячности чувства, которая иным талантам придает наибольшую силу и прелесть» [Добролюбов 1958: 55].

- 23 Мысль о склонности романа к саморефлексии высказывал М. Бахтин: «Через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизироваться: пародии на рыцарский роман (первая пародия на авантюрный рыцарский роман относится к XIII веку, это “Dit d’aventures”), на роман барокко, на пастушеский роман (“Экстравагантный пастушонок” Сореля), на сентиментальный роман (у Филдинга, “Грандисон Второй” Музеуса) и т. д. Эта самокритичность романа — замечательная черта его как становящегося жанра» [Бахтин 1970: 97–98]. В литературе об «Обрыве» сложилась традиция исследования романной формы в соотношении с другими жанрами — идиллией, романтической повестью и др. (в русле другой концепции Бахтина — о романизации жанров, см.: [Краснощекова 2012]). Вопрос о декларации в «Обрыве» *внутрижанровой* оппозиции, насколько нам известно, не получил широкого освещения.

Райский вернулся домой в чаду, едва замечая дорогу, улицы, проходящих и проезжающих. Он видел все одно — Софью, как картину в рамке из бархата, кружев, всю в шелку, в бриллиантах, но уже не прежнюю покойную и недоступную чувству Софью.

На лице у ней он успел прочесть первые, робкие лучи жизни, мимолетные проблески нетерпения, потом тревоги, страха и, наконец, добился вызвать какое-то волнение, может быть, бессознательную жажду любви.

По версии самого Гончарова сцена завершилась несколько иначе:

Она сидит неподвижно: на лице только нетерпение, чтоб он ушел. Едва он вышел, она налила из графина в стакан воды, медленно выпила его и потом велела отложить карету. Она села в кресло и задумалась, не шевелясь.

Райский во многом прав, но он преувеличивает и забегает вперед. Как артистическая натура, Борис, несомненно, обладает даром предчувствия — впоследствии Софья действительно увлечется и совершит *un faux pas*, «ложный шаг». Сейчас она задумалась, отказалась от поездки в театр. Поддавшись «проповедям» Райского? Или у нее просто испортилось настроение от неприятных тем разговора, навязанных кузеном? Молодая женщина испытывает жажду — от волнения? Так или иначе, но Софья Беловодова пребывает в границах своего «дискурса»: отмена светского выхода едва ли семантически соотносится с идеей открытости миру и судьбе; будущий *faux pas* (записка мужчине) смехотворен по сравнению с драмой, которая случится на волжских берегах²⁴; манера пить воду свидетельствует о полном самообладании молодой

24 «Кузина твоя увлеклась по-своему, не покидая гостиной», — отмечает Аянов, излагая суть дела в письме к Райскому. Комментарии петербургского приятеля не лишены иронии: «...а граф Милари добивался свести это на большую дорогу — и говорят (это папá разболтал), что между ними бывали живые споры, что он брал ее за руку, а она не отнимала, у ней даже глаза туманились слезой, когда он, недовольный прогулками верхом у кареты и приемом при тетках, настаивал на большей свободе, — звал в парк вдвоем, являлся в другие часы, когда тетки спали или бывали в церкви».

женщины²⁵. Очевидно, что экзальтированное восприятие жизни и личная вовлеченность героя в события мешает их объективной репрезентации.

«Расхождения» позиций автора и его героя прослеживаются также в оценке другого женского персонажа — Марфеньки, младшей из двух провинциальных сестер Бориса Райского.

В глазах кузена юная девушка предстает наивной простушкой:

Как он ни разглядывал ее, как ни пытал, с какой стороны ни заходил, а все видел пока только, что Марфенька была свежая, белокурая, здоровая, склонная к полноте девушка, живая и веселая.

Она прилежна, любит шить, рисует. Если сядет за шитье, то углубится серьезно и молча, долго может просидеть; сядет за фортепиано, непременно проиграет все до конца, что предположит; книгу прочтет всю и долго рассказывает о том, что читала, если ей понравится <...> Желания у ней вращаются в кругу ее быта: она любит, чтобы Святая неделя была сухая, любит святки, сильный мороз, чтобы сани скрипели и за нос щипало.

-
- 25 Семантика этой подробности проявится позже — когда читатель заметит модусы детали, маркирующие состояние других персонажей (в этом состоит характерный прием Гончарова — внедрить в текст значимую, но незаметную подробность, смысл которой раскрывается при внимательном чтении, в сопоставлении ее проявлений в разных ситуациях у разных действующих лиц). Жажда сопровождает героев «Обрыва» в моменты особого душевного напряжения; подчеркивают волнение также и сопутствующие действия и жесты. Просит пить Вера в один из мучительных эпизодов незадолго до кульминации романа:

«Вера вечером пришла к ужину, угрюмая, попросила молока, с жадностью выпила стакан и ни с кем не сказала ни слова» (здесь и далее курсив мой. — С. К.).

Те же слова — в описании волнения Бориса, узнавшего о трагедии сестры:

«— Есть у тебя стакан воды... — спросил Райский. — Дай пить! Он с жадностью выпил стакан, торопя садовника сделать букет».

И ниже по тексту: «Райский, воротясь на рассвете домой, не узнавая сам себя в зеркале, чувствуя озноб, попросил у Марины стакан вина, *выпил и бросился* в постель».

Можно заметить, что в драматических сценах герои *просят* дать им пить; вполне вероятно, что, позволяя Беловодовой самой налить воду из графина, Гончаров предполагал усилить ощущение ее полного контроля над собой.

В ситуациях, лишенных драматизма, герои пьют медленно. «Лениво отпил глоток», «выпил глоток вина» — дважды отмечает Гончаров, описывая визит Райского к Крицкой.

Борис упрощает образ младшей сестры («...что такое Марфенька: это было слишком очевидно»). Он склонен строить характеры на основе главного впечатления — они встают у него «с первого раза совсем цельные и обделанные, как статуя, с которой сдернули покрывала». Эта мысль П. Анненкова, высказанная в статье середины 1850-х годов (совершенно по другому поводу)²⁶, скорее всего, была известна Гончарову. Будто отталкиваясь от нее, он показывает Райского пластиком, чье художественное мышление диссонирует с полноцветным потоком жизни. Забегая вперед, вспомним, что к концу романа Борис увлечется скульптурой — и это, судя по всему, не очередной мимолетный каприз, а призвание, соответствующее природному дарованию героя²⁷.

По существу, Борис не справляется со своей собственной формулой «жизнь — роман, и роман — жизнь»; реализация замысла переключается с тем, как упомянутая актриса-писательница определила комедию: «...скупой — скуп, Тартюф — подлый лицемер»²⁸.

26 Слова критика были сказаны по поводу творческого роста И. Тургенева: «Характеры начинают развиваться последовательнее, выясняясь все более и более с течением времени, как это бывает и в жизни, а не вставая с первого раза совсем цельные и обделанные, как статуя, с которой сдернули покрывала. Сущность самих характеров делается уже не так очевидна: вместо резких фигур, требующих остроумия и наблюдательности, являются сложные, несколько запутанные физиономии, требующие уже мысли и творчества» [Анненков 1982: 328–329].

27 К концу романа Райский вынужден признаться:

«Долго блуждал я в темноте и чуть не сделался самоубийцей, то есть чуть не сгубил своего дарования, ставши на ложный путь! Вы находили в моих картинах признаки таланта: мне держаться бы кисти, а я бросался к музыке и, наконец, бросился к литературе — и буквально разбросался! Затеял писать роман! И вы, и никто — не остановили меня, не сказали мне, что я — пластик, язычник, древний грек в искусстве! Выдумал какую-то “осмысленную и одухотворенную Венеру”! Мое ли дело чертить картины нравов, быта, осмысливать и освещать основы жизни! Психология, анализ!

Мое дело — формы, внешняя, ударяющая на нервы красота!

Для романа — нужно... другое, а главное — годы времени! Я не пожалел бы трудов и на время не поспешил бы, если б был уверен, что моя сила — в пере!»

28 Отзыв актрисы о персонажах французского комедиографа отсылает искушенного читателя к высказыванию Пушкина о Мольере и Шекспире: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают

Представляя одностороннее мнение Райского, Гончаров в то же время ненавязчиво усложняет характеристику героини. Высказывания Бориса о «литературном лепете», «сбивчивых понятиях», неразвитом вкусе сестры оттеняет весьма внушительный список книг, которые одолела Марфенька: это и «Гулливеровы путешествия» («раз семь прочла»), и произведения Гофмана, и поэзия (Жуковский, «Мазепа» Пушкина), и «Горе от ума». Понравилось не все (дочитано до конца также не все, вопреки выводам Райского), но если вдуматься, то суждения Марфеньки о литературе не так и глупы²⁹, а круг чтения вовсе не примитивен (что касается недочитанной «Римской истории Жибона»³⁰, то кто ж посмеет первый бросить камень!). Воображение Марфеньки охватило целую вселенную, вместившую романтическую фантазию, историческую драму, комедию, сатиру.

Любознательность Марфеньки в буквальном смысле простирается до масштабов Вселенной. «Ужели это правда, что там, на звездах, тоже живут люди? Может быть, не такие, как мы...» — говорит она Райскому, глядя на небо. Первые читатели романа, увидевшего свет в 1869 году, могли обратить внимание на актуальность вопроса. В середине XIX века давний интерес к тайнам внеземной жизни был подогрет выходом книги молодого французского исследователя, популяризатора астрономии Камиля Николя Фламариона (1842–1925). Его труд «Многочисленность

перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» [Пушкин 1962: 210–211].

- 29 На суд читателя Гончаров выносит одно из суждений Марфеньки — о комедии «Горе от ума» Грибоедова: «Софья Павловна гадкая <...> а Чацкого жаль: пострадал за то, что был умнее всех». Вердикт Софье вынесен, конечно, чисто «по-женски», безапелляционно, но ведь и у Белинского есть оценка в том же духе: «Меркою достоинства женщины может быть мужчина, которого она любит, а Софья любит ограниченного человека без души, без сердца, без всяких человеческих потребностей, мерзавца, низкопоклонника, ползющую тварь». Что касается жалости к Чацкому, то сам Гончаров назвал его роль страдательной. «Он, как раненый, собирает все силы, делает вызов толпе <...> но не хватило у него мощи против соединенного врага» — в этой фразе трудно не услышать сочувственных нот, перекликающихся с мнением героини.
- 30 Так Марфенька называет многотомный труд британского историка Эдварда Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи».

обитаемых миров» увидел свет в 1862 году (издан на русском языке в 1865-м). Если согласиться с тем, что Гончаров последовательно придерживается хронологии и относит основные события романа к 1862 году³¹, то девушка демонстрирует чудеса осведомленности о новинках научно-популярной мысли.

В 1860-е годы увлекались не только астрономией — это было время, когда изучение природы превратилось в культ. Лекции по разным предметам естествознания вышли за пределы университетских аудиторий — они проходили в публичных залах и даже на домашних вечеринках; самые отважные барышни ходили на медицинские курсы резать лягушек.

Марфенька не была в стороне от мейнстрима — это подтверждает обстановка ее комнаты, куда читатель попадает, следуя за Борисом Райским:

В ее комнате было все уютно, миниатюрно и весело. Цветы на окнах, птицы, маленький киот над постелью, множество разных коробочек, ларчиков, где напрядано было всякого добра, лоскутков, ниток, шелков, вышиванья: она славно шила шелком и шерстью по канве.

В ящиках лежали ладанки, двойные сросшиеся орешки, восковые огарочки, в папках засушено было множество цветов, на окнах лежали найденные на Волге в песке цветные камешки, раковинки.

Стену занимал большой шкаф с платьями — и все в порядке, все чисто прибрано, уложено, завешано. Постель была маленькая, но заваленная подушками, с узорчатым шелковым на вате одеялом, обшитым кисейной бахромой.

По стенам висели английские и французские гравюры, взятые из старого дома и изображающие семейные сцены: то старика, уснувшего у камина, и старушку, читающую Библию, то мать и кучу детей около стола, то снимки с теньеровских картин, наконец, голову собаки и множество вырезанных из книжек картин с животными, даже несколько картинок мод.

В пространном описании — между нитками, лоскутками и ладанками — почти скрылись от читателя сушеные цветы в папках, камешки, раковинки, вырезанные из книг картинки с животными — стандартный набор образованной юной барышни 1860-х годов, дань охватившему общество увлечению

31 Гипотеза о времени действия романа высказана в статье: [Казакова 2015].

естественной историей³². Подобный перечень мы находим у известной мемуаристки — в ее рассказе речь идет о девочке, которую воспитывают две сестры, так называемые «новые люди»:

Большой шкаф Зины был набит предметами ее занятий. Она показала мне одну за другой несколько своих тетрадок; на страницах одной из них были прикреплены листья разнообразных деревьев и засушены цветы. Затем девочка поставила на стол несколько коробок, разделенных на отделения. В одной из них были собраны камешки и раковины... [Водовозова 1987: 79]

Чуть ниже мемуаристка высказывается о популярности зоологии (у Марфеньки, как мы помним, кроме гербария, раковин и камней были еще изображения фауны): «Теперь даже трудно себе представить, с каким всеобщим восторгом было встречено издание перевода книги Брема “Жизнь животных”. Не читать этой книги значило подвергать себя укорам и насмешкам» [Водовозова 1987: 80].

Сведения о внеземной жизни, животных и ракушках Марфенька могла почерпнуть из журналов, «что приносит Тит Никоныч» — он, как мы помним, любил читать «по части политики и естественных наук».

Вполне современно и хождение Марфеньки «в народ» — в отличие от старшей сестры Веры она много времени проводит с деревенскими бабами и ребятишками. Предсказуемыми в этой ситуации сладкими гостинцами социальная роль девушки не ограничивается; если очистить описания от идиллического флера, то можно с уверенностью сказать, что Марфенька — борец за распространение научной медицины в крестьянской среде³³.

Как и другие героини, Марфенька совершит свой *faux pas* — пойдет с женихом ночью слушать соловья (за что ей не раз достанется от бабушки). Но сделает она это не из прихоти,

32 Гончаровский прием реализации нарративной иронии — спрятать существенные детали среди «пестрого сора» живописных бытовых зарисовок.

33 Татьяна Марковна доктора к крестьянам не звала, отсылала людей больше к Меланхолихе, бабе «в городской слободе, которая простыми средствами лечила “людей”». Марфенька же, напротив, если «мужик заболел трудно <...> приласкается к Ивану Богдановичу, лекарю, и сама вскочит к нему на дрожки и повезет в деревню».

«не в качестве новаторки»³⁴, не от светской скуки, а под влиянием искреннего чувства в минуту подлинной внутренней свободы; поэтому «ложный шаг» принесет ей — единственной из всех героинь — не сожаление, а волшебные, незабываемые воспоминания на всю жизнь.

Проникая в мировосприятие Райского, Гончаров настойчиво повторяет слово «форма». Бывшее в обиходе у современных писателя, оно точно передает то, как видит Борис бабушку, Марфеньку, других обитателей приволжского города:

Райскому нравилась эта простота форм жизни, эта определенная, тесная рама, в которой приютился человек и пятьдесят-шестьдесят лет живет повторениями, не замечая их, и все ожидая, что завтра, послезавтра, на следующий год случится что-нибудь другое, чего еще не было, любопытное, радостное <...>

О Тушине с первого раза нечего больше сказать. Эта простая фигура как будто вдруг вылилась в свою форму и так и осталась цельною, с крупными чертами лица, как и характера, с не разбавленным на тонкие оттенки складом ума, чувств.

В нем все открыто, все сразу видно для наблюдателя, все слишком просто, не заманчиво, не таинственно, не романтично.

Если Райскому поначалу видятся в основном простые формы, то его одноклассник, учитель древней словесности Леонтий Козлов, берет за образец величие героев старых книг:

Их лица строги, черты крупны, характеры цельны и не разбавлены мелочью! Трудно вливаться в эти величавые формы, как трудно надевать их латы, поднимать мечи, секиры! Не поднять и подвигов их!

На словах Борис эти воззрения не разделяет; свое отношение к величественным образцам он сформулировал несколько ранее, когда высказывался об учителе — художнике Кирилове: «...истинный, цельный, но не нужный более художник. Искусство сходит с этих высоких ступеней в людскую толпу, то есть в жизнь. Так и надо!» Но пройдет не так много времени, и Борис впадет в другую крайность и сам перейдет на возвышенный

34 Используется выражение М. Салтыкова-Щедрина, адресованное Татьяне Марковне Бережковой [Салтыков-Щедрин 1958: 228].

слог (Леонтий как будто предугадал сдвиг в мировосприятии товарища). С эпическим восхищением и пафосом будет описывать Татьяну Марковну Бережкову ее внук после трагедии:

«Это не бабушка!» — с замиранием сердца, глядя на нее, думал он. Она казалась ему одною из тех женских личностей, которые внезапно из круга семьи выходили героинями в великие минуты, когда падали вокруг тяжкие удары судьбы и когда нужны были людям не грубые силы мышц, не гордость крепких умов, а силы души — нести великую скорбь, страдать, терпеть и не падать!

У него в голове мелькнул ряд женских исторических теней в параллель бабушке.

Образ Тушина также представится Райскому на котурнах:

А Тушин держится на своей высоте и не сходит с нее. Данный ему талант — быть человеком — он не закапывает, а пускает в оборот, не теряя, а только выигрывая от того, что создан природою, а не сам сделал себя таким, каким он есть.

«Нет, это не ограниченность в Тушине, — решал Райский, — это — красота души, ясная, великая! Это — само благодущие природы, ее лучшие силы, положенные прямо в готовые, прочные формы».

То упрощая, то возвеличивая характеры, Борис сохраняет идею цельности, свойственную реалистам первой половины XIX века. В дальнейшем, с 1850-х годов, по мнению исследователей, намечается кризис «классической» романной парадигмы. Одним из проявлений новых тенденций становится изменившийся тип героя. Если романисты первой половины столетия цементировали образы строгой внутренней логикой (что отнюдь не исключало возможности развития), то к концу столетия монолитность характера ослабевает; внутренняя жизнь персонажа перестает быть «жесткой формой» (*rigid mould*) и превращается в поле действия различных сил. Мотивация поступков зачастую оказывается случайной, непредсказуемой; «в конечном счете судьба формируется обстоятельствами, а не характером» (здесь и далее перевод с английского мой. — С. К.) [Mazzoni 2017: 301–305].

Герои Гончарова живут в тексте романа по новым принципам: они сложны, противоречивы; неожиданны, иногда — импульсивны. Их мысли, слова, поступки не вмещаются в раз и навсегда отлитую и застывшую форму. Под влиянием

настроения и обстоятельств Райский заставляет слугу то доставать, то убирать чемодан; невозмутимый Тушин в гневе ломает бич с серебряной рукояткой; гордая, независимая Вера «превращается» в Марфеньку³⁵; насмешливый самодостаточный Марк отправляется с горя на Кавказ, как романтический герой ушедшей эпохи. В этом контексте более остро воспринимается аллюзия к Гете — она, как кажется, поддерживает идею разрушения монолитности типов (не напрасно же и Вертеров несколько, и главный герой вмещает в себя не один «общечеловеческий образец»).

Заметив зыбкость характеров в романе Гончарова, критики не оценили новаторства и поспешили причислить особенность метода к недостаткам: «... мы видим полную неспособность Гончарова выдерживать характер и развивать перед нами драматические сюжеты» [Скабичевский 1958: 309]. Говорили о «нелепостях», «несообразности», непоследовательности. Прежде всего досталось Вере, Волохову, Татьяне Марковне³⁶.

Не понравилась критикам и фамилиаризация образов: «У Гончарова замечается какая-то фатальная способность изображать трагический пафос своих героев в таком комическом

35 «Гончаров превращает Веру буквально в Марфеньку», — справедливо подмечал Скабичевский, не разобравшись, однако, в достоинствах приема [Скабичевский 1958: 311]. Судя по всему, новаторства Гончарова в создании характеров не заметили не только его современники, но и зарубежные исследователи нашего времени. Предоставление героям «права на непоследовательность» итальянский филолог Гвидо Маццони ставит в заслугу Достоевскому [Mazzoni 2017: 310].

36 «Одна Вера <...> сильного, самостоятельного характера, свободолюбивая и независимая; другая Вера — робкая, нерешительная, ищущая внешней поддержки и покровительства <...> Откуда же является эта раздвоенность?» — вопрошал Н. Шелгунов [Шелгунов 1958: 254, 255]. Он же отмечал отсутствие сообразности у Марка: «Волохов в своих отношениях к Вере, конечно, если не очень глуп, то во всяком случае очень непоследователен» [Шелгунов 1958: 256]. Другого критика возмутила сцена страданий Бережковой в духе «лунатизма леди Макбет»: «А что сделал Гончаров с бабушкой Татьяной Марковной, уму непостижимо» [Скабичевский 1958: 314]. «Протест против разгулявшейся фантазии» автора рецензент высказал от лица самой героини: «...что ты за чучело из меня сделал, за что ты меня срамишь: уж мне-то на старости лет не пристало разыгрывать французские мелодрамы. Не ты ли сам расхваливал меня во всех пяти частях романа за то, что <...> во мне много таится самородного здравого смысла, такта, сдержанности...» [Скабичевский 1958: 315–316].

виде, что вместо трагического чувства в вас возбуждается истерический хохот» [Скабичевский 1958: 314]. От этого тонкого наблюдения остается всего один шаг (который критик не делает) до вывода о скрытом ироничном противопоставлении возвышенных описаний Райского смеховой парадигме, которой придерживается сам Гончаров³⁷. Романная фамилиаризация персонажей достигает апогея в образе Марка Волохова, чей сниженный регистр, по сути, травестирует миф о «новых людях».

Райский стремится к целостности и завершенности не только в характерах, но также и в построении всего романа. Он тщательно обдумывает структуру будущего произведения, собирает детали, ожидая, «когда явится “цель и необходимость” создания, когда все лица выльются каждое в свою форму, как живые, дохнут, окрасятся колоритом жизни и все свяжутся между собою этою “необходимостью и целью”, — так что, читая роман, всякий скажет, что он был нужен, что его недоставало в литературе».

Кое-что приходится отбрасывать — например, в будущую книгу не вписывается Опенкин (забыто сравнение романа с океаном, где «не тесно» и «все уместится»). Набросав очерк, Борис задумался —

и, положив перо, спросил себя: «Зачем он записал его? Ведь в роман он не годится: нет ему роли там. Опенкин — старый, выродившийся провинциальный тип, гость, которого не знают, как выжить: что ж тут интересного? И какой это роман! И как пишут эти романисты? Как у них выходит все слито, связано между собой, так что ничего тронуть и пошевелить нельзя? А я как будто в зеркале вижу только себя! Как это глупо! Не умею! “Неудачник” я!»

Он стал припоминать свои уроки в академии, студии, где рисуют с бюстов.

37 «Смех разрушил эпическую дистанцию, — писал Бахтин, — он стал свободно и фамильярно исследовать человека: выворачивать его наизнанку, разоблачать несоответствия между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией. В образ человека была внесена существенная динамика, динамика несовпадения и разнобоя между различными моментами этого образа; человек перестал совпадать с самим собою, а следовательно, и сюжет перестал исчерпывать человека до конца» [Бахтин 2012: 638]. Принципы построения образов в «Обрыве» отвечают тенденции, описанной классиком теории романа.

В момент творческого отчаяния героя Гончаров вновь подсказывает читателю, что Райский — пластик. Скульптору не нужно собирать воедино россыпи событий, лиц, ситуаций. Современник Гончарова Е. Эдельсон писал: «В ваянии <...> идея и целостность произведения *stout* перед зрителем, как бы напрашиваясь на его внимание и не отвлекая его ничем посторонним» [Эдельсон 1982: 270]. Едва ли стоит напоминать, что сам Гончаров — признанный «живописец», «фламандец», мастер сочных зарисовок, искусно вплетаемых в ткань романа; его мастерство не сравнимо с опытами Райского, но дело не только в этом.

Вторая половина XIX столетия обозначила тенденцию к дезинтеграции сюжета. Многолинейность фабулы характерна для романа в принципе, и в XIX веке повествование все больше расслаивается и усложняется. Но далеко не сразу подвергается деконструкции модель «центростремительного» построения произведения, согласно которому все элементы структуры подчиняются главной идее. Ситуация меняется во второй половине столетия — появляется все больше произведений, в которых «ход повествования постоянно прерывается мелкими второстепенными событиями, впечатлениями, ощущениями, не связанными с основным действием» [Mazzoni 2017: 298]. Райский находится внутри старой парадигмы и не видит обоснования для зарисовок Опенкина и Тычкова в своем «иерархическом» романе. Но в самом «Обрыве» эти персонажи присутствуют³⁸. Мы не рискуем назвать Гончарова представителем модернистского «центробежного» типа построения текста. Но «Обрыв», несомненно, отличается от первых двух романов трилогии, в том числе подчеркнутой нелинейностью своей структуры.

Борис Райский, смешав свой собственный роман с литературным (от чего предостерегал Аянов), задумывается об эффек-

38 Это обстоятельство уже упоминала венгерский филолог Ангелика Молнар: «Образ Опенкина “в роман <...> не годится”. Однако как он, так и другие персонажи и жанровые опыты включаются во всеобъемлющий жанр романа». Молнар связывает прием с поиском Гончаровым «нового жанрового содержания и формы романа». О противопоставлении творческих методов автора и героя вопрос не ставится; напротив, исследовательница говорит о перевоплощении объективного повествователя в Райского: «Действующее лицо становится двойником нарратора» [Молнар 2012: 314–316].

тной концовке. В потоке эгоцентричных фантазий ему видится, как он уезжает непонятый, как сожалеет об утрате Вера —

с туманными тревогами сердца, со слезами и потом вечной, тихой тоской до замужества — с советником палаты! Оно не совсем так, но ведь роман — не действительность, и эти отступления от истины он называл «литературными приемами».

У него даже дух занимался от предчувствия, как это будет эффектно и в действительности, и в романе.

В мечтах о показательном финале Райский вновь противоречит сам себе (не он ли убеждал Аянова, что концовка необходима для комедии?) и выступает адептом традиционной романной парадигмы³⁹. Как отмечает Гвидо Маццони, за исключением отдельных разновидностей жанра «до второй половины XIX века почти все истории имели ясный финал», счастливый или печальный, но недвусмысленный. «В литературе конца XIX столетия отказ от ясной концовки стал общим местом»⁴⁰ [Mazzoni 2017: 299, 300].

Гончаров продемонстрировал склонность к открытому финалу еще в «Обыкновенной истории». Мало того что, к огорчению публики, он «бросил» историю Наденьки и графа, так еще и, как кажется, представил оксюморонный «открытый эпилог»⁴¹. Финал «Обломова» тоже нельзя назвать исчерпывающим — «крымская» глава создает ожидания счастливого итога отношений Ольги и Штольца, но не оправдывает их; будущность героев вызывает беспокойство. Концовка «Обрыва» и вовсе оставляет вопросов больше, чем ответов.

39 Сопоставление с принципами драмы (равно как и скульптуры) не противоречит гипотезе об оппозиции парадигм внутри романного жанра. Современные теоретические исследования выявляют фигуративное и театральное начала как отличительные свойства романа первой половины XIX века, см.: [Mazzoni 2017: 241–250].

40 Подрыв принципа определенного финала начался еще в начале XIX века со второстепенных сюжетов: Гвидо Маццони находит «туманные, неопределенные» концовки в побочных линиях романов Джейн Остин [Mazzoni 2017: 299].

41 Так считает Е. Краснощекова: «Жизнь Александра не замкнута Эпилогом. Рождается оксюморон — “открытый эпилог”. Перед читателем только один, очередной отрезок пути героя, и естественно, что демонстрируемый этап жизни — далеко не последний» [Краснощекова 2012: 125].

Неустойчивость характера Бориса привносит нотку сомнения в долговременности и успешности его занятий скульптурой; непредсказуемость Веры мешает с уверенностью предположить ее согласие на брак с Тушиным.

Нетрудно заметить, что, работая над романом, Райский поступает в соответствии с принципами, которые ранее сам же оспаривал. Противоречия между словами и художественной практикой героя, с одной стороны, продолжают сквозную тему трилогии — познание (или незнание) себя. С другой стороны, романские опыты Райского оттеняют творческий принцип самого Гончарова, воплощенный в «Обрыве», — отрицание линейности и монолитности художественных построений.

Изящно и остроумно используя сложную композицию — роман в романе, — Гончаров от лица персонажа воспроизводит традиционную романную модель, которую подвергает деконструкции в собственном произведении. Читателю предлагается роман нового типа — возможно, самый «европейский» из всей трилогии, отразивший модернистские веяния в литературе и в некотором смысле их предвосхитивший.

Ключ к замыслу «Обрыва» дает множественная аллюзия к Вертеру. Разделенный между несколькими персонажами романа, гетевский образ в преломлении Гончарова иллюстрирует мысль о постоянном обновлении и причудливом разнообразии жизни, требующей адекватных — гибких — художественных форм.

Литература

Анненков П. В. О мысли в произведениях изящной словесности // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века / Сост. В. К. Кантор, А. Л. Осповат. М.: Искусство, 1982. С. 319–344.

Балашова Е. Литературное творчество героев И. А. Гончарова // И. А. Гончаров: Материалы Междунар. науч. конф., посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 179–185.

Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 95–122.

Бахтин М. М. Роман как литературный жанр // *Бахтин М. М.* Собр. соч. в 7 т. Т. 3 / Ред. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 608–654.

- Водовозова Е. Н. На заре жизни. В 2 тт. Т. 2. М.: Художественная литература, 1987.
- Гейро Л. Примечания к роману «Обрыв» // Гончаров И. А. Обрыв. М.: Художественная литература, 1980. С. 704–717.
- Гончаров И. А. «Мильон терзаний»: (Критический этюд) // Гончаров И. А. Собр. соч. в 8 тт. / Подгот. текста и примеч. А. П. Рыбасова. Т. 8. М.: ГИХЛ, 1955а. С. 7–40.
- Гончаров И. А. Предисловие к роману «Обрыв» // Гончаров И. А. Собр. соч. в 8 тт. Т. 8. 1955b. С. 141–169.
- Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // И. А. Гончаров в русской критике / Вступ. ст. М. Я. Полякова, примеч. С. А. Трубникова. М.: ГИХЛ, 1958. С. 53–93.
- Казакова С. Герои «Обрыва» на фоне экономической истории России // Вопросы литературы. 2015. № 6. С. 59–76.
- Казакова С. К. Обыкновенный случай: «диалог» Гончарова со Скрибом // Вопросы литературы. 2018. № 4. С. 286–300.
- Казакова С. К. Таинственная Корделия: о ком грезил Обломов? // Вопросы литературы. 2019. № 3. С. 161–182.
- Краснощечкова Е. А. И. А. Гончаров: Bildungsroman на русской почве // И. А. Гончаров: Материалы Междунар. науч. конф., посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. 2003. С. 7–19.
- Краснощечкова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Изд. Пушкинского фонда, 2012.
- Молнар А. Поэзия прозы в творчестве Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2012.
- Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М.: МГУ, 1992.
- Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: СПбГУ, 1994.
- Пушкин А. С. Table-talk // Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 тт. / Под общ. ред. Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1962. С. 206–222.
- Салтыков-Щедрин М. Е. Уличная философия // И. А. Гончаров в русской критике. 1958. С. 196–234.
- Скабичевский А. М. Старая правда // И. А. Гончаров в русской критике. 1958. С. 277–328.
- Хайнади З. Обломов как анти-Фауст // Вопросы литературы. 2010. № 4. С. 360–386.
- Черюкина Г. «Талант быть человеком»: роман И. А. Гончарова «Обрыв» как опыт художественной антропологии // И. А. Гончаров: Материалы

Международ. науч. конф., посвященной 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2008. С. 177–184.

Шелгунов Н. В. Талантливая бесталанность // И. А. Гончаров в русской критике. 1958. С. 235–276.

Шлегель Ф. Сочинения Гете // *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 тт. Т. 2 / Вступ. ст., сост., перевод с нем. Ю. Н. Попова. М.: Искусство, 1983. С. 274–288.

Эдельсон Е. Н. Несколько слов о современном состоянии и значении у нас эстетической критики // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. 1982. С. 250–283.

Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. В 86 тт. Т. 20а. СПб.: Семеновская типолитография, 1897.

Künstlerroman // Encyclopedia Britannica. 1998. 20 July. URL: <https://www.britannica.com/art/Kunsterroman> (дата обращения: 15.09.2021).

Mazzoni Guido. Theory of the novel / Translated by Z. Hanafi. Cambridge, MA: Harvard U. P., 2017.

References

Annenkov, P. (1982). On thought in belles-lettres. In: V. Kantor and A. Ospovat, eds., *Russian aesthetics and criticism of the 40s – 50s of the 19th c.* Moscow: Iskusstvo, pp. 319-344. (In Russ.)

Balashova, E. (2003). Literary works of I. A. Goncharov's protagonists. In: *I. A. Goncharov: Proceedings of the International conference marking I. A. Goncharov's 190th birth anniversary.* Ulyanovsk: Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya, pp. 179-185. (In Russ.)

Bakhtin, M. (1970). Epic and novel (Toward a methodology for the study of the novel). *Voprosy Literaturny*, 1, pp. 95-122. (In Russ.)

Bakhtin, M. (2012). The novel as a literary genre. In: S. Bocharov and V. Kozhinov, eds., *The collected works of M. Bakhtin (7 vols). Vol. 3.* Moscow: Yazyki slavianskikh kultur, pp. 608-654. (In Russ.)

Brochhaus, F. and Efron, I., eds. (1897). *Brockhaus and Efron encyclopaedic dictionary (80 vols). Vol. 20a.* St. Petersburg: Semyonovskaya tipolitografiya. (In Russ.)

Cheryukina, G. (2008). 'The gift of being human': I. A. Goncharov's novel 'The Precipice' ['Obryv'] as a study in artistic anthropology. In: *I. A. Goncharov: Proceedings of the International conference marking I. A. Goncharov's 195th birth anniversary.* Ulyanovsk: Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya, pp. 177-184. (In Russ.)

- Dobrolyubov, N. (1958). What is Oblomovism? In: M. Polyakov and S. Trubnikov, eds., *I. A. Goncharov in Russian literary criticism*. Moscow: GIKhL, pp. 53-93. (In Russ.)
- Edelson, E. (1982). A few words about the current state and role of aesthetic criticism in our country. In: V. Kantor and A. Ospovat, eds., *Russian aesthetics and criticism of the 40s – 50s of the 19th c.* Moscow: Iskusstvo, pp. 250-283. (In Russ.)
- Geyro, L. (1980). Commentary to the novel 'The Precipice' ['Obryv']. In: I. Goncharov, *The precipice [Obryv]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 704-717. (In Russ.)
- Goncharov, I. (1955a.). 'A million torments' (a critical essay). In: A. Rybasov, ed., *The collected works of I. Goncharov (8 vols). Vol. 8.* Moscow: GIKhL, pp. 7-40. (In Russ.)
- Goncharov, I. (1955b). Preface to the novel 'The Precipice' ['Obryv']. In: A. Rybasov, ed., *The collected works of I. Goncharov (8 vols). Vol. 8.* Moscow: GIKhL, pp. 141-169. (In Russ.)
- Kazakova, S. (2015). The protagonists of Goncharov's novel 'The Precipice' ['Obryv'] in the context of Russia's economic history. *Voprosy Literatury*, 6, pp. 59-76. (In Russ.)
- Kazakova, S. (2018). A common case: A 'dialogue' between Goncharov and Scribe. *Voprosy Literatury*, 4, pp. 286-300. (In Russ.)
- Kazakova, S. (2019). Mysterious Cordelia: Who was it that Ilya Oblomov saw in his dreams? *Voprosy Literatury*, 3, pp. 161-182. (In Russ.)
- Khaynadi, Z. (2010). Oblomov as Anti-Faust. *Voprosy Literatury*, 4, pp. 360-384. (In Russ.)
- Krasnoshchekova, E. (2003). I. A. Goncharov: Bildungsroman on Russian soil. In: *I. A. Goncharov: Proceedings of the International conference marking I. A. Goncharov's 190th birth anniversary*. Ulyanovsk: Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya, pp. 7-19. (In Russ.)
- Krasnoshchekova, E. (2012). *I. A. Goncharov: His artistic world*. St. Petersburg: Izd. Pushkinskogo fonda. (In Russ.)
- Künstlerroman. (1998). *Encyclopedia Britannica*, [online] 20 July. Available at: <https://www.britannica.com/art/Kunsterroman> [Accessed 15 Sept. 2021].
- Mazzoni, G. (2017). *Theory of the novel*. Translated by Z. Hanafi. Cambridge, MA: Harvard U. P.
- Molnar, A. (2012). *The poetry of prose in Goncharov's works*. Ulyanovsk: Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya. (In Russ.)
- Nedzvetsky, V. (1992). *I. A. Goncharov as a novelist and artist*. Moscow: MGU. (In Russ.)

Otradin, M. (1994). *I. A. Goncharov's prose in the literary context*. St. Petersburg: SPbGU. (In Russ.)

Pushkin, A. (1962). Table-talk. In: D. Blagoy et al., eds., *The collected works of A. Pushkin (10 vols)*. Vol. 7. Moscow: GIKhL, pp. 206-222. (In Russ.)

Saltykov-Shchedrin, M. (1958). Street philosophy. In: M. Polyakov and S. Trubnikov, eds., *I. A. Goncharov in Russian literary criticism*. Moscow: GIKhL, pp. 196-234. (In Russ.)

Schlegel, F. (1983). The works of Goethe. Translated by Y. Popov. In: Y. Popov, ed., *The aesthetics, philosophy, and criticism of F. Schlegel (2 vols)*. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo, pp. 274-288. (In Russ.)

Shelgunov, N. (1958). Talented mediocrity. In: M. Polyakov and S. Trubnikov, eds., *I. A. Goncharov in Russian literary criticism*. Moscow: GIKhL, pp. 235-276. (In Russ.)

Skabichevsky, A. (1958). The old truth. In: M. Polyakov and S. Trubnikov, eds., *I. A. Goncharov in Russian literary criticism*. Moscow: GIKhL, pp. 277-328. (In Russ.)

Vodovozova, E. (1987). *At the dawn of life (2 vols)*. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-45-61

«ВЕТЕР ПРИНЕС ИЗДАЛЕКА ЗВУЧНЫЕ ПЕСНИ ТВОИ...»

**Поэтические традиции Александра Блока
в русской «лейтенантской» прозе**

СВЕТЛАНА ВАЛЕНТИНОВНА ПЕРЕВАЛОВА

доктор филологических наук

Волгоградский государственный социально-педагогический университет
(400005, Российская Федерация, г. Волгоград, проспект им. В. И. Ленина, д. 27;
email: cavalier@yandex.ru)

Аннотация. В настоящей статье рассматривается духовно-нравственное, а также собственно поэтическое воздействие творчества А. Блока (участника Первой мировой войны) на произведения «лейтенантской прозы», авторы которой в годы Великой Отечественной войны сражались на переднем крае рядовыми и младшими командирами.

Ключевые слова: А. Блок, Сталинградская битва, автор, герой, литературные традиции, «лейтенантская проза», «задержанные» произведения.

Статья поступила 20.03.2021.

© 2022, С. В. Перевалова

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-45-61

‘WINDS FROM AFAR DID BRING HINTS OF A SONG OF A SPRING...’

Aleksandr Blok’s poetic traditions
in the Russian ‘lieutenant prose’

SVETLANA V. PEREVALOVA

Doctor of Philology

Volgograd State Socio-Pedagogical University

(27 V. I. Lenin Av., Volgograd, 400005, Russian Federation;

email: cavalier@yandex.ru)

Abstract: The article considers the spiritual, moral, and poetic influence of A. Blok’s (himself enlisted during the First World War) patriotic poetic traditions on ‘lieutenant prose’ writers, who fought in the trenches of the Great Patriotic War in the lowly ranks of privates and junior officers. The author argues that it was to Blok that ‘lieutenant prose’ writers turned for a frame of reference to comprehend the situation and provide a universal standpoint — as, for example, in Blok’s poems ‘On the field of Kulikovo’ [‘Na pole Kulikovom’], ‘The Commander’s steps’ [‘Shagi komandora’], or ‘Those born in times of the decay...’ [‘Rozhdyonnye v goda glukhie...’]. That Blok’s poetry was relevant to them was confirmed by several ‘lieutenant prose’ authors, including B. Vasiliev, V. Nekrasov, and V. Tendryakov (whose entire short story ‘Donna Anna’ is constructed on the reminiscence of a Blok’s poem). According to Perevalova, Blok’s relevance to the aforementioned writers stems from the fact that, describing war, he never preached violence or the art of extermination but appealed instead to the eternal existential questions and values.

Keywords: A. Blok, the Battle of Stalingrad, an author, a hero, literary traditions, ‘lieutenant prose,’ ‘delayed’ publication.

The article was received on 20 Mar. 2021.

© 2022, S. V. Perevalova

Русская «лейтенантская проза» (корпус текстов которой и в начале нового тысячелетия пополняется книгами писателей, воевавшими рядовыми или младшими командирами на различных фронтах Великой Отечественной войны) не позволяет усомниться в том, что в те далекие годы музы не молчали. Об этом свидетельствует повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946), дающая начало всей «лейтенантской прозе» с ее ориентацией на «окопную правду» и психологию рядового *труженика войны*. Среди авторов отечественной классики, творчество которых помогало нашим бойцам выстоять, Некрасовым назван и Александр Блок. На Мамаевом кургане ранней осенью 1942 года, с досадой осозная, что фашисты «лавиной <...> рвутся к Волге», молодой командир Керженцев, главный герой «Окопов...», вспоминает стихотворный цикл Блока «На поле Куликовом», где переданы переживания безымянного ратника из войска Дмитрия Донского: «Не может сердце жить покоем...» Нашествие «нового Мамаю» лишает защитников Сталинграда «покоя», он даже не «снится», ибо сейчас каждый вынашивает свою особенную и общую задачу, как и тогда, на поле Куликовом, 8 сентября 1380 года: «Доспех тяжел, как перед боем. / Теперь твой час настал. — Молись».

Мнение Некрасова о значимости патриотической лирики Блока в годы Великой Отечественной войны разделяет Е. Ржевская, служившая в эти годы военным переводчиком в штабе армии под Ржевом, позднее и подарившим писательнице псевдоним: «Удивительно насущны были стихи, строки по памяти, особенно Блока “На поле Куликовом”» [Ржевская 1985: 106].

О важности поэзии Блока говорят и другие авторы и герои «лейтенантской прозы», как хорошо знакомые, так и «задержанные» по идеологическим причинам, только в последние десятилетия вернувшиеся к нашим читателям. Многими давно любимая не раз экранизированная повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...» (1969) об отважных девушках-зенитчицах. Одна из них — Соня Гурвич, студенткой Московского университета добровольно шагнувшая «от Прекрасной Дамы» — на фронт, «в блиндажи сырые» (Ю. Друнина), перед боем читает «нараспев, точно молитву»: «Рожденные в года глухие / Пути не помнят своего...» — стихи Блока, датированные поэтом 8 сентября 1914 года.

Противостояние Блока «страшному миру» Первой мировой войны отзывается и в персонажах рассказа В. Тендрякова «Донна Анна» (1969, опубликован в 1988-м). Писатель не успел увидеть публикаций целого ряда своих «задержанных»

произведений, о чем остается только сожалеть, как сожалел уже упомянутый Некрасов, в послевоенные годы «крепко и долго» друживший с Тендряковым. Подобно многим читателям, Некрасов знал Тендрякова как создателя ярких произведений «сельской» и «школьной» проблематики («Не ко двору» (1954), «Поденка — век короткий» (1965), «Весенние перевертыши» (1973), «Ночь после выпуска» (1974), «Расплата» (1979) и др.), с огорчительным запозданием «открыв для себя В. Тендрякова как автора “лейтенантской” прозы: спустя сорок лет после фронтовых событий» тот «прикоснулся к теме Великой Отечественной войны, все послевоенные годы избегая о ней говорить» [Некрасов 1986: 125].

Общность эстетических позиций Некрасова и Тендрякова во многом определяется «рифмой судеб»: до Великой Отечественной оба не имели опыта литературной работы. Правда, Некрасов (он был на двенадцать лет старше) успел получить диплом архитектора, а вот Тендряков ушел на фронт в «ночь после выпуска» из школы, но оба тяжело пережили отступление к Дону и Волге летом 1942-го: «Как выяснилось, мы где-то рядом, а может быть, в одно и то же время переправлялись через Дон» [Некрасов 1986: 126]. Рассказ Тендрякова «Донна Анна» — об этом мучительном и, казалось, беспросветном отступлении к Сталинграду «через сумеречную степь», только ночами «где-то на краю земли, под самым закатом» немного охлаждаемую «ветерком <...> свежим и настойчиво горьким, полынным». Вот тогда риторический вопрос «издалека»: «Дева Света! Где ты, донна Анна?» — из стихотворения Блока «Шаги командора» (1910–1912) — становится для персонажей Тендрякова спасительной попыткой «обороны» души от изнуряющей фронтовой повседневности. Национальный пейзаж, созданный Блоком, полон «расходящихся далее, смутного пути, теряющегося во мгле» степного простора, а в «облике природы проступают черты лица, как правило женского, что связано с унаследованной от Вл. Соловьева идеей женственной души мира» [Эпштейн 1990: 237–238].

«Донна Анна», вынесенное в заглавие тендряковского рассказа, вызывает в читателях немало ассоциаций, связанных с одним из «вечных» образов — с образом Дон-Жуана (конечно, включая пушкинского Дон Гуана из «Каменного гостя»). Однако именно обращение к лирике Блока делает наиболее отчетливыми диалогические отношения между названием и смысловой наполненностью произведения.

В одну из ночей по дороге на фронт младший сержант Тенков, ведущий повествование от первого лица, «дежурил у телефона в штабной теплушке». Переживая усталость и крушение надежд: «В простом сейчас заблудился, в трех соснах: “Наше дело правое, враг будет разбит, победа будет за нами”. Очевидно же! <...> а вот поди ж ты, враг — несправедливый — подошел к самому Дону...», — боец вспоминает «Шаги командора» из стихотворного цикла Блока «Возмездие», где доминирует тема пустоты и одиночества («Холодно и пусто <...> ночь глуха <...> Анна! Анна! — Тишина»). Тенков, неустанно повторяя позывные — «дендрологические заклинания»: «Клен!» «Клен!..» «Рябина!..» «Пихта!» — неожиданно для себя отступает от уставных требований, с тоской проговаривая в ночь: «Дева Света! Где ты, Донна Анна?» Эта стихотворная строчка Блока служит своего рода завязкой сюжета, где жгучая память о Великой Отечественной войне уносит автора-повествователя в дни нелегкой молодости.

Не только этапы службы, характеристики воинской специальности, но и само имя автора-повествователя — младшего сержанта Тенкова — свидетельствуют об автобиографичности данного образа. Убрав из собственной фамилии один слог, прозаик делает образ Тенкова «вместимым» для поколения молодых людей, окончивших школу «за полтора часа до войны» и ушедших на фронт. К этому поколению принадлежит талантливый режиссер, создатель кинофильма «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрай, вспоминавший: «Мы же были фактически первым грамотным призывом — все-таки десять классов! Со своей частью я попал в Калач, потом нас бросили в большую излучину Дона <...> Нам сказали: на вас пойдет лавина танков, если их пропустить — страна погибнет» [Чухрай 1995: 84].

Воспоминания о начале фронтовой биографии оставил и автор романа «Горячий снег» (1969) Ю. Бондарев, со своими однополчанами встретивший врага на степной речке Мышкова в дни Сталинградской обороны: «В нашей батарее только три офицера оказались городскими, остальные были деревенскими <...> И должен сказать, что все эти ребята были образованными! Они не учились в институтах, а сами тянулись к знаниям <...> прекрасно помню, какому бережному отношению к слову, к культуре нас учили в школе» [Бондарев 2014]. Да, «предвоенные старшекласники много читали» [Старикова 1989: 227], так что не вызывает сомнений реалистическая правда эпизода, открывающего тендряковский рассказ «Донна

Анна». В ту летнюю ночь вырвавшаяся у Тенкова стихотворная строчка «провоцирует» появление второго значимого персонажа произведения — младшего лейтенанта Галчевского — и его недоуменный восторг: «Вы!.. Вы!.. Вы любите Блока?..»

Однако совпадение читательских предпочтений двух ровесников — недостаточное условие для фронтовой дружбы, и не только потому, что Тенков был младшим сержантом, а Галчевский — младшим лейтенантом, следовательно, «в армейском субординационном здании находился на целый этаж выше». Эти персонажи по-разному смотрят на войну и мир, на жизнь и смерть, на Блока и всю русскую культуру. В Галчевском автора-повествователя сразустораживает безоглядность порывов молодого командира и картинная «жертвенность»: «Вот бы так умереть — чтоб в глаза врагу, чтоб смеяться над ним!..» Тенков, замечаящий, что вблизи переднего края «этот книжный пафос звучал фальшиво», более осмотрителен и честен в своих выводах: «Умирать я не хотел, пусть красиво, пусть героически глядя в глаза врагу». Видится в этом не трусость, а состояние воющего человека, что уловлено Некрасовым в героях повести «В окопах Сталинграда»: «Храбрость не в том, чтобы с голой грудью на пулемет лезть», тем более — «смеясь». Помня, что «приказ на войне свят», важно грамотно командовать и «беречь людей, чтобы они могли воевать».

Имеет значение и то, что процитированные героем Тендрякова «Шаги командора» из стихотворного цикла «Возмездие» Блок посвятил В. Зоргенфрею, судьба которого, вероятно, была известна автору рассказа «Донна Анна» ко времени создания произведения. Трудно сказать, был ли в дофронтовую пору Тендряков, хоть и увлеченный со школьных лет литературой, знаком с творчеством Зоргенфрея: это сегодня В. Зоргенфрея «знают прежде всего как человека из ближайшего окружения Блока, но и не только: В. Зоргенфрей (1880–1938) — участник многих литературных собраний 1900-х — начала 1920-х годов» [Орлова 2016: 106]. Однако долгие годы это имя не звучало в нашей стране: инженер, поэт и переводчик с немецкого Вильгельм Зоргенфрей был арестован, ложно обвинен в участии в контрреволюционной террористической организации и в сентябре 1938 года расстрелян вместе с другими приговоренными по «ленинградскому писательскому делу», а полная реабилитация пришла к его имени только в 1956 году. Но вот то, что К. Паустовский, руководивший творческим семинаром, где занимался Тендряков в послевоенном Литературном институте, знал, что перу

Зоргенфрея, по мнению близких родственников поэта, «принадлежит лучшее, что написано» о Блоке («Весь облик встает перед глазами» [Из архива... 1987: 569]), — несомненно. Хотя эти воспоминания о поэте были изданы тиражом всего 3000 экземпляров в 1922 году, Паустовский, тогда тридцатилетний, усиленно старался с помощью мемуарных свидетельств восполнить досадное упущение: «Одной из больших потерь своей жизни я считаю то обстоятельство, что не видел и не слышал Блока» [Паустовский 1972: 128].

Не исключено, что рассказ Тендрякова «Донна Анна» создавался «с легкой руки» мастера, знатока и ценителя русской литературы Паустовского, как-то заметившего: «Стихи Блока, попавшие в наше сознание <...> вызывают поток мыслей, заражают непреодолимым желанием закрепить все это на бумаге» [Паустовский 1972: 135]. При этом Блок «безошибочно воздействует не только стихами, но и событиями своей жизни» [Паустовский 1972: 132]. Среди таких событий — письмо Блока А. Луначарскому: 6 сентября 1918 года поэт просит освободить «арестованного бывшего офицера военного времени, раненого, георгиевского кавалера Вл. Дм. Иванова», добавляя: «Я не решился бы просить Вас о человеке, которого не знаю лично, если бы приятель мой, поэт В. Зоргенфрей, который за него просит и которому я верю, как себе, не свидетельствовал», что офицер Иванов — «вне политики», а его заключение под стражу, «по-видимому, недоразумение» [Из архива... 1987: 569–570]. Сегодняшний Псков, где биографические корни и Блока, и Зоргенфрея, знает: Владимир Дмитриевич Иванов — «профессиональный военный, участвовал в русско-японской и Первой мировой войне. Ивановы пользовались настолько большим уважением в городе, что, узнав об аресте Владимира Дмитриевича, Вильгельм Зоргенфрей не мог не попытаться ему помочь» [Левин 1998: 21]. Просьба Блока к властям о «милости к падшим» усиливает драматизм эпизода, связанного в рассказе Тендрякова «Донна Анна» с приведением в исполнение приговора военного трибунала: приговорен к расстрелу Иван Кислов, «повозочный из хозтранспортной роты. В наряде на кухне он рубил мясо и отрубил себе указательный палец на правой руке». Большинство бойцов, в присутствии которых совершалось это «возмездие» — по законам военного времени справедливое, — воспринимает тяжелое событие отстраненно, как страшный сон: «И стреляли пятеро с десяти шагов, считай, что в упор, — промахнуться трудно». А в сознании младшего сержанта Тенкова

«театральность» этой сцены («Тебя позвали смотреть на спектакль: Иван Кислов “проштрафился” еще ранней весной <...> Теперь уже разгар лета, наш полк неделю назад занял здесь, посреди степей, оборону. За два первых дня мы потеряли половину необстрелянного состава <...> А за нами сюда, на фронт, везли, оказывается, этого Кислова... Для показательности») связывается с «Шагами командора» Блока, где переживания лирического героя словно «заключены в театральную оболочку <...> Отсюда — возникновение у читателя иллюзии созерцания некоего спектакля с построением мизансцен, с воссозданием авторских ремарок и реплик театральных персонажей» [Коптелова 2019: 39]. Воспроизводя эпизод расстрела Кислова в начале рассказа «Донна Анна», Тендряков, по-видимому, учитывает этот творческий опыт Блока. Он тоже использует своего рода «авторские ремарки», вызывающие у читателей слуховые и визуальные образы («короткая резкая команда: “Товсь!!” Приезжие парни в необмято-новеньких фуражках вскинули свои винтовки <...> “Ог-гонь!!”»), воссоздающие двигательные реакции обреченного («Мутно белеющая фигура какое-то время стояла в недоумении», а потом «окутанный сумерками человек в белье качнулся и повалился вперед»).

Образ Блока, умевшего чувствовать чужую боль, боль «тех, с обреченными глазами», входит в резкое противоречие с фигурой младшего лейтенанта Галчевского, вместе с автором-повествователем наблюдающего сцену расстрела Кислова и злорадно комментирующего ее: «Зачем показывают этого ублюдка?..» В прозе Тендрякова позиция самого художника, как правило, выявляется не его «прямой речью», а сопоставлением точек зрения различных персонажей. Так, в рассказе «Донна Анна» автор-повествователь, дав возможность вслух «выговориться» Галчевскому, одержимому желанием во что бы то ни стало доказать свою исключительность, позволяет читателям услышать внутренний монолог своего автобиографического героя, склонного к самоанализу и самокритике: «Мне не нравится кипятящийся сейчас без нужды Ярик Галчевский, мне не нравятся те ребята в парадных фуражках, что умело расправились с повозочным из хозроты Иваном Кисловым, и уж, конечно, сам Иван Кислов — гори все, я спрячусь! — нравится мне не может... Но, кажется, больше всех не нравлюсь себе я сам», — думает Тенков, оказавшийся невольным «зрителем» публичной казни: «Нет, все-таки эта смерть отличается от тех, какие я успел увидеть в эти дни».

Не углубляясь в рассмотрение вопроса о целесообразности суровых мер по укреплению войсковой дисциплины (по свидетельству писателя-«лейтенанта» В. Быкова, «летом 1942 года <...> трибуналы <...> работали с полной нагрузкой» [Быков 1995: 36]), стоит обратить внимание на то, что рассказ «Донна Анна» создавался Тендряковым с 1969-го по 1971 год — время, вобравшее в себя немало значимых для нашей истории событий, среди которых — двадцатипятилетие со дня победы над фашистской Германией. Умудренный фронтовым и жизненным опытом писатель, конечно, не мог не размышлять о «цене» бесценной победы, о дороге к ней, осложненной оправданной или неоправданной жестокостью. Но художник настаивает на том, что зло ни в каком облики, ни при каких обстоятельствах не имеет отношения ни к гуманистической русской литературе, в произведениях которой «смерть даже дрянного человека является расплатой за наше невнимание к ближнему, заставляет каждого задуматься о мере своей сопричастности» [Бочаров 1982: 270] к боли другого, ни к Блоку, который в годы Первой мировой войны исправно служил табельщиком в инженерно-строительной дружине в Белоруссии, при этом, по воспоминаниям Зоргенфрея, не испытывая «ни тени одушевления, владевшего — искренно или наигранно — интеллигентным обществом того времени» [Зоргенфрей 1980: 22]. Учитывая мнение исследователей о том, что стихотворный цикл Блока «Возмездие», к которому принадлежат «Шаги командора», — это «лирическое повествование о каре, обрушивающейся на личность, допустившую прикосновение к себе окружающего зла, об искажениях и болезнях этой личности» [Максимов 1981: 139], стоит обратить внимание на то, как в Галчевском над «души прекрасными порывами» берут верх всепоглощающие чувства ненависти и самолюбования, маскируемые обращением к блоковским «Скифам» (1918):

— ...Как я хочу... Как я хочу показать им!.. — Галчевский дернул каской в сторону немца. — <...> показать, как я могу не-на-ви-деть!.. — И вдруг продекламировал:

Мы широко по дебрям и лесам
 Перед Европою пригожей
 Расступимся! Мы обернемся к вам
 Своею азиатской рожей!

«Активно отрицательное отношение» (Зоргенфрей) Блока к войне несопоставимо с мрачной решимостью Галчевского, мечтающего о подвиге и не считающегося ни с его «востребованностью» в складывающихся обстоятельствах, ни с теми, кому он прикажет обеспечивать выполнение своих «наполеоновских планов». Сложностью фронтовой обстановки («...наши роты несут потери. Каждую ночь в стрелковые роты уходят нестроевики <...> Даже взвод пешей разведки — аристократы полка, мастера ночных вылазок — занял нынче оборону, как простые автоматчики») объясняется то, что начхимвзвода Галчевский и телефонист-катушечник Тенков приписываются к роте лейтенанта Мохнатова, с трудом закрепившейся на передовой. Обращают на себя внимание способы создания образа комроты: намеренно «сниженная» фамилия офицера, который автору-повествователю представляется «дюжим мужчиной с окопной небритой физиономией, с длинными руками, болтающимися у колен, — нечто гориллообразное!», — контрастирует с тем безусловным авторитетом, что свойственен командиру Мохнатову, по сути — «парнишке с родниковыми глазами <...> в выгоревшей до холщовой белизны гимнастерке». Он, неловко примостившись на своем наблюдательном пункте — «приступочке-наседнике», «упираясь пыльным сапожком в стенку земляного тупичка», скороговоркой отдавал приказы и устало поругивал подчиненных за нерасторопность: «Санинструктора! Где санинструктор? <...> Телефонист! <...> Пач-чему не всем взводом снялись?»

Имеет смысл напомнить определение голоса, предложенное в теоретических трудах М. Бахтина: голос — это «и высота, и диапазон, и тембр, и эстетическая категория. Сюда входит и мировоззрение, и судьба человека. Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью» [Бахтин 1979: 337]. Несмотря на то что у Мохнатова «сипловатый, задиристый, порой даже дающий петуха голос», звучащий «с несолидной агрессивностью», к командиру уважительно относятся все бойцы роты, с которыми он тесно спаян судьбой. Ведь этот «парнишка», взваливая весь груз ответственности на себя, пытается сохранить «живую силу» своего подразделения, самовольно нарушая поспешно спущенный сверху приказ об атаке и взволнованно, «как-то слишком по-взрослому» объясняя это по радики комбату: «Никак невозможно... Убийство будет, наступления нет. У своих же окопов ляжем <...> Под арест?.. Пожалуйста! <...> Приезжай и арестуй, милости прошу...»

Стоит вновь обратить внимание на литературные «уроки» В. Некрасова, усвоенные писателями «лейтенантской» прозы: повесть «В окопах Сталинграда» едва ли не впервые в русской литературе о Великой Отечественной войне рассказала о противоречиях и конфликтах внутри нашей армии. Имеется в виду и эпизод, связанный с неподготовленной, непродуманной атакой, на которую бросил бойцов майор Абросимов. Она привела к «истреблению» потрепанного подразделения: «Всего батальон потерял двадцать шесть человек, почти половину, не считая раненых». Несмотря на то, что Абросимов разжалован и отстранен от должности, вопрос о праве командовать людьми остается и в жизни, и в последующей литературе. Затрагивает его и Тендряков в рассказе «Донна Анна». Обвинив командира роты Мохнатова в трусости и расстреляв его, младший лейтенант Галчевский, от которого в эти минуты «исходила какая-то тревожная наэлектризованность», «рыдающе крича: “Слу-уша-ай мою команду! За-а Р-о-оди-ну! За-а Ста-а-ли-и... Ур-ра-а!!!”», — сам ведет бойцов в наступление, обернувшееся сокрушительными потерями. Как говорят чудом уцелевшие бойцы о младшем лейтенанте Галчевском: «Покипятился вон — и роты как не бывало». Зато сам командир-неудачник, «как заговоренный», уцелел в проигранном бою. Теперь его черед в последние минуты своей жизни перед расстрелом, когда «миги сочтены» (Блок), — выслушать приговор военного трибунала, «рыдающе крича тем же звенящим голосом, каким звал роту в атаку»: «Я не враг! Мне врали! Я верил!»

Этот эпизод тоже «подсвечивается» обращением Тендрякова к блоковскому стихотворению «Шаги командора», где фигура «страх познавшего Дон-Жуана» полемична «по отношению к пушкинской трактовке этого образа»: Блок лишает своего персонажа «романтического ореола, подводит его поступки к жесткой нравственной оценке и даже беспощадному суду» [Коптелова 2019: 39]. Спустя десятилетия после реконструируемых в рассказе «Донна Анна» событий писатель-фронтовик выявляет и в военном прошлом, и в современности проблему возмездия за всякое содеянное зло, чем бы оно ни объяснялось самим «деятелем»: идеологическим воздействием, сложностью фронтовой обстановки или возрастом, «когда легковверен и молод я был» (Пушкин). Конечно, можно принять во внимание то, что в предвоенные десятилетия, на которые пришлась «юность командиров» (Бондарев), официальные лица СССР все еще искали «шансы

для реализации идей “мировой революции”», при этом в случае осложнения международной обстановки «советской военной наукой в 1920–1930-е годы основное внимание уделялось» способам «одним ударом перенести войну на территорию противника и освободить континент от “загнивающего капитализма”». Поэтому «вся учеба всех родов Красной армии должна была быть пропитана наступательным духом» [Мельтюхов 1956: 70], что «легковерно» впитал в сознание Галчевский, освобождая себя от личной ответственности за свои убеждения и поступки: «Мне вдали! Я верил!»

Уравнивание понятий «идеология» и «искусство» обнаруживает «душевную неточность» (Ю. Трифонов) этого персонажа, который не понимал ни «любимого» им Блока, ни своего времени. Что касается мировоззренческих позиций Блока, то, действительно, его поэма «Скифы» (1918), в центре которой — «идея противостояния Востока и Запада, включает в себя вызывающую мальчишескую фразу Востока <...> “Попробуйте, сразитесь с нами”». Она

проникнута гимназически-университетскими воспоминаниями о «скифах», «азиатах», «расах», «лавилах», «сфинксах» <...> пока <...> не добирается до лейтмотива: «глядит, глядит, глядит в тебя / И с ненавистью, и с любовью» [Терентьев 2004: 41].

Вот чем притягателен Блок: своих «гимназистов», то есть своих читателей и почитателей, ненависти он не учит: «...мы, поэты, ценим / Жизнь в мимолетных мелочах». Для художника-гуманиста историческое сознание личности не мыслится вне «диалога согласия» (М. Бахтин) между народами, странами и «племенами»-поколениями: «Придите к нам! От ужасов войны / Придите в мирные объятия!» Яростная ненависть Ярика Галчевского при полнейшем невнимании к жизни «другого», прикрываемая бездумно затверженными лозунгами и литературными цитатами, ведет не к победе, а к поражению: «От всей роты — пятеро».

Важно, что с самого начала боев писатели-фронтовики, рассказывающие о событиях Великой Отечественной по «горячим следам», отчетливо осознавали, что ненависть к оккупантам не должна оборачиваться деморализующим «безлюбьем» солдатской души, обесцениванием высших духовных ценностей. Так, 22 июня 1942 года газета «Правда» опубликовала рассказ военного корреспондента М. Шолохова «Наука ненависти», созданный

им на Дону, в станице Николаевской. Эпиграфом к произведению были взяты слова из «Приказа Наркома Оборона товарища Сталина»: «Нельзя победить врага, не научившись ненавидеть его всей душой». А завершается рассказ словами лейтенанта Герасимова, своего рода «литературного прототипа» образа Андрея Соколова из шолоховской «Судьбы человека» (1956). «Надломленный пережитым, но все еще сильный и крепкий <...> тридцатидвухлетний лейтенант» с «ослепительно белыми от седины висками» подводит итоги первого года боев с оккупантами: «И воевать научились по-настоящему, и ненавидеть, и любить». Шолохову удалось несколько опередить официальные приказы и постановления лета 1942 года. Важнейший из них — Приказ № 227, подписанный Народным комиссаром обороны СССР 28 июля 1942 года. В историю он вошел как приказ «Ни шагу назад!». С ним незамедлительно был ознакомлен весь личный состав частей и подразделений Красной армии.

В документе сообщалось, что наши войска «не готовы вести оборонительные сражения с перегруппировавшимся, подтянувшим обученные резервы и модернизированную технику, наведшим порядок в своих войсках противником. Воинам Красной армии была впервые сказана суровая правда о том, что из-за отступления страна потеряла половину своего потенциала» [Матишов и др. 2016: 163]. Но главное: «приказ № 227 отвергал идеологию “скифской войны”, накрепко въевшуюся в сознание командиров и бойцов и выражавшуюся в представлениях о необъятности территории, неистощимости запасов, о заманивании врага в глубь огромной страны» [Матишов и др. 2016: 164].

Фронтные события, связанные с окончанием отступления Красной армии и переходом к оборонительным боям, позволяют автору рассказа «Донна Анна» донести до читателей главную мысль произведения: наша победа в Сталинградской битве, переломившей ход Великой Отечественной и всей Второй мировой войны, была одержана бойцами, в свою очередь пережившими «перелом» собственного сознания. Они научились ценить жизнь, убедившись в том, «что кровь людская не водица, что у каждого погибшего есть или была мать, есть или могли бы быть дети, что каждый из миллионов — личность, не повторяющая одна другую» [Старикова 1989: 226], а не бездумно функционирующий «винтик» в государственном «механизме» войны или послевоенного мира. Вслед за Блоком, нелегко пережив признание того, что «юность — это возмездие» (такие слова Ибсена Блок делает эпиграфом к незавершенной поэме

«Возмездие») за «легковерие», за невнимание к урокам родной истории и тревожным ритмам всего XX века, автор рассказа «Донна Анна» по-блоковски переходит к «высокой героике подвига» («На поле Куликовом») [Минц 1980: 151], говоря не только от себя, но и от лица всех защитников Отечества: «На другой день мы вышли на станцию Садовая, окраину Сталинграда, еще оживленного, еще не разрушенного города. Мы защищали его».

Защищать город — не значит «сидеть в окопах». Не случайно станция Садовая появляется на страницах мемуаров командующего Сталинградским фронтом маршала А. Еременко, вспоминающего: «В ходе Сталинградской обороны наши войска провели много контрударов. Их успех зависел от умелой организации и искусного проведения в сложившейся обстановке <...> В сентябре 1942 года, прорвав фронт противника, наши войска глубоко вклинились в его боевые порядки и совершили глубокий рейд на Садовое <...> разгромили несколько полков вражеских войск и захватили трофеи. Успех контрудара на Садовое имел очень важное значение для войск, оборонявших Сталинград» [Еременко 1961: 307–308]. Сталинградская битва разрешила тягостные сомнения в героях рассказа Тендрякова «Донна Анна»: «В этом городе враг был разбит. Наше дело правое, победа оказалась за нами» в *испеляющие годы* Великой Отечественной войны.

Литература

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

Бондарев Ю. В. Бог устанавливает свой срок // Литературная газета. 2014. 12–18 марта. URL: <http://izdatsovet.ru/proc/detail.php?ID=108459> (дата обращения: 10.11.2021).

Бочаров А. Бесконечность поиска. М.: Советский писатель, 1982.

Быков В. «За Родину! За Сталина!» Цена прошедших боев // Родина. 1995. № 5. С. 30–37.

Еременко А. И. Сталинград. Записки командующего фронтом. М.: Военное изд. Министерства обороны Союза ССР, 1961.

Зоргенфрей В. Александр Александрович Блок (По памяти за пятнадцать лет: 1906–1921 гг.) // Александр Блок в воспоминаниях современников. В 2 тт. / Под общ. ред. В. Э. Вацура. Т. 2. М.: Художественная литература, 1980. С. 7–39.

Из архива В. А. Зоргенфрея // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. В 5 кн. / Отв.

- ред. И. С. Зильберштейн, Л. М. Розенблюм. Кн. 4. М.: Наука, 1987. С. 569–570.
- Котелова Н. Г. Стихотворение А. Блока «Шаги командора»: театральность поэтики // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 2 (17). С. 35–41.
- Левин Н. Ф. Псковские страницы биографии Зоргенфрея // Псков. 1998. № 8. С. 21–22.
- Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л.: Советский писатель, 1981.
- Матишов Г. Г., Афанасенко В. И., Кринко Е. Ф., Медведев М. В. Большая излучина Дона — место решающих сражений Великой Отечественной войны (1942–1943 гг.). Ростов-на-Дону: ЮНЦ РАН, 2016.
- Мельтюхов М. «И на вражьей земле мы врага разобьем...»: советский сценарий 41-го года // Родина. 1956. № 6. С. 67–72.
- Миц З. Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. В 5 кн. Кн. 1. 1980. С. 98–172.
- Некрасов В. П. «День седьмой» В. Тендрякова // Дружба народов. 1986. № 1. С. 119–127.
- Орлова Е. И. В. Зоргенфрей. Страстная суббота: стихи, воспоминания, переводы // Вопросы литературы. 2016. № 6. С. 368–371.
- Паустовский К. Г. Наедине с осенью: портреты, воспоминания, очерки. Изд. 2-е, доп. М.: Советский писатель, 1972.
- Ржевская Е. Во имя жизни на земле // Вопросы литературы. 1985. № 5. С. 68–69.
- Старикова Е. Шаги командора: о рассказах Владимира Тендрякова // Знамя. 1989. № 2. С. 223–228.
- Терентьев И. С. А. Блок. Скифы. Поэма // Александр Блок: pro et contra / Сост., вступ. ст., примеч. Н. Ю. Грякаловой. СПб.: РХГИ, 2004. С. 41–42.
- Чухрай Г. «Если дорог тебе твой дом»: Воспоминания солдата и режиссера // Родина. 1995. № 9. С. 81–88.
- Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.

References

- Bakhtin, M. (1979). *The aesthetics of verbal art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
- Bocharov, A. (1982). *The infinity of search*. Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)
- Bondarev, Y. (2014). God sets his deadline. *Literaturnaya Gazeta*, [online] 12-18 Mar. Available at: <http://izdatsovet.ru/proc/detail.php?ID=108459> [Accessed 10 Nov. 2021]. (In Russ.)

- Bykov, V. (1995). 'For the Motherland! For Stalin!' The price of past battles. *Rodina*, 5, pp. 30-37. (In Russ.)
- Chukhray, G. (1995). If your home is dear to you. Memoirs of a soldier and a director. *Rodina*, 9, pp. 81-88. (In Russ.)
- Epstein, M. (1990). 'Nature, the world, the mystery of the universe...': The system of landscape images in Russian poetry. Moscow: Vysshaya shkola. (In Russ.)
- Eryomenko, A. (1961). *Stalingrad. Notes of the front commander*. Moscow: Voennoe izd. Ministerstva oborony Soyuzu SSR. (In Russ.)
- From V. A. Sorgenfrei's archive. (1987). In: I. Silberstein and L. Rosenblum, eds., *Literary heritage. Vol. 92: Aleksandr Blok. New materials and research (5 books). Book 4*. Moscow: Nauka, pp. 569-570. (In Russ.)
- Koptelova, N. (2019). A. Blok's poem 'The Commander's steps' ['Shagi komandora']: The theatricality of poetics. *Verkhnevolzhskiy Filologicheskii Vestnik*, 2(17), pp. 35-41. (In Russ.)
- Levin, N. (1998). Pskov pages of Sorgenfrei's biography. *Pskov*, 8, pp. 21-22. (In Russ.)
- Maksimov, D. (1981). *Al. Blok's poetry and prose*. Leningrad: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)
- Matishov, G. et al. (2016). *The big bend of the Don as the site of the decisive battles of the Great Patriotic War (1942-1943)*. Rostov-on-Don: YuNTs RAN. (In Russ.)
- Meltyukhov, M. (1956). 'And on the enemy's land we will defeat the enemy...': The Soviet scenario of 1941. *Rodina*, 6, pp. 67-72. (In Russ.)
- Mints, Z. (1980). Blok and Russian symbolism. In: I. Silberstein and L. Rosenblum, eds., *Literary heritage. Vol. 92: Aleksandr Blok. New materials and research (5 books). Book 1*. Moscow: Nauka, pp. 98-172. (In Russ.)
- Nekrasov, V. (1986). V. Tendryakov's 'The Seventh Day' ['Den sedmoy']. *Druzhba Narodov*, 1, pp. 119-127. (In Russ.)
- Orlova, E. (2016). V. Sorgenfrei. Holy Saturday: Poems, memoirs, translations. *Voprosy Literaturny*, 6, pp. 368-371. (In Russ.)
- Paustovsky, K. (1972). *Alone with autumn: Portraits, memoirs, essays*. Expanded 2nd ed. Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)
- Rzhevskaya, E. (1985). For the sake of life on earth. *Voprosy Literaturny*, 5, pp. 68-69. (In Russ.)
- Sorgenfrei, V. (1980.). Aleksandr Aleksandrovich Blok (Looking back at fifteen years: 1906-1921). In: V. Vatsuro et al., eds., *Aleksandr Blok in the memoirs of his contemporaries (2 vols). Vol. 2*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 7-39. (In Russ.)

Starikova, E. (1989). The Commander's steps: On Vladimir Tendryakov's short stories. *Znamya*, 2, pp. 223-228. (In Russ.)

Terentiev, I. (2004). A. Blok. The Scythians [Skify]. A poem. In: N. Gryakalova, ed., *Aleksandr Blok: Pro et contra*. St. Petersburg: RKhGI, pp. 41-42. (In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-62-86

«ЗВОНКИЙ, КАК БУБЕН, СТИХ...»

Поэзия Ивана Пулькина

ЕЛЕНА АНАТОЛЬЕВНА БАЛАШОВА

доктор филологических наук

Калужский государственный университет имени К. Э. Циолковского
(248000, Российская Федерация, г. Калуга, Воскресенский пер., д. 4;
email: balashova_ea@mail.ru)

ИГОРЬ АЛЕКСЕЕВИЧ КАРГАШИН

доктор филологических наук

Калужский государственный университет имени К. Э. Циолковского
(248000, Российская Федерация, г. Калуга, Воскресенский пер., д. 4;
email: iakargashin@gmail.com)

Аннотация. Статья посвящена жизни и творчеству Ивана Пулькина (1903–1941) — поэта, который не успел издать ни одной книги и пропал без вести в боях под Москвой. Особое внимание уделяется поэтике стихотворений — жанровому и языковому своеобразиею, системе образов. Стихи Пулькина — оригинальное поэтическое явление 1920–1930-х годов.

Ключевые слова: И. Пулькин, русская советская поэзия, жанровое своеобразие, поэтика.

Статья поступила 10.04.2021.

© 2022, Е. А. Балашова

© 2022, И. А. Каргашин

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-62-86

‘A VERSE RINGING LIKE A TAMBOURINE...’

The poetry of Ivan Pulkin

ELENA A. BALASHOVA

Doctor of Philology

K. E. Tsiolkovsky Kaluga State University

(4 Voznesensky Ln., Kaluga, 248000, Russian Federation;

email: balashova_ea@mail.ru)

IGOR A. KARGASHIN

Doctor of Philology

K. E. Tsiolkovsky Kaluga State University

(4 Voznesensky Ln., Kaluga, 248000, Russian Federation;

email: iakargashin@gmail.com)

Abstract: The article is devoted to the life and works of Ivan Pulkin (1903–1941) — a poet who had not seen his books published before going missing in action during the Battle of Moscow. Following the suit of I. Akhmetiev, who has gathered, published and commented on a collection of the forgotten poet’s works, the authors are in fact discovering a new poet, whose work was strongly defined by the artistic and philosophical experimentation and literary daily life of the 1920s — 1930s: the first and foremost reason being that the genre diversity of Pulkin’s poetry stems from the period’s stylistic jumble, characterised by enormous linguistic potential. Therefore, the article focuses on the poetics of his verses — their unique genre-specific and linguistic features and imagery. In their analysis of Pulkin’s poems, the authors argue that, despite its eclectic nature and ambitious thematic range, his poetry emerges as an organic whole. Pulkin’s entire oeuvre is shaped by his ultimate goal which defines his poetics in general.

Keywords: I. Pulkin, Soviet Russian poetry, genre specifics, poetics.

The article was received on 10 Apr. 2021.

© 2022, E. A. Balashova

© 2022, I. A. Kargashin

*Я бы слушал и слушал, низал и низал
Жемчужную нитку песни...*
Иван Пулькин

«Веселое» имя *Пулькин* поначалу не воспринимается как настоящее. Кажется, что это псевдоним, игра. «Почти как Пушкин» — смеялся сам поэт...

Иван Иванович Пулькин родился 12 января 1903 года в деревне Шишково (Яропольская волость, Волоколамский уезд Московской области) в крестьянской семье. Иван был старшим из восьми детей. Его отец Иван Никитич в 1914-м был призван в армию, попал в австрийский плен. Известно, что мать поэта только затем и выучилась читать и писать, чтобы общаться с пленным мужем.

Будущий поэт учился в церковно-приходской школе. Взяв на себя обязанности по ведению хозяйства, получил только первичное образование — три класса сельской школы. Был мальчиком в трактире, подсобником у электромонтера, водопроводчика. В 1915 году переехал в Москву, вначале работал в типографии, а затем — в системе Политпросвета. С 1924-го Пулькин начал печататься в различных изданиях (газеты «Молодой ленинец», «Московский комсомолец», журналы «Комар», «Юниор», «Комсомолия»), публикует частушки на злободневные темы, фельетоны и лирические стихи; на некоторые его тексты были написаны популярные песни.

В конце 1920-х Иван Пулькин принимает участие в поэтическом «Союзе приблизительно равных» (ЭСПЕРО), возникшем после распада объединения конструктивистов. В союз входили Иван Аксенов, Кирилл Андреев, Георгий Оболдуев, Варвара Моница, Яков Фрид (будущий кинорежиссер), близок к союзу был Сергей Бобров (как и Аксенов, из дореволюционной футуристической «Центрифуги»). Какое-то время в «Московском комсомольце» Иван Пулькин работал вместе с Мандельштамом. «Ваня Пулькин хорошо знал русскую поэзию, учился у Оболдуева, любил Мандельштама, и Мандельштам к нему благоволил» (из воспоминаний С. Липкина) [Ахметьев 2019]. В 1930–1931 годах Иван Пулькин работал редактором в Гослитиздате, с 1931 года — библиотекарем в НИИ языкознания. Некоторое время начинающий поэт посещал занятия в Литературно-художественном институте им. В. Брюсова, но в основном занимался самообразованием.

Поначалу будучи типичным «комсомольским поэтом», Пулькин, подобно Светлову или Уткину, уходит от этой заданности.

Из обычного селькора становится поэтом, способным передать широту русского человека в той же мере, что и его беспричинную тяжелейшую тоску. Самообразование и дружба с Г. Оболдуевым позволили Пулькину приобщиться к той культуре, о которой он не мог знать по своему рождению. Его друзья и близкие вспоминали, что он знал наизусть невероятное количество стихов, часто малоизвестных поэтов, хорошо знал творчество предшественников и современников, переводил «Слово о полку Игореве» и арабскую классическую поэзию [Ахметьев 2018: 566].

В 1930-е годы Пулькин находился в заключении в Западной Сибири (Мариинском и Новосибирском лагерях): был репрессирован по надуманному обвинению «в оскорблении нравственности». А незадолго до него были арестованы Бобров и Оболдуев. Мотивы обвинений были разными, но приговоры похожи. Выглядело это как целенаправленное уничтожение «Союза приблизительно равных».

Шли годы, и менялись не только эрудиция или слог поэта. О том, как менялся он сам, свидетельствуют многочисленные фотографии — на поздних снимках (напомним — всего-то он прожил 38 лет — тоже «почти как Пушкин»...) мы видим другого человека. Стихи, созданные в разное время, как будто написаны разными людьми — прежде всего, уходит интонация удали и распахнутости к жизни и к людям. Стихотворение, сочиненное в Мариинске в 1934 году, характеризует эти изменения как нельзя лучше:

Прыгал соловей песенной дорожкой,
Запрягли соловья в беговые дрожки,
Побёг соловей побежкой шаткой,
Этак стал соловей лошадкой...

А пока соловей задавал круга —
Отросли у соловья рога,
Стал гулять соловей в платье бранном,
Стали люди соловья звать бараном...

И теперь соловей не откроет рта,
Отгулял соловей песенной дорожкой,
Повесили соловья на ворота
За задние ножки!

Вернувшись в Москву в мае 1936-го, Пулькин долго не мог получить постоянной работы и прописки. Только в 1939 году

его взяли библиографом в Институт философии и литературы (ИФЛИ), где он работал до ухода в армию. В некоторых стихотворениях этого периода Пулюкин, по словам В. Ковалю, подробно рассказывает о своей «предполагаемой могиле и могильной жизни — словно восполняя этим описанием отсутствие своей реальной могилы. Трудно читать эти строки, зная, что факт и обстоятельства его гибели не известны» (цит. по: [Ахметьев 2019]).

22 июля 1941 года Пулюкин был ранен в лицо осколками во время тушения зажигательной бомбы на крыше московского дома, а в сентябре, после выздоровления, его призвали в 99-й запасной стрелковый полк. Последнее письмо жене он отправил 13 октября, а позже она получила уведомление о том, что в декабре 1941-го Иван Пулюкин пропал без вести под Москвой.

При жизни у Ивана Пулюкина не вышло в свет ни одной книги [Португалов 2018: 564], хотя были подготовлены две для разных издательств: в 1929 году — сборник «Лирический опыт», а в 1932-м — «Против эпоса» (к сожалению, точный их состав не установлен). На одну из книг, которую подготовил к печати Пулюкин, была положительная рецензия Э. Багрицкого, но «комсомольский поэт Казин ее зарубил» [Волчек, Ахметьев 2019].

Рукописи поэта были обнаружены в архиве Хализевых, к роду которых принадлежала его жена — И. Вульфийус. Скорее всего, сохранилось не все: известно, что «во время войны квартиры жены Пулюкина, эвакуированной в Саратов, была занята посторонними, которые слишком по-хозяйски распорядились рукописным наследием поэта» [Португалов 2018: 561].

Так сложилось, что первая книга о Пулюкине, подготовленная в 1960-е годы вдовой поэта и В. Португаловым, не опубликована, и о творчестве Пулюкина читатель узнал благодаря стараниям И. Ахметьева, который в 2018 году выпустил внушительный том его сочинений под названием «Лирика и эпос».

* * *

Литературоведы, откликнувшиеся на возвращение поэта из небытия (пока немногие), уже обратили внимание на его поразительное жанровое разнообразие [Роднянская 2019; Орлицкий 2020]. Действительно, сложно представить себе стихотворца, у которого была бы столь богатая жанровая палитра. При этом даже самые устойчивые и привычные формы дают

разветвленную и порой неожиданную жанровую дифференциацию, а следование традиционным лирическим жанрам (ода — «Лирическая компания. Ода в три тоста»; колыбельная — «Ночь», «Колыбельная»; идиллия «Нисходит вечер с облаков...»; песня — «Три песни о любви»; «Отрывок» и пр.) есть только плацдарм, используемый для их трансформации. Процесс деканонизации устойчивых жанров реализуется многими способами.

Это, во-первых, жанры художественной и публицистической литературы (очерк, дневник, записочки, корреспонденции с мест) с разной степенью соотношения вымысла и документа. В частности, есть звучащие чуть не по-гоголевски «Избранные места из переписки с друзьями».

Во-вторых, это жанры официально-делового («Объяснительная записка (На меня некогда)», «Объяснительная записка № 2», «Объяснительная записка № 3», «Выписка из протокола общего собрания...» и др.) и научного (монография с разделением на главы, параграфы, примечания; «Приложения»; «Критика и библиография») стилей. Специально остановимся на монографии «Яропольская волость». У нее крайне прихотливая, сложная композиция. Монография состоит из двух частей, к каждой есть вступление. Например, глава 2 — это научная работа по истории, а глава 3 — по литературе. Каждая из глав, в свою очередь, делится еще и на «абзацы» (в качестве подзаголовка). Главу 4 составляют примечания к первой части, всего 7 примечаний.

Третий подход к жанровому решению — попытки заглянуть за пределы словесных жанров. Подобно фетовским «мелодиям», Пулюкин сочиняет свои многочисленные серенады — на стыке с музыкой (в цикле «Семь серенад»). Ю. Орлицкий анализирует с этой точки зрения поэму Пулюкина «Паулино. Лирическое изложение 6-й (пасторальной) симфонии Бетховена» и отмечает, что «поэт совместил описание звучания музыкальных тем великого композитора с изображением летнего дня», при этом «создаваемая в 1935 г. “пасторальная” поэма Пулюкина, скрупулезно следующая за движением частей бетховенской симфонии, создает <...> картину природы и деревенской жизни в России, готовящейся к скорой войне» [Орлицкий 2020: 12].

«Жанровые эксперименты» продолжаются в поэзии Пулюкина и на границе литературы и живописи. В частности, обратим внимание на специфику экфразиса в его дескриптивной

лирике. Специфика заключается в том, что поэт дополняет объективное описание субъективными авторскими оценками, прямо включенными в экфрастический текст. Скульптурный «крылатый бог» отражается в луже, и именно это отражение описывается автором (своеобразный «двойной» экфразис). Рябь, бегущая по воде от ветра, усиленная «барахтаньем», усугубляет ощущение зябкости. Мрамор синееет от холода, как живое существо.

По сути, здесь происходит наложение «чистого экфразиса» на эмблематическое изображение, благодаря которому «все слова в тексте — разумеется, прежде всего особо значимые и выделяемые — раскрываются в направлении своей зрительности, своего *наглядного вида...*» (курсив наш. — Е. Б., И. К.) [Михайлов 1994: 364]. Подобная стратегия позволяет сообщить полноту и глубину содержанию, воплощенному в заурядной, казалось бы, «словесной картинке»:

Крылатый бог барахтается в луже
 (Не радуйся чужой беде, юнец!), —
 Каррарский мрамор от российской стужи
 Синееет; парк, ошипанный вконец,
 Уже не в силах защитить Эрота, —
 Четыре ветра, встав вполоборота,
 Остервеневши свищут, — бог озяб...
 Бог думает: как холодно, однако, —
 Собачья жизнь! Так больше жить нельзя!..
 И умирает просто, как собака...

Как видим, авторская интенция «захватывает» и сознание мифологического героя, а потому изображение воссоздается сразу с двух ракурсов: снаружи (со стороны наблюдателя) и изнутри (взгляд самого «крылатого бога»). К экфразисам можно отнести также «Вереею (Историко-бытовой очерк заштатного города с приложением двух фотографий)»: фотография № 1 (общий вид города), фотография № 2 — вид с Дороховского шоссе.

А в стихотворении «Я ни разу не видел моря...» автор пытается средствами «словесной живописи» воссоздать неведомое. Здесь не содержится анализа или рефлексии — только непосредственное созерцание воображаемого. Но и здесь любопытно увидеть изощренное мастерство поэта. Не сразу удастся обнаружить, что перед нами не одно изображение — это

триптих, в котором каждая из «картин» отделена от другой многоточием. Паруса, похожие на лилии; возвращающаяся из-за горизонта чайка-парус; паруса, становящиеся бабочками:

Я ни разу не видел моря,
 А тем более — цветущего парусами,
 Распустившегося полотнищами парусов —
 Лепестки лилий, срезанные наискосок...
 Цветок отрывается и летит
 И где-то за темно-синей линией горизонта
 Превращается в чайку...
 Чайка летит обратно и синева —
 Становится лодкой.

Если же паруса не белы,
 А лиловые или оранжевые,
 Бордовые, золотистые или фиалковые —
 Они становятся бабочками...

Тысячи разнокрылых —
 Алых, лиловых, оранжевых,
 Серебристых, фиалковых...
 Трепещущие — летят в бесконечность,
 Горя, переливаясь, тая
 В золотисто-прозрачной
 Искристой синеве...

Поэзия Пулькина — это своего рода иллюстрация теории речевых жанров Бахтина. В авторских жанровых обозначениях «высвечиваются» устойчивые типы высказываний «во всех сферах общественной жизни и культуры» [Бахтин 1996: 236]. Жанровый диапазон поэзии Ивана Пулькина — это разномастный голос эпохи, вместившей в себя огромный языковой потенциал.

Несмотря на эклектичность и «всеохватность», эта поэзия предстает поразительно цельной и органичной. Все творчество Пулькина служит определенной «сверхзадаче», которой подчинена его поэтика в целом — жанровое своеобразие, система образов и, конечно, язык.

Пожалуй, первое, что бросается в глаза при чтении пулькинских стихов, — стремление к «нанизыванию» — предметов, чувствований, имен и событий. Так возникают цепочки — гирлянды определений, эпитетов, действий, сфокусированных в единый

образ. Кажется, нет ни одного стихотворения Пулькина, в котором не встретишь такой мини-цепочки. Укажем только некоторые из бесчисленного ряда — например, «цепочки-тройчатки»:

В далекий путь уходят корабли;
Надолго от любви и от земли
Их отлучит воды просторной гладь,
Чтобы *нести, лелеять и качать*
Оставивших *заводы, пашни, села*
Парней *простых, кудрявых и веселых...*

Еще один пример:

Цветистых платьев яркие ветра,
Что *нежат, холодят и дразнят...*

И еще:

Мне *небо* мое не пишет,
Мне *солнце* мое не пишет,
Мне *сердце* мое не пишет...

И еще:

Он живет под охраной шестнадцати львов
в *ассирийских прическах*
На *забытой холодной гранитной* бульварной скамейке...

Кажется, что автору всякий раз недостаточно только назвать явление — необходимо еще и еще раз уточнить, усилить впечатление, освоить предмет до конца. Более того. Подобно Гоголю, который, желая охватить «всю Русь с птичьего полета», вплетал в повествование о помещиках «посторонние сведения» (от варки варенья до взятия крепости или умения русского мужика бойко выражаться), Пулюкин «прибирает к рукам» и всю наличную, и оставшуюся в памяти, и чаемую в будущем действительность:

Словом, все что ревет, поет,
Мчится, мечется, бьется о ребра —
Все, на что положена моя рука, — мое!

Так просто и естественно его лирика переходит в эпическое полотно, а поэзия в целом поистине оказывается «энциклопедией русской жизни». Действительно, в его стихах широко и полно запечатлены картины быта и истории российской действительности — от глубокой древности до современности. С этнографической тщательностью и дотошностью знакомит нас автор со своей родословной, описывает процесс колки дров или различные виды рыбной ловли, сроки полевых работ и новинки науки и техники, сбор грибов в Подмоскowie и эпизоды из борьбы Украины за независимость, а рядом с заседанием комсомольской ячейки помещает календарь православных праздников и летописные предания.

Неудивительно, что ярчайшей приметой поэтики Пулькина становятся уже не мини-цепочки, а пространные, гигантские перечни-каталоги, призванные обозначить и обозреть — классифицировать весь многообразный мир. Как не вспомнить тут заглавие одной из его поэм: «С.С.С.Р. Инвентаризация с примечаниями». Количество таких списков-перечней невозможно подсчитать — более того, трудно даже перечислить все явления, подлежащие инвентаризации! Названия русских рек (от Двины до Амура!) или подмосковных деревень? Сорты яблок, масти лошадей или виды грибов в центральной России? Имена православных святых и церковные праздники? Аббревиатуры советских учреждений или марки заводских станков? Ничего не пропустил и не забыл автор, все нашло свое место в поэтическом обзоре. Не случайно поэт устами своего лирического героя восторженно определяет масштаб изображаемого полотна: «Ширь-то какая! С высоты Кремля / И то глаз узок!»

Зачастую перечисления такого рода не уступают знаменитому списку кораблей у Гомера, но ограничимся более обзорным образцом. Вот Примечание 1 к первой части «поэмы-монографии» «Яропольская волость»:

Яропольская волость — одна из волостей
Волоколамского уезда,
Объединяющая около двадцати деревень:
Алферьево,
Владычино,
Гусево,
Гарутино,
Кашино,
Козлово,

Львово,
 Мусино,
 Масленково,
 Парфеньково,
 Путятино,
 Суворово,
 Сырково (большое),
 Сырково (малое),
 Телегино,
 Ханево,
 Шилово,
 Шишково,
 Юркино и Ярополец.
 Ну-с, этого довольно и за глаза...

Нередко нанизывание слов и словечек становится эстетически самодостаточным — читатель вслед за автором пробует на вкус и смакует народную звукоречь. Ср.:

Возóк. Возкá. Вóзка.
 Дружóк. Дружкá. Дрúжка.
 Белóк. Белкá. Бёлка.
 Бочóк. Бочкá. Бóчка.
 Сук. Сукá. Сúка.
 Сучóк. Сучкá. Сúчка.
 Точóк. Точкá. Тóчка.
 Жучóк. Жучкá. Жúчка.
 Стрелóк. Стрелкá. Стрёлка.
 Полóк. Полкá. Пóлка.
 Пушóк. Пушкá. Пúшка.
 Плужóк. Плужкá. Плúжка.
 Ложóк. Ложкá. Лóжка.
 Курóк. Куркá. Кúрка.
 Коробóк. Коробкá. Корóбка...

 Лómка — Ломкá.
 Лíпка — Липкá.
 Трýска — Тряскá.
 Бóйка — Бойкá.
 Вáлка — Валкá.
 Вязка — Вязкá.
 Зы́бка — Зыбкá.

Мётка — Метká.
 Кóлка — Колкá.
 Плáвка — Плавкá.
 Рэзка — Резкá.
 Хвáтка — Хваткá.
 Чётка — Четкá.

Конечно же, кумуляция (количественное накопление, нанизывание обозначений предметов и действий) — древнейший тип образности (о принципе кумуляции в фольклорных текстах см.: [Пропп 1984; Топоров 1972]). Плодотворно реализуется кумулятивный принцип и в текстах современной литературы. Но в данном случае он не просто используется поэтом, а становится действительно конструктивным (и таким органичным!) приемом.

Особенно ярко и выпукло принцип кумуляции проявлен в тех случаях (а их немало), когда таким образом организован весь текст. Обратимся, например, к стихотворению, которое можно назвать программным у Пулькина (без заглавия):

Радоваться горам,
 Хвойным лесам, сметающим облака
 от запада к востоку покатых небес,
 Ручьям, наполненным говором и трущимся
 о каменистое дно влажными и холодными,
 как у купальщиц, губами,
 Рекам, закованным в гранит набережных,
 напоминающим великих грешников
 средневековья, которые в припадке покаянья
 беспреданно бьют себя в грудь,
 Рекам свободным, у которых одно призвание —
 нести свои воды и суда, груженные
 людьми, балками, смолой, бочками,
 покачивающиеся на их широких волнах,
 Мускулам грузчиков,
 Скрипению пристаней,
 Ржанью и мычанью погружаемого скота,
 Отлитым из солнца и ветра жеребцам,
 Прочно стоящим на четырех врытых в землю коротких
 ногах быкам,
 Степям, которые подобно театральному занавесу
 задерживают небеса непроницаемей, чем тучи,
 Подземному кипенью, согревающему меня,

энциклопедиста-этнографа и, конечно, такое естественное существование в одном лице «дерзкого лирика», крестьянина-труженика и «советского хозяйственника».

Как не вспомнить в этой связи его строчки: «Лирика берет под контроль / Производственные процессы». А ведь все это в поэзии Пулькина — попытка обозначить, обуздать, схватить, втиснуть в конвенциональные рамки литературы импульсы душевной и духовной жизни сочинителя — неравнодушного и благодарного жителя своего непростого и стремительно меняющегося времени. «Лирическая стихия» свойственна его творчеству не менее, чем эпическое начало. Вспомним хотя бы заглавия циклов и стихотворений Пулькина: «Лирический дневник», «Выписки из дневника», «Дневник», «Лирическая сюита», «Введение в область лирического», «Лирическое изложение 6-й (пасторальной) симфонии» Бетховена, «Лирические записочки», «Лирика» и т. п.

Показательно, что при всем богатстве и многообразии языка поэзия Пулькина в целом далека от воплощения «чужого сознания». Так, образцы ролевой лирики у него единичны. Это стихотворения «Дарья — Маланья» (от лица женщины), «Смуговое распластав тело...» (включающее монолог девушки в авторский текст) и «Последняя поездка» (любопытное тем, что здесь авторское сознание переходит в «голос» героя — Пушкина). Приведем начало стихотворения:

Гроб, выкрашенный в черный цвет,
Водрузили на розвальни... Трогай!
В последнюю ссылку поедет поэт
Проторенною дорогой...

Через болота, через леса,
Сквозь ночи, сквозь свет зыбучий.
И снова российские небеса
Заволокли тучи.

Но теперь уже все равно,
Жандармский аллюр не внове, —
Конечно, в могиле будет темно,
Но ведь не темнее, чем в Кишиневе!

Ах, ваше величество, как легко
Было мне умирать — поверьте,

И уже бессмертие недалеко,
Гораздо ближе смерти...

Кроме этого, можно упомянуть стихотворение «Приказ» (от лица счастливого призывника в Красную армию) — образчик ранней агитационно-газетной продукции, вот, пожалуй, и все. Творческая почва стихов Пулькина — это лирический герой, кровно связанный с поэтом судьбой, биографией, внутренним миром. Любопытно заметить, что даже в тех текстах, где очевидно стремление автора к «объективному» изображению, его субъективный взгляд все же прорывается наружу, выдавая и сознание лирического героя. Как, например, в данном отрывке (курсив наш. — *Е. Б., И. К.*):

Рассвет — время пенья птиц,
Время росы и свежего ветра,
Солнце еще на полпути, —
Крупными каплями соловьи текут с веток...
Шоссе, проселки, полевые дороги
Поблескивают щебнем,
Оранжевыми глинами,
Розовеют песками... Не дрогнет
Влажная поверхность трав. Щебетом
Зеленеют кустарники. *Воздух липнет
К щекам...*

Как видим, прихотливо-личностное видение природы и пространственный дейксис текста обнаруживают заинтересованного наблюдателя. Сравним еще более явный вариант — только в последних двух стихах, но уже «прямым текстом» звучит голос лирического героя:

Бездельник скворец щебечет
На тонкой ивовой ветке,
Он очень доволен маем,
Его солнцем и синевой,
Крепко прогретой влагой, —
*Я тоже почти доволен,
Мне почти хорошо.*

Обычно же Пулькин «открыто и распахнуто» делится с собой, а тем самым и с нами, читателями, прожитым и пережитым.

Как, скажем, в этом замечательном стихотворении, написанном в конце 1920-х:

Слушай-ка, ты, — девочка, мне хочется тебе сказать,
Именно тебе, у которой глаза
Нарастёжь: знаешь ли ты,
Как приятно прочно стоять на земле,
Крепко покоясь на четырех ногах,
Переступить ими — расчетливо, не наугад,
Как по палубе, по плавно плывущей земле?
А знаешь, здорово было бы, еще вернее,
Прочнее, опираясь о всемирное дно —
О спину кита, стоять с тобой рядом.

Усиленное «ты», сделанное обращением вопреки лингвистическим правилам, разумеется, не звучит агрессивно: «Слушай, ты!» Здесь перед нами не развязное пренебрежение, но привлечение внимания, задор интимного общения: только *ты* слушай, именно к тебе обращаюсь. Такое обращение было характерно для комсомольских поэтов. «Ты», подчеркивающее комсомольскую прямоту, обращение равного, товарища можно найти в стихах Н. Асеева, А. Безыменского, А. Жарова, Н. Кузнецова, И. Молчанова, И. Уткина... Манера подобного обращения стала знаком социальной близости и символом единения с общей целью. А кроме того, есть в этом «ты» наставническое и именно мужское начало: герой обращается к «девочке», у которой, как и положено наивной беззаботной юности, глаза «нарастёжь». Окказионализм вбирает в себя значения «нараспашку», «настежь», а еще и «невтерпеж» (эх, молодость...). Герой вводит ее во «взрослый» мир, объясняя, как удержаться на плаву, как жить не «наугад». Общий пафос стихотворения: я не один, ты не одна; есть опора во внешнем мире и есть опора друг в друге (отсюда неожиданный «суммарный» образ влюбленных: «стоять на четырех ногах»).

Есть и еще одна грань творчества Пулькина — «наивнопримитивные» стихи, возрождающие детское, а потому особо мудрое сознание. В «фенологических» образах стихотворения «Грач усаживается на сосну...» читателя пленяет лирическое простодушие автора. Реализация буквальных значений фразеологизмов, «незамысловатые» эпитеты и конкретная наглядность образов открывают в поэте и его детскость, и кураж, и умение так по-доброму радоваться всему живому. Чарующая простота лирических «дневников» Ивана Пулькина удивляет

и восхищает. Кажется, здесь прямо-таки «аукается» поэтика Ксении Некрасовой (ср. ее стихотворения «Из детства», «Рисунки», «Весна» и подобные):

Грач усаживается на сосну,
 Вдохновенный и крылатый,
 Дворник делает весну
 Из проталинок и из лопаты;
 Он высасывает ее как из пальца —
 Из рукоятки метлы,
 И скачут солнечные зайцы —
 Мохнатые — влажны и теплы;
 Они бегут по дорогам,
 Вперегонки с водой,
 Облизываясь на недотрогу
 Почку — березы молодой...
 Все солнечней и все теплей
 Грачей боевые клики.
 На радужном стекле апрель
 Рассаживает гущу бликов...

А март, отходя ко сну,
 Усаживается на сосну...

Приход весны осознается «вещественно», через осязаемые предметы — лопату, грача, проталинку, «недотрогу почку» — и персонифицированные жесты («...апрель / Рассаживает гущу бликов...»).

Подобное видение природы и себя в ней мы видим и в других текстах. Например, в цикле «Песни моей памяти» (в главе 5 поэмы «Луга. Календарь воспоминаний», 1937). Автор находит очень точное и емкое заглавие для этого произведения, ведь такой календарь осваивает не реальное течение времени, а воссоздает прошлое — счастливые моменты безмятежной (почти идиллической!) жизни, о которой теперь, после стольких утрат (обратим внимание на дату создания), так горько и так больно вспоминать. Вот его начало:

На седом, как я, бугре
 Рыжий лис живет, —
 Тёпло жить ему в норе,
 Толст его живот...

Тихо смотрит старый лес
На седой бугор.
Льется синева небес
На сосновый бор...

Елки тонкие стоят,
Славно елкам жить,
Память робкая моя
К ним под тень бежит...

Елки-палки — лес густой,
Ни женат, ни холостой, —
Где любимая, где брат?
Памятью одной богат...

Именно благодаря «лирической распаханности» в поэтическом наследии Пулькина нет «темных» текстов, требующих особых интерпретационных усилий. Его поэтика сознательно уходит от «скрытых смыслов», от оригинальничанья или желания зашифровать смыслы, которые читатель должен разгадывать. А потому и не обязательно пускаться в биографические разыскания, чтобы полнее погрузиться в содержание и смысл его стихов. Как это бывает с подобным типом творчества, скорее действует обратный механизм восприятия: из чтения стихов «собирается» у нас цельный и законченный образ лирического героя — «художественного двойника» (И. Роднянская) поэта. Да вот и прямое признание в автобиографичности творчества из уст автора, уже пережившего арест, заключение и предчувствующего долгое забвение. Текст написан осенью 1940-го, до безвестной кончины поэту остается чуть больше года:

Наполовину сед,
Наполовину слеп,
Наполовину глух
Мой обнищавший дух!

Он бродит по миру у горя на виду,
И на свою беду
Я рядом с ним бреду...

А кто является из нас поводырем,
Ни он, ни я в бреду не разберем.

Языковая интуиция поэтов схожа, хотя речь идет о разном. Предмет рассуждения и у одного, и у другого включен в «бытовой контекст», но у Маяковского говорится о силе творчества, а у Пулькина — шире — о мощи жизни.

Стихотворение начинается с простого, даже банального: только и надо было, что смочить платок, да в том-то и трагизм, что за бытовым жестом таится страшное — сильное и неуправляемое. Его не звали, не ждали, оно сработало помимо воли, неотвратимо захватило: «хлынуло». Здесь — и счет бедам, и итог жизни.

Образность концовки (поскольку детализированы «хлебай», «поток», «оброс бородой до глаз») напоминает сказочный финал: «По усам текло — в рот не попало». Было много загадано — а мимо! «...Уж день погас» — это ведь вывод элегически-печальный (если не трагический). И ситуация усугубляется тем, что в жизни природы все иначе. Вторая строфа включает строку, выбивающуюся из общего плана человеческой жизни: «Пойдешь в поля: роскошно и богато / Стоят хлеба...» Так стихи становятся осмыслением собственной жизни с ее обидами и утратами.

Стихотворение Пулькина, по-видимому, можно рассматривать и как аллюзию на известное произведение М. Цветаевой — написанное ею в том же 1934 году, только девятью месяцами ранее («Вскрыла жилы: неостановимо...»). Несомненно, Пулюкин творчество Цветаевой знал: стоит напомнить, что его приятель Оболдуев был арестован и признан виновным в распространении и публичном исполнении цветаевских стихотворений [Глоцер 2005: 10].

Приведем упомянутое стихотворение Цветаевой:

Вскрыла жилы: неостановимо,
 Невосстановимо хлещет жизнь.
 Подставляйте миски и тарелки!
 Всякая тарелка будет — мелкой,
 Миска — плоской.
 Через край — *и мимо* —
 В землю черную, питать тростник.
 Невозвратно, неостановимо,
 Невосстановимо хлещет стих.

Как и в стихотворении Пулькина, у Цветаевой торжествует мощный поток — но уже не со стороны, не внешний,

а «внутренний», утробный. Начало его — человеческое нутро. Конечно же, «вскрыла жилы» (не вены!) — не случайно у слова «жилы» внутренняя форма та же, что у глагола «жить». И «вскрыть» жилы означает — отдать всего себя. Безоглядно, сразу, не мучась сомнениями — не «тянуть жилы», а именно вскрыть. Образ этот, одновременно необычайно экспрессивный и нагляднозримый, оказывается символическим еще и потому, что первоначально жилой называлось подземное русло родника. Именно мотив сильного потока роднит стихотворения Пулькина («хлебай жизнь») и Цветаевой («хлещет жизнь»).

У Цветаевой это питательный поток. Отсюда опора на «кухонные» образы тарелок и мисок. Авторскому словоупотреблению в значении «питать», в значении жизненной силы и жизнотворчества соответствует и образ «черной земли», питающей «тростник». От тютчевского ропщущего «мыслящего тростника» к рвущему жилы тургеневскому Базарову, из которого «лопух расти будет», — для всех поэт готов стать питательной средой.

К сожалению, благие намерения ни к чему не приводят: стих (а он и есть для поэта жизнь) хлещет «невосстановимо», «мимо» — тут самый динамичный участок текста, графически выделенный автором. Как же несправедливо, как страшно: такая неостановимая, никем и ничем не сдерживаемая сила — и... мимо! «Вскрыла жилы...»: нужно же было проверить — откликнутся ли люди на стихи как единственный итог жизни поэта — ну хотя бы после смерти? У Цветаевой отчетливо возникает контаминация жизни и поэзии...

В творчестве Пулькина так же рядом с мотивом утраты и гибели возникают и совершенно иные мотивы, побуждаемые желанием вырваться из плена обстоятельств. В годы ссылки, в горестной разлуке с друзьями и любимой, Пулькин создает циклы «Обещанье», «Песни о песне», «Под открытым небом», «Веселый разговор», и здесь мы читаем и такие строки:

Я вынянчу звонкий, как бубен, стих,
Радужный, как плакат!

Он скоро вырастет и запоет,
Свергнув косности иго,
Значит, незачем в небытие
Раньше времени прыгать!

Или так:

Ах, как вкусно жить
Под любой широтой и на любом градусе!

А, например, ерничающие строчки из тогда же написанного цикла «Чин погребения» заставят читателя вспомнить Случевского с его «амбивалентным» стихотворением «На кладбище». Вот как Пулькин подает картину собственной смерти:

Когда меня хоронили,
Я без просыпу пил,
Отбить чтоб запах гнили,
Несущийся из могил...

Или еще:

Вот лежу в могиле я,
Без штанов и без белья...
Ходит солнце в высоте
По крутому небосклону,
Я ж скучаю в тесноте,
Словно выгнанный из дома!

Не смерть, а творчество, литература в первую очередь, занимают поэта и в горькие дни. В это время рождается у него одно из самых значительных «поэтологических произведений» — «Послание в Знаменский». Как отмечает комментатор, послание это обращено к друзьям, собиравшимся в Большом Знаменском переулке, дом 8 [Пулькин 2018: 578]. В тексте самого послания, в одной из его прозаических частей, поэт сетует, что задуманное письмо друзьям «не получается», но и это признание оказывается лукавым. Утверждает же автор в конце «неудавшегося письма», что «поставленную себе задачу <...> выполнил хотя бы на 50 %» [Пулькин 2018: 363]. И хотя сочинение это занимает всего шесть страничек, «Послание в Знаменский» читается как блестящий трактат, в «непринужденной болтовне» касающийся серьезных вопросов истории литературы, теории стиха, проблем творчества в целом. Остроумные наблюдения, иногда прямо ироничные и задирающие читателя-собеседника, в полной мере выказывают и вкусовые пристрастия автора. Здесь и литературный анекдот о Байроне, и попытка написать «настоящие» стансы, и шутивные строки о романах Жюль Верна, который, «лежа на боку, изображает мир анфас», и «лирический отзыв»

о языке и стиле Стендаля: «Я буду перечитывать Стендаля, / Выкармливая точность, четкость, ярость».

Бросается в глаза изощренная форма подачи этого разнообразного материала — форма, которая уж никак не пристала недавнему «комсомольскому поэту»! Создавая образ непринужденной дружеской беседы, Пулькин демонстративно начинает послание гексаметром и прямо повторяет строчку Жуковского: «Дети, овсяный кисель на столе...» Как известно, именно Жуковский в своих сказках и былях («Овсяный кисель», «Красный карбункул», «Две были и еще одна») впервые в русской поэзии разработывал «разговорный» гексаметр, желая проверить, по его словам в предисловии к первому изданию «Красного карбункула», «...прилично ли будет в простом рассказе употребить гексаметр, который доселе был посвящен единственно важному и высокому?...» (цит. по: [Семенко 1959: 474]).

Однако далее следует прозаическая вставка, и при этом монтаж стиха и прозы, как и смена стихотворных метров, находит прямую мотивировку в самом тексте:

Я бы ни в коем случае не перешел на смиренную прозу, если бы элегический лад гексаметра не разошелся с моим теперешним состоянием... Я отнюдь не хочу сказать, что мне хочется оторвать трепака в этакое хореическое или хориямбическое ритме, но воспоминания о промыслах местного населения ввергли меня в ледовитую бездну иронии, и, увы, даже весьма возвышенному побегу священного гексаметра не вытянуться. Итак, я меняю размер! [Пулькин 2018: 359]

Любопытно, что после такого замечания «священный» гексаметр сменяется на «частушечный» хорей:

Ходят девки, точно павы,
Телесами шеveledя, —
Млеют воды, млеют травы,
Облетают тополя...

А далее читателя ожидает неожиданная смена настроений автора, и в следующем прозаическом фрагменте, успокаивая (или, скорее, провоцируя?) товарищей, поэт утверждает:

Я не настолько печален, чтобы элегически хныкать, именно поэтому и был избран гексаметр. Это самый иронический размер. Самая лирическая тема, вколоченная в гексаметр, становится пародийной. В хорее, наоборот, ирония перерастает в самую глубокую лирику [Пулькин 2018: 360].

Подобные размышления о «семантических ореолах» стихотворных размеров говорят о тонком чутье поэта и вместе с тем — о его душевном здоровье и внутренней свободе. Под пером ЗК (так в послании автор характеризует себя и товарищей по несчастью) трактат по теории литературы становится и манифестом свободного творческого человека — не сломленного наветами и невзгодами.

Литература

Ахметьев И. От составителя // *Пулькин Иван.* Лирика и эпос / Сост., подгот. текста и коммент. И. А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2018. С. 565–566.

Ахметьев И. А. Поэт Иван Пулькин // *Плавающий мост.* 2019. № 2. URL: <http://www.plavmost.org/?p=13000> (дата обращения: 08.07.2021).

Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 тт. Т. 5 / Под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гого-тишвили. М.: Русские словари, 1996.

Волчек Д., Ахметьев И. Советская литература его отвергла. Судьба поэта Ивана Пулькина // Радио «Свобода» («Культурный дневник»). 2019. 28 мая. URL: <https://www.svoboda.org/a/29926610.html> (дата обращения: 02.05.2021).

Глоцер В. Поэт Георгий Оболдуев // *Оболдуев Георгий.* Стихотворения. Поэма. М.: Виртуальная галерея, 2005. С. 3–20.

Михайлов А. В. Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания* / Отв. ред. П. А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 348–372.

Орлицкий Ю. Б. Стих и жанр Ивана Пулькина // «Вакансия поэта» — 2: Материалы двух конференций. Воронеж: АО «Воронежская областная типография», 2020. С. 6–26.

Португалов В. Поэт Иван Пулькин // *Пулькин Иван.* Лирика и эпос. 2018. С. 555–564.

Пропт В. Я. Русская сказка. М.: Художественная литература, 1984.

Пулькин Иван. Лирика и эпос / Сост., подгот. текста и коммент. И. А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2018.

Роднянская И. Б. Об итогах 2018-го литературного года. Ч. 1 // *Textura.* 2019. 24 февраля. URL: <http://textura.club/irina-rodnyanskaya-ob-itogah-2018-go/> (дата обращения: 18.03.2020).

Семенко И. М. Примечания // *Жуковский В. А.* Собр. соч. в 4 тт. / Подгот. текста и примеч. В. П. Петушкова. Т. 2. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. С. 451–485.

Топоров В. Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства / Сост. С. Ю. Неклюдов. М.: Искусство, 1972. С. 77–103.

References

Akhmetiev, I. (2018a). Editor's preface. In: I. Akhmetiev, ed., *Ivan Pulkin's lyrics and epic*. Moscow: Virtualnaya galereya, pp. 565-566. (In Russ.)

Akhmetiev, I., ed. (2018b). *Ivan Pulkin's lyrics and epic*. Moscow: Virtualnaya galereya. (In Russ.)

Akhmetiev, I. (2019). Poet Ivan Pulkin. *Plavuchiy Most*, [online] 2. Available at: <http://www.plavmost.org/?p=13000> [Accessed 8 July 2021]. (In Russ.)

Bocharov, S. and Gogotishvili, L., eds. (1996). *The collected works of M. Bakhtin (7 vols)*. Vol. 5. Moscow: Russkie slovari. (In Russ.)

Glotzer, V. (2005). Poet Georgy Obolduev. In: G. Obolduev, *Poems. A narrative poem*. Moscow: Virtualnaya galereya, pp. 3-20. (In Russ.)

Mikhaylov, A. (1994). Poetics of the Baroque: The end of the rhetorical epoch. In: P. Grintser, ed., *Historical poetics: Literary epochs and types of artistic consciousness*. Moscow: Nasledie, pp. 348-372. (In Russ.)

Orlitsky, Y. (2020). Ivan Pulkin's verse and genre. In: 'Poet's vacancy' — 2: *Proceedings of two conferences*. Voronezh: AO 'Voronezhskaya oblastnaya tipografiya,' pp. 6-26. (In Russ.)

Portugalov, V. (2018). Poet Ivan Pulkin. In: I. Akhmetiev, ed., *Ivan Pulkin's lyrics and epic*. Moscow: Virtualnaya galereya, pp. 555-564. (In Russ.)

Propp, V. (1984). *The Russian folktale*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)

Rodnyanskaya, I. (2019). On the results of the 2018 literary year. Part 1. *Textura*, [online] 24 Feb. Available at: <http://textura.club/irina-rodnyanskaya-obitogah-2018-go/> [Accessed 18 Mar. 2020]. (In Russ.)

Semenko, I. (1959). Commentary. In: V. Petushkov, ed., *The collected works of V. Zhukovsky (4 vols)*. Vol. 2. Moscow; Leningrad: GIKhL, pp. 451-485. (In Russ.)

Toporov, V. (1972). On the origin of certain poetic symbols. Paleolithic era. In: S. Neklyudov, ed., *Early forms of art*. Moscow: Iskusstvo, pp. 77-103. (In Russ.)

Volchek, D. and Akhmetiev, I. (2019). Soviet literature rejected him. The fate of the poet Ivan Pulkin. *Radio Svoboda ('Cultural Diary')*, [online] 28 May. Available at: <https://www.svoboda.org/a/29926610.html> [Accessed 2 May 2020]. (In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-87-97

НЕБЕСНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ

О новой книге Марины Кудимовой

ВЕРА КИМОВНА ЗУБАРЕВА

PhD

Пенсильванский университет

(19104-6305, США, г. Филадельфия, Южная 36-я ул., д. 255, Уильямс-Холл, 745;

email: vera.zubarev@gmail.com)

Аннотация. Материал представляет собой развернутый отклик на книгу современного поэта и критика М. Кудимовой «Кумар долбящий и созависимость. Трезвение и литература» (2021), затрагивающий и обсуждающий наиболее проблемные положения данного сборника критических статей и эссе — в частности, темы национальной составляющей русской литературы, литературного забвения, правительственной и критической поддержки писателей и т. д.

Ключевые слова: М. Кудимова, П. Ершов, А. Крыжановский, В. Высоцкий, русская литература, литературная критика.

Статья поступила 20.09.2021.

© 2022, В. К. Зубарева

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-87-97

THE HEAVENLY COMPONENT

On Marina Kudimova's new book

VERA K. ZUBAREVA

PhD

University of Pennsylvania

(745 Williams Hall, 255 South 36th St., Philadelphia, 19104-6305, USA;

email: vera.zubarev@gmail.com)

Abstract: The paper offers an extended review of the book *High and Codependency. Recovered Sobriety and Literature* [Kumar dolbyashchiy i sozavisimost. Trezvenie i literatura] (2021) by the modern poet and critic M. Kudimova, pointing out and discussing the most problematic theses found in this collection of critical reviews and essays: in particular, the topics of the ethnic component of Russian literature, literary oblivion, and the patronage of writers by the authorities and critics, etc. Zubareva suggests and successfully proves that the scope of Kudimova's book goes beyond a philological study. The problems of literary studies overlap with contemporary issues of Russian culture which is predominantly literature-centric. Kudimova is drawn to controversial images and characters — P. Ershov, A. Kryzhanovsky, and V. Vysotsky; analysing her philological and critical essays, Zubareva discovers that the collection follows in the footsteps of the best literary critical and journalistic traditions of the Pushkin era and stimulates the mind as well as emotions, encouraging the reader to view the 19th- and 20th-c. Russian literature as part and parcel of our daily life.

Keywords: M. Kudimova, P. Ershov, A. Kryzhanovsky, V. Vysotsky, Russian literature, literary criticism.

The article was received on 20 Sept. 2021.

© 2022, V. K. Zubareva

Читать новую книгу Марины Кудимовой [Кудимова 2021]¹ — и удовольствие, и боль. Хочется постоянно цитировать, и ловишь себя на том, что цитат накопилось уже больше, чем собственного текста. А может, так и надо? Может, цитата и есть то, что требуется в первую очередь, дабы не впасть в эффект квалиа, когда явление замещается информацией о его составляющих?

Россия — страна с низким порогом презумпции. Тут подозреваются все, а жена Цезаря в первую очередь. Мастеровой Миколка, взявший на себя старуху-процентщицу и сестру ее Лизавету, раз навсегда покончил с презумпцией невиновности к чертовой матери. Но есть еще порог, стесанный до основания, как мир насилия. Это презумпция трезвости. Станюкович-маринист с ней вроде тоже разобрался, но инерция бешеная. Президент вышел на трибуну, не сдобрив прическу гелем, — пьян! И его свита не в суд подает, а подозрение отводит. И сам он не уверен, идет на улицу через публику себя опробовать. Разговоров — на месяц. И это при том, что пьют все, а жена Цезаря... что там говорить! (с. 86–87)

Таким красочным, живым языком «полупрозы», как определила свой стиль Кудимова, написаны многие главы книги, в том числе о Гоголе (одна из моих любимых), о Гюго (восхитившая меня), о Лиснянской, Бершине...

«Кумар долбящий. Проблема трезвения в русской литературе». Уже само название очерчивает проекцию единого контекста глав, изначально написанных независимо друг от друга. Кумар — это абстинентный синдром, то есть один из главных признаков хронического алкоголизма или наркомании, возникающий вследствие резкого прекращения или уменьшения количества опьяняющих веществ. Это тяжкий путь трезвения, сопровождающегося порывами к возврату и жесткими переломными моментами.

По мысли Кудимовой, «трезвение» в русской литературе — необходимая ломка в процессе «твердого водружения помысла ума и стояния его у двери сердца» (Исихий Иерусалимский). «Переломаться или раскумариться — так бы я изобразила русское “быть или не быть”» (с. 115), — поясняет Кудимова.

1 Далее ссылки на рецензируемую книгу приводятся в круглых скобках с указанием страницы.

В этом смысле книга Кудимовой шире, чем литературоведческое исследование. Это не просто своеобразный и увлекательнейший разговор о литературе и ее персоналиях, выдержанный в неподражаемой кудимовской манере — образной, раскрепощенной, ироничной по отношению к догмам и блестящей в своей доказательности. В ней литературоведческий план смыкается с насущными проблемами русской культуры, которая в основе своей литературоцентрична.

Литературоцентричность проявляет себя в самых, казалось бы, непригодных для того ситуациях. Например, в электричке (глава «Электричка: зона свободы. Александр Пушкин как вид нищенства»):

Старуха была явно не в себе. В маразме она была. Ей щедро подали, и по законам жанра следовало переходить в другой вагон, в тамбуре переложив выручку за пазуху, с глаз долой. Нет, продвинулась подальше, дала выйти партии обитателей «спального» района и продолжала урок. Потому что она, несомненно, была в прежней жизни учительницей. И профессиональный навык в ней залег в такие недра сознания, что и маразм его не тронул, не нашел, как хлеб, зарытый в период продрозверстки. И сконцентрировался этот первичный — он же последичный — навык на Пушкине Александре Сергеевиче, угнездился в нем <...> И никакого попрошайничества не было в помине. Стихами она «просвещала» затемненные зоны коллективного бессознательного. Потому что просвещение тоже входило в ее профессиональный комплекс <...> И вот, когда дошло до «Что-то слышится родное...» — дошло до самых тупых, судорога узнавания продернула вагон. И женщина напротив меня закрылась руками и прогудела сквозь этот естественный рупор, сквозь волнистые туманы выступивших слез: — Какие же мы все... И — только версты полосаты листали мутное окно негнучими пальцами (с. 324–325).

Именно это несоответствие сменяемости пассажиров и закрепленности за своим вагоном женщины, упорно цитирующей Пушкина, и вырастает до значения метафоры современной культуры. Невзирая на захлестывающую сюминутность, в ней сохранилась основа, которая упорствует, не сдается, как безумный Лир, удерживая «негнучими пальцами» высоту. И словно растворяется потолок электрички и открывается небо.

С главы о Ершове со знаменательным названием «За или против неба» открывается книга. Открывается в соответствии с той последовательностью, в которой открывалась жизнь перед будущим автором «Кумара долбящего...».

В кровь мою ритм и звук «Конька-горбунка» входил, как еда и вода, окружающая тайга и бабушка с дедом, нарастание сугроба и его постепенное оседание, даже как ангина и выздоровление, когда ноги немножко ватные, а душа повзрослевшая и постигшая в недельном лежании что-то неубиваемое. Такое приятие слова и есть, вероятно, первое чувство национальной причастности, которое, конечно, вопросов не исключает... (с. 11)

«Национальная причастность», поданная с первых строк в таком персональном ключе, становится методом исследования, который глубоко национален в своей направленности и в стремлении выявить слом писательского сознания и культуры через дуализм земного и небесного, сакрального и мирского. Мирское — это мир бушующих писательских страстей, произрастающих из смертных грехов, которые легко выводятся из подтекста литературных трений. Сакральное — это Слово, вокруг которого разворачивается драма писательских испытаний.

Пушкин в письме к А. Бестужеву из Михайловского отмечал: «Из неободренных вижу только себя да Баратынского...» [Пушкин 1979: 15]. Под ободрением имелась в виду правительственная поддержка. Кудимова пишет и о «неободренных», и о теневой стороне «ободрения».

Проблема независимости писателя решается Кудимовой в рамках освобождения от созависимости по отношению к литературной тусовке и к массовому читателю. Тема далеко не умозрительная для автора книги — поэта, литератора и общественного деятеля, прожившего долгое время вне «ободрения» и «в бойкоте со стороны литистеблишмента» [Яропольский 2010]. Чем руководствовалась она все эти сложные годы? Что поддерживало? Понимание того, что поэзия «пишется независимо от состояния культуры, вымирания самих поэтов, социальных и политических факторов. В конечном счете, независимо от того, слышит ее общество или нет <...> Чудо не нуждается в пиаре» [Яропольский 2010].

Глава о «Коньке-горбунке» развивается в нескольких направлениях, которые находят развитие в последующих главах. В этом смысле она является отправной и становится несущим основанием книги.

Небесная составляющая «Конька-горбунка» так отражает русскую мечту и русское чаяние, что безопаснее обогатить автора, чем принять

его <...> Это не мультяшное, в кудряшках, небо Warner Home Video. Это небо Куликова поля и Бородина, Сталинграда и Донбасса. В «небесной светлице» и пребывает, верим, несомненный — и совместный, нераздельный с целым народом — автор сказки, Петр Павлович Ершов. Что же до обвинения в том, что «больше ничего равного не написал», так с неба каждый день не диктуют (с. 15).

В русской литературе роль неба не прикладная и не иллюстративная. Небо — это ее почва. От него отталкиваются и к нему возвращаются все лучшие образцы русской литературы, сумевшей, как показывает Кудимова, творчески развить на национальной основе сходные идеи литературы западной. В разделе «Взор иноплеменный. Европа и Америка — учителя и ученики» два противоположных постулата описывают два полюса, на которых развиваются представления о «спасении», — «красота спасет мир» и «уродство спасет красоту» (глава «Ого, Гюго! Уродство, спасающее красоту»). Второй постулат остроумно выводится Кудимовой из творчества Гюго как предшественника Достоевского:

Гюго почти наверняка не читал Достоевского и не мог знать мучившей его формулы «Красота спасет мир». Но вполне вероятно обратное: Достоевский находился с французским гигантом в постоянном подсознательном споре, поскольку «Собор Парижской Богоматери» формулирует от противного: уродство спасет мир. Или как вариант: уродство спасет красоту. Именно так читаются отношения Квазимодо и Эсмеральды в романтическом контексте. До того, что красота нуждается в спасении, Достоевский, увы, не додумался (с. 256).

По аналогии можно сказать, что и Конек-Горбунок из сказки Ершова — это уродство, которое спасает красоту. Именно Горбунок и отвозит Ивана в терем Царь-Девы, где «птицы райские живут», «а на тереме из звезд — / Православный русский крест».

С позиций «диктанта» небес Кудимова формулирует причину развернувшейся уже в советское время кампании, ставящей под вопрос авторство Ершова: «Есть произведения, сложенные усилием разума и чувств, а есть *продиктованные*. “Конек-горбунок” — из таких» (с. 15). Вот эта «продиктованность» и не дает покоя — нет, не писателям, а тем, кто считает себя вершителями литературного процесса. Ведь они-то лучше разбираются, кто первый, кто второй, о ком писать, а о ком замалчивать! Остается

только пойти против неба и установить свою справедливость на земле. Типичный конфликт моцартов и сальери.

Когда бы дело ограничилось лишь защитой Ершова, проблема приобрела бы локальный характер «гения и злодейства». Но нет! Весь смысл главы направлен на отстаивание места русской литературы под сводом литературы мировой. «Не стремление приписать Пушкину чужое вызывает протест, но упорное сужение круга русских авторов первого уровня», — подытоживает Кудимова. Иными словами, «узколобость, не допускающая многообразия мира Божия», страсти человеческие, замешанные на личных амбициях, выливаются во зло по отношению к литературе, сокращая ряды значимых писателей и сужая их до писателей признанных.

Этот ракурс находит продолжение в разделе «Преодоление безвестности» (о Б. Корнилове, Н. Помяловском и др.). «Литературное забвение заключается не в нечитаемости — факторе достаточно случайном, но в отсутствии фона <...> Самое страшное — это молчание» (с. 51), — пишет Кудимова, определяя одну из наболевших тем и ее собственных отношений с критикой («в Сети практически нет статей о творчестве Марины Кудимовой», — отмечал Г. Яропольский [Яропольский 2010]).

Кудимова описывает феномен замалчивания со знанием дела:

Корпоративная критика, лоббирующая определенный список авторов, в случае, если разнос не приносит дивидендов или невозможен по неоспоримым эстетическим достоинствам, применяет универсальный и самый варварский метод ампутации неподходящего писателя от литпроцесса — бойкот (с. 44).

Для поэта это тяжкое испытание. Не всякий способен его выдержать. Кудимова упоминает и о тех, и о других. Например, И. Кабыш. Глава так и называется: «Между Одиссеем и Энеем: бесстрашие Инны Кабыш»:

Бесстрашие Кабыш тут заключается в верности главной теме лирической поэзии — любви, а мудрость — в умении держать паузу и заговорить ровно тогда, когда остальные замолчали. Скажете: молчание поэта — мука, а не мудрость? Когда как... (с. 555)

И сама Кудимова относится к той же категории. По ее признанию, она «никогда не пользовалась в жизни ничьей протекцией.

Более того, когда дело дошло до первой книги», и Евтушенко предложил ей написать предисловие, она отказалась [Смирнов, Кудимова 2021].

Болью и сожалением проникнута глава об Андрее Крыжановском, наивно понадеявшемся на то, что, переключившись на импровизаторство, он займет незанятую нишу, обратив на себя внимание «наглядностью чуда», и «обескуражит ленивых зоилов, заставит их развести руками и отменить приговор» (с. 44). Увы, его несколько коммерческий план по прорыву бойкота терпит фиаско. «Все дело в том, что Андрей работал без справки, без лицензии на использование дара. То есть в глазах сплошь самозванных “экспертов” был контрабандистом и браконьером» (с. 44).

Прекрасно найденное сопоставление с Импровизатором из «Египетских ночей» Пушкина еще больше оттеняет нелепость чаяний и драматизм судьбы Крыжановского, пытавшегося через импровизацию «помирить “творчество и чудотворство”» (с. 34).

Импровизаторство в «Ночах» — это игра, актерство, образ. А «Крыжановский — поэт, которого судьба поставила в абсолютно не игровую ситуацию» (с. 42). Слово «поэт» здесь является ключевым. Он именно поэт, а не эстражник, хотя замахнулся на эстрадность. А с поэтов взыскивается вдвойне.

Ассоциативный ряд уводит меня к главе о Высоцком («Трезвый взгляд на феномен Высоцкого»). Связь между Импровизатором, Крыжановским и Высоцким вырисовывается по линии актерства-неактерства, импровизаторства-псевдоимпровизаторства и успеха-провала. В отличие от Крыжановского, Высоцкий — актер. Образ, который он создал талантом актерского преображения, делает многие монологи его персонажей звучащими как импровизации на «тему», востребованную массовым зрителем:

Культ Высоцкого, если иметь в виду его поэтическую доминанту, возрос на дрожжах массовой литературы — точнее, опять-таки ее дефицита <...> «Слухач» и самоучка Высоцкий актерским нутром, скорее, угадывал потребности своих будущих адептов <...> Высоцкий, по преимуществу актер, был одновременно и зависим от наркотика государства, которое он ненавидел, и созависим в этом с большинством советских людей (с. 143, 163).

И да, и нет. Безусловно, характер, созданный Высоцким, отражал массовое сознание и при этом с блестящим остроумием

и афористичностью пародировал его в условиях «безумной больницы», что и сегодня, кстати, весьма актуально. Массовой литературы от Высоцкого никто не ждал. Не ждали ее и от Жванецкого, и от Карцева с Ильченко. Высоцкого воспринимали как целостное явление. Культ его возрос, конечно же, не на «поэтической доминанте». Словесная часть, повторюсь, у него не что иное, как моноспектакль с монологами в стихах по типу, скажем, «Горя от ума» с галереей характеров от мужских до женских. Высоцкий возрос на доминанте своего моноспектакля. Иначе бы все распалось на текст, музыку и исполнение, в которых он, бесспорно, уступал корифеям поэзии, вокала и композиции. Принять же меркантильность как первотолчок его творческого посыла мне так же сложно, как поверить в меркантильность Ершова, писавшего «Конька-горбунка» исключительно чтобы потрафить идеям народности. Такие вещи продиктованы природой художника, если речь не о посредственности.

Был ли Высоцкий «зависим от наркотика государства»? В той же мере, что и Цветаева, Бунин, Набоков, Солженицын... Ряд можно продолжить. Вопрос даже не в перемене места, а в перемене ментальности как части генотипа. Созависимость это или брак по любви, когда даешь обет быть вместе «и в радости, и в горе»? Если патология, то вся русская культура патологична.

Так или иначе, это всего лишь один из примеров того, насколько вопросы, поднятые в книге, волнуют, затрагивают и стимулируют к размышлению и полемике. Потому что книга — о личном, о том, о чем спорили на страницах «Современника» и «Сына отечества», «Литературной газеты» и «Северной пчелы» и перестали спорить на страницах современной периодики. Книга выдержана в лучших образцах критики и публицистики пушкинских времен, написана с пристрастием и любовью и сплошь проникнута энергетикой автора. В этом — один из самых больших ее плюсов. Она будит не только мысль, но и эмоции. Вокруг нее можно развивать дебаты жарче тех, которые устраиваются сегодня клубами любителей остросюжетной литературы. Это бестселлер в чистом виде.

Возвращаясь к главе о Ершове, отмечу, что завершающим мотивом ее является отношение писателя к проблеме признания. После смерти Пушкина Ершов, испытав внезапное охлаждение к нему пушкинского круга, удалился к родным пенатам, чтобы служить русской культуре в том качестве, в котором чувствовал себя полезным ей. И преуспел.

Много сделала для своего края и Марина Кудимова. В 35 лет, переехав в Загорск, она задумывает вернуть городу историческое имя преподобного Сергия Радонежского. Ей удалось собрать более миллиона подписей — и в результате город с шестисотлетней историей снова стал Сергиевым Посадом.

Эта полупроза написана отнюдь не полупоэтом. Ощущение после прочтения такое, словно тебя провели по дантовым кругам человеческого и писательского ада созависимости и чистилищу трезвения. Отголоском Дантовых эмпириеев вырастают два предпоследних раздела — «Венец и трон» и «Князь Серебряного века и их наследники» с фигурами Толстого, Достоевского, Чехова, Блока...

Но путь не пройден. На то намекает завершающий раздел книги «Пишите еще!».

Литература

Кудимова Марина. Кумар долбящий и созависимость. Трезвение и литература. СПб.: Алетейя, 2021.

Пушкин А. С. Письмо Бестужеву А. А., конец мая — начало июня 1825 г. Из Михайловского в Петербург // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 тт. / Примеч. Б. В. Томашевского. Т. 10. Л.: Наука, 1979. С. 114–116.

Смирнов В., Кудимова М. Самобытный человек. Марина Кудимова: «С Евтущенко у меня все было, как в легенде» // Литературная газета. 2021. 31 марта. URL: <https://lgz.ru/article/13-6778-31-03-2021/samobytnyuchelovek/> (дата обращения: 25.01.2022).

Яропольский Георгий. Тамбовская волчица, живущая в Переделкине // 45-я параллель. 2010. 1 ноября. URL: https://45parallel.net/marina_kudimova/ (дата обращения: 20.01.2022).

References

Kudimova, M. (2021). *High and codependency. Recovered sobriety and literature*. St. Petersburg: Aleteya. (In Russ.)

Pushkin, A. (1979). Letter to A. A. Bestuzhev, late May — early June 1825. From *Mikhailovskoe* to St. Petersburg. In: B. Tomashevsky, ed., *The complete works of A. Pushkin (10 vols)*. Vol. 10. Leningrad: Nauka, pp. 114-116. (In Russ.)

Smirnov, V. and Kudimova, M. (2021). A unique person. Marina Kudimova: 'With Evtushenko, everything seemed like a legend.' Interview by V. Smirnov.

Literaturnaya Gazeta, [online] 31 Mar. Available at: <https://lgz.ru/article/13-6778-31-03-2021/samobytnyy-chelovek/> [Accessed 25 Jan. 2022]. (In Russ.)

Yaropolsky, G. (2010). Tambov she-wolf living in Peredelkino. *45-ya Parallel*, [online] 1 Nov. Available at: https://45parallel.net/marina_kudimova/ [Accessed 20 Jan. 2022]. (In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-98-117

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕЛА / ИСКУССТВЕННОГО ТЕЛА В РОМАНЕ Э. БЕРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» И ОДНОИМЕННОМ ФИЛЬМЕ С. КУБРИКА

Ольга Ивановна Половинкина

доктор филологических наук

Российский государственный гуманитарный университет
(125993, Российская Федерация, г. Москва, Миусская пл., д. 6;
email: olgapmail@mail.ru)

Аннотация. «Соединение механизма и организма» в романе Берджесса и фильме Кубрика рассматривается в контексте формирования и развития молодежной субкультуры. В качестве центральной темы, определяющей способы репрезентации гибридного тела, в статье представлена тема художника, носителя творящей молодой силы.

Ключевые слова: Э. Берджесс, С. Кубрик, «Заводной апельсин», «постчеловек», киборг.

Статья поступила 30.11.2021.

© 2022, О. И. Половинкина

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-98-117

THE REPRESENTATION OF A BODY / ARTIFICIAL BODY IN A. BURGESS' *A CLOCKWORK ORANGE* AND THE FILM ADAPTATION BY S. KUBRICK

OLGA I. POLOVINKINA

Doctor of Philology

Russian State University for the Humanities

(6 Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russian Federation;

email: olgapmail@mail.ru)

Abstract: The article discusses representations of a hybrid body in the novel *A Clockwork Orange* and its film adaptation by S. Kubrick. Both works examine a hybrid body as a symptom of the post-human state. The article proves that in his film, Kubrick makes use of the novel's imagery and, rather than creating a radically different work, is engaged in interpretation of the source. The eloquent *orange* metaphor, chosen by Burgess for the book's title, directly points to the literary theme at the heart of the novel: youth as a restless and lawless time. In the novel, these ideas are supported with Shakespeare and Yeats quotations. That the writer should have turned to the theme of youth is explained as his response to the youth subculture of the late 1950s — early 1960s which was associated with asocial experience. The quotation from Yeats still enjoys prominence in Kubrick's film, which, however, was made at a later date when youth culture had already received plenty of self-reflective feedback and definitions. This may partly explain the differences in the approach to the representation of a hybrid body in the book vs. the film. The article defines the central theme that prompts the choice of the representation method: an artist that embodies the power of youth and creativity.

Keywords: A. Burgess, S. Kubrick, *A Clockwork Orange*, a 'posthuman,' a cyborg.

The article was received on 30 Nov. 2021.

© 2022, O. I. Polovinkina

Полемика по поводу «постчеловека» началась гораздо раньше, чем возникло само понятие, и раньше, чем появилась кибернетика, с достижениями которой это понятие ассоциируют сегодня. Роман Э. Берджесса «Заводной апельсин» («A Clockwork Orange», 1962) можно рассматривать как весомое высказывание на эту тему; в несколько ином ключе таковым является и фильм, снятый в 1971 году на основе романа С. Кубриком. «Заводной апельсин» ассоциируют главным образом с проблемами биоэтики: с поставленной в романе (а затем в фильме) проблемой свободы выбора (даже если это выбор аморальный и разрушительный) как собственно человеческой возможности, основного признака, который отграничивает человека от животных и машин, и, следовательно, с вопросом о том, этично ли инженерными путями устранять эту свободу выбора. И далее: этично ли искусственно смягчать атавистические эмоции, если предположить, что атавистические порывы, трайбализм как таковой «вшиты в нас» [Al-Amoudi, Lazega 2019].

В этой статье мне бы хотелось сосредоточиться на анализе репрезентации тела в романе и в фильме, прямо указывающей на состояние «постчеловека», или «киборга». Этим словом в начале 1990-х годов Донна Хэрэуэй обозначила состояние современного человека: «...к концу XX века, нашего собственного мифического времени, мы все являемся химерами (в биологии организм, состоящий из генетически разнородных клеток. — *О. П.*), придуманными и сфабрикованными гибридами машины и организма, короче говоря, мы — киборги»¹ [Haraway 1991: 150]. Конечно, само слово подразумевает технические достижения более поздней эпохи, но идея соединения, гибрида искусственного и естественного важна уже в «Заводном апельсине» 1962 года.

Роман и фильм связывают непростые отношения. С одной стороны, фильм стал куда более ярким явлением, несколько затмившим роман и в то же время сделавшим его по-настоящему известным. Когда Кубрик выпустил иллюстрированный кадрами из фильма текст сценария под названием «“Заводной апельсин” Стенли Кубрика» («Stanley Kubrick's A Clockwork Orange», 1972), Берджесс увидел в этом претензию на апроприацию и замещение романного текста, так сказать, текстом

1 Здесь и далее перевод с английского мой, если не указано иное. — *О. П.*

кинематографическим. Но замещения не произошло, эффект романа в значительной мере связан с явлением чисто языковым: придуманный Берджессом молодежный сленг *nadsat* не только сообщает повествованию особую интонацию, но и создает иллюзию достоверности, какой не дало бы использование подлинного сленга. Кубриком *nadsat* используется мало, и в целом фильм представляет собой самостоятельное мощное художественное явление. С другой стороны, Кубрик, который, по точному замечанию Э. Мэкриса, был «мастером трансформировать романские конструкции в кинематографические» [Macris 2013], отнюдь не пренебрегает образной системой романа, скорее интерпретируя источник, чем создавая радикально новое произведение на его основе.

В первую очередь это относится к репрезентации гибридного тела. Идея соединения естественного и искусственного вынесена Берджессом в заглавие романа. В неоконченной книге «Состояние заводного апельсина» («The Clockwork Condition», 1973) Берджесс так объяснял происхождение этого странного словосочетания:

Я впервые услышал выражение «чокнутый, как заводной апельсин» в лондонском пабе перед Второй мировой войной. Это старая сленговая фраза *кокни*, означающая очень высокую степень странности, вплоть до извращения природы, да и может ли значение какого-либо выражения быть более странным и противоестественным, чем значение выражения «заводной апельсин»? Этот образ показался мне не просто фантастическим, но полным неясного смысла, сюрреалистичным и к тому же непристойно реальным. Насильственный брак организма с механизмом, чего-то живого, растущего, сладкого, сочного с мертвым холодным артефактом — разве это не кошмар как таковой? [Burgess 2012c: 248]

Поскольку никаких свидетельств, подтверждающих существование сленгового словосочетания «a clockwork orange», исследователям вопроса найти не удалось, а в словарях самая ранняя ссылка делается на Берджесса, можно предположить, что весь комментарий — мистификация, цель которой, с одной стороны, укрепить (искусственно созданную) связь романа со сленгом и контркультурой, а с другой стороны, подчеркнуть в поэтически сильных выражениях соединение естественного и искусственного тел.

Выразительная метафора апельсина указывает прямо на романную тему, вокруг которой организовано целое: юность

как тревожное и незаконное время. Принятое в русском языке именование этой возрастной категории «подростковый возраст» тут представляется неподходящим, хотя главный герой романа, пятнадцатилетний Алекс, — подросток в точном смысле слова. Берджесс понимает этот период человеческой жизни как квинтэссенцию юности, время внерационального буйства жизненных сил. Эти смыслы выстраиваются в романе с опорой на Шекспира и Йейтса. В качестве эпиграфа к роману Берджесс берет слова пастуха из «Зимней сказки»:

Лучше бы люди, когда им уже исполнилось десять, но еще не стукнуло двадцать три, вовсе не имели возраста. Лучше бы юность проспала свои годы, потому что нет у нее другой забавы, как делать бабам брюхо, оскорблять стариков, драться и красть (акт 3, сцена 3, перевод с английского В. Левика).

Шекспировский текст еще ближе к событийному ряду «Заводного апельсина»: родовое «бабы» перевода в оригинале «wenches» — в первом словарном значении «юные девушки», на современном языке «девчонки» или «девочки», как и именуются объекты сексуальных эскапад героя в романе — «devotchkas». Слово сочетание «оскорблять стариков» также не совпадает по семантическому объему с шекспировским «wronging the ancients» — не уважать старость, причинять старикам вред, травмировать, калечить, отбирать у стариков. Все эти действия в их крайнем варианте описаны на первых страницах романа, когда банда Алекса сидит в баре «Корова»:

Наши карманы были полны deneg, поэтому уже не было никакого резона, только чтобы украсть бабло, давать по кумполу какому-нибудь старому vesk'у в подворотне и смотреть, как он плавает в своей крови, пока мы пересчитываем и делим на четверых; не было смысла и учинять ультранасилие над какой-нибудь дрожащей старой седой pti's'eй и хохотать до колик².

Аллюзия на «Плавание в Византию» («Sailing to Bysantium», 1926) Йейтса менее заметна, старый пьяница с бурлящим кишечником и «вонючим старым ртом» громко кричит: «It's no

2 Текст романа цитируется по изданию [Burgess 2012a]. Переводы цитат принадлежат автору статьи.

world for an old man any longer...» По-русски это вполне можно перевести фразой, предложенной Г. Кружковым для строки из широко известного (благодаря фильму И. и Дж. Кознов) стихотворения Йейтса «That is no country for old men»: «Нет, не для старых этот край»³.

«Плавание в Византию» строится на противопоставлении стариков молодым, «памятников, воздвигнутых нестареющим интеллектом» («monuments of unageing intellect»), буйству плоти. Заметим, что из стариков, которых избивает банда Алекса, важным для развития действия персонажем является «со всем старый век, типа учителя» со старинными трудами по кристаллографии под мышкой. Алекс со своими друзьями рвет эти книги, и позже месть именно этого старика настигает героя в библиотеке, после «излечения» его государством. Несколько стариков набрасываются на него: «Это старческий возраст атаковал юность, вот что это было». Хотя испорченные книги играют в этой истории важную роль, само столкновение описывается в терминах телесности, «зубы» замещают молодое и старое тело. Избивая старика, члены банды вытаскивают «его фальшивые зубы, верхние и нижние». Об этом «старый век» рассказал остальным в библиотеке, и старики в отместку угрожают «выбить зубы» Алексу.

Поскольку Алекс терпит поражение, эта «битва» переворачивает исход кульминационной сцены романа. Резкий поворот сюжета происходит после подробно описанной драки Алекса со «старой ptits'ей», владелицей кошек. Фактически это битва воплощенной старости с воплощенной юностью. Старуха замахивается на Алекса старой тростью в «руке, покрытой крупными венами», Алекс приближается к ней, «сияя зубами». Он спотыкается о кошачью миску с молоком, и старуха бьет его по голове тростью (знаком ее старости), теряет равновесие и хватается за скатерть, стягивая со стола сосуды с молоком для кошек и падая. Позже Алекс наносит ей смертельный удар серебряной статуэткой, символически изображающей юность в образе «тоненькой devotch'ки» в балетной позе.

В стихотворении Йейтса бурлящий плотской энергией мир молодых игнорирует стариков, чьи тела напоминают «оборванный плащ на палке» («A tattered coat upon a stick»):

3 Текст стихотворения и перевода цитируется по изданию [Йейтс 2001].

...The young
 In one another's arms, birds in the trees <...>
 The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
 Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
 Whatever is begotten, born, and dies.

В подстрочном переводе: «...Молодые / В объятиях друг друга, птицы на деревьях <...> Лососи на нересте, полные моря скумбрии, / Рыба, человек и птица восхваляют все лето напролет / Все, что зачато, рождено и умирает». Если буквально передавать значение предпоследней строки, то между «рыбой» и «птицей» должно стоять слово «плоть» — «flesh», которое, помимо «вещества, из которого состоит животное тело», как в русском [Даль 1882: 130], также означает «человеческое существо», «живое существо», «сочную мякоть» [Oxford... 2020]. Сочность молодого тела, с которой в высказывании Берджесса ассоциируется апельсин, передается в романе этим йейтсовским существительным: «young innocent flesh» («юная невинная плоть»).

Можно решить, что эти отсылки, в особенности эпиграф, призваны дать буйствам юности вневременной статус. В действительности они скорее легитимируют юность, освящают авторитетом классики. Так, Теодор Роззак в 1969 году начинал свою книгу о контркультуре с цитаты из У. Блейка: «Очнись, О Молодой Человек Нового Века!..» [Roszak 1969: XII]. Именно в этот период юность приобрела особый статус в западной культуре. А. Маруик датирует 1958 годом начало «культурной революции», наиболее яркой чертой которой было резкое возрастание влияния молодежи, появление молодежной субкультуры, диктующей всему обществу моду в разных сферах: одежде, музыке, кино.

Формирование молодежной субкультуры связывают с несколькими факторами [Marwick 1998]: с послевоенным «бэби-бумом», вследствие которого в конце 1950-х годов появилось большое количество подростков, и их признали отдельной группой общества с собственным стилем жизни и способами являть себя миру; с новыми финансовыми возможностями молодых, делающими их целевой аудиторией маркетинговых стратегий в эпоху экономического роста; с формированием контркультуры, которую Роззак определял как «возникающую среди молодых» [Roszak 1969: 42]; с развитием технологий, позволяющих, например, слушать особую «молодежную» музыку в приватной обстановке.

У «взрослого» мира конца 1950-х — начала 1960-х годов молодежная субкультура ассоциировалась с «асоциальным опытом», включавшим, в определении изучавшего вопрос Кеннета Кеннистона, «секс, скорость и стимулирующие вещества». Весь этот опыт означал «поиск “кайфа” (“kicks”), интенсивного переживания текущего момента времени, частного опыта вне всякой корреляции с другими людьми, социальными нормами, прошлым или будущим» [Kenniston 1971: 71].

Описывая своих героев, Берджесс делает их излюбленным оружием пинки — «kicking». Это слово в романе, несомненно, несет в себе и сленговый смысл, к которому апеллирует в цитированной фразе Кеннистон: уже в 1844 году для слова «kick» зафиксировано значение «стимуляция алкоголем или наркотиками», а с 1941-го — «экстаз, верх удовольствия, кайф» [Oxford... 2020]. Иначе говоря, «ультранасилие» в романе — высшее проявление «кайфа». Точно в этом смысле слово использовано в предложении: «That was a real kick and good for smecks and lashings for the ultra-violent» («Это был реальный кайф, прикольно и подхлестывало ультранасилие»). Во внешнем облике членов банды важнейшая с этой точки зрения деталь — сапоги, которые, как их определяет Алекс, «были действительно хороши, чтобы пинаться».

Берджесс использует русское слово «хорошо», воспроизводя его звучание с помощью двух английских — и это одна из его самых удачных находок — «horror show». Для англоязычного читателя это звучит в первую очередь как «шоу ужасов», чем и является «ультранасилие», творимое Алексом и его бандой. В романе мотив «шоу» акцентирован масками, которые члены банды надевают, когда устраивают «horror show». Реалистически выглядящие маски представляют пестрый набор исторических личностей (Генрих VIII, Б. Дизраэли, П. Б. Шелли, Э. Пресли) и превращают сцены насилия в некое подобие театрального действия.

В докладе 1960 года, подготовленном специально созданным комитетом при Британском парламенте, который известен под именем председателя Дианы Кеппел, графини Албемарл (Albemarle Committee), утверждалось, что «проблема преступности — прежде всего проблема молодых» [Smyth, Doyle 2002]. Кеннистон описывает студентов — выходцев из среднего класса, юных последователей бит-поколения; преступность же в возрастных группах от 14 до 21 года рассматривали в Британии как явление, характерное для рабочих кварталов. Секс,

скорость, стимулирующие вещества и преступные действия являются в «Заводном апельсине» маркерами юности как возраста, отмеченного «существенным переизбытком энергии», как это несколько эвфемистически определял «Доклад Албемарл» [Marwick 1998: 82].

В полном соответствии с представлениями эпохи, в романе речь идет о юности выходцев из рабочей среды, обитателей так называемых социальных кварталов. Их манера одеваться — «по последнему писку моды» — ассоциирована в романе с манерой одеваться «тедди-боев», британских стилист первой половины 1950-х годов, которые были также из социальных низов. В британской прессе того времени «тедди» имели репутацию жестоких молодежных банд со складными ножами и цепями [Marwick 1998: 82]. Очевидно, к «тедди-боям» восходит длина волос членов банды Алекса («не слишком длинные») и их «очень узкие черные» штаны. Однако как таковой облик «тедди-боя» в романе не воспроизводится, и не только из-за того, что действие перенесено в будущее, которое можно датировать, ориентируясь на название новой машины «Дюранго-95», 1995 годом. «Тедди-бои» подхватили стиль, воспроизводивший несколько пародийным образом костюм эдвардианской эпохи (1901–1910), который скрывал форму тела под жилетами и длинными сюртуками. В романе Берджесса костюмы членов банды, напротив, всячески акцентируют тело. Длинные сюртуки заменены короткими (до талии) куртками, брюки-дудочки — также черными и узкими, но лосинами, плотно облегающими ноги и подчеркивающими мужскую анатомию. Лосины отсылают не к эдвардианской эпохе, а куда дальше в прошлое; наряду с архаическими элементами вымышленного сленга они указывают на шекспировскую эпоху, включая деталь, которая с тех далеких пор не была частью мужского костюма, — преувеличивающий размеры фаллоса гульфик. В романе гульфик напоминает приспособление, похожее на «форму для желе», оно служит для защиты в драках, но главная его функция в том, чтобы зрительно подчеркивать:

...старая добрая форма для желе, как мы ее называли, крепилась под лосинами, чтобы защищать и чтобы создавать что-то вроде узора, видимого при определенном освещении; у меня был узор в форме паука, у Пита в форме руки, у Джорджи очень затейливый, вроде цветка, у старика Дима — в виде ужасно банального lits'a клоуна.

Этот «гульфик» — тоже часть «шоу ужасов», как читателю становится ясно в эпизоде, где Алекс, подобно пауку, заманивает к себе двух десятилетних девочек. Именно в этом эпизоде фаллос упоминается как часть тела, с которой ассоциирует себя главный герой: «На этот раз для них не было ничего веселого, они перестали визжать от восторга и были вынуждены подчиниться странным и необычным желаниям Александра Большого...» В словосочетании «Александр Большой» (Alexander the Large) использованное прилагательное может относиться в первую очередь к размеру, а во вторую — выражать большúю степень значительности. Это остроумная находка, которая позволяет отождествить героя с производительной силой, бурлением плотской энергии и в то же время — с Александром Македонским, именуемым в западной традиции Александром Великим (Alexander the Great). Как писал Берджесс в книге «Состояние заводного апельсина», «Алекс — комически редуцированный Александр Великий, пробивающий себе путь и завоевывающий мир» [Burgess 2012c: 249]. С точки зрения репрезентации телесности это завоевание подразумевает любовный акт с миром, телесное вторжение в мир.

Фильм Кубрика создавался в эпоху, когда молодежная культура не только больше не являлась чем-то новым, но была уже неоднократно отрефлексирована и определена. Маруик начинает новый этап этой «культурной революции» 1969 годом, тем не менее подчеркивая, что «перемены, которые произошли <...> в конце 1960-х, были глубокими и долговременными» [Marwick 1998: 1282]. Новый этап отличала большая степень свободы от ограничений и правил регламентированного общества, в частности сексуальное освобождение, которое привело к снятию цензурных ограничений в кино.

Кубрик отнюдь не пренебрегает темой торжества молодости, но не ставит ее в центр фильма. Подчиняясь принципу экономии, он сворачивает две фигуры (старого «учителя» и старого пьяницы) в одну, цитата из Йейтса занимает положенное место, и, когда старые нищие избивают «излеченного» Алекса (М. Макдауэлл), фраза о «старческом возрасте, атакующем юность» произносится и иллюстрируется смонтированными крупными планами старых лиц с оскаленными желтыми зубами.

Мотив театрального действия в фильме Кубрика столь существенно усилен, что выходит далеко за пределы комментария к молодежной субкультуре. Театрализация представлена четырьмя «балетными» сценами. Это сцена насилия над

«девочкой» и избивание банды Билли-боя под увертюру к опере Россини «Сорока-воровка», где действие начинается на сцене заброшенного казино и происходит на фоне трех больших масок; сцена насилия над супружеской парой в «доме»; сцена, в которой Алекс опрокидывает Дима и других друзей в Темзу; сцена драки с Владелицей кошек. Сходство с балетным действием чрезвычайно усиливает музыка; во всех этих сценах используются танцевальные движения, которые есть и в аналогичных эпизодах романа, где Алекс вальсирует с бритвой. С другой стороны, обращение к балету могло быть спровоцировано описанием в романе «очень тесного трико» членов банды. Театрализация делает сцены «ультранасилия» в фильме в высшей степени условными, придает им смутно ритуальное звучание, сродни избиванию палками в комедии дель арте, которая была влиятельным театральным явлением в шекспировскую эпоху. Алекс появляется в кадре в маске Арлекина с огромным носом фаллической формы, в штанах с накладным гульфиком. В сценах «ультранасилия» он, подобно Арлекину комедии дель арте, танцует, прыгает, исполняет акробатические номера.

Важную роль в фильме играет репрезентация юной «плоти», явление на экране полуобнаженного и обнаженного тела, которое в кинематографии стало знаком этой эпохи [Marwick 1998: 1284–1287]. Юное, почти полностью обнаженное тело Алекса сияет на фоне полностью одетого тела стареющего Делтойда (О. Моррис). Фильм многозначительно завершается любовным актом юной пары. В посвященной фильму литературе можно встретить утверждение, что в финале мы видим Алекса [Macris 2013], но в действительности молодая пара из этого эпизода не имеет отношения к системе персонажей фильма, использованы другие актеры. Прекрасные тела этих двух персонажей, появляющихся только в эпилоге, родом из другой эпохи в сравнении со временем создания романа. В конце 1950-х Берджесс избегает телесных описаний, замещая юное тело семиотизированным костюмом. В 1971-м Кубрик являет торжество сияющей молодости в зрелище тел, тем более акцентированно обнаженных, что они окружены множеством тел, одетых по моде XIX века.

В этой сцене одни противопоставлены другим не как молодые старым, но как современные люди тем, кто жил в прошлом. Владелица кошек (М. Карлин), хоть и немолода, в фильме названа не «старой», а «богатой *ptits'eй*» и являет

собой представительницу новой эпохи, когда каждый желает быть молодым: она обитает на «ферме здоровья», появляется в кадре, выполняя замысловатые асаны йоги, она стройна; ее белые колготки ассоциативно объединяют ее с членами банды, чьи белые штаны часто показаны так, что напоминают балетные лосины; ее стены увешаны остросовременной живописью. Все эти подробности совершенно меняют смысл ее «битвы» с Алексом.

В эпилоге 1987 года, обращенном против Кубрика, Берджесс, непристойно переименовав имя режиссера («Lubric, or Pubic»), издевается над тем, что он принял словосочетание «Alexander the Large» за полное имя героя [Burgess 2012b: 264]. В фильме служители тюрьмы записывают Алекса как Александра Деларжа (Alexander DeLarge), для естественности звучания имени английский определенный артикль заменяется французским. Не думаю, что действительно имела место ошибка. Напротив, именование героя закрепляет за ним фаллические импликации, которые в фильме, в отличие от романа, постоянно подчеркиваются. Членов банды окружают предметы фаллической формы: высокие стаканы, бутылки, вытянутые тени, ножи, мчащийся автомобиль с вытянутым капотом. В ящике тумбочки в своей спальне главный герой хранит питона, в фаллическом значении которого Кубрик не позволяет зрителю усомниться. Берджесс вооружает Алекса острой бритвой, а затем серебряной статуэткой; у Кубрика герой учиняет «ультранасилие» палкой, ножом и, наконец, скульптурным изображением гигантского фаллоса, которым Алекс орудует в сцене драки с Владелицей кошек.

В фильме Владелица кошек нападает на него не с палкой, а с бюстом Бетховена. Фаллос (работы художника Германа Маккинга) она просит оставить в покое — «это произведение искусства», иначе говоря, мертвый предмет. Но для Алекса фаллос не мертвый предмет, а продолжение его самого, буквальное выражение его телесной мощи, его либидо. Как орудие, как мертвый предмет в этой драке выступает бюст Бетховена — таков он для старой дамы. Для Алекса же это святыня и символическое выражение творящей силы. В романе их столкновение со «старой ptiits'ей» начинается с того, что Алекс тянется за бюстом Бетховена.

По замечанию Маруика, «новая популярная музыка была центральным компонентом» молодежной субкультуры, в то время как классическая музыка служила признаком определенного

социального и образовательного статуса [Marwick 1998: 89]. В романе популярная музыка глубоко противна главному герою. Таким образом Берджесс отделяет его от прочих членов банды и ставит в особое положение. С одной стороны, это положение изгоя, характерное для подросткового возраста в целом, знак одиночества. С другой стороны, таким образом Берджесс сближает своего героя с собой (его неприятие популярной музыки и любовь к Бетховену широко известны) и в целом ассоциирует его с фигурой художника, творца.

Визуально Алекс сближается с портретом Бетховена. В романе сходство создается главным образом за счет странного для второй половины XX века галстука, который якобы в моде: «Еще, други мои, у нас были белые галстуки, которые выглядели как взбитая картошка, как картофельное пюре с узором от вилки на нем». В фильме сходство акцентируется более последовательно: сходство с портретом Бетховена на шторе в комнате героя создают выражение лица Алекса и его прическа. И в романе, и в фильме много другой классической музыки, но центральную роль играет «Ода к радости», звучащая гимном победительной юности. В «Плавании в Византию» Йейтса брожение молодых сил описано как «вся эта чувственная музыка» («that sensual music»). Хотя в таком контексте «чувственная» скорее значит «сладострастная», однако можно прочесть и как «ублажающая органы чувств, воздействующая на тело». Именно так действует на Алекса классическая музыка, погружающая его в чувственный экстаз: «Затем, други мои, оно пришло («coming» также об оргазме. — *О. П.*). Наслаждение, наслаждение и небеса. Я лежал обнаженный, лицом к потолку, руки под головой на подушке, глаза закрыты, рот приоткрыт от блаженства, в водовороте прекрасных звуков. О, это было великолепно, и великолепие становилось плотью». Последняя часть фразы представляет собой переиначенную цитату из Евангелия от Иоанна: «And the Word was made flesh...» — «И Слово стало плотью...» (Ин 1:14).

Кубрик воспроизводит это экстатическое переживание, с одной стороны апеллируя к эросу (кадр с питоном и нарисованной обнаженной), а с другой стороны, ритмически монтируя — заставляя двигаться и танцевать — снятые с разных ракурсов фрагменты скульптурной группы Германа Маккин-ка «Христос без предела» («Christ Unlimited», 1970). Когда снимается общий план, кажется, что это четыре обнаженных греческих юноши (создавая отсылку к банде Алекса, Кубрик взял

четыре фигуры из девяти, составляющих скульптурную группу у Маккинка), с венками на головах танцующие хасапико — танец, который восходит к ритуальному военному танцу Македоно-Фракийского региона. На крупном плане видно, что это четыре обнаженных Христа в терновых венцах, чья поза напоминает позу танцующего Христа из живописного сюжета Вознесения.

Под классическую музыку герой предается фантазиям об «ультранасилии», в романе он воображает обращенные к нему молящие лица жертв, в фильме воображает апокалипсическое разрушение мира. Таким образом «ультранасилие» приобретает значение шокирующего аналога творческого акта, в котором выражает себя энергия юности — энергия разрушения. В романе насилие несколько раз описывается как эстетическое действие, творение красоты: «...затем появляется кровь, други мои, и это действительно красиво» («then comes out blood, my brothers, real beautiful») и т. д. В фильме Кубрик выражает эту мысль, когда в сцене драки Алекса и Дима (У. Кларк) Алекс медленно проводит ножом по руке Дима под ту же увертюру Россини, и появляется кровь.

Кубрик значительно усиливает этот мотив. В доме писателя сам акт насилия над его женой, видимый зрителю, заключается в первую очередь в том, что ей закрывают повязкой рот и Алекс делает в ее комбинезоне отверстия, обнажающие грудь. Позже женщина в таком одеянии оказывается на картине (Корнелиса Маккинка), которая висит в доме Владелицы кошек. Получается, что Алекс, импровизируя, в буквальном смысле совершает художественный акт. В этой сцене путь от акта творчества до «произведения» укорачивается: когда Алекс убивает скульптурой фаллоса Владелицу кошек, ее открытый в крике рот монтируется с другой картиной К. Маккинка, «Vagina Dentata».

Репрезентация «ультранасилия» — опасная территория. Трансгрессивная сила романа Берджесса, ретранслированная фильмом Кубрика, по сей день столь велика, что практически всякое литературоведческое высказывание о нем сводится к анализу репрезентации насилия. Этой проблеме посвящена одна из последних по времени книг о романе, «Насилие в “Заводном апельсине” Энтони Берджесса» («Violence in Anthony Burgess' *Clockwork Orange*», 2015). В предисловии Д. Брифонски, как это делали и до нее, возводит роман к событиям личной жизни Берджесса [*Violence...* 2015: 12]. Хотя писатель

действительно включает в роман автобиографический эпизод изнасилования, а затем гибели его жены, все же решающее значение этим событиям, никак не связанным с молодежной культурой, придают из-за того, что пытаются справиться с трансгрессивной постановкой вопроса в романе. Не «открытое изображение насилия», о котором писала «Сандей Таймс» [Biswell 2012: 7], а то, что оно ассоциировано с творящей вительной силой, — вот что смущало и продолжает смущать.

И в романе, и в фильме тело, против которого обращено насилие, обездвижено, его держат, связывают, лишают сознания. «Исцеление» героя от тяги к насильственным действиям также представлено как превращение стремительно передвигающегося, танцующего юного тела в неподвижное, субъекта действия — в бессильный объект чужих манипуляций. Голову, руки и ноги героя привязывают к креслу, напоминающему кресло дантиста, но с выходящими из него со всех сторон проводами. Его глаза широко открыты, потому что специальные прищепки держат кожу на лбу. В фильме голову героя соединяют с многочисленными проводами, значение обездвиживания подчеркивается смиренной рубашкой. Несколько абстрактные «прищепки» превращаются здесь в металлические приспособления, которые помещаются прямо в глаза, шокирующе акцентируя «насильственное соединение организма» «с мертвым холодным артефактом». Важность этого образа акцентируется долгим крупным планом. Возникающий визуальный эффект не имеет прямого отношения к «лечению по технике Людовико», главную роль в котором играет «сыворотка», обеспечивающая слабость, тошноту и отвращение во время демонстрации фильмов со сценами насилия. Но зато читателю и — в еще большей мере — зрителю явлен образ «заводного апельсина», юного тела, объединенного с проводами и металлом.

Этот вид насилия означает вторжение в само функционирование организма. В романе доктор Брэнно говорит Алексу: «Насилие ужасно. Вот что ты познаешь сейчас. Вот что познает твое тело». И далее: «То, что происходит с тобой сейчас, должно происходить с любым нормальным здоровым человеческим организмом, созерцающим действие сил зла...» Отвращение к насилию действительно возникает в глубинах тела — или, говоря словами героя, «в кишках». Его тело не становится искусственным в буквальном смысле, но оно химически управляется извне, как (сказали бы мы сегодня) тело биоробота. Разум

вынужден подчиняться. Когда сеанс заканчивается, голова героя «вибрирует, как большой двигатель, и болит».

Медицинское вмешательство в телесную жизнь, порождающее шокирующе противоестественное гибридное тело, как утверждал сам Берджесс, играет в романе роль метафоры, комментируя вмешательство государства в частную жизнь индивидуума [Banting 2008: 81]. Понятно, что таким образом резко акцентируется бесцеремонное нарушение границ частной жизни, представление о тотальности контроля, но, как заметила Д. Хэрэуэй, «гибрид машины и организма» в принципе указывает на «нарушенные границы, возможные смещения и опасные возможности» [Haraway 1991: 151]. В романе Берджесс не ограничивает репрезентацию гибридного тела метафорической функцией. Внимательному читателю ясно, что юное творящее тело также представлено им как принципиально гибридное, обитающее в «электрической галактике событий», о которой в том же 1962 году писал М. Маклюэн [Мак-Люэн 2004: 406].

«Ультранасилие» начинается с «молока плюс», наркотических веществ (мескалин и амфетамин, как расшифровывает их название Бисуэлл [Biswell 2012: 20]), химически управляющих витальной силой. Гибридность демонстрируется использованием отдельных частей искусственного тела: накладных грудей «девочек», которые «торчат вперед на метр или больше», огромных накладных плеч курток, в которые одеты члены банды. Маски, в которых герои совершают свои нападения, также могут рассматриваться как фрагменты искусственного тела, они как будто прирастают на время, и в них даже можно поглощать пищу. Как продолжение своего тела Алекс ощущает украденный автомобиль — его «чудную теплую вибрацию, урчащую в кишках». В акте слияния с музыкой плоть героя соединяется с «плотью» музыки за счет электрических приспособлений — колонок стереосистемы, которые расположены повсюду: «...на потолке, стенах, полу, так что, лежа на своей кровати и слушая музыку, я как будто был оплетен оркестром (netted and meshed)». Растворение в музыке описывается как проникновение внутрь гибридного тела: «...тромбоны хрустнули красным золотом под кроватью, а за головой трижды вспыхнули серебром трубы, и там у двери тимпаны прокатились в моих кишках, хрустя карамельным звоном». Ощущение, испытываемое этим гибридным телом в тот момент, когда звучат струны скрипок, передается футуристической, но для

1962 года, конечно, и современной метафорой «серебряного вина, текущего в космическом корабле, гравитация больше не имеет смысла».

Эта фраза звучит в фильме, но мотив творящего гибридного тела представлен совершенно иначе. «Молоко плюс» упоминается, но мотив наркотических средств по понятным причинам ослаблен, искусственное тело не соединяется с юными телами, оно вынесено вовне, как фаллос работы Маккинка. В молочном баре «Корова» размещены столы в виде обнаженного женского тела и пугающе натуралистичные скульптуры с молоком, льющимся из груди. Исключение составляют искусственные части тела, с которыми ассоциируется главный герой. В сценах «ультранасилия» за счет маски Арлекина его нос превращается в фаллос. На рукавах его костюма запонки в виде окровавленных глаз. Утрированный вид одному из его собственных глаз придают накладные ресницы. Хотя Дэвид Пэлем, создатель обложки для пenguinовского издания романа 1972 года, увидел в этом глазе шестеренку, этот и другие элементы искусственного тела в романе указывают не столько на гибридность, сколько на принадлежность тела театрализованному миру и, кроме того, являются семиотически значимыми. Фаллос указывает на творящее беззаконное начало, которое воплощает главный герой; с глазом связан мотив вуайеризма как акта, противоположного жизни и действию. Алекс — носитель витальной силы — наносит удары рукой, а значит, и запонкой-глазом. Алекс — «заводной апельсин» — не просто может смотреть — он не может не смотреть, но полностью лишен способности действовать.

Хотя в истории культуры фильму принадлежит более заметная роль, думается, с распространением идеи «постчеловека» роману предстоит обрести новую значимость. О том, насколько важна идея гибридного тела для Берджесса, свидетельствует метафора брака («the marriage»), которую писатель использует, говоря о соединении организма и механизма. Эта метафора указывает на интимность и, так сказать, степень проникновения одного в другое. Хэрзуэй десятилетия спустя с помощью той же метафоры «спаривания между организмом и машиной» описывала значимость этого «брака» для современного мира: он порождает невиданную «энергию, которая никогда не генерировалась в истории сексуальности» органическим телом [Haraway 1991: 150].

Литература

- Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Т. 3. СПб., М.: Тип. М. О. Вольфа, 1882.
- Йейтс У. Б.* Избранное / Перевод с англ. Г. Кружкова. М.: Радуга, 2001.
- Мак-Люэн М.* Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / Перевод с англ. А. Юдина. Киев: Ника-Центр, 2004.
- Al-Amoudi I., Lazega E.* Post-human institutions and organizations: Confronting the Matrix. New York: Routledge, 2019.
- Banting C. T.* Dressing for dinner in the Jungle // *Conversations with Anthony Burgess* / Ed. by E. G. Ingersoll, M. C. Ingersoll. Jackson: U. P. of Mississippi, 2008. P. 74–100.
- Biswell A.* Introduction // *Burgess A. A Clockwork Orange: The restored text* / Ed. with introduction and notes by A. Biswell. New York: W. W. Norton, 2012. P. 7–24.
- Burgess A.* A Clockwork Orange: The restored text / Ed. with introduction and notes by A. Biswell. New York: W. W. Norton, 2012a.
- Burgess A.* Epilogue: 'A Malenkii Govoreet about the Molodoy' // *Burgess A. A Clockwork Orange: The restored text.* 2012b. P. 264–270.
- Burgess A.* The clockwork condition // *Burgess A. A Clockwork Orange: The restored text.* 2012c. P. 246–263.
- Haraway D. J.* A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century // *Haraway D. J. Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature.* New York: Routledge, 1991. P. 149–181.
- Kenniston K.* Youth and dissent: The rise of a new opposition. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- Macris A.* The immobilised body: Stanley Kubrick's A Clockwork Orange // *Screening the Past.* 2013. Issue 37. URL: <http://www.screeningthepast.com/issue-37/> (дата обращения: 15.12.2019).
- Marwick A.* The sixties. Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958 — c. 1974. London: Bloomsbury Reader, 1998.
- Oxford English dictionary. Oxford: Oxford U. P., 2020. URL: <https://www.oed.com/> (дата обращения: 30.11.2022).
- Roszak T.* The making of a counter culture. New York: Doubleday, 1969.
- Smyth M. K., Doyle M. E.* The Albemarle Report and the development of youth work in England and Wales // *The Encyclopedia of Pedagogy and Informal Education.* 2002. URL: <https://infed.org/mobi/the-albemarle->

report-and-the-development-of-youth-work-in-england-and-wales/ (дата обращения: 30.11.2022).

Violence in Anthony Burgess' *Clockwork Orange* / Ed. by D. Bryfonski. Farmington Hills (Mich): Greenhaven Press, 2015.

References

Al-Amoudi, I. and Lazega, E. (2019). *Post-human institutions and organizations: Confronting the Matrix*. New York: Routledge.

Banting, C. T. (2008). Dressing for dinner in the Jungle. In: E. G. Ingersoll and M. C. Ingersoll, eds., *Conversations with Anthony Burgess*. Jackson: U. P. of Mississippi, pp. 74-100.

Biswell, A., ed. (2012a). *A. Burgess. A Clockwork Orange: The restored text*. New York: W. W. Norton.

Biswell, A. (2012b). Introduction. In: A. Biswell, ed., *A. Burgess. A Clockwork Orange: The restored text*. New York: W. W. Norton, pp. 7-24.

Bryfonski, D. (2015). *Violence in Anthony Burgess' Clockwork Orange*. Farmington Hills (Mich): Greenhaven Press.

Burgess, A. (2012a). Epilogue: 'A Malenkii Govoreet about the Molodoy.' In: A. Biswell, ed., *A. Burgess. A Clockwork Orange: The restored text*. New York: W. W. Norton, pp. 264-270.

Burgess, A. (2012b). The clockwork condition. In: A. Biswell, ed., *A. Burgess. A Clockwork Orange: The restored text*. New York: W. W. Norton, pp. 246-263.

Dahl, V., ed. (1882). *The explanatory dictionary of the living Great Russian language (4 vols)*. Vol. 3. St. Petersburg, Moscow: Tip. M. O. Volfa. (In Russ.)

Haraway, D. J. (1991). A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: D. J. Haraway, *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature*. New York: Routledge, pp. 149-181.

Kenniston, K. (1971). *Youth and dissent: The rise of a new opposition*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Kruzhkov, G., ed. (2001). *The selected works of W. B. Yeats*. Translated by G. Kruzhkov. Moscow: Raduga. (In Russ.)

Macris, A. (2013). The immobilised body: Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*. *Screening the Past*, [online] 37. Available at: <http://www.screeningthepast.com/issue-37/> [Accessed 15 Dec. 2019].

Marwick, A. (1998). *The sixties. Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958 – c. 1974*. London: Bloomsbury Reader.

McLuhan, M. (2001). *The Gutenberg Galaxy: The making of typographic man*. Translated by A. Yudin. Kyiv: Nika-Tsentr. (In Russ.)

Oxford English dictionary. (2020). Oxford: Oxford U. P. Available at: <https://www.oed.com/> [Accessed 30 Nov. 2022].

Roszak, T. (1969). *The making of a counter culture*. New York: Doubleday.

Smyth, M. K. and Doyle, M. E. (2002). *The Albemarle Report and the development of youth work in England and Wales*. [online] The Encyclopedia of Pedagogy and Informal Education. Available at: <https://infed.org/mobi/the-albemarle-report-and-the-development-of-youth-work-in-england-and-wales/> [Accessed 30 Nov. 2022].

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-118-132

«СОНЕТЫ» ШЕКСПИРА: О ПЕРЕВОДАХ НОВЫХ И ВНОВЬ ОБРЕТЕННЫХ

У. Шекспир, Сонеты 75–86. Перевод М. Кузмина

ИГОРЬ ОЛЕГОВИЧ ШАЙТАНОВ

доктор филологических наук

Российский государственный гуманитарный университет,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(125993, Российская Федерация, г. Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 1;
email: voplit@mail.ru)

Аннотация. В материалах, касающихся создания первого в советские годы академического собрания сочинений У. Шекспира (1936–1949), мелькали сведения о том, что перевод сонетов был заказан М. Кузмину, который работал над ними и продвинулся достаточно далеко. Уже в 1932 году работа была выполнена наполовину. После смерти Кузмина перевод был утрачен и после войны перезаказан С. Маршаку. Теперь в частном собрании обнаружены 89 сонетов. В данной публикации впервые представлен так называемый цикл о Поэте-сопернике, сонеты 75–86. В сопроводительной статье дается анализ того, в каком направлении шел творческий поиск, предпринятый крупным поэтом Серебряного века.

Ключевые слова: М. Кузмин, У. Шекспир, А. Смирнов, С. Маршак, сонеты, собрание сочинений, поэт-соперник.

Статья поступила 18.01.2022.

© 2022, И. О. Шайтанов

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-118-132

SHAKESPEARE'S SONNETS: ON THE TRANSLATIONS NEW AND NEWLY FOUND

W. Shakespeare, Sonnets 75–86 translated by M. Kuzmin

IGOR O. SHAYTANOV

Doctor of Philology

Russian State University for the Humanities,

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

(6/1 Miuskaya Sq., Moscow, 125993, Russian Federation;

email: voplit@mail.ru)

Abstract: In various publications on the history of the first Soviet academic Shakespeare (1936–1949) there flashed bits of information that Mikhail Kuzmin's translation of the Sonnets was coming. He must have made considerable progress because by 1932 more than half of the job was rumoured to have been done. After Kuzmin's death in 1936 and a pause in the work on the edition during the war years, his translations were lost, and for the final volume (1949) S. Marshak had translated the whole sequence. Recently 89 sonnets translated by Kuzmin have been found in a private collection. Now we publish Sonnets 75–86, a group known as connected with the 'rival poet.' In the preface to the publication, Kuzmin's work is being analysed. Though unfinished and unedited (the process of editing translations in the academic collected works of Shakespeare was famous for its expert and hypercritical attention), Kuzmin's translation presents the process of a stylistic search with its evident losses alongside the achievements that even 90 years since might claim to be among the best Shakespeare's sonnets in Russian.

Keywords: M. Kuzmin, W. Shakespeare, A. Smirnov, S. Marshak, sonnets, collected edition, the 'rival poet.'

The article was received on 18 Jan. 2022.

© 2022, I. O. Shaytanov

В последние годы индустрия по переводу шекспировских сонетов не сбавляла темпа. Не считая множества переводов, обитающих на интернет-сайтах, появились полные книжные своды. Их авторы: Борис Архипцев, Герман Гецевич, Игорь Клюканов, Андрей Чернов, Аркадий Штыпель... Среди них есть поэты и профессиональные переводчики.

Как мне написал в частном письме один из этих авторов, поясняя цель, с которой взялся за перевод: «приблизить ренессансный текст к современной лексической эпохе. Я перевел эти сонеты в модернистском ключе, поэтому и рифмы старался использовать ассонансные и составные».

Так или иначе, теми или другими средствами, но все современные переводчики берутся за дело, имея в виду эту цель, — или движутся к ней, даже не имея ее в виду, поскольку привносят в язык свое собственное время и состояние языка. Это неизбежно и совершается каждым в меру поэтического мастерства и владения языком.

А вот другая цель перевода сама собой не будет исполнена — *понять язык оригинала и приблизиться к нему в современной идиоматике*. Ее исполнение требует и знания, и усилий. Ставят же ее перед собой или, во всяком случае, движутся к ней гораздо реже. Из перечисленных здесь переводчиков последнего времени, мне кажется, наиболее сознательно — и в этом смысле современно — работает с шекспировским материалом Борис Архипцев. Увы, глагол нужно поставить в прошедшем времени, поскольку переводчик ушел из жизни, едва успев выпустить сборник «Шекспир. Сонеты» (2018). Смерть прервала его работу над редактурой уже вышедших текстов, которую он по моей просьбе делал для нового издания «Сонетов» («Алетейя»), подготовленного мной с большим аппаратом и с принципиально новым комментарием, выполненным не столько по тексту оригинала, сколько между двумя текстами — оригинальным и переводным. *Что есть в каждом сонете такого, чего переводчик не имеет права пропустить?* А если пропустит, то какой бы ни была степень осовременивания и красота слога (теперь, правда, больше ценится его сниженность) — перевод просто не состоится, не будет иметь права представлять за шекспировский оригинал.

Приведу в качестве примера сонет 81 — обычный для этого жанра случай борьбы переводчика с метафорой:

Or I shall live your epitaph to make,
Or you survive when I in earth am rotten,

From hence your memory death cannot take,
 Although in me each part will be forgotten.
 Your name from hence immortal life shall have,
 Though I (once gone) to all the world must die;
 The earth can yield me but a common grave,
 When you entombèd in men's eyes shall lie:
 Your monument shall be my gentle verse,
 Which eyes not yet created shall o'er-read,
 And tongues to be your being shall rehearse,
 When all the breathers of this world are dead;
 You still shall live (such virtue hath my pen)
 Where breath most breathes, even in the mouths of men.

Введя в предшествующих текстах мотив Соперника, Поэт вдруг как будто забывает о нем и пускается в рассуждение на прежнюю тему о вечности, которую Друг обретет в его стихах. Слово «памятник» и ряд связанных с ним аллюзий: еще не увидевшие свет глаза прочтут мои стихи на языках, которым только предстоит появиться, — связывают это стихотворение с горацанской традицией: «Я памятник себе воздвиг...» Хотя памятник здесь воздвигнут Поэтом не себе (как, скажем, в соответствии с традицией в сонете 107), а Другу: «When you entombèd in men's eyes shall lie...»

Этой строкой Поэт противопоставляет будущую судьбу Друга собственной — покоиться в земле, в то время как Друг будет погребен в глазах потомков. Через строку эта метафора получает разъяснение и подхватывает главную мысль: ты будешь погребен в глазах, которые будут перечитывать мои стихи, узнавая о тебе. Этот разъясняющий повтор обязательно должен быть сохранен в переводе. Иначе образ остается неясным, немотивированным и порождает в переводе разного рода выдумки: «Но на виду у всех твоя могила» (А. Финкель) — или, напротив, загадки: «Тебе ж людское око склепом будет» (И. Фрадкин).

С. Маршак, как он нередко делал, попытался избежать воспроизведения этой метафоры, но его уклончивый образ: «А твой приют — открытая гробница» — никоим образом не приближает к оригиналу и не проясняет смысла.

Для нового издания я выбрал перевод Б. Архипцева:

Мне ль эпитафию тебе слагать,
 Тебе ли жить, когда в земле сгнию;

Смерть памяти твоей не может взять,
 Хоть обречет забвенью жизнь мою.
 Тебе нетленным быть в моих строках,
 Я ж весь умру для мира в некий час;
 Могила общая мой примет прах,
 Тебя — гробница человечьих глаз.
 Вот памятник тебе — мои стихи,
 Грядущего глаза их перечтут,
 И о тебе расскажут языки,
 Когда, кто дышит ныне, все умрут.
 Пребудешь ты (так мой всесилен стих)
 В дыханье жизни, на устах живых.

Работа над этим переводом еще могла бы продолжиться: «общая могила» по-русски — отнюдь не *common grave*, что здесь означает — обычная могила по контрасту с великолепной гробницей.

Из новых переводов этого текста я выбрал бы также Аркадия Штыпеля — удачи нередки у него. Он чувствует метафору и старается ее сохранить, передать ее движение. Здесь даже с преувеличением, как будто для демонстрации: там, где часто затрудняются или терпят неудачу, я справлюсь с легкостью и даже преизбытком, сделав повтор тройным. Впрочем, я не уверен, что от такого лексического перенапряжения сонет выиграл:

Мое сотрется имя, но твое
 Еще отсюда прогремит не раз.
 Земля мне даст глубокое жильё,
 А ты свое найдешь в глубинах глаз,
 В еще ненародившихся глазах,
 В других глазах, мой отразивших стих...

Моя цель, однако, — не обзор нового, а — на фоне продолжающейся работы над переводами «Сонетов» — представить старый, и даже очень старый, перевод, ибо предшествующий не только тем, кто идет вслед Маршаку или стремится прочь от его романсовой ноты, но и самому Маршаку:

Мне ль эпитафиею вас почтить,
 Иль вы распад мой в прах переживете,
 Но ваша память будет долго жить,
 Когда меня на свете не найдете.

Останется бессмертным ваше имя,
А я, исчезнув, не вернусь назад.
Моя могила наряду с другими,
А вам гробница — человеческий взгляд.

Перевод Михаила Кузмина! Неужели он нашелся? Да — 89 сонетов, им переведенных и долго остававшихся легендой об утраченных текстах.

Маршак перевел «Сонеты» для первого полного в советское время академического собрания сочинений — для восьмого тома, который последним вышел в 1949 году. Кузмин начал работу над сонетами, когда издание было еще только запланировано в издательстве «Academia». Он много работал для него, но до первого тома — трагедий (V, 1936; подписан в печать в августе), где в его переводе появился «Король Лир», не дожил. Умер 1 марта 1936 года.

В 1937-м вышли тома I и II с комедиями, которых Кузмин перевел целых пять. Еще он участвовал в переводе «Генриха IV» (III, 1937) и «Бури» (VIII), которая, однако, была напечатана в переводе Т. Щепкиной-Куперник. Основной редактор собрания — А. Смирнов — сам был человеком Серебряного века и высоко ценил Кузмина, оставшегося последним из старшего поколения эпохи.

Что Кузмин успел перевести из «Сонетов»? Осенью 1932 года Смирнов говорит о большей половине из 154 сонетов сборника. Называют цифру 110 [Кузмин 2007], предполагают, что перевод мог быть закончен (но это едва ли) [Щедрин 2013].

И вот 89 сонетов в переводе Михаила Кузмина найдены, о чем владелец рукописи, известный коллекционер Сергей Алексеевич Венгеров рассказывает так:

Переводы Кузмина обнаружены мной в документах, которые изначально находились у семьи Леонида Борисовича Красина — одного из создателей и высших руководителей СССР. У Леонида Борисовича в течение жизни было два брака. Его жены хорошо знали друг друга и дружили после смерти Красина, так же как впоследствии их дети и внуки. Мне довелось познакомиться с французской и с русской ветвями фамилии благодаря друзьям моего отца. В обоих домах все это время бережно хранили все документы, связанные как с самим Красным, так и с теми людьми, с которыми семья была дружна. Сохранились большие архивы и книжные собрания из семей Ильи Эренбурга, Абрама Вишняка, Сарры Лебедевой, Владимира Лебедева, Анны

и Сергея Радловых. Благодаря отношениям, которые сложились у нас, и совместной работе я стал обладателем некоторой части этих архивов. Именно среди этих бумаг и книг с автографами были обнаружены известные, но никогда не публиковавшиеся беловые рукописи переводов сонетов Шекспира, выполненные по заказу издательства «Академия» Михаилом Кузминым.

Теперь вопрос текстологический, на который возможен лишь гипотетический ответ: в какой мере этот текст можно считать окончательной стадией работы? Он представляет собой чистовой текст, но, судя по меняющемуся характеру перевода, неизвестно — на какой момент работа была выполнена. Как уже сказано — скорее всего, до первого прочтения строгим редактором, каким был Смирнов. Достаточно вспомнить историю с его внутренними рецензиями на переводы Б. Пастернака, по поводу которых ходил слух, что Смирнов выступил зоилом Бориса Леонидовича. Первая же публикация этих рецензий («Вопросы литературы», 2013, № 2) убедила в пусть и придирчивой, но справедливости большинства замечаний. Столь же ответственно Смирнов работал и с другими переводчиками, порой принося в жертву своей принципиальности личные отношения (как было с Анной Радловой).

Известно, что перевод Маршака (который был ему заказан для последнего тома, вышедшего в 1949 году) Смирнов оценил, принял, но не вполне одобрил как «очень вольный <...> неадекватный, а превосходный субститут» [Каганович 2018: 165]. Не вызывает сомнений, что доживи Кузмин, прочитай Смирнов тексты — и переводчику предстояла бы немалая работа. И Кузмин, вероятно, должен был бы согласиться ее сделать. Свидетельством тому — его собственная меняющаяся манера от ранних сонетов к более поздним. Меняющаяся в поисках своего стиля и одновременно — вслед изменению шекспировского стиля и жанра по мере развития отношений с молодым человеком — адресатом, который вырос и постепенно становился Другом.

Для настоящей публикации выбран цикл с так называемым Поэтом-соперником. Не будем сейчас пускаться на поиски возможного прототипа. Выбор Поэта-соперника, как и адресата всего сборника, — вопрос прежде всего хронологический. Кристофер Марло, если считать, что сонеты в значительной части написаны в 1592–1593 годах (Марло был убит в мае

1593-го). Или Джордж Чэпмен, если отнести время написания к концу 1590-х. В качестве главной подсказки исследователи руководствуются первой строкой последнего из числа этих сонетов — 86-го, когда Поэт задает прямой вопрос, чем же пленил Друга соперник, и сам предлагает ответ: «Гордо ли реющий парус его великого стиха?..»

Первые семь книг гомеровской «Илиады» в переводе Чэпмена увидели свет в 1598-м и обеспечили переводчику славу у современников и место в английской поэзии. Веский повод для того, чтобы сказать о его стихе как о гордом и великом. И в сравнении с ним ощутить собственную музу лишенной объекта вдохновения после новой измены Друга, обезголосевшей (tongue-tied).

Важнее догадок о реальном сопернике общее рассуждение в этом цикле о поэте и поэзии. И о том, чего же достиг переводчик, дойдя до половины шекспировских «Сонетов». В какой мере смог найти современную идиому под стать ренессансной метафоре, ставшей «речевой ориентацией» (Ю. Тынянов) для ренессансного сонета?

В приведенном выше сонете 81 Кузмин в случае с «гробницей глаз» уклонился от прямого исполнения метафоры, хотя и наметил ее (впрочем, не очень удачно): «А вам гробница — человеческий взгляд». Но он воспроизведет и усилит другой образ — в сильной позиции заключительного двустушия: «И быть вам чрез пера очарованье / Живым в устах, где дышет дух дыханья».

Это лишь отчасти напоминает стиль Модеста Чайковского, первого переводчика полного шекспировского сборника в XX веке, и далеко от романсового стиля Маршака, за Чайковским последовавшего, чтобы значительно развить его приемы. Речевые жесты Кузмина, судя по этому куплету, — из традиции, ориентированной на классику — и на ее пушкинскую огласку (пера очарованье), и на что-то лермонтовское (дух дыханья), хотя и переведенное на усиление трехкратным повтором в последней строке.

Таким стиль перевода Кузмина проявился не сразу, а по мере возрастания лирического тона в самих сонетах.

С перевода первого же текста в этом цикле возникает ощущение, что поработать над ним еще нужно. Взять хотя бы невнятную и не имеющую аналога в оригинале строку перед заключительным двустушием: «Другого по сложенью мне не надо». Это о чем и в каком отношении к строке: «Save what is had or must from you be took»? Но метафорическое движение сонета точно соблюдено:

гастрономическая метафора — сравнение со скрягой — и возврат к гастрономии.

Порой поиск стиля останавливается между неловкостью выражения и яркостью открытия: «Как солнца старость каждый день нова, / Так сказанные о любви слова», — в финале следующего сонета — 76. В оригинале проще и яснее — «как солнце ежедневно <является> и старым, и новым» («For as the sun is daily new and old»). Но в обновляющейся старости солнца что-то есть, что-то — шекспировское в природной метафоре.

Метафорическое движение часто не только создает сюжет одного текста, но всплывает снова и снова, связывая разные тексты, создавая связи внутри сборника. В данном случае это метафора моря и корабля, возникшая в сонете 80 (о гордо реющем парусе). Она получит продолжение при подведении итога циклу в сонете 86. Поэт признает полное превосходство за соперником и завершает нотой отчаяния. Хотя в этом отчаянии возможно слышать и иронию в отношении «высокого горделивого корабля» («of tall building and of goodly pride»), имея в виду (о чем напоминает один из комментаторов — Довер Уилсон), что подобные испанские галеоны были едва ли не каждый год потопляемы английскими «дерзкими суденышками» (saucy bark), которым свои стихи уподобляет Поэт.

В русских переводах в последней строке часто речь заходит о любовной вине: «Он будет плыть, а я пойду ко дну, / В чем следует винить любовь одну» (В. Микушевич); «И если вправду смерть придет за мной, / То этому любовь моя виной» (А. Финкель). То же — в переводе С. Степанова, что меняет смысл, предполагаемый оригиналом: «...my love was my decay», — который дословно мог бы звучать так: «Моя любовь была моей погубелью». Связь понятий напрямую не предполагает виновности, а трагедия — в соответствии с шекспировским ощущением трагического — заключена в том, что прекрасное оборачивается ужасным (fair is foul), любовь соседствует с гибелью. Или, если пойти несколько прямолинейнее, служит ей причиной — как у Кузмина.

В его переводе весь сонет хорош, начиная с беспомощного признания: «Лишаюсь сил, когда пишу о вас...» («O, how I faint when I of you do write»). Столь просто и столь точно — практически дословно. И много лучше, чем придуманное и часто вычурное (не в простоте сказанное) у других переводчиков: «Мне изменяет голос мой и стих» (С. Маршак), «Начав писать, я духом пасть готов» (В. Микушевич), «Немею я, когда тебя пою» (С. Степанов)...

Этот перевод, как и еще один — сонета 85, я добавил к своему изданию шекспировских сонетов, вставив их уже в верстку. Они имеют право претендовать на то, чтобы считаться лучшими, во всяком случае — наиболее отвечающими оригиналу и задаче русского перевода. В этом качестве можно было бы подумать и еще о некоторых переводах Кузмина, но, вероятно, их было бы не так много. Все-таки работа не была закончена. Даже в цикле, приводимом здесь, чувствуется, как крепчает слог, обретая твердость в простоте выражения, поскольку именно простота, чуждая «вычур» и «прикрас» — кузминские слова (сонеты 76 и 83), — составляет сюжет в этом цикле, где свои достоинства (и достоинства поэзии) Поэт противопоставляет Поэту-сопернику. Простота, не чуждая поиску слов незатертых, необычных. А как еще переводить английского поэта, знаменитого своим умопомрачительным богатством словаря?

Работа незавершенная, работа, проделанная на поле тогда только лишь создававшегося русского Шекспира XX века. Не думаю, чтобы шекспировские сонеты в переводе Михаила Кузмина обрели такую же всенародную любовь, как блестящие «субституты» (по слову Смирнова), предложенные Маршаком. Кузмин не блеснул романсовым распевом, но в его переводах отзывается стиль русской классики, и чувствуется, что в них мы присутствуем при творческом поиске большого поэта.

Уильям Шекспир

СОНЕТЫ

Перевод М. Кузмина

LXXV

Для дум моих нужны вы как питанье,
 Как дождь благоприятный для полей,
 Чтоб мир обрести, готов на испытанье,
 Что скряга терпит для казны своей.
 То горд, как обладатель, то боится,
 Чтобы сокровищ не украли воры,
 То счастьем мне с тобой вдвоем быть мнится,
 То чтоб на нас все обращали взоры,
 Мне — пиршество лишь видеть вас сейчас,
 То голоден по одному я взгляду.

Владею, жажду одного лишь вас,
Другого по сложенью мне не надо.
И голоден я, или пресыщен,
То объедаюсь, то всего лишен.

LXXVI

Зачем мне новые приемы чужды,
Зачем далек я быстрых перемен,
Зачем от времени отстал без нужды
И странным вычурам не дался в плен?
Все об одном всегда прошу ведь я,
И так ряжу все в то же облаченье,
Что каждым словом выдаю себя
И открываю вмиг происхождение.
Вы знаете: пишу о вас, любовь.
Любовь и вы — одно мне содержание,
Заслуга в том, что обновляю вновь
И прежнее я трачу достоянье.
Как солнца старость каждый день нова,
Так сказанные о любви слова.

LXXVII

Ты в зеркале ущерб красы заметишь,
Ты на часах увидишь бег минут,
Коль на листах свободных, что отметишь,
Они тебе науку принесут.
Изображенье в зеркале морщин
Могилы пасть тебе напоминает,
А на часах движение годин
Нас к вечности украдкой приближает.
Что в памяти не сможешь сохранить,
То этим белым доверяй листам,
Детей воображенья видя нить,
Ум заново себя узнает сам,
И каждый раз, как в книгу поглядишь,
Себя и книгу ты обогатишь.

LXXVIII

Так часто музой призывал тебя я,
Ты так в стихах умел мне помогать,

Что перья чуждые, мне подражая,
Тебе поэмы стали посвящать.
Твои глаза немого учат пенью,
Полет невежеству несут с собой,
Дадут ученым перья к оперенью
И грацию их важности двойной.
Но только мною б ты гордиться мог, —
Все из тебя, на всем твое влиянье.
Другим ты исправляешь только слог
И чары придаешь очарованью,
Мое ж искусство все в тебе лежит
И знанием неведение творит.

LXXIX

Пока тебя один я в помощь звал,
Мой стих хранил твое очарованье,
Пока другим дороги я не дал
И муза не склонилась к увяданью.
Такой, как ты, пленительный сюжет
Зовет к труду достойнейшие перья,
Но все, что мог бы выдумать поэт,
Принадлежит тебе без лицемерья.
Из дел твоих он доблести берет,
А красота с твоих ланит берется.
Какую похвалу ни принесет,
Она в тебе живущей уж найдется.
Не вздумай же его благодарить,
Сам долг его ты можешь заплатить.

LXXX

Лишаюсь сил, когда пишу о вас,
Чье имя на чужих устах дороже,
Ум лучший тратится во всякий час
И я немею говоря про то же.
Но ваши совершенства — океан,
Где можно плыть и гордым и смиренным,
И дерзкий мой челнок, упрям и рьян,
Готов пуститься по пространствам пенным.
Одно мне помощь — мелководье волн,
А тот плывет над глубиной бездонной.

Погибнув, обнаружу утлый челн,
 А тот пребудет, крепко сотворенным.
 Но пусть мне гибель, а тому — спасенье,
 Любовь — причина моего крушенья.

LXXXI

Мне ль эпитафиею вас почтить,
 Иль вы распад мой в прах переживете,
 Но ваша память будет долго жить,
 Когда меня на свете не найдете.
 Останется бессмертным ваше имя,
 А я, исчезнув, не вернусь назад.
 Моя могила наряду с другими,
 А вам гробница — человеческий взгляд.
 Вам будет памятник — мой стих прелестный
 Для тех, кого еще на свете нет,
 В устах людей вы будете известны,
 Хотя дыханья в них исчезнет след.
 И быть вам чрез пера очарованье
 Живым в устах, где дышет дух дыханья.

LXXXII

Моей ты музе, знаю, не супруг,
 А потому и смотришь без смущенья
 На посвященья посторонних рук,
 Где от героев ждут благословенья.
 Ты красотой и знаньем так хорош,
 Что превосходишь все хвалы мои
 И поневоле лучших снимков ждешь
 В такие расцветающие дни.
 Пусть так, любовь. Когда они отлично
 Плод поэтических дадут наук,
 Поверь, что верно, то и симпатично,
 Что верно скажет твой вернейший друг?
 Там — место для малеванных попыток,
 Где крови нет, — в тебе же ее избыток.

LXXXIII

Я никогда не видел в вас прикрас,
 Прикрас за то и не давал портрету.

Считал, иль думал, что считал, я вас
Дающим без отдачи в долг поэту.
Зачем я говорю о вас сквозь сон,
Восстав, должны вы сами показать,
Как ряд обычных перьев превзойден,
Что вас желали бы живописать.
Мое молчанье вы сочли за грех,
Скорей, мне слава, что умолк я сам
И не борюсь уж по примеру тех,
Что вместо жизни гроб подносят вам.
И жизнь сильнее бьет из ваших глаз,
Чем два поэта выразят зараз.

LXXXIV

Из них кто молвил лучше? в чьих страницах
Видна та похвала, что вы есть вы?
То<т,> кто замкнул сокровище в границах,
Где вес и мера кажутся правы.
Ведь лишено достоинства перо,
Что свой сюжет нисколько не украсит.
Сказавшему достаточно остро,
Что вы есть вы, хвала такая хватит.
Пусть только верно передаст ваш вид,
Не искажая чудную природу,
И копия красой всех удивит,
Благоговение внушив народу.
Но облик ваш хранит один порок,
Хвалу нескладную привлечь он мог.

LXXXV

Заике-музе лучше промолчать,
Когда хвалы вам пышно расточают
Те, у кого злаченую печать
На перья сами Музы налагают.
Силен я в мыслях, те сильны в словах,
Кричу, дьячок безграмотный, аминь,
Когда другие в гладких похвалах
Возносят славу ваших благостынь.
Услыша их, твержу: да это так,
Но нечто большее к ним прибавляю,

Скрывая мысленно их, как пустяк,
 Любовь на первый план я выдвигаю.
 Цени других за дуновение слов,
 Меня ж за то, что я молчать готов.

LXXXVI

Корабль ли гордый выпренных стихов,
 Что захватить стремится клад ваш милый,
 Мой замысел похоронить готов,
 Чтоб мачта сделалась ему могилой.
 Его ли дух, что духи поучали
 Превыше смертных стать, меня убил?
 Ни он, ни темные друзья едва ли
 Мои стихи, смутя, лишили б сил.
 Ни сам он, ни его домашний дух,
 Что по ночам готовится к проделкам,
 Пустить не могут о победе слух.
 Бесстрашно я внемлю таким проделкам.
 Но вы чужих в защиту встали строф,
 И я без темы ослабеть готов.

Литература

Каганович Б. Александр Александрович Смирнов. 1883–1962. СПб.: Европейский Дом, 2018.

Кузмин М. Дневник. 1934 г. / Сост., вступ. ст., коммент. Г. Моревой. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2007.

Щедрина Т. Г. Комментарии // Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Коммент., археографическая работа, вступ. ст. Т. Г. Щедриной. М.; СПб.: Петроглиф, 2013. С. 559–608.

References

Kaganovich, B. (2018). *Aleksandr Aleksandrovich Smirnov. 1883-1962*. St. Petersburg: Evropeyskiy Dom. (In Russ.)

Moreva, G., ed. (2007). *M. Kuzmin's 1934 diary*. St. Petersburg: Izd. Ivana Limbakha. (In Russ.)

Shchedrina, T. (2013). Commentary. In: T. Shchedrina, ed., *Gustav Shpet and the Shakespeare circle. Letters, documents, translations*. Moscow; St. Petersburg: Petroglif, pp. 559-608. (In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-133-179

ШЕКСПИР ЗА РАБОТОЙ

О книге Дж. Шапиро
«1599. Один год из жизни Шекспира»

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВНА ЛУЦЕНКО

кандидат филологических наук

Российский государственный гуманитарный университет,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации
(125993, Российская Федерация, г. Москва, Миусская пл., д. 6;
email: lutsenko.voplit@yandex.ru)

Аннотация. В статье, предваряющей публикацию восьмой главы («Разве нынче праздник?») из книги Дж. Шапиро о У. Шекспире, анализируется то, как «сделан» интеллектуальный роман-исследование, в котором в документальных подробностях воссоздается фрагмент из жизни и творчества английского драматурга, а также показывается, каким образом социально-политические события елизаветинского периода в целом и факты биографии Шекспира в частности отражаются в его пьесах 1599 года.

Ключевые слова: У. Шекспир, Дж. Шапиро, Эссекс, Елизавета I, «Юлий Цезарь», «Генрих V», «Как вам это понравится», «Гамлет», новый историзм, стратфордianцы, жанр.

Статья поступила 01.02.2022.

© 2022, Е. М. Луценко

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-133-179

SHAKESPEARE AT WORK

On J. Shapiro's book

A Year in the Life of William Shakespeare: 1599

ELENA M. LUTSENKO

Candidate of Philology

Russian State University for the Humanities,
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
(6 Miuskaya Sq., Moscow, 125993, Russian Federation;
email: lutsenko.voplit@yandex.ru)

Abstract: The article prefaces the publication of chapter 8 (*Is This a Holiday?*) from J. Shapiro's book on W. Shakespeare and examines the architecture of the intellectual docu-novel which carefully reconstructs a period in the English playwright's life and work and shows how the social and political developments of the Elizabethan era as well as specific facts of the Bard's biography found their way into Shakespeare's plays dated 1599. Drawing on documentary evidence, Shapiro pieces together the events of the year that marked a turning point in Shakespeare's work. In terms of its genre, the book follows the traditions of W. Scott's historical novels. The author succeeds in rendering the spirit of the daily life in a 16th-c. London, and discusses, along with Shakespeare's plays, the city's news and gossip, sermons and pamphlets, as well as curious incidents at the court theatre, etc. On the whole, Shapiro paints a portrait of a playwright who shuns debauched London pastimes.

Keywords: W. Shakespeare, J. Shapiro, Essex, Elizabeth I, *Julius Caesar*, *Henry V*, *As You Like It*, *Hamlet*, New Historicism, Stratfordians, a genre.

The article was received on 1 Feb. 2022.

© 2022, E. M. Lutsenko

В 2022 году в издательстве «Рудомино» готовится к публикации интеллектуальный роман Дж. Шапиро «1599. Один год из жизни У. Шекспира» [Shapiro 2005]. Пролог к этой книге в сокращенном виде был напечатан в журнале «Иностранная литература» в 2014 году в тематическом номере «Беспокойное бессмертие: 450 лет со дня рождения Уильяма Шекспира» [Шапиро 2014]. Предваряя выход в свет книги Шапиро на русском языке, мы публикуем другой ее фрагмент — главу восьмую «Разве нынче праздник?», посвященную «Юлию Цезарю», пьесе, которой, как известно, Шекспир открывает «Глобус».

Имя Джеймса Шапиро, профессора Колумбийского университета, одного из самых авторитетных биографов Шекспира, практически не известно русскому читателю. Он автор таких бестселлеров в области интеллектуальной литературы, как «Сломанные копыта, или Битва за Шекспира» (2005), «1606. Уильям Шекспир и год Лира» (2015) и др.

Биография Шекспира на протяжении нескольких столетий остается предметом для спекуляций, горячих споров, поддельных документов и оспоренных свидетельств. Опровергая теории о Бэконе, Рэтленде, Марло и других претендентах на авторство шекспировских пьес, стратфордianцы, к которым несомненно принадлежит и Джеймс Шапиро, используют доказательные факты, связывая биографическое и художественное. Основываясь на документальных свидетельствах, Шапиро предлагает новый исследовательский ход, повествуя не о жизни и творчестве английского драматурга в целом, но пытаясь восстановить события лишь одного года, объясняя шаг за шагом, какими были будни лондонского драматурга конца XVI века.

«1599. Один год из жизни У. Шекспира» — книга, которая вписывается в большей степени в ряд шекспировских биографий (Ст. Гринблатта, П. Акройда, Ч. Николла, М. Вуда и др.¹), нежели литературоведческих исследований, приобретших в XXI веке особую популярность и снискавших любовь публики. Безусловно, эссеистический стиль изложения и ориентация на широкий круг читателей диктуют свои условия, среди них — значительное упрощение исторических и/или литературоведческих фактов. Опираясь на архивный материал (рукописи, книги историков — современников Елизаветы, государственные акты

1 См.: [Acroyd 2005; Greenblatt 2004; Nicholl 2007; Wood 2003].

и т. д.), Шапиро стремится не только приблизить к широкому читателю Шекспира-человека (о нем известно крайне мало), но и воссоздать атмосферу конца XVI века, когда англичане, с одной стороны, опасались вторжения испанского флота, с другой — вынуждены были решать ирландский вопрос, а с третьей — замерли в ожидании смены монарха.

В романе Шапиро четыре части — четыре времени года. В 1599 году Шекспир создает такие пьесы, как «Генрих V», «Как вам это понравится», «Юлий Цезарь», «Гамлет». Рассказывая о каждой из них, Шапиро убеждает читателя в том, что между ними есть неразрывная связь — прежде всего на уровне образности.

Зимой 1599-го в Лондоне происходит немало событий. Граф Эссекс отправляется в Ирландию с целью подавить восстание. Неожиданно умирает знаменитый поэт Эдмунд Спенсер. Шекспир пишет хронику «Генрих V». Его труппа исполняет при дворе вторую часть «Генриха IV», дополненную новым прозаическим эпилогом, в котором, как показывает Шапиро, проявляется артистическое кредо Шекспира.

Весной Театр, переместившись на другую сторону Темзы, обретает новое имя — «Глобус», на открытие которого Шекспир пишет «Юлия Цезаря». Летом в пиратском сборнике «Страстный пилигрим», изданном У. Джаггардом, выходят в свет несколько сонетов за именем Уильяма Шекспира, а сам драматург, закончив пьесу «Как вам это понравится», отправляется домой, в Стратфорд, решать дела, связанные с наследством его предков, а также фамильным гербом. Осенью самовольно оставивший Ирландию граф Эссекс впадает в немилость королевы. Шекспир же, тщательно изучив эссе Монтеня в английском переводе и Корнуоллиса, начинает работу над «Гамлетом».

Несмотря на детальное воссоздание исторического фона, Шапиро прежде всего интересуется биография Шекспира как драматурга (тогда как большинство современных биографов пишут о жизни Шекспира как таковой, а не его творческой биографии) — какие книги тот читал, какие проповеди слушал, с какими драматургами и актерами имел дело — в романе детально показан фрагмент его жизни от демонтажа Театра в декабре 1598-го до начала работы «Глобуса» осенью 1599-го. Портрет Шекспира, созданный Шапиро, по его же признанию, — это по большей части портрет Шекспира за работой («От автора»). Шапиро рисует образ драматурга, далекого от разгульной лондонской жизни, его герой — домосед, проводящий время за чтением Плутарха, Холиншеда и Монтеня.

Тем не менее человеческое Шекспиру было отнюдь не чуждо. Шапиро подчеркивает: Шекспир долгие годы жил на два города и играл две разные социальные роли: в Стратфорде его знали как инвестора, владельца одного из самых богатых домов города (Нью Плейс), зажиточного горожанина, державшего в своих амбарах внушительные запасы солода (Шекспир планировал выручить неплохие деньги за продажу солода, см. главу 12 — «Арденский лес»), а в Лондоне — как талантливого драматурга и автора медоточивых сонетов. Не случайно, пишет Шапиро, в комедии «Как вам это понравится» появляется эпизодический персонаж — лукавый землевладелец по имени Уильям, дела которого идут вполне себе неплохо (V, 1).

По жанровой установке книга Шапиро наследует традиции исторических романов Вальтера Скотта [Dobson 2005]. Шапиро передает атмосферу лондонской жизни конца XVI века, обсуждая с читателем новости и сплетни большого города, проповеди и памфлеты, курьезные случаи придворного и общедоступного театров и т. д., культуру и жизнь площади, на которой лежит «печать площадной неофициальности и свободы» [Бахтин 2021] во всей ее речевой полноте — с ругательствами, клятвами, пересудами, криками торговцев и глашатаев города, проповедями у Креста Собора св. Павла...

Книга Шапиро обрамлена Прологом и Эпилогом, словно перед нами пьеса елизаветинского периода. Пролог переносит нас в морозное декабрьское утро 1598 года: вооруженный отряд направляется в Шордич, лондонское предместье, чтобы самым решительным образом поставить точку в тяжбе с арендодателем за здание Театра. Это поворотный пункт в карьере не только Слуг лорда-камергера, но и их постоянного драматурга — Уильяма Шекспира. Воссоздавая контекст событий, Шапиро-романист рассказывает читателю в деталях, как Театр, разобранный по бревнышку 28 декабря 1598 года, был переправлен через Темзу в другую часть Лондона, и развенчивает миф о том, что строительные материалы якобы везли на санях по замерзшей Темзе, а затем возвели вновь за очень короткий срок.

С точностью очевидца автор рассказывает читателю о демонтаже здания Театра («Пролог»):

Прибыв на место, тут же принялись за дело. Зимний день короток — засветло не управившись: рассветало в начале девятого, а часам к четырем уже смеркалось. До полнолуния оставалось четыре дня, но

из-за снегопада даже при лунном свете работать было практически невозможно <...> Уже смеркалось, когда каркас Театра уложили на телеги, и лошади, то и дело спотыкаясь и грузно ступая, поволокли дубовые столбы весом в полтонны каждый по заснеженным улицам Лондона (здесь и далее фрагменты из книги Шапиро цитируются в моем переводе. — Е. Л.).

В шестой главе мы наблюдаем за возведением стен «Глобуса», и не раз возникает ощущение, будто рассказ ведется от лица Питера Стрита, бригадира, руководившего строительными работами. Речь самым подробным образом идет о заливке фундамента, замене поврежденных брусьев и работе распиловщиков, особенностях облицовки здания «Глобуса». Совсем не случайно в комментариях к книге появляется работа Балтазара Жербье о технологии строительства в XVII веке — вероятно, Шапиро изучил ряд специализированных работ такого рода [Gerbier 1663; Edmond 1992].

Еще один ярчайший пример — демонтаж витражных стекол в Часовне Гильдии на Черч-стрит в Стратфорде и их замена обычным стеклом в начале 1570-х годов. Шапиро и здесь воссоздает объемную картину — мы видим не только стекольщика и толпу зевак, но и уличных мальчишек (возможно, среди них был и маленький Шекспир?), которые, разинув рты, подбирают с земли цветные камушки с изображением Пресвятой Девы Марии или святого Георгия, последние свидетельства католицизма в Англии. По той же причине городские власти принимают решение забелить католические фрески часовни. Воссоздавая контекст 1570-х, Шапиро-романист предполагает, что маленький любознательный Уилл, знавший к тому времени имена святых, представлял в своем воображении на забеленных стенах собора:

Из всех фресок в часовне Стратфорда юный Уилл Шекспир, вероятно, больше всего мечтал бы увидеть изображение святого Георгия, пронзающего копьем шею дракона (его копье, особенно наверху, чем-то напоминает копье на шекспировском гербе). Шекспир, родившийся 23 апреля, в день святого Георгия, питал особую симпатию к этому святому <...> Среди многочисленных празднеств Стратфорда одно из самых известных — шествие в честь святого Георгия в Чистый Четверг. Эта традиция прервалась в 1547-м, но при Марии Тюдор ее снова возобновили. В Стратфорде сохранились документы, согласно которым для праздника были заказаны костюмы, дракон, порох, упряжь святого Георгия и два десятка колокольчиков...

В книге Шапиро подробно описано и путешествие Шекспира из Лондона в Стратфорд весной 1599 года. Еще со времен Джона Обри известно, что Шекспир бывал в родном городе хотя бы один раз в году («He was wont to go to his native country once a year» [Aubrey 1983: 286]). Выезжая из Лондона, Шекспир прекрасно знал: его ожидает путь более чем прозаичный — несколько дней пути по ухабистой дороге в жестком седле, а вечерами — отдых в таверне, кишашей блохами. Бывало, Шекспир присоединялся к Ричарду Гринуэю, известному лондонскому перевозчику, и они коротали время предавшись беседе...

В один из весенних дней 1599 года мы оказываемся вместе с Шекспиром в центре Стратфорда. Жизнь в провинции кипит — городок все еще отстраивается после пожаров 1594–1595 годов. Как знать, судачили пуритане, возможно, на жителей обрушилась кара Господня за грехи и осквернение церковных праздников. На самом деле, поясняет Шапиро, главный виновник пожаров — маленькие мастерские, использовавшие уголь для производства солода. Шапиро, подобно Шекспиру, всегда смотрит на ситуацию с двух сторон — изнутри, как если бы он был современником драматурга, и отстраненно, с позиции историка и/или филолога.

Особый сюжет книги — отношения Елизаветы и графа Эссекса. Наряду с Шекспиром, они также становятся главными героями повествования. Шапиро рисует портрет королевы на закате правления, показывая ее хитрость, скупость и эгоцентризм. Опираясь на воспоминания французского посланника де Месса (ими же воспользовались впоследствии Акройд и Гай [Гай 2020; Акройд 2020]), Шапиро подробно воссоздает детали туалета королевы, ее кокетство, а также болезненное отношение к старости. Елизавета в 1599-м, по мнению Шапиро, — увядающая Клеопатра, все еще верящая в свои чары.

В первой главе книги «Уилл против Уилла» на основе заметок путешественников, таких как Т. Платтер и П. Хенцнер, Шапиро описывает убранство дворца Уайтхолл (где Шекспиру не раз приходилось бывать), уделяя особое внимание покоям королевы, — мы видим позолоченный потолок ее опочивальни, кровать из орехового дерева с серебряным пологом, экзотическую купальню с устричными раковинами и камнями, по которым стекает вода. Шапиро также приоткрывает для читателя коллекцию сокровищ дворца, поражавшую англичан и путешественников своим разнообразием. Здесь и бюст Аттилы, и заводные часы с изображением «эфиопа верхом на

носорогах», и «солнечные часы в форме обезьяны», и портреты реформаторов церкви, и новые карты, и глобус, и многое другое. Безусловно, одна из самых ярких страниц романа — описание того, как Шекспир, спешащий на спектакль своей труппы в Уайтхолле, украдкой рассматривает убранство дворца, проходя из одного зала в другой.

Граф Эссекс показан в книге Шапиро как самый амбициозный фаворит Елизаветы, мечтавший возродить в Англии рыцарскую культуру, вернув ей былую славу. Не случайно во время похода в Ирландию Эссекс устраивает праздник в честь Ордена Подвязки и отмечает его с невиданным размахом, тем самым демонстрируя верность рыцарским идеалам. Закат рыцарства совпадает в Англии с началом ее имперских устремлений — позднее новоиспеченные рыцари Эссекса, разочаровавшись в военных кампаниях, обратятся к торговым экспедициям, за которыми будущее. Иллюстрируя эту мысль, Шапиро приводит слова знаменитого мореплавателя Ричарда Хаклута из «Основных плаваний <...> английской нации» — теперь Англию будут прославлять не рыцари, но торговцы и моряки [Hakluyt 1598–1600]. Описывая его деятельность, Шапиро подмечает маленькую, но важную деталь: Хаклут прекрасно понимал, куда дует ветер перемен, и потому, готовя к печати второй том своего сочинения во время опалы Эссекса — после провала военного похода в Ирландию, — просит снять с обложки портрет бывшего фаворита.

В хрониках Шекспира отражается давний интерес драматурга к рыцарскому кодексу. Так, в первой части «Генриха VI» драматург показывает его обесценивание — граф Толбот в гневе срывает с Фальстафа Орден Подвязки, а затем предается рассуждениям о былой воинской доблести англичан. Мысль о закате рыцарства находит отражение и в «Гамлете» — Шапиро комментирует сцену, в которой Гамлету сообщают о пари Лаэрта и короля по поводу грядущего поединка — Лаэрт ставит на кон «шесть французских рапир и кинжалов с их принадлежностями» против «шести берберийских коней» короля (V, 2, перевод М. Лозинского).

Шапиро полагает, что на Рождество 1599 года при дворе скорее всего исполняли шекспировскую хронику «Генрих IV», где с самых первых строк Шекспир затрагивает еще одну актуальную для лондонцев тему — войны с Испанией. По сохранившимся государственным документам эпохи Шапиро реконструирует историю несостоявшегося вторжения. Описывая

приготовления англичан ко вторжению испанцев, Шапиро использует очень удачное, исполненное иронии, словосочетание — Невидимая армада (The Invisible Armada), перифраз знаменитого названия испанской флотилии — «Непобедимой армады», разгромившей англичан в 1588 году. Фраза восходит к комментариям Ф. Бэкона к историческому труду У. Кемдена «Анналы» (на лат., 1615) [Васон 1864].

Опираясь на работы известного историка, современника Шекспира Джона Стоу [Stow 1601], Шапиро восстанавливает события августа 1599-го, когда, опасаясь испанцев, англичане тщательно готовились к обороне столицы. Мы оказываемся в Лондоне, оцепленном английскими солдатами и освещенном 24 часа в сутки. Чтобы враг не смог незаметно проникнуть в город, на улицах — сверху — протянуты веревки: на них висят фонари и свечи. Остро стоит вопрос и об обороне Темзы.

Бытовая и социальная жизнь Англии в книге Шапиро показаны мастерски, однако историческое часто перевешивает литературное; в литературоведческой части книги Шапиро скорее обобщает накопленный опыт своих предшественников, нежели открывает читателю новое прочтение пьес. Порой при чтении книги возникает ощущение, что, следуя заветам «нового историзма», биограф слишком увлечен историческими параллелями и потому смотрит на историю исключительно с точки зрения того, как она могла отразиться в текстах Шекспира [Dobson 2005], отбрасывая все остальное.

Самый важный вопрос, возникающий при чтении книги, — почему 1599? Ответ опять же не нов и сформулирован задолго до Дж. Шапиро. 1599-й для Шекспира — время напряженного творческого поиска. Драматург уже хорошо известен в Лондоне, фразы из его пьес повторяют весь Лондон — и простой люд, и знатные вельможи.

Последний год XVI века принес англичанам немало волнений. Не имея достоверных источников информации, елизаветинцы не понимали, что будет и кому верить. По мнению Шапиро, именно театр становится в это время их надеждой и опорой, местом силы и отдохновения. Шекспир беседует со зрителем отнюдь не об отвлеченных событиях древнего Рима или средневековой Вероны — он ставит в своих пьесах социальные проблемы, волновавшие каждого елизаветинца. Не случайно в улучшенной версии эпилога ко второй части «Генриха IV», которую анализирует Шапиро, появляется новая, важная для Шекспира мысль — о партнерстве зрителя и драматурга, а также

аналогия между театральным товариществом и акционерным обществом. Публика — «любезные кредиторы», а следовательно, она разрешает своему заемщику работать так, как ему хочется, выдав ему своеобразный кредит доверия (глава первая — «Уилл против Уилла»).

Шекспир писал прежде всего для своей публики, а не для читателя, — для зрителя партера и для образованных вельмож, и потому перед ним стояла сложная задача — заинтересовать разные слои публики. Новый театр — «Глобус» — подарил Шекспиру возможность воспитать нового зрителя, привить ему новый вкус.

К концу 1590-х Шекспир осознает: старый тип драматургии исчерпал свои возможности, и нужно либо искать новые жанры, либо иначе трактовать старые (как это произойдет, например, с жанром трагедии мести). Один из поводов для обновления вполне бытовой — конфликт Шекспира с ведущим комиком его труппы, клауном Уильямом Кемпом, мастером импровизационного жанра, любителем джиг и морисовой пляски, протанцевавшим однажды путь от Лондона до Норича, прыгая по кочкам и по дорожной грязи². Кемп, любимец публики, был прекрасно известен в Лондоне ролью Фальстафа в «Генрихе IV» и в «Виндзорских насмешницах» и констебля Догберри в комедии «Много шума из ничего».

С уходом Кемпа из труппы, как известно, изменятся и шуты шекспировских спектаклей. Их будет играть Роберт Армин, новый актер труппы. Именно ему Шекспир поручит роль Жака-меланхолика в комедии «Как вам это понравится», где столкнет два амплуа — клауна и шута; впоследствии Армин сыграет могильщика в «Гамлете». Если Кемп славился даром импровизации и часто говорил от себя, то Армин был острослов и любил развлекать публику, наставляя ее. Одна из самых блистательных его ролей — остроумный шут Оселок из «Как вам это понравится». Для Оселка Шекспир даже вводит романтическую линию (в конце пьесы Оселок находит счастье с деревенской девушкой Одри), которой всегда так противился Кемп.

Обращаясь к жанру хроники, размышляя над событиями национальной истории, Шекспир модернизирует этот жанр, фактически создавая его. Восприятие истории постоянно меняется, и потому, с его точки зрения, восхвалять героизм англичан прошлого нельзя, не учитывая опыт современности.

2 См. памфлет У. Кемпа «Девятидневное чудо...» (1600): [Кемп 1840].

В хрониках нередко возникают параллели с современностью — например, исследователи не раз обращали внимание на сопоставление вторжения Генриха V во Францию и кампании Эссекса в Ирландии (см.: [Murphy 1996; Altman 1991; Neill 2000]). Новизна шекспировской трактовки, подчеркивает Шапиро, прежде всего в том, что хроника пронизывает мысль о современном положении дел Ирландии. В финале пьесы Шекспир неожиданно возвращает зрителя к современности, приглашая его подумать о военной кампании Эссекса и о том дне и «добром часе», когда войско Эссекса вернется из Ирландии в Лондон (см. Пролог к пятому акту). Шекспир не случайно противопоставляет патриотическое движение оппозиционному, выступающему против войны, — он видит свою цель не в утверждении одной точки зрения, но в сплочении нации, чьи отцы и сыновья умирают сейчас на поле боя. Пьеса о военных победах предков должна поддержать англичан, дать им надежду на будущее в трудный для страны момент.

Сталкивая в своем романе разные точки зрения на войну в Ирландии, приводя примеры из переписки дворян, а также из баек и пересудов, Шапиро убеждает читателя в одном — англичане были настолько обескуражены последними событиями, что не знали, как реагировать на противоречивые новости. Именно об этом говорит Молва в Прологе ко второй части «Генриха IV»:

На языках моих трепещет ложь:
Ее кричу на всех людских наречьях,
Слух наполняя вздорными вестями.
Про мир толкую, а меж тем вражда
С улыбкой кроткой втайне мир терзает.

(Перевод Е. Бируковой)

Шекспировский театр начинает исподволь формировать общественное мнение, становясь центром внимания и отражая перемены, витавшие в воздухе, — от Реформации и войны в Ирландии до далеких ост-индских замыслов.

На риторику шекспировских хроник оказали большое влияние проповеди Ланселота Эндрюса, одного из самых красноречивых ораторов своего времени³. 21 февраля 1599 года, в Пепельную

3 О проповедях в елизаветинскую эпоху см.: [McCullough 1998].

среду, Эндрюс читает Великопостную проповедь в Ричмонде — на следующий день после того, как шекспировская труппа сыграла во дворце спектакль, и накануне военного похода Эссекса в Ирландию. О том, что Шекспир слышал проповедь Эндрюса, полагают Шапиро, свидетельствуют две идеи из «Генриха V», отсутствующие в сюжетных источниках пьесы и, вероятно, почерпнутые из проповеди. Во-первых, оправдание церковью наступательной войны. В хронике Шекспира Епископ Кентерберийский, полагая, что для вторжения есть законные основания, благословляет короля на войну:

Властитель мой,
 Восстаньте, взвейте наш кровавый стяг!
 На мощных предков обратите взор;
 И на могиле прадеда-героя,
 Вам давшего на Францию права,
 Его бесстрашный дух вы призовите
 И деда (I, 2).

Во-вторых, война — время молитвы, воззвания к Богу, ибо победа всегда в руках Господа. То же самое говорит перед битвой при Азенкуре и Генрих V: «Твоя десница, Боже, / Свершила все! Не мы, твоя десница» (перевод Е. Бируковой, IV, 8).

Пожалуй, с точки зрения исторических параллелей убедительнее всего центральная глава книги, посвященная «Юлию Цезарю», — «Разве нынче праздник?». Шекспир создает «Юлия Цезаря» во времена религиозного раскола в Англии и решения важнейшего вопроса о престолонаследии. В это время остро стоит вопрос о политическом убийстве, и Англию накрывает волна покушений на жизнь Елизаветы. В «Юлии Цезаре» Шекспир, занимая позицию вневходимости, показывает, к каким непредсказуемым последствиям это может привести. В начале трагедии он приводит доводы за освобождение Рима от деспота, а в развязке показывает беспорядок и смятение в обществе после устранения Цезаря. Тиранин — нарыв на теле государства (метафора елизаветинского времени), однако, избавившись от одного диктатора, государство не сумеет излечиться, поскольку его место займет другой, подобно Фортинбрасу в «Гамлете».

В «Юлии Цезаре» Шекспир не только задается вопросом об этическом выборе граждан, но и показывает перемены в обществе, рожденные религиозными противоречиями — в частности,

постоянными изменениями в национальном календаре, а также перестройкой внутреннего убранства церковей. Согласимся с метафорой Шапиро: пожалуй, лучше всего о взглядах Шекспира на религию расскажут стены часовни Гильдии его родного города, на которых сквозь побелку проступают католические фрески.

Не случайно, полагает Шапиро, в начале пьесы звучат два вопроса, столь насущные для елизаветинцев, — разве нынче праздник? и какой же — государственный или религиозный? Неужели Цезарь хочет использовать религиозный праздник для достижения политических целей?

Шапиро солидарен с другими исследователями в том, что, говоря о древнем Риме, Шекспир сравнивает его с современной Англией (см., например: [Rose 1989; Liebler 1995]). В книге не раз звучит мысль о том, насколько Елизавета дорожила родством древнего Рима и Англии, — фасады дворца Нонсач были расписаны сценами из истории из Древнего Рима, а говоря об истории Вудстока, елизаветинцы всегда подчеркивали, что дворец появился во времена правления Юлия Цезаря. Даже Брута и Антония, беседующих с толпой после убийства Цезаря, Шекспир, по мнению Шапиро, видит не на Римском форуме, а на кафедре у Креста святого Павла.

В своей книге Шапиро развивает известную мысль о том, что в шекспировских пьесах 1599 года чувствуется желание драматурга преодолеть жанровые штампы и условности, обновить тип конфликта, сделав акцент не на внешнем, а на внутреннем. Так, в хронике «Генрих V» Шекспира интересуют не столько противоречия между Генрихом и французским дофином, сколько расхождение между тем, что происходит на сцене, и тем, как Хор комментирует события. Тот же акцент сделан и в «Гамлете», и в «Как вам это понравится».

Главы 12 и 13, посвященные комедии Шекспира «Как вам это понравится», одни из самых удачных и интересных в книге. Особенно это касается трактовки Арденского леса в контексте шекспировской биографии. Об интерпретации Ардена написано немало статей, но большая часть из них связана скорее с социальной проблематикой пьесы, нежели с биографией Шекспира (см.: [Willis 1988; Wilson 1975; 1992; Daley 1983; 1985]).

Опираясь на статьи А. С. Дейли (см.: [Daley 1983; 1985] и др.), Шапиро показывает, что основное место действия (Арденский лес) отнюдь не случайно. Арден — место детских воспоминаний драматурга, оваянное легендами; в 1599 году Шекспир пытается

получить наследственный герб и вернуть утраченное наследство по линии матери, предки которой — из древнего рода Арденов. К концу XVI века Арденский лес давно потерял былое величие, большая его часть была вырублена из-за огораживания земли, практики, широко применявшейся во времена Шекспира. «Арденский лес постигла та же участь, что и католические фрески в церкви и часовне Стратфорда, забеленные краской, — место бескрайнего леса, богатого тайнами и преданиями, заняли пастбища и просеки», — пишет Шапиро.

В «Как вам это понравится» образ Ардена двояк: перед нами Арден идеализированный, с детства существовавший в воображении Шекспира, и Арден настоящий — частично вырубленный лес времен Елизаветы. По мнению Шапиро,

даже в двух разных изображениях Арденского леса в этой пьесе — зеленом лесе прошлого и вырубленном, огороженном и убыточном для экономики страны лесе настоящего — проглядывают черты двух разных вариантов арденского наследства Шекспира. Мечты о героическом прошлом его семьи и их связи с Арденами, корнями уходящей к тем временам, когда лес обладал былым величием, столкнулись в сознании Шекспира с реальностью — с тем, что его предки с обеих сторон были всего лишь земледельцами (глава 12, «Арденский лес»).

Основная же идея одиннадцатой главы («Нет условностям!») — в том, что любви главных героев — Орlando и Розалинды — препятствуют не родители девушки или соперник, как принято в жанре комедии, — но сам Орlando, мыслящий заученными клише. Орlando пишет стихи, восхваляющие Розалинду, которые та с презрением отвергает. Шекспир показывает, что между истинной поэзией и фальшивой та же непреодолимая преграда, что и между настоящим чувством и неискренним. В «Как вам это понравится» драматург обновляет жанр комедии за счет интериоризации конфликта.

В стихотворении «Памяти возлюбленного мной мастера Уильяма Шекспира», опубликованном в Первом Фолио (Шапиро цитирует его в самом начале книги — «От автора»), Бен Джонсон называет Шекспира «душой своего века» и «чудом нашей сцены» («I therefore will begin: Soul of the age! / The applause! delight! the wonder of our stage!»). В своем исследовании Шапиро неоднократно уверяет в этом читателя: Шекспир горячо отзывался на современные события, создавая не столько пьесы, интересные для публики, сколько «краткие летописи» своей эпохи.

В попытке доказать, что Шекспир не сошел к нам с другой планеты и автором гениальных творений является именно он, романист порой забывает о той точке зрения Шекспира, которую сам неоднократно подчеркивает, — позиции вненаходимости Шекспира, его нарочитого остранения, выводящего зрителя и читателя из «автоматизма восприятия» [Шкловский 1929: 13]. Безусловно, Шекспир принадлежит не только елизаветинской эпохе, но и всему миру, и потому, по слову Гете, «нести ему конца»...

Джеймс Шапиро

Глава 8

РАЗВЕ НЫНЧЕ ПРАЗДНИК?

Перевод Е. Луценко

Пьеса Шекспира «Юлий Цезарь» долгое время интересовала исследователей лишь захватывающим политическим сюжетом и памятными персонажами. Издатели XVII века полагали, что в отображении исторических религиозных событий Шекспир допустил немало ошибок, и потому либо вычеркивали, либо изрядно редактировали подобные сцены. В 1693 году Томас Раймер объявил шекспировские анахронизмы святотатством, тем самым дав понять, насколько устоявшиеся к его времени представления о том, как показывать на сцене Древний Рим (с точки зрения традиции, политики и религии), расходятся с представлениями елизаветинцев. Проблемы, которым елизаветинцы были свидетелями как в жизни, так и на сцене: убийство тирана, престолонаследие, изменение календаря, — порождены их собственным религиозным расколом. В «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха Шекспир, как и подобает истинному гению, сумел увидеть злобу дня своих современников.

После того как Генрих VIII разорвал все отношения с Римом, жизнь англичан сильно поменялась; наряду с религиозной политикой сильно обновилась и государственная. Надежда на примирение государства и церкви становилась все призрачней с каждой новой законодательной инициативой Тюдоров — принятием законов о Признании короля главой церкви (Супрематии), о Подчинении духовенства, о Единообразии общественных молитв, а помимо этого, официальным переходом из католицизма в протестантизм и затем обратно, — все это

случилось менее чем за четверть века. Пий V, папской буллой 1570 года объявивший королеву Елизавету еретичкой и освободивший англичан от исполнения ее указов, только усугубил ситуацию — английские католики теперь разрывались между верностью церкви и государству. Те, кто принял вердикт Римской католической церкви (хотя только крайние радикалы отважились на такой шаг), вполне могли, находясь в здравом уме и твердой памяти, одобрить и убийство деспотичной королевы Елизаветы.

Когда стало очевидным, что Елизавета не собирается выходить замуж и рожать детей, члены Тайного совета не на шутку обеспокоились: а что если на престол после ее смерти взойдет католик, который будет править протестантской Англией как квазиреспубликанец? Королеву, должно быть, очень задевали высказывания Тайного совета о том, что решение о наследнике касается не только ее лично, но и народа. Эта мысль нашла отражение в современных трактатах, например в «Положении дел в Англии» (1600) Томаса Уилсона. Уилсон пишет, что у английского монарха «нет права издавать законы или же распускать Тайный совет; это можно делать лишь с разрешения Парламента. В самом деле, старший сын короля, хотя он и наследник по праву, не будет коронован по смерти отца без согласия Парламента». Хотя текст не предназначался для печати, Уилсон так и не решился прямо заявить, что выбор преемника — дело поданных, а не одной королевы. Это сделает Питер Вентворт в своем «Назидании Ее Величеству по поводу наследника престола». За прямоту Вентворта, хотя и члена Парламента, заключили в Тауэр, где он и умер, а его трактат, опубликованный в Шотландии посмертно в 1598 году, предали огню.

Власти сделали все возможное, чтобы подавить любые крикволки. Даже путешественники, например Томас Платтер, быстро усвоили, что не стоит болтать лишнего: «Под страхом смерти запрещено интересоваться вопросом, кто вступит на престол после кончины королевы, ибо подобное знание только развратит преемника, и тот, стремясь к власти, устроит заговор против Ее Величества». Королева хранила молчание — догадки лишь множились. В Шотландии и за границей стали появляться трактаты, в которых обсуждались разные кандидатуры. В Англии продажа и распространение таких текстов были строго запрещены.

На закате правления Елизаветы ее преданные сторонники, такие как Томас Уилсон, тайком старались помешать претендентам на престол (а их было около 12). Елизавета же подозревала,

что другие ее советники, включая Эссекса и Сесила, вели тайную переписку с королем Шотландии, а может, и не только с ним. По Лондону и за границей ползли разные слухи. В Испании, где все еще питали надежды, что преемником Елизаветы станет католик, поговаривали, что королева не протянет и года.

В марте 1599-го Томас Фицджерберт, английский католик, написал из Испании письмо своему другу, в котором подверг сомнению разговоры о том, что на престол взойдет «король Шотландии, если только у него на пути не встанет граф Эссекс»: «Вряд ли так случится. Испанскому инфанту их соперничество даже на руку». Пусть Эссекс и Яков борются за престол — это лишь повышает шансы испанского претендента на успех: «Знаете ли Вы, чем заканчивается грызня двух собак за одну кость?»

Конечно, англичане понимали, сколь тернист путь шотландца к трону. Ситуацию усугубляли, в частности, постоянные обвинения Якова в том, что он мало предан делу протестантизма. В конце апреля 1599-го по Лондону поползли слухи. Якобы король Шотландии «решил собрать виноград до того, как он созреет» и «ради монаршей власти станет потворствовать католикам». Уильям Кемден пишет: «Какие-то негодяи, уж не знаю, кто они, продолжают нарушать наш покой. Из-за злостных измышлений этих людей отношения между Елизаветой и Яковом сильно охладели — пошли разговоры, что король поддерживает католиков и совсем не расположен к Елизавете».

Дела и так были плохи, продолжает Кемден, и вот некто по имени Валентин Томас «обвинил короля Шотландии в дурном отношении к Елизавете». Это заявление не осталось незамеченным. 4 августа 1598-го сэр Уильям Ноллис сообщил Эссексу, что Тайный совет обсуждал возможность привлечения к суду Томаса. «Вопрос был решен положительно, но я полагаю, совершенно не ясно, хотел ли этого король Шотландии». В конце концов Елизавета приняла другое решение: «Вопрос следует решить тихо, незачем лишать этого человека жизни, если репутация короля от его слов особенно не пострадала». Отдай Елизавета приказ казнить Томаса, и народ решил бы, что тот слишком много знал. Однако королева понимала: Томас должен замолчать, иначе натворит новых бед. И потому его оставили в Тауэре.

Гораздо опаснее для Елизаветы были католики, желавшие ее смерти. Самый простой способ посадить на престол испанского преемника — убить Елизавету и, побудив англичан к восстанию, устроить переворот и вернуть страну в католическое

русло. После разгрома Непобедимой армады в 1588 году испанцы сделали ставку на государственный переворот в Англии и неоднократно пытались лишить Елизавету жизни. Король Шотландии, преемник-протестант, также стал их мишенью. Джон Чемберлен писал Дадли Карлтону в середине января 1599-го, что «иезуиты и священники состряпали заговор, задумав отравить короля Шотландии; в этом чистосердечно признались пойманные заговорщики». Политика и религия в ту пору шли бок о бок, и отделить одни мотивы от других совершенно невозможно.

Для Шекспира политическое убийство — отнюдь не костюмированная драма, далекая от реальности (кстати, именно благодаря «Макбету» в английскую литературу вошло слово «assassination»). Шекспиру исполнилось всего девятнадцать лет (он лишь недавно стал отцом), когда обнаружилось, что его родственник, католик Джон Сомервил, причастен к неудачному покушению на жизнь Елизаветы. Сомервил, выпускник Оксфордского университета, был лишь на несколько лет старше Шекспира; его жена Маргарет — дочь Эдварда и Мэри Арден из Парк-Холла (какие отношения связывали их с Арденами по линии матери Шекспира, не ясно; возможно, даже сами Шекспиры этого не знали). 25 октября 1583 года Сомервил вышел из дома (а жил он в нескольких милях от Стратфорда) и направился в Лондон, намереваясь застрелить королеву. На следующий день, по дороге в Лондон, рядом с местечком Айонхо, его схватили и отправили в Тауэр. В ходе допроса стало понятно, что у Сомервила были сообщники, после чего велели арестовать всех, «кто имеет к этому делу хоть малейшее отношение».

Главных заговорщиков казнили, Сомервила же задушили накануне казни, возможно опасаясь, что на эшафоте он сболтнет лишнее. Головы Сомервила и Эдварда Ардена насадили на колья и выставили на Лондонском мосту на всеобщее обозрение. Знал ли Шекспир о заговоре и что он об этом думал, попали его родственники по линии Арденов под подозрение и допрашивали ли их, — это навсегда останется для нас загадкой. По всей вероятности, Шекспир думал о Сомервиле и даже обессмертил его в третьей части «Генриха VI». Когда граф Уорик спрашивает, как далеко отсюда его враг Кларенс, ему отвечает некий человек из Уорикшира. Фамилия эпизодического персонажа — Сомервил.

На жизнь Елизаветы покушались и задолго до того, как Шекспир взялся за «Юлия Цезаря». Власти охотно предавали эти случаи огласке, не упуская возможности задеть английских

иезуитов, вечно плетущих интриги. В Лондоне в связи с самым громким покушением на каждом углу звучало имя Эдварда Сквайра. Путешествуя по Англии осенью 1599-го, Томас Платтер записал в своем дневнике: «...не так давно королеву пытались отравить, нанеся ядовитое вещество на ее трон...» Платтер неточен в своем рассказе — возможно, это лишь одна из ходивших тогда версий.

Поскольку дела Эдварда Сквайра, писаря из Гринвича, шли прескверно, он устроился работать в королевские конюшни, а затем, в 1595-м, решил попытать счастья в экспедиции сэра Фрэнсиса Дрейка. Корабль Дрейка «Фрэнсис» был захвачен испанцами — весь экипаж попал в плен и был заключен в тюрьму в Севилье. Поскольку английские иезуиты в Испании готовили заговор, мечтая вернуть Англию в лоно католицизма, то, получив разрешение властей, выбрали членов экипажа Дрейка, которых легко было обратить в свою веру и убедить тайком вернуться в Англию и вести борьбу против королевы. Пленников долго обрабатывали, годами запугивая, держа в изоляции и сознательно дезориентируя. Разумеется, иезуиты так до конца и не были уверены, удалось ли исполнить задуманное или же узники только подыгрывали им, лишь бы побыстрее освободиться.

Сквайр и его друг Ричард Роллс вышли из тюрьмы летом 1597-го. Вернувшись в Лондон, Сквайр принял участие в морской экспедиции Эссекса на Азорские острова, во время которой «нанес яд на кресло Эссекса». Перед отплытием он наведялся в королевские конюшни, где раньше работал: «...увидев, что лошадей Ее Величества оседлали для предстоящей поездки, я подошел к одной из них поближе и, сказав во всеулышание “Боже, храни королеву”, протянул руку к бархатной накидке на седло и разбрызгал по ней яд из пузырька, заранее проделав в нем тонкой иглой ряд мелких отверстий». Обе попытки покушения провалились, и, вернувшись из похода на Азорские острова, Сквайр снова стал королевским конюшим. О покушениях узнали только год спустя, когда Джон Стенли и Уильям Мандей, еще двое англичан, освобожденных иезуитами из испанской тюрьмы с целью убийства королевы, прибыли в Лондон. Настойчивая просьба Стенли получить аудиенцию у королевы насторожила власти, и после допроса он во всем сознался, выдав Сквайра и Роллса.

Эссекс, Сесил, Фрэнсис Бэкон и Эдвард Коук допрашивали заговорщиков по всей строгости. Кого-то из них пытали, а затем

всех без исключения казнили — Сквайра повесили в ноябре 1598-го, после чего вспороли ему живот и четвертовали в Тайберне. Фрэнсис Бэкон тогда обнародовал анонимное «Письмо, написанное за пределами Англии <...> и содержащее точный отчет о чужеземном заговоре», в котором изложил полуофициальную версию событий. Английские иезуиты все отрицали, заставив Мартина Эррея опубликовать в Риме опровержение — «Разоблачение и опровержение ужасных домыслов».

Таким образом, Шекспир показал на сцене самое громкое в истории политическое убийство сразу после того, как в Англии прошла волна покушений. Зрители хорошо понимали, что убийство носителя верховной власти ввергнет страну в пучину бед, но в иных случаях, возможно, признавали его целесообразность. В октябре 1598-го сэр Уолтер Рэли написал Роберту Сесилу письмо, в котором предположил, что убийство Тирона поможет решить ирландский вопрос. Рэли даже осмелился сказать: «...если бы англичане всегда так расправлялись с повстанцами, то этот поступок был бы вполне уместен. Вы знаете, в Ирландии, где жизнь высокопоставленных особ все время в опасности, за голову преступника мы обещаем хорошее вознаграждение». При этом Рэли особо подчеркивает, что Сесил останется в стороне («Что касается лично Вас, Вы не будете иметь к этому отношения»), очевидно не зная о том, что несколько месяцев тому назад Сесил сам написал письмо Джеффри Фентону, государственному секретарю Ирландии, настаивая на убийстве Тирона.

Политические убийства, недопустимые по этическим соображениям, ведут к непредсказуемым последствиям. (Шекспир многократно подчеркивает это.) Наступает смута, льется кровь невинных граждан, и, вполне возможно, после этого начнется гражданская война. Какими бы благородными мотивами ни руководствовался Брут, оправдывая убийство с этической и политической точек зрения, шекспировский зритель понимал, что Брут так и не сумел просчитать возможные последствия. Критики часто обвиняют Шекспира в том, что сцена убийства в «Юлии Цезаре» перенесена слишком близко к началу, да и финал пьесы неудачный. Однако они забывают, что две части трагедии (события до убийства и кровавая междоусобица после него) неразрывно связаны. Даже если в начале пьесы Шекспир предлагает неоспоримые доводы в пользу убийства тирана, в заключительных актах он показывает, что вслед за этим (судя по событиям английской истории, которые он так убедительно описал в своих хрониках) наступят

жестокое кровопролитие и смута. Недавняя четырехактная пьеса о гражданских войнах во Франции, написанная и разыгранная Слугами лорда-адмирала, лишь подтверждала это.

Проблемы престолонаследия и покушения на жизнь монарха преследовали англичан с незапамятных времен, никогда не теряя своей актуальности. Однако Шекспира занимали и другие животрепещущие вопросы — также вызванные религиозными разногласиями, но имеющие и культурную значимость. Прежде всего, изменения в национальном календаре. Чтобы понять их важность для культуры в целом и лично для Шекспира, необходимо вернуться назад, в начало 1570-х, в те времена, когда дебаты вокруг церковных реформ, отголоски которых мы слышим и в «Юлии Цезаре», имели большой общественный резонанс.

На Иванов день, в 1571-м, когда Шекспиру исполнилось семь лет, жители Стратфорда собрались у Часовни Гильдии на Черч-стрит. С XIII века эта прекрасная часовня находилась в центре религиозной и светской жизни Стратфорда. Когда-то по приказу Генриха VIII ее отреставрировал Хью Клоптон. Для себя Клоптон построил в Стратфорде большой дом — Нью-Плейс, позднее купленный Шекспиром. Из сада Нью-Плейс были хорошо видны витражи часовни, школа и богадельня — ее обитатели застали еще времена правления Генриха VIII, когда в часовню приглашали служить мессы не меньше четырех священников.

В тот день собралась целая толпа. Действительно, такого в Стратфорде не помнили: стекольщику предстояло заменить все цветные части витражей белым или бесцветным стеклом. Задача не из простых. Мальчишкам, похоже, больше всего нравился звук разбитого стекла; вряд ли им было дело до того, что стекольщик, которому уплатили 23 шиллинга 8 пенсов за работу, старался на благо английской Реформации. Протестанты радовались: «В часовню наконец-то проникнет солнечный свет, и витражи с изображением католических святых перестанут его заслонять». Они опасались, как сказал Уильям Прин, что «дух католицизма проникает внутрь не только через двери, но и через витражные стекла». Для других прихожан, всю жизнь молившихся своим святым и просивших заступничества под темными сводами храма, это был тяжелый день. Наверное, они поднимали с земли кусочки разбитых витражей с изображением Пресвятой Девы Марии или святого Георгия, чтобы сохранить их на память.

Неизвестно, почему витражи решили поменять именно на Иванов день. Возможно, конец июня лучше всего подходил из-за долготы дня; а может, стекольщик (его наверняка вызвали из соседнего городка, ибо в тогдашнем Стратфорде витражные окна — большая редкость) просто был в это время свободен. Однако кто-то увидел в этом и злой умысел. В католические времена народ широко праздновал Иванов день — повсюду жгли костры, и «юноши и девушки танцевали весь день напролет с цветами в руках». Реформаторам, однако, католические обряды, которые Шекспир в «Двенадцатой ночи» игриво называет «летним беспамятством» (III, 4, перевод с английского мой. — *Е. Л.*), казались худшим проявлением язычества, и они изо всех сил старались испортить веселье. Джон Стоу с грустью писал о том, что к середине XVI века традиция праздничных гуляний на Иванов день совсем исчезла. В юности Шекспир, возможно, и расспрашивал старших, но во времена его взросления об этих обрядах уже мало кто помнил (некоторые из них он все же запечатлел в «Сне в летнюю ночь»).

Много лет спустя, чтобы выразить горечь утраты, Шекспир сравнивает сухие сучья деревьев с хорами разрушенного готического собора или алтаря — возможно, этот образ навеян детскими воспоминаниями о «хорах, где умолк весенний свист» (сонет 73, перевод С. Маршака). Витражное стекло алтаря оставалось для католиков последним напоминанием о прошлом. За несколько месяцев до рождения Шекспира часовня была отреставрирована изнутри. Тогда городские власти Стратфорда — отец Шекспира в их числе — велели забелить все фрески алтаря. Однако лишь самые ревностные работники неистово вычищали со стен католические фрески. В целом рабочих просили сильно не усердствовать и лишь забелить стены, не повредив фрески, особенно алтарные. В начале 1550-х Мария Тюдор, вернув страну в русло католицизма, упразднила церковные реформы Эдуарда VI. Елизавета, хотя и ввела новые законы, прекрасно понимала, как легко они получают обратный ход, особенно если на престол взойдет сын Марии Стюарт. Куда как безопаснее и дешевле просто забелить стены на тот случай, если однажды краску понадобится смыть. Последовали и другие изменения. Церковные хоры снесли, установив в центре чашу для причастия. Только в октябре 1571 года было наконец решено избавиться от католических ряс, а также от риз из белого дамаска, пылившихся без дела больше десяти лет, — вероятно, их потом использовали

в спальнях (как покрывало для кровати) или же как реквизит для гастрольных спектаклей.

Не желая следовать примеру Эдуарда VI, яркого иконоборца, Елизавета заявила, что витражные стекла не разделят судьбу забеленных фресок и никто «не вправе разбить или деформировать витражные стекла без официального на то разрешения». Но после Северного восстания католиков и смены в Стратфорде викария (1569) власти города стали прислушиваться к реформаторам, и через шесть лет судьба витражей алтаря, ярко выделявшихся на фоне пустых стен, была решена.

Когда от католических фресок не осталось и следа, восторжествовала наконец сила слова. Библия, «Книга мучеников» Джона Фокса, «Книга проповедей» и «Книга общих молитв» — все это повлияло, хотя и в разной степени, на творчество Шекспира. В Стратфорде-на-Эйвоне и в Англии в целом церковные реформы воспринимались двояко. Во-первых, масштаб реформ все еще был неясен, и сведения, поступавшие от властей, только путали людей — королева старалась примирить пуритан, требовавших радикальных перемен, с католиками, мечтавшими о возобновлении старых традиций, — и во что бы то ни стало избежать их открытого противостояния. Во-вторых, любой взрослый человек в Стратфорде был воспитан в католической вере либо успел пожить при католиках. Многие из тех, кому пришлось оставить прежнюю веру, сделали это скрепя сердце. Даже если родители Шекспира, Джон и Мэри, католики по вероисповеданию, как и многие елизаветинцы, смирились с последними церковными реформами (мнения исследователей на этот счет разделились), наверняка они показали своему любознательному старшему сыну выбеленную стену в Часовне Гильдии, на которой раньше был изображен день Страшного суда — души заблудших, горящие в геенне огненной, — а также Дева Мария. Утверждение, что Шекспир втайне оставался католиком или, наоборот, разделял идеи протестантов, лишено смысла — мало кто в те времена придерживался крайних взглядов, и потому нельзя сказать точно, во что действительно верили елизаветинцы и их королева. Выбеленные стены часовни, сквозь краску которых нет-нет да и проглядывали фрески, — пожалуй, лучше всего расскажут о взглядах Шекспира на религию.

Из всех фресок в часовне Стратфорда юный Уилл Шекспир, вероятно, больше всего мечтал бы увидеть изображение святого Георгия, пронзающего копьем шею дракона (его копье,

особенно наверху, чем-то напоминает копье на шекспировском гербе). Шекспир, родившийся 23 апреля, в день святого Георгия, питал особую симпатию к этому святому. Георгия, святого покровителя Англии, в Стратфорде почитали особенно. В Церкви Святой Троицы алтарь был освящен в его честь, а среди фресок имелось изображение святого Георгия. Среди многочисленных празднеств Стратфорда одно из самых известных — шествие в честь святого Георгия в Чистый четверг. Эта традиция прервалась в 1547-м, но при Марии Тюдор ее возобновили. В Стратфорде сохранились документы, согласно которым для праздника были заказаны костюмы, дракон, порох, упряжь святого Георгия и два десятка колокольчиков. Вероятнее всего, шествие возглавлял актер в костюме святого Георгия, скачущий во весь опор по улицам Стратфорда; при виде дракона, изрыгающего дым, дети бросались врассыпную; шествие замыкал клоун, звенящий бубенцами. Как же теперь не хватало жителям Стратфорда любимого праздника! В Нориче настолько хотели сохранить эту традицию, что нашли выход из положения — изгнав святого Георгия, власти тем не менее разрешили шествие с драконом, которое так и проводилось вплоть до смерти Елизаветы.

В 1570-е никто толком не знал, будет ли День святого Георгия наряду с другими праздниками выделен в календаре. Когда в 1536-м Генрих VIII значительно изменил устоявшийся католический календарь, проредив его, День святого Георгия чудом уцелел, и с тех пор его праздновали, «как и в незапамятные времена». При Эдуарде VI празднику повезло значительно меньше, ибо король, как говорят, очень не любил этого святого. Когда Эдуард сократил количество официальных праздников (то есть тех дней, что считались нерабочими) до 27 (не считая воскресений), только кавалеры Ордена Подвязки получили право отмечать День святого Георгия как праздник их ордена. В «Книге общих молитв», вышедшей в 1552-м во время правления Эдуарда, сказано, что День святого Георгия больше не будут выделять в календаре. Но через семь лет, когда «Книгу общих молитв» переиздали, уже при Елизавете, День святого Георгия — ко всеобщей радости и облегчению — восстановили в правах и через год снова включили в список государственных праздников. Но елизаветинцы радовались недолго — вскоре вышло новое указание, согласно которому отмечаться будут только те праздники, что обозначены в календаре 1552 года (Дня святого Георгия в нем не было). Поэтому юного Шекспира,

наверное, простили бы, если утром 23 апреля он спросил бы: «Разве нынче праздник?»

Для школьника той эпохи вопрос вполне уместный: нужно понять, как одеваться. В 1571 году Парламент постановил: на государственные праздники любой мужчина, достигший шестилетнего возраста (за исключением дворян), должен носить «шерстяную шапку» (plain statute-caps, так Шекспир называет эту деталь одежды в «Бесплодных усилиях любви»; V, 2, перевод М. Кузмина). Вязаные шерстяные шапочки надевали по праздникам — считалось, что, купив шапочку, елизаветинцы к тому же помогают торговцам шерстью, дела которых шли из рук вон плохо. Этот закон отменили лишь в 1591-м, когда Уильяму было уже хорошо за двадцать. С раннего возраста Шекспир понял, сколь неустойчив в Англии календарь, — все меняется в зависимости от церковных, политических или экономических веяний.

В 18 лет Шекспир уже твердо знал, что «связь времен» окончательно распалась: к концу XVI века Юлианский календарь отставал от лунного цикла на целых десять дней. Наступило время перемен. В 1577 году папа Григорий XIII предложил пропустить 10 дней, и в 1582-м католическая Европа послушалась его: так после 4 октября сразу наступило 15-е. Елизавета была готова к переменам, но епископы высказались против, не желая следовать указам папы ни в этом вопросе, ни в каком-либо ином. Другие протестантские страны также враждебно отнеслись к этой идее, и в результате в календарях возникли различия. К 1599-му протестанты и католики отмечали Пасху с разницей в целый месяц.

В «Юлии Цезаре» есть такой эпизод, сегодняшнему читателю не очень понятный: накануне убийства Цезаря Брут, словно забыв, какое на дворе число, спрашивает Луция: «Разве завтра не первое марта, мальчик?», а затем просит того «взглянуть на календарь». Чуть ли не во всех современных изданиях «Юлия Цезаря» исправлена «ошибка» Брута (разве может такой образованный человек, как Брут, не знать, какое сегодня или завтра число?) и его вопрос звучит так: «Не мартовские ль иды завтра, мальчик?» (II, 1; здесь и далее перевод М. Зенкевича). Елизаветинцам, однако, реакция Брута была вполне понятна, поскольку календарь отставал на целых две недели, и они удовлетворенно кивали, услышав, что Брут не может назвать точную дату, хотя именно она войдет в историю как одно из самых значительных событий. По ходу пьесы они также

думали о том, что практически все политические перевороты в Англии со времен Реформации — от Благодатного паломничества (1536), Восстания корнцев (1549) до Северного восстания (1569) — привязаны либо к религиозным праздникам, либо к государственным. Не так давно, в 1596-м, разрабатывая план действий, участники Оксфордширского восстания выбрали дату, близкую к 17 ноября, дню восшествия Елизаветы на престол. Вооружившись, повстанцы собирались перерезать глотки всем дворянам, а затем «во весь опор скакать в Лондон», чтобы разжечь восстание по всей стране. Этому, однако, не суждено было случиться. Поэтому вопрос «Разве нынче праздник?» задевал елизаветинцев за живое.

Когда родился Шекспир, Англия находилась меж двух огней. Хотя елизаветинцам удалось избежать кровавых религиозных войн, бушевавших на континенте, английские реформаторы вознамерились не только забелить фрески и алтари, изменить церковные обряды и священные ритуалы, но и обновить праздники. По меньшей мере в теории это выглядело именно так; реформаторы, стремящиеся к очищению церкви, считались закостенелыми еретиками. Что же, вполне удобная точка зрения. Однако эти реформы отразились на повседневной жизни елизаветинцев. Раньше количество праздничных и рабочих дней было уравновешено, теперь же баланс нарушился; изменился и естественный природный цикл. Желание реформаторов покончить с возмутительными, с их точки зрения, католическими ритуалами негативно сказалось на психике людей — в погоне за реформами они упустили из виду, насколько народ привык к старым праздникам, к их привычному облику и ритуалам. Вскоре власти поняли, что в сердцах людей поселилась опасная пустота. В «Книге проповедей», официальном катехизисе протестантов, в диалоге между двумя прихожанками, явно обескураженными последними новостями, звучит именно это настроение: «Скажи, кумушка, — говорит одна другой, — что же мы теперь будем делать в церкви, если нет больше ни изображения святых, ни милых сердцу представлений, к которым мы так привыкли, ни пения, ни звуков органа или трубы?» (Из проповеди «О надлежащем месте и времени для молитвы».)

Именно поэтому стали столь популярны другие виды культурного досуга (особенно те, что предлагали «милые сердцу представления»), в том числе и общедоступные театры. Неудивительно, что театр вполне отвечал потребностям католиков,

ведь его истоки — в литургиях XII–XIII веков и в жанре морали-те, насыщенном религиозной тематикой. Театр вобрал в себя и энергетику церковных проповедей; вполне понятно, почему реформаторы, сперва принявшие театр с распростертыми объятиями, считая его средством продвижения своих идей, вскоре отвернулись от него.

В 1578 году Джон Стоквуд читал проповедь с кафедры под открытым небом у Креста святого Павла в Лондоне, и в словах его звучала горечь: «Увы, под звуки горна театры соберут на спектакль, исполненный непристойностей, тысячу человек, тогда как, услышав звук церковного колокола, на службу придет лишь сотня...» Пять лет спустя Филипп Стаббс, ярый пуританин, обвинит драматургов в том, что они возрождают в своих пьесах «лживых идолов, богов и богинь», от которых так хотели избавиться реформаторы: «Если вы хотите порицать Бога и его законы, забыть про Рай и Ад и предаться греху и разврату, вам не нужно далеко ходить за примером — все это представит перед вашими глазами в интермедиях и пьесах».

В 1571 году в Стратфорде-на-Эйвоне (как и во многих английских деревнях) запретили праздновать Иванов день. Так исчезла одна из традиций, но при этом получила распространение другая — прежде всего, драма, истоки которой в магических действиях и историях о божественных чудесах. Как оказалось, благодаря Шекспиру и другим драматургам эпохи, театр не только стал центром общественного внимания, вобрав в себя настроения, витавшие в воздухе после Реформации, но и отразил важнейшие социальные проблемы, все еще ждавшие своего осмысления в культуре; театр расцвел, размышляя над этими вопросами вместе со своими зрителями.

С тех самых пор, как Шекспир начал писать пьесы, его влекли исторические сюжеты — особенно его интересовала жизнь людей в эпоху перемен, столь ему знакомая. В финале его ранней римской трагедии «Тит Андроник» империя доживает свои последние дни, и готы уже стоят у ворот Рима. В поэме «Лукреция» он обращается к еще более ранним временам римской истории, когда один из последних римских правителей был изгнан из страны за попытку изнасилования, после чего власть получили республиканцы. В 1599-м в «Юлии Цезаре» Шекспир вновь обратился к одному из ключевых событий не только римской, но и мировой истории в целом. Однако, изображая сцены древнего Рима, он их переосмыслял как верящий человек своей эпохи.

Когда Брут и Антоний обращаются к толпе после убийства Цезаря, они говорят с ораторской трибуны (единственный раз, когда Шекспир использует слово «pulpit»). Это, безусловно, анахронизм, так как драматург явно представляет своих героев в елизаветинском Лондоне, на кафедре под открытым небом у Креста святого Павла, а вовсе не на ростре Форума древнего Рима. Это маленькая деталь, но очень показательная — она раскрывает, насколько Шекспир, работая над пьесами, соотносил события, в них описанные, с современными. Иначе говоря, если бы в 1571-м в Стратфорде, а затем и по всей Англии, не запретили праздновать Иванов день, возможно, у нас не было бы шекспировского «Сна в летнюю ночь», написанного четверть века спустя, и, самое главное, «Юлия Цезаря». Когда ребенком Шекспир видел, как разбивают витражи стратфордской часовни, он еще не знал, что это значит, но именно тому дню он обязан воспоминаниями, которые не преминут отразиться в его творчестве.

Теперь мы прекрасно понимаем, почему в первых сценах «Юлия Цезаря» обстановка столь напряжена. Разгоня вместе с Маруллом толпу прохожих, Флавий говорит им со всей строгостью:

Прочь! Расходитесь по домам, лентяи.
Иль нынче праздник? Иль вам неизвестно,
Что, как ремесленникам, вам нельзя
В дни будничные выходить без знаков
Своих ремесл? — Скажи, ты кто такой? (I, 1)

Почему ремесленники надели лучшее платье и шерстяные шапочки и вышли на улицы «без знаков своих ремесл»? Флавий спрашивает, не праздник ли сегодня, хотя и знает ответ. Когда горожане, будучи в праздничном настроении, начинают шутить с трибунами, Флавий, обращаясь к сапожнику, явному зачинщику в толпе, настойчиво спрашивает:

Что ж не работаешь сегодня дома?
Зачем людей по улицам ты водишь? (I, 1)

Сапожник сперва отвечает ему уклончиво и не сразу говорит правду. Это последняя лукавая строчка в пьесе, в которой дальше нет места для клоуна: «Затем, сударь, чтобы они поизносили свою обувь, а я получил бы побольше работы. В самом

деле, сударь, мы устроили себе праздник, чтобы посмотреть на Цезаря и порадоваться его триумфу!» (I, 1). В Рим вернулся Цезарь-триумфатор — этого достаточно для праздника. Услышав ответ, возмущенный Марулл не может сдержаться и произносит первый гневный монолог. Кровавая расправа Цезаря над Помпеем — не повод для радости. Не так давно народ приветствовал Помпея, а ныне:

О римляне, жестокие сердца.
 Забыли вы Помпея? Сколько раз
 Взбирались вы на стены и бойницы,
 На башни, окна, дымовые трубы
 С детьми в руках и терпеливо ждали
 По целым дням, чтоб видеть, как проедет
 По римским улицам Помпей великий.
 Вдали его завидев колесницу,
 Не вы ли поднимали вопль такой,
 Что содрогался даже Тибр, услышав,
 Как эхо повторяло ваши крики
 В его пещерных берегах?
 И вот вы платье лучшее надели?
 И вот себе устроили вы праздник?
 И вот готовитесь устлать цветами
 Путь триумфатора в крови Помпея?
 Уйдите!
 В своих домах падите на колени,
 Моля богов предотвратить чуму,
 Что, словно меч, разит неблагодарных! (I, 1)

Постепенно горожане расходятся, и Флавий, обращаясь к Маруллу, одобрительно замечает: «Смотри, смягчились даже грубияны; / Они ушли в молчанье виноватом», хотя ремесленники просто направились туда, где им никто не мешает.

Приободрившись, Флавий просит Марулла продолжить начатое:

Иди дорогой этой в Капитолий;
 Я здесь пойду; и, если где увидишь,
 Снимай все украшения со статуй (I, 1).

Срывать украшения со статуй Цезаря — гораздо более серьезный шаг, чем просто разогнать толпу. Не желая делать

это сам, Флавий перекладывает ответственность на Маруллу, отправляя того в Капитолий, где он наверняка столкнется с Цезарем и его сторонниками. Опасаясь, что дело зайдет слишком далеко, Марулл спрашивает: «Но можно ль делать это? / У нас сегодня праздник Луперкалий» (I, 1). Эти строки приводят зрителя в удивление — так значит, сегодня все-таки праздник? Луперкалии, один из важнейших праздников древнего Рима, проводились ежегодно в третий день после февральских ид и напоминали Масленичный вторник, полуофициальный праздник, день разгула и излишеств. Возможно, Шекспир нашел у Плутарха объяснение тому, почему молодые люди «во время праздника пробегают нагие через город и под смех, под веселые шутки встречных бьют всех, кто попадется им на пути, косматыми шкурами»⁴. В «Ромуле» Плутарх пишет:

...луперки начинают бег с того места, где, по преданию, лежал брошенный Ромул <...> Расположив козьи шкуры, луперки пускаются бежать, обнаженные, в одной лишь повязке вокруг бедер <...> Некий Бутас <...> говорит, что Ромул и Рем после победы над Амулием, ликуя, помчались туда, где некогда к губам новорожденных младенцев подносила свои сосцы волчица, что весь праздник есть подражание этому бегу и что подростки

Встречных разят на бегу; так некогда, Альбу покинув,
Юные Ромул и Рем мчались с мечами в руках⁵.

Ситуация накаляется, но диалог развивается столь стремительно, что у его участников нет времени осознать, в чем, собственно, дело. В Риме небезопасно на праздник Луперкалий, особенно во время триумфа императора, который заведомо идет по стопам Ромула. Как бы чего не вышло! Елизаветинцы гораздо лучше, чем мы сегодня, понимали, что за этим стоит. Тем не менее ситуация окончательно прояснится только в следующей сцене: трибуны знают, что торжественное появление Цезаря в Риме в этот день не случайно — он хочет использовать религиозный праздник в политических целях. Трибуны, выступающие против Цезаря, чем-то напоминают реформаторов-пуритан

4 Цит. по: [Плутарх 1994b: 196].

5 Цит. по: [Плутарх 1994a: 38].

елизаветинского времени, решивших покончить со старыми традициями и забелить католические фрески.

Шекспир прекрасно понимал, что делает Плутарх, когда заменяет религиозные атрибуты нейтральными, — у Плутарха статуи украшены трофеями и шарфами, а не священными предметами. Его Цезарь торжественно въезжает в Рим в октябре 45 года до н. э. — за четыре месяца до праздника Луперкалий (15 февраля) и своей смерти во время мартовских ид. Однако Шекспир сжимает события: Цезарь возвращается в Рим на Луперкалии незадолго до убийства. Драматург начинает пьесу там, где Плутарх практически заканчивает жизнеописание Цезаря. Кажется, что Шекспир не раз перечитывал Плутарха в поисках нужного события для первой сцены пьесы — такого, которое бы по-настоящему захватило зрителя.

Хотя Флавий и не воспринял всерьез предупреждение Марулла («Что ж из того!»), елизаветинцы понимали, что не все так однозначно. Предложив сорвать трофеи со статуй, Флавий зашел слишком далеко — его слова не что иное, как святотатство или политическое кощунство:

Пусть Цезаря трофеи
На статуях не виснут. Я ж пойду,
Чтоб с улиц разгонять простой народ;
И ты так делай, увидав скопленье (I, 1).

Неуважительное отношение Флавия к Цезарю не случайно. Шекспир намекает на тогдашний спор о библейском изречении — «...кесарево кесарю». Обезобразить образ правителя — грех и злодеяние (не важно, что Флавий делает это, чтобы не допустить Цезаря к власти). Католики, враги Елизаветы, часто прибегали к этому средству. В 1591-м, например, фанатик Хэкет надругался над портретом Елизаветы, вонзив ей нож прямо в грудь. Через несколько лет ирландский католик О'Рурк вышел на улицу с портретом Елизаветы, вырезанным из дерева, — пока он тащил портрет за собой, мальчишки осыпали Елизавету градом камней.

В католических и англиканских трактатах годами продолжалась полемика о том, как следует относиться к портретам королей. Католики, однако, осуждали протестантов не только за лицемерное уважение к изображениям политиков и полное пренебрежение изображениями святых. Было еще кое-что. В 1567-м католик Николас Сандерс написал «Трактат

об изображениях Христа», в котором подначивал лицемерных протестантов: «Попробуйте, если посмеете, надругаться над портретами Ее Величества». Сандерс сильно рисковал — к изображениям Елизаветы относились как к святыне. Сторонники королевы не могли оставить такое утверждение без ответа. Рассуждая в своем трактате о восстаниях и подчинении властям, протестант Томас Билсон ищет компромиссное решение — порицая грубое надругательство над изображениями политиков, он осуждает и чрезмерное им поклонение: «Осквернять портреты королей недопустимо, намерения такого человека явно нечисты, однако склонять колено и протирать руки перед изображением короля — явное идолопоклонничество».

Шекспир много думал над тем, как изобразить правителя; в пьесе он не раз замечает: народ идеализирует Цезаря, хотя на сегодняшний день тот выглядит немощным (Кальпурнии даже снится статуя Цезаря, а не он сам). Из монолога Каски мы узнаем, что Цезарь не очень хорошо слышит, не может переплыть бурлящий Тибр, переболел лихорадкой, во время болезни «кричал, как девочка больная» (I, 2) и страдает приступами эпилепсии. Елизаветинцы понимали, что часто реальный образ расходится с идеальным, ими придуманным.

Елизавете исполнилось тогда уже 67 лет. Она всегда с особым трепетом относилась к своим портретам, пристрастно рассматривая каждый. Раз в несколько лет королева приглашала придворного портретиста и позировала ему, затем с этого портрета писались копии. Однажды, примерно в 1592 году, Исаак Оливер написал реальный портрет Елизаветы. Узнав об этом, Елизавета запретила писать с него копии. Несколько лет спустя Тайный совет отдал приказ изъять и уничтожить все портреты королевы, оскорбительные для нее. Одни немедленно сожгли, другие ждала та же участь, только позднее. Джон Ивелин пишет, что некоторые из них годами использовали в доме Эссекса для растопки печей. С тех пор на всех портретах Елизавету изображали вечно молодой. Годы спустя Бен Джонсон произнес крамольные слова: «В старости королева никогда не смотрелась в зеркало». Елизаветинцы вряд ли удивились тому, что «Марулл и Флавий за снятие шарфов со статуй Цезаря лишены права произносить речи» (I, 2).

В начальных сценах пьесы явно ощущается дыхание современности. Обилие отсылок к церковным реформам, елизаветинским традициям, профессиям, цехам и лавкам, а также церковным атрибутам — все это говорит либо о том, насколько

мало Шекспира занимал вопрос об исторической точности текста, либо о том, что он хотел столкнуть в своей пьесе две традиции — древнеримскую и елизаветинскую, подчеркнув их различия. Особенно это касается монолога Маруллы о триумфе; пожалуй, лишь один фрагмент в его речи трудно сейчас отнести к шекспировскому Лондону — упоминание о процессии во главе с полководцем-победителем.

Елизаветинцы думали иначе. Многие из них помнили, как десять лет назад, 24 ноября 1588 года, королева Елизавета разыграла торжественную сцену, подражая древним римлянам (так об этом пишет Джон Стоу). Празднично одевшись, Елизавета проехала по улицам Лондона — из Уайтхолла до собора Святого Павла — на тронной карете (специально сооруженной для такого случая), в которую были запряжены две белые лошади. Вскоре в печать вышла книга на латыни в честь блистательной королевы Елизаветы, и те, кто не видел ее в тот день, наконец узнали об этом событии из книги.

Конец XVI столетия — золотой век пышных придворных празднеств. Многие современники Шекспира (среди них Бен Джонсон, Джордж Пиль, Джон Марстон, Томас Хейвуд, Джон Вебстер, Энтони Мандей и Томас Деккер) охотно брались за тексты, связанные с описанием торжеств. Но уж точно не Шекспир. Бен Джонсон, к примеру, сопровождал подробным комментарием принадлежащий ему экземпляр свода важнейших праздничных событий от Ромула до XVI века — «*Pandectae Triumphales*» Францискуса Модииуса — широко известный в эпоху Возрождения труд объемом в тысячу страниц. Деккер увлеченно рассказывает о том, как воспринимаются торжественные события: «Короли лицезреют их с восхищением, а простой народ — с обожанием».

Елизавете нравилось показываться перед народом (она не так часто появлялась на улицах Лондона, и потому всякий раз, увидев ее, народ ликовал). На одной из самых знаменитых картин, написанных на закате ее правления (сэр Рой Стронг назвал ее «Царственной Элизой»), запечатлена как раз такая сцена. Елизавета далеко не первый английский монарх, пожелавший греться в лучах славы. Ее дед, Генрих VII, одержав победу над Ричардом III, выставил на всеобщее обозрение военные трофеи — публика любовалась ими, когда торжественная процессия шла к собору Святого Павла. А еще раньше Генрих V после победы в битве при Азенкуре заставил пленных пройти через весь Лондон. Шекспир счел это настолько важным, что включил похожий эпизод в хронику «Генрих V», даже

несмотря на риск запутать публику, — ради этого ему пришлось вернуть Генриха в Лондон, а затем быстро перенести во Францию, где он будет свататься к Екатерине:

Сойдя на берег, путь он держит в Лондон.
 Так мысли скор полет, что вы теперь
 Представить можете, что он в Блекхите,
 Где лорды домогаются нести
 Его погнутый меч и шлем измятый
 Пред ним по городу. Но Гарри, чуждый
 И гордости и чванства, не согласен:
 Всю славу, почести и восхваленья
 Он богу отдает. (V, Пролог)

Шекспир также подчеркивает, что Генрих появляется в Лондоне подобно римскому триумфатору:

Лорд-мэр и олдермены в пышных платьях,
 Как римские сенаторы, идут;
 За ними вслед толпой спешат плебеи
 Навстречу Цезарю-победоносцу. (Пролог)

Говоря о римском прошлом (и одновременно о своей эпохе), Шекспир ничего не придумал — все это он видел вокруг себя. Лондонский Тауэр, как тогда считали, построил сам Цезарь — так, по крайней мере, говорили путешественникам. Шекспир повторяет эту мысль в «Ричарде III», явно сомневаясь в ее правдивости. Когда маленький принц Уэльский задает Бекингеми вопрос о Тауэре: «Его воздвиг, как будто, Юлий Цезарь?», тот отвечает: «Начало Юлий Цезарь положил, / Но крепость перестроена позднее» (III, 1). Разумеется, для государства такая точка зрения была выгодна, и потому даже в 1576-м Уильям Лэмбард, хранитель записей и документов лондонского Тауэра, все еще придерживается этой версии. Было принято считать, что и в церемониале, и в архитектуре англичане напрямую следуют имперскому Риму. Эта идея прекрасно сочеталась с другой — о том, что Англия, Новая Троя, была основана Брутом Троянским, племянником Энея.

Нигде так не подчеркивалось родство древнего Рима и Англии, как при дворе Елизаветы. Посетителям Вудстока рассказывали, что дворец был построен «во времена Юлия Цезаря». Гости дворца Нонсач с интересом рассматривали

его фасады из белого камня, «расписанные историями из жизни древнего Рима». «Ворота внутреннего двора украшали каменные барельефы трех римских императоров». В Гринвиче хранился бюст Юлия Цезаря. Во время визита в Хэмптон-Корт Шекспир и актеры его труппы, возможно, видели на стенах зала, рядом с покоем королевы, «гобелены, расшитые золотом», на которых «изображена история убийства Юлия Цезаря, первого римского императора». Более того, «у дверей стояли, словно живые, три статуи императорских сенаторов в исторических костюмах», так что гости дворца на мгновение переносились в далекое прошлое. Но кем же видели себя посетители — заговорщиками или свидетелями гнусного политического убийства? На двух эффектных шпалерах, изображавших торжественные события в Хэмптон-Корте, также был изображен Цезарь — «Добродетель торжествует над силами любви» и «Слава торжествует над смертью». Обе они созданы под впечатлением от поэмы Петрарки «Триумфы». В начале века их купил кардинал Вулси, и они висели в Хэмптон-Корте до тех пор, пока Генрих VIII не отобрал у него этот дворец так же, как и Уайтхолл. Шпалеры не раз привлекали внимание таких поэтов, как Джон Скелтон, который в одном из стихотворений восторженно пишет, что весь мир любит триумфы Цезаря и Помпея. Судьба Цезаря и его историческое наследие, безусловно, занимали воображение англичан.

Злободневность трагедии, в которой религиозная проблематика переплелась с политикой, стала очевидной зрителю уже с первых актов — после рассказа о триумфах Юлия Цезаря. Начало пьесы полифонично — оно вбирает в себя все важнейшие темы. Задолго до знакомства с основными героями — Цезарем, Брутом, Антонием и Кассием — в разговоре с народом двух второстепенных персонажей звучат основные вопросы: разве сегодня праздник? и если так, то какой же — государственный или религиозный? Честолюбивый Цезарь приобрел власть незаконно или его непримиримые противники все преувеличивают? Правы ли трибуны, полагая, что народ стал жертвой манипуляции?

В следующей сцене Шекспир наконец знакомит зрителя со всеми основными героями, хотя многие из них не произносят в этот момент ни единого слова. Трибуны уходят, и на сцене тут же появляются Цезарь, Антоний, Кальпурния, Порция, Деций,

Брут, Кассий, Каска и прорицатель. Позже, когда Марулл и Флавий вернутся, подтвердятся их самые большие опасения. Цезарь начинает разговор о праздничных обрядах Луперкалий, упоминая в том числе и о священном беге. При этом он просит Кальпурнию встать на пути Антония, чтобы тот коснулся ее рукой во время бега: «...ведь старцы говорят, / Что от священного прикосновенья / Бесплодие проходит» (I, 2). Намек вполне очевиден — Цезаря волнует вопрос о наследнике (кстати сказать, не самый уместный для республиканского Рима, где династическая преемственность была упразднена). У Плутарха сказано, что загадочный праздник Луперкалий, связанный с очищением общества, ритуальным жертвоприношением и поражением врагов, — в то же время был залогом незыблемости Рима. Шекспир играет этими смыслами; поднимая вопросы церковного и общественного характера, он обращается к истокам самого жанра трагедии, укорененного в древних мистериях с их религиозными культами, кровавыми жертвоприношениями и общественными традициями. Ритуалы Луперкалий как нельзя лучше подходят для пьесы, главное действие которой — убийство Цезаря.

В этой же сцене зритель узнает о том, что в разгул веселья Антоний предлагает Цезарю корону. Каска рассказывает Бруту и Кассию, не принимавшим участие в празднике, о поведении Цезаря: «...ему предложили корону, и когда ему поднесли ее, то он отклонил ее слегка рукой, вот так; и народ начал кричать». Дважды после этого Антоний предлагал Цезарю корону, вернее, по словам Каски, «даже и не корону, а, скорее, коронку». Цезарь при этом «едва удержался, чтобы не вцепиться в нее всей пятерней». Когда Цезарь отказался и на третий раз, «толпа орала, и неистово рукоплескала, и кидала вверх свои пропотевшие ночные колпаки, и от радости, что Цезарь отклонил корону, так заразила воздух своим зловонным дыханием, что сам Цезарь чуть не задохнулся». Опять же, эта сцена двусмысленна: Цезарь действительно отвергает корону? Или же Каска прав: Цезарь страстно ее желает?

У Плутарха сказано, что коронация была спланирована заранее; Шекспир предпочел утаить это. Придя на форум, Антоний «протянул Цезарю корону, обвитую лавровым венком»:

В народе, как было заранее подготовлено, раздались жидкие рукоплескания. Когда же Цезарь отверг корону, весь народ аплодировал. После того как Антоний вторично поднес корону, опять раздались недружные хлопки. При вторичном отказе Цезаря вновь рукоплескали

все. Когда таким образом затея была раскрыта, Цезарь встал со своего места и приказал отнести корону на Капитолий⁶.

Все было тщательно продумано: по договоренности Цезарю аплодировали лишь несколько его сторонников. Однако им не сразу удалось воодушевить толпу. Цезарь сделал все, что в его силах, однако скоро понял: толпа хлопает лишь тогда, когда он отказывается от короны. Форсировать события было бессмысленно.

Возможно, прочитав эту сцену у Плутарха, Шекспир сильно удивился — сам он придумал сцену коронации еще до знакомства со «Сравнительными жизнеописаниями». В «Ричарде III» есть потрясающий эпизод, в котором Ричард и его приспешник Бекингам манипулируют толпой. Шекспир не показывает это событие на сцене — оно дано лишь в пересказе. Бекингам заверяет Ричарда: он приложил все усилия, чтобы, воодушевившись, горожане закричали вместе с ним «Да здравствует король английский Ричард!», но они отказались последовать его примеру и признать Ричарда королем. Бекингам использовал ту же тактику, что и Антоний с Цезарем у Плутарха, расставив в толпе своих людей, чтобы заручиться поддержкой:

...и подручные мои,
 Что сгрудились поодаль, заорали
 В десяток глоток, кинув шапки вверх:
 «Да здравствует король английский Ричард!»
 Воспользовавшись этим, я сказал:
 «Спасибо вам, сограждане, друзья:
 Единодушным криком одобренья
 Свидетельствуете вы, как вы мудры,
 Как люб вам Ричард». С этим я ушел.

(III, 7; перевод М. Донского)

Но сколь англичане ни были запуганы, тем не менее они разгадали его планы, и, как и у Плутарха, затея провалилась. Увидев, что это лишь политическая уловка, они прокляли Ричарда. Именно поэтому в «Юлии Цезаре» Шекспир поступил иначе, чем Плутарх, — в сцене коронации нет ни слова о том, что толпа настроена против Цезаря. Шекспиру важно равновесие обеих точек зрения.

6 Цит. по: [Плутарх 1994а: 196–197].

«Юлий Цезарь» предвосхищает «Гамлета», однако пьеса также тесно связана и с «Генрихом V», предыдущей шекспировской хроникой: Цезарь, как и Генрих V, использует религиозный праздник в политических целях. Вполне возможно, что король Генрих V действительно держал речь перед своим войском накануне битвы при Азенкуре. Вероятно, молился об успешном исходе битвы, надеясь, что длинные луки его воинов помогут им одержать победу. Но наверняка он никогда не говорил о том, что день святого Кристиана станет государственным праздником. Это, безусловно, слова монарха XVI века, ибо так можно было сказать лишь после Реформации. Генрих верит, что день святого Кристиана станет символом великой победы Англии над Францией:

Сегодня день святого Кристиана;
 Кто невредим домой вернется, тот
 Воспрянет духом, станет выше ростом
 При имени святого Кристиана.
 Кто, битву пережив, увидит старость,
 Тот каждый год в канун, собрав друзей,
 Им скажет: «Завтра праздник Кристиана»,
 Рукав засучит и покажет шрамы:
 «Я получил их в Кристианов день».
 Хоть старики забывчивы, но этот
 Не позабудет подвиги свои
 В тот день; и будут наши имена
 На языке его среди слов привычных:
 Король наш Гарри, Бедфорд, Эксетер,
 Граф Уорик, Толбот, Солсбери и Глостер
 Под звон стаканов будут поминаться.
 Старик о них расскажет повесть сыну,
 И Кристианов день забыт не будет
 Отныне до скончания веков;
 С ним сохранится память и о нас...

(IV, 3; перевод Е. Бируковой)

Хотя Генрих в монологе, которым завершается IV акт, настаивает на том, что они одержали победу лишь милостью Божьей, в памяти останутся не имена святых, а имена английских графов. Лучшего примера тому, как национальная идея вытесняет религиозную, пожалуй, и не придумать. Когда в 1599-м эти восторженные строки прозвучали со сцены, про битву при Азенкуре уже давно забыли (память об этом событии

была жива только благодаря Шекспиру). Англия уже лишилась большинства своих французских владений — за несколько месяцев до того, как в 1558-м Елизавета взошла на трон, англичане были вынуждены вернуть французам даже Кале. Вот вам и «Отныне до скончания веков!»! «Генриха V» отличает от «Юлия Цезаря» то, что в хронике триумфы и праздники никак не связаны друг с другом, тогда как в трагедии их связь непреложна, хотя и таит в себе немало опасностей.

У елизаветинцев, как и у древних римлян, имелся похожий праздник — День восшествия королевы на престол, или День Короны (Crownation Day), как в народе называли 17 ноября; в этот день в 1558 году умерла королева Мария Тюдор и началось царствование Елизаветы. Одни считали праздник религиозным, другие государственным. В первые два десятилетия правления Елизаветы 17 ноября если и отмечали, то как День святого Хью Линкольнского, хотя этого праздника в официальном календаре и не было.

Однако после того, как в 1569-м по приказу Елизаветы было успешно подавлено Северное восстание, у 17 ноября появился особый статус. В этот день «жгли костры и звонили в колокола; в Тауэре в честь Елизаветы выпускали артиллерийские снаряды, а также всячески старались выразить свою радость». День восшествия Елизаветы на престол был, возможно, единственным государственным праздником в Европе того времени. После этого на континенте появилось немало национальных праздников, которые получили официальный статус, хотя раньше в Европе отмечали только религиозные праздники. Хотя они и не были закреплены в календаре, тем не менее Тайный совет постепенно продвигал их в трактатах. В 1578-м увидела свет «Благодарственная молитва... на 17 ноября»; в 1585-м — сочинение Эдмунда Банни «Несколько молитв на 17 ноября». Эти тексты являли собой не только полезное пособие для тех, кто читал проповеди в этот день в честь Елизаветы, — с их помощью решались и важные государственные задачи.

Хотя многие елизаветинцы не отказались бы иметь побольше праздничных дней (особенно осенью), используя любой предлог, лишь бы развлечься, религиозные фанатики тут же увидели, какую опасность несет в себе союз политики и религии, триумфов и праздников такого рода. В 1581-м, например, пуританин Роберт Райт, недовольный ситуацией, выступил против приходского священника по фамилии Барвик. Насколько Райту

было известно, Барвик не имел права в своей проповеди называть 17 ноября праздником. Проповедник пошел на попятную, заметив, что он всего лишь назвал 17 ноября «важным днем», но Райту этого было мало. В своей гневной речи Райт заявил, что «читать проповедь в День восшествия королевы на престол и воздавать Богу благодарность за это — все равно что признать королеву Богом». Узнав о выходке Райта, Елизавета была вне себя. Райта осудили за клевету и посадили в тюрьму.

Разногласия подчас доходили до смешного. Каждый год 17 ноября студенты Линкольн-колледжа в Оксфорде, явно католики по своим убеждениям, отмечали День святого Хью Линкольнского. Однажды, в 1580-м, мэр Оксфорда увидел, как студенты звонят в колокола в Церкви Всех Святых, и, решив, что это звон в память о королеве Марии, предъявил им обвинения. Однако находчивым студентам удалось избежать наказания: они заявили, что этот звон — в честь восшествия Елизаветы на престол. Пристыженный мэр тогда приказал всем церквям звонить в колокола. В некоторых графствах Англии сохранились документы о плате для звонарей: одним заплатили за звон в честь Елизаветы, а другим — за звон в память о святом Хью. Если власти сами не знали, по какому поводу раздается звон колоколов, то как же об этом могли догадаться провинциальные звонари? Святой Хью? Мария? Елизавета?

Пуритане считали День восшествия Елизаветы на престол католическим праздником, католики же проклинали его как языческий: для него «не больше оснований, чем для языческого обряда поклонения идолам или богам — Юпитеру, Марсу, Геркулесу и прочим». В полемических трактатах католики откровенно высмеивают этот праздник, считая, что те, кто его отмечает, на самом деле почитают не Деву Марию, а королеву Елизавету — и насаждают это повсеместно. Э. Раштон пришел в ярость, когда 17 ноября в соборе Святого Павла богослужение во славу Девы Марии «исполнили <...> в честь <...> королевы Елизаветы, восхваляя ее». Использование религиозных обрядов в политических целях — это уже слишком. Сторонники Елизаветы, услышав подобные обвинения, только брызгали слюной.

В ноябре 1599-го лондонцы стали свидетелями события, которое, казалось, не так давно видели в театре («Юлий Цезарь» уже несколько месяцев шел на сцене «Глобуса»). 17 и 18 ноября, в субботу и воскресенье, Хью Холланд и Джон Ричардсон по очереди прочитали проповедь с кафедры под открытым небом у Креста святого Павла. Если общественные театры

вмещали в себя около трех тысяч зрителей, то вокруг кафедры проповедника на открытом воздухе собиралась толпа в два раза больше. В «Юлии Цезаре» Брут и Антоний по очереди говорят с трибуны — Шекспир и его зрители ясно представляли себе при этом кафедру у Креста святого Павла.

Холланд, читавший проповедь в День восшествия Елизаветы на престол, сыграл, если так можно сказать, роль Брута, потому что использовал кафедру проповедника, чтобы оправдать решения правительства. Прежде всего он хотел защитить «честь короны, очерненную недоброжелателями как в других странах, так и у нас, ведь каждый год мы отмечаем 17 ноября как религиозный праздник». Ричардсон, со своей стороны, сыграл роль Антония (хотя и не обладал таким красноречием и большого успеха не имел). Для проповеди он выбрал строки из Евангелия от Матфея (22:21): «...итак, отдавайте кесарево кесарю», тем самым усомнившись в действиях властей. Толпа только этого и ждала — в народе очень быстро пошел слух, что Ричардсон «с открытой трибуны читал проповедь о том, как опрометчива политика Англии в Ирландии, при этом он много рассуждал о гражданском долге».

Обе проповеди, столь разные по духу, свидетельствуют о нестабильности политической ситуации тех лет и о том, насколько Шекспир, обратившись к античному сюжету, в котором затронут целый ряд важных политических вопросов (республиканство, тирания, праздничный календарь, цензура, замалчивание оппозиции), осовременил его.

Аналогии с шекспировской Англией в этой пьесе более чем уместны. Елизавету неоднократно называли тираном, и это обстоятельство, наряду с вопросом о религиозных праздниках, использовавшихся для продвижения политических идей, очень волновало Тайный совет. Нам сложно представить, какой широкий резонанс имело в ту пору слово, произнесенное с кафедры (хотя мы и видим это в «Юлии Цезаре»). На одном из экземпляров проповеди Ричардсона Сесил написал несколько фраз — прочитав их, понимаешь, насколько он был обеспокоен случившимся.

Античные сюжеты не так уж безобидны, особенно тот, который вызывает в памяти слова Тацита о правлении Нерона. Эта история, как мы помним, принесла Джону Хейворду немало проблем. Возможно, Ричардсон никогда и не слышал о Таците, однако впечатление складывалось ровно противоположное; в одном из донесений даже говорилось, что в своей проповеди он «использовал одну латинскую фразу, заимствованную

у Тацита». Уитгифт, архиепископ Кентерберийский, и Бэнкрофт, епископ Лондона (именно из-за них книга Хейворда попала под запрет), теперь занялись делом Ричардсона, желая узнать, «не совещался ли он с кем-нибудь и не подсказал ли ему кто идею для проповеди».

Власти, пригласившие Ричардсона прочитать проповедь, чувствовали себя столь же обманутыми, как и Брут, уступивший трибуну Антонию. Эдвард Стенхоуп, советник епископа Бэнкрофта, отвечавший за проведение мероприятия, никак не ожидал от Ричардсона такого демарша («Никогда от него я не слышал никаких крамольных заявлений, равно как никогда он не казался мне бунтовщиком»). Когда Уитгифт и Бэнкрофт узнали о случившемся, они велели наказать Ричардсона изоляцией. Стенхоуп пишет, что Ричардсон отбывает наказание «дома, в одиночестве в своей комнате, и навещать его по-прежнему запрещено».

Ситуация была непростая. Поскольку елизаветинцев волновали подобные вопросы, они нашли отражение и в пьесах Шекспира. В конце концов, эта проблема, как и осквернение портретов Елизаветы, напрямую связана с двумя другими — культом политической власти и разногласиями по поводу того, насколько по прихоти монарха история способна изменить свой ход. Для сторонников Елизаветы день ее восшествия на престол знаменовал начало новой эпохи, «когда наша нация озарилась наконец новым светом после мучительного периода смуты и кровопролитья». По словам Эдмунда Банни, в этот день Англия освободилась «от оков зла». Приходской священник из Ланкашира, Уильям Ли, уверял, что 17 ноября — церковный праздник, «ибо так уж повелел Господь». Джон Прайм из Оксфорда говорил в своей проповеди, что «ни один день не идет ни в какое сравнение с этим, и никогда Господь не сотворит более счастливого дня для Англии». Прайм явно не понимал простой истины — в день смерти Елизаветы на престол взойдет ее преемник; неизбежно, что День восшествия на престол станет скользящим праздником; одно по праву вытесняет другое, и праздник в честь Елизаветы, как и день святого Криспиана или День святого Хью, скоро останется лишь в воспоминаниях.

И все же настолько сильна была убежденность современников в том, что восшествие Елизаветы на престол ознаменовало новую историческую эпоху, что ее правление романтизируется и по сей день. Один из парадоксальных исторических

выводов, зафиксированных в пьесе «Юлий Цезарь», таков: смерть Цезаря от руки убийц ввела в календарь новую дату — мартовские иды; смерть Цезаря стала концом республики и началом цезаризма. Показав в своей пьесе переплетение религиозных и политических мотивов, Шекспир удачно подал римскую проблему как елизаветинскую. Никому из драматургов это не удалось в такой мере, как ему, и зрители, наверное, были потрясены тем, насколько в этом античном материале проступают черты современности.

О «Юлии Цезаре» тут же заговорили. Даже путешественник Томас Платтер, не очень хорошо владевший английским (вместе с друзьями он посетил «Глобус» 11 сентября 1599-го и посмотрел «Юлия Цезаря»), отметил, что «спектакль сыгран блистательно». Шекспир написал очень злободневную и яркую пьесу; ее действие разворачивается стремительно, неумолимо устремляясь к трагическому финалу; герои легко узнаваемы, а многие сцены навсегда остаются в памяти зрителей. Особенно драматургу удалась сцена на Форуме. Поэт Джон Вивер, который в свое время не смог отличить «Ричарда II» от «Ричарда III», пишет, что Шекспир держал зрителей в постоянном напряжении, ибо, как и горожане в его пьесе, они никак не могли решить, чью сторону им принять — Брута или Антония:

Многоголовая толпа внимала
Речи Брута об амбициях Цезаря.
Когда красноречивый Марк Антоний показал
Добродетели Цезаря, все поняли: кто, как не Брут, порочен?

Виверу вторит Леонард Диггс; в спектакле его особенно поразила сцена накануне битвы при Филиппах, где Брут и Кассий не могут прийти к соглашению:

Итак, я видел, как перед появлением Цезаря
Брут и Кассий, совещаясь, упражнялись
В фехтовании. О, как же были зрители
Потрясены теми событиями, что затем увидели на сцене!

Найдется ли на сцене той эпохи другая пьеса, так покорившая сердца елизаветинцев, как «Юлий Цезарь»?

Литература

- Акройд П.* История Англии. Тюдоры / Перевод с англ. И. Черненко. М.: Колибри, 2020.
- Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Азбука-классика, 2021.
- Гай Дж.* Елизавета. Золотой век Англии / Перевод с англ. В. Фролова. М.: Колибри, 2020.
- Плутарх.* Ромул / Перевод М. П. Маркиша // *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. В 2 тт. / Отв. ред. С. С. Аверинцев. Т. 1. М.: Наука, 1994а. С. 23–47.
- Плутарх.* Цезарь / Перевод Г. А. Стратановского, К. П. Лампсакова // *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. В 2 тт. Т. 2. 1994b. С. 164–202.
- Шаниро Дж.* Пролог к книге «1599: Один год из жизни Шекспира» / Перевод с англ. Е. Доброхотовой-Майковой // *Иностранная литература.* 2014. № 5. С. 69–76.
- Шкловский В.* Искусство как прием // *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7–24.
- Altman J. B.* «Vile participation»: The amplification of violence in the theater of «Henry V» // *Shakespeare Quarterly.* 1991. № 42. P. 1–32.
- Aubrey J.* Shakespeare // *Aubrey J.* Brief lives / Ed. by R. Barber. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble, 1983. P. 285–286.
- Acroyd P.* Shakespeare: The biography. New York: Da Capo Press, 2005.
- Bacon F.* Works. In 15 vols. Vol. 6 / Ed. by James Spedding, Robert Leslie Ellis, Douglas Denon Heath. New York: Hurd and Houghton, 1864.
- Daley A. S.* Where are the woods in «As You Like It»? // *Shakespeare Quarterly.* 1983. № 34. P. 172–180.
- Daley A. S.* Observations on the natural settings and flora of the Ardens of Lodge and Shakespeare // *English Language Notes.* 1985. № 22. P. 20–29.
- Dobson M.* A furtive night's work // *London Review of Books.* 2005. Vol. 27. № 20. URL: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v27/n20/michael-dobson/a-furtive-night-s-work> (дата обращения: 03.01.2022).
- Edmond M.* Peter Street, 1553–1609: Builder of playhouses // *Shakespeare Survey.* 1992. Vol. 45. P. 101–114.
- Gerbier B.* Counsel and advise to all builders. London: Printed by Thomas Mabb, 1663.
- Greenblatt S.* Will in the world: How Shakespeare became Shakespeare. New York: W. W. Norton, 2004.

- Hakluyt R.* Principal navigations, voyages, traffics, and discoveries of the English nation. In 3 vols. London: G. Bishop, R. Newberie, and R. Barker, 1598–1600.
- Kemp W.* Nine Days' wonder: Performed in a dance from London to Norwich / Ed. by A. Dyce. London: Printed for the Camden Society, 1840.
- Liebler N. C.* The bleeding piece of earth: the ritual ground of Julius Caesar // *Liebler N. C.* Shakespeare's festive tragedy: the ritual foundations of genre. London; New York: Routledge, 1995. P. 85–111.
- McCullough Peter E.* Sermons at court: Politics and religion in Elizabethan and Jacobean preaching. Cambridge: Cambridge U. P., 1998.
- Murphy M.* Shakespeare's Irish history // *Literature and History*. 1996. № 5. 38–59.
- Neill M.* Broken English and broken Irish: Nation, language, and the optic of power in Shakespeare's Histories // *Neill M.* Putting history to the question. New York: Columbia U. P., 2000. P. 339–372.
- Nicholl C.* The Lodger: Shakespeare on Silver Street. London: Allen Lane, 2007.
- Rose M.* Conjuring Caesar: Ceremony, history, and authority in 1599 // *English Literary Renaissance*. 1989. Vol. 19. № 3. P. 291–304.
- Shapiro J.* A year in the life of William Shakespeare: 1599. London: Faber and Faber, 2005.
- Stow J.* The Annales of England. London: Imprinted by Ralfe Newbery, 1601.
- Willis P. J.* «Tongues in Trees»: The book of nature in «As You like It» // *Modern Language Studies*. 1988. Vol. 18. № 3. P. 65–74.
- Wilson R.* The way to Arden: Attitudes toward time in «As You Like It» // *Shakespeare Quarterly*. 1975. Vol. 26. № 1. P. 16–24.
- Wilson R.* Like the Old Robin Hood: «As You Like It» and the enclosure riots // *Shakespeare Quarterly*. 1992. Vol. 43. № 1. P. 1–19.
- Wood M.* In search of Shakespeare. London: BBC, 2003.

References

- Ackroyd, P. (2005). *Shakespeare: The biography*. New York: Da Capo Press.
- Ackroyd, P. (2020). *History of England. Tudors*. Translated by I. Chernenko. Moscow: Kolibri. (In Russ.)
- Altman, J. B. (1991). 'Vile participation': The amplification of violence in the theater of 'Henry V.' *Shakespeare Quarterly*, 42, pp. 1-32.
- Aubrey, J. (1983). Shakespeare. In: J. Aubrey, *Brieflives*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble, pp. 285-286.

- Bakhtin, M. (2021). *The works of François Rabelais and the popular culture of the Middle Ages and Renaissance*. Moscow: Azbuka-Klassika. (In Russ.)
- Daley, A. S. (1983). Where are the woods in 'As You Like It'? *Shakespeare Quarterly*, 34, pp. 172-180.
- Daley, A. S. (1985). Observations on the natural settings and flora of the Ardens of Lodge and Shakespeare. *English Language Notes*, 22, pp. 20-29.
- Dobson, M. (2005). A furtive night's work. *London Review of Books*, [online] 27(20). Available at: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v27/n20/michael-dobson/a-furtive-night-s-work> [Accessed 3 Jan. 2022].
- Edmond, M. (1992). Peter Street, 1553-1609: Builder of playhouses. *Shakespeare Survey*, 45, pp. 101-114.
- Gerbier, B. (1663). *Counsel and advise to all builders*. London: Printed by Thomas Mabb.
- Greenblatt, S. (2004). *Will in the world: How Shakespeare became Shakespeare*. New York: W. W. Norton.
- Guy, J. (2020). *Elizabeth. England's Golden Age*. Translated by V. Frolov. Moscow: Kolibri. (In Russ.)
- Hakluyt, R. (1598-1600). *Principal navigations, voyages, traffics, and discoveries of the English nation (3 vols)*. London: G. Bishop, R. Newberie, and R. Barker.
- Kemp, W. (1840). *Nine Days' wonder: Performed in a dance from London to Norwich*. London: Printed for the Camden Society.
- Liebler, N. C. (1995). The bleeding piece of earth: The ritual ground of Julius Caesar. In: N. C. Liebler, *Shakespeare's festive tragedy: The ritual foundations of genre*. London; New York: Routledge, pp. 85-111.
- McCullough, P. E. (1998). *Sermons at court: Politics and religion in Elizabethan and Jacobean preaching*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Murphy, M. (1996). Shakespeare's Irish history. *Literature and History*, 5, pp. 38-59.
- Neill, M. (2000). Broken English and Broken Irish: Nation, language, and the optic of power in Shakespeare's Histories. In: M. Neill, *Putting history to the question*. New York: Columbia U. P., pp. 339-372.
- Nicholl, C. (2007). *The Lodger: Shakespeare on Silver Street*. London: Allen Lane.
- Plutarch. (1994a). Caesar. Translated by G. Stratanovsky and K. Lampsakov. In: S. Averintsev, ed., *Plutarch's Parallel Lives (2 vols)*. Vol. 2. Moscow: Nauka, pp. 164-202. (In Russ.)
- Plutarch. (1994b). Romulus. Translated by M. Markish. In: S. Averintsev, ed., *Plutarch's Parallel Lives (2 vols)*. Vol. 1. Moscow: Nauka, pp. 23-47. (In Russ.)

- Rose, M. (1989). Conjuring Caesar: Ceremony, history, and authority in 1599. *English Literary Renaissance*, 19(3), pp. 291-304.
- Shapiro, J. (2005). *A year in the life of William Shakespeare: 1599*. London: Faber and Faber.
- Shapiro, J. (2014). Prologue to the book 'A Year in the Life of William Shakespeare: 1599.' Translated by E. Dobrokhotova-Maykova. *Inostrannaya Literatura*, 5, pp. 69-76. (In Russ.)
- Shklovsky, V. (1929). Art as a technique. In: V. Shklovsky, *Theory of prose*. Moscow: Federatsiya, pp. 7-24. (In Russ.)
- Spedding, J., Ellis, R. L. and Heath, D. D., eds. (1864). *The works of F. Bacon (15 vols)*. Vol. 6. New York: Hurd and Houghton.
- Stow, J. (1601). *The Annales of England*. London: Imprinted by Ralfe Newbery.
- Willis, P. J. (1988). 'Tongues in Trees': The book of nature in 'As You Like It.' *Modern Language Studies*, 18(3), pp. 65-74.
- Wilson, R. (1975). The way to Arden: Attitudes toward time in 'As You Like It.' *Shakespeare Quarterly*, 26(1), pp. 16-24.
- Wilson, R. (1992). Like the Old Robin Hood: 'As You Like It' and the enclosure riots. *Shakespeare Quarterly*, 43(1), pp. 1-19.
- Wood, M. (2003). *In search of Shakespeare*. London: BBC.

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-180-208

РУССКИЙ МОДЕРНИЗМ В ПЕРЕВОДЧЕСКИХ КАТАКОМБАХ И ПЕТЕРБУРГСКО-ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА СТИХОТВОРНОГО ПЕРЕВОДА

ВСЕВОЛОД ЕВГЕНЬЕВИЧ БАГНО

доктор филологических наук

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук
(199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4),
Санкт-Петербургский государственный университет
(199034, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9;
email: vsbagno@gmail.com)

Аннотация. Русский модернизм, завершив свой жизненный цикл, продолжил в советский период свое существование в переводческой нише, как определил этот культурный феномен Е. Эткинд, в своеобразных катакомбах художественного перевода. Поэты, лишённые возможности печатать свои оригинальные произведения, заложили основы петербургско-ленинградской школы стихотворного перевода.

Ключевые слова: русский модернизм, переводческая ниша, петербургско-ленинградская школа стихотворного перевода.

Статья поступила 03.09.2021.

Исследование подготовлено при поддержке РНФ
(проект 21-18-00527 «Литература “переходных эпох” как
инструмент модернизации социальных связей») в ИРЛИ РАН.

© 2022, В. Е. Багно

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-180-208

RUSSIAN MODERNISM IN THE TRANSLATION CATACOMBS AND THE PETERSBURG-LENINGRAD SCHOOL OF POETIC TRANSLATION

VSEVOLOD E. BAGNO

Doctor of Philology

Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences
(4 Makarov Emb., St. Petersburg, 199034, Russian Federation),
St. Petersburg State University
(7/9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russian Federation;
email: vsbagno@gmail.com)

Abstract: The superstars of the golden age of the 20th-c. Russian artistic translation also happened to be the last representatives of the Russian Silver Age. Their students finalised the principles of the school that managed to overcome the centuries-old conflict between ‘word-for-word’ and ‘idea-for-idea’ translation, i. e., between ‘philologists’ and ‘poets.’ This was achieved through the synthesis of the two seemingly mutually exclusive trends, as championed by Gumilyov in his poetic manifesto claiming that a poetic translation can only be undertaken by a poet who strives to preserve all of the original’s main characteristics. Under the ever-growing pressure of censorship, these poets were forced to concentrate on artistic translation. Their combined creative, aesthetic and poetic energy transformed into translation energy while retaining the merits and potential of the original.

Keywords: Russian modernism, the translation niche, the Petersburg-Leningrad school of poetic translation.

The article was received on 3 Sept. 2021.

The study has been funded by the Russian Science Foundation (RSF), project No. 21-18-00527 (‘The literature of ‘transitional epochs’ as an instrument for the modernisation of social relations’), at the Institute of Russian Literature of the RAS.

Светлой памяти Михаила Яснова

Поэтов казнили по-разному, хотя и похоже: отлучением от творчества. Им оставался перевод, который часто укреплял, морально поддерживал, иногда — спасал.

Е. Эткинд

1

В 1985 году В. Топоров предложил отойти от традиционных моделей истории литературы, строившихся либо на «лучших» образцах (вершинных достижениях), либо, наоборот, на наиболее эмпирически-характерных массовых («средних») явлениях, отказаться от принятой ранее периодизации, во многом носившей условный характер, взяв за основу понятие историко-литературной циклизации, «узлов» и «циклов», которые представляются в настоящее время оптимальным способом упорядочения материала при описании тех разноприродных элементов, из которых складывается историко-литературный процесс, «более емкой рамкой, чем направление, школа, стиль» [Топоров 1985: 4–6]. Наиболее ценное в идее Топорова — само выделение «узлов», то есть моментов, связанных не с эволюцией, не с динамикой определенной литературной традиции (цикла), а с радикальным переструктурированием ее глубинных оснований.

Не меньшее значение имеет и представление о *сосуществовании*, прежде всего в переходные эпохи, различных эстетических тенденций, подобных тем, которые возникают в любого рода «узлах», когда соединяются два фрагмента, два явления; представление о культурных эпохах, которые продолжают в творчестве значительного числа писателей в новое время, хотя, казалось бы, хронологически остались в прошлом.

Любая культурная эпоха, завершаясь, продолжает свое существование, сосуществуя с новой, ее сменившей. Так было на рубеже XVII и XVIII веков, в начале XIX века, на рубеже XIX и XX столетий. Русский модернизм в 1920-е годы был отнесен авангардом, но в 1930-е, завершив свой жизненный цикл, продолжил в советский период свое существование в переводческой нише (как определил этот культурный феномен Е. Эткинд), в своеобразных катакомбах художественного перевода.

Как известно, именно для русского модернизма огромное значение имел «ветер из миров искусства, совершенно не

похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа» [Блок 2010: 129].

«То действительно новое, что пленяет нас в символизме, — писал Андрей Белый, — есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур: мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие» [Белый 2010: 57–58].

Однако наступила новая эпоха. Брюсов в 1920 году, стараясь соответствовать ожиданиям новой власти, утверждал: «Новое содержание не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы» [Брюсов 1990: 545]. Русские поэты эпохи модернизма, вытесненные из оригинальной литературы и в новую эпоху ставшие маргиналами, перенеся в искусство художественного перевода доведенные ими до совершенства старый язык, старый стиль, старые метафоры, старый стих, старые ритмы, своим мастерством и талантом бесконечно его обогатили. Чтобы быть объективными, отметим, что велика была роль и самого Брюсова как переводчика и теоретика перевода.

Открытый всем ветрам искусства, из любой эпохи, из любой культуры, русский модернизм не прекратил своего существования с приходом авангарда, а тем более с утверждением социалистического реализма. Его жизнь после смерти продолжалась в катакомбах художественного перевода и заложила основу культурного феномена, равного которому не было в истории мировой культуры.

2

Издательство «Всемирная литература» оказалось одним из типичных утопических начинаний делающей первые шаги советской власти, в данном случае в области культуры. Оно было основано в Петрограде в 1918 году по инициативе Горького. В планах издательства, просуществовавшего шесть лет, значилось несколько тысяч наименований, вся классика XVIII — начала XX века не только Европы и Америки, но и литератур Востока. Были намечены и стали выходить две серии книг: основная (предполагалось 1500 томов по 20 печатных листов

каждый) и серия народной библиотеки (2500 томов по 2–4 печатных листа).

Новыми были, с одной стороны, принцип плановости при выборе переводимых авторов и произведений, а с другой — стремление сформулировать и реализовать научные принципы художественного перевода, не допуская ни произвола, ни буквализма. Издательство сплотило вокруг себя около ста переводчиков, писателей, литературоведов, редакторов, готовых участвовать в реализации проекта, в том числе таких выдающихся деятелей русской культуры, как Александр Блок, Николай Гумилев, Корней Чуковский, Валерий Брюсов, Михаил Лозинский, Федор Батюшков, Виктор Жирмунский, Александр Смирнов, Василий Алексеев, Сергей Ольденбург и др. По свидетельству близкого к акмеистам Николая Оцупа, «в Петербурге <...> многие писатели и ученые работали во “Всемирной литературе”, фантастически огромном предприятии, которое выдумал Горький отчасти из-за своей неподдельной любви писателя-самоучки к литературе всех народов, отчасти же из желания дать нам в эти голодные годы верный кусок хлеба <...> Для выполнения всей этой грандиозной программы понадобилось бы по крайней мере 200 лет» [Оцуп 1961: 57–58].

В то же время, как убедительно доказывает историк институций и литературного быта Петрограда 1920-х годов Т. Кукушкина, в первый послереволюционный год лишь «Всемирной литературе»

удалось стать единственным прибежищем литературной и научной интеллигенции, символом дореволюционной жизни с кругом прежних друзей и знакомых, привычной творческой работой и выплатой гонораров. Организованный в издательстве закупочный отдел снабжал сотрудников привезенными ненормированными продуктами, в качестве платы за работу выдавались трудовые пайки, неутомимый завхоз издательства Д. С. Левин, вошедший в историю литературы как «дровяник» Левин, всеми правдами и неправдами пытался раздобыть для сотрудников дрова [Кукушкина 2002: 348].

Горький поставил задачу — пустить неуправляемую энергию независимых писателей по управляемому руслу художественного перевода. Они тем самым были бы обеспечены гарантированным куском хлеба и при этом могли бы приносить своим талантом пользу народу, а не создавать литературу для избранных. Это прекрасно понимал Луначарский,

пытавшийся содействовать начинанию писателя. Так, в письме А. Рыкову от 18 сентября 1920 года он сетовал:

Мне хотелось бы оказывать Горькому более реальную помощь, чем до сих пор, но я убеждался, что даже сочувствие Владимира Ильича к его предприятиям не освобождает его от неприятностей. Надо в этом отношении принять какое-то твердое решение и сделать какое-то распоряжение. Пусть в этой области, совершенно невинной политически области, области подкармливания ученых, использования их силы в аполитичной культурной области Горький заработает до некоторой степени карт-бланш. Худа от этого никому не будет. Это я пишу просто как мое глубокое убеждение [Ариас-Вихиль, Полонский 2020: 388].

Крайне любопытное свидетельство утопических надежд писателей на то, что издательство «Всемирная литература», несмотря на декларируемые переводческие задачи, позволит им печатать за государственный счет свои оригинальные произведения, мы находим в воспоминаниях переводчицы А. Даманской, сотрудничавшей во «Всемирной литературе» с осени 1918 года до ухода из России через эстонскую границу летом 1920-го. С ее точки зрения, издательство не оправдало надежд, которые подвигли некоторых литераторов сотрудничать с этим предприятием Горького, «писатели с именами не обрели возможность писать, печатать, издавать свои книги» (цит. по: [Демидова 2010: 149]), а лишь погрузились в рутину переводов иностранных книг и редактирования чужих работ.

Если перефразировать знаменитые строки Владислава Ходасевича, можно сказать, что каждый из них, сознавал он это или нет, «привил-таки классическую розу к советскому дичку». Эти строки в полной мере могут быть отнесены к тем его собратьям по перу, оставшимся в Советской России, которые были отторгнуты от своих читателей, но в то же время и в целом к русскому модернизму, который обрел вторую жизнь в художественном переводе, развернувшемся в новую эпоху в масштабах, невиданных для рубежа XIX–XX веков.

Для развития и осуществления грандиозных планов «Всемирной литературы» потребовалось значительное пополнение переводческих рядов, а осуществление качественных, отвечающих более или менее одинаковым критериям переводов нуждалось в теоретическом обосновании.

3

Современникам запомнилась острая дискуссия между Гумилевым и Чуковским о художественном переводе и о допустимости каких-либо «правил» в этом виде искусства. «На заседании была у меня жаркая схватка с Гумилевым, — записывает Чуковский в дневнике 12 ноября 1918 года. — Этот даровитый ремесленник — вздумал составлять *Правила для переводчиков*. По-моему, таких правил нет. Какие в литературе правила — один переводчик *сочиняет*, и выходит отлично, а другой и ритм дает, и все, — а нет, не шевелит. Какие же правила? А он — рассердился и стал кричать. Впрочем, он занятный, и я его люблю» [Чуковский 2003: 109]. Однако вскоре Чуковский смягчил свое отношение к переводческой «декларации» Гумилева, который в присутствии Горького огласил «программу максимум и минимум — великолепную, но неисполнимую» [Чуковский 2003: 110]. А уже 12 января 1919 года Чуковский выступил с собственной «декларацией» — докладом «Принципы художественного перевода».

В том же 1919 году оба доклада были опубликованы «Всемирной литературой» как некий двусоставный манифест: «Переводы прозаические» (К. Чуковский) и «Переводы стихотворные» (Н. Гумилев) — в качестве базового руководства и в то же время практического инструментария для переводчиков как прозы, так и поэзии. В них были впервые изложены принципы художественного перевода, ставшие фундаментальными для отечественных переводчиков всего XX столетия.

Помимо сборника, служившего пособием для начинающих переводчиков, при издательстве впервые в России в переводческой практике был создан штат редакторов (пусть не всегда профессиональных), была сделана попытка утвердить как единый для всех научный подход к подготовке переводов, при этом воспринимаемых всеми как неотъемлемая часть национальной художественной литературы. Поэтому Г. Иванов не преувеличивал, когда писал, что «техника перевода, в частности стихотворного, была поднята “Всемирной литературой” на небывалую у нас до сих пор высоту» [Иванов 1994: 234]. При этом, разумеется, правы и те, кто обоснованно утверждал, что многие переводы делались наспех и редактировались формально, чтобы не препятствовать литераторам «кормиться»¹.

1 См., например: [Демидова 2010].

Между тем в манифесте Гумилева были заложены противоречия, самым явственным образом сказавшиеся в его собственных переводах. С точки зрения Гумилева-теоретика, переводчик должен забыть свою личность, думая только о личности автора. Переводчик обязан соблюдать число строк, метр и размер, чередование рифм, переходы тона и т. п., то есть в полном объеме все детали «поэтической материи» стихотворения. В то же время Гумилев настаивал на том, что «переводчик поэта должен быть сам поэтом». основополагающий принцип гумилевской теории стихотворных переводов заключался в том, что переводчик должен быть не только поэтом, но и «внимательным исследователем и проникновенным критиком, который, выбирая наиболее характерное для каждого автора, позволяет себе, в случае необходимости, жертвовать остальным» [Гумилев 1919: 29].

С поразительной легкостью и едва ли не бравируя этим, Гумилев-переводчик нарушает одну за другой — в сущности, все — сформулированные им «заповеди». Происходит это примерно в те же годы, когда сами принципы были изложены².

Для истории и теории художественного перевода в России огромный интерес представляет упомянутый в воспоминаниях Вс. Рождественского непримиримый спор между Блоком и Гумилевым о принципах редактирования стихотворных переводов. Рождественскому запомнилось, что Гумилев

прежде всего следил за неуклонным соблюдением всех стилистических, чисто формальных особенностей, требуя сохранения не только точного количества строк переводимого образца, но и количества слогов в отдельной строке, не говоря уже о системе образов и характере рифмовки. Блок, который неоднократно поступался этими началами ради более точной передачи основного смысла и «общего настроения», часто вступал с Гумилевым в текстологические споры. И никто из них не уступал друг другу. Гумилев упрекал Александра Александровича в излишней «модернизации» текста, в привнесении личной манеры в произведение иной страны и эпохи. Окружающие с интересом следили за этим каждодневным диспутом, рамки которого расширялись до больших принципиальных обобщений [Рождественский 1945: 110].

Изложенный в самом общем виде важнейший принцип переводческой концепции Гумилева, заключающийся в том,

2 Подробнее см.: [Багно 2019].

что переводчик, дерзнувший переводить поэзию, должен быть поэтом, казалось бы, противоречит остальным принципам, обязывающим переводчика быть верным оригиналу. Важное в этом смысле признание, уточнение и даже обоснование права поэта-переводчика на «корректировку» облика переводимого поэта мы находим в рецензии Гумилева на сборник «Французские лирики XIX века» (в переводах Брюсова): «И как приятно заметить читателю, что неистовые фанфары Гюго в переводе Брюсова стали значительно тише, что дикий Роллина оказался способным к холодной нежности, что образы Верлена могут быть четкими. Зато Леконт де Лиль ничего не потерял из своего великолепия. Стефан Малларме из своей глубины и изысканности» [Гумилев 2006: 32–33]. Эта корректирующая фраза должна приниматься во внимание в наших попытках реконструировать историю формирования российской школы стихотворного перевода. С точки зрения Гумилева, поэт должен переводить поэт, и художник в нем если не должен, то может подчас брать верх над филологом, теоретиком и профессиональным переводчиком.

Гумилев-переводчик был далеко не всегда последователен в передаче специфических особенностей тона и индивидуальных примет переводимого произведения, на которой он настаивает в своей теории. Перед нами скорее правила для других, чем для себя. Разработанные им принципы и правила оказались востребованы в будущем, в ходе формирования отечественной школы художественного перевода. Однако главная заслуга Гумилева перед русской культурой не в этом.

Мандельштам в статье «Жак родился и умер» утверждал, что высшей наградой для переводчика служит «усвоение переведенной им вещи русской литературой». Среди шедевров переводческого искусства, достойных этой награды, он упомянул «Эмали и камеи» Теофиля Готье, переведенные Гумилевым [О. Мандельштам 2011: 250]. Вне всякого сомнения, эту высшую награду Гумилев мог бы получить не только за переводы поэзии Готье.

4

Один из самых ярких представителей петербургско-ленинградской школы стихотворного перевода, Михаил Яснов, писал о своих учителях и предшественниках: «Отдельно заметим, что уже тогда переводчики оказались в более благоприятном положении, нежели писатели, — это касалось и большей

свободы в области общения непосредственно с языком, и большей свободы “подтекстового” высказывания» [Яснов 2010: 232]. Эта тенденция особенно усилилась позже, когда, по словам Е. Эткинда, изъятым цензурой из предисловия к двухтомнику «Мастера русского стихотворного перевода» в Большой серии «Библиотеки поэта» (1968), «лишенные возможности до конца высказаться в оригинальном творчестве, русские поэты — особенно между XVII и XX съездами — говорили со своим читателем устами Гете, Орбелиани, Шекспира, Гюго» [Эткинд 2001: 160]. Спустя десятилетия вернувшись к своему замыслу, он уже имел возможность быть откровеннее: «Чем надежнее были перекрыты пути в оригинальном творчестве, тем больше дарований устремлялось в перевод». И далее: «Поэтов казнили по-разному, хотя и похоже: отлучением от творчества. Им оставался перевод, который часто укреплял, морально поддерживал, иногда — спасал» [Эткинд 1997: 46–47].

При этом проблемы были не только у тех, кто не эмигрировал, а остался в России, попытавшись сохранить достоинство и не идти на компромисс с режимом, но и у тех, кто все же пошел на компромисс, пытаясь при этом достоинство сохранить. А. Лавров продемонстрировал эту иллюзорную надежду на примере Андрея Белого, поздние книги которого — «Начало века» и «Мастерство Гоголя» — были опубликованы под прикрытием предисловий Л. Каменева, призванных служить «щитами, но на самом деле оказывалось, что автор, в недавнем прошлом один из главных руководителей страны в период установления большевистской диктатуры, стремился не столько, травя, выручать, сколько, выручая, травить» [Лавров 2021: 310].

Если в 1923 году о книге Мандельштама «Камень» Брюсов писал: «Оторванная от общественной жизни, от интересов социальных и политических, оторванная от проблем современной науки, от поисков современного мирозерцания, поэзия О. Мандельштама питается только субъективными переживаниями поэта да отвлеченными, “вечными” вопросами — о любви, смерти и тому под., которые, в своем метафизическом аспекте, стали давно пустыми, лишенными реального содержания» [Брюсов 1990: 642], то можно догадаться, что и самому Мандельштаму, и Сологубу, и Волошину, и Кузмину, и Ахматовой, и Пастернаку путь к читателю в новых условиях был заказан.

5

В 1920-е годы Сологуб не был исключен из литературной жизни, но не был и обласкан властью. Не случайно о том, чтобы его сочинения доходили до читателя, вынуждены были хлопотать такие влиятельные в ту пору литераторы, как А. Тихонов и К. Чуковский. Так, 1 июня 1923 года Чуковский как о большом своем достижении писал ему, что договорился с И. Ионовым, заведующим Госиздатом, о сборнике его рассказов, впрочем, при условии, что в них не будет «ни мистики, ни контрреволюции» [Чуковский 2008: 538]. Тем энергичнее поэт погружался в переводческую деятельность.

Несомненно, как и многие, Сологуб занимался переводами больше, чем хотел бы. После 1917 года в его переводах были опубликованы (подчас впервые изданные ранее) поэтические, прозаические и драматические произведения различных эпох и стран Запада, написанные в самых разных жанрах, которые, однако, в равной степени позволяли поэту проявить свой талант стилизатора: «Кандид» Вольтера, «Разбитый кувшин» Г. фон Клейста, «Озорные сказки» О. де Бальзака, «Избранные стихотворения» Т. Шевченко, «Стихи, выбранные и переведенные Федором Сологубом» П. Верлена, «Сильна как смерть» Ги де Мопассана, «Четыре дьявола» Г. Банга, «Лук Одиссея» Г. Гауптмана, «Дважды любимая» А. де Ренье, а также отдельные стихотворения Х. Н. Бялика, Ф. Верфеля, Г. Гейма, К. Гейнике, П. Тычины, П. Цеха, Р. де Шатобриана и др.³

Характерным подтверждением динамики в управлении художественным переводом в СССР и переориентации его к середине 1930-х годов с «точного» на «художественный», который, впрочем, не переставал при этом быть «точным», являются отзывы Д. Горбова на переводы из Верлена для издательства «Academia». С одной стороны, рецензент подтверждает свою приверженность издательским принципам «точности»: «...под переводом следует понимать воспроизведение текста как некоего художественного целого в совокупности его сторон — ритмической, звуковой, образной, логической в их взаимодействии» (цит. по: [Филичева 2021: 686]). Проанализировав немалое число новых переводов, Горбов в заключение, неожиданно и несколько противореча заявленной преданности общей установке, заявляет, что новые переводы не отменяют прежних, в особенности

3 См.: [Стрельникова, Филичева 2016].

принадлежащих Сологубу, поскольку каждый из переводов последнего, «более далекий от подлинника внешне, все же гораздо ближе к нему внутренне. Он более поэтичен. В нем не чувствуется работа переводчика, так как последний выступает здесь активным творцом» (цит. по: [Филичева 2021: 686–687]).

Согласно А. Лаврову и Р. Тименчику, «Кузмин обладал абсолютным эстетическим вкусом, подобным музыкальному, который позволял ему без видимых внешних усилий воспроизводить модель некой узнаваемой художественной системы, дающую о ней родовое, обобщенное представление и в то же время обладающую маргинальными чертами первоизданного, живого творения» [Лавров, Тименчик 1990: 6]. Удивительный стилизаторский дар Кузмина в полной мере проявлялся и в художественном переводе. Справедливо отмечалось, что именно когда Кузмин обращался к чужой творческой манере, он был наиболее органичен и своеобразие его творческого дарования проявлялось особенно явственно.

В конце 1920-х годов перестали публиковать не только поэзию, но даже рецензии Кузмина; единственным средством к существованию для него остались переводы. Михаил Кузмин переводил поэзию, прозу, драматургию с латыни, английского, французского, немецкого, итальянского, испанского, армянского языков. Его перу принадлежат переводы «Золотого осла» Апулея, средневекового армянского поэта Аракела Сюнеци, «Фьяметты» Боккаччо, сонетов Микеланджело, «Западно-восточного дивана» Гете, пьесы Мольера «Дон Жуан, или Каменный гость», «Дон Жуана» Байрона, романов и новелл Мериме, А. Франса, Р. Роллана, поэзии Гейне, Бердсли, Уайльда, Чаренца, поэзии и прозы Анри де Ренье. Однако особенно много сил, времени и душевной энергии он посвятил Шекспиру. При жизни он успел напечатать только перевод «Короля Лира», при этом сохранились выполненные им переводы следующих шекспировских пьес: «Укрощение строптивой», «Два веронца», «Много шуму попусту», «Веселые виндзорские кумушки», «Бесплодные усилия любви», «Король Генрих IV» (совместно с В. Морицем) и «Буря». К сожалению, не сохранились переводы 110 сонетов цикла, посвященного таинственному другу⁴.

4 О недавней находке шекспировских сонетов в переводе М. Кузмина см. статью И. Шайтанова в этом же номере «Вопросов литературы» (с. 118–132). — *Ред.*

Кузмин, по-видимому, во всех переводах, выполненных в конце 1920-х — начале 1930-х годов, руководствовался принципами, сформулированными им в заметке «От переводчика» к «Трагедии о Короле Лире»: не бояться живыми или «подлыми» словами оскорблять величие классика; «конкретность, вещность образов и выражений, полновесность и насыщенность» [Кузмин 1936: 7].

Характерным примером переводческих принципов, на которые полагался поэт, являются принадлежащие ему версии стихотворений, включенных в текст «Дон Кихота». Михаил Кузмин, ироничный пассаеист и переводчик-стилизатор, как никто был подготовлен к миссии воссоздания на русской почве включенных в сервантесовский роман стихов. Подобно тому как «Дон Кихот» — не только отрицание рыцарского романа, но очищение и дополнение его, так и включенные в текст романа стихи — это и всеми узнаваемые образцы высокой лирики, и одновременно изящное и беззлобное обыгрывание их тиражированности и узнаваемости. Стихи из «Дон Кихота» — это классические примеры эпигонской ренессансной лирики и — в то же время и в не меньшей степени — непревзойденные образцы мягкого и ироничного их пародирования. Именно Кузмин мог справиться и справился с задачей перевода этих стихов на русский язык, создав некий аналог собственных оригинальных стилизаций, воссоздающих культуры разных эпох и народов. При этом знаменательно, что Лозинский, великий мастер стихотворного перевода, обратившись спустя годы к этим же стихам из «Дон Кихота», во многом превзошел поэта Серебряного века⁵.

Еще в 1991 году М. Гаспаров заметил, что между 1930-м и 1935-м «совершился переворот в истории советской культуры в целом и переводческой культуры в частности. Установка на буквализм, на деформацию своей традиции ради усвояемой сменилась установкой на деформацию усвояемой ради привычной» [Гаспаров 1991: 217]. В высшей степени показательной оказывается в этом смысле работа Кузмина по заказу издательства «Academia» в течение пяти лет, с 1930 по 1935 год, над переводом «Дон Жуана» Байрона, в конечном счете обвиненная в порочном буквализме и отвергнутая. Именно мотивировка отклонения и вызвала удивление поэта:

5 Подробнее см.: [Багно, Сухарев 2006].

Когда весной 1930 г. я взялся за перевод «Дон Жуана», издательству хотелось иметь более точный, более острый и свежий перевод, чем гладкий пересказ Козлова... Я считал, да и теперь считаю заказ «Academia» выполненным так, как он был заказан. Что со времени приема требования заказчика изменились, я, право, не виноват (цит. по: [Гаспаров 1991: 219]).

Внутреннюю рецензию на перевод Кузмина осенью 1936 года написал Святополк-Мирский, который решил не просто дать оценку работе своего давнего знакомого, но и найти причины неудачи выдающегося поэта и опытного переводчика:

Перевод — яркая иллюстрация того, как господствующие у нас ложные и вредные взгляды на искусство стихотворного перевода могут даже такого крупнейшего мастера стиха сделать совершенно неудобочитаемым <...> Столь неудачный перевод, сделанный одним из крупнейших мастеров русского стиха, явно по чужой указке, должен быть учтен как грозная сигнализация о коренной порочности переводческих принципов, принятых целой «школой» редакторов и переводчиков, до недавнего (времени) имевшей решающее значение в издательстве. Объективно эти принципы приводят к вредительству и саботажу великого культурного дела критического освоения мировых классиков. Перевод великого поэтического произведения должен быть творческим актом, а не механической игрой в мнимую «точность» (цит. по: [Богомолов 2013: 83–85]).

Показательно, что поэт пострадал именно потому, что попытался следовать тем новым, чуждым для него требованиям, которые ему были предложены как обязательные и которые уже через пять лет были признаны устаревшими и вредными.

Знаменательно, что большая часть переводческих работ Осипа Мандельштама относится к 1920-м годам, причем это была именно «работа», хотя подчас и высококлассная, поскольку один из крупнейших русских поэтов XX века переводил не столько поэзию (сонеты Петрарки, стихотворения Барбье, фрагменты из старофранцузского эпоса, поэма Важа Пшавелы «Гоготур и Апшина»), сколько прозу, в основном с французского («Злюка-луна» Анри Барбюса, «Обормоты» Жюль Ромена, «Письма к моему другу-патогонцу» Жоржа Дюамеля, «Тартарен из Тараскона» Альфонса Доде).

По свидетельству М. Петровых, Анне Ахматовой приходилось переводить не всегда близкое и нравящееся (в 1920-х годах

увлеченная культурой древнего Востока и не без влияния В. Шилейко, Ахматова перевела целый ряд произведений из древнеегипетской поэзии): ей надо было добывать средства к существованию и помогать сыну. Ахматова переводила польских поэтов (Юлиан Тувим, Владислав Броневский, Вислава Шимборская), чешских (Витезслав Незвал), румынских (Михаил Эминеску), болгарских (Найден Геров), корейских (Чон Чхоль, Сим Хым, Ким Мин Сун), норвежских (Генрих Ибсен), итальянских (Джакомо Леопарди); ее перу принадлежат прекрасные переводы из сербского эпоса (Хасанагиница), драмы Виктора Гюго «Марион Делорм». В 1950–1960-е годы Ахматова переводила стихи полутора десятков поэтов с тридцати языков, в основном, естественно, в отличие от некоторых профессиональных поэтов-переводчиков, с подстрочника и прежде всего для заработка, но нередко соглашаясь поставить свою подпись в тех случаях, когда переводчик был лишен возможности печататься в Советском Союзе. В письме к Д. Максимову она признавалась: «Я окончательно убедилась, что для поэта переводы — дело гибельное. Творческая энергия утекает и образуется удушье, с которым совершенно нельзя бороться» [Ахматова 1990: 235]. Между тем многие из переводов Ахматовой навсегда вошли в сокровищницу русской литературы.

Разумеется, деление на московскую и петербургско-ленинградскую школы художественного перевода весьма условно [Яснов 2010: 222]. Поэтому не меньший интерес для нашей темы имеет творческий путь Пастернака или Цветаевой.

Отдельную группу составляют те поэты, заявившие о себе в 1910-е и даже в 1900-е годы, которые в 1920-е и 1930-е полностью переориентировались на переводческую нишу и перестали не только печатать, но нередко и писать оригинальные стихи. Это один из самых авторитетных переводчиков советской эпохи Михаил Лозинский (1886–1955), друг Анны Ахматовой, начавший свой творческий путь как акмеист, перу которого принадлежат переводы «Божественной комедии» Данте, «Тартюфа» Мольера, «Сида» Корнеля, «Собаки на сене», «Валенсианской вдовы», «Фуэнте Овехуна» Лопе де Веги, стихов Гете, Шиллера, Гейне, Леконта де Лиля, Ж.-М. де Эредиа, «Кола Брюньон» Романа Роллана и др. Это и Вильгельм Зоргенфрей (1882–1938), в юности поэт, лично близкий Блоку, впоследствии поэт-переводчик, посвятивший свой талант главным образом воссозданию немецкой поэзии: стихов, баллад и пьес Гейне, Шиллера, Гете, Гердера, Грильпарцера, Геббеля. Это Михаил Зенкевич (1891–1973), один из

самых талантливых поэтов своего поколения, начинавший как поэт, близкий акмеизму, член «Цеха поэтов» с самого его основания, много сделавший для знакомства России с американской поэзией, стихами Олдингтона, Хьюза и некоторых других. Это Бенедикт Лившиц (1887–1938), начинавший как самостоятельный поэт и переведивший французскую поэзию начиная с романтизма до первой трети XX столетия. Это и Елизавета Полонская (1890–1969), участница литературных и переводческих студий Гумилева, Чуковского, Лозинского, единственная женщина в литературной группе «Серапионовы братья»; переводила Шекспира, Гюго, Киплинга, Тувима и многих других.

Н. Мандельштам, видимо, очень точно описала то состояние, в которое впал Михаил Зенкевич, когда осознал, что как поэта его печатать уже не будут:

Михаил Александрович Зенкевич рано впал в гипнотический сон или летаргию. Это не мешало ему служить, зарабатывать деньги, растить детей. Может быть, этот сон даже помог ему сохранить жизнь и выглядеть вполне нормальным и здоровым. Но если копнуть, оказывалось, что он давно перешел через грань и не сумел разбить оконного стекла. Зенкевич жил сознанием, что все, что некогда составляло весь смысл его существования, необратимо, кончено, осталось по ту сторону стекла. Это чувство могло бы превратиться в стихи, но шестой акмеист пришел к твердому выводу, что стихов тоже не будет, раз нет Цеха поэтов и тех разговоров, что обольстили его в ранней юности [Н. Мандельштам 1970: 48–49].

Остается добавить, что это состояние овладело не только «шестым акмеистом» и что не только он нашел из него выход и спасение в стихотворном переводе.

6

Наиболее последовательно и наиболее успешно попытался осуществить синтез «филологической» и «литературной» тенденций в период становления петербургско-ленинградской школы стихотворного перевода Михаил Лозинский, поэт, ставший профессиональным переводчиком. Переводить он начал еще в студенческие годы, но перевод стал его призванием и основной профессией уже после революции и связан прежде всего с деятельностью «Всемирной литературы». К тому времени относятся литературные вечера, на которых Лозинский выступал с чтением переводов; как раз после одного из таких

чтений (то были переводы из Леконта де Лиля) — 21 октября 1920 года — Блок записал в дневнике ставшие впоследствии знаменитыми слова, посвященные Лозинскому-переводчику: «Глыбы стихов высочайшей пробы» [Блок 1963: 371].

Гениальный переводчик «Божественной комедии» безошибочно угадывается в удостоенных благосклонных откликов Брюсова и Гумилева стихотворениях, включенных в сборник «Горный ключ» (1916), таких, например, как следующее, без заглавия, его заключающее:

То был последний год. Как чаша в сердце храма,
Чеканный, он вместил всю мудрость и любовь, —
Как чаша в страшный миг, когда вино есть кровь,
И клир безмолвствует, и луч исходит прямо.
Я к жертве наклонил спокойные уста,
Чтоб влить бессмертие в пречистый холод плоти,
Чтоб успокоить взор в светящейся дремоте,
И чуда не было. И встала темнота,
Но легким запахом той огненной волны
Больные, тихие уста напоены.
Блаженный и слепой, в обугленном молчанье,
Пока не хлынет смерть, я пью свое дыханье.

Самым убедительным доказательством вынужденного ухода представителей русского модернизма в катакомбы художественного перевода, позволявшего совершать «обряды» и продолжать жить так, как если бы все оставалось по-прежнему, можно считать коллективный перевод в 1920-е годы в студии переводчиков, организованной при «Всемирной литературе» под руководством Лозинского, сборника французского поэта-парнасца Ж.-М. де Эредиа.

Куда более громкой, чем французская, оказалась русская судьба замечательного поэта Франции, прежде всего благодаря экспериментальному коллективному переводу, осуществленному Лозинским и его учениками, хотя свой вклад в формирование этой судьбы в разные годы внесли также Брюсов, Волошин, Сергей Соловьев, Олерон, Гумилев, Георгий Иванов, Бенедикт Лившиц, Шенгели, Травчетов и многие другие (см.: [Поступальский 1973]).

Испанское имя, по мнению Теофиля Готье, не помешало Эредиа создать самые прекрасные на французском языке сонеты. К этой высокой оценке полностью присоединяется

П. Верлен: «Все писатели эпохи Возрождения до самого отдаленного потомства прибегали к сонету, который вновь восторжествовал у нас с 1830 г. и нашел в лице Жозе-Мариа де Эредиа, в этом испанце, так удивительно усвоившем себе язык и мирозерцание француза, своего специального великого поэта...» [Верлен 1895: 487].

Эта работа осталась в истории отечественного поэтического перевода как «соборный», по определению самого Лозинского, труд его студии. В «Чукоккале» Лозинский оставил такие строки в память о коллективном труде, которым он так гордился: «Я памятник воздвиг себе соборно-переводный...» [Чукоккала... 2006: 314]. «Лозинский открыл нам поэзию перевода», — вспоминала впоследствии одна из ярких переводчиц 1920–1930-х годов Елизавета Полонская [Полонская 2008: 399].

Поэты русского модернизма и их ученики, прежде всего призывавшие к «Цеху поэтов», отлученные от читателя, пытались сохранить свою эпоху, дотянуться до нее, воспользовавшись завесой мировой классики, подчас даже не очень «благонадежной», как поэзия Эредиа. Каменев выступил к XVII съезду ВКП(б) с основополагающей статьей о планах и задачах издательства «Academia», в которой было заявлено, что в планах издательства найдет место и серия, посвященная «мастерам стиля», куда включены, в частности, книги Бодлера, Верлена, Малларме, Ницше, Рильке, «глубоко враждебных по своей идеологии», но заслуживающих внимания «в качестве образцов высоких технических достижений словесного мастерства» [Филичева 2021: 663]. Имя поэта-парнасца не было упомянуто, но в этом ряду оно выглядело бы не менее естественно, чем имя Малларме, русская судьба которого была значительно менее громкой.

Трудно не согласиться с тем, что поэзия знаменитого поэта-парнасца действительно позволяла, коль скоро стихи писать нельзя, все же писать стихи, переводя. Стихи, они же переводы сонетов Эредиа, созданные Лозинским, его учениками, а также их общим учителем — Гумилевым, достаточно красноречивы, поскольку они очень напоминают оригинальную русскую поэзию предшествующей эпохи — эпохи модернизма:

Иль с каравелл они, склонясь на меч железный,
Смотрели, как встают на небе, им чужом,
Созвездья новые из океанской бездны.

(Н. Гумилев)

Я не один клинок в огонь и чернь одел,
И ради суеты богопротивных дел
Я душу обрекал бесовскому дурману.

(М. Лозинский)

Под солнцем пламенным, в лучах лазури ясной
Триремой белою прорезана волна,
И далеко за ней река напоена
Куреньями кадил и флейтой сладкогласной.

(Г. Иванов)

И Смерть, воспетая твоим нетленным словом,
Путем, не прерванным ни звуком, ни молвой,
На крыльях бархатных, пустыней мировой
Нас, убаюканных, помчит к созвездьям новым.

(Т. Владимирова)

Не удивительно ли — в начале 20-х годов, когда пролеткультовцы со злорадным торжеством кричали: «Во имя нашего завтра сождем Рафаэля... растопчем искусства цветы», и Маяковский провокационно вопрошал: «Почему не расстрелян Растрелли?», — в это самое время в центре Петрограда Михаил Лозинский с учениками обсуждал мельчайшие оттенки стихотворений французского парнасца, отвергавшего Человека, который «чужд мечтам отцов», предал недавних богов забвению, тогда как Природа, Земля «к своим богам нежна из века в век» [Эткинд 1997: 35].

Следует отдать должное прозорливости большевистского режима — именно эта деятельность, именно эти увлечения и убеждения были признаны контрреволюционными и антисоветскими.

В высшей степени показательными как для эпохи, так и для интересующей нас темы является, например, протокол допроса Т. Владимировой, произведенного Уполномоченным 4-го Отделения СПО А. Бузниковым 25 марта 1932 года. Этот протокол представляет собой малую часть материалов так называемого «Дела М. Д. Бронникова». Пытаясь смягчить свою вину, арестованная давала те показания, которые требовались:

...Я входила в антисоветскую литературную группу «Шерфоль», руководимую и направляемую переводчиком и поэтом Михаилом Леонидовичем Лозинским и поэтом-дилетантом М. Д. Бронниковым. Наш кружок

представляет собою ядро переводческой студии, организованной Лозинским, Замятиным и другими и закрытой в 1922 году властями за антисоветскую линию. Наш кружок «Шерфоль» существовал нелегально, собираясь на частных квартирах, и, помимо продолжения перевода сонетов дворянского поэта Эредиа, занимался изданием нелегального журнала «Устои», пародировавшего современность, политически враждебную нашему кружку [Вахтина, Громова, Позднякова 2019: 205].

И далее:

Задача кружка заключалась в укреплении антисоветских позиций членов кружка через насыщение их вышеуказанными идеями. В конце 1931 года собрания кружка вновь после короткого перерыва участились, в связи с тем, что нашему руководителю Лозинскому, имеющему влияние и вес в издательстве «Академия», удалось протащить через редакцию издательства издание переводов Эредиа, что явилось стимулом для оживления нашей антисоветской деятельности. Признаю, что издание вышеуказанного поэта (Эредиа) в настоящее время политически вредно⁶.

В протоколе допроса, произведенного штатным практикантом 4-го отделения СПО В. Мельниковым 31 марта 1932 года, читаем:

Лозинский, организатор и руководитель этого кружка, является сторонником ушедшей красивой жизни, поклонником дворянской поэзии, вроде поэта Эредиа, с безгловыми взглядами на современность. Поэзия советской действительности была ему чужда и враждебна. И поэтому он всеми силами старался, и это ему удалось, насыщать кружок дворянско-монархической поэзией, направляя творчество кружка по этому же руслу⁷.

Остается добавить, что согласно решению Коллегии ОГПУ в ЛВО от 17 июня 1932 года Т. Владимирова осуждена по ст. 58-10

-
- 6 Протокол допроса Владимировой Татьяны Михайловны, произведенного Уполномоченным 4-го Отделения СПО Бузниковым А. В. 25/III 1932 г. Л. 459. Не включенные в книгу материалы допросов Т. Владимировой были предоставлены мне П. Вахтиной.
 - 7 Протокол допроса Владимировой Татьяны Михайловны шт. практикантом 4-го отделения СПО Мельниковым В. 31-го марта 1932 г. Л. 462.

и выслана в г. Любим Ярославской области на 3 года. «Осуждена <...> за участие в переводческом кружке, во главе которого стоял М. Л. Лозинский», а именно — за то, что участниками кружка был переведен «сборник сонетов французского поэта Эредиа, являющегося старинным мастером стиха» [Вахтина, Громова, Позднякова 2019: 210].

Б. Лившиц в предисловии к изданному в 1925 году сборнику «Трофеи» Ж.-М. де Эредиа, переведенному на русский язык Д. Глушковым (Д. Олероном), напомнил о том, что автор перевода, родившийся в 1884 году в семье народовольца, который эмигрировал во Францию, вернувшись в Россию, в 1905-м за участие в революционном восстании попал в тюрьму, затем, в 1908-м, за принадлежность к нелегальной организации снова попал в тюрьму, уже до 1914-го, а после был выслан в Восточную Сибирь, где и умер в 1918 году после операции. Что же касается переводческой деятельности Глушкова, то заслуга его, согласно Лившицу, в том, что он «равно далек и от бальмонтовской бесшабашной отсебятины, и от благонамеренной безличности большинства русских переводчиков», именно потому и сумел почти вплотную подойти к «обетованному им поэту» [Лившиц 1925: 13]. Спустя семь лет, в 1932-м, за антисоветскую линию и укрепление антисоветских позиций «благодаря переводу сонетов дворянского поэта Эредиа» Лозинского осудили на три года лишения свободы условно, а некоторых его учеников выслали из Ленинграда.

Отметим также, что Лившиц, один из самых великих отечественных поэтов-переводчиков, отдавая дань уважения своему предшественнику, дал также замечательную характеристику самому художественному переводу, высокому искусству и святому ремеслу одновременно: «Д. И. Глушков, в свободные от революционной и политико-общественной работы часы, писал стихи, переводя, главным образом, лучших французских и классических поэтов древности» [Лившиц 1925: 17]. Писал стихи, переводя...

7

Противостояние «филологов» и «поэтов» на ниве художественного перевода с максимальной остротой проявилось именно во время сотрудничества тех и других во «Всемирной литературе», издательстве, которое, по замыслу Горького, должно было давать верный кусок хлеба в первую очередь писателям, а уже

во вторую — профессорам, коль скоро право на него в новой, советской, России имели только те, кто находился на государственной службе. При этом филологи, готовые переводить художественную литературу, почувствовали себя вытесняемыми на обочину. По воспоминаниям Е. Книпович, Блок, вынужденный тесно с ними сотрудничать и читать их работы, к большинству из них относился со смешанным чувством: «...уважения и почтительной неприязни, а также и досады на разрыв между огромным объемом знаний и академической косностью и даже тупостью в восприятии искусства». Однако были среди них и те, например В. Алексеев, кто вызывал его восхищение, поскольку в их работах «сумма знаний сочеталась с артистизмом и способностью к обобщениям» [Книпович 1987: 43].

В сущности, приверженцы как «литературного», так и «филологического» подхода в равной степени были убеждены в возможности адекватного перевода, достигаемого теми или иными средствами. Эту возможность убедительно обосновал Лозинский: переводчик, с его точки зрения, «должен стремиться к тому, чтобы всякий раз совокупность отобранных им элементов являлась наиболее полным **художественным эквивалентом оригинала**. Он должен стремиться к тому, чтобы его перевод производил **то же впечатление**, что и подлинник, чтобы он был ему **эстетически равноценен**. А для этого его перевод должен обладать **внутренней эстетической ценностью, самоценностью**» [Лозинский 1987: 105].

Как бы подчиняясь законам сонета (тезис — антитезис — синтез), не имеющий аналогов в мировой истории феномен культуры сложился из противостояния «поэтов», в большей, чем когда бы то ни было, степени вовлеченных в переводческую деятельность, и «филологов», обвиняемых в буквализме. Писатели всегда занимались художественным переводом, но никогда прежде переводная литература не была столь масштабной, никогда и ни в какой стране самые известные писатели не занимались переводом в таком объеме, и, соответственно, эта деятельность не производила впечатления «вторжения» в область интересов переводчиков, более или менее профессионально этой работой занимавшихся. Масштабная литературная «миграция» вызвала «антитезис», отпор со стороны переводчиков-филологов, сторонников филологически выверенного и максимально уважительного подхода к оригиналу, попытавшихся дискредитировать своих противников, которые, в свою очередь, вынуждены были, защищаясь

и отстаивая свои позиции, с максимальным вниманием отнестись к принципам, изложенным Гумилевым в его инструкции для переводчиков 1919 года, а фактически манифесте — «Переводы стихотворные».

При этом и ученики самого Гумилева, в том числе по «Цеху поэтов», и другие наследники Серебряного века, не только в первом поколении, как Мария Петровых, отвечали главному постулату гумилевского манифеста, спасительного для любого творца, — переводчик поэзии должен быть поэтом. Синтезом и послужило возникновение школы стихотворного перевода, стремящейся к тому, чтобы переводы становились выдающимися произведениями национальной литературы и в то же время текстами, сохраняющими все характерные особенности оригинального произведения инонациональной литературы.

8

Подведем некоторые итоги.

Сологуб, Гумилев, Кузмин и другие петербургские поэты эпохи модернизма заложили основы петербургско-ленинградской школы стихотворного перевода. Их ученики (Лозинский, Зоргенфрей, Зенкевич, Полонская, Лившиц, Вс. Рождественский) утвердили принципы этой школы, примирившей «поэтов» и «филологов», два многовековых «уклона»: выражать «слово словом» или «смысл смыслом», переводить буквально «по словам» или «по смыслу» [Алексеев 2021: 559–560], добившись синтеза двух, казалось бы, взаимоисключающих тенденций, к которому призывал Гумилев в своем переводческом манифесте (переводить поэзию может лишь поэт, пытающийся сохранить все основные особенности оригинала).

В условиях советской действительности стихотворный перевод стал своеобразными катакомбами, которые давали возможность, чаще всего иллюзорную, сохранять человеческое достоинство, плыть против течения и заниматься любимым делом.

Массовый, вынужденный «уход» поэтов Серебряного века в стихотворный перевод, обеспечивший сохранение поэтической, творческой энергии, был в каком-то смысле аналогичен консервации, сохранению языковой энергии на протяжении столетий народами, изгоняемыми с территории, на которой они веками жили, как было, например, с сефардами, сохранившими испанский язык XV столетия после изгнания их из Испании в 1492 году.

Каждый из поэтов Серебряного века, свидетель гибели эпохи модернизма, вслед за Шекспиром, блестяще переведенным Э. Линецкой, мог бы сказать: «Чернильной вязью жизнь продлю тебе». Чернильной вязью художественного перевода.

Формирование и расцвет школы стихотворного перевода в России не случайно совпали с концом Серебряного века русской поэзии. Более того, первыми блестящими представителями золотого века художественного перевода в России XX столетия оказались последние представители Серебряного века: Сологуб, Гумилев, Кузмин, Пастернак, Ахматова, Мандельштам, Цветаева. Сталкиваясь каждый год со все более возрастающим давлением цензуры, они вынуждены были именно художественному переводу посвящать души прекрасные порывы, а не просто уделять ему все больше сил, энергии и времени. Энергии в данном случае творческой, эстетической и поэтической, которая перетекла из оригинальной в переводную, сохранив при этом все достоинства и потенциал оригинальной.

Литература

Алексеев М. П. Проблема художественного перевода // Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов / Отв. ред. М. Э. Баскина, В. В. Филичева. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 549–607.

Ариас-Вихиль М. А., Полонский В. В. История издательства «Всемирная литература» в документах: финансовый аспект (1918–1921 гг.) // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 4. С. 374–393.

Ахматова А. Сочинения в 2 тт. / Под общ. ред. Н. Н. Скатова. Т. 2. М.: Правда, 1990.

Багно В. Е. «Оазис, где рокошет лира» (Николай Гумилев — переводчик) // *Гумилев Н.* Переводы. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2019. С. 5–16.

Багно В. Е., Сухарев С. Л. Михаил Кузмин — переводчик // XX век. Двадцатые годы. Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. Г. А. Тиме. СПб.: Наука, 2006. С. 147–183.

Бельй А. Символизм. Книга статей. М.: Культурная революция; Республика, 2010.

Блок А. А. Собр. соч. в 8 тт. / Под общ. ред. В. Н. Орлова. Т. 7. М., Л.: ГИХЛ, 1963.

Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем в 20 тт. Т. 8 / Отв. ред. А. М. Долотова. М.: Наука, 2010.

Богомолов Н. А. Из истории переводческого ремесла в 1930-е годы (М. А. Кузмин в работе над «Дон Жуаном» Байрона) // Русская литература. 2013. № 3. С. 44–86.

Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Советский писатель, 1990.

Вахтина П. Л., Громова Н. А., Позднякова Т. Дело Бронникова. М.: АСТ, 2019.

Верлен П. Хосе-Мария де Эредиа / Перевод с фр. // Всемирная иллюстрация. 1895. № 25. С. 487–488.

Гаспаров М. Л. Неизвестные русские переводы байроновского «Дон Жуана» // Великий романтик: Байрон и мировая литература / Отв. ред. С. В. Тураев. М.: Наука, 1991. С. 211–221.

Гумилев Н. Переводы стихотворные // Принципы художественного перевода. Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Пб.: Всемирная литература, 1919. С. 25–30.

Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. в 10 тт. / Гл. ред. Н. Н. Скатов. Т. 7. М.: Воскресенье, 2006.

Демидова О. Р. Издательство «Всемирная литература» в воспоминаниях писателей-эмигрантов // Художественный перевод и сравнительное изучение культур (Памяти Ю. Д. Левина) / Отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Наука, 2010. С. 139–157.

Иванов Г. Китайские тени // Иванов Г. Собр. соч. в 3 тт. Т. 3 / Сост., подгот. текста Е. В. Витковского, В. П. Крейда. М.: Согласие, 1994. С. 221–323.

Книпович Е. Ф. Об Александре Блоке. Дневники. Комментарии. М.: Советский писатель, 1987.

Кузмин М. От переводчика // Шекспир У. Трагедия о Короле Лире / Перевод с англ. М. Кузмина. М.; Л.: Academia, 1936. С. VII–IX.

Кукушкина Т. А. Из литературного быта Петрограда начала 1920-х годов (Альбомы В. А. Сутугиной и Р. В. Руры) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год / Отв. ред. Т. Г. Иванова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 341–402.

Лавров А. В. Андрей Белый под советским щитом // Пространство безграничной словесности: Сборник к 70-летию Всеволода Евгеньевича Багно / Ред. коллегия: В. В. Головин, П. Р. Заборов, М. Ю. Коренева и др. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 294–310.

Лавров А., Тименчик Р. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. Л.: Художественная литература, 1990. С. 3–16.

Лившиц Б. Хозе Мария де Эредиа и его «Трофеи» (вместо предисловия к русскому изданию) // Эредиа Х. М. де. Трофеи / Перевод с фр.

- Д. И. Глушкова (Д. Олерона). Л.: Государственное издательство, 1925. С. 5–13.
- Лозинский М. Искусство стихотворного перевода // Перевод — средство взаимного сближения народов / Сост. А. А. Клышко. М.: Прогресс, 1987. С. 91–106.
- Мандельштам Н. Воспоминания. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1970.
- Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем в 3 тт. / Сост. А. Мец. Т. 3. М.: Прогресс-Плеяда, 2011.
- Оцун Н. А. Лицо Блока // Оцун Н. А. Литературные очерки. Париж: Imprimerie Coopérative Étoile, 1961. С. 55–77.
- Полонская Е. Города и встречи. М.: НЛО, 2008.
- Поступальский И. С. Материалы к русской библиографии Жозе-Мариа де Эредиа // Эредиа Ж.-М. де. Трофеи / Перевод с фр. Г. Адамовича, Р. Блох, М. Бронникова и др. М.: Наука, 1973. С. 305–314.
- Рождественский Вс. Александр Блок (Из книги «Повесть моей жизни») // Звезда. 1945. № 3. С. 107–115.
- Стрельникова А. Б., Филичева В. В. Библиография художественных переводов, выполненных Ф. Сологубом. Незданные и несобранные поэтические переводы // Федор Сологуб: Разыскания и материалы / Под ред. М. М. Павловой. М.: НЛО, 2016. С. 629–709.
- Топоров В. Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв.: Тезисы науч. конф. Таллин: ТПИ, 1985. С. 4–10.
- Филичева В. В. Отзывы Д. А. Горбова о переводах из П. Верлена для издательства «Academia» // Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов. 2021. С. 662–691.
- Чуковский К. Дневник 1901–1969. В 2 тт. / Подгот. текста, коммент. Е. Ц. Чуковской. Т. 1. М.: Олма-Пресс, 2003.
- Чуковский К. И. Собр. соч. в 15 тт. / Сост. Е. Чуковская. Т. 14. М.: Терра, 2008.
- Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского / Сост., подгот. текста, примеч. Е. Чуковской. М.: Русский путь, 2006.
- Эткинд Е. Русская переводная поэзия XX века // Мастера поэтического перевода. XX век / Сост. Е. Г. Эткинд, ред. Л. А. Николаева. СПб.: Академический проект, 1997. С. 5–54.
- Эткинд Е. Записки незаговорщика. СПб.: Академический проект, 2001.
- Яснов М. «Хранитель чужого наследства...» Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода // Иностранная литература. 2010. № 12. С. 221–241.

References

- Alekseev, M. (2021). The problem of literary translation. In: M. Baskina and V. Filicheva, eds., *Artistic and philological translation in the 1920s – 1930s*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, pp. 549-607. (In Russ.)
- Arias-Vikhil, M. and Polonsky, V. (2020). The history of the publishing house Vsemirnaya Literatura in documents: financial aspect (1918-1921). *Studia Literarum*, 5(4), pp. 374-393. (In Russ.)
- Bagno, V. (2019). 'An oasis where the lyre rumbles' (Nikolay Gumilyov as a translator). In: N. Gumilyov, *Translations*. St. Petersburg: Izd. Pushkinskogo Doma; Vita Nova, pp. 5-16. (In Russ.)
- Bagno, V. and Sukharev, S. (2006). Mikhail Kuzmin as a translator. In: G. Time, ed., *The 20th century. The 1920s. From the history of international relations of Russian literature*. St. Petersburg: Nauka, pp. 147-183. (In Russ.)
- Bely, A. (2010). *Symbolism. A collection of essays*. Moscow: Kulturnaya revolyutsiya; Respublika. (In Russ.)
- Bogomolov, N. (2013). From the history of translation in the 1930s (M. A. Kuzmin and his work on Byron's 'Don Juan'). *Russkaya Literatura*, 3, pp. 44-86. (In Russ.)
- Bryusov, V. (1990). *Among the poems. 1894-1924. Manifestos. Articles. Reviews*. Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)
- Chukovskaya, E., ed. (2003). *K. Chukovsky's 1901-1969 diary (2 vols). Vol. 1*. Moscow: Olma-Press. (In Russ.)
- Chukovskaya, E., ed. (2006). *Chukokkala. Korney Chukovsky's handwritten almanac*. Moscow: Russkiy put. (In Russ.)
- Chukovskaya, E., ed. (2008). *The collected works of K. Chukovsky (15 vols). Vol. 14*. Moscow: Terra. (In Russ.)
- Demidova, O. (2010). Publishing house Vsemirnaya Literatura in the memoirs of émigré writers. In: V. Bagno, ed., *Literary translation and comparative study of cultures (In memory of Y. D. Levin)*. St. Petersburg: Nauka, pp. 139-157. (In Russ.)
- Dolotova, A., ed. (2010). *The complete works and letters of A. Blok (20 vols). Vol. 8*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
- Etkind, E. (1997). Russian translated poetry of the 20th c. In: E. Etkind and L. Nikolaeva, eds., *Masters of poetic translation. The 20th century*. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, pp. 5-54. (In Russ.)
- Etkind, E. (2001). *Notes of a non-conspirator*. St. Petersburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.)
- Filicheva, V. (2021). D. A. Gorbov's reviews of the translations of P. Verlaine completed for the publishing house Academia. In: M. Baskina and

- V. Filicheva, eds., *Artistic and philological translation in the 1920s — 1930s*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, pp. 662-691. (In Russ.)
- Gasparov, M. (1991). Unknown Russian translations of Byron's 'Don Juan.' In: S. Turaev, ed., *The great romantic: Byron and world literature*. Moscow: Nauka, pp. 211-221. (In Russ.)
- Gumilyov, N. (1919). Poetic translations. In: K. Chukovsky and N. Gumilyov, *Principles of literary translation. Articles by K. Chukovsky and N. Gumilyov*. Petersburg: Vsemirnaya literatura, pp. 25-30. (In Russ.)
- Ivanov, G. (1994). Chinese shadows. In: E. Vitkovsky and V. Kreyd, eds., *The collected works of G. Ivanov (3 vols). Vol. 3*. Moscow: Soglasie, pp. 221-323. (In Russ.)
- Knipovich, E. (1987). *On Aleksandr Blok. Diaries. Comments*. Moscow: Sovetskiy pisatel. (In Russ.)
- Kukushkina, T. (2002). From the literary life of Petrograd in the early 1920s (V. A. Sutugina's and R. V. Rura's albums). In: T. Ivanova., ed., *Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1997*. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, pp. 341-402. (In Russ.)
- Kuzmin, M. (1936). Translator's note. In: W. Shakespeare, *The tragedy of King Lear*. Translated by M. Kuzmin. Moscow; Leningrad: Academia, pp. VII-IX. (In Russ.)
- Lavrov, A. (2021). Andrey Bely under the Soviet shield. In: V. Golovin, P. Zaborov, M. Koreneva et al., eds., *The space of boundless literature: A collection marking Vsevolod Evgenievich Bagno's 70th birth anniversary*. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, pp. 294-310. (In Russ.)
- Lavrov, A. and Timenchik, R. (1990). 'Dear old worlds and the coming century.' Strokes to the portrait of M. Kuzmin. In: A. Lavrov and R. Timenchik, eds., *The selected works of M. Kuzmin*. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, pp. 3-16. (In Russ.)
- Livshits, B. (1925). José-Maria de Heredia and his 'Trophies' (a preface to the Russian edition). In: J.-M. de Heredia, *Trophies*. Translated by D. I. Glushkov (D. Oleron). Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo, pp. 5-13. (In Russ.)
- Lozinsky, M. (1987). The art of poetic translation. In: A. Klyshko, ed., *Translation as a channel for rapprochement between the peoples*. Moscow: Progress, pp. 91-106. (In Russ.)
- Mandelstam, N. (1970). *Reminiscences*. New York: Izd. im. Chekhova. (In Russ.)
- Metz, A., ed. (2011). *The complete works and letters of O. Mandelstam (3 vols). Vol. 3*. Moscow: Progress-Pleyada. (In Russ.)

- Orlov, V., ed. (1963). *The collected works of A. Blok (8 vols). Vol. 7.* Moscow; Leningrad: GIKhL. (In Russ.)
- Otsup, N. (1986). Blok's face. In: N. Otsup, *Literary essays.* Paris: Imprimerie Coopérative Étoile, pp. 55-77. (In Russ.)
- Polonskaya, E. (2008). *Cities and encounters.* Moscow: NLO. (In Russ.)
- Postupalsky, I. (1973). Materials for the Russian bibliography of Jose-Maria de Heredia. In: J.-M. de Heredia, *Trophies.* Translated by G. Adamovich, R. Bloch, M. Bronnikov et al. Moscow: Nauka, pp. 305-314. (In Russ.)
- Rozhdestvensky, V. (1945). Aleksandr Blok (From the book 'Story of my life'). *Zvezda*, 3, pp. 107-115. (In Russ.)
- Skatov, N., ed. (1990). *Works of A. Akhmatova (2 vols). Vol. 2.* Moscow: Pravda. (In Russ.)
- Skatov, N., ed. (2006). *The complete works and letters of N. Gumilyov (10 vols). Vol. 7.* Moscow: Voskresenie. (In Russ.)
- Strelnikova, A. and Filicheva, V. (2016). Bibliography of literary translations completed by F. Sologub. Unpublished and uncollected poetic translations. In: M. Pavlova, ed., *Fyodor Sologub: Findings and materials.* Moscow: NLO, pp. 629-709. (In Russ.)
- Toporov, V. (1985). On the cycles in the history of Russian literature. In: *Literary process and the development of Russian culture in the 18th – 20th cc.: Proceedings of the conference.* Tallinn: TPI, pp. 4-10. (In Russ.)
- Vakhtina, P., Gromova, N. and Pozdnyakova, T. (2019). *The Bronnikov case.* Moscow: AST. (In Russ.)
- Verlaine, P. (1895). Jose-Maria de Heredia. Translated from French. *Vsemirnaya Illyustratsiya*, 25, pp. 487-488. (In Russ.)
- Yasnov, M. (2010). 'The keeper of someone else's inheritance...' Notes on the Leningrad (St. Petersburg) school of literary translation. *Inostrannaya Literatura*, 12, pp. 221-241. (In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-209-228

ЧТО НЕ ТАК С ФОМУШКОЙ-ТРУБОЧИСТОМ

**О причинах неуспеха первого перевода
повести Ч. Кингсли «The Water Babies»
на русский язык**

ГЕОРГИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ВЕЛИГОРСКИЙ

кандидат филологических наук

Институт мировой литературы имени А. М. Горького
Российской академии наук

(121069, Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а;
email: screamer90@mail.ru)

Аннотация. В статье рассматривается первый, анонимный, перевод повести Ч. Кингсли «Дети воды» на русский язык (1874), получивший преимущественно негативные отзывы критики, и предлагается объяснение столь явного неуспеха, повлиявшего на восприятие облика автора отечественным читателем.

Ключевые слова: Ч. Кингсли, В. Порфирьев, «Дети воды», викторианская литература, волшебная сказка, детская литература.

Статья поступила 14.09.2021.

© 2022, Г. А. Велигорский

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-209-228

WHAT IS WRONG WITH FOMUSHKA THE CHIMNEY-SWEEP?

Why the first Russian translation of C. Kingsley's
The Water Babies was a flop

GEORGY A. VELIGORSKY

Candidate of Philology

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
(25a Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation;
email: screamer90@mail.ru)

Abstract: The article is concerned with the first Russian translation of Charles Kingsley's (1819–1875) *The Water Babies* (1863), one of the most controversial children's books written by a British author: rich in allusions and quotations and disguised as a fairy tale, it features a powerful social commentary and a stinging satire of the Victorian society. On the back of the popularity of British children's books, the novel was translated and published in 1874 — the second major work by C. Kingsley (who had been generously promoted by A. Kraevsky on the pages of *Otechestvennye Zapiski*) to have been printed in Russia, and the first ever translation of *The Water Babies*. The book, under the Russian title of *The Adventures of Fomushka, the Chimney-Sweep, above Ground and under Water* [*Priklyucheniya Fomushki-trubochista na zemle i pod vodoyu*], was lavishly illustrated, boasted a large print run and was extensively advertised in periodicals; yet it proved to be a failure. Its publication undermined Kingsley's popularity in Russia and allowed 'pochvennichestvo'-leaning reviewers to question the value of English children's literature in general.

Keywords: C. Kingsley, V. Porfiriev, *The Water Babies*, Victorian literature, a fairy tale, children's literature.

The article was received on 14 Sept. 2021.

© 2022, G. A. Veligorsky

У английского писателя и проповедника Чарльза Кингсли (1819–1875) была насыщенная творческая жизнь. Будучи выпускником Кембриджа и ревностным служителем Англиканской церкви, он переписывался с ведущими учеными эпохи (Т. Гексли, Ч. Дарвином, Р. Оуэном и др.) и приветствовал теорию эволюции; вместе с У. Моррисом и Т. Хьюзом стоял у истоков христианского социализма, был ярким чартистом и поборником «мускулистого христианства» (*muscular Christianity*). На авторском счету Кингсли несколько томов проповедей и популярные исторические романы, пересказ мифов Древней Греции, школьные учебники — и одна из самых спорных сказок не только викторианской Англии, но и когда-либо написанных вообще.

В конце 1850-х годов Кингсли (на тот момент — один из популярнейших британских писателей) кардинально меняет свой творческий курс. Он уже отошел от увлечения чартизмом, явно звучавшего в его ранних романах: «Дрожжи» («*Yeast*»; сериализован в журнале *Fraser's* в 1848 году; отдельная книга — 1851), «Олтон Локк, поэт и ткач» («*Alton Locke, Tailor and Poet*», 1850) и «Два года назад» («*Two Years Ago*», 1857), — и, остепенившись, приобщается к новым темам. Кингсли признают в ученых кругах: в 1856 году он избран членом Линнеевского общества, в 1863-м — членом Геологического общества в Лондоне. В 1850-х он публикует несколько сочинений для детей и подростков: научно-популярную книгу «Главк, или Чудеса побережья» («*Glaucus; or, Wonders of the Shore*», 1855), пересказ греческих мифов с парадоксальным заглавием «Герои, или Греческие волшебные сказки» («*The Heroes; or, Greek Fairy Tales*», 1856)¹ — и, испробовав силы на этом пути, принимается за волшебную повесть.

В период с августа 1862 по март 1863 года повесть «*The Water Babies*» сериализуется в журнале *Macmillan's Magazine* (всего восемь выпусков — по количеству глав). Вскоре после этого, в 1863 году, выходит книжная версия, напечатанная английским издательством *Macmillan*.

Повесть была встречена неоднозначно. Суммируя отношение к ней викторианского читателя, Х. Карпентер емко пишет: «Блистательная удача и провал — противоречивая, запутанная,

1 Впоследствии он также опубликует учебник «Мадам Как и Госпожа Почему, или Первые уроки земной премудрости» («*Madam How and Lady Why; or, First Lessons in Earth Lore*», 1869), выстроенный в форме доверительного диалога с ребенком.

вдохновляющая, сентиментальная, веская, могучая доводами, предвзятая до абсурда — но в общем и целом превосходное чтение». В этой книге, отмечает ученый, наметились «все главные направления, которым будет следовать детская литература на протяжении следующего столетия»; она сочетала в себе «социальный комментарий об условиях жизни бедных тружеников, множество специальных сведений о повадках подводных жителей и рассказ о <...> духовном преобразовании души в Чистилище, сразу же приводящий на память Данте»² [Carpenter 1985: 24].

Уже первые рецензенты отмечали влияние сказок Х. К. Андерсена, свифтовского «Гулливера» (к которому Кингсли отсылает и сам, упоминая в главе VIII остров Лапута), «Пути паломника» Дж. Беньяна; наконец, один из первых критиков сравнил «Детей воды» с «Гаргантюа и Пантагрюэлем» — параллель, к которой еще не раз будут обращаться ученые-кингслеvedы на протяжении полутора веков.

Начиная с 1880-х годов появляются новые издания повести, в том числе иллюстрированные и подарочные, а также и первые переводы на европейские языки: в 1880 году выходит немецкий пересказ Э. Преториуса («Die kleinen Wasserkinder: Ein Feenmärchen für ein kleines Landkind»), а в начале XX века увидят свет и первые французские «переделки» (1914, 1925). Однако к моменту их появления один перевод уже существовал; он был издан в 1874 году в Санкт-Петербурге, и текст оригинала в нем преобразился не меньше, чем герой повести, маленький трубочист, во время странствия по подводному миру.

* * *

Интерес к творчеству Кингсли, подогреваемый в первую очередь «западническим» журналом «Отечественные записки» (редактором которого в то время был А. Краевский), прослеживается в России еще с середины XIX века. В 1856 году на страницах журнала печатается статья К. Штахеля «Английские поэты: Кингсли, Теннисон, Броунинг и Эндис». Автор статьи пишет

2 Перевод с английского мой. Об идее очищения в религиозном контексте как ключевой для повести Кингсли см. также: [Демурова 1983: 244].

о Кингсли как о «таланте в высшей степени самостоятельном», в чьих произведениях «веет дух лиризма, то есть заметно непрерывное участие самого поэта — не произвольное вмешательство, а животворная симпатия, которую только Бальзак из современных романистов умел соединить с высшей объективностью». Завершая рассуждение, Штахель вопрошает: «Чего же недостает для того, чтобы провозгласить его гением?» — и сам отвечает на свой вопрос: «Популярного успеха, который, может быть, придет завтра» [Штахель 1856: 23, 28].

На протяжении 1856 года «Отечественные записки» продолжают знакомить читателя с Кингсли — прозаиком, поэтом и критиком. В томе 104 (№ 4) печатаются его стихи; в томе 107 (№ 7) публикуется разбор и пространная выдержка из его статьи «Театр и пуритане» («Plays and Puritans»), напечатанной в журнале *North British Review*, который, по замечанию рецензента, «занимает не последнее место» между английскими периодическими изданиями «уже потому, что г. Кингсли принимает в нем постоянное участие» [*North...* 1856: 10]. Наконец, в 1858 году (т. 116–119), всего год спустя после выхода в Англии, на страницах журнала печатается перевод романа «Два года назад».

Отреагировали «Отечественные записки» и на появление книжной версии повести «Дети воды». В 1863 году в разделе «Литературная летопись» появился анонс книги «*The Water Babies. A fairy tale for land babies. By Charles Kingsley* (Дети воды. Волшебная сказка для детей земли. Соч. Чарльса Кингслея). London, 1863». Справка о книге гласила:

Под формой волшебной сказки, которая не может не понравиться детям, знаменитый автор <...> представил замечательную аллегорю, не уступающую во многих местах Гуливеру <sic!> и «Странствию Пильгрима» Боньяна. Читатель, восхищенный поэтическим изложением и неподдельною веселостью автора, с удовольствием следует за ним на дно океана, населенное фантастическими созданными, и жадно выслушивает все его колкие шутки и сатирические замечания на наши нравы и обычаи [*The Water...* 1863: 90–91].

Таким образом, почва для появления на русском языке повести «*The Water Babies*» была подготовлена — и одиннадцать лет спустя увидело свет ее первое переводное издание [Кингсли 1874].

В 1874 году Санкт-Петербургское издательство Н. Карбасникова выпускает небольшую книжицу (в формате ин-октаво), озаглавленную «Похождения Фомушки-трубочиста

на земле и под водою». К названию была дана сноска: «С английского: *The Water Babies by the Rev. Ch. Kingsley*». Скорее всего, анонимный переводчик опирался на первое английское издание повести или же одну из его ранних перепечаток (до 1869 года, когда Кингсли именовался уже «каноником Честера»). Тираж составил 2000 экземпляров (весьма солидный для эпохи, когда средний тираж художественной книги не превышал 1200 шт. [Рейтблат 2014: 123]), цена — 1 руб. (для такого объема и формата — опять же весьма значительная). Отпечатанная в типографии Б. Ямпольского, книга была богато проиллюстрирована: три полосные иллюстрации, четыре сюжетных инициала-«буквицы» и три сюжетные концовки.

Несмотря на замечание одного из рецензентов («Картинки очевидно взяты из другого издания, за исключением мелких...» [Похождения... 1881: 994]), можно с убеждением сказать, что все иллюстрации были изготовлены под заказ. Имена художника и гравера на титульной странице не значатся, однако большинство рисунков подписаны, и личности их создателей можно установить. Гравером издания выступил Кс. Ос. Май, упоминаемый в «Подробном словаре русских гравированных портретов» Д. Ровинского, в частности — как гравер портрета Екатерины II для календаря Г. Гоппе [Подробный... 1889: стб. 667]; его подпись (с вариантами: Кс. Май, Ос. Май) встречается под полосными картинками в нижнем правом углу. В левом же углу под большинством иллюстраций (за исключением двух инициалов) стоит другая подпись — Порфирьев. Судя по характерной пиктограмме-завитку внутри буквы «П», эта подпись принадлежит Василию Ивановичу Порфирьеву³, в ту пору еще молодому вятскому живописцу, впоследствии — штатному художнику «Осколков» и «Стрекозы», иллюстратору молодого А. Чехова [Неминуций 2014: 149–154].

Книга вышла из печати в конце 1874 года (цензурное разрешение от 19 сентября), а всего два месяца спустя появился и первый отклик — рецензия, напечатанная в январском номере журнала «Педагогический листок». В краткой (чуть более страницы) заметке анонимный обозреватель пересказывал сюжет повести, отмечая, что основной предмет книги — проживание Фомушки «на дне реки, в царстве фей», где он «совершает разные прогулки, беседует с рыбами, раком, которого спасает из корзинки рыбака»,

3 Имя и отчество художника восстановлены по изд.: [Указатель... 1974: 556].

а затем встречается «дочь одного барона, у которого он <...> живя на земле, чистил трубы». Затем, по мнению рецензента, следует краткий период наставления персонажа, а после описывается, как «царица фей играет на речном дне и кормит разными лакомствами умных и добрых водяных детей».

Вот вам и все. Ни очерка, сколько-нибудь сносного, положения трубочистов в первых двух главах, ни дельного описания речного дна, его устройства, подводной жизни... Вымысел — не ради серьезной цели, а просто вымысел ради вымысла.

Заключая рассуждения, обозреватель выносит жесткий вердикт: «Чтение производит тяжелое ощущение, и надо употребить усилие над собою, чтобы прочесть до конца всю сочиненную им чепуху» [*Похождения... 1875: 46–47*].

Последующие критики вторили первому. Так, Э. Железнова, обозреватель журнала «Женское образование», отмечала «ложные мысли» и «пошлые остроты», которыми изобилует перевод, и предостерегала детей и их воспитателей от «этой в высшей степени вредной <...> книги» [Железнова 1878: 541]. Само появление повести, по мнению рецензента, дает основание усомниться в представлении об английской детской литературе как «самой богатой и самой совершенной», господствующем среди российских учителей. Железнова призывает читателей относиться к подобным книгам «более осмотрительно» — и завершает отзыв резким императивом: «...пора бы нам оставить вредное и смешное пристрастие ко всему иностранному!» [Железнова 1878: 544]. Схожие идеи выскажет три года спустя и анонимный критик из журнала «Педагогический сборник», писавший, что у автора вместо сказки получились «какие-то пустячки, не дающие пищи ни уму, ни сердцу, а портящие вкус ребенка благодаря грубым остротам и диким положениям» [*Похождения... 1881: 994*].

Чтобы лучше понять, что же стало причиной столь громкого неуспеха, вызывающего недоумение у современных зарубежных исследователей⁴, прежде всего обратимся к оригинальному тексту.

4 Так, финский исследователь Б. Хеллман, автор монографии «Сказка и быль: История русской детской литературы», высказывает удивление тем, что «многоплановость, аллюзии и элементы абсурда не произвели никакого впечатления на русского читателя» [Хеллман 2016: 161].

Важный элемент повести Кингсли — ее архитектоника. Книгу предваряет посвящение «Моему младшему сыну, Грэнвиллу Артуру, и прочим славным маленьким мальчикам»⁵, а также стихи: «Come, read me my riddle, each good little man / If you cannot read it, no grown-up folk can» («Приходи, прочти мою загадку, всякий славный мальш, / Если ты ее не прочтешь, то и взрослый также не сможет»), сам тон которых настраивает на то, что перед нами — не сказка, а скорее притча, отсылающая к словам Христа о детях: «таковых есть Царствие Небесное» (Мф. 19:14). За ней следует стихотворная посылка (добавленная впервые в издании 1864 года) с обращением к «неверующим саддукеям и еще менее верующим фарисеям»: Кингсли сообщает, что, оставив их в стороне, он лучше окликнет свою сельскую музу и пойдет «играть в чехарду с детьми и реальностью» («To play a leap-frog <...> / With children and realities»). Все дальнейшее повествование разбито на восемь глав, примерно одинаковых по объему (за исключением последней, самой обширной, на которую приходится аллегорическое описание странствий Тома по островам) и замыкаемых общей моралью. Практически каждую главу предваряет стихотворный эпиграф из творчества романтических поэтов (четыре эпиграфа взяты из У. Вордсворта, два — из Г. У. Лонгфелло, один — из С. Т. Колриджа); главе II предпослана цитата из «Королевы Фей» Э. Спенсера, отдельные фрагменты которой входили в круг чтения британских детей [*The Oxford...* 1984: 173–174]. В первом издании были введены сюжетные инициалы, созданные Джозефом Ноэлем Патеном (1821–1901), автором многих полотен на библейские, а также фантастические сюжеты («Примирение Оберона и Титании», 1847; «Набег фей на рыцарский отряд», 1867; «Путти, сидящий на лебедь», 1860-е годы). Инициалы были призваны подчеркнуть ключевые сцены каждой главы; к примеру, главу I предварял рисунок, изображающий белокурую Элли в кровати, а рядом с ней — Тома, смотрящего на себя в зеркало и вперые воочию видящего свою «черноту».

Не менее обстоятельно, чем к архитектонике книги, относится Кингсли и к ткани повествования. Важной чертой авторской поэтики является кропотливая работа со словом. Кингсли (наравне с Э. Лиром) был одним из первых детских писателей, уделявших большое внимание звукописи; он тщательно

5 Здесь и далее перевод с английского мой, если не указано иное. — Г. В.

подражает «разговорам» животных, «переводя» их на человеческий язык: «Кур-ру-у-ук, кур-рр-у-ук» (убивают, грабят, пожар), «кур-ру-у-ук-кок-кик» (светопреставление) и т. д.; подробно описывает повадки зверей — игру лисят с мамой-лисицей, «ванну», которую принимает тетерев, и др. Автор выстраивает звучные синонимические ряды, вводит каламбуры, часто использует анафоры, параллелизмы («and above it, gray crag, gray down, gray stair, gray moor, walled up to heaven» — «а вдалеке, за долиной — серый утес, серый холм, серые уступы, серая пустошь — и так до самых небес»), индивидуальные сравнения («спал крепче, чем колотый поросенок»⁶, «хорошие лошади не растут на заборах, как ежевика»), подражание детской речи, риторические восклицания, почти теннисоновские аллитерации («you are a heath-cropper bred and born», «face as red as a rose, and a hand as hard as a table, and a back as broad as a bullock's») — словом, делает все, чтобы повесть развлекала ребенка уже на уровне синтаксиса и лексики. Кингсли вводит в повествование «детский интертекст» — цитаты из произведений, знакомых маленькому читателю (колыбельные, потешки, считалочки, мнемонические стихи, дразнилки, пальчиковые игры и проч.), но менее очевидных для читателя взрослого; обращается к мифотворчеству, ироничной этиологии и т. д. Как художник, он пользуется богатой палитрой: если его персонаж одет в куртку, то она не «синяя», а «синяя, словно небо» («sky-blue»), если Кингсли упоминает собачий нос, то он не «розовый» или «черный», но «mahogany» («цвета красного дерева»). Для некоторых персонажей из простонародья — таких как трубочист Граймз или шотландка-учительница — Кингсли прописывает стилизованную речь, пересыпая ее диалектизмами («bairn» — «парень», «beck» — «ручей», «bairdly old chap» — «крепкий старик», «gradely lasses» — «пригожие девушки» и др.). Заядлый охотник и рыболов, он использует профессиональную терминологию («slot», «brow», «bay», «tray», «points», «stog», «heath-cropper»), а как ученый-натуралист — научные термины (в значении некоторых из них сомневаются и современные английские литературоведы).

При первом взгляде на издание «Фомушки-трубочиста...» становится ясно, что в переводе книга изрядно сокращена.

6 Эта фраза (переведенная, впрочем, точно) вызвала резкое неприятие у рецензента «Педагогического сборника» [*Полождения... 1881: 994*].

Крупная повесть, «объемом равная увесистому роману» [Демурова 1983: 240] (в первом английском издании — 310 страниц), превратилась в тонкую книжицу карманного формата. (Впрочем, это судьба многих дореволюционных сочинений, с которыми переводчики часто обращались «по своему усмотрению», удаляя обширные фрагменты и дописывая от себя.)

Чтобы реконструировать процесс работы над повестью, попробуем воссоздать «портрет» переводчика (который, как уже отмечалось выше, предпочел остаться анонимным). Рецензенты единогласно упрекают его в низком уровне мастерства. Железнова критикует грубую лексику, которая чаще является не следованием оригиналу, но вольностью переводчика, огрубляющего авторский текст: «зашибить грош», «дал стречка», «с кислой рожей» (ср. у Кингсли: «sour face» — «с угрюмым лицом») и др. «Перевод сделан неумелою рукою: неправильные обороты речи, лишние фразы», — подытоживает рецензент «Педагогического сборника» [*Полождения... 1881*: 994].

С последним утверждением тем не менее согласиться трудно. Несмотря на встречающиеся в тексте ошибки, переводчик все же явно владеет как английским, так и литературным русским языком, а кроме того, обладает познаниями в естественно-научной среде. При переводе слова «terrier» переводчик использует необычное слово — «крысоловка». В значении «порода собаки» оно не фигурирует в дореволюционных словарях (ср. у В. Даля: «Западня, ловушка на крыс») и впервые встречается в словаре Д. Ушакова («Собака особой породы, истребляющая крыс»). «Корпус русского языка» фиксирует первое его вхождение в повести А. Куприна «Славянская душа» (1894); однако в действительности такой перевод слова «terrier» встречается и раньше, в нескольких малоизвестных произведениях — и в том числе в переводе цикла лекций Гексли: «Лягавая, гончая, бульдог и крысоловка (Terrier) вовсе не похожи друг на друга, а между тем есть основание предполагать, что все они произошли из одного источника...» [Гексли 1864: 99]. Разумеется, было бы поспешно ставить знак тождества между переводчиками лекций Гексли и сказочной повести, утверждая, что это одно и то же лицо, — однако с большой вероятностью переводчик «Положений...» был с этим изданием знаком.

Знание натуралистических терминов обнаруживается и далее в переводе. В главе III, в сцене перевоплощения в стрекозу, куколка восклицает: «I am a dragon-fly now, the king of all the flies...»; ср. у переводчика 1874 года: «Я теперь Коромысло,

царь всех стрекоз». Коромыслом называют крупную стрекозу (лат. *Libellula*), достигающую в длину 7–7,5 см⁷. В главе IV, впервые увидев Фомушку, профессор Заспиртуй-их-Всех-в-Колбах восклицает: «Какой крупный голоторий! да еще с руками! синапта, конечно <...> Непременно должен быть из головоногих»; в тексте перевода опять же верно отражены оригинальные термины.

Таким образом, перед нами возникает портрет анонимного переводчика: это ученый-натуралист, знающий в общем и целом английскую культуру, неплохо (но с оговорками) владеющий языком, однако не особо хорошо знакомый с литературой детской.

Приступая к анализу перевода 1874 года, можно сказать, что читательское ожидание было обмануто уже заглавием. Конечно, переименование героев «на русский лад» было обычным для переводческой практики XVIII–XIX веков; но если превращение викторианской девочки Алисы в Соню («Соня в царстве Дива», 1879) играет на руку переводчика (ведь приключения в волшебной стране — не более чем сон, увиденный в «июньский полдень золотой»), то имя Фомушка вызывало у читателя ряд устойчивых ложных ассоциаций. Слыша имя Том, маленький англичанин вспоминал Мальчика-с-пальчик (*Tom Thumb*) — ловкого и проворного героя авторских (Перро, братья Гримм) и народных сказок, воплощение приговорки «мал, да удал», персонажа, прочно ассоциировавшегося с миром детства (как известно, одни из первых брошюр, опубликованные Джоном Ньюбери, «отцом» британского детского книгоиздания, назывались «Книга песен Мальчика-с-пальчик», 1744 и «Книжечка сказок Мальчика-с-пальчик», 1761). Читатели повзрослее могли вспомнить и Тома Брауна — героя знаменитого «романа воспитания» Томаса Хьюза («*Tom Brown's Schooldays*», 1857). Наконец, Томом звали маленького лирического героя (Том Дэк) из стихотворения У. Блейка «Трубочист» («*The Chimney Sweeper*», из сборника «Песни невинности», 1784–1789), чья история метафорически схожа с фабулой «Детей воды» (по принципу идеи омовения от сажи и копоти, возрождения от черноты-смерти к жизни).

7 Современные переводчики в этой сцене следуют оригиналу буквально; ср. в версии Н. Коптюг (1993): «Я стал стрекозой, королем всех мух».

В русской литературе Фома ассоциировался прежде всего с глупостью, народной «темнотой», а также нелепыми и грубыми выходками, не в последнюю очередь благодаря Фоме и Ереме — хрестоматийной паре дураков, сквернословов и бражников. На слуху у читателей были пословицы: «На безлюдье (вариант: безмирье) и Фома дворянин», «Фома не купит ума, а свой продает» и др. Такой образ Фомы отражается и в детской литературе. В 1863 году в Санкт-Петербурге вышло очередное издание стихотворной сказки П. Татаринова «Фомушка в Питере, или Глупому сыну не в помощь богатство», где сын описывается так: «Простоват и ротозей, / Ну да просто — дуралей». В 1879 году была напечатана книга «Русский Дон Кихот, богатырь Фома-Крома, сын Беренников», повествующая о том, как «трусливый Фома, одерживающий случайные победы, считается в богатырях» [*Справочная...* 1907: 177].

Переводческие вольности, возникающие на первых страницах, запутывали и сбивали читателя — и все-таки не ставили на повести крест. Несмотря на неточности и небольшие купюры, текст в общем и целом верно отражает оригинал. Так продолжается до тех пор, пока переводчик не доходит до первого «раблезианского перечня» (которыми богата дальнейшая повесть) — описания дома лорда Хартовера:

Мансарды были англо-саксонские.

Третий этаж — в норманнском стиле.

Второй — в стиле Чинквеченто.

Первый — в елизаветинском.

Правое крыло — безукоризненный дорический ордер.

Фронтон был раннеанглийский, но с просторным крыльцом, совсем как в греческом Парфеноне — и т. д.

Сам по себе перечень не настолько труден для перевода, в нем нет сложной игры слов или узкоспециальных терминов; однако переводчик об него «спотыкается» — ведь он думал, что переводит именно *сказку*. Согласно авторитетному труду по детской литературе того времени — справочнику Ф. Толля «Наша детская литература» (1862), — подобные тексты адресовались читателям «первого возраста» (от 5 до 8 лет). Из числа рекомендуемых такому читателю иностранных книг составитель выделяет повести Гофмана — «Сказку о щелкуне» и «Немого из Фрибурга», подчеркивая, что в них «фантастический элемент <...> не отъединен от познавательного» [Толль 1862: 60]. В то же

время Толль критикует книги, написанные только для развлечения (ср. замечание рецензента «Педагогического листка»), а волшебные сказки Перро и вовсе ставит в один ряд с такими методами, как «укачиванье до одуренья, щекотанье, кормление сластями до изнеможения желудка и т. п.» [Толль 1862: 71–72].

В итоге переводчик разрешает дилемму: он пропускает раблезианский перечень и следующее за ним рассуждение Кингсли, удаляя в общей сложности 2,5 страницы английского текста, — и далее движется по тексту оригинала. Однако именно с этого места его подход к работе меняется. Текст подвергается значительному упрощению; ср., например, описание старушки-учительницы, которое Кингсли приводит в главе II: «...на ней была красная юбка, короткая сорочка из ситца, на голове — чистый белый капор, а поверх него — черный платок, завязанный узелком под подбородком»; у анонимного переводчика: «в красной юбке, белой кофте и белом чепце». Встречаются переводческие ошибки, калькированные фразы, тавтологии («Страха он, впрочем, и тут не чувствовал, потому что вообще чувствовал себя в крошечной тьме трубы на столько же дома, сколько крот под землей»).

В то же время, наряду с мелкими огрехами, в текст продолжают вноситься купюры. Из-за этих сокращений страдает не только увлекательность повести, но и ее основная идея. Рассмотрим, как это происходит, на примере главы III, в которой начинается духовное преобразование «водного малыша» Тома. В переводе полностью опущена сцена, в которой Том ломает домик ручейника (после чего ему становится стыдно, но он начинает проказничать «вдвое пуще, как все непослушные дети»). Эпизод, в котором на Тома, издевающегося над мальками, нападает взрослая форель, опущен: из него удален важный акцент на ужасе (awe), пережитом героем, — важнейшей фазе духовного становления по модели Э. Берка [Burke 1757], осмысленной У. Вордсвортом в поэме «Прелюдия» («Foster'd alike by beauty and by fear...»), сочинении, с которым Кингсли был, безусловно, знаком. Наконец, травестирована важнейшая сцена, которую современные исследователи относят к разряду «эпифаний» [Handy 2015: 36], — встреча Тома с куколкой стрекозы (имаго), превращающейся во взрослую особь. Том спрашивает куколку, кто она такая и что она делает, на что куколка отвечает: «Я хочу раскрыться (split)» — важный для Кингсли-христианина момент духовного перерождения. Переводчик передает эти слова так: «Я хочу лопнуть. Мои братья

и сестры лопнули и стали красивыми, с крыльями». В оригинале куколка говорит, что хочет стать «прекрасным созданием» («beautiful creature»), делая акцент не столько на внешней, сколько на внутренней, духовной красоте; переводчик же смещает акцент на красоту. Искажена и реплика Тома, который в оригинале восклицает: «O, what a beautiful creature» — «Что за прекрасное существо»; ср. в переводе: «Какая прелесть!»

Таким образом, сложное развитие персонажа, его становление через соприкосновение со стыдом, упрямством, благоговейным ужасом и, наконец, божественной красотой — переводчик сводит к двум предложениям: «Иногда ему так делалось стыдно, что он прятался в траве или между камней, на дне речки и долго не решался показаться. Понемногу он стал осторожнее, ласковее и приветливее».

Особое возмущение критиков вызывала характеристика, которую Кингсли дает профессору, сопровождающему Элли во время прогулки на речной берег (глава IV): «Человек ужасно ученый, но не очень умный». «В этом описании учителя, — пишет Железнова, — неуместно карикатурное противопоставление учености, наталкивающее невольно на мысль, что лучше иметь учителем умного невежду, чем ученого глупца» [Железнова 1878: 542].

Чтобы лучше понять этот эпизод, обратимся к оригиналу повести. В главе IV рассказывается, как леди Хартовер отправляется на прогулку со своими детьми в сопровождении ученого профессора — доктора Заспиртуй-Их-Всех-в-Колбах (в оригинале — Pthmlnspirts, от англ. Put-Them-All-in-Spirits), наполовину поляка, наполовину голландца. Доктор изображается Кингсли как добрый, в общем-то, человек, но с сердцем, закосневшим от ученого тщеславия, и к тому же безбожник. В переводе он, однако, утрачивает большинство своих черт и превращается в чванного моралиста: «Каких детей в воде? Что за вздор, милочка?»; «“А потому что не может”, — резко отвечал учитель и в сердцах закинул сетку»; «“Водяные глупости, сударыня”, — сказал учитель и круто отвернулся». У Кингсли все эти высказывания также присутствуют, но лексика в них значительно мягче; резкий же ответ профессора оправдывается тем, что «водяной малыш» Том появился как раз в ту минуту, когда ученый авторитетно доказывал Элли, что водяных малышей не бывает. Таким образом, замечание автора о том, что профессор «был очень добр и сам ужасно любил детей», в переводе звучит голословно.

После того как профессор Заспиртуй-Их-Всех-в-Колбах выбрасывает пойманного им Тома в реку, а Элли, попытавшись

схватить «малыша», падает со скалы и разбивает о камень голову, ученый переживает жестокие угрызания совести. Он горько плачет, никак не может утешиться и все время зовет водяных малышей, отчего в голове у него возникают голубые фолликулы Бампстерхойзена (заболевание, разумеется, вымышленное). С этого момента начинается один из интереснейших эпизодов книги — сумасшествие и искупление профессора. Для духовного очищения он сначала должен пройти через мытарства врачебной науки. Среди лекарств, которыми лечат профессора, — всевозможные снадобья как действительно существующие, так и придуманные; средства как древней (безоаровый камень, вода из Нила, семена мандрагоры), так и современной медицины. Здесь карнавальный талант Кингли разворачивается в полную ширь; он смешивает медицинские практики и шутовские средства («тоска зеленая», «выкидывание коленцев», «баклушебиение», «от мертвого зайца уши», «седьмая вода на киселе» и т. д.); среди новейших методик фигурируют вызывание духов, столоверчение, пилюли Холлоуэя, Моррисона и Старины Парра (смесь вымышленных и патентованных средств), месмеризм, гомеопатия, разные методы экзорцизма, а также садоводство, крокет, музыкальные вечера, некрепкий табак, газета *Saturday Review*, симпатия, антипатия, апатия и, наконец, — «полный вздор» («*Pure Bosh*») «и все остальные -ипатии и -опатии, которые Чудак избрел, а Балбес испробовал с той самой поры, когда чернокожие дикари обтесали первый камушек в Аббевилле». В итоге профессору Заспиртуй-Их-Всех-в-Колбах, прошедшему через страдания и тем самым «очищенному», но пока не вылеченному, приходится написать ученый труд, «толстую-претолстую книгу», в которой он доказывает, что луна сделана из зеленого сыра, а пятна на ней — это нерожденные пока еще дети; и лишь после этого фолликулы Бампстерхойзена выходят из его головы. Так завершается история «перевоспитания» гордца-ученого — и профессор доживает свой век изменившимся человеком, «умудренней, но грустней» («*a sadder and a wiser man*»), — как и Брачный Гость из «Сказания о Старом Мореходе» Колриджа, к которому недвусмысленно отсылает цитата.

В версии анонимного переводчика история укорочена всего до двух фраз, а конец ее — мрачен и безысходен: «На следующее утро учитель в отчаянии сошел с ума. Никакие доктора не могли его вылечить, и он все бредил про Нелли и водяных детей до самой своей смерти». Так переводчик устраняет

персонажа, едва тот успел появиться, — а на следующей странице неожиданно обрывает и повесть. История завершается невнятно и скромно: Фомушка встречает Элли, и они опять «взялись за уроки и занимались оба с таким удовольствием, что семь лет прошли для них как один миг». В сущности, переводчик обрывает сказку на середине (наскоро составляя концовку из двух эпизодов оригинала — обучения Тома у Элли в главе VI и действительного заключения повести), не описывая длительное перевоспитание героя, его превращение в иглокожее существо, заросшее самыми острыми предметами на свете, добровольное страдание, странствие по морям — и, наконец, встречу с прежним хозяином Граймзом и христианское прощение как итог. Таким образом, тема крестного пути и очищения всех героев повести — Тома и Элли, Граймза и профессора, старушки-учительницы и лорда Хартовера, принявшего Тома за вора, — оказывается, по сути, извращена, и главная идея сказки — «моральное очищение безбожника Тома» [Демурова 1983: 244] — окончательно ретушируется переводчиком.

* * *

После первых рецензий, опубликованных в авторитетных среди педагогов журналах, с опорой на которые заполнялись народные библиотеки, судьба перевода повести была предрешена. В. Межов отмечает «Фомушку-трубочиста» в числе книг, продававшихся в магазине Я. Исакова (перечень за 1875–1876 годы) [*Систематический...* 1877: 108, 359]. В последний раз повесть упоминается в «Справочной книжке по чтению детей всех возрастов» М. Соболева: «Фомушку преследуют, как вора; он тонет, но продолжает жить под водой, где делается известностью. Ряд несообразностей» [*Справочная...* 1907: 166]. Там же отмечено, что в конце XIX века она еще продавалась кое-где в книжных лавках по 60 коп. за экземпляр; однако к 1910-м годам повесть была совершенно забыта.

Первый неудачный опыт не только предрешил судьбу повести (которая почти на целое столетие — за небольшими оговорками — выпадет из сферы внимания русского читателя), но и сказался на популярности Кингсли в России; если его приключенческие и исторические романы будут переводиться на русский язык, то повесть о чудесном путешествии мальчика-трубочиста на долгие годы окажется предана забвению,

и даже в статьях, посвященных Кингсли-писателю, многие рецензенты будут обходить ее стороной. Отчасти виной тому переводчик — не лишенный таланта, владеющий языком, однако поспешивший взяться за произведение, которое было ему не по силам. Не исключено, что, ознакомившись с первыми страницами, он принял «Детей воды» за незамысловатую детскую сказку (ошибка, которую вслед за ним повторяют и все прочие переводчики повести (1912, 1992, 1993, 2016); впрочем, это уже тема по меньшей мере четырех, по количеству переводов, отдельных статей) — а после, столкнувшись с первыми трудностями, но будучи связанным обязательствами, не мог отказаться от заказа; в результате получился скомканный и запутанный текст с искаженной дидактикой и невнятной моралью. В то же время трудно сказать, был бы этот текст принят хорошо даже в безупречном — насколько возможно — переводе, выполненном одним из корифеев детской литературы. Волшебные сказки в эту эпоху не приветствовались педагогами (вспомним замечание Толля), а получавшие одобрение были рекомендованы для малышей (меж тем как предполагаемый читатель Кингсли — по меньшей мере ученик среднего звена). Остались бы загадкой и многочисленные научные термины, и сатирические пассажи, и колкие «шпильки», и отсылки к викторианским реалиям. Сойдясь вместе, эти негативные факторы предопределили судьбу первого перевода повести. Громкая неудача закрыла для русского читателя важный текст и, возможно, задала неправильный вектор, из-за которого в дальнейшем переводчики последовали по неверному пути «опрощения» и «адаптации» «Детей воды» как сказки для самого маленького читателя. По примеру многих викторианских книг для детей, повесть Кингсли вынуждена ждать своего часа, который, очевидно, пока что не наступил.

Литература

Гексли Т. Г. О причинах явлений в органической природе: шесть лекций, читанных рабочим в Музее практической геологии в Лондоне / Перевод с англ. СПб.: Тип. О. И. Бакста, 1864.

Демурова Н. М. Английская детская литература 1740–1870 гг.: Дис. <...> док. филол. наук. М., 1983.

Железнова Э. Похождения Фомушки-трубочиста на земле и под водой // Женское образование. 1878. № 8. С. 541–544.

Кингсли Ч. Похождения Фомушки-трубочиста на земле и под водою / Перевод с англ. СПб.: Изд. Н. Карбасникова, 1874.

Неминуций А. Н. Проблема двойного кода: подписи А. П. Чехова к журнальным рисункам // Вестник Псковского гос. ун-та. Социально-гуманитарные науки. 2014. № 5. С. 149–154.

Подробный словарь русских гравированных портретов. В 4 тт. / Сост. Д. А. Ровинский. Т. 1. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1889.

Похождения Фомушки-трубочиста на земле и под водою // Педагогический листок. 1875. № 1. С. 46–47.

Похождения Фомушки-трубочиста на земле и под водою // Педагогический сборник. 1881. № 4. С. 992–994.

Рейтблат А. И. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: НЛО, 2014.

Систематический каталог русских книг за 1875 и 1876 годы, продающихся в книжном магазине потомственного почетного гражданина Якова Алексеевича Исакова / Сост. В. И. Межов. СПб.: Изд. книжного магазина Я. А. Исакова, 1877.

Справочная книжка по чтению детей всех возрастов / Сост. М. В. Соболев. 2-е изд., доп. СПб.: А. Ф. Маркс, 1907.

Толль Ф. Г. Наша детская литература: Опыт библиографии современной отечественной детской литературы, преимущественно в воспитательном отношении. СПб.: Тип. Э. Веймара, 1862.

Указатель имен и названий // Чехов А. П. Собр. соч. и писем в 30 тт. Письма в 12 тт. / Гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. Письма: Т. 1. М.: Наука, 1974. С. 532–572.

Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы / Авториз. перевод с англ. О. Бухиной. М.: НЛО, 2016.

Штахель К. Английские поэты: Кингсли, Теннисон, Броунинг и Эндис // Отечественные записки. 1856. Т. 105. № 3–4. С. 25–42.

Burke E. A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. London: R. & J. Dodsley, 1757.

Carpenter H. Secret gardens: A study of the Golden Age of children's literature. Boston: Houghton Mifflin, 1985.

Handy E. The industrial fairy tale: The adaptable narrative in Charles Kingsley's *The Water-Babies*. Rock Hill: Winthrop University, 2015.

North British Review // Отечественные записки. 1856. Т. 107. № 7–8. С. 10–16.

The Oxford companion to children's literature / Ed. by H. Carpenter, M. Prichard. Oxford; New York: Oxford U. P., 1984.

The Water Babies. A fairy tale for land babies // Отечественные записки. 1863. Т. 149. № 7–8. С. 90–91.

References

- Burke, E. (1757). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. London: R. & J. Dodsley.
- Carpenter, H. (1985). *Secret gardens: A study of the Golden Age of children's literature*. Boston: Houghton Mifflin.
- Carpenter, H. and Prichard, M., eds. (1984). *The Oxford companion to children's literature*. Oxford; New York: Oxford U. P.
- Demurova, N. (1983). *English children's literature of 1740-1870*. Doctor of Philology. Moscow State V. I. Lenin Pedagogical Institute. (In Russ.)
- Handy, E. (2015). *The industrial fairy tale: The adaptable narrative in Charles Kingsley's The Water-Babies*. Rock Hill: Winthrop University.
- Hellman, B. (2016). *Fairy tales and true stories: The history of Russian literature for children and young people*. Translated by O. Bukhina. Moscow: NLO. (In Russ.)
- Huxley, T. G. (1864). *On the causes of the phenomena of organic nature: Six lectures given to workers at the Museum of Practical Geology in London*. Translated from English. St. Petersburg: Tip. O. I. Baksta. (In Russ.)
- Index of names and titles. (1974). In: N. Belchikov, ed., *The collected works and letters of A. Chekhov (30 vols). Letters (12 vols). Letters: Vol. 1*. Moscow: Nauka, pp. 532-572. (In Russ.)
- Kingsley, C. (1874). *The adventures of Fomushka, the Chimney-Sweep, above ground and under water*. Translated from English. St. Petersburg: Izd. N. Karbasnikova. (In Russ.)
- Mezhov, V., ed. (1877). *A systematic catalogue of Russian books for 1875 and 1876 sold in the bookshop of the hereditary honorary citizen Yakov Alekseevich Isakov*. St. Petersburg: Izd. knizhnogo magazina Y. A. Isakova. (In Russ.)
- Neminushchy, A. (2014). The problem of double code: A. P. Chekhov's captions to magazine drawings. *Vestnik Pskovskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Social Sciences and the Humanities*, 5, pp. 149-154. (In Russ.)
- North British Review. (1856). *Otechestvennye Zapiski*, 107(7-8), pp. 10-16.
- Reitblat, A. (2014). *Writing across: Articles on biography, sociology and history of literature*. Moscow: NLO. (In Russ.)
- Rovinsky, D., ed. (1889). *A comprehensive dictionary of Russian engraved portraits (4 vols). Vol. 1*. St. Petersburg: Tip. Imperatorskoy Akademii nauk. (In Russ.)

Sobolev, M., ed. (1907). *Reference book on reading for children of all ages*.

Expanded 2nd ed. St. Petersburg: A. F. Marks. (In Russ.)

Stachel, K. (1856). English poets: Kingsley, Tennyson, Browning and Yendys.

Otechestvennye Zapiski, 105(3-4), pp. 25-42. (In Russ.)

The adventures of Fomushka, the Chimney-Sweep, above ground and under water. (1875). Translated from English. *Pedagogicheskiy Listok*, 1, pp. 46-47.

(In Russ.)

The adventures of Fomushka, the Chimney-Sweep, above ground and under water. (1881). Translated from English. *Pedagogicheskiy Listok*, 4, pp. 992-994. (In Russ.)

The Water Babies. A fairy tale for land babies. (1863). *Otechestvennye Zapiski*, 149(7-8), pp. 90-91.

Toll, F. (1862). *Our children's literature: A study in bibliography of modern Russian children's literature, mainly in educational terms*. St. Petersburg:

Tip. E. Veymara. (In Russ.)

Zheleznova, E. (1878). The adventures of Fomushka, the Chimney-Sweep, above ground and under water. *Zhenskoe Obrazovanie*, 8, pp. 541-544.

(In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-229-267

«РОССИЯ, ЗАХВАЧЕННАЯ НЕМЦАМИ»^{*}

**Записки старого солдата,
который не является ни пэром Франции,
ни дипломатом, ни депутатом**

ЕВГЕНИЙ ВИКТОРОВИЧ АБДУЛЛАЕВ

кандидат философских наук

Ташкентская православная духовная семинария

(100015, Узбекистан, г. Ташкент, ул. Авлиеота, д. 91;

email: evg_abd@hotmail.com)

Аннотация. Перевод брошюры «La Russie envahie par les Allemands» («Россия, захваченная немцами», 1844), изданной анонимно Ф. Вигелем и ставшей сенсацией как в России, так и в Европе. Сочинение представляет собой опыт историософского обоснования антинемецких настроений части русской элиты николаевской эпохи.

Ключевые слова: А. Пушкин, Н. Кукольник, Петр I, Павел I, Александр I, Екатерина II, Николай I, А. де Кюстин, панславизм, национализм.

Статья поступила 01.12.2021.

© 2022, Е. В. Абдуллаев

* Окончание. Начало см.: «Вопросы литературы» (2022, № 2).

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-229-267

RUSSIA INVADED BY GERMANS*

Notes of an old soldier who is neither a Peer of France,
nor a diplomat, nor a deputy

EVGENY V. ABDULLAEV

Candidate of Philosophy

Tashkent Orthodox Theological Seminary

(91 Avlieot St., Tashkent, 100015, Uzbekistan;

email: evg_abd@hotmail.com)

Abstract: The publication features a commented translation (the ending) of the brochure *La Russie Envahie par les Allemands*, authored by Filipp Vigel (Weigel), a former member of the Arzamas Society. Printed anonymously, it became a sensation in Russia and Europe alike. Giving the formal reason of responding to A. de Custine's *La Russie en 1839*, Vigel's brochure served as the first manifesto and the first attempt at a historical-philosophical justification of the anti-German sentiment espoused by members of the Russian elite during the reign of Nicholas I. In his overview spanning the early epochs and the contemporary period, Vigel describes Russia's whole history in terms of the gradual subjugation by Germans (in particular, Baltic Germans) and their growing representation among the ruling elite. The same viewpoint is applied to the analysis of Russian literature, especially Pushkin, who is depicted as an opponent and eventually a victim of the German party. In the conclusion of his work, Vigel shares his thoughts on contemporary Germany and Pan-Slavism.

Keywords: A. Pushkin, N. Kukolnik, Peter I, Paul I, Alexander I, Catherine II, Nicholas I, A. de Custine, Pan-Slavism, nationalism.

The article was received on 1 Dec. 2021.

© 2022, E. V. Abdullaev

* The ending. Continued from *Voprosy Literaturny* (2022, 2).

<Филипп Вигель>

РОССИЯ, ЗАХВАЧЕННАЯ НЕМЦАМИ

3

Это историческое вступление, которое вряд ли можно было бы сократить, кажется важным для указания причин ненависти, последствия которой проявляются в наши дни столь насильственным и неожиданным образом.

Потребность в просвещении ощущалась в России задолго до Петра Великого. Иван III приглашал, за большое вознаграждение, европейских инженеров, архитекторов и мастеров всех родов. Путь через Польшу не был для них закрыт, но представлял тысячу трудностей и опасностей. Оставался морской путь через Ригу; но дворяне и магистраты Ливонии, предвидя, что цивилизация Руси может обернуться не в их пользу, дерзко отказывали в проходе всем полезным людям, направлявшимся туда, даже посланникам императоров Максимилиана I и Карла V. Что касается русских посланников, то с ними всегда обращались дурно и прогоняли с позором.

Столь часто наносимые оскорбления вызвали гнев мстительного Ивана IV; именно тогда произошла та попытка завоевания, о которой сказано выше (см. параграф 1), попытка, потерпевшая неудачу из-за крайностей и неумелой жестокости этого государя. Тогда же при его дворе можно было увидеть нечто удивительное: часть ливонских пленников отказалась вернуться на родину и примкнула к тирану. Вид невероятных страданий, которые это чудовище причиняло своим подданным, был для них приятен. Они сделались доносчиками и палачами; они доносили на самых именитых людей, заставляя лететь их головы и умело изобретая новые истязания. Два лютеранских пастора, Кальб и Веттерман¹, чьи имена сохранились в русских летописях, сумели с помощью такого рода дел снискать особое расположение Ивана IV. С той поры всякий раз, когда в России возрождается тирания, мы видим там всемогущих немцев².

Борис Годунов, этот узурпатор, чьи несчастья равнялись его удаче и гению, привлекал на свою сторону многих немцев, защищал их, умел употреблять их с пользой, но всегда держал их ниже русских.

При Лжедмитрии и <первых> Романовых число немцев в Москве чрезвычайно возросло, до такой степени, что им был отдан район, удаленный от главной части города

и получивший название *Немецкая слобода*. Простой народ в крайнем своем невежестве, а может, и прозорливости, взирал на них с ужасом. Их богослужение, лишенное всякого внешнего великолепия, напомнило ему магометанство татар; возможно, оттого он называл этих немцев *басурманами*, что является лишь искажением слова *мусульманин*.

4

Правление Петра Великого следует рассматривать как приход немцев к власти. Молодой, пылкий, жаждущий грубых удовольствий, этот государь сбежал из Кремля, чувствуя себя слишком стесненным его восточным величием, и в сопровождении своего фаворита, женеваца Лефорта, ездил кутить в Немецкую слободу. Именно в разгар кутежа зародилось желание царя поближе познакомиться с этим просвещенным и трудолюбивым народом, который, по словам его товарищей по путешествию, отдыхал за водкой и пивом от своих тяжелых трудов. Именно здесь у монарха возникло стремление присвоить себе часть этих благословенных стран; именно здесь у него зародился план возрождения России и завоевания земель Балтии.

Людовик XIV, захватив Эльзас, отдал его жителей Франции; Петр I, покорив Ливонию, отдал его жителям России. Мы не упрекаем его в том, что он использовал ливонцев в своих еще слабо дисциплинированных войсках; хотя, по правде говоря, Шереметевы, Меншиковы, Ромодановские, Голицыны, Долгорукие, Толстые, Головины и многие другие лучшие люди нации, которыми он был окружен, могли доказать ему, что в этом деле он мог бы обойтись без чужестранцев. Но что должно было особенно оскорбить национальную гордость русских, так это безмерное увлечение их государя всем немецким. В армии и на флоте всем званиям и должностям были даны немецкие названия, равно как и всем классам чиновничества в гражданской администрации. Император дал немецкие имена даже заложенным им городам и дворцам: Петербург, Оренбург, Кронштадт, Кроншлот, Ораниенбаум, Петергоф, Екатериненталь. Он подписывал по-немецки письма, которые писал по-русски, и всегда начинал их с *Mein Herr*. Легко представить, какое негодование это вызывало в народе и какую заваску ненависти к немцам этот монарх вложил в сердца своих подданных. Нужны были его воля и его железная рука, чтобы полностью сломить и подавить их сопротивление.

Дабы сохранить России — существование, а Петру — имя *Великого*, Провидение остановило его посреди его поприща, укоротив ему жизнь. Сегодня хорошо известно, что он серьезно задумывался над тем, чтобы заставить русских принять протестантизм, религию немцев: но именно здесь его власть натолкнулась бы на преграды, именно здесь энергия этой нации была бы явлена ему во всей силе... А какой ужасный хаос последовал бы за этим! И кто может сказать, что стало бы с империей в этой неизбежной борьбе против насилия над религиозной верой предков!

Россия, которой правили потомки Петра, занимавшие после него трон, и взращенные им государственные деятели; Германия, которая видела в нем средство господства над огромной Россией; и Франция и Англия, где общественное мнение, все больше проникнутое философским духом и грезившее о равенстве сословий, преклонило колени перед *монархом-плотником*, — все эти страны искренне восхищались им и даровали ему имя *Великого*. Будущее рассудит и вынесет свой приговор. Но с точки зрения русского патриотизма — насколько французу, вполне беспристрастному в этом вопросе, дозволено судить Россию так же, как он судил бы свою страну, то есть, будучи озабоченным ее национальным достоинством, — думаю, можно было бы сравнить царя Петра с недоброй памяти Иваном IV. Пусть последний был гиеной, вечно жаждавшей крови, тогда как Петр I часто соединял свирепость льва с величием и великодушием; но Иван IV убивал отдельных людей, порой в огромном количестве, но никогда не затрагивал чести страны: Петр же, презирая права человечества сверх всякой меры, пытался грубой рукой стереть у русских даже след их национальной физиономии, сделав их народом-*метисом* (un peuple métis), подражателем (imitateur), добычей алчности иноземцев и их развращающих пороков.

5

После смерти Петра Великого Екатерина I и Меншиков продлили на пару лет политику предыдущего царствования. Сменивший их юный император Петр II, воодушевленный горячей любовью к своей стране, обещал России добрые дни. Долгорукие, овладев духом молодого государя, заставили его покинуть новую немецкую столицу, вернули в Москву и тем восстановили сокрушенное мужество верных патриотов. Но эта заря добрых надежд и славы должна была скоро угаснуть: за ней последовал мрачный день.

После преждевременной кончины Петра II <новая> аристократия, которая была лишь фикцией, пожелала стать реальностью. Она разыскала, дабы посадить на трон, герцогиню Курляндскую, вдову предпоследнего из Кеттлеров. Анна была дочерью царя Ивана V, старшего брата Петра Великого, и, следовательно, имела больше прав на престол, чем дочери последнего. Однако еще были живы ее мать и старшая замужняя сестра. С нацией не посоветовались, и в этом выборе все стало незаконным.

Императрица Анна почувствовала это и захотела силой восполнить то, чего ей не хватало по закону. В сопровождении своего немецкого фаворита, камергера Бирона, она прибыла в Москву, разорвала бесформенную конституцию, которая давала всю власть высшим аристократам и связывала ей руки, отблагодарила тех, кто открыл ей путь к престолу, пытками или изгнанием; наконец, покинула город, казавшийся ей мятежным, и перебралась в немецкую столицу (la capitale allemande), которую никогда более не покидала.

Но теперь все было иначе, чем во времена Петра Великого. Как правительница Анна была слабой, болезненной, боязливой и злой; она полностью находилась под влиянием Бирона, который вопреки мнению некоторых не слишком осведомленных мемуаристов не был ее любовником. Этот человек, бывший премьер-министром, а затем, после смерти последнего из Кеттлеров, герцогом Курляндии, сдал Россию немцам целиком, с руками и ногами. Память о нем до сих пор сохранилась в России*, где его называют *тигром*. Бирон не заслужил этого прозвища; по натуре он не был жесток; он был лишь живым

* Не прошло и тридцати пяти лет с тех пор, как жена губернатора Митавы, госпожа Арсеньева, спустилась в склеп, в котором хранится прах герцогов Курляндских, и, открыв гроб Бирона, с негодованием плюнула ему в лицо. (Примечания Ф. Вигеля помещены в постраничных сносках, примечания переводчика — после публикуемого текста, если не сказано иное. — Е. А.)

Примеч. пер.: Речь идет об *Анне Александровне Арсеньевой* (1765–1812), бывшей замужем за губернатором Курляндии *Николаем Ивановичем Арсеньевым* (1760–1830). Об этом эпизоде Вигель упоминает и в «Записках»: «Анна Александровна, урожденная княжна Хованская, была совсем не смирна. Сошед в подвалы, она велела открыть гроб Бирона и плюнула ему в лицо. Не знаю, до какой степени можно осудить это бабье мщение; конечно оно гадко, но тут не было личности, а наследственное чувство ненависти» [Вигель 1891–1893: V, 79]. — Е. А.

и решительным выражением чувств немцев к русским. Он был мягок и добр в своей личной жизни и в обычных своих отношениях; все, что не было русским, встречало у него, как правило, благосклонный прием, справедливость и защиту; и даже те русские, кто отрекался, под его давлением, от любви к родине, получали в его лице искреннего и верного друга. Но, с другой стороны, если какой-нибудь немец, движимый жалостью, осмеливался возвысить свой голос в пользу преследуемых, он делался *изгоем*... В глазах Бирона это был *русский!*

Россия стала для немцев тем, чем была Мексика для испанцев и Большая Индия — для англичан. Все первые военные должности в русских войсках, которыми командовали маршалы Миних и Ласси, были заняты ливонцами; с русскими солдатами обращались так, как сегодня обращаются с сипаями.

Мрачный ужас покрыл Россию, как погребальная пелена; все, кто не дрожал от страха, содрогались от ярости; все, кто был подл и низок, сделались доносчиками; все, кто был благороден и великодушен, переполняли собой тюрьмы, и перед тем, как быть отправленными на смерть, подвергались ужасным пыткам. О самых примечательных делах той кровавой эпохи повествует молва; возможно, они сохранились в чьих-то тайных воспоминаниях, и, несомненно, наступит день, когда красноречивое перо узнает о них и сможет о них поведать.

Однако при дворе императрицы был человек, который, пользуясь особой милостью, осмеливался открыто объявлять себя врагом Бирона, а иногда и уравнивать его власть. Это был обер-егермейстер Волынский, красивый, великодушный, неосмотрительный, любящий удовольствия и, из-за расточительности, несколько жадный до денег. Он считался признанным главой слабой русской партии и ее единственной надеждой. Борьба с ним была долгой, а победа — ужасной. Искусно сотканная паутинка оплела слишком уверенного в себе Волынского и его друзей; и Бирон, воспользовавшись минутной слабостью императрицы, сумел вырвать у нее их осуждение и ускорить его исполнение. Волынскому, Мусину-Пушкину, Еропкину и Хрущеву, после четвертования, отрубили головы; их тела, покрытые простой рогожей, были похоронены в братской могиле на дальнем кладбище по дороге в Выборг.

С этого момента Анна потеряла способность править; кровавый призрак возлюбленного явился ей во сне и даже наяву; ее помешательство дало в руки Бирона безраздельную власть. Поглощенная этой печалью, императрица вскоре почувствовала

приближение конца. Боясь оставить трон своей двоюродной сестре Елизавете, которую она ненавидела, она вызвала из Мекленбурга свою единственную племянницу, дочь покойной старшей сестры, и выдала ее за герцога Брауншвейгского. От этого брака родился ребенок; она определила его своим наследником и на время малолетства назначила регентом Бирона.

Таким образом, опека Бирона и пребывание на троне полностью немецкой семьи должны были увековечить правление немцев в России. Но вскоре среди членов этой семьи возникли разногласия, и ловко выстроенная комбинация рухнула. В итоге герцог Курляндский отправился искупать свои преступления в двадцатилетнюю ссылку в Сибирь. Известен и печальный конец несчастного Ивана VI, а также участь его сестер и других его родственников!..

6

Солдаты возвели на престол дочь Петра Великого, и народ встречал ее неистовым восторгом. Опыяненный любовью и яростью, он толпился вокруг нее, восклицая: «Мать, позволь нам перерезать глотки всем немцам!» Народ не добился своего: Елизавета, как никто иной, испытывала отвращение к виду крови и использовала всю полученную ею власть, чтобы предотвратить ее пролитие. Она была славной и красивой государыней, имевшей более высокое сердце, чем разум, и была наделена энергией, напоминавшей энергию ее отца. В царствование своей предшественницы она была кумиром гонимых русских³.

Не удивительно ли, что потомки Ивана V, не имевшего ничего общего с Европой и умершего с бородой и в кафтане, были германизированными до такой степени, что стали самой сильной опорой немецкой партии в России, в то время как дочь Петра I, великого реформатора, который с помощью топора и палки хотел онемечить свой народ, стала защищать и поддерживать среди русских национальный дух?

При Елизавете произошло полное возвращение к старине (*une réaction complete*); императрица окружала себя только русскими — Разумовскими, Воронцовыми, Шуваловыми и так далее, — и судьбе было угодно, чтобы все они оказались умелыми политиками. Снисходительность, которая руководила всеми действиями правительства, никоим образом не вредила порядку. Само небо, казалось, содействовало земле, которая сделалась необычайно плодородной; торговля развивалась, безопасность была надежно восстановлена, и все процветало. Немцев больше

не было; все делалось по-семейному: это был золотой век России! Можно сослаться на людей, поныне здравствующих, которые слышали, как их деды называли так правление Елизаветы. Придворная жизнь стала блестящей и вежливой; тон холодной церемонности и немецкой педантичности, сменивший в ней древнее и грубоватое русское дружелюбие, стал вытесняться французской учтивостью, которую ввел пользовавшийся благоклонностью императрицы маркиз де ла Шетарди.

При ее дворе явился и первый поэт, отец русской литературы, знаменитый Ломоносов; он очаровал его своими стихами, поразил своими знаниями; его почитали и лелеяли. Был построен первый театр и поставлены первые пьесы на национальном языке. Выдающийся придворный Иван Шувалов покровительствовал изящным искусствам, до тех пор неизвестным; он построил для них храм и открыл для них убежище⁴. Одно очарование сменялось другим.

Из уважения к памяти своего отца Елизавета благоустроила основанный им город, украсив его величественными сооружениями, которые стоят до сих пор: Зимним дворцом, Царскосельским дворцом, Смольным монастырем, Никольским собором и прочая, и прочая.

Ее армии одерживали победы над врагами отечества. Великий Фридрих высмеивал русских главнокомандующих Апраксина, Бутурлина, Салтыкова и т. д., потешаясь над их невежеством; они славно ответили ему, отняв Кенигсберг, перейдя Одер и угрожая Берлину.

Празднования и торжества при дворе следовали одно за другим, и деньги без устали текли во всех ветвях власти. Не истощали ли, спросят, такие большие расходы государство? Нет; это было единственное правление, во время которого налоги были уменьшены, и оно оставило после себя полную казну, плод его сбережений. И Провидение, словно желая запечатлеть эту эпоху неизгладимой чертой в анналах России и устроить источник ее долгого счастья, сделало так, что именно при этом дворе произошло появление будущей счастливой судьбы империи, *Екатерины*, этой великой ученицы любезной Елизаветы!

7

Ближайшим и единственным наследником Елизаветы был герцог голштинский Петр Ульрих; как сын старшей сестры императрицы Елизаветы, он имел даже больше прав на престол, чем его тетка. Петр был доставлен в Россию в нежном

возрасте, чтобы привыкнуть к обычаям страны, править которой ему надлежало в будущем. Но память о родной стране, о любезной Германии, никогда не оставляла его; предметом его постоянного обожания был Фридрих II, наполнивший ее шумом своих подвигов, при том что сей великий муж находился тогда в состоянии войны с новой родиной герцога голштинского. Петр никогда не скрывал своего отвращения к православной вере, которую его заставили принять; и его взгляды по многим важным вопросам приводили тетку в отчаяние. Но, исполненная снисходительности и доброты, она неосмотрительно позволяла ему забавляться с батальоном голштинских солдат, которые подпитывали его *антирусизм*.

Напротив, юная ангальтская принцесса, на которой его женили, чувствовала непреодолимую силу, влекущую ее к русским; необъятность их страны была соразмерна ее обширному гению; ее яркое воображение воспламенялось их горячим и пылким характером. Германия, где прошло ее не слишком богатое и счастливое детство, означала для нее только крохотные владения ее семьи, и воспоминания о ней постепенно изгладились из ее памяти*.

Это несогласие между принцессой и ее мужем, к сожалению, вызвало у последнего отчуждение, которое он не мог не выражать в резких и грубых словах; но неизмеримое превосходство ее разума заставляло ее относиться к нему более с жалостью, чем с ненавистью.

С проницательностью, редкой для столь молодой женщины, она поняла и оценила свое положение. Что ожидало иностранку, без родителей, с мужем, который пренебрегал ею, в случае смерти ее защитницы Елизаветы одну среди великого полуварварского

* Два города, Цербст в герцогстве Ангальт и Штеттин в Пруссии, соревнуются за честь считаться родиной императрицы Екатерины. Ее отец был суверенным правителем Ангальт-Цербста, и Екатерина провела свои детские годы в этой стране, где ее до сих пор помнят и где ее колыбель показывают иностранцам. Но родилась она в *Штеттине* 21 апреля 1729 года; ее отец, фельдмаршал на службе Пруссии, был в то же время губернатором этого города. Довольно тесные семейные и родственные узы были между князем Цербстским и другим ангальтским князем, Леопольдом II, который командовал армией прусского короля Фридриха-Вильгельма I и содействовал славе Фридриха II, увековечив имя этого великого короля в первых военных кампаниях. Воистину герцогство Ангальт было плодотворно великими людьми.

народа? Ей необходимо было заручиться поддержкой этого народа; и она употребила все свое очарование, чтобы привлечь его к себе. Екатерина выучила русский язык и стала говорить только на нем; она выказывала самое святое уважение к православию и его служителям; она лобызала руки епископов, принимая от них благословение; она расточала милостивые улыбки военным и ласковые слова придворным. То, что сначала было лишь расчетом, в конце концов вошло у нее в привычку и сделалось характером. Ласковость, поначалу, возможно, притворная, в конечном итоге проникла в нее; то, что было лишь средством спасения, породило в ней честолюбивые замыслы. Роли супругов так изменились, что после смерти Елизаветы народ считал внука Петра Великого узурпатором и чужаком, а маленькую немецкую принцессу — русской и законной наследницей престола.

Характер Петра III не был настолько груб, чтобы при его правлении можно было ожидать *бироновских* зверств; но все предвещало, и сам он этого не скрывал, что немцы снова станут хозяевами страны. Не прошло и двадцати лет с тех пор, как они потеряли власть; и воспоминания об их жестокостях были слишком свежи, чтобы не приводить Россию в отчаяние. Можно спросить, откуда взялось столько немцев и почему другие иностранцы: французы, англичане, итальянцы — раз уж Россия желала цивилизации — не явились руководить ею? Все из-за того, что у нее были прибалтийские провинции, что у нее была Ливония, этот процветающий и плодородный рассадник <всего немецкого>. В радости, которую Петр Великий испытал, захватив для своей страны целую колонию этих господ и наставников, он не тронул их и даже расширил их привилегии, тягостные и оскорбительные для России. И не будем наивно полагать, что эти привилегии касались бедных маленьких народов, чуди и эстов, которые подвергались <немецкой> тирании! Эти привилегии предоставлялись только <немецким> купцам, а особенно же дворянам, которые продолжали именовать себя рыцарями, хотя их орден больше не существовал. Это ливонское дворянство, насчитывающее не более двадцати тысяч человек, представляло собой как бы государство в государстве. Это была хорошо сплоченная, прочная и компактная корпорация, неизменно движущаяся к своей цели, которая состояла в господстве над коренными жителями России. Это филиал большого немецкого прихода; это огромная масонская ложа, которая получала наставления и заповеди с «Великого Востока» Германии. Жители этих провинций боялись всего,

что могло бы уподобить их русским; в течение почти 150 лет, прошедших с тех пор, как они стали частью России, они с упорством и безуспешно прилагали все возможные усилия, дабы сохранить свою неприкосновенность, предотвращая проникновение в свою среду русского языка и законов. Православная вера там едва терпима, и ни один русский служащий не осмелится войти в этих провинциях в управляющую должность, ибо его тут же раздавят; ни один русский дворянин не может приобрести там никакой собственности — для этого требуется согласие всего дворянства страны. И, наконец, купец; какой бы народности он ни был, он мог свободно приезжать и торговать в Риге, Ревеле, Либаве и других портах Балтии и даже получать там гражданство, но лишь *при условии, что он не русский*. Разве не должно быть горьким для русских то, что в стране, завоеванной их храбростью и ценой их крови, они лишены тех прав, которые предоставлены там даже евреям?

Таким образом, Петр III, придя к власти, легко нашел послушные орудия для осуществления своих германских устремлений. В ста верстах от столицы находилась область, куда немцы отступали, когда погода казалась им неблагоприятной, и откуда они возвращались всякий раз, когда в их паруса задувал ветер удачи. Остерманн и Миних были возвращены из Сибири. Жестокий Бирон спокойно пересек страну, которую он залил кровью, и беспрепятственно вступил во владение Курляндией, которая прежде отказала ему в дворянском достоинстве⁵. Люди всегда предпочитают строгость унижениям: новый император подверг им русских... Неосмотрительно! он не видел, какая гроза собиралась над его головой...

8

Кумира нации, которого император похоронил заживо в петергофском дворце, нация вскоре должна была короновать. Екатерина видела, что ее бездарный муж поставил ее между выбором: погибнуть или царствовать... И поскольку она принадлежала к тем исключительным существам, которые чувствуют в себе нечто, призывающее их вершить судьбы империй, она предпочла российский престол монастырю или могиле... Едва ли и нынешние малодушные политики решатся объявить это преступлением.

В то время как беспомощный Петр III угас в Ропше, восшествие на престол Екатерины II сделалось апофеозом.

Ее правление доказало, что русские не ошиблись. В течение тридцати пяти лет она была их гордостью, их счастьем и радостью. Она родилась в Германии, у нее был французский ум и русское сердце; но ни одна из этих наций не может полностью претендовать на нее, поскольку она, подобно Карлу Великому и Наполеону, была создана быть чудом всего человеческого рода.

Клевета нападала на нее еще при ее жизни: но был великий голос, чтобы ответить ей... Это голос огромной империи, в которой, спустя почти полвека после ее смерти, все еще возносят ей хвалу. Впрочем, судить царей должны не иностранцы, а народы, которыми они правили.

Если французы все еще восхищаются Людовиком XIV, несмотря на его чрезмерную гордость и злоупотребления абсолютной властью, то это потому, что он был *действительно велик*, что бы ни говорили на это голландцы и англичане. Екатерина была *великим человеком* и одновременно нежной и чуткой женщиной. Упорство одного пола, соединенное с хрупкостью другого, сила — с изяществом: вот что делает ее образ еще более поэтичным для людей непредубежденных. Да, она влюблялась... но она влюблялась только в русских — и ее подданные никогда не вменяли ей этого в вину! Это их божество, это их Исида, на которую они стремятся накинуть покров...

Ее величайшими врагами были ее бывшие соотечественники, которые никогда не могли простить ей того, что полагали ее отступничеством. Она, однако, никогда не преследовала их; она лишь их сдерживала. Более того, своим примером она привлекла множество из них, показав им, что искренняя привязанность к стране, которой они управляют или которой служат, принесет им большую честь. При ее правлении можно было видеть нечто поистине удивительное: генерал Вейсман, который в Турции пошел на верную смерть, дабы спасти русскую армию, и умирающий с именем России на устах; Игельстром, Дерфельден и особенно Ферзен — великодушные герои! — которые были русскими больше, чем сами россияне!

Видя, что балтийские провинции ненадежны, обособлены и все еще враждебны стране, которой они принадлежат, Екатерина во второй половине своего правления всерьез задумалась над тем, чтобы <полностью> включить их в нее; но поскольку во всем и везде она предпочитала насилию мудрость, то желала, чтобы включение это было постепенным. Первый важный шаг она сделала, назначив наместником Ливонии

русского. Это был Беклешев, человек чрезвычайно ловкий, скрывавший под видом грубого дружелюбия непревзойденную искусственность. Он прекрасно говорил по-немецки, принял местные обычаи и вскоре завоевал доверие ливонской знати. Воспользовавшись некоторыми нарушениями и злоупотреблениями в торговле, на которые жаловалась знать, он предложил им направить императрице нижайшее прошение; снисходя к их пожеланиям, она велела провести ряд небольших реформ в управлении. Но эти реформы спровоцировали другие, которые в конечном итоге привели к поглощению этих провинций Россией. Ливонцы слишком поздно увидели эту ловушку; и это было в их глазах лишь одним из многих преступлений Екатерины, поскольку все шаги ее правительства <в отношении Ливонии> до самой ее смерти преследовали эту же цель.

Выражая безграничное преклонение перед Петром Великим, — даже воздвигнув ему памятник, — она шла противоположным путем. Так, строя новые города, создавая новые судебные и правительственные учреждения, основывая новые должности, она придумывала им новые названия на русском языке; ей обязаны своим происхождением *наместник, правитель, правление, палата, городничий, исправник*. Лишь при Екатерине в Ливонии начали немного использовать русский язык в управлении, хотя в судах оставался немецкий.

При всей своей сдержанности Екатерина не умела и не желала скрывать ни своего пристрастия ко всему русскому, ни чуждости всему немецкому. Когда однажды ей предстояло кровопускание, она смело протянула руку Роджерсону, английскому доктору, со словами: «Пусти, пусти мне хорошенько кровь, чтобы в моих жилах не осталось ни капли немецкой крови».

В эрмитажном театре ничто так не развеселило ее, как французский фарс «Князь Вурстбергский» (Колбасногорский)⁶, карикатурно изображавший суровый этикет маленьких дворов Германии. Мы видим в ее письмах к князю Потемкину, в каком тоне она говорила о немецких князьях — иногда даже о своих родичах, служивших в русских войсках; как она пыталась поставить их ниже своих генералов; она могла сказать, как вольтеровская Семирамида: «И мои первые подданные более велики в моих глазах!»⁷

Так она взращивала национальную гордость русских; так вдохновляла их на невозможное; так она, не беспокоясь о нападках иностранцев и врагов, доверила им, умирая, свою славу... Не так ли поступит позже Наполеон?

Единственный серьезный упрек, который можно было бы сделать Екатерине, это покровительство философам XVIII века, ибо она была полностью под их влиянием. Но как она могла в ту эпоху не воздать им должного? Как могла устоять перед остроумием Вольтера, который был столь им богат? Как мог не ослепить ее их литературный и политический блеск? Ее современники уж точно не могли бы обвинить ее в пристрастии к философам, поскольку были покорены и увлечены этим необъяснимым головокружением не меньше ее! Прозрение наступит позже, когда произойдет Французская революция и все государи увидят в ней естественное и почти неизбежное следствие тех философских доктрин, которым большинство из них прежде наивно курило фимиам.

К тому же Екатерина любила не только Вольтера; она любила Францию — Францию эпохи Людовика XV. Все, что приходило к ней из этой страны, интересовало ее и услаждало минуты ее досуга, которые она улучала среди необъятных государственных трудов; все <французское> пригождалось, чтобы сделать ее двор и самым величественным, и в то же время самым милым из европейских дворов, чтобы сохранить в нем воспоминания о Версале, который вскоре будет razoren. Именно ее следовало бы порицать — или хватить — за то, что французский язык стал широко использоваться в ее империи; упрек не беспочвенный, ибо это настолько остановило развитие местного языка, что русские до сих пор для светских бесед (*pour les salons*) употребляют только французский. Спешим, однако, заметить, что сама эта ошибка, если можно ее так назвать, оказала России великую услугу. Не будучи во время завоевания Ливонии народом в полном смысле цивилизованными, немцы все же значительно опережали в этом отношении русских. У немцев были книги, излагавшие начатки знаний; немцы могли сообщить русским первые понятия наук; в оплату за это они намеревались получить от них в один прекрасный день полное подчинение. Петр Великий и Бирон слишком хорошо приучили их к этой мысли. Поскольку немецкий язык был единственным средством для получения знаний, русские волей-неволей должны были выучить его, благодаря чему он распространился среди высшего класса этой сообразительной нации, жаждавшей просвещения. Во время правления Елизаветы и в начале правления Екатерины этот язык все еще считался признаком образованности. К счастью, ему не учили женщин.

В одночасье множество молодых русских из наиболее прославленных и богатых семей, поощряемые к тому императрицей, отправились путешествовать <по Европе>; особенно понравилось им во Франции; пробыв там довольно долго, они возвратились, преобразившись в галантных маркизов. В <русских> аристократических салонах заговорили о Расине и Буало, Мольере и Лафонтене, — *Версале* и *Трианоне*, — а затем о Дидро и Вольтере, мадам де Помпадур и мадам Дюбарри. Франция произвела революцию <в России>; расстояния этому не препятствовали. Русские с невообразимым рвением бросились ко всему французскому, как доброму, так и злему; и, вырвавшись из-под опеки наскучивших им <немецких> наставников, они порой устремлялись к пагубным учениям, которые казались им столь соблазнительными... Кто осмелится винить славянские народы, сначала поляков, а потом русских, за то, что они переступили границы этой печальной и холодной, грубой и суровой Германии, всегда угрожающей их национальной независимости, и пришли искать сочувствия в нашей Франции, такой оживленной, такой обильной и такой гостеприимной?

Ужасы Французской революции, войны против Республики и Империи, в которых русские должны были участвовать, а затем и вторжение <Франции> в их страну — несомненно, значительно уменьшило, хотя и не уничтожило полностью среди них эту искреннюю привязанность и это безграничное восхищение, питаемое к стране, которую они видели восходящей с невероятной быстротой к величию во всех областях. И кто знает, может, их национальная гордость, их патриотизм не более чем следствие их подражательного духа (*esprit d'imitation*)? Французы, столь долго служившие им образцом, настолько влюблены в свою страну, что всегда говорят о ней с преувеличением влюбленных. Это хорошая школа, и русские ее не забыли. Таким образом Франция, не заботясь об этом и даже во вред себе, оказала России огромную услугу. Все образованные люди этой страны имеют достаточно здравого смысла, чтобы это помнить и чистосердечно признавать.

Чтобы доказать это, достаточно одного примечательно-го наблюдения. Все разглагольствующие мизантропы в России непрестанно превозносят, в упрек своим соотечественникам, дух порядка и высокие понятия немцев и преклоняются перед именем Петра Великого. Однако гораздо больше в России тех, кто одарен живым чувством и мыслью и избегает абстрактных рассуждений; кто любит и боготворит свою страну и всегда

готов посвятить себя ей... Что же? у них французский вкус, французские привычки, и присягают они именем Екатерины!

Последний упрек, от которого ее, пожалуй, труднее всего защитить, — это раздел Польши. Однако беспристрастному лицу, ищущему только истины, даже не нужно читать историю России, написанную французом (Левеком⁸) по непроверяемым документам; ему достаточно только проехать через провинции, которые сейчас называются юго-западом России, чтобы убедиться, что они издревле были ее частью. Он увидит, что местные жители не говорят по-польски, что более чем три четверти их исповедует православие и что сами названия Белой Руси, Червонной Руси и Малой Руси показывают, к какой нации принадлежали эти народы, до того как они сделались добычей Литвы, а позже были поглощены Польшей. Таким образом, Россия имела на эти земли права, но поскольку не существовало такого суда, в котором, имея в наличии надежные исторические документы, Россия могла бы заявить о своем иске и потребовать назад свою собственность, ей пришлось прибегнуть к силе оружия. Да! но это следовало бы сделать откровенно, благородно объяснить свои побуждения и перейти прямо к своей цели, не прибегая к средствам, осуждаемым моралью, не стремясь усугубить беды несчастной страны, которая и так была раздираема разногласиями; не подрывая ее тайно, дабы предать этот славянский народ под власть немцев и вычеркнуть его из списка <независимых> наций! Несомненно, это была большая ошибка; но Екатерина несла ее бремя с тем достоинством, которое в глазах истории, возможно, послужит ей оправданием. Без колебаний совершив это дело, она единственная перед лицом Европы взяла на себя ответственность за него и завещала ее своей нации, которая не отказалась нести ее, в то время как немецкие монархии пользуются землями, которые они сами едва ли смогли бы захватить, без всякого страха, упрека и, главное, без каких-либо угрызений совести.

История вряд ли знает пример другого такого тесного союза монарха со своим народом, чем тот, который существовал между Екатериной и Россией; она отождествила себя с нацией, стала ее образом и живым воплощением; и русские росли в собственных глазах, восхищаясь величием своей императрицы. Это ей более пристало бы известное изречение: «Государство — это я!», однако ей хватало вкуса никогда этого не произносить.

Почтенные старики, русские и французы, которых уже, увы, нет*, любили рассказывать о ее внезапных метаморфозах. Эта добрая старушка, столь любезная и ласковая для всех, кто был допущен в ее ближайший круг, которая оживляла разговор, которая излучала нежную доверчивость, внезапно являла все свое величие и, восседая в тронном зале на торжественных церемониях, казалось, делалась на несколько локтей выше; те, кто несколько часов назад непринужденно беседовал с ней, застывали перед ней в почтительном восхищении, онемев от удивления. В этой необыкновенной женщине были Минерва, Сирена и Протей. Рождение ее внука *Николая* за четыре месяца до ее смерти было последним утешением, которое ей даровали Небеса; это была ее последняя радость, ее последняя надежда и как бы предчувствие, что однажды этого ребенка призовут продолжить ее труды и привлечь взоры Запада.

9

Все, кто знал *Павла I* ребенком, уверяли, что в ранние годы он своим приятным и румяным лицом, живым и одушевленным, очень напоминал императора Петра III, внешность которого, по их словам, была довольно заурядной. Но Павел был также сыном Екатерины и во многом походил на нее. Его права на трон, несомненно, превосходили права его матери; но она не только не уничтожила их своим правлением, но и придала им новую силу, лишь приостановив их действие на ограниченное время. Это было своего рода опекой, под которую императрица взяла своего сына и которая позже должна была облегчить ему управление.

Между матерью и сыном не было явного противостояния; Екатерина всегда проявляла если не нежность, то уважение к великому князю; и последний со своей стороны всегда был в отношениях с ней покорным и почтительным. Но, к сожалению, их положение было таковым, что оно не могло не

* Среди прочих почтенный граф де Сегюр, который, как известно, довольно долго пробыл при дворе Екатерины и пользовался там величайшей благосклонностью.

Примеч. пер.: Граф Луи Филипп де Сегюр (de Ségur; 1753–1830) — французский историк и дипломат; в 1784–1789 годах был послом Франции в России. — Е. А.

вызвать взаимного недоверия, из которого многие не преминули извлечь выгоду. Думая только о себе, а не о печальных последствиях этого для России, недовольные, окружавшие Павла в Гатчине, стремились внушить ему, что преклонение народа перед Екатериной есть лишь преклонение перед ее властью, а не ее личностью. К сожалению, Павел никогда не знал ни характера, ни подлинных чувств русских.

Едва взойдя на трон, он дерзко, можно даже сказать почти кощунственно, сотряс правительственное здание, возведенное его матерью с такой заботой и такими трудами, и стал демонстративно почитать память своего отца. Уже один этот шаг, предвещавший реакцию, ослабил привязанность к нему его подданных. Нельзя сказать, что он был особенно милостив к немцам; если он вернул Ливонию в то же состояние, в котором она была до Екатерины, то это было только следствием его склонности разрушить все, что сделала мать. Он говорил по-русски, предпочитая русский иностранным языкам, и любил иногда использовать самые простонародные выражения; но в то же время ввел в армию немецкую дисциплину и заставил их одеваться и управляться на прусский манер, хотя ему всегда было довольно сложно с Пруссией. Эта безумная тяга к военным парадам излишне изнуряла нацию, а *фронтomania*, как ее называют русские, сделалась для них ненавистной. Они никогда не умели, как немцы, подчиняться регулярности строя и заявляли, что для того, чтобы уметь сражаться, не нужно учиться маршировать*.

У русских, однако, не вызвали недовольства радушный прием и покровительство, оказанные Павлом французским эмигрантам, в которых он видел жертв ненавистной ему революции; не осуждали они его и за щедрость по отношению к ним, равно как и за его милость к полякам, которых император считал жертвами амбиций своей матери.

Сделавшись прусским генералом, он играл в рыцарство и старался в плане этикета подражать старому французскому двору. Он ни к чему не питал явной привязанности; то, что он

* Теперь они осознали свою ошибку и признали, что для победы в битвах недостаточно одного мужества. Наука маневров и точность движений сейчас необходимы как никогда. Даже турки убедились в этой истине; и российская армия сегодня заслуживает похвалы как за дисциплину, так и за храбрость.

любил, то, что ценил превыше всего, было только он сам и те привилегии, которые давал ему венец. Он гордился Россией со всеми покоренными ею землями, но лишь как своим колоссальным пьедесталом; и он считал, что платит своей стране, пуская в оборот то великолепие, которое у нее заимствовал. Короче говоря, он был приятным князем и слишком своенравным правителем: обладая изрядным остроумием, он никогда не советовался с разумом и, имея любящее сердце, сделался эгоистом.

Его правление было коротким, а конец несчастливым; радость, которую его смерть вызвала по всей России, до сих пор является горьким уроком для тех, кто ставит человеческие интересы выше интересов политики.

10

Старший сын Павла I знал страну гораздо лучше; он красноречиво доказал это, провозгласив в манифесте о восшествии на престол желание подражать Екатерине и дав надежду на возрождение ее порядков. Александра любили за красоту и мягкость; более всего его любили как любимого внука и ученика его бабки. Многие до сих пор помнят ранние годы его правления. Можно ли было когда-нибудь наблюдать <среди русских> больше удовлетворения и счастья? И можно ли было ожидать, что этот боготворимый монарх в дальнейшем отречется от принципов, которые составили величие его семьи и его империи?

Соперничество между немцами и русскими во время правления Павла и в начале правления Александра, казалось, прекратилось; удары первого наносились без различия как по тем, так и по другим, а милость и благоволение второго распространялись в равной степени на всех его подданных.

К сожалению, рассвет этого прекрасного правления оказался бесплодным и последовавший день — темным. Кто был более виновен в этом, народ или государь? Кого мы должны винить в охлаждении между ними после битвы при Аустерлице и особенно во время Тильзитского мира? Но мы, кого эти вопросы совершенно не интересуют, уверены, что русские действовали в обоих случаях как те дикари-идолопоклонники, которые бьют и проклинают свои деревянные фетиши, когда те не исполняют их желаний. Императору удалось несколько ослабить глубокую обиду, нанесенную русским этими поражениями; но его так и не простили.

Немцы уловили это охлаждение и смогли войти к нему в еще большее доверие. Именно Барклаю в 1812 году он доверил защиту империи, Барклаю, хорошему человеку, справедливому, мудрому и отважному. Но армия и народ не приняли во внимание ни его таланты, ни его высокие добродетели... *он был немец!*

Его долгое и умелое отступление, вызвавшее восхищение знатоков в этой области, сделало его предателем в глазах солдат, которые в тех редких случаях, когда им приходилось сталкиваться с врагом, дрались с отчаянным мужеством. И когда наконец, вняв всеобщему гласу, растерянный император против воли назначил командовать армией князя Кутузова, ответом был единодушный крик радости. Старый маршал прибыл только для того, чтобы дать бой чуть ли не под стенами Москвы и оставить ее врагу. Священный город горел, Кутузов отступал, но надежда вернулась в сердца русских. Боевой дух солдат снова поднялся, и армия, хотя и уменьшилась вдвое, чувствовала, что ее сила удвоилась. То, начало чему положило немецкое благоразумие, завершили хитрость и сноровка русского генерала, пожары, голод и суровость климата.

Всем известны последствия занятия Москвы. Почтенный Барклай, начинавший при Екатерине, верный душой и телом стране, которой он служил, был вынужден покинуть армию, чтобы устранить все причины недоверия, и вернуться в нее только после смерти Кутузова. Но потом все изменилось. Европа точно пробудилась, и народы, независимо от расы и происхождения, стали брататься между собой. И все же — вещь примечательная! — именно посреди этого общего союза враждебность немцев и русских разгорелась еще больше. Первые не могли не заметить, что *варвары* явились для них освободителями; что обаяние и миролюбивый характер русского монарха были главной связью, объединявшей все; что он был душой и, следовательно, главой Коалиции и что блеск, окружавший его, естественно, отражался на его воинах. Как глубоко должно было быть уязвлено этим немецкое высокомерие! Желание взять реванш было столь сильно среди германских народов, что не давало остыть их рвению и храбрости в борьбе.

Александр почувствовал это и, чтобы не задеть слишком их гордость, разделил свои войска на три великие армии, ни одной из которых не командовал русский генерал. Можем ли мы винить его в этом? И не было ли это единственным способом достичь цели — ускорить падение человека, дружбу

которого он когда-то считал для себя честью и непримиримым врагом которого он стал позже?

Кроме того, Александр знал, что может рассчитывать на своих солдат и что русские, с охотой или без оной, исполняют свой воинский долг. Однако из политических ли соображений или по личному пристрастию его ласки, милости и награды всегда распространялись более на чужеземцев. Солдаты на это не роптали, но генералы и офицеры, видя себя лишенными первой роли, играть которую они считали себя вправе, были уязвлены. Мне припоминается в этой связи шутка генерала Ермолова: когда его спросили, какую награду он хотел бы получить, не помню уже за какой подвиг, он ответил, что желал только, чтобы его *произвели в немцы*. Также любопытно было наблюдать за русскими солдатами в Париже. Среди опьянения успехом, о котором годом прежде никто из них не мог даже мечтать, они обращались как со своими товарищами и друзьями с храбрецами <французами>, с которыми лишь недавно дрались, в то время как на своих <немецких> собратьев по оружию смотрели с насмешливым и почти презрительным видом.

Каким бы скромным и сдержанным ни был император Александр, его не могло не ослепить то высокое положение, которого он достиг в 1815 году. Вступление в Париж, Венский конгресс, Священный союз — все это было им. Отныне именно он должен был — с меньшей силой и большей ловкостью — заполнить ту необъятную пустоту, которую только что оставил павший колосс! Была ли ему важна Россия? Не слишком ли он заботился о мире Европы, который считал своим главным делом? Но он забыл, что если, кроме своего гения и удачи, Наполеон был обязан всем своим величием Франции, то и он, Александр, не менее был в долгу перед своим народом, столь безропотно ему подчинявшимся. Франция, бросившая своего императора в день бедствий, Франция, поступившая в его глазах столь неблагодарно, тем не менее всегда была дорога Наполеону. Откуда же тогда это затаенное недовольство, эта плохо замаскированная холодность, с которой Александр встретил беспримерное и безмерное ликование, ожидавшее его по возвращении на родину? Вот о чем тогда шептались русские... Но предали ли они его после этой перемены? Пусть его священная тень простит искренность француза, но и в этом отношении его грозный противник, наш великий император, будет иметь большее преимущество в глазах потомков. Они оба умерли вдали от своих столиц, один в далекой глуши, другой

посреди бескрайнего моря; их останки перенесли под приветственные возгласы народов, которыми они правили, и их траурные процессии стали их триумфом... Но Наполеон даже посреди горестей изгнания никогда не разочаровывался в своей стране, и его последние слова были прощальным даром и благословением его любимой Франции!

Чтобы изобразить нацию, необходимо хорошо изучить ее характер; следует наблюдать его беспристрастно и не кроить по тем лекалам, которые могут прекрасно подходить для других народов, но совсем не годятся для этого. Автор книги о России 1839 года, о которой мы сказали несколько слов в начале этой брошюры, упрекает русских дворян за их *исконное раболепие* перед государем, которое, по его словам, также является предметом постоянной заботы и для народа. Неужели наш элегантный соотечественник не задумывался над серьезностью этого упрека и над тем, какому народу он его адресует? Или он ненароком спутал русских с французами 1793 года или хотя бы 1830 года, для которых полностью исчез древний и благотворный авторитет, окружавший монархическую власть? Будьте осторожны, господин маркиз, ибо тем самым вы невольно оправдываете то прозвание, которое вам дали в одном петербургском салоне: легитимиста из тщеславия и либерала из амбиций.

Начиная с XIV века русские видели в своих государях орудия, которые благое Провидение дарует им ради их спасения. Они были обязаны им силой и постоянно растущим процветанием страны: один из их древних государей распространил на них истинную веру; с престола другого излился для них свет наук. Если признательность прославленный путешественник считает грехом, то, действительно, никто не может быть обвинен в нем больше, чем русские. Именно этому чувству мы должны приписать ту любовь к монархии, которая проникла в самое сердце нации, от родовитых бояр до простых крестьян. Нигде народы так сильно не связаны со своими государями, как в России; этот союз напоминает супружеские узы и подчинение жены мужу; оно есть одновременно и равенство, и главенство. Повинуясь тирану, нация выполняет болезненный и тяжкий долг, предписанный Небом; но ничто не может сравниться с ее привязанностью к законному монарху и с той любовью, которую она пылко питает к нему. Даже во второй половине царствования Александра Россия не переставала, страдая, любить его, хотя была холодно отвергнута им, ибо все предпочтения императора были на стороне чужеземцев.

Мы говорим здесь не о французских эмигрантах, которые толпами возвращались на родину и, кроме того, никогда не отнесли русских; англичане и итальянцы были незаметны благодаря своей малочисленности; поляки, вновь обретшие родину, никогда не покидали ее пределов³; а немцы из Германии приезжали <в Россию> только для того, чтобы исполнять профессорские должности или заниматься каким-либо ремеслом или промышленностью — редко, чтобы поступать на гражданскую или военную службу. Что же это были за чужеземцы, пользовавшиеся особым благорасположением государя? Это были те немцы по рождению, которые, хотя и являлись долгое время подданными России, продолжали оставаться чужими среди русских, ибо пеклись только о своей выгоде. Никогда еще их ряды не были так сплочены; это был все тот же религиозный и военный орден, что и прежде, только уже на манер иезуитов^{*}.

Гонения и жестокости были невозможны при таком человеке, как Александр; насилие было несовместимо с его характером

* Вот любопытный анекдот, который доказывает силу сего союза между немцами в России. Во время кампании 1815 года армейская касса оказалась на какое-то время пуста и жалование перестали выплачивать. Молодой полковой хирург, немец по рождению, но выросший в России и не имевший более ни рубля, решил подать генерал-интенданту армии, также по рождению немцу, прошение, написанное *по-русски*. Интендант резко ответил, что денег нет, и предложил ему выйти в отставку. Бедный офицер пошел и рассказал о своем злключении своим соотечественникам, которые воскликнули: «Несчастный, что вы наделали! Он принял вас за русского!» На следующий день молодой человек вернулся к интенданту, который, узнав его, собирался было прогнать, но тут хирург, не смущаясь, произнес на немецком единственные слова: «Ваше Превосходительство, пожалейте меня!» Интендант, который затем сделался министром финансов, тотчас смягчился и, дружелюбно хлопнув его по плечу, сказал: «Эге! Что же ты молчал, друг мой, это совсем другое дело!» И молодому человеку тут же заплатили.

Примеч. пер.: Генералом-интендантом русской армии в 1815 году был граф *Егор Францевич Канкрин* (1774–1845), ставший в 1823 году министром финансов России. В своих «Записках», в которых Канкрин упоминается в целом положительно, Вигель писал: «Кажется, с окончательным *ин*, женившись на русской, чего бы стоило Егору Францевичу сделаться совершенно русским? Нет, звание немца льстило его самолюбию, а звание русского, в его мнении, унизило бы его. Кто же виноват, если не мы сами, когда без всякого спора так постоянно уступаем у себя иностранцам первенство перед собою?» [Вигель 1891–1893: VI, 61]. — *Е. А.*

и принципами, ибо все смягчилось при его приближении и голосе, все!.. Даже его свирепый Аракчеев, чья душа была еще тяжелее, чем его фамилия, во всем симпатизировал немцам. Не допускать русских на должности, которые они могли бы занять с честью и успехом, помешать им в продвижении, распределить лучшие места, самые почетные или самые прибыльные, среди людей своего круга и своей нации — такова была забота этой немецкой конгрегации. Больше она ничего не могла сделать, но и этого, несомненно, было достаточно, чтобы возбудить в довольно беспечной нации не зависть, а более простительное чувство, может быть, ревность. Император знал об этом, и этим унижением, столь незначительным по виду и столь тяжелым по сути, стремился отомстить за несправедливое осуждение, которому он был подвергнут за поражение при Аустерлице, о коем он должен был давно забыть!

Некоторые русские офицеры, которым военное дело не мешало посвящать себя обширным умственным занятиям, во время пребывания союзников в Париже установили отношения с некоторыми деятелями Республики, революционными знаменитостями, Грегуаром, Сийесом¹⁰ и другими. Молодые, неопытные, они позволили этим опасным людям ослепить себя и увезли в свою страну восхищение перед глубиной их мыслей. Они пытались насаждать в России новые, смелые, свободные (*libérales*) — слово, имеющее для нас священный смысл, — идеи, а власть, в то время крайне снисходительная, видела в этом только блестящую игру воображения, неприменимые теории и обманчивые мечты. Таковыми они и могли бы быть, если бы не злополучное соперничество с немцами. Молодые русские либералы считали, что конституция есть дело несложное и что это единственное средство избавиться от ненавистного гнета их притеснителей... До какого-то времени все шло гладко и недовольство выражалось только в шутках и эпиграммах¹¹, когда внезапно немецкий полковник низкого происхождения по фамилии Шварц¹², из рода человеконенавистников, добивавшийся послушания своих солдат исключительно тем, что ломал о них палки, был назначен командующим первым, лучшим полком императорской гвардии.

Почти все офицеры <этого полка> принадлежали к первым семьям страны, отличались щеголеватостью в форме; почти все, несмотря на свою молодость, имели награды и раны, и все почувствовали себя оскорбленными. Они сделали вид, что собираются подать в отставку, и обдумывали попытку

восстания, которая обернулась для них неудачей. Они еще не были достаточно решительны, чтобы выступить, но, пользуясь раздражением солдат, которые каждый день сталкивались с самым ужасным обращением, подстрекали их к восстанию. Оно не было очень страшно, ибо несчастные, сложив оружие, покинули казармы и, выстроившись, сдались властям, заявив, что они предпочитают умереть, чем служить под началом такого полковника. Уверенные в преданности солдат, офицеры заявили, что ни в чем не виноваты, но их все же отправили в действующую армию. Возможно, это была ошибка, поскольку большинство из них черпало <свои взгляды> из отравленного источника, и они распространяли зло в <действующей> армии и в провинциях. Однако это зло мало преуспело. Недовольные обманывали себя; слыша жалобы из многих уст, они не знали, что сердца тех, кто их произносит, все еще были наполнены глубокой и неразделенной привязанностью к своему императору. В конце концов, движимые фатальным ослеплением, они дерзнули составить заговор. Александру посчастливилось не видеть восстания; оно встретило спокойный и грозный лик его преемника и рассеялось в одно утро.

11

Из всех детей Павла I по благородству лица более всего походил на Екатерину II Николай. Этого нельзя сказать о характере; если ее отличительными чертами были изящность и ловкость, то его — прямоту и искренность; различие, связанное главным образом с различием их полов. Но, к счастью для России, два государя сошлись в любви к ней.

Со времен царя Феодора это уже четвертое царствование, которое считается истинно русским. Но так ли это на самом деле? В управлении полиции, например, сама Екатерина II отдавала предпочтение немцам перед русскими. Она знала, что последние из-за своей незлобивости и излишнего простодушия не могут следить за общественным порядком так же хорошо, как первые. Пусть русский крепостник, как говорят, жесток к своим крепостным, но он для них есть также и отец, от которого они произошли и к которому их потомство может вернуться, если оно растратит свое состояние. Так и виновный русский всегда знает, как разжалобить могущественного русского своей бедой.

Поэтому негибкость немцев была бы полезна для страны, если бы она ограничивалась только правосудием. Но можно

ли ожидать этого от людей, все еще вооруженных ненавистью и презрением <к русским>? Верно, что в высшей полиции России немцы стали притчей во языцех и сами имена Шварца, Толля* и особенно Эртеля издавна наводили страх на народ и дворян. В другом роде, совсем недавно, это был опять же немец Фогель¹³, слывший русским Видоком.

С первых месяцев стало ясно, что новый император привязан к своей стране как по долгу, так и душой, и что немцы могут считать свое правление оконченным. Тогда они подумали о создании для себя неприступного плацдарма. Полиция, которую их предки использовали с таким успехом, казалась им прекрасной площадкой, с которой, заняв ее однажды, они могли атаковать русских и сражаться с ними, обладая преимуществом и безопасностью. Более того, обстоятельства, в которых страна оказалась в 1826 году, казалось, требовали создания новой полиции. Немцы, однако, были немного разочарованы, увидев во главе этого ведомства человека, который, будучи немцем по происхождению, был, как и Екатерина, французом по духу и русским в душе¹⁴. Но что может сделать один человек среди превосходящего его окружения? Кроме того, сила немцев сегодня тем более грозна, что она скрыта, невидима, что она поражает в тени, без возможности опротестовать и просить помилования, как своего рода фемический суд!¹⁵

В Ливонии вряд ли могли быть довольны новым государем: впервые посетив ее, он предложил молодым <немецким> дворянам выучить русский язык. Оскорбление было серьезным; но оно было воспринято как попытка без последствий, и о нем вскоре забыли. Десять лет спустя министр народного просвещения Уваров, известный своим просвещенным патриотизмом, рискнул повторить то же предложение. Этот вопрос, которого <по сути> не должно было быть, долгое время волновал Государственный совет. В итоге проект был принят, но с изменениями, которые должны были свести на нет

* *Максим Антонович Шварц и Карл Николаевич Толль* были обер-полицейстерами в Москве; первый был известен изобретением машины для пыток, названной «уточкой».

Примеч. пер.: Речь идет о *Максими Ивановиче* (а не Антоновиче) *Шварце*, надворном советнике, начальнике московского сыска при обер-полицейстере Н. Архарове; сам Шварц обер-полицейстером не был. Толль — в действительности не Карл, а Федор — московский обер-полицейстер в 1785–1790 годы. — Е. А.

его исполнение. И все же, несмотря на эти робкие ограничения <в использовании немецкого языка>, немцы из Аугсбурга и Нюрнберга, встревоженные опасностью, которой подвергались их братья в Ливонии, загремели в газетах против этого ужасного нарушения прав! — что бы сказали в Париже, если бы увидели, что Эльзас постоянно и высокомерно игнорирует французский язык и французские законы?

Когда даже такой человек, как Николай, терпит неудачу в своих планах — не против немцев, а в их же собственных интересах в сочетании с интересами государства, — кто же не затрепещет перед их упорной властью? Они держат в ней и придворных, как и всех, кто обладает каким-либо влиянием*.

Император, однако, позволил себе поступок, на который даже сама Екатерина никогда бы не решилась... Он основал в Риге викарную православную кафедру и построил там православную церковь; но первый епископ, который был назначен туда, проявил некоторое рвение к распространению своей религии, был быстро отозван и заменен более услужливым архиереем¹⁶.

Разве все это не странно? И как же г-н де Кюстин, повидавший так много за столь короткое время, не был поражен этой враждебностью <между немцами и русскими>, которая тревожит все умы в России? Почему, — когда он рассказывает нам в своей книге о притеснительных инквизиционных действиях таможни и полиции, о которых он, впрочем, не сказал ничего определенного, ибо русские первыми страдают от этих ужасных злоупотреблений... — почему господин де Кюстин, как беспристрастный человек и друг истины, не добавил, что местные жители невиновны в этих злоупотреблениях; и что здесь, как и во многих других случаях, и иностранцы, и сами русские

* Дворянство Эстонии имеет право самостоятельно жаловать дворянский титул. Время от времени, изредка, оно готово впустить в свои ряды несколько русских; обычно эта великая милость оказывается кому-нибудь из первых людей империи. Мы видели, как ее принимали эти высокопоставленные лица, которые сами имели восемь веков боярства (Boyardise) в великом государстве и не осмелились отказаться от чести стать новыми дворянами небольшой провинции этого же государства!

Примеч. пер.: Имеется в виду практика внесения фамилий тех или иных представителей русской знати и чиновничества по согласованию с ландтагами в остзейские дворянские матрикулы. — Е. А.

становятся жертвами нетерпимости, притеснений и инквизиции со стороны чиновников-немцев?

И, поскольку здесь речь идет о полиции, я не могу не отметить факт, который, возможно, удивит моих соотечественников, но в котором мне удавалось в моих частых поездках удостовериться в полной мере. Во Франции мы постоянно жалуемся на злоупотребления полиции и склонны обвинять ее во всех злодеяниях, даже во всех несчастных случаях, которые происходят ежедневно... И, однако, французская полиция — единственная, которая действительно понимает и выполняет свою миссию — защищать мирных граждан от мошенников и воров и обеспечивать безопасность домашнего очага. Почти повсюду <в других странах> полиция донимает придирками, преследованиями, позволяет обманщикам мирно заниматься своим «честным» трудом и заботится только о том, чтобы мучить бедных путешественников бесконечной чередой бесполезных формальностей. Я воистину не знаю, что получают государи от такого положения вещей, но я очень хорошо знаю, что теряют от него их подданные. Ибо есть страны, которые я не хочу называть, которые процветают только благодаря проезду и пребыванию в них иностранцев и где те, кто прибывает туда впервые, чувствуют себя со всех сторон окруженными и пойманными, как в мышеловке, из которой невозможно вырваться¹⁷. Легко предугадать, что те, кто однажды вкусил прелести такого гостеприимства, не испытают соблазна вернуться туда снова! Ах! мои добрые парижане, которых так незначительно мучают те, кто вами правит... путешествуйте немного, и тогда нам будет о чем *поболтать!*

Все, что блистает в России, ранит и оскорбляет глаз немцев; поразительный тому пример можно было видеть после трагической гибели поэта Пушкина, который имел несчастье не слишком любить их. Все сословия общества собирались толпами, чтобы поклониться его славным останкам: в этом общем порыве можно было увидеть не только дань уважения его памяти — доказательство горьких сожалений, вызванных его утратой, — но и выражение искреннего почтения к Государю, который был покровителем поэта и сумел словами утешения смягчить его предсмертные муки. Ибо есть имена, которые соединяются с прекрасным правлением, как лучи его славы. Так Жуковский всегда останется певцом Александра, память о Елизавете будет соединена с памятью о Ломоносове, а имя Державина нельзя будет произнести, не подумав о Екатерине

Великой. Увы! высокопоставленные немцы, наделенные властью, кому была выгодна смерть величайшего поэта России, постарались очернить его, напоминая о безрассудствах его юности; именно они, представив всеобщий траур как крамольную манифестацию, послали солдат, чтобы якобы предотвратить беспорядки, которые могли произойти во время похорон!

Сами добродетели императора усиливают власть, узурпированную немцами. Европа знает твердость его нрава; твердый для себя, он, несомненно, имеет право быть таким для других. Однако порой некоторые недостатки, даже простые слабости, рассматриваются им как преступления. Копаясь в частной жизни того, кто их не устраивает, немецкие чиновники доносят правительству о его жизни в мельчайших подробностях, искажают факты и, наконец, вызывают немилость одного из самых полезных слуг государства, горячего сторонника национального дела, преданного друга императора!¹⁸

Простолюдины двух народов в Петербурге и Москве выражают более откровенную и решительную неприязнь друг к другу. У немецких мастеров всегда много молодых русских подмастерьев; и безжалостное обращение со стороны мастеров превосходит все мыслимые границы. Всякий день на улицах Санкт-Петербурга можно видеть детей от десяти до двенадцати лет, почти не одетых, при 15-градусном морозе, которые тащат тяжелые бочки с водой или огромные связки дров: с ними обращаются как со вьючными животными; впрочем, они имеют шанс научиться ремеслу... если не погибнут до шестнадцати лет от ужасов этого жестокого рабства.

Нет полка, где бы не было хотя бы одного немецкого капитана: рота, которой он командует, считается скамьей рабов на галере; страх попасть в нее заставляет солдат из других рот быть более покладистыми; ведь даже белые сочувствуют неграм больше, чем немецкие солдаты — русским подчиненным. Идея превосходства царит среди немцев, даже среди низших сословий; так, например, немецкий слуга всегда обращается к русскому слуге на «ты» — и будет в ярости, когда последний позволит себе отказать ему в «вы». Это притязание не раз становилось предметом ожесточенных потасовок.

Русские, со своей стороны, мстят им и утешают себя постоянными насмешками <над немцами>, как во времена татар, и ожидают лучшего. Вот доказательство их смелости в этом роде. У современного писателя по фамилии Кукольник несколько лет назад была поставлена драма, в которой главное

действующее лицо, князь Скопин-Шуйский, был отравлен, как это было и в истории, маленьким немецким врачом Фидлером. Когда могучий Ляпунов догадывается об этом по замешательству Фидлера над телом жертвы и, схватив Фидлера мощной рукой, выбрасывает в окно, ложи хранили молчание, но партер и галерка разразились — не аплодисментами — но криками и страшным ревом. В полиции позаботились о том, чтобы не допустить этого скандала на втором спектакле¹⁹.

Разумеется, все, что мы здесь говорим о немцах России, никоим образом не относится к немцам Германии. Хорошо известна приятность их манер, ласковость характера и прочность отношений. Тем удивительней, что национальный дух может до такой степени перемениться, переменяв страну. Увы, алчность, неумеренная любовь к деньгам и должностям, исключительное стремление к господству быстро изменяют и искажают изначальный характер <нации>. Народ, который позволяет обратить себя в рабство, теряет всякое достоинство и всю энергию... точно так же народ, желающий быть угнетателем, должен при этом потерять всякую мораль и всякую добродетель.

Не следует полагать, что, указывая на это вторжение немцев в наиболее важные сферы деятельности русской монархии и на губительные последствия, к которым оно приводит, я желаю — в целом и на неопределенный срок — запрета на допуск иностранцев в правительство и администрацию страны, оказывающей им гостеприимство; не дай Бог сделать такой вывод из моих слов! В век революций, потрясений и преследований, подобных тому, в котором нам посчастливилось жить, что стало бы с изгнанниками из всех уголков земного шара, если бы им был запрещен доступ к гражданской и военной службе? Кто не знает, что Франция великодушно принимает беженцев из Германии, Польши, Испании, Италии и т. д. и что она относится к ним, как к своим собственным детям? Кто не знает, что за исключением периодов политических или религиозных кризисов, в эпоху порядка и стабильности любая нация почитает за честь привлекать ученых, художников, известных промышленников соседних стран, давать им выгодные места, удерживать их уважением и славой, наконец, усыновлять их как своих граждан? Поэтому Россию мы виним не за тот гостеприимный прием, который она столь долго оказывает немцам, а за ту неизменную и неравноправную *систему*, с помощью которой они захватывают в ней все <лучшие> места в ущерб исконным ее жителям, утверждают над ними свое превосходство, ни в коей мере не оправдываемое их талантами и способностями,

и гибнут всю нацию под железным ярмом, под которым она изнывает и которое всем беспристрастным людям кажется предвестником величайших бед.

12

Франция, которая когда-то пришла на помощь России, чтобы сохранить в ней хороший вкус как в литературе, так и в общественных отношениях, кажется, со времен Реставрации и особенно после июльской революции отреклась от этой славной миссии и сама, в свою очередь, подпала под немецкое влияние. Все просвещенные люди в России огорчены этим, а немцы торжествуют.

Великие люди <Франции>, среди которых, как говорится, дух был как у себя дома и которые непрерывно расточали его повсюду, вдруг вообразили, что они тратят его напрасно, и решили быть бережливыми, стали норовить быть *глубокими* и, по примеру немцев, начали грезить!

Чудовищный романтизм, отдающий дурно пахнущим табаком и запитый вязким пивом, вторгся в нашу прекрасную Францию, с ее сочными виноградниками и ароматными долинами. Именно тогда, когда их первые примеры для подражания сами превратились в бледные копии, русским пришлось признать полное умственное превосходство своих врагов. Таким образом, Франция сама позволила свергнуть себя с престола в стране, где она пользовалась столь мягкой властью, и сама содействовала возрастанию там немецкого владычества^{*}.

Эти успехи, достигнутые всего за несколько лет, породили самые честолюбивые замыслы и у *настоящих* немцев. Кто осмелится обвинить разрубленную на части нацию в стремлении воссоединить свои разнородные члены, чтобы составить великое Целое, способное заставить прислушиваться

* Подобно орлу, который держал Германию своими могучими когтями, французский дух давно предчувствовал эту перемену! Как он ненавидел то, что называлось *идеологией!* и какое инстинктивное отвращение вызвала у него книга мадам де Сталь, послужившая введением германизма во Франции!

Примеч. пер.: Имеется в виду книга Жермены де Сталь «О Германии» («De l'Allemagne», 1810), знакомившая французов с современной немецкой философией и литературой (преимущественно романтической). — Е. А.

к себе соседние народы? Разве не падению своих крупных вассалов Франция обязана силой того единства, благодаря которой ее враги уважают ее? А в чем причина нынешней слабости Италии? Что в прошлом сделало Русь добычей татар и литовцев? Раздробленность. Можно было бы, в интересах человечества, желать воссоздания Германской империи на новой, более прочной и широкой основе — но только если намерения ее жителей, еще до того как они приблизятся к этой цели, не будут выходить далеко за пределы нынешних границ их страны.

Обращая удовлетворенные взоры направо и налево — на Францию, бывшую ее владычицей, и на Россию, бывшую ее освободительницей, — Германия видит первую беспокойной, разделенной на партии, озабоченной только дебатами своих палат с правительством, видит ее недавно образованной и потому не могущей думать о приложении своих сил вовне; вторую же — все еще обеспокоенной своими семейными ссорами с поляками!.. Она видит прекрасную Италию и весь Дунай с двадцатью народами, населяющими его берега, во власти немецкой монархии. Она говорит себе, что Эльзас населен только представителями ее нации и что большинство швейцарских кантонов носит немецкие названия. Она помнит, что Франш-Конте, Лотарингия и три епископства были ее вотчинами²⁰ и что Королевство Бельгия до революции составляло десятую часть Священной Римской империи и называлось *Бургундским округом*. Она помнит, что Королевство Польское в его нынешнем виде раньше было частью Пруссии и Саксонии. Ей по душе чувства дворян трех русских балтийских провинций, считающих себя ее детьми и ее подданными. «Все это должно быть моим, — думает она, — и все это будет принадлежать мне, если я буду действовать умело». В своих грандиозных мечтах она уже видит возрождение тех времен, когда мощь германцев сокрушила римскую власть... Ведь ее предки, опираясь только на численность и отвагу, беспорядочно и без определенного плана двинулись на провинции Римской империи, бились за них и в некоторых вскоре слились с исконными жителями... Что если, ведомая единой рукой, единой идеей, следуя неизменной своей системе, новая Германия снова захочет давать законы Европе?! Ибо, надо признать, ни одна нация не расположена для этого более выгодно. И если теперь, когда Германия разделена, путешественник слышит язык трактирщиков и почтмейстеров от

Стрельны, первой станции на пути из Петербурга, до Форбака, последней перед прибытием в Мец, почему бы ему не стать всеобщим? Это продвижение более вероятно, чем продвижение русских на юг Европы, и, как мне кажется, более для нас важно.

Однако на пути этих грандиозных замыслов встают большие препятствия. Пусть пресыщенные своим величием и славой французы уже не так легко возбуждаются отдаленным шумом битвы и пьянящим запахом пороха... И все же имя *Рейн* все еще заставляет их сердца биться быстрее! Легкомыслие поляков, безразличие русских, их вечная рознь, несомненно, дают <немцам> благоприятную возможность <для завоеваний>; но что, если эти заблудшие братья, осознав свои истинные интересы и отказавшись от печальной ненависти, объединятся в тесной дружбе и вновь обретут энергию единого свободного народа, своей древней <славянской> нации?.. что будет тогда?

И затем, действительно ли Австрия — немецкая? Великие <завоевательные> идеи рождаются прежде всего на севере Германии; Австрия слишком тесно соприкасалась с Италией и Востоком, чтобы сохранить ту жесткую и непробиваемую кору, которая, как нагрудник, покрывает сердца северян. Что она сделала с четырнадцатью миллионами славян, введенными ей Провидением? Разве все они не сохранили свои имена, свою веру, свои наречия? Россия, владычица всех северных и восточных славян, и Австрия, надежда и опора славян южных и западных, — эти две империи, объединенные четырехвековым союзом, дают вздохнуть и развиваться новой стихии, могущей стать опасной для будущих судеб Германии. В этом смысле поведение Австрии рассматривается немцами как предательство. Но мы не ошибаемся, когда позволяем себе руководствоваться человечностью и справедливостью; Австрия никогда не могла пожаловаться на неверность славян, и именно на них в дни опасности она вполне могла положиться.

Чтобы помешать бедным славянам пользоваться своими правами и вызвать озабоченность австрийского правительства, немцы вызвали призрак, которому они дали название *панславизма*. Они пытаются запугать им Австрию и приписывают его рождение проискам России. Если венский двор, заслуженно восхищавший до сих пор своим благоразумием, пожелает прислушаться к этим коварным наветам, это создаст

для него немалые трудности. Вряд ли ему удастся безнаказанно угнетать две трети населения своей империи. Россия, не имеющая ничего общего с южными славянами кроме происхождения и языка, отделенная от них временем и пространством, так что долго вообще не примечала их существование, Россия, которой самой требуется бороться у себя с немецким засильем, остается пока совершенно безразличной к судьбе этих народов. Однако непрестанно подвергаясь нападкам в немецких газетах, славяне Австрии, кажется, пробудились от мирного сна и, опасаясь за свое славянство, которого австрийские власти желают их лишиться, естественно обращают свои взоры на единственную славянскую державу, которая сохранила свою национальную независимость. Кто знает? Если это сможет нарушить постоянную и идеальную гармонию, царящую между двумя империями, каковы будут результаты? Возможно, России придется действовать вопреки ее собственным интересам.

Но будем надеяться, что все эти химеры исчезнут перед лицом действительности. Разве, кроме того, не очевидно, что время германского мира уже прошло? Что осталось от римских учреждений, которые он свергнул? — одни названия! Что осталось от его собственного великого творения, феодализма? — одни лишь титулы, бароны без состояния и лежащие в руинах замки. Франция, происходя по прямой от римлян, сначала их самый грозный враг, а затем и их ближайшая наследница, первая приступила к работе по разрушению <старого>. Если в Англии все еще сохраняется подобие феодального устройства, то оно так же похоже на древний, подлинный феодализм, как мумия с золотой маской — на живое тело. Славяне плохо понимают потомственную аристократию; это противоречит их духу, их природе. Королевства, которые Запад сумел насадить в их землях — Богемия, Польша, Галиция, — пали, и только российское самодержавие смогло поднять страну, погружавшуюся в бездну. Вместе с тем долгое существование новгородской и псковской республик и земель казаков, похоже, доказывает, что нравам славян не чужда и демократия.

Это злополучное изобретение панславизма еще больше осложнило в России отношения ее исконных жителей с немцами. Где будет конец этой наследственной ненависти, которая передается из поколения в поколение и постоянно подпитывается новыми оскорблениями? Предсказать это невозможно:

одно только время способно сгладить все эти неровности и примирить два народа, растопив в великой русской семье небольшое немецкое население, которое упорно продолжает оставаться чужим среди нации, необъятность которой должна в конце концов поглотить его.

Итак, из фактов, которые мы собрали в этой брошюре, видно, насколько смешным и пустым является тот призрак вторжения, которым мы пугаем себя, представляя Россию, готовую броситься на Запад... Прежде всего видно, какие разногласия, какая глубокая неприязнь существует между русскими и немцами и как трудно было бы сейчас восстановить между северными державами тот союз, который в 1815 году был столь гибелен для Франции. Сегодня, когда время утопий прошло, сила фактов должна возобновить свою власть; поэтому иногда небесполезно противопоставлять историю роману; это самый надежный способ быть беспристрастным и позволить благодушным умам всех стран сравнивать и судить.

Перевод с французского Е. Абдуллаева

-
- 1 У Н. Карамзина, на которого опирается здесь Вигель, пастором был назван только один из них, Веттерман (у Вигеля: Westermann), но он как раз не имел отношения к «доносам и пыткам»: «...Иоанн удивительным образом честил тогда некоторых Ливонских пленников. В июне 1565 года, обвиняя Дерптских граждан в тайных сношениях с бывшим Магистром, он вывел оттуда всех Немцев и сослал в Владимир, Углич, Кострому, Нижний Новгород с женами и детьми; но дал им пристойное содержание и Христианского наставника Дерптского Пастора Веттермана, который мог свободно ездить из города в город, чтобы утешать их в печальной ссылке: Царь отменно уважал сего добродетельного мужа и велел ему разобрать свою библиотеку, в коей Веттерман нашел множество редких книг...» [Карамзин 2002: 45]. Что касается Кальба, то он упоминается Карамзиным в числе немцев на русской военной службе: «Немцы Эберфельд, Кальб, Таубе, Крузе вступили к нам в службу, и хитрою лестью умели вкрасться в доверенность к Иоанну» [Карамзин 2002: 45].
 - 2 См. в «Записках»: «Со времен царя Ивана Васильевича Грозного секретною этою частию почти всегда у нас заведывают немцы. Мы находим в истории, что какой-то Колбе да еще пастор Вестерман (так! — Е. А.) и многие другие пленники, желая мстить русским за их жестокости в Лифляндии, добровольно остались при их мучителе и составили из себя особого рода полицию. Они тайно и ложно доносили на бояр, на всякого рода людей и были изобретателями

- новых истязаний, коими возбуждали и тешили утомленную душу лютого Иоанна. С тех пор их род не переводился ни в Москве, ни в целой России. Всякому новому венценосцу предлагали они услуги свои, и чем власть его была колеблемее и сомнительнее, тем влияние их становилось сильнее...» [Вигель 1891–1893: III, 114].
- 3 См. у А. Герцена: «Ненависть к немцам облегчила Елизавете восшествие на престол. Эта бездарная и жестокая женщина приобрела популярность, угождая национальной партии» [Герцен 1956: 178].
 - 4 Имеется в виду создание в 1757 году по инициативе И. Шувалова Академии художеств (первоначально при Московском университете).
 - 5 В действительности Петр III вызвал Бирона в Петербург, возвратил ему ордена и знаки отличия, но не вернул Курляндского герцогства; последнее Бирон получил при Екатерине II.
 - 6 Фарс французского драматурга и художника *Луи Кармонтеля* (Carmontelle; 1717–1806).
 - 7 Слова Семирамиды из третьего действия трагедии Вольтера «Семирамида» (1748): «*Mon sceptre n'est point fait pour leurs mains étrangères, / Et mes premiers sujets sont plus grands à mes yeux / Que tous ces rois vaincus par moi-même...*» («Мой скипетр не для рук чужестранцев, / И мои первые подданные более велики в моих глазах, / Чем все цари, побежденные мною...»).
 - 8 Имеется в виду пятитомная «История России» («*Histoire de Russie*», 1781), написанная французским историком *Пьером Левеком* (Lévesque; 1736–1812).
 - 9 Имеется в виду образование в 1815 году Царства Польского в составе Российской империи.
 - 10 *Батист-Анри Грегуар* (Grégoire), или аббат Грегуар (1750–1831), и *Эмманюэль Жозеф Сьейес* (Sieyès, иногда Сийес), или аббат Сьейес (1748–1836), — католические священники, деятели Французской революции.
 - 11 Ср. в «Записках»: «Веселая беспечность русская мстит покамест немцам одними эпиграммами, точно так как праотцы наши злились тайком и подтрунивали над татарами» [Вигель 1891–1893: I, 93].
 - 12 *Федор Ефимович Шварц* (1783–1869) — командир Семеновского полка (с 9 апреля по 2 ноября 1820 года). Ср. в «Записках»: «Этот Шварц был из числа тех немцев низкого состояния, которые, родившись внутри России, не знают даже природного языка своего. С черствыми чувствами немецкого происхождения своего соединял он всю грубость русской солдатчины. Палка была всегда единственным красноречивейшим его аргументом. Не давая никакого отдыха, делал он всякий день учения и за малейшую ошибку осыпал офицеров обидными словами, рядовых — палочными ударами; все страдало нравственно и физически» [Вигель 1891–1893: VI, 16].
 - 13 *Федор Федорович Эртель* — обер-полицмейстер Москвы (1798–1801), затем Петербурга (1802–1808). *Фогель* (имя и отчество неизвестны) — начальник тайной полиции при генерал-губернаторе Петербурга М. Милорадовиче (первая половина 1820-х).

- 14 Имеется в виду шеф Третьего отделения А. Бенкендорф.
- 15 Фемические суды — система тайной судебной организации в Германии (преимущественно в Вестфалии) в XII–XVI веках.
- 16 В 1836 году в составе Псковской епархии было учреждено Рижское викариатство; викарным епископом стал Иринарх (Попов); новый кафедральный собор, однако, был выстроен не при Николае I, а при Александре III в 1884 году (до этого кафедра епископа находилась в Петропавловском соборе, построенном при Екатерине II в 1786 году). У епископа Иринарха, действительно, вскоре возник конфликт с немецким дворянством, не желавшим укрепления православия среди латышей. В 1841 году вместо него на Рижскую кафедру был назначен епископ Филарет (Гумилевский), который, вопреки сообщению Вигеля, продолжал распространение православия среди латышских и эстонских крестьян, что тоже настроило против него немецких помещиков и светскую власть.
- 17 Возможно, имеется в виду Богемия, где, судя по дневниковым записям М. Корфа, у Вигеля во время пребывания в Мариенбаде возникли осложнения с полицией [Корф 2004: 283–285].
- 18 Под этим неназванным «сторонником национального дела», попавшим в опалу, Вигель, судя по всему, имел в виду самого себя, а под «простыми слабостями» в «частной жизни» — свою гомосексуальность, о которой Бенкендорф докладывал Двору. Вигелю после ухода в 1840 году его друга и покровителя Дмитрия Блюдова с поста министра внутренних дел также пришлось оставить должность директора департамента духовных дел иностранных вероисповеданий этого министерства (см.: [Штрайх 1928: 33]). Выражение «преданный друг императора» (*un ami dévoué de l'empereur*) может быть переведено и как «преданный сторонник императора».
- 19 Имеется в виду драма Нестора Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский» (1835). В брошюре имя немецкого врача передано неверно: Виньер (*Vignér*).
- 20 Франш-Конте — историческая область на востоке Франции, в XI–XVIII веках формально входила в состав Священной Римской империи. «Три епископства» — вероятно, Утрехтское, Льежское и Страсбургское епископства, прежде бывшие в составе Священной Римской империи.

Литература

- Вигель Ф. Ф. Записки в 7 ч. М.: Университетская типография, 1891–1893.
- Герцен А. И. О развитии революционных идей в России // Герцен А. И. Собр. соч. в 30 тт. / Под ред. В. Волгина и др. Т. 7. М.: АН СССР, 1956. С. 133–261.

Карамзин Н. М. История Государства Российского. В 12 тт. В 3 кн. Кн. 3. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.

Корф М. А. Дневник. 1843-й год. М.: Academia, 2004.

Штрайх С. Я. Предисловие. Филипп Филиппович Вигель: Историко-литературный очерк // Вигель Ф. Ф. Записки в 2 тт. / Под ред. С. Штрайха. Т. 1. М.: Круг, 1928. С. 5–40.

References

Herzen, A. (1956). On the development of revolutionary ideas in Russia.

In: V. Volgin et al., eds., *The collected works of A. Herzen (30 vols)*. Vol. 7. Moscow: AN SSSR, pp. 133-261. (In Russ.)

Karamzin, N. (2002). *History of the Russian State (12 vols. 3 books)*. Book 3. Moscow: OLMA-PRESS. (In Russ.)

Korf, M. (2004). *Diary. 1843*. Moscow: Academia. (In Russ.)

Streich, S. (1928). Preface. Philipp Philippovich Vigel: A historical and literary essay. In: S. Streich, ed., *Notes of F. Vigel (2 vols)*. Vol. 1. Moscow: Krug, pp. 5-40. (In Russ.)

Vigel, F. (1891-1893). *Notes (7 parts)*. Moscow: Universitetskaya tipografiya. (In Russ.)

В. Е. Багно. Испанцы трех миров. Посвящается Хуану Рамону Хименесу.
М.: Институт перевода: Центр книги Рудомино, 2020. 576 с.

**НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА
ПАСТУШКОВА**

кандидат филологических наук

Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте
Российской Федерации
(119571, Российская Федерация,
г. Москва, проспект Вернадского, д. 82;
email: pastushkova-na@ranepa.ru)

Аннотация. В книгу вошли работы В. Багно
разных лет. Читателю представлена широкая
панорама испанской (X–XX века),

а также латиноамериканской литературы.
Среди тех, о ком идет речь, есть как
всемирно известные имена: Сервантес,
Маркес, Кортасар, — так и знакомые лишь
специалистам: Хосе де Эспронседа, Хуан
Валера и другие.

Ключевые слова: Г. Г. Маркес, Х. Корта-
сар, Х. Л. Борхес, Сервантес, Лопе де Вега,
Дон Кихот, Дон Жуан, испаноязычная
литература, латиноамериканский роман,
русские испанцы.

Рецензия поступила 18.01.2022.
© 2022, Н. А. Пастушкова

Bagno, V. (2020). *Spaniards of the three worlds. In dedication to Juan Ramón Jiménez.*
Moscow: Institut perevoda: Tsentr knigi Rudomino. (In Russ.)

NATALIA A. PASTUSHKOVA

Candidate of Philology

Russian Presidential Academy of National
Economy and Public Administration
(82 Vernadsky Av., Moscow, 119571,
Russian Federation;
email: pastushkova-na@ranepa.ru)

Abstract: The reader is offered an exten-
sive overview of the 10th- to 20th-c. Spanish
and Latin American literature. The book
considers not only preeminent authors like
Cervantes, Lope de Vega, Márquez, and
Cortázar, but also those known only to schol-
ars — like R. Llull, J. de Espronceda, and
J. Valera. Thanks to the author's impressive
cultural erudition, the book demonstrates
the numerous comparative connections
of Spanish-speaking writers with world
literature. Thus, without Cervantes' *Don*

Quixote, neither Dostoevsky, nor Cortázar,
nor Márquez would have written their novels.
A Russian reader will be especially interested
in Russo-Spanish connections, as their study
is also included in the scope of Bagno's re-
search. In this regard, particularly interesting
is the analysis of Lope de Vega's play about
False Dmitry I *El Gran Duque de Moscovia*.
Another exciting topic discussed in the book
is the story of Spaniards who developed
strong ties to Russia, like Odessa's founder
J. de Ribas and the Spanish ambassador in
the 19th-c. Petersburg J. Valera.

Keywords: G. G. Márquez, J. Cortázar,
J. L. Borges, M. de Cervantes, F. Lope de
Vega, Don Quixote, Don Juan, Spanish and
Latin American literature, the Latin American
novel, Russian Spaniards.

The review was received on 18 Jan. 2022.
© 2022, N. A. Pastushkova

Книга В. Багно является настоящим подарком как для специалистов в области испанистики, так и для всех интересующихся испаноязычной литературой и культурой. К сожалению, литературоведческих работ по испанской литературе выходит очень мало, а книг и того меньше. Тем ценнее представляется нынешнее издание, охватывающее многовековой литературный процесс (X–XX века). В книгу вошли отредактированные статьи и отрывки из ранее изданных работ автора.

Благодаря живому языку книга увлекает с первых страниц, читатель следует за мыслью автора, подобно герою Данте, введому Вергилием в «Божественной комедии». Общеизвестные сюжеты и персонажи вроде Дон Кихота и Дон Жуана вписываются в контекст времен и эпох, вскрываются связи и проводятся параллели с европейской и мировой художественной культурой. Постепенно все статьи становятся частью единого целого, как отдельные части пазла-головоломки, занимающие свои места, дабы позволить нам увидеть картину целиком.

Книга условно поделена на три части, соответствующие тем самым трем мирам, что вынесены в название. В первой представлены собственно испанские темы и авторы: средневековый поэт, богослов, писатель Рамон Льюль (Луллий или Люллий); разбор пьесы Лопе де Веги «Великий князь Московский»; анализ образов Дон Жуана и Дон Кихота; обращение к философу XX века Ортеге-и-Гассету и др. А если учесть, что в этой главе также рассказывается об арабских корнях испанской поэзии (X век), то в действительности перед нами сжатая панорама всей испанской литературы.

Вторая отдана трем великим латиноамериканским писателям XX века: Хорхе Луису Борхесу, Хулио Кортасару и Габриэлю Гарсии Маркесу. Однако автор не ограничивается этими фигурами, так как иначе картина не была бы полной. На страницах тут и там мелькают имена и кубинца Алехо Карпентьера, и гватемальца Мигеля Астуриаса, и мексиканца Карлоса Фуэнтеса. Это все звенья одной цепи, результат схожего мировидения, которое не ограничено одним местом, пространством, политическими или литературными взглядами. Это мироощущение во многом унаследовано от местных индейских верований (пусть и варьирующихся от региона к региону), которые, будучи пропущенными сквозь традиции европейской цивилизации, вызвали к жизни удивительное явление «магического реализма», принесшего славу латиноамериканскому роману. И снова у читателя создается впечатление, что нити рассказа

не просто соседствуют друг с другом, но сплетаются в единый узор. Тонкая паутина раскидывается и тянется от испанской литературы за океан, при этом в определенный момент уже сложно сказать, где же находится ее центр. Если для XVII века им, безусловно, является «Дон Кихот» Сервантеса, то по прошествии столетий на одну ступень с ним встает Кортасар. Этот многополюсный мир полон загадок, которые мы разгадываем благодаря автору. Уже в этой второй части, помимо испанских нот, все чаще и громче слышится русское эхо. Ведь представить себе появление латиноамериканского романа без классического русского романа XIX века как минимум невозможно (не умаляя при этом заслуг европейских писателей). Преимущественно речь идет, конечно, о Достоевском. И тут в очередной раз можно выстраивать разнообразие триады (уже упомянутый выше Данте с его символическим числом «три» также встает в подсознании): Сервантес — Достоевский — Кортасар или Достоевский — Борхес — Кортасар. При этом нет одного заранее готового шаблона, у читателя каждый раз остается возможность выстроить свои ряды, провести свои параллели. Багно своим анализом и разбором произведений лишь побуждает к сотворчеству, подобно тому, как это делали и сами латиноамериканские писатели. Рассуждая о «стройной и прихотливой системе перекрещивающихся инонациональных мотивов, творчески разрабатываемых Кортасаром» (с. 398), Багно приводит цитату самого аргентинца, в которой, как представляется, весьма точно отражена идея о влияниях: «Я вовсе не считаю, что речь идет о влиянии, скорее, мне кажется, что речь идет об одном из случаев чудесного литературного параллелизма» [Кортасар 1982: 308] (см. также: с. 398). Этот «чудесный литературный параллелизм» на самом деле мастерски обнаруживается Всеволодом Евгеньевичем не только в случае с Кортасаром, но и относительно героев других сюжетов.

И, наконец, в третьей части представлены статьи о трех персонажах, жизненные перипетии которых порой более напоминают романские. Двое из них оказались связаны с Россией: это Хосе де Рибас (Иосиф Дерибас) (1751–1800) — уроженец Испании, ставший российским генералом и государственным деятелем, а также основателем Одессы; Хуан Валера (1824–1905) — видный испанский писатель-реалист и дипломат, проведенный в качестве последнего в Санкт-Петербурге три года (1854–1857), автор «Писем из России». И Жозе-Мариа де Эредиа (1842–1905) — французский поэт кубинского происхождения, в чьей

судьбе тесно сплелись две иноязычные традиции. Рассказ об «испанцах трех миров» причудливым образом завершается в России. Хотя, если подумать, не столь уж это удивительно, ведь научная сфера деятельности Всеволода Евгеньевича как раз охватывает все эти разнообразные миры, под его пером они объединяются в одну вселенную. Багно, блестящему знатоку не только испаноязычной, но и русской литературы и культуры, под силу выстроить столь тонкие связи и обнаружить неожиданные компаративные аспекты. Создается впечатление, что автор книги, с одной стороны, сам находится в постоянном диалоге как с писателями (поэтами), так и с героями, ими созданными. А с другой — вовлекает в этот диалог читателя. При этом нет ощущения непреодолимой пропасти непонимания, Багно предстает еще в одной своей ипостаси — переводчика, и в данном случае переводчика языковых культур. Он анализирует выдающиеся произведения мировой литературы и вскрывает их глубинные смыслы, при этом не перегружая свою речь чрезмерной научной терминологией, но зачастую делясь собственными впечатлениями и воспоминаниями, как если бы речь шла о живой беседе.

Отдельно хочется отметить и прекрасную работу издателя: визуальное оформление суперобложки, где изображены лица лишь некоторых из авторов, о которых рассказывается в книге, тонко обыгрывает заглавие про «Испанцев трех миров» и приглашает познакомиться с ними.

Литература

Cortázar J. Из бесед с Энике Гонсалесом Бермехой / Перевод с исп. Е. Огневой // Писатели Латинской Америки о литературе / Под ред. В. Кутейшиковой. М.: Радуга, 1982. С. 292–309.

References

Cortázar, J. (1982). From conversations with Enrique González Bermejo. Translated by E. Ogneva. In: V. Kuteyshchikova, ed., *Writers of Latin America on literature*. Moscow: Raduga, pp. 292-309. (In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-272-277

В. Г. Зебальд. *Campo santo* / Перевод с нем. Нины Федоровой. М.: Новое издательство, 2020. 242 с.

**Людмила Владимировна
Егорова**

доктор филологических наук

Вологодский государственный университет
(160000, Российская Федерация,
г. Вологда, ул. Ленина, д. 15;
email: lveg@yandex.ru)

Аннотация. Рецензия на посмертный сборник, объединивший не вошедшее в другие книги Зебальда: фрагменты

прозы о Корсике, изначальные варианты газетно-журнальных публикаций, тексты выступлений, рукописное. Основные темы — забвение и память, личные отношения с прошлым и способы сопротивления небытию.

Ключевые слова: В. Г. Зебальд, корсиканские тексты, эссеистика, критика, забвение, память, война, травма, история.

Рецензия поступила 15.08.2021.

© 2022, Л. В. Егорова

Sebald, W. G. (2020). *Campo santo*. Translated by N. Fyodorova. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russ.)

LYUDMILA V. EGOROVA

Doctor of Philology

Vologda State University
(15 Lenin St., Vologda, 160000,
Russian Federation;
email: lveg@yandex.ru)

Abstract: The review is concerned with the posthumous collection of Sebald's hitherto unpublished works: prose pieces about Corsica, initial drafts of his publications in periodicals, speech transcripts, and handwritten notes. The main themes are oblivion and memory, a personal relationship with the past, and the ways of fighting non-existence. Sebald addresses the most poignant issues and heart-wrenching traumas, while his stylistic mastery ensures a bitter and

sobering but at the same time very enjoyable kind of reading. Sebald's rational and crystal-clear argumentation is irresistible. His style may vary depending on the type of writing (prose — scholarly papers — essays), but every piece is perceived as an outcome of his personal suffering. What prompted each of the works in this collection devoted to conquering time and decay through writing was the struggle against oblivion. Only what has been said or written may escape disintegration. Memory alone offers a chance to overcome alienation.

Keywords: W. G. Sebald, Corsica-themed texts, essays, literary criticism, oblivion, memory, war, a trauma, history.

The review was received on 15 Aug. 2021.

© 2022, L. V. Egorova

Посмертный сборник (2003) объединил тексты В. Г. Зебальда (1944–2001), немецкого поэта, прозаика, эссеиста, историка литературы. Его романы «Schwindel. Gefühle» («Головокружение. Чувство», 1990), «Die Ausgewanderten: Vier lange Erzählungen» («Изгнанники. Четыре долгих рассказа», 1992), «Die Ringe des Saturn: Eine englische Wallfahrt» («Кольца Сатурна. Английское паломничество», 1995) и «Аустерлиц» были переведены на русский, английский (крупнейшее американское издательство Random House купило права на все английские переводы его книг), французский, иврит, итальянский, шведский и другие.

На немецком известны два тома его работ по австрийской литературе: «Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke» («Описание несчастья», 1985), «Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur» («Неуютная родина», 1991), более поздние книги: «Logis in einem Landhaus: Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere» («Житие в сельском доме», 1998), «Luftkrieg und Literatur: Mit einem Essay zu Alfred Andersch» («Воздушная война и литература. С эссе об Альфреде Андерше», 1999; на русском вышла как «Естественная история разрушения» в переводе Нины Федоровой в 2015-м). Н. Федорова и «Новое издательство» продолжили работу и над этой книгой.

Первые четыре текста, посвященные Корсике, включают характерное для Зебальда плотное, завораживающее письмо. В «Campo santo» (1996) описан визит на корсиканское кладбище. Автор удивился, не встретив ни одной надгробной надписи старше 70 лет, а позже узнал, что кладбища на Корсике долго не жаловали — «родственники не хотели или не осмеливались уносить покойного, который называл какой-либо участок земли своим, прочь из его законных владений» (с. 26). «Потому-то всюду, *da paese a paese* (от деревни к деревне. — Л. Е.), натыкаешься на маленькие морги, мертвецкие и мавзолеи, здесь под каштаном, там в полной игры света и тени оливковой роще, посреди тыквенной грядки, на овсяном поле или на склоне, поросшем ажурным желтовато-зеленым укропом. В таких местах <...> усопшие, так сказать, всегда находились среди своих, не были сосланы на чужбину и могли по-прежнему охранять границы своих владений» (с. 27). К мертвым обращались за советом, старались задобрить их.

После Второй мировой войны корсиканцы все еще верили в «особенных людей, как бы состоящих на службе у смерти» (с. 33), и вместе с тем начались перемены. Теперь, по Зебальду,

«они по-прежнему вокруг нас, умершие, но порой мне кажется, что вскоре они, пожалуй, исчезнут <...> Их значимость заметно слабеет. О вечной памяти и почитании предков больше говорить не приходится. Напротив, теперь от покойников необходимо как можно скорее и основательнее избавляться» (с. 34–35). Отсюда — инфляция памяти и отсутствие иллюзий: «...в городах конца XX века, где каждый в любое время заменим и в общем-то с рождения лишний, важно постоянно сбрасывать за борт балласт, начисто забывать все, о чем можно бы вспомнить, — юность, детство, происхождение, пращуров и предков» (с. 35).

Эти темы — жизни и смерти, памяти и забвения, личного отношения с прошлым и способов сопротивления небытию — звучат и во второй части книги, где представлены эссеистика и критика Зебальда. Самый ранний текст — «Чуждость, интеграция и кризис: о пьесе Петера Хандке “Каспар”» — 1975 года, последний — «Речь по случаю вступления в Немецкую академию» — 1999-го. Большинство из текстов при жизни публиковались в научной периодике, литературных журналах и литературных разделах газет. Некоторые даны не по сокращенным газетным вариантам, а по рукописям.

Первый блок статей второй части сборника посвящен немецкой послевоенной литературе. В работе «Меж историей и естественной историей: о литературном описании полного уничтожения» (1982) Зебальд углубляется в проблему, почему разрушение немецких городов на исходе Второй мировой войны не стало предметом литературных описаний ни в то время, ни позднее и почему до сих пор это не нашло удовлетворяющего объяснения. До текста Александра Клюге о воздушном налете на Хальберштадт 8 апреля 1945 года, опубликованного в 1977 году, только два автора пытались «представить в литературе историческую новинку тотального разрушения» (с. 66). Оба работали еще в ходе войны, отчасти предвосхитив реальные события: Ганс Эрих Носсак написал «Гибель» в 1943 году, Герман Казак — роман «Город за рекой» в 1947-м.

Как писать о разрушенных городах? Носсак экспериментировал с жанром репортажа, отчета и расследования — создавал место для исторической сопряженности, разрывавшей сферу романной культуры. Искал нейтральной записи переживаний, превосходивших художественное изображение. Углублялся до видения вырывавшегося наружу архаического поведения: «привычные маскарадные костюмы»

цивилизации отпали и «алчность и страх являли себя в бестыдной наготе» (с. 77).

Клюге, выросшему в Хальберштадте, во время налета было 13 лет (фугасная авиабомба взорвалась на расстоянии 10 метров). Его отношение к описываемому определено позицией разысканий утраченного времени, когда шоково-травматический опыт удалось наконец извлечь на поверхность.

Размышляя о текстах Клюге, Эндрю Боуи отмечал их несоответствие «ни стандарту ретроспективной историографии, ни стандарту романного повествования», равно как и отсутствие претензий на философию истории (с. 89). Сам Зебальд замечал скорее «некую форму рефлексии по поводу всех этих модальностей нашего миропонимания»: «Искусство Клюге, если можно употребить здесь это понятие, состоит в том, что он в *деталях* показывает великое движение фатальной тенденции истории» (с. 89). В аналитико-исторических разысканиях принципиальна соотнесенность событий с их предысторией, позднейшим развитием, современностью и возможными будущими перспективами.

В работе «Конструкция скорби: Гюнтер Грасс и Вольфганг Хильдесхаймер» привлечено внимание к гипотезе Александра и Маргареты Митчерлих о «неспособности скорбеть», сформулированной в 1967 году. В предыдущей работе Зебальд уже рассказал притчу Носсака о том, что тот, в ком живет воспоминание (кто готов идти на риск и жить помня), навлекает на себя гнев других, для кого жизнь может продолжаться только в забвении (с. 79). Носсак осознал, что главная трудность писательства после войны заключается в том, что «воспоминания — это скандал, бесчестье, и тому, кто упражняется в воспоминании, придется, подобно Гамлету, выслушивать предостережение новых властей» (с. 95). (Реминисценции из Шекспира — любимые у автора.)

Оговорив, что речь шла даже не об эмоциональной, а сентиментальной проработке литературой 1950-х годов отягощенного прошлого, Зебальд подчеркивает неспособность традиционных повествовательных форм «передать аутентичную попытку скорби в идентификации с реальными жертвами» (с. 96). Лишь немногим удалось найти подобающую предмету строгость языка и сделать из литературного дознания нечто большее, «чем обязательное упражнение, пестрящее невольными погрешностями» (с. 135). Одним из исключений для Зебальда является Петер Вайс — ему посвящена работа «Сокрушенность сердца: о воспоминании и жестокости в творчестве Петера Вайса» (1986).

В работе «Глазами ночной птицы: О Жане Амери» (1988) продолжен разговор о трудностях «процесса отыскания справедливости посредством писательства», подчеркнуто, что «приглаженно-обобщенные драматические и лирические приемы нередко препятствуют точности понимания ужасных событий» (с.135). В штудиях о личном прошлом Жана Амери, участника Сопротивления (в июле 1943-го был арестован гестапо, подвергнут пыткам), — глубокий анализ непоправимого состояния жертв: «ставший жертвой остается жертвой навсегда» (с. 136). Гипермнезия граничит с патологией, но как выразить опыт, парализующий артикуляцию? Отвергая беллетризацию, Амери «применил стратегию сдержанности, пресекающую как сочувствие, так и жалость к себе» (с. 139). Зебальд выявляет, что рассказу о пытке присуща интонация, подчеркивающая скорее безумие всей процедуры, чем эмоции страдания. Амери не дает пресечься голосу: «Мой собственный вес стал причиной вывиха, я упал в пустоту и теперь висел на вывихнутых, вздернутых сзади вверх и вывернутых над головой руках. Пытка, *Tortur*, от латинского *torquere*, выворачивать: какой наглядный урок этимологии!» (с. 140). Он знает о пределах коммуникативной способности: «Тот, кто хотел бы сообщить о своей телесной боли другим, был бы вынужден причинить ее и таким образом сам превратился бы в палача» (с. 140). Что остается? По Зебальду, «лишь умозрительная рефлексия по поводу полного превращения человека под пыткой в плоть, по поводу “наивысшей мыслимой степени нашей телесности”. Лютую пытку и вызванное ею ощущение боли Амери описывает как приближение к смерти...» (с. 140–141). После такого человек несет в себе смерть.

Проницательны все размышления о языке, включая о преодолении только в языке «несчастья изгнания для человека, имеющего дело с языком» (с. 148). В эссе о старении 1968 года Жан Амери отмечал, что «за годы после 1945-го ему, пожалуй, следовало бы в напряженном труде вырабатывать свой язык, и только язык» (с. 148), но после освобождения из лагерей он был к этому неспособен. С ходом времени он/мы «снова мало-мальски научились говорить на повседневном языке свободы. Нам по сей день неловко им пользоваться, и по-настоящему мы не особенно ему доверяем» (с. 148).

В работах 1990-х Зебальд отходит от академического литературоведения к эссеистике, где размышления о литературе, кино, живописи, музыке сплетаются с личными воспоминаниями. Тематика во многом сохраняется. Отмечу пристальное

внимание к людям с обостренным переживанием смерти. В статье «Сновидческие текстуры» (1996) — анализ ощущений от прозы Набокова, «будто нашу мирскую суету наблюдает нездешний, не включенный пока ни в какую таксономию вид, чьи эмиссары порой гастролируют в театре живых» (с. 166). Вглядываясь в им изображаемое, Зебальд говорит о причинах чутьем угадывать «постоянное присутствие тех, кого силой вырвали из жизни» (с. 168). Пара эссе посвящены Кафке, нередко чувствовавшему себя призраком среди людей. В эссе «Кафка в кино» предложено рассмотрение его писательства как формы ноктambuлизма. В камере-обскуре его души разыгрывались фильмы с вереницами образов и видений, где он бродил как собственный призрак.

Книга соответствует требованиям, предъявляемым Зебальдом к литературному творчеству: «Есть много форм писательства, но только в литературном, выходящем за пределы регистрации фактов и науки, речь идет о попытке реституции» (с. 220).

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-278-283

Александр Сухо в о - К о б ы л и н. Материалы из собрания Государственного литературного музея: Альбом-каталог / Сост. Т. Ю. Соболев, Т. В. Соколова; отв. ред. Т. В. Соколова. М.: Литературный музей, 2021. 520 с.

ВЕРА ВЛАДИМИРОВНА КАЛМЫКОВА

кандидат филологических наук,
независимый исследователь

(125009, Российская Федерация,
г. Москва, Б. Гнезниковский пер., д. 10;
email: vkalmykova67@mail.ru)

Аннотация. Выход альбома-каталога в издательстве ГМИРЛИ (ГЛМ) может быть обозначен как первая попытка систематизации и научного описания части архива А. Сухова-Кобылина и его семьи,

находящегося в России. В книгу вошел 441 подлинный музейный предмет, верифицирующий будущие исследовательские концепции, а также работу текстологов и составителей будущего собрания сочинений писателя и философа.

Ключевые слова: А. Сухово-Кобылин, Е. Тур, М. Петрово-Соловово, Л. Горнунг, коллекция ГМИРЛИ, музейный предмет, фонд писателя.

Рецензия поступила 12.01.2022.
© 2022, В. В. Калмыкова

Sobol, T. and Sokolova, T., eds. (2021). *Aleksandr Sukhovo-Kobylin: Materials from the collection at the State Literary Museum: An illustrated catalogue*. Moscow: Literaturniy muzey. (In Russ.)

VERA V. KALMYKOVA

Candidate of Philology, independent
researcher

(10 Bolshoy Gnezdnikovsky Ln., Moscow,
125009, Russian Federation;
email: vkalmykova67@mail.ru)

Abstract: A. Sukhovo-Kobylin's life and work are yet to be explored; to this day, no scholarly biography or complete collection of his works have been published. According to the authors of the illustrated catalogue that details the inventory of the State Literary Museum, once subjected to professional analysis, the listed museum objects and archival items may provide a reliable source of information about the celebrated Russian playwright. A genuine museum object possesses a unique power to verify

researchers' concepts. Sukhovo-Kobylin comes from a family rich in literary talent (Evgenia Tur, Evgeny Salias, and Evdokia Tur). Each of the writers had connections to a number of Russian literary doyens. These connections are traced and detailed in private correspondence and other equally exciting sources. Inconsistency of the material resulted in the catalogue's division into several parts — each, however, emphasizing Sukhovo-Kobylin's role in the history of Russian literature.

Keywords: A. Sukhovo-Kobylin, E. Tur, M. Petrovo-Solovovo, L. Gornung, the State Literary Museum collection, a museum object, a collection of a writer's archives and objects.

The review was received on 12 Jan. 2022.
© 2022, V. V. Kalmykova

Творчество А. Сухово-Кобылина (1817–1903) до сих пор не исследовано в достаточной полноте, а его личность ставит перед учеными целый ряд вопросов. Достаточно сказать, что этот автор до сих пор не удостоился ни научной биографии, ни полного собрания сочинений, в которое вошли бы его сохранившиеся тексты — литературные, философские, биографические, публицистические. Соответственно, затруднена интерпретация его отдельных произведений, невозможен разговор о его мировоззрении в целом. Изученность даже самых известных произведений, а именно драматической трилогии, неглубока. Тем ценнее выход альбома-каталога, в котором представлены материалы из собрания Государственного музея истории российской литературы имени В. Даля (Государственного литературного музея). В каталог фонда писателя в ГМИРЛИ (ГЛМ) вошел 441 музейный предмет: рукописи, документы, книги с инскриптами и периодика, изобразительные материалы, предметы быта.

Музейные предметы — не просто «вещественные знаки не вещественных отношений» (И. Гончаров), это еще и кладь информации. Умение извлекать и сохранять ее, заставляя заговорить не только портреты (вспомним книги Н. Раевского «Если заговорят портреты» и «Портреты заговорили»), но и личные, семейные вещи, составляет суть профессии музейного работника и смысл существования любого музея. Свое видение вопроса составители альбома-каталога обозначили во вступительной статье: «Призмой, или “магическим кристаллом”, позволяющим изменить привычную оптику, мы считаем музейный и архивный предмет, таящий сведения очень конкретные и до сих пор не прочитанные, не откомментированные, не использованные и даже не объединенные в единый информационный свод, коим в других случаях являются полные собрания сочинений, тома “Литературного наследства” или другие формы научного описания и издания» (с. 11). Музейный подлинник обладает единственной в своем роде возможностью — он верифицирует исследовательские концепции. Вся серия «Коллекции Государственного литературного музея», в которой вышли материалы об Анне Ахматовой, Юрии Анненкове, Иване Тургеневе, Всеволоде Гаршине, являет собой попытку зафиксировать базовый уровень знаний, накопленный на сегодня, и обозначить лакуны.

Сухово-Кобылин принадлежал к семейству, породившему нескольких русских литераторов: это его сестра Евгения Тур (Е. Салиас-де-Турнемир), ее сын Евгений Салиас и его

дочь Евдокия Тур. Сестра драматурга, Софья Васильевна, была первой художницей, отмеченной наградами Императорской Академии художеств: в 1851 году пейзаж С. Сухово-Кобылиной «Вид из окрестностей Москвы» заслужил Серебряную медаль первого достоинства. Позже она получила Золотую медаль второго достоинства и, наконец, — высшую награду, Золотую медаль первого достоинства (1854). Работы художницы, хранящиеся в ГМИРЛИ им. В. Даля, приведены в настоящем издании. Неслучайны здесь и материалы из личного фонда Л. Горнунга: его жена, поэтесса А. Соловова, в девичестве носила фамилию Петрово-Соловова и находилась в родственной связи с Сухово-Кобылиными, была внучкой его сестры Евдокии Васильевны. Л. Горнунг присутствует в книге не только как мемуарист. Т. Соколова отметила: «Свидетельство Л. В. Горнунга очень важно для нашей работы: оно представляет собой сообщение человека, принимавшего непосредственное участие в формировании фонда, о биографии и составе которого идет речь в данном издании» (с. 467).

Неоднородность материала привела к тому, что альбом-каталог «Александр Сухово-Кобылин» состоит из нескольких частей. Книгу открывают статьи Д. Бака, Е. Пенской и Т. Соколовой, посвященные личности драматурга, судьбе его самого и его наследия, истории изучения произведений и процессу комплектования музейного фонда в 1920–1930-е годы. Затем помещен собственно каталожный корпус: рукописи (статья и подготовка материала Е. Варенцовой), книжные и периодические издания (А. Бобосов), изобразительные материалы (Т. Соболев). Круг общения Сухово-Кобылина, степень его вовлеченности в литературный процесс видны по обширному аннотированному указателю имен тех, кто был связан с драматургом, его творчеством или архивом (с. 470–516). Надо отметить, что эта работа в таком объеме предпринята составителями альбома-каталога едва ли не впервые.

Сухово-Кобылин мыслится составителями как одна из центральных фигур русской литературы, чем и объясняется центростремительность структуры каждого раздела. Нетрудно понять, что исследования такого рода требуют разнообразных компетенций, среди которых не только собственно филологическая, но и специфически музейная: сам по себе предмет ничего не скажет, его нужно исследовать, а это нередко — захватывающий и почти детективный сюжет. Достаточно привести в пример самый известный живописный портрет писателя

работы В. Тропинина. Первоначально находившийся в собственности дочери драматурга и переданный ею для закупки в Третьяковскую галерею, он после революции оказался в музейном фонде. Или, например, общеизвестный акварельный портрет Полины Виардо, который экспонировался на выставке русских портретов в Таврическом дворце в 1905 году. Благодаря подробной аннотации (аналогичными подписями сопровождается весь иллюстративный материал) мы узнаем, что эта работа знаменитого русского акварелиста П. Соколова в начале XX века принадлежала М. Петрово-Соловово. Указаны и те люди — Н. Власов и М. Успенский, — от которых акварель в 1933 году пришла в собрание музея.

В разделе «Изобразительные материалы», помимо портретов писателя, фотографий актеров и сцен театральных постановок, визуальных источников, связанных с окружением Сухова-Кобылина, привлекают внимание иллюстрации к трилогии, созданные художниками советского времени — Н. Альтманом и Г. Филипповским. Манера Альтмана напоминает мультипликацию. Интересно художественное решение образа драматурга, найденное Филипповским: человек в белом цилиндре лишен портретного сходства с автором пьес, однако типологически близок к персонажам трилогии. Так отражено восприятие личности драматурга в советский период первой трети XX века и показано отношение к биографической вовлеченности драматурга в историю, ставшую основой фабульного ряда: бездоказательно обвиненный в убийстве Луизы Симон-Деманш, Сухово-Кобылин стал жертвой чиновничьего произвола, и пьесу «Дело», как известно, считал своей мезьей ненавистному словию. Оба корпуса иллюстраций — наглядное подтверждение того, что великое произведение переводимо на пластический язык другого вида искусства и другой эпохи.

Попутно раскрывается и история музейного дела в СССР. Необходимо упомянуть и о судьбах владельцев семейных реликвий. Оказавшись после национализации и реквизиции личного имущества буквально без средств к существованию — так произошло с вышеупомянутой племянницей Сухова-Кобылина М. Петрово-Соловово, — они все же сумели сохранить культурные ценности, означающие для нас путь к национальной идентичности.

Удивительно, что фонд Сухова-Кобылина в ГЛИМ начал комплектоваться еще до создания самого музея, хотя В. Бонч-Бруевич, его создатель и идеолог, в начале 1930-х годов в качестве жрецов храма отечественной литературы видел совсем другие

фигуры — это в первую очередь М. Бакунин, А. Герцен, П. Кропоткин, П. Лавров, Н. Огарев, то есть лидеры общественного движения, приведшего к утверждению большевистской власти. Среди достойных увековечивания в музейной памяти Бонч-Бруевич выделял также И. Гончарова, А. Пушкина, Л. Толстого, И. Тургенева и, как ни странно, Н. Гумилева, расстрелянного на заре существования нового государства, и А. Фета. Сухово-Кобылин с его странной драматургией никак не мог проходить по ведомству прогрессивных писателей; тем не менее одна его сестра, Евдокия Васильевна, была адресатом «Книги любви» Огарева, а другая, Елизавета Васильевна, она же Евгения Тур, за границей общалась с Герценом и Бакуниным. Так что начало комплектования суховокобылинской коллекции связано, по иронии судьбы, вовсе не с драматической трилогией или философскими сочинениями ее автора, также ожидающими интерпретатора. Как и упомянутая трилогия — текстолога: эта работа до сих пор не проведена.

Материалы ГМИРЛИ могут дать старт полноценному текстологическому исследованию ключевых произведений Сухово-Кобылина. Например, в музее хранится черновой автограф поздней редакции пьесы «Дело». Его датировка установлена составителями альбома-каталога: 1882 год. Дата чрезвычайно важная. Более двадцати лет прошло с тех пор, как в Лейпциге вышло первое издание пьесы; немало лет отделяет рукопись и от канонического издания 1869 года. Незадолго до появления поздней редакции, в 1881-м, был снят двадцатилетний цензурный запрет на постановку «Дела» на сцене. Текст подвергся основательной авторской правке, по краям подклеены листы с измененными и новыми фрагментами. Перед нами печальный и, увы, небеспрецедентный случай: когда произведение вовремя не выходит к читателю, автор, руководствуясь требованиями театра, продолжает с ним работать, словно ища в несовершенстве текста причину его неприятия. Это далеко не всегда идет на пользу тексту, недаром прозвучала в предисловии к разделу «Рукописи. Документы» знаковая полуобмолвка Е. Варенцовой: «...прежние же варианты — к нашему сожалению — заклеены и вымараны» (с. 108).

Драматическая трилогия Сухово-Кобылина нами воспринимается как его *tagnum opus*. Сам он, однако, был уверен, что его главное творение — философский трактат «Всемир». Основной корпус материалов этого сочинения хранится в РГАЛИ. Однако и фонды ГМИРЛИ могут сыграть заметную роль при

гипотетической реконструкции «Всемира»: в музее хранятся черновые наброски к работе, как, впрочем, и некоторые другие философские сочинения писателя.

Сухово-Кобылин и его родственники принадлежали к славной плеяде русских европейцев. Это лишь внешним образом связано с эмиграцией представителей семейства после большевистского переворота. Вот почему московское собрание подлинников, проливающих свет на родословную драматурга и проблематику его творчества, не может быть оторвано от зарубежных архивов, что также показано в альбоме-каталоге. Этот момент важно отметить, поскольку подлинный мемориальный предмет в таком случае выступает как физическое свидетельство множественных культурных связей между Россией и Европой.

Поскольку жизнь и творчество драматурга связаны с Выксунским металлургическим заводом, основанным в XVIII веке братьями Баташевыми, постольку естественно, что книга издана при финансовой поддержке Объединенной металлургической компании (ОМК). Взаимодействие бизнеса, помнящего свою историю, с наукой и культурой представляется и достойным, и перспективным. В частности, ОМК знакомит выксунского зрителя с новейшими театральными постановками пьес Сухово-Кобылина и ведет просветительскую работу по популяризации его наследия.

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-284-287

М. А. В о с к р е с е н с к а я. Серебряный век в социокультурном измерении. СПб.: СПбГУ, 2020. 224 с.

ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА ЮШКОВА

литературовед, независимый
исследователь

(125009, Российская Федерация,
г. Москва, Б. Гнездииковский пер., д. 10;
email: elyushkova@yandex.ru)

Аннотация. В рецензии на книгу
М. Воскресенской «Серебряный
век в социокультурном измерении»
анализируется научная новизна работы,

а также контекст ее появления. Отмечаются
достоинства и некоторые недостатки книги,
систематизирующей представления об
эпохе с позиций историка и культуролога.

Ключевые слова: О. Ронен, Серебряный
век, социокультурное измерение,
социальная база, культурная элита,
культурологический анализ, коллективный
портрет.

Рецензия поступила 01.02.2022.

© 2022, Е. В. Юшкова

Voskresenskaya, M. (2020). *The sociocultural dimension of the Russian Silver Age*.
St. Petersburg: SPbGU. (In Russ.)

ELENA V. YUSHKOVA

literary critic, independent researcher

(10 Bolshoy Gnezdnikovsky Ln., Moscow,
125009, Russian Federation;
email: elyushkova@yandex.ru)

Abstract: In her monograph, M. Voskresenskaya attempts to examine the Russian Silver Age as a historian and a scholar of culture. That perspective is made clear by the book's title: it points to a sociocultural dimension, so, instead of analysing specific works created during the aforementioned period, she focuses on the society that provided the context for certain cultural and artistic processes. The author undertakes a sociocultural study of the environment in which works emerged that are so famous today, and devotes a

whole chapter to the philosophy espoused by the cultural elite. Voskresenskaya also tackles the political agenda — starting with a characteristic of the search for ways to reform the world, she moves on to describe the choice made by the period's artists, poets and writers to take part or refuse participation in the war and the revolution, and their perception of these two events. Employing the methods of cultural history studies, Voskresenskaya is painting a group portrait of the cultural icons of the Russian Silver Age.

Keywords: O. Ronen, the Russian Silver Age, a sociocultural dimension, a social base, a cultural elite, a culturological study, a group portrait.

The review was received on 1 Feb. 2022.

© 2022, E. V. Yushkova

Дискуссии вокруг Серебряного века в России в последнее время немного улеглись, хотя в 1990–2000-х годах они были довольно бурными. Эпоха, заново открытая на волне перестройки, породила множество мифов. Даже хронологические рамки Серебряного века многократно пересматривались — то предельно сужались, то расширялись до необозримых пределов. Появилось огромное количество исследований, касающихся творчества отдельных литераторов, художников, философов, музыкантов, имена которых прочно связаны с той эпохой. Даже само понятие за время осмысления его в российской науке (не столь уж и долгое относительно зарубежной славистики) размыло свои границы и превратилось в ярлык, частично утративший первоначальный смысл. Интересно, что даже написание этих двух слов постоянно варьировалось.

Монография М. Воскресенской, написанная как докторская диссертация на последней волне дискуссий и защищенная в 2008 году, вышла только сейчас, в период относительного затишья. Автор делает попытку систематизировать представления об эпохе с позиций историка и культуролога. Угол зрения вполне четко обозначен в названии книги — социокультурное измерение, поэтому автора интересуют не конкретные произведения, созданные в эпоху Серебряного века, введенным в обиход и изучением которых долгое время занимались литературоведы и искусствоведы, а непосредственно социум, в котором протекали те или иные культурные и художественные процессы. Данной темой начали интересоваться сперва историки — в 1990-х (в частности, Л. Березовая и О. Дорохин), — а затем, в 2000-х, и многочисленные культурологи, сфокусировавшиеся на концептуализации тех или иных аспектов. Хотя один из ведущих исследователей Серебряного века, Н. Богомолов, и утверждал, что интерес к теме в 2000-х уменьшился, а соотношение изданных книг он определил как 25 к 7 [Богомолов 2010: 7], но на самом деле изучение эпохи стало переходить в другую плоскость — и диссертация Воскресенской являлась, по всей вероятности, частью этого процесса. Неслучайно и обзор источников, сделанных в книге, ограничивается концом первого десятилетия нашего века, хотя автор и добавила несколько более поздних названий в предисловии. Это ни в коем случае не умаляет ценности книги, прагматического взгляда на Серебряный век, на его, говоря вульгарно-социологическим языком советской эпохи, базис (если надстройкой считать сами

произведения, созданные в то время, представлявшие, по мнению автора, неоромантическую традицию).

Затронув вопрос о культурных границах Серебряного века, Воскресенская начинает с подробного разбора самого термина, полемизируя с американским ученым Омри Роненом, критикующим его «неправильность» (с. 19), определяет «содержательно-смысловую целостность эпохи» (с. 22) и ее «пространственно-временной континуум» (с. 41), чему посвящает первую главу книги. Во второй главе исследовательница обращается к социокультурному анализу среды, в которой создавались широко известные сейчас произведения и которую Воскресенская называет социальной базой Серебряного века. Третья глава целиком посвящена мировидению культурной элиты — здесь автор пытается нарисовать картину мира творцов и охарактеризовать тот язык, который сложился в творческой среде. И, наконец, в последней главе автор монографии обращается к политической проблематике — начав с характеристики поисков путей пересоздания мира и заканчивая участием/неучастием деятелей культуры в войне и революции и восприятием этих двух событий.

Фокусируясь на особенностях мировоззрения культурной элиты эпохи, которая «формулировала назревшие в обществе проблемы и продуцировала определенные идеалы» (с. 8), Воскресенская, говоря словами историка Дорохина, доказывает «существование Серебряного века в качестве действительной целостности, обладающей некими коренными признаками и свойствами» [Дорохин 1999: 109], хотя томский ученый и писал в свое время, что доказать это невозможно.

Явное достоинство книги — то, что автор сумела посмотреть на явление со стороны, не утрачивая при этом и глубинного понимания эпохи. Культурологический анализ и беспристрастный взгляд стороннего наблюдателя в данном случае помогают выбраться из разросшегося до невероятных размеров мифа и избежать чрезмерного погружения в детали. Опираясь на подходы, разработанные в рамках такой дисциплины, как культурная история (бытующая на пересечении антропологии и истории), Воскресенская рисует своего рода коллективный портрет творцов Серебряного века, воссоздает атмосферу времени. Автор дает возможность высказаться своим многочисленным героям, иногда (особенно в последних главах) ограничиваясь минимальными комментариями. Голоса А. Блока, Андрея Белого, В. Розанова, П. Струве, Н. Бердяева,

Д. Мережковского и многих других мыслителей звучат в контексте авторского анализа как нельзя более живо и ярко. Некоторая реферативность данных глав воспринимается скорее как достоинство, чем как недостаток, поскольку мы слышим участников событий и видим реальное отношение литераторов и философов как к политике того времени, так и к Первой мировой войне и революции, слышим отголоски бурных дискуссий о состоянии мира и путях развития человечества. Явно в новом свете прочитываются споры 1910-х годов между пацифистами (М. Волошин, З. Гиппиус) и патриотами (В. Маяковский, К. Малевич, Д. Бурлюк). Хотя «Серебряный век, страстно, всеми силами приближавший конец “старого мира”, в результате оказался погребенным под его обломками» (с. 196), он «самой своей судьбой доказал неопровержимость тезиса, выдвинутого его неоромантиками: истинные преобразования в мире осуществимы только на основе духовного преображения человека и общества» (с. 201). Воскресенская убедительно показывает своей работой, что Серебряный век — явление не только эстетическое и философское, но гораздо более многомерное.

Несмотря на то что некоторые формулировки — такие как, например, «социальная база Серебряного века» — могут быть восприняты как несколько узкие и прямолинейные, автору определенно удалось представить эпоху в ее исторической конкретности, избежав упрощения.

Литература

Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века». Статьи и материалы. М.: НЛО, 2010.

Дорохин О. Н. Серебряный век как историко-культурная и историографическая проблема. Автореферат дис. <...> канд. истор. наук. Томск, 1999.

References

Bogomolov, N. (2010). *Around the 'Silver Age': Articles and materials*. Moscow: NLO. (In Russ.)

Dorokhin, N. (1999). *Russian Silver Age as a culture-historical and historiographic issue*. Candidate of History. Tomsk State University. (In Russ.)

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-288-293

М. Е. Б а б и ч е в а. На чужбине писали о Родине: проза второй волны русской эмиграции: биобиблиографические очерки. М.: Пашков дом, 2020. 590 с.

**РОМАН ЛЕОНИДОВИЧ
КРАСИЛЬНИКОВ**

доктор филологических наук,
независимый исследователь

(125009, Российская Федерация,
г. Москва, Б. Гнезниковский пер., д. 10;
email: krasilnikov.rl@gmail.com)

Аннотация. В рецензии рассматривается книга М. Бабичевой, посвященная прозе второй волны русской эмиграции и представляющая собой сборник биобиблиографических очерков, которые

позволяют увидеть события XX века с новой стороны. Безусловно, важной задачей книги является информирование о фондах РГБ: мы видим, какой большой пласт материалов ждет своих исследователей.

Ключевые слова: М. Бабичева, Российская государственная библиотека, Вторая мировая война, XX век, русская эмиграция, сталинские репрессии, проза, биобиблиографический очерк.

Рецензия поступила 11.01.2022.
© 2022, Р. Л. Красильников

Babicheva, M. (2020). *Exiled, they wrote about their motherland: Prose by second-wave Russian émigrés: Biobibliographical essays*. Moscow: Pashkov dom. (In Russ.)

ROMAN L. KRASILNIKOV

Doctor of Philology, independent researcher

(10 Bolshoy Gnezdnikovsky Ln., Moscow,
125009, Russian Federation;
email: krasilnikov.rl@gmail.com)

Abstract: The review sets out to critically examine the book by M. Babicheva and single out its defining characteristics. Printed in the Book Universe ['Knizhnaya vseennaya'] series, the collection in question consists of biobibliographical essays on the works penned by writers of the second-wave Russian emigration. The book is divided into seventeen chapters devoted to the life and work of such authors as V. Alekseev, G. Andreev, G. Klimov, F. Kubansky, S. Maksimov, N. Narokov, L. Rzhnevsky,

V. Samarin, V. Sven, M. Solovyov, N. Troitsky, N. Ulyanov, T. Fesenko, B. Shiryaev, V. Yurasov et al. Each essay summarises the author's biography and supplies a bibliography listing the émigré's works of fiction, journalistic and critical output, as well as literature dedicated to their life and work. The book helps to complete the dismal portrayal of the 20th-c. history, particularly World War II and Stalinist repressions, the two major causes of the second wave of Russian emigration.

Keywords: M. Babicheva, Russian State Library, World War II, the 20th c., Russian emigration, Stalinist repressions, prose, a biobibliographical essay.

The review was received on 11 Jan. 2022.
© 2022, R. L. Krasilnikov

Казалось бы, вторая волна русской эмиграции уже давно не является *terra incognita* в истории литературы и культуры. Однако нельзя не заметить, что до сих пор этому феномену посвящено небольшое количество исследований. Причина понятна: информация о писателях, долгое время считавшихся предателями Родины, сильно контрастирует с каноническим представлением о Великой Отечественной войне, с устоявшимися моральными ориентирами в ее репрезентациях.

Однако XX век уже два десятилетия назад стал прошлым, появились альтернативные точки зрения на войну, были признаны лакирующими действительность многие советские произведения, увидели свет неканонические тексты (например, В. Астафьева или Дж. Литтелла). В итоге война все чаще воспринимается как трагедия, где нет победителей и побежденных, где можно и нужно увидеть судьбу не столько народа, сколько отдельного человека.

В этом свете книга М. Бабичевой «На чужбине писали о Родине: проза второй волны русской эмиграции» вносит свой вклад в воссоздание полной картины середины XX века, разворачивая целую панораму альтернативных взглядов на события той эпохи. Причем речь идет не только о войне, но и о других, зачастую неудобных для советской истории темах: «жизни в предвоенном СССР, фронте, плене, сотрудничестве с оккупантами, беженском лагере, уклонении от реэмиграции, уклонении в другой стране» (с. 13).

Книга Бабичевой состоит из нескольких частей. Прежде всего, это обращение «К читателю», где поясняются обстоятельства появления работы, ее структура, принципы отбора материалов. Исследование относится к серии «Книжная вселенная», нацеленной на публикацию «всех лучших рекомендательно-библиографических пособий по художественной литературе, подготовленных в Российской государственной библиотеке (РГБ) на протяжении многих десятилетий» (с. 7). Перед нами — переработанное и дополненное переиздание библиографических очерков, вышедших в 2005 году. Теперь, через пятнадцать лет, глав и персоналий стало больше, потребовали обновления списки библиографии.

Безусловно, важной задачей книги является информирование о фондах РГБ, привлечение внимания к кругу источников, который оценивается Бабичевой как «более 90 % доступных произведений, написанных представителями русской послевоенной эмиграции» (с. 8). В результате мы видим, какой

большой малоизученный пласт материалов буквально ждет своих исследователей.

Следующим разделом книги стала обзорная статья по теме, написанная в лучших литературоведческих традициях. Здесь есть и постановка научной проблемы, и общая характеристика литературы второй волны русской эмиграции, и ее сопоставление с первой и третьей волнами, и разбор общих мест рассматриваемых текстов: тем, эпизодов, персонажей и так далее. Хорошее знание большого массива данных позволяет Бабичевой выделить как типологические черты изучаемого феномена, так и его индивидуальные проявления.

Исследовательница констатирует, что «этот пласт русской литературы до сих пор почти недоступен массовому читателю на родине» и в количественном отношении «значительно уступает литературе первой и третьей волн» (с. 11). Среди этого круга писателей не было «классиков с мировыми именами», они потеряли связь с Россией в силу различных обстоятельств и не могли вернуться домой из-за вероятных репрессий. Отсюда, как пишет Бабичева, «сложная, многоплановая адресность их творчества» (с. 12).

Автор книги рассматривает литературу второй волны как специфический историко-культурный феномен. Возможно, не хватает пояснения данного тезиса, но из исследования в целом видно, что этому явлению были свойственны и схожесть писательских судеб, и одинаковые интенции в отношении к советской жизни, и общая социальная и творческая среда.

Почему же в центре внимания Бабичевой оказывается проза, но не поэзия? С точки зрения исследовательницы, данный тип словесности «наиболее полно представляет эту часть русского рассеяния как социально-исторический феномен, отражает специфику ее возникновения и существования и, соответственно, особенности создания ее литературы» (с. 13). Особенно важна, по мнению автора, автобиографичность, свойственная прозе подавляющего большинства рассматриваемых писателей.

Бабичева выделяет следующие общие черты, характерные для писателей второй волны русской эмиграции. Во-первых, это неприятие советской власти, сформировавшееся еще во время Гражданской войны или после столкновения с режимом в 1920–1930-е годы. Во-вторых, многие из них побывали в застенках НКВД и лагерях, отчего даже у сторонников коммунизма менялось мировоззрение. Поэтому к началу Великой Отечественной войны эти люди внутренне противо-

стояли большевистской идеологии и, оказавшись в плену или в оккупации, принимали решение сотрудничать с немцами. Бабичева, как правило, уходит от оценки деятельности коллаборационистов, констатируя лишь факты (чаще всего — работу в пропагандистских газетах). С одной стороны, неизбежно возникает вопрос относительно прошлого таких людей, с другой — практически все они в дальнейшем прошли фильтрационные лагеря союзников и были приняты на службу в западных странах. Из семнадцати персоналий в книге только В. Самарин оказался в центре скандала, связанного с коллаборационистской деятельностью, да и то его поддержали как другие эмигранты, так и некоторые студенты и бывшие ученики (с. 293).

Проходя после войны лагеря союзников, получая статус «перемещенных лиц», беженцев, практически все писатели, ставшие героями очерков, пережили страх перед возможной репатриацией. Далее им пришлось интегрироваться на новой родине, какое-то время терпеть лишения, пока практически все они не достигли успеха (в той или иной степени). Этот успех не всегда был связан с писательской деятельностью, эмигранты работали преподавателями, библиотекарями, участвовали в деятельности антисоветских СМИ, религиозных организаций, но рано или поздно обращались к сочинительству и получали признание на данном поприще.

Бабичева отмечает, что, несмотря на формальную свободу от цензуры, «большая часть произведений» эмигрантов второй волны была «откровенно тенденциозна» (с. 14), будучи исключительно нацеленной на критику советской действительности. Вполне возможно, что именно поэтому, отвечая определенным ожиданиям зарубежной аудитории, данные тексты снискали там популярность. Тем не менее нельзя не признать, что подобный взгляд на СССР, как правило, был обусловлен личным травматичным опытом писателей и служит важным дополнением к собственно советской точке зрения на происходящее в стране.

Согласно Бабичевой, в прозе второй волны эмиграции наиболее полно были разработаны две темы — события Второй мировой войны и сталинские репрессии. Военная проблематика в произведениях этих писателей связана с «исторической виной руководства страны перед народом» (с. 15), неподготовленностью к вторжению, бессмысленными жертвами, плохим обеспечением армии и так далее. Авторы (вместе со своими

персонажами) оказывались перед дилеммой — бороться за независимость родины или против большевистского режима. Они неоднократно описывали случаи лояльного отношения населения к немецкой оккупации и последующее разочарование в новом порядке, вызванное жестокостью фашистов. Нашла отражение в этих произведениях и тема нацистских лагерей для пленных и рабочих с востока.

«Эксклюзивным жизненным материалом, раскрытым преимущественно писателями второй эмиграции» (с. 18–19), считает Бабичева повествование о лагерях для перемещенных лиц, название которых — Ди-Пи (от англ. displaced persons) — возводится именно к заглавиям произведений этих авторов (Б. Ширяева и других). Угроза выдачи советским властям стала одной из знаковых трагических сюжетных ситуаций в данном пласте литературы.

Сталинистские репрессии исследовательница считает «второй важнейшей темой в прозе послевоенной русской эмиграции» (с. 20). Фактически В. Алексеев, Г. Андреев, С. Максимов, Б. Ширяев и другие, опубликовав свои произведения в середине 1950-х, стали первооткрывателями этой темы — до А. Солженицына и В. Шаламова. Исследовательница отмечает, что наряду с изображением мрачного быта ГУЛАГа в текстах этих писателей часто на первый план выходило «светлое, жизнеутверждающее начало», связанное с религиозностью персонажей, с красотой природы (с. 20–22). Что интересно, встречались попытки изображения репрессий и с другой стороны — с точки зрения чекистов (как у Н. Нарокова или Н. Троицкого). Это лишний раз свидетельствует, что в данной литературной среде существовала определенная творческая свобода, позволявшая использовать различные повествовательные стратегии и пытаться понять психологию различных слоев населения.

Чрезвычайно интересна очерченная Бабичевой панорама других, индивидуальных, тем, встречающихся в прозе второй волны эмиграции. Это и нищета большей части СССР в предвоенные годы, и искусственно организованный голод на Украине, и социально-материальное расслоение, и роскошь элиты, и мистическое обоснование событий, и проведение параллелей с древней историей (с. 24–26).

Особенностями изучаемой прозы Бабичева также называет психологизм, сочувствие персонажам, опору на личный опыт, тяготение к романной форме и циклизации, высокую степень литературно-критической активности (с. 26–27).

В завершение обзорной статьи исследовательница пишет о специфике возвращения прозы второй волны эмиграции в литературу («дискретно», «вбросами»), перечисляет современных ученых, занимающихся этой проблематикой (В. Агеносов, М. Талалай, П. Базанов и другие), и прилагает список библиографии по теме — всего лишь 20 наименований.

Основная часть книги — 17 библиографических очерков, посвященных писателям второй волны эмиграции: В. Алексееву, Г. Андрееву, Г. Климову, Ф. Кубанскому, С. Максиму, Н. Нарокову, Л. Ржевскому, В. Самарину, В. Свену, М. Соловьеву, Н. Троицкому, Н. Ульянову, Т. Фесенко, Б. Ширияеву, В. Юрасову и др. (читатель уже по этому перечню может понять, много ли он знает об этих персоналиях). В каждой главе кратко описываются жизнь и творчество автора, а также дается библиографический список, включающий в себя художественную прозу эмигранта, его публицистические и литературно-критические работы, литературу о нем и его произведениях.

Формат книги позволяет читать ее с любой главы. Но именно прочтение всех очерков дает возможность ощутить и осмыслить как трагичность судеб писателей второй волны эмиграции, так и разнообразие их текстов (хотя бы в пересказе). Эта книга не может оставить равнодушным, заставляя задуматься о различных неудобных вопросах XX века, «разрывая шаблон» в восприятии ключевых событий эпохи. В то же время пафос объективизма, свойственный исследовательнице, позволяет ей корректно обойти острые углы этических проблем ради восполнения наших знаний о прошлом.

DOI: 10.31425/0042-8795-2022-3-294-299

Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методологии анализа: коллективная монография / Отв. ред. и сост. А. А. Холиков, при участии Е. И. Орловой. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 768 с.

ЕЛЕНА ГЕНРИХОВНА ЕЛИНА

доктор филологических наук

Саратовский национальный
исследовательский государственный
университет имени Н. Г. Чернышевского
(410012, Российская Федерация,
г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83;
email: elinaeg@info.sgu.ru)

Аннотация. Представлены исследования, публикации, росписи содержания газеты «Новь», журнала «Богема» и архивных материалов, посвященных газете «Русское

слово». Темы коллективной монографии: диалектика литературы и журналистики, влияние журналистики начала XX века на общественное сознание, роль литературных журналов и газет в формировании новых эстетических программ.

Ключевые слова: русская литература, журналистика, литературная критика, жанры журналистики, литературные репутации, XX век.

Рецензия поступила 18.01.2022.

© 2022, Е. Г. Елина

Kholikov, A. and Orlova, E., eds. (2021). *Russian literature and journalism during the pre-revolutionary period: Forms of interaction and analysis methodology: A co-authored monograph*. Moscow: IMLI RAN. (In Russ.)

ELENA G. ELINA

Doctor of Philology

N. G. Chernyshevsky Saratov National
Research State University
(83 Astrakhanskaya St., Saratov, 410012,
Russian Federation;
email: elinaeg@info.sgu.ru)

Abstract: The book's three parts feature studies, publications and supplements which include contents descriptions of the newspaper *Nov*, the journal *Bogema*, and archival materials connected with the newspaper *Russkoe Slovo*. It is for the first time that a co-authored monograph has brought together authors united by their study of the fundamental question about the role of fiction in the shaping of the Russian

cultural and social landscape ahead of the calamity that was revolution. The book discusses the following topics: the balance between fiction and journalism, the journal context and the methods of its study, the interconnectedness of artistic texts against the background of journalistic output, the perception of literature and its various modifications in central Russia and the country's periphery, the literary trends that emerged at the turn of the century and their influence on the contents and aesthetic programs of periodicals, and journalists as fictional characters.

Keywords: Russian literature, journalism, literary criticism, genres of journalism, literary reputations, the 20th c.

The review was received on 18 Jan. 2022.

© 2022, E. G. Elina

Это объемное издание, подготовленное сотрудниками Института мировой литературы Российской академии наук в сотрудничестве с видными филологами из нескольких российских и зарубежных университетов и Пушкинского Дома¹, должно быть оценено масштабно и многоаспектно, но словом-лейтмотивом в этих оценках окажется слово «впервые». Рецензируемая книга явилась достойным результатом работы большого коллектива по гранту Российского научного фонда и представляет собой собранные в трех частях исследования, публикации, а также вошедшие в раздел «Приложение» росписи содержания газеты «Новь», журнала «Богема» и архивных материалов, посвященных газете «Русское слово».

Коллективная монография, объединившая авторов вокруг фундаментального вопроса о роли художественной литературы «в формировании российского культурно-общественного ландшафта накануне революционных потрясений» (с. 11), дает возможность заново увидеть и осмыслить многие явления и процессы российской литературной истории.

В исследовательском разделе поставлены и решены многие вопросы современного литературоведения. Художественная литература и журналистика в диахронии и синхронии, методология и методы изучения журнального контекста, осмысление литературы и различных ее модификаций в центре России и на ее периферии, анализ новых литературных течений рубежа веков и их влияния на содержание и эстетическую программу периодического издания, взаимодействие литературной критики и журналистики — и далее везде: литераторы как журналисты, журналисты как герои литературных произведений, читательское восприятие художественных, публицистических и литературно-критических текстов — здесь дан далеко не полный перечень затронутых проблем, каждая из которых, обладая безупречным исследовательским воплощением, готова стать предметом отдельной монографии.

Авторы книжных глав отказываются от привычных — то по партийной принадлежности, то по родству с литературными группами и течениями — классификаций литературно-художественной периодики, отказываются, хорошо понимая тенденцию преодоления настоящим писателем или издателем

1 См. также первый выпуск научной серии: [Бунаков-Фондаминский 2020].

заданных границ и предустановленных рамок, политических, социальных, эстетических. Руководитель гранта и ответственный редактор монографии А. Холиков справедливо объясняет отказ от привычных подходов многообразием позиций тех литераторов и публицистов, о которых идет речь. Такое понимание литературно-общественной ситуации предреволюционных десятилетий позволяет уйти наконец от прямолинейных школьных аттестаций, разделения основных героев эпохи на апологетов тех или иных тенденций и их противников, когда судьба и жизнь каждого рассматривается лишь в одном, не всегда очевидном, ракурсе.

Стоит подчеркнуть, что вышедшая книга может считаться образцом заявленного жанра коллективной монографии. Тот случай, когда более 30 авторов оказались объединены не только исследовательским объектом и общими хронологическими рамками, но и близким пониманием сущности происшедших событий, а главное, их многовекторности, изменчивости и неизбежного взаимопроникновения. Холиков определяет русскую периодическую печать предреволюционной эпохи как «диффузное и полижанровое явление» (с. 14), и эти исключительно точные характеристики, определенные в предисловии к книге, выразительно и доказательно разворачиваются в исследовательских главах, авторство которых принадлежит тем, кто давно и абсолютно справедливо зарекомендовал себя в качестве ведущих специалистов по истории Серебряного века. К слову, понятие это употребляется нечасто и только по необходимости, поскольку изысканной метафоре исследователи литературы и публицистики начала XX века предпочитают точные даты, найденную и выверенную литературную фактуру, детальный разбор текстов.

Главы первого раздела различны не только по материалу, но и по аналитическим комментариям к нему. Здесь есть место теоретическим суждениям, открывающим новые перспективы в осмыслении литературы и журналистики. Не меньше здесь и суждений, посвященных отдельным именам или литературным эпизодам. Собранные под одной обложкой, главы обнаруживают не только приверженность общим подходам к пониманию эпохи, но и отмеченность отдельных авторов.

Очень интересными кажутся страницы, посвященные роли филологии, филологического знания в контексте литературной публицистики начала XX века. Важные смыслы открываются в статьях, исследующих литературный журнал с точки

зрения его внутренних и внешних контекстов, по выражению В. Топорова, «тайного нерва единства» [Топоров 2003: 26]. О каких бы литературных явлениях ни писали авторы, так или иначе они выходят на проблему интеграции литературы и журналистики, показывая причудливость сложных процессов, связанных с позицией редактора, требованиями исторического момента, спецификой литературной задачи и даже местом публикации (статьи Е. Орловой, Ю. Балашовой, А. Гапоненкова, Ю. Ромайкиной).

Обращаясь к истории журналистики начала века, прорисовывая портреты литераторов и журналистов первого ряда и других рядов, не менее определяющих суть происходящего, авторы исследуют и метатексты, касающиеся диалектики литературы и журналистики. Так, в структуре монографии органичной предстает статья о журналистах, ставших героями русской литературы рубежа веков (М. Михайлова, А. Назарова). Работу эту отнесем к исключительно важным в составе книги, поскольку она дает отчетливое представление о восприятии журналиста и журналистики в общественном сознании эпохи. Эта тема блестяще продолжена в работах В. Крылова о сложнейших отношениях, связывающих в начале века Л. Толстого с журналистикой; С. Кибальника о том, как формировался миф о провале чеховской «Чайки»; Е. Сониной о карикатурных изображениях писателей в журнальной графике.

Очевидное приращение знания происходит, когда читатель знакомится с историей становления нового литературного течения именно через журнальную периодику (Е. Иванова). Исключительно интересны статьи, содержание которых меняет угол зрения на известных литераторов, дает принципиально новое видение литературных фактов, сближает то, что раньше было уложено в разные ячейки филологических представлений. Такими видятся статьи, в которых литературно-критическая методология Ю. Айхенвальда сближается с идеями символистов (Е. Тахо-Годи), литературные взгляды В. Буренина («цинический реализм») рассматриваются как своеобразное предвестие эстетики Пролеткульта (К. Баршт), определяется важная роль альманаха «Студия импрессионистов», обладающего одновременно чертами модернизма и авангарда следующей эпохи (М. Бемиг).

Заслугой авторов можно считать открытые ими новые подробности, свидетельствующие о гранях литературного дарования и влияния на развитие журналистики целого ряда писателей, литературных критиков, издателей. Появилась

возможность впервые так последовательно и фактографично осмыслить понятие литературной репутации и медийных образов многих деятелей искусства: С. Боброва, В. Маяковского, В. Каменского, Д. Бурлюка, В. Хлебникова (статьи А. Сергеевой-Клятис, С. Казаковой, С. Коростелева).

Мимо рецензируемой монографии не смогут теперь пройти все, кто занимается русской литературной периодикой в целом и такими журналами, как «Мир божий», «Русская мысль», «Русское слово», «Заветы», «Новый путь», «Весы», газеты «Новое время», «Новая жизнь», «Известия». Любопытные факты найдем в статьях о провинциальных изданиях (А. Семенова, Е. Андрущенко, Л. Луцевич, Е. Захарова).

Здесь масса полезной и нередко впервые вводимой в научный оборот информации о литературных текстах, о жанрах (от писем в редакцию до некрологов, от хроники до юбилейной статьи, от фельетона до пародии), о политике издания и его эстетической программе, о сочетании литературных и журналистских приемов и форм авторского выражения в одном тексте (М. Фролов, А. Филатов).

Второй и третий разделы коллективной монографии вводят в научный оборот новые материалы, которые смогут теперь цитироваться и в академических исследованиях, и в университетских лекциях, расширяя горизонты восприятия читателей и слушателей относительно одной из самых ярких эпох нашей литературной истории. Публикации А. Александрова, Е. Гордеевой, С. Федотовой, А. Соболева, Р. Поддубцева вводят нас в мир самого сокровенного. Письма известных литераторов, журналистов дают новые ракурсы в понимании эпохи, ее движущих сил, ее стилевой манеры, ее модусов коммуникации. Мельчайшие подробности литературного быта, краски, вкусы, ощущения — все это активизирует читательские рецепторы, становится надежным способом буквально осязать давно прошедшее время. Подготовка текста, росписи журнала (Соболев), газеты (Поддубцев), архивного материала (О. Шапкина) — тот самый черный хлеб науки, без которого не оформляется и не встает на ноги ни одно настоящее научное открытие. Наверное, поэтому в ученых кругах людей, профессионально занимающихся кропотливым каждодневным, порой монотонным, но исключительно необходимым трудом, считают настоящими подвижниками.

Отдельно следует назвать раздел, подготовленный Е. Погорельской, опубликовавшей 17 очерков И. Бабеля из газеты «Новая

жизнь». В предисловии к своду очерков автор подчеркивает, что ранние очерки писателя уже демонстрируют его творческую индивидуальность, стилевые особенности, писательские стратегии. Каждый из опубликованных газетных очерков — маленький шедевр, выдающий большого писателя.

Безусловно, в такой большой работе, выполненной усилиями солидного авторского коллектива, мы сталкиваемся с примерами некоторых терминологических сбоев. Скажем, такие важные понятия, как литературная критика и журналистика, литературная публицистика, профессиональная критика и филологический текст, в разных главах получают разное истолкование — вплоть до понимания некоторых дефиниций как синонимических. Такая терминологическая разногласица становится следствием сложности и неразделенности самих исследовательских объектов. Встретим мы и структурное многообразие в систематизации материала, и следы влияния разных литературоведческих школ и исследовательских методов.

Однако толерантность редакторов в этих случаях вполне объяснима и сложной непредсказуемостью материала, и множественностью его потенциальных интерпретаций, да и особенностями научного жанра: монография, но все же коллективная!

Литература

Бунаков-Фондаминский И. И. Пути России / Под ред. О. Коростелева, Е. Андрущенко. М.: ИМЛИ РАН, 2020.

Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство—СПб, 2003.

References

Bunakov-Fondaminsky, I. (2020). *The ways of Russia*. Ed. by O. Korostelyov and E. Andrushchenko. Moscow: IMLI RAN. (In Russ.)

Toporov, V. (2003). *The Petersburg text of Russian literature: Selected works*. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB. (In Russ.)

РУССКИЙ LA RÉSISTANCE

ПРОЕКТ ДОМА-МУЗЕЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ КО ДНЮ ПОБЕДЫ

«В те дни стояла чудная погода, и мы поехали в лес, чтобы немножко отдохнуть, подышать воздухом, как вдруг по радио передали, что немцы вошли в Россию. Ужас, что творилось: их радио орало, они хвастались, что идут вперед, без конца играли такие победные марши... Без конца была их музыка. Это было 22 июня 1941 года... Мой отец сразу повесил на стену карту России и очень внимательно следил за тем, что происходит на фронте. Все слушали радио... Он страдал за Россию. Мы все страдали... Особенно трудно было в 1942 году. В это время как раз началось наступление на Волге, на юге. Просто было невыносимо терпеть их хвастовство, что они завоевывают Россию... Как они там побеждают... Господи, мы все время думали о том, как в Москве наши родные.

А вошли немцы в Париж в июне 1940 года. Первое время они вели себя осторожно. Это потом они озверели. Уже было Спротивление, листовки, что-то происходило... Но самое ужасное началось, когда они стали регистрировать и забирать евреев. Всюду были расклеены объявления, что евреи должны прийти к ним и записаться. На одежду им нашивали звезду, которую невозможно было снять... Евреев из России во Франции было много, среди них были и наши друзья, знакомые... Немцы хватили всех подряд, целые семьи евреев. Их собирали на велодроме, куда привозили грузовиками. Все были с узлами, кулями. Очень страшно было. Все плакали, кричали... Их отправляли в лагеря. О некоторых наших знакомых мы больше никогда не слышали» (Н. Б. Соллогуб).

С нападением на Польшу союзная с ней Франция вступила в войну с Германией. Во французскую армию было мобилизовано не менее трех тысяч русских эмигрантов, а в мае, после нападения Германии на Францию, добровольно ушли на фронт еще 20 тысяч русских. Через два месяца Франция пала, но не была сломлена. Отпор оккупантам начался из подполья. В Париже и других оккупированных городах гитлеровцы чувствовали себя в безопасности под защитой петэновской жандармерии и полиции, гестапо и частей гарнизона. Спротивление набирало силу, однако ответом немецких оккупантов на его подъем стала жестокая кампания репрессий.

Двое русских дворян — Борис Владимирович ВИЛЬДЕ и Анатолий Сергеевич ЛЕВИЦКИЙ, научные сотрудники Антропологического музея в Париже, — первыми употребили слово «резистанс» в своей подпольной листовке, а затем использовали этот термин в издании одноименной газеты. Оба были среди организаторов одной из первых групп Спротивления, оба уже в 1941 году были арестованы гестапо, прошли нечеловеческие пытки и вскоре были расстреляны.

Около 7 тысяч русских, сражавшихся в Спротивлении, погибли.

Опубликовано на сайте ГБУК города Москвы «Дом-музей Марины Цветаевой» www.dommuseum.ru.

Весь мир сегодня знает имена монахини МАРИИ (Скобцовой), ее сына Юрия и священника Димитрия КЛЕПИНИНА, канонизированных Константинопольским патриархатом.

Написаны книги и воспоминания о принявшей мученическую смерть княгине Вики (Вере) БОЛЕНСКОЙ, легендарным стало имя певицы и композитора Анны Смирновой-Марли...

Сотни русских эмигрантов участвовали в различных группах Сопротивления, ведь непреклонная антигитлеровская, антифашистская позиция носила осознанный, массовый характер. Желание помочь, спасти и близких, и совсем незнакомых людей, дать приют преследуемым, в первую очередь еврейским семьям, уберечь их от арестов и концлагерей, сделать что-то важное и необходимое стало потребностью десятков тысяч людей. Противостоять врагу, с оружием и без оружия, бок о бок, всем миром — с этим жили. А еще каждый думал о своей охваченной огнем войны Родине.

Важную роль в определении позиции эмиграции сыграли убеждения лидеров Белого движения, и в первую очередь генерала Антона Ивановича ДЕНИКИНА, который демонстративно отказался сотрудничать с генералом Власовым и находился под постоянным давлением гестапо. С Деникиным были и его соратники — 70-летние ветераны дух войн: генерал-лейтенант, георгиевский кавалер Петр Константинович ПИСАРЕВ, контр-адмирал Дмитрий ВЕРДЕРЕВСКИЙ, адмирал врангелевского флота Михаил КЕДРОВ, полковник лейб-гвардии Измайловского полка и военный писатель Константин Николаевич АРНОЛЬДИ, дивизионный генерал, юрист, деятель Союза русских дворян Николай Николаевич ЛИНЬИ-ТАНДЕФЕЛЬД и другие.

Георгий Карлович СТАРК, контр-адмирал, участник Цусимского сражения в Русско-японскую войну и командир Сибирской флотилии, во время оккупации Франции отказался сотрудничать с немцами. До старости он работал в Париже шофером такси, водителем грузовика. Генерал-майор от кавалерии, атаман Войска Донского Петр Харитонович ПОПОВ с негодованием отверг предложение гитлеровцев взять на себя формирование казачьих частей, за что был арестован гестапо. Это так подействовало на казаков, что многие из них не только не поддержали Краснова и Шкуро, но и активно участвовали в Сопротивлении.

После ареста в апреле 1941-го и полугодового заключения вступили в Сопротивление 70-летние Василий Алексеевич МАКЛАКОВ, политический деятель, юрист, дипломат, публицист, и Владимир Александрович КОСТИЦЫН — математик, астрофизик, историк науки.

А ведь многие-многие русские, в том числе весьма преклонного возраста, могли спокойно находиться дома и не подвергать свою жизнь опасности. О сотнях из тех, кто участвовал в Сопротивлении или помогал ему, стало известно только по окончании войны, когда публиковались документы о награждении эмигрантов Военным крестом, медалями Сопротивления, крестами добровольца Сопротивления «За заслуги перед Францией»...

Многие эмигранты безоглядно включались в опасную борьбу с одним лишь помыслом и с одним девизом: «Я не красный, не белый, а русский!»

Действовали в отрядах Сопротивления журналисты, писатели, искусствоведы, драматурги, и совсем молодые, и уже известные, сре-

ди которых Кирилл ПОМЕРАНЦЕВ (в Лионе), Эммануил РАЙС (в деп. Изер). Издатель и литератор, кавалер ордена Почетного легиона Клод АВЕЛИН (Евгений Георгиевич Авцин) был в одной из первых групп Сопротивления вместе с Борисом ВИЛЬДЕ, участвовал в издании журнала «Combat»; воевали в рядах добровольцев Сопротивления критик и писатель Жан БЛО (Александр Блох), журналист и астролог Александр ВОЛГИН, филолог и философ, коммунистка Доменика Сергеевна ДЕСАНТИ, военный писатель и историк Антон КЕРСНОВСКИЙ. 22 июня 1941 года участник Сопротивления, сын русского писателя Леонида Андреева прозаик Вадим Леонидович АНДРЕЕВ заявил: «Фашизм отныне мой ненавистный и абсолютный враг». Сын Бориса Савинкова — литератор Лев Борисович САВИНКОВ в годы оккупации Франции был членом Комитета помощи лагеря в Компьень, дочь издателя ГРЖЕБИНА — Ирина Зиновьевна — устроила в книжном магазине, где работала, явочную квартиру подпольщиков.

Подруга юности Ариадны Эфрон, дочь композитора Александра Николаевича СКРЯБИНА — Ариадна Александровна — талантливая русская поэтесса, в годы гитлеровской оккупации стала активным участником еврейского Сопротивления, действуя под именем Регина (Régine) на юге Франции, где ей поручили переводить группы евреев в Швейцарию. Ее муж Довид КНУТ благополучно перевел свою группу, а Ариадна 22 июня 1944 года попала в засаду, была схвачена петеновскими милиционерами на явочной квартире и на месте расстреляна.

На юге Франции в рядах бойцов Сопротивления сражался журналист Владимир ГЕССЕН. Драматург Владимир КОРВИН-ПИОТРОВСКИЙ за участие в подполье в 1944-м по доносу был арестован гестапо, несколько месяцев провел в камере смертников. Князь Георгий Илларионович ВАСИЛЬЧИКОВ, писатель, занимался переброской на сторону союзников советских военнопленных, а в 1946–1947-м работал переводчиком на Нюрнбергском процессе, впоследствии в России издал несколько книг воспоминаний. Под именем Пьера Тесе в 1942–1943-м действовал в Сопротивлении граф Павел Михайлович МИЛОСЛАВСКИЙ; псевдоним Шабо был у Георгия АЛЬТМАНА — с 1959-го государственного министра по делам культуры Франции.

Боевую группу «Борьба» возглавлял в Марселе философ, а впоследствии экономический советник французского правительства Александр КОЖЕВ, ученый-египтолог Георгий Соломонович ПОЗНЕР в 1944-м командовал отрядом по освобождению Парижа, широко известны были в рядах подпольщиков естествоиспытатель Альфред БАЛАХОВСКИЙ, физик, член Французской Академии Анатолий АБРАГАМ, историк и богослов Владимир ЛОССКИЙ, братья ЕЛИСЕЕВЫ — Никита Сергеевич, специалист по мусульманскому Востоку, и Вадим Сергеевич — археолог, после войны — генеральный хранитель музеев Франции.

В 1933 году переехал с сыном из Берлина в Париж издатель, меценат, основавший в Берлине Дом искусств и издательство «Грани», Сергей ПИСТРАК. В 1942-м он был депортирован в Германию и замучен в концлагере. Его сын, Павел Сергеевич ПИСТРАК, молодой инженер-авиаконструктор, окончив летную школу, вступил в Сопротивление, воевал в Испании и Англии, а затем во французских Свободных Воздушных силах — проявлял чудеса героизма в эскадрилье «Нормандия-Неман».

Членами подпольных организаций были инженер-авиаконструктор, дворянин Георгий Константинович ОТФИНОВСКИЙ, инженер-электронщик, после войны президент и генеральный директор синдиката электронной промышленности Борис Юльевич ФИЗ, князь Михаил Николаевич ОБОЛЕНСКИЙ, впоследствии деятель Содружества резервистов французской армии.

Софья Максимовна ГРИНБЕРГ-ВИНАВЕР, доктор юридических наук, в 1942–1943-м состояла юридическим советником при Комитете Сопротивления генерала де Голля, дипломат и историк Йосеф Аронович АРИЭЛЬ в 1942–1944-м возглавлял Комитет помощи сионистам; Юлий ЕФРОЙКИН, капитан французской армии, воевал в рядах Еврейской боевой организации французского Сопротивления, в послевоенные годы возглавил Ассоциацию бывших еврейских участников Сопротивления.

А русская творческая интеллигенция! Вот лишь некоторые люди, в биографиях которых мы находим строку «участник движения Сопротивления». За этой короткой фразой смелость, мужество, а порой и героизм. Живописец Константин Андреевич ТЕРЕШКОВИЧ, скульптор и художник Исаак ПАЙЛЕС, художники Кирилл Александрович АРНШТАМ, Михаил Николаевич БЕБУТОВ...

Художник и модельер Ася ГРАНАТУРОВА в Марселе была арестована гестапо, спаслась, активно участвовала в Сопротивлении; в рядах французской армии, а затем в Гренобльском отряде воевал художник Владимир БОБЕРМАН. Артист Пражской труппы Художественного театра Александр ГОРОДЕЦКИЙ, фотограф кино Лео МИРКИН; пианист Михаил СИБИРЯКОВ, пианист и композитор Лео ПОЛНАРЕВ, работавший с Эдит Пиаф и Ивом Монтаном, концертирующий скрипач Александр ГОЛЕМБА, композитор, дирижер и педагог, ученик Мориса Равеля Мануэль РОЗЕНТАЛЬ, оперная певица графиня Александра Дмитриевна ВОРОНЦОВА-ДАШКОВА...

Невозможно не вспомнить и артиста-наездника Василия Ивановича ПАХОМОВА. Донской казак, джигит, он прославился своей храбростью еще в армии генерала Врангеля, а затем во Французском иностранном легионе — расчищал поля сражений от мин и снарядов. До войны с успехом гастролировал по Франции с семейной группой джигитов-акробатов, а в Сопротивлении проводил рискованнейшие операции по переправке в Швейцарию спасенных от вывоза на принудительные работы в Германию.

Известна лишь часть реального вклада русской эмиграции в антифашистскую борьбу. Но о многих русских героях Сопротивления не известно ровным счетом ничего. В подпольные боевые организации они вступали под псевдонимами, как того требовали правила конспирации, или под вымышленными иностранными именами. Многие под этими именами и похоронили.

3 мая 2005 года на парижском кладбище Пер-Лашез был открыт памятник русским участникам движения Сопротивления во Франции, созданный по проекту скульптора Владимира Суровцева и архитектора Виктора Пасенко.

Телеграм журнала «Вопросы литературы»: <https://t.me/voplit>.

Журнал критики и литературоведения
«Вопросы литературы» в сети Интернет:

сайт журнала — <http://voplit.ru>

Facebook — <https://www.facebook.com/voplit/>

Instagram — https://www.instagram.com/voprosy_literatury/

Вконтакте — <https://vk.com/voplit>

Подписано в печать 01.06.2022.
Формат 60 x 90 ¹/₁₆, Бумага Монди Сыктывкар.
Гарнитуры Meta Pro, Meta Serif Pro.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 19.
Тираж 1500 экз. Цена свободная.
Заказ № 2192

Адрес редакции журнала
«Вопросы литературы»:

125009, Москва,
Большой Гнездниковский пер., д. 10.
Тел.: +7 (495) 629-49-77.
Email: voplit@mail.ru

Дизайн журнала
Яков Красновский

Компьютерная верстка
Анна Сазанова

Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический
комбинат»

143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.
www.оаомпк.ru, www.оаомпк.рф;
Тел.: +7 (495) 745-84-28; +7 (496) 382-06-85.

Уважаемые авторы!

У вас появилась уникальная возможность издать свои произведения тиражом от 100 экземпляров в прекрасном полиграфическом исполнении и оформлении в типографии, применяющей новейшие технологии и материалы. В этом вам помогут профессионалы Можайского полиграфического комбината.

По всем вопросам обращайтесь по телефонам:

+7 (495) 745-84-28;
+7 (496) 382-06-85;
email: оаомпк@оаомпк.ru

«НАШ ДИВНЫЙ ДОМ В ТРЕХПРУДНОМ»

ПРОЕКТ ДОМА-МУЗЕЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Близ шумной Тверской, в Москве, расположился маленький, уютный переулок — Трехпрудный. До революции здесь стоял скромный деревянный дом на одну семью, в котором родилась и выросла Марина Ивановна Цветаева. Дом давно разрушен, но по-прежнему со страниц стихотворных сборников поэта призывом звучат слова:

*В переулок сходи Трехпрудный,
В эту душу моей души.*



Каким был переулок во времена детства и юности М. Цветаевой? Как выглядел дом, который она называла «волшебным», «дивным», «дорогим»? Кто жил по соседству с Цветаевыми? Где дети покупали себе «на копейку подсолнухов или на две конфет»? Ответы на эти и другие вопросы вы найдете в этом проекте, состоящем из двух разделов.

Первый раздел представляет внутреннее пространство цветаевского дома. Оно бережно воссоздано художниками по четырем сохранившимся фотографиям и словесным описаниям трех сестер: Валерии, Марины и Анастасии. Схема дома, служащая для навигации, — копия реконструкции поэтажных планов, выполненной В. Д. Квасовым в 1978–1980 годах, при непосредственном участии А. А. Демской и А. И. Цветаевой. Материалы по реконструкции дома хранятся в архивном фонде ГМИИ им. А. С. Пушкина. Уцелевшие предметы из Трехпрудного дома, разбросанные по разным цветаевским музеям, впервые сведены в единый каталог.

Особую атмосферность в проект привносит звуковой дизайн: индивидуально подобранные звуки дома и улицы, музыкальные фрагменты, голоса (фоновые события повторяются каждые 4 минуты).

Предлагаем вашему вниманию интерактивный тур по комнатам цветаевского дома и фильм о его истории.

Во втором разделе представлена информация обо всех домовладениях Трехпрудного переулка в двух временных срезах: 1900 и 1914 годы. Выбор этих периодов отчасти подсказан материалом. В эти два года была проведена массовая оценка частных домовладений. Данные этих оценок сохранились в ЦГА г. Москвы. В то же время эти годы отражают разные периоды в жизни Марины Цветаевой: 1900-й — детство, 1914-й — прощание с домом. В августе 1913 года умер Иван Владимирович Цветаев. Наследниками Трехпрудного дома стали его дети от первого брака. А значит, Марина и Анастасия, дети от второго брака, потеряли всякие права на любимый дом.

Рекомендуемый масштаб экрана для корректного отображения проекта — 100 %. Ознакомиться с проектом можно здесь: <https://dommuseum.ru/trehprudny8/#/>



В ближайших номерах:

Игорь Дедков и кризис либерализма

**Проблемный молодежный роман
как флагман культуры повседневности**

Интервью с Сергеем Гандлевским

Антиамериканская утопия Йозефа Рота

Неосуществленный проект Трумена Капоте