ИЗ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

DOI 10.22455/2541-8297-2017-3-8-65

УДК 82(09) Набоков

ББК 83.3 (2 Рос=Рус)

Сочетание стали и потоки. Владимир Набоков о советской литературе: Новые материалы

А.А. Бабилов

Аннотация: Публикация архивных сочинений В.В. Набокова: двух американских лекций «Советская драма» (с приложением исключенных фрагментов и первых вариантов), прочитанных в колледже Уэльсли в 1941 г., и обзорной статьи «Советская литература в 1940 году», подготовленной для журнала «Decision» (Нью-Йорк), дополненная другими материалами Набокова 1940–1950-х гг. о советской литературе в переводе с английского. Публикуемые материалы позволяют существенно расширить и уточнить круг чтения Набокова 1940-х гг., определить место его оценок и выводов относительно советской литературы, от публицистики до драматургии, обнаруживающих важные соответствия с оценками и выводами ведущих критиков эмиграции, Г.В. Адамовича и В.Ф. Ходасевича, не только в эмигрантской литературе, но и среди американской русистики того времени. Публикация снабжена комментарием и вступительной статьей, освещающей неизвестные или малоизученные вопросы и источники по теме «Набоков и советская литература».

Ключевые слова: Владимир Набоков, архивные материалы, перевод на русский язык, теория драматургии, эмигрантская критика, советская литература, американская русистика.

Информация об авторе: Андрей Александрович Бабилов, исследователь литературы русского зарубежья, Москва, Россия. E-mail: andreybabikov1@gmail.com

После отъезда из России в апреле 1919 года Владимир Набоков в продолжение более чем полувека, в Европе, Америке и затем вновь в Европе, пристально следил за общественными метаморфозами своей родины и за ее новой литературой. В разные годы, по-русски и по-английски, с большей или меньшей основательностью, но неизменной проницательностью, он разбирал и оценивал «продукцию» советских авторов, ведущие тенденции, темы и приемы советской поэзии, прозы и драматургии. По крайней мере трижды, в 1926, 1930 и 1941 годах Набоков принимался

за обозрения советской литературы. Первый такой обзор для устного выступления в Берлине, «Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины одного», он подготовил в 1926 году, разнеся в нем прогремевший в СССР роман Ф. Гладкова «Цемент» и кратко охарактеризовав произведения Сейфуллиной, Зощенко, Пантелеймона Романова, Леонова, Федина, Вс. Иванова и Пильняка. В начале этого доклада Набоков предвещает краткость советского периода, который уместится в пять-шесть страниц учебника:

Эта серая година, эта серая ночь России — которая, как мы увидим, обесцветила между прочим и русскую литературу — явление не страшное, она пройдет, эта серая пора — и школьники грядущих веков особенно хорошо воспримут ее скуку, когда придется им зубрить те пять-шесть страниц учебника для средних классов гимназий и прогимназий, те пять-шесть страниц, которые буду[т] соответствовать серому году России¹.

Далее он высказывает мысль о единстве общего потока русской литературы и о таких же прошлых периодах упадка, «когда в наших толстых журналах обильно и неудержимо разливалась серая добродетельная муть общественно-настроенной литературщины». Приведя несколько «колючих перлов» из советских беллетристических новинок, он называет пять причин «временного упадка российской литературы»: вера в исторические катаклизмы, классовое мировосприятие, узость поля зрения, некультурность, цензура. Затем он сравнивает советский период с переходным возрастом на границе отрочества и юности, когда подросток делается «грубоват, мешковат, прыщеват», и высказывает надежду, что юность русской литературы еще впереди: «литература с таким детством не може[т] не иметь блистательной упоительной юности». Завершается этот обзор так:

И может быть, как знать, — вовсе не из той среды[,] откуда выйдут Гладковы и Сейфуллин[ы], — выйдут те, которые продолжат дело первых пестунов русской музыки. Мне иногда мнится, что эти грядущие писатели — будут созданы из чудес изгнания и чудес возвращения. На

¹ Здесь и далее доклад цитируется по рукописи, хранящейся в архиве Набокова (Vladimir Nabokov papers. The New York Public Library // Berg collection. Box 1. Fol. 5), поскольку его опубликованный текст (В. Набоков. Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытка установить причины одного. Публ., прим. А. Долинина // Диаспора. Новые материалы II. Ответ. ред. О.А. Коростелев. СПб.: Феникс, 2001. С. 9–21) содержит многочисленные пропуски, произвольные замены и искажения («военная хитрость» становится у Долинина «веселой хитростью», «удивительная нация» превращается в «удивительные наши», «милым черепком» становится «персонажем» и т.д. и т.п.).

детства, когда ^{она} была так коротка, так тонка,
 так нижерадостна, так отупивша на каблуки
 малы. Но того ниско. Юность ее - еще
 вперед, - и литература с таким детства не
 не может не иметь блистательной, ^{универсальной}
 юности. И может быть, как ^{было} у нас, - не
 из той среды откуда выходят Гладков и Сидурини, -
 были бы те, которые продолжало было первыми
 Пестукова русский ^{муж} ^{мне} ^{иногда} ^{смыслил}.
 Это ^{то} ^{то} ^{то} ^{будущий} ^{писатель}, - ^{будущий} ^{создатель}
 из ^{какого} ^{гудея} ^{изгнание} и ^{гудея} ^{возвращение}.
 На том же и закону ст. доклад.
 Повторю он крайке не полный. Я ^{напрямую}
 даже не упоминаю о Мидан и об Яковлев
 - ^{кого} ^{забывает} ^и. Но ^{какие} ^{упреки}
 таяно рода мы не бросим, ^{какие} ^{бы} ^{новые}
 имея мы не ^{предложили} ^{для} ^{разбора} - я
 твердо объявлю, то ^{долго}, - ^{много} ^{год}
 может быть и ^{Советской} ^{литературы} и не
 приоткрыть - ^{идею} ^{такой} ^{структуры}, ^{которая} ^и
 испытано за то ^{время} ^{пока} ^я ^{живал}
 советская ^{беллетристика}, ^{такую} ^{структуру} ^{не} ^{было}
 пережить не ^{напрямую}.

В. Сирин.
 14-VI-1926

Последняя страница рукописи В. Набокова «Несколько слов об убожестве
 советской беллетристики и попытка установить причины оного» (1926). The
 New York Public Library / Berg collection / Vladimir Nabokov papers. Holograph
 draft of essay. Manuscript box 1

этом я и закончу свой доклад. Повторяю[,] он крайне не полный. Я[,] например[,] даже не упомянул о Лидине и об Яковлеве — хотя читал их. Но как[и] [б]ы упреков такого рода мне н[и] бросил[и], каких бы новых имен мне н[и] предложили для разбора — я твердо объявляю, что долго, — целый год[,] может быть[,] я к советской литературе и не прикоснусь — ибо такой насмешлив[ой] скуки, котор[ую] я испытал за то время[,] пока я одного за други[м] читал советских беллетрист[о]в, такую скуку я вновь пережить не намерен.

В 1930 году Набоков снова просматривал советские новинки, сочиняя памфлет «Торжество добродетели», в котором, не назвав по имени ни одного автора, рассмотрел все основные типы, бывшие в то время в ходу: матроса, солдата, партийца, спеца, рабочего, беспартийного, кулака, интеллигента, женщину буржуазную и женщину коммунистку. Новую советскую литературу он возвел к ранним образцам европейской дидактической литературы — мистериям и басням, — с тем отличием, что у пролетарских писателей «превозносимое добро и караемое зло — добро и зло классовые» [Набоков 1999: 687]².

Вскоре после публикации «Торжества добродетели» в берлинской газете «Руль» Набокову написала Н. Берберова, споря, очевидно (это письмо не обнаружено), с его подходом, и в виде контраргумента приведя такое подлинно-художественное сочинение, как «Зависть» Ю. Олеши, которого Набоков в то время еще не читал. В своем ответном письме (весной 1930 года) Набоков уточнил: «Вы правы, когда уничтожаете границу между литературой, существующей за рубежом и той, что существует в пределах России: “советской” я называю только литературу заказную, — но это уже литература не в нашем смысле, а “литература” (“студенты распространяют среди рабочих литературу”) и такая же литература существует и в эмиграции, хотя в меньшем пропорциональном отношении к подлинной литературе, чем в самой России». Здесь же находим редчайший у Набокова случай похвалы советскому автору, сделанной без каких-либо оговорок: «Среди поэтов есть Колычев, написавший изумительную поэму о комбриге, о Котовском» [Набоков 2017: 166]³.

² Примечательно сходство этого вывода Набокова с мнением Б. Пастернака, писавшего в 1926 г., что «Ганса Сакса можно считать далеким перво-предшественником пролетарских и крестьянских поэтов, бывших и какие когда будут, в том числе наших, параллель же между ним и Демьяном Бедным напрашивается с неотразимостью» («Ганс Сакс» // *Пастернак Б. Собр. соч.*: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 687).

³ В стихотворении (не поэме) О.Я. Колычева «Котовский в Баварии», которое трудно назвать «изумительным», есть и такие строки: «Хорошо — серебро с бедняками делить пополам, / Хорошо — ночевать в виноградных корчмах на дороге... / И хозяйских девчонок целуют они наповал, / И хозяй-

Третий обзор, «Советская литература в 1940 году», на этот раз по-английски и для новой американской аудитории, Набоков составил в Нью-Йорке в начале 1941 года. Просмотрев последние выпуски «Нового мира» и «Красной нови» (номер этого наименее пролетарского из «толстых» советских журналов лежит на столе Годунова-Чердынцева в третьей главе «Дара»), Набоков пришел к тем же неутешительным выводам десятилетней давности о заказной природе советской литературы: «Не стоит ожидать, что литература способна произвести сочинение непреходящих достоинств, когда ее единственная задача, как предписывает Государство, состоит в воплощении той или иной правительственной причуды». Письмо Набокова к Э. Уилсону от 3 января 1944 года свидетельствует, что к тому времени он был знаком с произведениями большинства значительных советских авторов, часть из которых никогда не упоминал печатно. Получив от Уилсона предложение перевести несколько советских рассказов для американской публикации, он ответил так:

Из литературной продукции, произведенной за последние двадцать пять лет под Советской властью, я могу отобрать с дюжину рассказов, стоящих чтения (Зощенко, Каверин, Бабель, Пришвин, Замятин, Леонов — *и обчелся*⁴). Мое главное недовольство старыми добрыми Советами состоит в том, что они производят такую отвратительную литературу, но, повторяю, я мог бы с должной тактичностью выбрать из общей гнилой кучи несколько съедобных слив, хотя чувствовал бы себя нищим, роющимся в мусорном баке [Nabokov — Wilson: 132–133].

Помимо обозрений, Набоков посвятил советской литературе несколько лекций. Известно, что начиная с февраля 1941 года он выступал в различных американских университетах с лекциями «Современная русская литература», «Советский рассказ», «Пролетарский роман» и «Советская драма», с разбором «Оптимистической трагедии» (1932) Вс. Вишневского и «комедии» Н. Погодина «Аристократы» (1934). В письме к М. Карповичу от 7 октября

ские чарки колотят они рикошетом... / И напуган Берлин, и к восстанию подан сигнал / И король арестован — бессмысленно переодетым» (Новый мир. 1927. № 11. С. 188). Из пражского письма Набокова к жене (от 17 мая 1930 г.) следует, что в это время он читал не только художественные сочинения советских авторов: «В одном советском сборнике были мемуары одного комиссара, он рассказывает, между прочим, как раздавали вещи из нашего дома и как он взял себе китайского болванчика с кланяющейся головкой. Я так его помню, этого болванчика» (The New York Public Library. Berg collection // Vladimir Nabokov Archive. Письма Набокова к жене изданы в англ. переводе: Letters to Véra. Ed. and transl. by Olga Voronina and Brian Boyd. New York: Alfred A. Knopf, 2015).

⁴ Выделенные курсивом слова написаны по-русски.

ря 1940 года он сообщал, что подготовил лекцию «Искусство и пропаганда в русской литературе», позднее преобразившуюся, очевидно, в известную лекцию «Русские писатели, цензоры и читатели», с которой он выступал до конца 50-х годов, внося в нее изменения сообразно изменениям в советской литературе (так, в поздней редакции этой лекции, вошедшей в собрание его «Лекций по русской литературе», он цитирует старый роман Гладкова «Энергия», но касается и свежих произведений периода «оттепели»). Из ряда американских лекций, посвященных советской литературе, удалось разыскать и восстановить только черновики двух его больших лекций о советской драме, идеально дополняющих его обзор советской литературы 1940 года и дающих если не законченную (обзор советской поэзии Набоков намеревался подготовить отдельно в том же 1941 году для журнала «New Republic», однако вскоре отказался от этой мысли), то широкую картину набоковских представлений об этом явлении.

Обзоры и лекции дополняются, кроме того, рецензией Набокова «Зеленые цити и черная икра» (1944) на антологию современных русских авторов в переводах на английский, выпущенную в Нью-Йорке в 1943 году, а также его суждениями в письмах и интервью. Одно из поздних таких высказываний о советской литературе, относящееся к 1961 году, свидетельствует о неизменности его взглядов с середины 20-х годов:

Беседа перешла на современную русскую литературу. «Доктор Живаго», по мнению Набокова, среднего качества мелодрама с троцкистской тенденцией. Это определенно пробольшевистское произведение, хотя и антисталинское. Книга, по мнению Набокова, плохо написана [...] Пастернак никогда хорошим прозаиком не был. Поэт он, конечно, хороший. Не такой большой, как, скажем, Блок. «Тихий Дон» Шолохова? Третий сорт. Любимцы Набокова в советской литературе: Ю. Олеши, Зощенко⁵, Ильф и Петров, в поэзии — Мандельштам и Сельвин-

⁵ Набоков переменил мнение о Зощенко в 30-х гг., ср. его отзыв о нем в «Убожестве советской беллетристики»: «Но вернемся к “âme slave” — и для этого обратимся к писателю Зощенко. Это писатель безобидный, серенький, сентиментальный[,] даже матюгается миндально, — одним словом, ежиком стриженная литература. Этот не скажет Петербург — все-та[ки] белой гвардий пахнет[,] — но и не скажет Ленинград — все-таки совестно. Зато вот Питер можно написать, — Питер особенно любил говорить студенты из левых, а также горничные. Читаем рассказ Зощенко “Любовь”. Глупенькая фальшь. Некто Гришка, рабочий[,] любит чужую жену. Любовь эта не без коммунистической изюм[и]нки — но и не без пресловутого “люблю, жалею[”], — т.е. простой русский человек говорит “жалю ея” вместо “люблю”. Гришка бьет по зынзылу — сиречь морде [–] матроса-клеш за то[,] что тот отзывается о политике пренебрежительно. Гришка охотно целует грязный снежок на сапожке “ясечки” — сиречь любимой — и не менее охотно дебо-

ский. «Советская литература, — говорит Сирин, — мещанская литература. Это характерно для литературы всякой страны с крайним государственным режимом. Илья Эренбург? Блестящий журналист и большой грешник. Моя покойная мать во время оно читывалась его поэмой “Молитва о России”, которую он написал, когда был еще в антикоммунистическом стане» [Набоков 2000-а: 647–648].

Примечательно, что из названных любимцев Набокова к этому времени в живых оставался только его ровесник Илья Сельвинский (которого Набоков необъяснимым образом упоминает вместе с Осипом Мандельштамом), другой его ровесник, Юрий Олеша, умер за год до этого, как оригинальный писатель умолкнув намного раньше⁶.

Обращения Набокова к советской литературе в художественных произведениях, из которых прежде всего следует назвать «Рождественский рассказ» (1928)⁷, стихотворный «Разговор» (1928), романы «Дар» (1938) и «Взгляни на арлекинов!» (1974)⁸, сопровож-

щает. Ах, эти русские, и поклоненье перед женщиной, и дебош, и убийство!.. Удивительная нация [!].

⁶ В 1970-е гг., когда книги Набокова уже проникли в СССР, распространялись в самиздате и оказывали влияние на советскую литературу, о чем Набокову рассказывал, например, глава «Ардиса» К. Проффер, его отзывы о советских авторах (А. Солженицыне, И. Бродском) оставались сдержанными (ср. его каламбур в письме к Г.П. Струве от 21 апреля 1975 г.: «Я теперь подумываю о переводе “Ады” на русский — не на совжаргон и не на солжурнальные штампы [sovjargon and soljournalese], — но на романтический и точный русский [...]»). Исключением стала его высокая оценка «Школы для дураков» Саши Соколова в 1976 г. [Бойд 2010: 787].

⁷ Еще раньше, в декабре 1925 г., т.е. незадолго до работы над первым своим обзором советской литературы, Набоков в рассказе «Путеводитель по Берлину» полемизировал с В. Шкловским и формалистами (см.: *Ронен О.* Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // *Звезда*. 1999. № 4. С. 164–172); орнаментальный стиль советских авторов Набоков пародировал в незаглавленном и недатированном рассказе о нелегальном переходе советской границы, подписанном псевдонимом «Василий Шалфеев» (*Набоков В.* Человек остановился / Публ. Г. Барабтарло // *Esquire*. 2015. № 110. С. 26–28). Об этом рассказе, по-видимому, идет речь в письме Набокова к жене от 11 июня 1926 г.: «Вперемешку с докладом писал рассказик под теперешний “советский” стиль. Если хватит нахальства я его сегодня у Татариновых прочту, выдав его за русское изденье» (The New York Public Library. Berg collection // Vladimir Nabokov Archive). Различные пародии Набокова на стиль советских авторов в стихах, романах и рассказах также следует отнести к его — непрямым — высказываниям о советской литературе (см.: *Долинин А.* Три заметки о романе «Дар» // *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, 2004. С. 245–267).

⁸ В «Арлекинах»: «Помню повисшее вдруг молчание и укромный обмен скептическими ухмылками, когда на приеме, устроенном в мою честь самым

дались оценками самой второсортной советской действительности, производной от которой новая русская литература, по мнению Набокова, и является. Одно из самых выразительных высказываний на этот счет содержится в «Даре»:

На другом столе, рядом, были разложены советские издания, и можно было нагнуться над омутом московских газет, над адом скуки, и даже попытаться разобрать сокращения, мучительную тесноту нарицательных инициалов, через всю Россию возимых на убой, — их страшная связь напоминала язык товарных вагонов (буханье буферов, лязг, горбатый смазчик с фонарем, пронзительная грусть глухих станций, дрожь русских рельсов, поезда бесконечно дальнего следования) [...] Вдруг ему стало обидно — отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться? [Набоков 1975: 191; 197].

Советская Россия, в свою очередь, изображается Набоковым сквозь призму ее выхолощенной литературы, провинциальной, безнадежно загубленной страной или действительностью иного порядка, как пасмурная «обиходная явь» (в «Трагедии господина Морна»⁹), потусторонность или Аид (в «Защите Лужина»: «Когда же она обращалась к газетам потусторонним, советским, то уже скуке не было границ, от них веяло холодом гробовой бухгалтерии, мушиной канцелярской тоской, и чем-то они ей напоминали [...] маленького чиновника с мертвым лицом в одном учреждении [...]»), мрачная Зоорландия («Подвиг»), загадочная и отсталая Татария («Ада»), бутафорская «Страна Чудес» («Взгляни на арлекинов!»), где читают «На Тихом Дону без перемен» и «Доктора Мертваго». В «Арлекинах» Набоков окончательно отождествляет

видным членом нашего английского отделения, я охарактеризовал большевицкое государство как обывательское во время передышки и скотское в действии; в международных отношениях соперничающее с богомолем в хищном притворстве; морочащее посредственностей своей литературой — сперва сохранив несколько талантов, оставшихся от прежней эпохи, а затем вычеркнув их собственной их кровью» [Набоков 2015: 144–145].

⁹ В этой пьесе содержатся отсылки к стихам Пастернака из сб. «Сестра моя — жизнь» (упомянутого в рассказе Набокова «Тяжелый дым»), кроме того, некоторые черты громкого поэта Кляйна также напоминают Пастернака, однако мнение А. Долинина о том, что «само имя вождя революции Тременс [...] в “Морне” иронически отвечает на “Высокую болезнь” Пастернака, которая была опубликована в первом — “ленинском” — номере “ЛЕФ”а за 1924 год» (Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 36), несостоятельно, поскольку этот номер журнала вышел много позднее окончания «Морна» 26 января 1924 г. См. письмо Пастернака к Н. Тихонову от 21 апреля 1924 г., в котором он говорит, что «Высокая болезнь» «вскорости выйдет в “Лефе”» (Борис Пастернак. Из переписки с писателями / Пред. и публ. Е.Б. и Е.В. Пастернаков // Литературное наследство. М.: Наука, 1983. Т. 93. С. 669).

советскую литературу с советской реальностью, сталкивая своего героя, всемирно известного американского писателя Вадима Вадимовича, тайно приехавшего в Ленинград середины 60-х годов, с советским писателем и агентом госбезопасности Олегом Орловым, служащим под началом некоего «Федора Михайловича»¹⁰.

При всем многообразии сочинений, посвященных советской литературе, о сколько-нибудь систематических занятиях Набокова в этой области говорить не приходится. В отличие от ведущего эмигрантского критика Г. Адамовича, который во множестве заметок, рецензий, эссе, обзоров и специальных рубрик в «Звене» и «Последних новостях» («Про все», «По советским журналам», «Отклики» — под красноречивым псевдонимом «Сизиф», — и др.) начиная с 1924 года и до своей смерти создал для эмигрантского читателя детальное описание советской литературы за несколько десятилетий, в отличие от второго по влиятельности парижского критика В. Ходасевича, с 1928 по 1939 годы ведшего (совместно с Н. Берберовой и под общим псевдонимом «Гулливер») в «Возрождении» еженедельную «Литературную летопись», освещавшую помимо советских литературных новинок события тамошней литературной жизни, а кроме того, написавшего несколько отдельных работ, среди которых большая статья «Литература и власть в советской России» (1931) [Ходасевич 1996-а: 227–249], Набоков писал о лояльных режиму авторах, идущих столбовой дорогой пролетарского романа или пьесы, стремясь выявить черты именно господствующего в СССР литературного направления и определить его генеалогию¹¹. Так, рассматривая или упоминая Гладкова, Федина, Пильняка, Леонова, Шолохова, Лидина, Вс. Вишневского, Н. Погодина, А. Суркова, М. Шагинян, он печатно не называет имен Замятина, Платонова, Каверина, Бабеля, Булгакова, Заболоцкого, Тынянова, Паустовского, Беляева, Грина и других независимых или опальных (что, в конечном счете, могло означать одно и то же) писателей — ни в 20–30-х годах, когда его хвалебный отзыв белого эмигранта мог бы им навредить,

¹⁰ Прототипом Орлова послужил берлинский знакомый Набокова прозаик А.М. Дроздов, уехавший в 1923 г. в СССР, где он заведовал отделами прозы в «Новом мире» и «Октябре» [Набоков 2015: 331].

¹¹ Что объясняется, кроме прочего, и той специфической зыбкостью советского литературного процесса, которую отметил Адамович: «Нелегко разобраться в современной советской беллетристике. Иногда думаешь: Бабеля я читал, Пильняка, Леонова, Серапионов, Сейфуллину, Романова читал, — значит, новую литературу я знаю. Но тут же попадает под руки “полное собрание сочинений” какого-нибудь Петрова или Смирнова, со статьей Сидорова или Иванова, доказывающего, что именно Петров-то и есть самый главный, самый лучший, самый передовой советский писатель» (Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1926. 6 июня) [Адамович 2015: 331–332].

ни в 40–50-х годах, когда многих из них уже не было в живых¹². В числе единичных исключений: отзывы (уничжительные) Набокова в «Руле» о Пастернаке (в 1927 г.) и Ахматовой (в 1928 г.), причем в обоих случаях Набоков предостерегает молодых эмигрантских авторов от подражания им. Комплиментарно, хотя и вскользь Набоков говорит о Пастернаке в обзоре советской литературы 1940 года, т.е. в то время, когда изменились и сама пастернаковская поэтика, и мнение о нем Набокова. Оставшихся в России после революции Гумилева, расстрелянного в 1921 году, и Блока, умершего почти в одно с ним время, к которым Набоков неизменно возвращался на протяжении своей жизни, он прямо противопоставлял новым советским поэтам. Одна из причин, по которой для своих лекций о советской драме он выбрал именно «Оптимистическую трагедию» Вишневского, состоит, как нам представляется, в том, что в ней красный комиссар, утверждая скорый расцвет пролетарского искусства, спорит с командиром (из «бывших») о русской литературе и между прочим приводит стихи казненного большевиками Гумилева:

Комиссар. Вы можете мне ответить прямо, как вы относитесь к нам, к Советской власти?

Командир (*сухо и невесело*). Пока спокойно.

Пауза.

А зачем собственно вы меня спрашиваете? Вы же славитесь уменьем познавать тайны целых классов. Впрочем, это так просто. Достаточно перелистать нашу русскую литературу, и вы увидите...

Комиссар. Тех, кто, «бунт на борту обнаружив, из-за пояса рвет пистолет, так что золото сыпется с кружев, с розоватых брабантских манжет». Так?

Командир (*задетый*). Очень любопытно, что вы наизусть знаете Гумилева. Но о русских офицерах писал не только Гумилев — писал Лермонтов, Толстой...

¹² Разумеется, Набоков не мог познакомиться со всеми яркими советскими авторами, но сочинения, к примеру, Булгакова, Лунца, Тынянова (напечатанного в парижском журнале «Версты») в 20-х гг. выходили на западе, обсуждались в кругу эмигрантов, и вероятнее всего были ему известны. О том, что Набоков в Америке по крайней мере читал о Булгакове, свидетельствуют его пометки на статье Джона Гасснера «Бродвей 1941: Европа и Американский театр» в мартовском номере «The Atlantic Monthly» 1941 г., сохраненной Набоковым в его подготовительных материалах к лекциям «Советская драма». Против следующих слов Гасснера на с. 330: «[...] булгаковская трагедия об уничтоженной аристократии “Дни Турбиных” может стать знаменитой реалистической драмой на любом языке; и хотя многие советские пьесы испорчены утилитарным подходом к искусству, они приобретают значение, далеко превосходящее их искусственную драматургию, показывая проблемы индивида в условиях коллективизма» (подчеркнуто Набоковым) — Набоков написал: «Accepted!» (Согласен!).

Комиссар. Ну, знаете. Лермонтов и Толстой были с вами не в очень дружеских отношениях, и мы их в значительной степени сохраним для себя. А вот, кстати, вы сохранили бы искусство пролетариата?

Командир. Вряд ли. Впрочем, если указанный пролетариат сумеет создать второй Ренессанс, вторую Италию и второго Толстого...

Комиссар. А знаете, ничего второго не надо... Будут первые, свои. Для этого даже не потребуется двухсот лет, как потребовалось вам.

Командир. Вы рассчитываете на ускоренное производство, серийно?

Комиссар. Я рассчитываю на элементарную серьезность и корректность.

Командир. Вы же сами взяли на себя очень тяжелую обязанность — просвещать взрослых. Мне жаль вас. [...] Счастье и благо всего человечества?! Включая меня и членов моей семьи, расстрелянных вами где-то с милой небрежностью... Стоит ли внимания человек, когда речь идет о человечестве [Вишневский 1987: 476].

В поэме Блока «Двенадцать» Набоков видел не манифест перевоспитавшегося, подобно Брюсову, поэта, а предсказание и иносказание. Весьма примечательно в этом отношении его позднее (1952 года) замечание:

[...] поражает вовсе не самый факт появления Христа среди угрюмого сброда революции, ибо где же Христу появляться, если не среди грешников, — поражает другое, а именно бутафория появления этого лже-Христа [...] Загримированный Христом, это проходит сам автор, вводя в литературу двенадцать октябрьских бродяг, угрюмых, недалеких, но преданных лозунгам, и заодно с ними идут программным маршем все остальные образы поэмы: стихийный ветер, буржуй в меховом воротнике, старушка, ворчащая на большевиков [...] интеллигент-вития, несимпатичный, с длинными волосами, барыня в каракулях, и, наконец, Петруха, которого товарищи уличают в классовой бессознательности, и который вдруг веселеет, постигнув, что дело революции важнее личной беды, — все эти революционные марионетки в пальцах опытного пупенмейстера суть образы, вошедшие в домашний обиход средней советской литературы. Так Блок зимой 1917 года дал своеобразную программу, ограниченный перечень возможных тем, преysкурант того небольшого инвентаря, которым рядовая советская литература, так называемая «революционная», а на самом деле ретроградная и мешанская, располагала в продолжении этих тридцати пяти лет. Это есть не литературное влияние, а литературное предсказание [...] тех образов, оценок, отношений, которых советское самодержавие потребует от литературы, и потому неожиданными красками гротеска зажигается это искусное, невольно пророческое произведение [Набоков 2014: 211–212].

Такая избирательность Набокова по отношению к советской литературе нашла отражение и в его обзоре советских журналов 1940 года. По приведенным в нем именам, образам и цитатам нам удалось воссоздать картину его чтения «Красной нови» и «Нового мира» 1939–1940 годов, которая показывает, что Набоков остав-

ляет без внимания целый ряд интересных материалов. Разумеется, эти журналы главным образом посвящены пропаганде, советским достижениям и первым лицам советской литературы — Шолохову (публикацию четвертой книги «Тихого Дона» в «Новом мире» Набоков даже не упоминает), А. Толстому, Лидину, Федину, Асееву и др. Но в них отведено место не только восхвалениям Сталина, народных поэтов советских республик и полярников, статьям, вроде «Гамзат из аула Цада» и «Образы художественной литературы в высказываниях Сталина». Подметив ту же старую линию «общественно-настроенной литературщины», ведущую к самим истокам советской литературы, Набоков не отмечает другую, менее заметную линию подлинной литературы: блестящие записки Пришвина о детстве и природе (Новый мир. 1940. № 10), «Невыдуманные рассказы о прошлом» Вересаева (там же, № 6, 8–10), ценный филологический, исторический или переводной материал, например, публикацию неизвестных писем Чехова (там же, № 1), яснополянских дневников Толстого (Красная новь. 1940. № 11–12), работы Н. Гудзия и М. Цявловского (Новый мир. 1940. № 11–12), переводы И. Кашкина из «Кентерберийских рассказов» Чосера (Красная новь. 1940. № 4), В. Шершеневича из «Цветов зла» Бодлера (там же, № 5–6), обширную статью П. Балашова о Стейнбеке (Новый мир. 1940. № 10), из которой Набоков мог почерпнуть имя для героя «Лолиты» («Одиноко, точно улитка в раковине, замкнулся на своей ферме старый холостяк Гумберт, скованный томлением и страхом перед отвратительными призраками прошлого», — пишет Балашов об одном из персонажей «Райской долины» Стейнбека) и другие настоящие вещи, печатавшиеся в этих двух журналах помимо «официозного хлама».

Говоря о генеалогии советской литературы, Набоков находил ее истоки, с одной стороны, в приторной, типично буржуазной популярной литературе конца XIX — нач. XX вв., в нравоучительных произведениях Л. Чарской («чаровницей из Чарской» в «Постскриптуме» к «Лолите» называет Набоков героиню «Доктора Живаго»), у «идейных» авторов, вроде А. Вербицкой, Е. Нагродской, в шаблонных романах Н. Лаппо-Данилевской, Н. Брешко-Брешковского¹³, А. Каменского, с другой стороны, в сочинениях народников, членов всевозможных кружков и объединений, в «добродетельной мути общественно-настроенной литературщи-

¹³ Его вычеркнутое имя вместе с автором «Санина» указано в рукописи доклада «Несколько слов об убожестве...» в связи со следующим местом из рассказа Пильняка «Мать сыра-земля»: «Такие люди, как Некульев (читай: честный коммунист), стыдливы в любви — они целомудренны и правдивы всюду. Иногда, во имя политики и во имя жизни они лгут, — это не есть ложь и лицемерие, — но есть военная хитрость, — с собою они целомудренно-чисты и прямолинейны и строги».

ны» конца XIX века, «перед самой зарей символизма»¹⁴. В этом отношении его мнение совпадало с мнением Ходасевича, ничего специфически нового в «новой» литературе не видевшего и еще в 1925 году в статье «Пролетарские поэты» писавшего о традиционности революционных стихов, восходящих к «“рабочей” поэзии, идущей от Некрасова, Сурикова, П.Я. Тана и прочих» [Ходасевич 2010: 337]. При этом разделение на литературу и «литературу», о котором Набоков говорит в письме к Берберовой, применялось им по отношению к литературе советской в той же мере, что и к литературе русской и любой другой. Отвечая кн. З. Шаховской на ее замечания, изложенные в статье о набоковских произведениях, он 15 сентября 1934 года, во время работы над «Жизнью Чернышевского» для «Дара», писал:

Спасибо большое за статью. На что мне сердиться? Вздор, — вы удивительно внимательно — и для меня лестно — отнеслись к моему т-ству (не «товариществу», а «творчеству»). Но, вообще говоря, и это не относится прямо ни к статье, ни к хорошим вашим стихам — ...Зина, Зина, я все-таки боюсь, что вы не отдадите себе отчета в том, что к писанью прозы и стихов не имеют никакого отношения добрые человеческие чувства, или турбины, или религия, или «духовные запросы» и «отзыв на современность»¹⁵. Будем прежде всего сочинителями, Зина! Уверяю вас, что одно только важно: это, простите за выражение, искусство. Я думаю, что все остальное приложится, а если нет — tant pis. Мне кажется, что (в статье) вы многое верно примечали — например, насчет «тезы». Да, действительно, — плевать мне на Достоевского. О, публицистика, о, поучительство! Замечали ли вы поганенькую добролюбивщину и елейность нашей эмигрантской критики? Это, конечно, только жалкий анахронизм по отношению к дикому, ликующему мешанству (или «ученому марксизму»), до которого в России (со времен бездарного Белинского еще) докатилось наливное яблочко русской мысли. И точно также как мне противна вся советская беллетристика (Леонов и лубочный А. Толстой включительно), с ее правительственным фаршем, так, читая французов, я в рот не беру ничего такого, где есть хоть капля католицизма (посему Клодель и Морьяк [sic] для меня безнадежно отравлены) [Nabokov papers].

¹⁴ Не случайно в раннем рассказе Набокова «Говорят по-русски» героини-эмигранты, поймав в Берлине агента ГПУ и устроив ему пожизненное заключение в своей квартире, начинают его перевоспитание с литературы: рассказывают ему о Пушкине, дают читать Жюль Верна и Крылова [Набоков 2016: 23–24].

¹⁵ О том же в 1927 г. писал Г. Адамович, говоря о «единственно-действенном художественном методе, о единственно правильном [...] отношении к своему искусству», не зависящем от модных тенденций времени: «На слышавшие же иногда заявления о “послевоенном ритме жизни”, о всеобщем ускорении, о влиянии аэропланов, спорта и кинематографа, на пошлости вроде того, что “нам некогда, мы захвачены стремительным и головокружительно-прекрасным темпом эпохи”, или “нас кружит механическая культура мировых городов”, — на весь этот модный вздор можно, думается мне, не отвечать» [Адамович 2015: 511].

Такую позицию Набокова можно было бы свести к эстетизму, утверждению «искусства ради искусства» в духе Уолтера Патера и Оскара Уайльда, если бы сам Набоков особо не оговорил в лекциях «Советская драма», что «идея “чистого искусства” — плоская, как все другие идеи, жадно поощряемые модой или контрмодой, обычно становящейся новой модой. Не обладающий гениальным даром писатель, неукоснительно следующий широко известной программе искусства ради искусства, довольно курьезным образом приходит в конце концов к тому же, к чему приходит и псевдо-пролетарский автор, настолько человечно озабоченный долей униженных и оскорбленных, что сострадательная публика охотно прощает ему отсутствие таланта. [...] Нет, “искусство ради искусства” слишком сильно страдает определенными модами девяностых годов и не имеет ничего общего с точкой зрения художника [...]».

Сумма претензий Набокова к советской литературе, таким образом, обусловлена не раз приводившимися им общими основаниями всякого истинного искусства, которые кратко сводятся к следующим: оперирование постоянными, а не относительными, исторически или социально детерминированными величинами, широта взглядов, презрение той или иной моды, направления, господствующей философии или доктрины, любого «заказа», любой утилитарной цели, и отказ от мысли, что писатель своими книгами должен наставлять, изменять и вообще улучшать общество, какие бы благие цели он ни преследовал. Приверженность той или иной идеологии или направлению неизбежно ведет, по Набокову, к неприемлемой и по сути невозможной форме *коллективного* творчества, отрицавшей им с тем же жаром, что и, к примеру, формы коллективной, заранее определенной модели психических реакций и влечений фрейдизма или универсальный принцип борьбы за существование вульгарного дарвинизма. Советской коллективной литературе («классовость» — лишь эвфемизм безличия), с ее пафосом строительства нового общества и борьбы за интересы трудящихся, Набоков противопоставлял великую транснациональную традицию индивидуального независимого творчества, исходящего из ценности личного взгляда художника на человека и общество, каким бы крамольным или неожиданным этот взгляд ни был. Именно сложностью и глубиной уникального восприятия действительности объясняется сложность и глубина всякого подлинного искусства, с его поисками неизведанного, с его сомнениями и открытиями, в то время как для советской литературы была разработана «нормативная эстетика» (выражение Д. Мирского в статье 1934 года под названием «Поэтика и эстетика») заведомо условного реализма (заведомо условного, поскольку действительное положение дел и состояние

умов писатель не вправе был показать), предполагающая абсолютное знание истинной природы человека, назначения «принадлежащего народу» искусства, законов общества и его благополучия.

Окончательно утратившая свою независимость, советская литература к началу 1930-х годов могла вдохновляться лишь речью вождя, постановлением какого-нибудь пленума или передовицей «Правды» о великих свершениях и отдельных недостатках, а революционная героика под воздействием центростремительных сил закономерно редуцировалась до воспевания фигуры одного-единственного героя — Сталина, инструментом обслуживания интересов и вкусов которого она и стала. Любое высказывание Сталина о литературе и роли писателя немедленно приобретало силу директивы и тут же на разные лады перепевалось советскими авторами. Провозгласив, к примеру, в 1932 году на банкете у Горького, что «писатели — инженеры человеческих душ», Сталин пустил в литературный оборот десятки всевозможных технических уподоблений писательского ремесла и — шире — всего общественного переустройства, вплоть до «социалистического строительства души» у Д. Мирского и «духовной электрификации» у А. Толстого (другое дело, что любая игра слов с «душой» в литературном контексте и в контексте эпохи немедленно напоминала о гоголевских «Мертвых душах»)¹⁶.

Эти тенденции были очень скоро замечены эмигрантской критикой. О том, что «фантазирует в России только один человек», а все остальные «по мере сил проводят его предначертания в жизнь», в 1933 году написал Адамович в замечательной статье «План», в которой он вынужден был с сожалением признать, что советская литература не состоялась: «Да, могло бы что-то быть... Но не получилось почти ничего». Он приходит к выводу, что «в слово “литература” вложено в СССР новое, чуждое нам понятие». «Для нас литература — выражение или отражение духовного мира человека, — продолжает Адамович. — Определение это может быть заменено другим [...] но какое бы определение кто ни нашел, всякое будет содержать в себе приблизительно то же самое. Во всяком будет подразумеваться личность в ее отношениях к стихиям, к обществу, к неизвестному, к самой себе, — и передача всего этого в слове. [...] В России литература становится механична потому, что только при этом она чувствует себя в безопасности: вольная трактовка темы неизбежно увлекла бы ее в “уклон”. Это особенно видно в языке. Кто читает советские журналы, тот знает этот нестерпимый, мертвый, казенный советский язык,

¹⁶ См. также другие вариации этого высказывания в обзоре Омри Ронена «“Инженеры человеческих душ”. К истории изречения» (*Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама*. СПб.: Гиперион, 2002. С. 164–174).

составленный не столько из комбинаций слов, сколько из комбинаций готовых фраз, всегда одинаковых, неизменно повторяемых. Да и слова одинаковые! Сказал о ком-то Сталин “головотяп”: через неделю не было статьи без головотяпа...”¹⁷. Набоков отдельно остановился на новой функции советской литературы в обзоре 1941 года, а еще раньше схожим образом высмеял рабскую зависимость писателей от вкусов «отца народов» в рассказе «Истребление тиранов» (1938):

Нынче он сказал речь по поводу закладки новой, многоярусной теплицы и заодно поговорил о равенстве людей, о равенстве колосьев в ниве, причем для вящей поэзии произносил: клас, класы, и даже класиться, — не знаю, какой приторный школяр посоветовал ему применить этот сомнительный архаизм, зато теперь понимаю, почему последнее время в журнальных стихах попадались такие выражения, как «осколки стекла», «речные праги» или «и мудро наши ветринары вылечивают млечных крав» [Набоков 2016: 462–463].

В эссе «О Ходасевиче», написанном на смерть поэта в 1939 году, он принужден был заключить, что «[...] в пределах России мудрено представить себе поэта, отказывающегося гнуть выю (напр., переводить кавказские стишки), т.е. достаточно безрассудного, чтобы ставить свободу музыки выше собственной» [Набоков 2000-б: 587]. В том же году, когда Набоков опубликовал «Тиранов», Ходасевич в статье «О советской литературе» писал: «С момента своего прихода к власти советское правительство поставило себе задачу — в определенном направлении перестроить миропонимание всей нации. Естественно, что самое сильное влияние в первую очередь было направлено на литературу, от которой предстояло добиться, чтобы она не только сама идейно перестроилась, но и служила орудием для внедрения новых понятий в умы общества». Вслед за Адамовичем он приходит к выводу, что «истинной жизни в советской литературе нет, по-настоящему и всерьез наблюдать в ней нечего, следить не за чем» [Ходасевич 1996-б: 419–421].

При таких обстоятельствах единственной надеждой на возрождение русской словесности оставался русский читатель, который, по словам Ходасевича, сохранив духовную связь с русскими писателями, «чутьем угадывает художественное превосходство классиков перед современниками» и к «эстетической оценке приходит [...] через ощущение *человечности*, которой советские авторы лишены» [Там же: 422]. О том же говорит и Набоков в конце лекции 1958 года «Русские писатели, цензоры и читатели», уже вынужденный отказаться от надежды стать свидетелем «блиста-

¹⁷ Адамович Г. План // Последние новости. 1933. 23 ноября. Цит. по: Адамович Г. Собр. соч. Литературные заметки: В 5 кн. / Изд. подг. О.А. Коростелев. СПб.: Алетей, 2007. Кн. 2. С. 369–372.

тельной упоительной юности» русской литературы, которую он предвещал в докладе 1926 года: «[...] талантливый читатель — фигура всеобъемлющая, не зависящая от законов пространства и времени. Это он, хороший, тонкий читатель, снова и снова спасает художника от истребления — монархами, диктаторами, священниками, пуританами, мещанами, моралистами, полицейскими, почтмейстерами и лицемерами».

Публикуемые сочинения Набокова о советской литературе представляют собой не только антикварную ценность. Помимо того, что высказанные им мысли находят множество важных соответствий и пересечений с мыслями и взглядами первоклассных эмигрантских критиков, что дает возможность отнести Набокову среди них заметное место, они имеют немалый научный интерес и как документальное свидетельство, позволяющее расширить и уточнить круг его чтения советских авторов в самых разных жанрах и родах литературы, от стенограмм писательских съездов и очерков капитана-полярника, которые Набоков внимательно прочитал и процитировал в обзоре литературы 1940 года (детальные описания полярной зимовки могли вдохновить Набокова на рассказ об арктической экспедиции Гумберта в «Лолите»), до критических статей и драматургии. Они, кроме того, существенно дополняют ряд опубликованных произведений, лекций и писем Набокова о современной литературе, немало нового открывают в его понимании настоящей ценности искусства, отношений художника и власти, свободы творчества, ложных и истинных путей литературы.

Для настоящей публикации нами подготовлены следующие тексты Набокова.

1. Две лекции «Советская драма», написанные в феврале 1941 года для лекционного курса в колледже Уэльсли [Бойд 2010: 34; Nabokov–Wilson: 46]. В архиве Набокова сохранились частью машинописные, частью рукописные отделанные черновики этих лекций (всего 32 стр.), которые мы печатаем в нашем переводе с исправлением явных описок и неточностей и приложением исключенных Набоковым фрагментов, первых вариантов и рабочих заметок (The New York Public Library. Berg collection // Vladimir Nabokov Archive. The Soviet Drama. Holograph and typescript draft of two lectures). Хотя и посвященные только двум советским драматургам, Вишневскому и Погодину, эти лекции имеют отношение к широкому кругу вопросов, касающихся современной драмы и советской литературы, и затрагивают темы, подробно рассмотренные Набоковым в опубликованных нами ранее лекциях «Ремесло драматурга» и «Трагедия трагедии» [см.: Набоков 2008: 494–518].

2. Обзорная статья «Советская литература в 1940 году», написанная в марте 1941 года для недавно учрежденного в Нью-Йорке журнала Клауса Манна (старший сын Томаса Манна, эмигрировавший из Германии после прихода Гитлера к власти) «Decision. A Review of Free Culture». Она так и не

была напечатана, по-видимому, вследствие нападения Германии на СССР и отказа редакции от публикации на этом фоне резко-критического материала Набокова¹⁸. Перевод выполнен по правленным редакторской рукою гранкам, хранящимся в библиотеке Йельского университета (Yale University Library. Manuscripts and Archives // Decision Magazine papers. MS 176. Vladimir Nabokov. Soviet Literature 1940).

Приношу выражения живейшей признательности проф. Брайану Бойду, приславшему мне копию этой статьи Набокова.

3. Посвященный советской литературе отрывок из рецензии «Зеленые щи и черная икра» (на американскую антологию «Сокровищница русской жизни и юмора», 1943), напечатанной в журнале «The New Republic» (1944. № 3. Р. 92–93).

4. Отрывок из итоговой лекции «Русские писатели, цензоры и читатели» (1958), для которой Набоков использовал начало статьи «Советская литература в 1940 году». Перевод выполнен по изданию: *Nabokov Vladimir. Lectures on Russian Literature / Ed. by Fredson Bowers. London, 1982.*

Цитаты, приведенные Набоковым в измененном или сокращенном (без оговорок) виде, восстановлены нами в квадратных скобках по оригинальным текстам — в случае необходимости, с нашими пояснениями; вставки и рабочие пометки Набокова даны в угловых скобках.

Я сердечно благодарен Дж. Пуллину, представляющему интересы «The Wylie Agency», за разрешение опубликовать архивные материалы Набокова.

© The Estate of Vladimir Nabokov, 2017

© Вст. ст., перевод с английского, примеч. — Андрей Бабилов, 2017

I

Советская драма

(Две лекции)

Прежде чем по-своему приняться за увлекательный предмет — современную советскую драму, — два положения следует разъяснить со всей определенностью, и стало быть короткого вступления нам не избежать. Первое положение связано с вопросом качества. Мы, разумеется, вправе заметить, что всё существующее заслуживает существования и, приложив эту мысль к современной драме, прибавить, что, поскольку существует известное число пьес, которые нравятся театрам и собирают залы, мы должны принять это как данность, хотим мы того или нет. С этой точки зрения, ежели

¹⁸ В июльском номере журнала была опубликована короткая статья Карсон МакКуллерс «Русские реалисты и литература американского юга», в которой рассматриваются русские классики XIX в. и ни слова не сказано о литературе советской.

пьеса успешна и долго не сходит со сцены, ее нельзя отвергнуть, как образчик тенденциозного красноречия или дешевой мелодрамы; она существует, ее ставят, ей аплодируют, она, наконец, приносит деньги. И по этой логике выходит, что «Золотого мальчика»¹⁹ или «Забаву дурака»²⁰ следует так же серьезно рассматривать, как пьесы Ибсена или Чехова — которые ведь тоже нравятся публике и приносят деньги. Такого взгляда, впрочем, я не стану придерживаться, говоря о советской драме. Я слишком глубоко ценю достижения непреходящих достоинств, чтобы не применять к современным пьесам те высокие и неизменные требования, которым следуют гениальные драматургии независимо от их национальной принадлежности, социальных взглядов, эпохи или публики. Кроме того, я убежден, что вкус зрителей намного тоньше, чем то кажется театральной дирекции. Банальная современная пьеса с толикой психоанализа или громким социальным посылом может быть столь же бурно принята зрителями, сколько и «Гамлет», идущий в соседнем театре. Но в первом случае зрительский восторг не продлится и до следующего сезона, как и сама пьеса, а во втором — сохранится в веках. И здесь мы переходим ко второму положению, требующему разъяснения.

Нередко приходится слышать, и я не раз сталкивался с такими утверждениями в серьезных пособиях по драматургии, что зрительский прием и есть самое главное во всем взаимозависимом согласии элементов театральной постановки, и даже что пьеса существует лишь тот отрезок времени, в который перед зрителями идет спектакль. Эта условная публика, как и условный читатель романа, может на долгие годы отнести пьесу к разряду тяжеловесных и неприятных, а следующее поколение может ее понять и полюбить — не говоря уже о том, что среди зрителей едва ли наберется дюжина человек, способных оценить значение пьесы во время провала спектакля в ужасный вечер премьеры — и потому утверждение, будто публика — важнейший соавтор, звучит довольно глупо. Если, однако, добавить один-единственный эпитет в это утверждение, оно станет абсолютно точным, и эпитет этот — «идеальная». Гениальный писатель сочиняет для идеальной публики, для читателей или зрителей, которые должны обладать той же силой восприятия,

¹⁹ Драма Клиффорда Одетса (1906–1963), поставленная на Бродвее в 1937 г.; экранизация — 1939 г.

²⁰ Бродвейская пьеса Роберта Шервуда (1896–1955) 1936 г., получившая Пулитцеровскую премию, экранизирована в 1939 г. Название «*Idiot's Delight*» неверно переводится на русский язык буквально («Восторг идиота»), в то время как это принятое в Америке шуточное название любой разновидности карточного солитэра. В пьесе героиня произносит фразу о Боге: «Бедняжка, одиночка. Сидит на небесах, где нечего делать, только играть в солитэр. Бедный Господь. Играет в “забаву дурака”».

каковой силой выражения он сам наделен. Говоря языком человеческого эгоизма, если имя автора — Браун, то он желает, чтобы его публика состояла сплошь из Браунов; много более уязвима, впрочем, вторая часть этого положения, утверждающая, будто пьеса не существует вне сцены. Разумеется, тонкая постановка пьесы со всеми ее составляющими — действие, актерская игра, цветовая гамма и звук — открывает ее достоинства со всей очевидностью, так же точно, как цветущее дерево раскрывается полнее, чем в обычном своем состоянии, представляющем совокупность листьев и ветвей (даже если ботаник легко может себе представить это дерево в цвету). Впрочем, откуда наука не предоставит нам волшебные ящики, в которых самые лучшие пьесы можно вечно видеть и слышать в самых лучших постановках, до тех пор мы должны довольствоваться напечатанным текстом, чтобы получить о пьесе собственное мнение, хотя я и признаю, что было бы изумительным наслаждением вставить пластину в щель и увидеть и услышать пьесу Чехова в том виде, в каком она была представлена Московским художественным театром сорок лет тому назад. В нашем случае, обсуждая драму в лекционной аудитории и имея дело только с печатным текстом, мы не можем не рассматривать ее с литературной точки зрения — и под «литературной» я не имею в виду тот же метод, каким мы оперируем, обсуждая прозу как таковую, или прозу романов в частности, но метод, который лучше всего подходит для рассмотрения драматургии.

Так вот, русская драматургия внесла в общемировую сокровищницу драматической литературы, в которой хранятся лишь самые-самые выдающиеся образцы, совсем немного по количеству, но очень много по качеству. Кроме бессмертной комедии Гоголя, трех или четырех пьес Чехова и стихотворных драм Александра Блока, я не думаю, что русские драматурги создали что-либо еще на этом очень высоком уровне. Следует учитывать, что достичь этого уровня совсем не просто, и что, говоря об Америке, «Падение града» Макклиша²¹, к примеру, хотя и относится скорее к поэзии, чем к драме, имеет больше шансов остаться в веках, чем крепко скроенная мелодрама О'Нила. И потому мне представля-

²¹ Стихотворная радиопьеса (1937) о надвигающейся угрозе фашизма Арчибалда Макклиша (1892–1982), представленная радиокомпанией «Columbia Workshop» (Нью-Йорк) с музыкальными и звуковыми эффектами; была не раз воспроизведена затем в 1939 г. В 1951 г. Набоков написал Макклишу: «Хочу сказать Вам, что [...] я большой поклонник Вашей поэзии. В одном из Ваших самых известных стихотворений есть то озарение, что неизменно ощущаю всем своим хребтом как дрожь наслаждения — всякий раз, как вспоминаю его» (Vladimir Nabokov. *Selected Letters. 1940–1977* / Ed. by D. Nabokov and M.J. Bruccoli. San Diego et al. Harcourt Brace Jovanovich, 1989. P. 129).

ется, что с точки зрения удовольствия, душевного волнения, артистического возбуждения и долговременной значимости выдающегося достижения, все, что написали русские драматурги на протяжении советского периода, начиная с 20-х годов и до волшебного настоящего, так же ничемно, как и обширно. Если прибавить, что структура и атмосфера этих пьес, в сущности, ничем не отличаются от определенного рода европейских и американских, заполнивших сцену приблизительно с 70-х годов прошлого века, то вы имеете все основания спросить, стоит ли тратить наше время на рассмотрение советской драмы? Однако, как я надеюсь показать, — несомненно, стоит.

Точка зрения художника, полагаю, единственно верная при обсуждении драматургии и любого иного рода литературы, что не подразумевает никоим образом идеи «чистого искусства» — плоской, как все другие идеи, жадно поощряемые модой или контрмодой, обычно становящейся новой модой. Не обладающий гениальным даром писатель, неукосятельно следующий широко известной программе искусства ради искусства, довольно курьезным образом приходит в конце концов к тому же, к чему приходит и псевдо-пролетарский автор, настолько человечно озабоченный долей униженных и оскорбленных, что сострадательная публика охотно прощает ему отсутствие таланта. И в том и в другом случае речь идет о ничтожных пьесах, постановка же может быть сколь угодно талантливой и остроумной; однако, повторяю, я рассматриваю лишь текст пьесы. Нет, «искусство ради искусства» слишком сильно страдает определенными модами девяностых годов и не имеет ничего общего с точкой зрения художника — я бы предпочел найти выражение более емкое. Что, возможно, является основой моего метода или должно ею быть, это техническое, научное рассмотрение той напасти, что убивает драму во всех странах, — и анатомическое препарирование некоторых современных русских пьес, я надеюсь, прольет свет не только на саму болезнь, но и на метод лечения. А поскольку для ученого осмотр отравленных тканей столь же увлекателен, что и совершенно здоровых, мне думается, что приступая после этого введения к изучению капилляров и клеточек советской драматургии, мы займем весьма полезным делом.

Советская драматургия, как я уже сказал, необыкновенно обширна. Замечательное развитие чистейшего в мире сценического мастерства (которое, как мы помним, не имеет ничего общего с драматической литературой), изумительное совершенствование режиссуры, актерской игры, хореографии, декораций достигло теперешнего уровня задолго до революции. Московский художественный театр и другие театральные объединения, расцветшие как раз к самому началу 20-го века, сохранили свои достижения, в большей

или меньшей степени, и в советское время, когда все другие искусства, даже музыка, обычно выживающая в революциях, не смогли совладать с политическими, социальными и экономическими трудностями, которые им полагалось изображать. Возникали предположения, что, сохраняя театр, Советы исходили из необходимости предоставить народу замену для выхода той эмоциональной энергии, которую в прошлом люди находили в религии. В действительности хорошее представление любят во всех странах, и не вдаваясь в вопрос сравнительной ценности искусств, мы можем сказать, что театр — искусство самое простое из всех — и по устройству своему, и по своему непосредственному обращению к публике. Девять человек из десяти предпочтут кресло в театральном зале или посещение галереи живописи книге у себя дома. И поскольку театральное представление не только проявляет и развивает артистическую славу, контрабандой провезенную из прошлого русской культуры в нынешнее русское Средневековье, но также является единственным сравнительно свободным видом искусства благодаря возобновлению старого репертуара²², популярность театра в России дошла до того, что превратила его в баснословное чудище, заставляющее столь многих заморских путешественников удивиться великолепию театрального искусства в стране застенок и процессий, или ошибочно рассматривать его как новое достижение коммунизма.

Следует ясно понимать, что все это относится к сцене, к действию, цвету, звуку и их гармонии, и не имеет никакого отношения к истинной ценности драматургии. Когда глаз прельщает разнообразие декораций, когда душу трогает чудесная актерская игра, большинство зрителей простят политическую начинку пьесы, и государственные руководители понимают, что под яркой глазурию сценического оформления зритель может легко, почти бессознательно проглотить и переварить политическую пилюлю, заложенную в пьесе. Не так давно я прочитал в «Нью-Йорк таймс» письмо, подписанное одним немецким эмигрантом из театральных кругов. Он сетовал на то, что бродвейские постановки так искусно украшают и смягчают современные пьесы магией чистого зрелища, что их социальный или моральный посыл практически ускользает от публики, хотя этот посыл и важен, и приятен автору письма, когда он читает эти пьесы у себя дома. Если бы его мечта осуществилась, современный театр лишился бы своей последней и скорее трогательной связи с искусством — чистой зрелищности.

²² Вычеркнуто: «в стране, где другие искусства, такие как литература и живопись с их грозной пропагандой политических идей и идолов, не в состоянии утолить артистического голода русских людей».

Итак, что же представляют собой пьесы, создаваемые современными русскими драматургами для советских театров? Давайте вспомним законы детерминизма, механические приемы и механические следствия, унаследованные европейским театром с античных драматических свалок. От этого рабства каузальности бегут лишь настоящие гении драматургии — или, лучше сказать, только от того, что Шекспир или Ибсен²³ отбрасывали те или иные требования драмы, они сумели создать великие произведения. В противном случае мы имеем дело с одним из самых курьезных явлений, с непреложным господством каузальности на протяжении всей истории театра, а вспомним еще античного «*deus ex machina*» — окончательное следствие, этого, так кстати появляющегося на сцене бога, настолько же неотвратимого, насколько входящий вдруг под конец пьесы посланник Ленина или Сталина, — или приезд *настоящего* дядюшки в конце буржуазных комедий прошлого века. Причинно-следственная связь последовательно разрушает существо драмы; как и почему настоящий гений *чувствует* истинный дух искусства, который так далек от неизменной в веках основы драмы — этих железных законов детерминизма, — вопрос, который уведет нас в сторону от предмета лекции. Но о чем я хочу рассказать сейчас, это о советской драме и ее левокрылом слепке в Западной Европе и Соединенных Штатах, представляющих собой последнее слово драматического детерминизма, законопативших последнюю щель для проникновения вольного таланта писателя. Когда в буржуазной пьесе появляется хороший человек, мы все же знаем, что хотя правда рано или поздно восторжествует над ложью, всегда есть вероятность, что хороший человек, борясь со злом, совершит самоубийство, или его благое дело разрушит какое-нибудь странное вмешательство, или другим каким способом жертва этой пьесы может быть обделена (притом что всегда подразумевается, что как-то, где-то, за сценой, после падения занавеса, правда непременно восторжествует). Но в крайней форме социальной пьесы, типичной для советской драмы, хороший коммунист тогда лишь падет, когда в пьесе появится другой, еще лучший, а настоящий герой в ней — неугасающая революция. Другими словами, добро в его политической форме совершенно убеждено в победе над злом — прямо на наших глазах, в последнем акте, — и мы знаем, так и будет, поскольку в противном случае правительство не разрешило бы постановку. И потому, каким бы драматургическим талантом автор бы ни обладал, ему приходится довольствоваться извлечением максимальных возможностей драматических коллизий и неожиданностей из таких положений и характеров, которые с самых первых сцен не

²³ Вычеркнуто: «или Чехов».

скрывают своей главной идеи или правды. От головы до ног замаскированный контрреволюционный злодей — так задумано автором — действует как верный ленинец до тех пор, пока диалектика драмы не обнаружит, что он саботажный изверг. Появляется персонаж более мягкий и кроткий, не вызывающий подозрений, и публика уже близка к тому, чтобы назначить его добрым коммунистом пьесы, как вдруг комбинация событий или развитие конфликта открывают, что он так и не сумел избавиться от мелкобуржуазных или либеральных наклонностей и потому обречен. Если в пьесе имеется ведущая женская роль, мы можем быть уверены, что хотя она никогда и не читала Ленина, ее незамутненное пролетарское происхождение вскоре себя проявит, и она окажется ближе к советскому богу, чем педант, пустозвон, чья политическая программа звучит вполне удовлетворительно, но чьи семейные связи с бывшим лавочником²⁴ портят все дело. Настоящий мужчина советской драмы — основательный, скучноватый, зря не болтающий парень с железной волей и сияющими глазами — вам знаком этот тип — сильный мужчина, с такой воспитательной человечностью играющий со щенком или ребенком и затем вновь затвердевающий и посылающий некоего негодяя на расстрел. Этот герой, чрезвычайно популярный у советских драматургов, ни что иное как символ Ленина, которого биографы также изображают марксистским роботом со сверкающими проблескам юмора²⁵. В самом деле, что может быть трогательней улыбки хозяина? Кто бы не пожелал оказаться на месте трепетной девочки в воскресном платице, преподносящей букет роз священному диктатору, выходящему из своего священного автомобиля?

На советском театральном конгрессе 1930 года²⁶ была высказана следующая мысль: «Почему так важно говорить о театральном искусстве в наши дни? Единственное, что имеет значение в стране Советов сейчас — это пятилетний план, воплощающий коллективизацию деревни, коммунистическую индустриализацию

²⁴ Было: «тайным кулаком».

²⁵ О том же Набоков писал Э. Уилсону 15 декабря 1940 г., разбирая его книгу «К Финляндскому вокзалу»: «Нет, даже магия Вашего стиля не заставит меня полюбить его [Ленина], и еще давным-давно я читал те официальные биографии, которым Вы так преданно и фатально следуете (как жаль, что Вы не заглянули в Алдановского “Ленина”!) [...] Это преувеличенное добродушие, этот взгляд с прищуринкой, этот детский смех и прочее, что так любовно описывают его биографы, — все это особенно омерзительно. Вот эту атмосферу jovialности, вот это ведро радушия с дохлой крысой на дне я изобразил в своем романе “Приглашение на казнь”» [Nabokov–Wilson: 37–38].

²⁶ Вероятно имеется в виду Первая всесоюзная конференция актеров 15–20 апреля 1930 г.

и ликвидацию неграмотности. Искусство сейчас важно лишь потому, что служит некоторым аспектам этого плана. Задача современного советского драматурга состоит в том, чтобы показать сознательную деятельность рабочего, меняющего жизнь; и в то же время его задача состоит в том, чтобы указать работнику на проблемы, с которыми он столкнется».

Эта позиция была принята и левацкими театрами в других странах. Анита Блок в книге «Мировые перемены в литературе и театре»²⁷ вкрадчиво пишет: «Советский театр, предлагающий пьесы, которые, несмотря на все их недостатки, постоянно обращаются к зрителям с жизненно важными для них проблемами, лучше всех прочих реализует высокую задачу театра, состоящую в интеграции публики с требованиями эпохи».

Теперь давайте рассмотрим два примера такой интеграции.

Я выбрал две известные советские пьесы, переведенные на английский язык²⁸. Первая — «Оптимистическая трагедия» Вишневского, и обратите внимание, что название у нее весьма подходящее, поскольку ни одна трагедия под советским управлением не избежит политического хэппи-энда. Замысел пьесы состоит в том, чтобы напомнить советским гражданам о гражданской войне в начале 20-х годов, и поскольку граждане знают, что большевики одержали победу, они, скорее, желают вновь пережить трудности и неудачи, с которыми столкнулась Красная Армия, чем радость от — неизбежной — кульминации. Типы, выбранные автором для изображения этих прошлых бед, составляют группу матросов, по большей части анархистов — одной из нескольких разновидностей революционных партий, — неугомонных и неистовых индивидуалистов, столкнувшихся с миром безупречного социалистического устройства, наступающего под искусным началом истинного духа ближайшего будущего — организованного коммунизма. Крайний тип такого рода анархиста персонифицирован в образе моряка, которого мы по чисто фонетическим резонам назовем Лордом Джимом²⁹. Он не верит ни в какое светлое будущее; он

²⁷ Ошибка или описка Набокова, книга называется иначе: «The Changing World in Plays and Theatre» (Мировые перемены в драматургии и театре. Little Brown and Company. Boston, 1939). Анита Блок (1882–1967) — театральный критик левого толка. Утверждала схожим с Набоковым образом, что пьесы следует рассматривать как литературные произведения, не только как представление, что «хорошая пьеса живет и на печатной странице». Советскую драму рассматривала как «новый горизонт драматургии».

²⁸ На верхнем поле справа каламбур: «Bolshevictorian» (не столько victory — победа, сколько — victorian — консервативный, ханжеский, лицемерный).

²⁹ Т.е. Алексей. Лорд Джим — герой одноименного романа (1900) Джозефа Конрада (наст. фам. Коженёвский, 1857–1924), бывшего русского под-

присваивает, но не строит, его мир стоит скорее на пригорке времени, чем под скалой Победоносного Социализма; он вольнодумец, еретик вероисповедания истинного коммунизма; он блудный сын, и если останется таким, то будет заколот, как теленок в известной притче. На другой стороне этой группы матросов находится персонаж, которого назовем — вновь, чтобы не раздражать вашего слуха варварским именем — Финнеганом³⁰. Это несчастное, уродливое, жалкое существо, но верный большевик в душе: блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся³¹. Мы нисколько не сомневаемся, что эта божья тварь попадет в царствие Ленина. Итак, запомним этих двух: Лорда Джима Анархиста и Финнегана Будущего Большевика. Между двумя этими противоположностями нам даны типы более умеренные, хотя общая атмосфера явно кропоткинская. Следует пояснить, что князь Кропоткин был великим истолкователем анархических идей задолго до революции.

Представление этих типов в начале пьесы происходит обычным способом: они обсуждают вещи, которые и так прекрасно им известны, но неизвестны публике. Представлением же *идей* на протяжении всей пьесы руководит нечто вроде греческого хора в русских сапогах — феномен этого хора мы обсудим позднее. Как это происходит в девятистах девяносто девяти буржуазных пьесах из тысячи, интрига строится на ожидании приезда некоего человека, которому предназначено вмешаться в сложившиеся обстоятельства. Вам это знакомо по множеству постановок: я вчера случайно встретил твоего австралийского кузена; он сказал, что зайдет на днях поболтать с тобой. Общее оцепенение. Минутой позже входит кузен из Австралии. Вот это называется появление-вмешательство, объявленное в «Оптимистической трагедии» криком вбежавшего Лорда Джима: «Назначен нам комиссар!»³² Сообще-

данного польского происхождения, ставшего знаменитым английским писателем, сравнения с которым Набоков не терпел.

³⁰ Т.е. Вайнонен. Набоков называет его именем героя шуточной ирландской баллады, вдохновившей Д. Джойса на роман «Поминки по Финнегану» (1939).

³¹ Мф. 5:6.

³² У Вишневского: «Вбегает Балтийского Флота матрос первой статьи *Алексей*. Его появление заставило людей примолкнуть. Алексей (*подавлено и гневно*): Военные моряки! Анархисты! Опасность! Вайнонен: Где? Что? Высокий матрос: Опасность? Рябой: Полундра! От тревожного возгласа гул расширился среди людей. Движение к Алексею и возгласы: «Где? Что? Кто?» Алексей (*спиной ко всем, трагично*): Назначен нам комиссар». Цитаты из «Оптимистической трагедии», которые Набоков приводит по довольно точному английскому переводу (Four Soviet Plays: *Yegor Bulychov* by Maxim Gorky; *An Optimistic Tragedy* by V. Vishnevsky; *Aristocratic* by Nikolay

ние взволновало анархистов, понявших, что молодое советское правительство не вполне доверяет им, коли шлет коммунистического надзирателя. Теперь нас ждут два сюрприза кряду. Вы будете приятно потрясены, узнав, что австралийский кузен окажется не старым сварливым холостяком, которого вы ожидали увидеть, а прекрасной особой. Да, большевистский комиссар — девушка. Она являет собой тип, символизирующий эмансипацию женщин посредством коммунизма и появляется после своей противоположности — морского офицера, назначенного новым номинальным командиром. Каковы его убеждения, в данный момент не имеет значения, власть в этот период нуждалась в профессионалах, но его светский тон и та манера, в какой он предложил женщине-комиссару помощь с ее багажом, — чрезвычайно подозрительны: должно быть дворянин³³.

Второй сюрприз ожидает нас, когда нам показывают, как эта женщина, даже скорее хрупкая девушка, себя ведет, когда ее окружают грубые матросы во главе с Лордом Джимом, анархистом, жаждущим устроить оргию, а на ее защиту встает только тщедушный Финнеган — как поступил бы всякий хороший большевик. С великой простотой она стреляет одному из мерзавцев в живот — не Лорду Джиму, поскольку он еще нужен автору. Момент удовлетворения после неожиданного поворота событий (красивая девушка вместо ворчливого старика) — как я называю это применительно к компоновке драматического материала — здесь представлен в лучшем виде, поскольку публика мгновенно понимает, что таким и должен быть естественный ответ хорошего большевика, однако фокус этот сам по себе давным-давно используется буржуазным театром, с тем отличием, что советский автор вложил в руку персонажа револьвер вместо убийственного ответа в устах буржуазного героя.

После каждой сцены хор разъясняет произошедшее в терминах диалектического материализма³⁴. Сцены сами по себе лишь

Pogodin; *Masters of Time* by Ivan Kocherga. Transl. by A. Wixley and others. Ed. by B. Blake. New York, International Publishers, 1937), мы приводим по изданию: Шторм. Пьесы о революции. М.: Современник, 1987. С. 453–504.

³³ Вычеркнуто: «Автор дал ему имя Беринг, вероятно, намекая на балтийского барона».

³⁴ Примечательно, что взгляд Адамовича на «Оптимистическую трагедию» был идентичен набоковскому, с тем занятым отличием, что Адамович трактовал «хор» старшин в мистическом ключе, как сонм духов давно погибших матросов, а Набоков видел в них таких же действующих лиц, как остальные, что объясняется тем, что первый читал пьесу в оригинале, а второй — в переводе. Адамович отметил и заказную природу пьесы и ее псевдоновизну: «Нужна пролетарская, социалистическая трагедия. [...] У Вишневого все глубоко патетично, — и он, очевидно, не подозревает, насколько

иллюстрируют ту или иную идею. Когда обворовывают старушку и подозрение падает на Высокого матроса, который все больше и больше превращается в хорошего большевика, его казнят самосудом. Эта сцена нужна для того, чтобы показать, что Анархисты на самом деле пребывают во власти мелкобуржуазных представлений о собственности, от которых настоящие революционеры свободны. После того, как Высокого матроса бросают за борт, старушка находит кошелек в кармане юбки. Тут же эту старушку связывают, заворачивают в брезент и отправляют вслед за Высоким матросом. Весьма драматично. Понимая, что девушка-комиссар не участвует в действии, автор в ремарке замечает, что «Комиссар вообще больше наблюдает и думает, чем говорит, потому что он должен сделать очень многое». Она разрешает устроить прощальный бал перед уходом на фронт. «Всё соединяется в этом бале: забытьё, тревога, любовь, чей-то ревнивый скрежет, легкомыслие, двоевластие». Затем полк затягивает песню и строевым шагом уходит.

Таков первый акт. Я не намерен столь же детально разбирать оставшиеся. Мне представляется достаточным обратить ваше внимание на три или четыре пункта, показывающие насколько на самом деле старомоден такого рода театр будущего. Вот мотив из Виктора Гюго:

Комиссар. Кто готов пожертвовать головой?

Молчание.

Финнеган. [Вайнонен] Зачем?

Комиссар. А бывает, что у партии не спрашивают. (*Остальным.*) Ну?

Люди делают движение.

Старый матрос (*встав*). Я.

Комиссар. [...] Ты покрепче, видимо. Будешь говорить перед полком. Если убьют, следующий будет говорить (*оглядев всех*) Финнеган.

[...]

Один из матросов. [Рябой] [...] а *ты-то* что сама?

Комиссар. Я? Я сама и начну, товарищи.

его революционная трагедия похожа на те “мистерии”, которые лет тридцать тому назад ставились иногда на любительских спектаклях в Калуге или Костроме, в сукнах или без сукон, — по Метерлинку или по Леониду Андрееву, для потрясения прекрасных мещанских душ [...] Какая чепуха, какая наивная и жалкая безвкусица! Для советской литературы и ее теперешнего положения крайне характерно, что о таких доморощенных “трагедиях” может идти в критике серьезный разговор [...]» (*Адамович Г.* Три пьесы: Вс. Вишневский. «Оптимистическая трагедия». — Ал. Толстой и А. Старчаков. «Патент № 119». — М. Чумандрин «Естественная история» // Последние новости. 1933. 11 мая. Цит. по: *Адамович Г.* Собр. соч. Литературные заметки: В 5 кн. СПб.: Алетейя, 2007. Кн. 2. С. 247–251).

Теперь видоизменение идеи. Анархисты покорены и становятся в строй большевистской регулярной армии. Ни один из персонажей не удивлен. И просто невероятно, как быстро все это произошло. «Полк стоит четким массивом. Он двинулся. Ритмы волнующи и широки [...] Движение полка прекрасно». Это звучит скорее как фарс, чем драма. Попытка представить «массы» главным действующим лицом. Человек превращается в массы, а массы следуют Марксу.

Двойной конфликт с Судьбой. Один из анархистов ищет измену в полку и закалывает ножом Финнегана, когда оба стоят на ночном карауле. Из-за этого батальон беспрепятственно атакуют и почти полностью уничтожают, оставшихся берут в плен.

Вновь вступает хор — Первый и Второй старшины. На этот раз, прежде чем пояснить произошедшее, они осматривают друг друга.

Второй старшина (*первому*). Товарищи наши в плену!

Первый старшина (*публике*. [У Вишневого: «всем нам»]):
Вы что думаете — дело их кончено?

Второй старшина. Слушайте. До последнего издыхания, до последней возможности двинуть рукой, хотя бы левой, боец-коммунист будет действовать. Нельзя действовать — есть язык. Убеждай, бодрь, заставь действовать других... Не можешь говорить — делай знаки [...] Гибнешь, топор падает на шею — и последнюю мысль отдай революции. Помни, что и смерть бывает партийной работой.

В этом конфликте человека и судьбы Судьба побеждает, но маска ее падает, а под ней оказывается лицо Ленина.

Очень важно: ложный пафос этих сцен инспирирован тем обстоятельством, что не только сама пьеса закончится благополучно, но что исторически, как нам известно, причина не может не иметь следствия <об исторических драмах в общем: сомнения не следует выставлять на передний план — *развить*³⁵>. Детерминизм одерживает окончательную победу.

Пленные обсуждают случившееся с — предположительно — любезного согласия караульных, которые, собственно, не должны понимать их, поскольку это немецкие солдаты, захватившие их с неправдоподобной легкостью. Немцы подсылают к ним священника — выведать что и как. Эта сцена невероятно уморительна. Затем — *deus ex machina* — два других батальона нападают на немцев. Но, увы, девушка-комиссар ранена, она умирает. «Алексей тихо играет на гармонии. Комиссар (*последним дыханием*). Держите... марку... Красного флота» [у Вишневого без многоточий и не красного, а военного]. И когда мужчины становятся перед ней, обнажив и склонив головы, тишину обрывает музыкальный при-

³⁵ Нереализованное нотабене Набокова, по-видимому, для предполагавшегося устного изложения.

зв, ритмы полка, и уныние отступает, есть надежда, что это еще не конец...

(Мы вполне можем пережить потерю Комиссара, поскольку главный герой — Армия, и армия победит. Не вполне ясно, как разрешится конфликт, на который намекается, между подозрительным Командиром и Коммунистами.)

В заключение: эта прославленная пьеса представляет собой самый старый и избитый род мелодрамы, какой только можно представить, с одной лишь интригой, вводящейся путем более или менее тонких намеков (из которых возникают и удивление, и вероотступники, и неожиданные душевные излияния) на разделение персонажей на политически правых и неправых — 1) в отношениях между типами и 2) в развитии — если это можно назвать развитием — каждого типа, а именно: нам предлагается решить загадку каждого типа — хороший ли этот или тот тип большевик или нет? А может быть, он тайный белогвардеец? Нечто промежуточное? Отсюда можно извлечь столько же удовольствия, сколько из проблематики детективных пьес: «Кто убийца?» В действительности это Дознание, и общая черта всех советских пьес такого рода — это допрос персонажей, процесс, и если хорошо поставить (а русские пьесы с конца прошлого века исполняются и ставятся превосходно), они могут быть столь же занимательными, сколько и сенсационные расследования или выслеживание преступников. Парадокс состоит в том, что хотя они скроены по (марксистской) теории, утверждающей, что окружение создает готовые формы существования и представления, эти типы как будто действуют в вакууме, не имея связей ни с обществом, ни с семьей, ни с местностью, — они лишь символы символов, выдуманные для того, чтобы вести свою линию в пьесе, основанной на идеалистическом представлении о событиях прошлого. Другими словами, советские авторы попадают в метафизическую и схоластическую путаницу, не снисходя и худшим представителям мистического и символистского буржуазного театра. Ужасная трудность, сводящая на нет все усилия советских авторов вдохнуть в своих кукол жизнь, состоит в том, что им в одно и то же время приходится использовать революционную этику (никакое преступление не является злом, если оно совершено во благо социализма) и общечеловеческую («ты не можешь убить ребенка, ты не можешь предать») и т.д.); однако, стремясь незаметно каким-то чудом их примирить, они в действительности не могут устранить из своих пьес ужасающей фальши. И чем драматург изощреннее, тем более отталкивающим становится его фальшивое искусство. Крайнее, но совершенно логичное развитие пьесы социального или морального содержания, и я убежден, что чем больше внимания уделяется профессии или общественному положению персонажа, тем глуб-

же драматург увязает в трясине. «Король Лир» и «Гамлет» дают совершенную свободу гению Шекспира, поскольку профессиональная сторона их жизни (отношение суверена к своим подданным) незаметно и неизменно оставляется без внимания.

Хор обращается прямо к публике. Такое комментирование сцен используется драматургами вследствие забавного недоразумения. Предполагается, что они не только вносят элемент новизны в свои пьесы из-за резкого контраста между античным приемом и современным содержанием, но также, что они обращаются к самим истокам драмы, поскольку полагают, будто греческая драма лежит в основании всех возможных форм драматургии. В этом смутном представлении находим по крайней мере три ошибки: 1) содержание лишь *кажется* современным, а на деле также старо, как древнегреческий хор, который они используют; 2) источник того или иного рода искусства, отнюдь не исторически, обнаруживается в том удаленном прошлом, в котором можно найти их самые первые образчики; они не являются феноменом времени или истории, а только достижением индивидуального гения, и нет никакого парадокса в мысли о том, что греческая драма больше обязана Шекспиру, чем наоборот, поскольку не будь она преломлена уникальным феноменом Шекспира, мы бы хуже понимали самих греков; наконец 3) греческая драма далека от того совершенства, которое мы могли бы набожно и покорно принять за бессмертную модель.

Еще одна причина, почему хор стал столь популярен у определенного рода современных драматургов, особенно советских, состоит в том, что он позволяет сблизить актеров и зрителей в том великом общественном движении, что можно назвать театральным социализмом. Чтобы объяснить, почему я нахожу такие эксперименты разрушительными для самой идеи драматического искусства, как я его понимаю, мне следует сделать отступление о том единственном, по моему мнению, условии, которое драма не может нарушить.

Единственное и необходимое для театра условие связано с основным принципом взаимоотношений сцены и зрителей. Его можно изложить в двух словах. Зрители обладают в полной мере возможностью воспринимать, но не могут влиять; сцена обладает в полной мере способностью влиять, но не воспринимать. Другими словами, актеры, которых вы видите и слышите, ни при каких обстоятельствах не могут видеть и слышать вас. Эта часть условия является уникальной чертой театра, поскольку ни при каких обстоятельствах человеческой жизни даже самый талантливый соглядатай не может быть застрахован от обнаружения теми, за кем он шпионит. Спектакль представляет собой идеальный заговор: совершенная открытость зрителю и абсолютное бессилие зрителя повлиять на ход действия, с одной стороны, и мощное,

почти сверхчеловеческое влияние актеров на души зрителей при полной неспособности воспринимать их присутствие, с другой. Здесь у нас, таким образом, парадокс свободных духов (т.е. нас), наблюдающих из своего невидимого мира земные события, но не могущих остановить или поощрить людей, находящихся вне нашего контроля. Со своей стороны, в виде компенсации их неспособности видеть нас, они наделены именно той силой духовного воздействия, каковой мы, невидимые зрители, совершенно лишены. С одной стороны — абсолютная осведомленность и неспособность вмешаться, а с другой — абсолютная сила воздействия на наши чувства без возможности восприятия нас — вот идеально честное и прекрасно сбалансированное разграничение, которое установила линия рамп. Стоит только нарушить это фундаментальное условие, стоит только предпринять сумасбродную попытку переступить черту, и такое нарушение либо станет иллюзией второго порядка, либо, если будет реальным, уничтожит театр. Теперь рассмотрим два этих пункта подробнее.

Вздорная и гибельная идея, вновь и вновь возникающая в истории драмы, о возможности объединения сцены со зрителями, исходит не только из посылки, что зрители должны участвовать в пьесе, но также, что актеры — тоже зрители. Однако единственная применимая к сцене истина, состоящая в том, что она является волшебным миром с собственными нерушимыми законами, окажется ложной, лишь только мы начнем думать не о персонажах пьесы, а о профессиональных актерах, играющих свои роли. Конечно, мы легко можем представить неопытного актера в небрежной постановке, которому ничего не остается, как бродить по сцене без дела в бессловесной роли слуги; легко представить далее, что он может быть также поглощен великолепной игрой великого актера, как и обычный зритель в зале. Однако помимо очевидной предпосылки, что даже самый незначительный актер не вправе выйти за рамки пьесы, и что даже самая пустяковая роль должна быть исполнена так же артистично, как и главная, остается еще одно неизбежное требование: как бы ни был пассивен и молчалив человек на сцене, он все же абсолютно подчинен главному сценическому условию, театральному заговору, и потому он не может обнаружить свою скуку и пойти за кулисы, чтобы выпить или поболтать с кем-нибудь, или, праздно стоя у королевского трона, предаваться чему-либо, что может противоречить смыслу — несомненно, важному — его роли; но *зритель*, при условии, что не будет докучать соседям, вправе делать, что ему заблагорассудится, зевать, или дремать, или смеяться, опоздать к началу или уйти раньше, если ему наскучил спектакль или у него есть другие дела. Все это так просто, и поразительно, что еще никто до сих пор не обратил на это внимания.

Теперь, если мы представим себе некоего драматурга или постановщика, распираемого идеями коллективизма, коммунизма и любви к народным массам, убийственным для любого искусства, вовлекающего зрителей в представление (скажем, в виде толпы) и заставляющего их реагировать на некие действия или речи, и даже заходящего так далеко, что раздающего зрителям листки со словами, которые они должны выкрикивать, одним словом, превращающего сцену и зал в единое пространство — такой прием, даже если забыть о постоянно грозящей опасности, что пьеса может быть погублена каким-нибудь местным остряком и его дерзкими замечаниями или серьезно пострадать от беспомощности скованных участников, — произойдет то, что я называю иллюзией второго порядка, к тому же низкосортной, поскольку зритель по-прежнему может совершенно свободно отказаться одалживать частицу своего волшебства и отправиться домой, чтобы не валять дурака вместе с остальными. И вот что все это напомнило мне — то чувство ужасной неловкости, какое я испытал в детстве, когда фокусник поманил меня к себе на помост.

Разумеется, теперь, в законченном тоталитарном государстве, в государственном театре ни один из зрителей не отважился бы отказаться от участия в массовом представлении; и в таком случае театр становится всего лишь местом проведения «варварских церемоний» или уроком в воскресной школе о правилах общественного порядка, но даже тогда некоторые следы иллюзии сохраняются — поскольку *общественная жизнь* в стране диктатора представляет собой непрерывную и всеобщую игру в том жутком фарсе, который сочинил охочий до театра Отец Народов.

Сценическое разнообразие вторичной иллюзии возникает, когда в традиционной пьесе один из персонажей подходит к рампе и обращается к публике с объяснением или пылким призывом; это иллюзия, поскольку *эта* публика вовсе не та, реальная, находящаяся перед ним, а та, которую драматург создал в своем воображении, то есть нечто, что все еще относится к сцене, театральная иллюзия, набирающая тем большую силу, чем естественнее и непринужденнее будет такое обращение. Иначе говоря, черта, которую персонаж не может перейти без того, чтобы не нарушить ход спектакля, это как раз и есть отвлеченное представление автора о своей публике, притом что автор этот может быть давным-давно покойным или в эту самую минуту может лежать на пляже Флориды, выставив свою мужественную грудь на солнце; но как только автор или актер начинает видеть в публике розоватое скопление знакомых физиономий, пьеса перестает быть пьесой. Что же касается хора, приспособленного Вишневым и другими авторами к советской сцене, то здесь у нас попытка сочетания нескольких вещей — традиционного контакта с предполагаемой публикой,

прямого человеческого обращения к Иван Ивановичу в первом ряду и эксплуатация того обстоятельства, что граждане в Советском Союзе тоже актеры в великом коммунистическом Бурлеске: либретто Маркса, музыка Ленина, постановка Иосифа Сталина. При таком положении дел в политике трудно сохранить единственное и необходимое сценическое условие, которое, повторю, заключается в том, что мы воспринимаем, но не влияем, а с другой стороны — влияют, но не воспринимают.

Таким образом, советская драма едва ли вообще может рассматриваться как искусство, и такие типично-воспитательные пьесы, как, например, «Аристократы» Николая Погодина (которых Анита Блок назвала «вдохновляющими!»), призванные показать благое, нет, даже волшебное влияние Тяжкого Труда в концентрационном лагере у Белого моря на вредителей, мошенников, священников, проституток, бывших министров и убийц, превращаемых в порядочных советских граждан, с художественной точки зрения ниже всякой критики.

Интеллектуально «Аристократы» находятся на уровне детских журналов; этически — на уровне фальсификации или низкопоклонничества. Однако один-два пункта имеют определенное значение с научной точки зрения. Мы находим здесь, как и в «Оптимистической трагедии», тот же комичный дуализм, который смешивает этику большевизма с этикой традиционного гуманизма. Речь идет о преступниках, которые вначале отказывались работать и только смеялись над государственными идеалами (вопрос, как так случилось, что эти негодяи не были сломлены голодом или побоям, мы оставим в стороне), соблазняются на строительство канала, подрыв скал, осушение болот, рубку леса и тому подобное, что по замыслу должно пробудить в них те же чувства и состояние разума, что и у людей любых классов и убеждений — дух соперничества, гордость, честь, мужественность и т.п. С одной стороны, у нас имеются эти совершенно лживо задуманные характеры, экс-инженеры, экс-банкиры, экс-все-что угодно, чья безраздельная преданность правительству может быть куплена соблазном все новых подачек, хорошим обращением и остроумными уловками укротителей; с другой стороны, у нас имеются начальники, которые возвышаются над любыми человеческими эмоциями. Их тип — Чекист, Железный Человек Коммунизма, чей единственный идеал — Совершенное государство. Этого-то двойного искажения жизни (поскольку здесь следует подчеркнуть, что в настоящем советском лагере таких тонкостей нет: только надсмотрщики над рабами — битье, боль и болота) довольно, чтобы любые литературные притязания любого автора потерпели поражение. Потому что даже если кто-то может решить, что натяжки в книге или пьесе происходят из какого-нибудь одного и всепро-

никающего заблуждения относительно политической реальности, он не в силах принять сочинения, основанного сразу на *двух* ложных посылах, исключаящих одна другую. Находясь в очень благожелательном расположении духа, мы можем принять пьесу, которая зиждется на благословении убийства во имя совершенного социализма, как мы можем в том же настроении снисходительно отнестись к пьесе о доброй женщине, стремящейся помочь уэльскому углекопу поступить в университет. Но мы не можем принять сочетания стали и патоки — просто несочетаемые вещи, — если сталь не превратится в жель или патока не станет машинным маслом. Трагедия советских драматургов в том, что они пытаются совместить две традиции: традицию стали и традицию патоки³⁶. И если какой-нибудь гений появится среди них и использует пропаганду как повод, чтобы вскоре оставить ее и податься к звездам, трудно представить себе, что ангелы-хранители истинной веры не схватят его за лодыжки³⁷.

[февраль 1941]

Исключенные фрагменты и первые варианты

[1]

Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия (Четыре советские пьесы. Нью-Йорк. 1932³⁸)

Главный пункт: трагедия в советском театре *должна* быть оптимистической, поскольку подразумевает политический хэппи-энд.

Один из моряков к публике: «Вот вы, товарищ, да, такой надушенный. Здесь не военный комиссариат, здесь у нас театр... Вы, может быть, думаете, что у театра и военного комиссариата

³⁶ Вычеркнуто продолжение: «идеи традиционного сверхгуманизма и традицию гуманизма».

³⁷ Вычеркнуто после «традицию патоки» с абзаца: «И здесь еще следует заметить следующее. Сомневаюсь, что кто-либо из [оставлено место для одного слова: критиков?] в состоянии объяснить склонность современных русских авторов к изображению мелких преступников. А объяснение есть и весьма трогательное. Такие характеры — единственная возможность вольного сочинения для советского драматурга, поскольку они (воры-карманники, к примеру) в действительности не принадлежат ни к одному определенному классу или периоду, они в стороне, за пределами общества, и оттого становятся четко выраженными индивидуальностями, описание которых дает автору ощущение свободы от классовых шаблонов — возможность бегства в искусство».

³⁸ Ошибка или описка Набокова: книга вышла в 1937 г.

To return to The Soviet Drama

~~---~~

29

The Aristocrats. (By Nicolai Pogodin. (Which Anita Block calls "inspiring"!))

Such plays, as for instance The Aristocrats, which deals with the beneficial, nay, the magical influence of Hard Labor in Concentration Camps by the White Sea, on wreckers, thieves, priests, prostitutes, ex-cabinet Ministers and murderers, who are turned into good Soviet citizens, -- are below criticism from the artistic point of view. Intellectually, the play in question is on the level of a ~~contribution~~ ^{contribution} to children's magazine; morally, it is on the level of forgery or boot-licking. But one or two points have a certain worth from the scientific point of view. We notice here, as we have noticed in the Optimistic Tragedy, the same comic dualism which interweaves the ethics of Bolshevism with the ethics of ~~normal~~ ^{traditional} humanity. The criminals in question who at first refuse to work and who jeer at governmental ideals (~~reality~~ ^{the question}, that is whether such freaks would not be starved and thrashed into submission or to death, does not concern us at the moment), these criminals are seduced into building the Canal, blasting rocks, draining marshes, felling trees and so on, by means of provoking (such passions and states of mind as are ^{generally known} ~~supposedly known~~ by non-Marxists to move human beings of all classes and creeds alike, -- the spirit of competition, pride, honor, manliness etc. On one hand we have these purely fictitious characters, ex-engineers, ex-bandits, ex-anything, who mentally are half-wits, whose passionate devotion ^{to the Government} may be brought out by a graduation of temptations by kindness and ingenious devices ^{the of flea-baiters}, on the other hand, we have the masters who are above any common emotions, the Chekist, the Iron Man of Communism whose only ideal is the Perfect State. This double misrepresentation of life (for here we can stress the

сегодня вечером разные задачи? Ага, вы так не думаете! Ну что ж, пора, давайте начинать».

Типы: 1) Анархист Алексей. Не верит ни в какое светлое будущее; бери, но не создай; в его мире не существует идеи победы социализма. Вольнодумец, еретик коммунистической веры.

2) Маленький Финн, жалкий, несчастный и все такое, но настоящий большевик по духу. Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся и внидут в царствие коммунистическое.

NB. После этой экспозиции политических типов <поскольку такова форма экспозиции в советской драме, вместо — *развить*> действие начинается с того, что вбегает Алексей с криком: «Наш корабль назначен комиссар!» Анархисты раздосадованы: значит, они нам больше не верят.

Теперь первый сюрприз (приготовленный, разумеется правящей партией — большевиками) [комиссар] — *женщина*.

3) Ее тип — эмансипация посредством коммунизма.

4) Морской офицер: светский тон, помогает комиссарше нести чемодан, словом, тип уходящего класса. Послан в качестве командира. *Беринг*.

Действие, как мы видим, только иллюстрирует типы: маленький финн пытается защитить комиссаршу от Алексея, который говорит ей: «Давайте, товарищ, женимся [...] скорей, а то уж торопит следующий, а тут ведь нас много на палубе» [последнее отсутствует у Вишневого — на палубе]. Анархисты (это нужно, чтобы показать, кто из них действительно анархист, и разницу между ними и коммунистами) надвигаются на женщину.

Второй сюрприз: реакция хорошего большевика: она невозмутимо стреляет одному из мужчин в живот. Все это — ожидание старого зануды, превратившегося в привлекательную женщину, и эта красивая женщина, становящаяся сильнее толпы грубых мужчин, — было использовано давным-давно на буржуазной сцене, с той пустяковой разницей, что револьверы заменили убийственный ответ. Только маленький финн остается с ней, когда анархисты уходят на общее собрание. Комиссар. Ты один, Вайнонен [у Вишневого: Ты один?]. Вайнонен. И ты одна, комиссар [у Вишневого: И ты одна, комиссар?]. Комиссар. А партия? (*Затемнение*.) [у Вишневого нет такой ремарки].

[2]

Старшины (Первый и Второй) полка заменяют хор греческой драмы. Они разъясняют значение каждой прошедшей сцены. Отступит ли когда-либо Партия от избранного пути? Может ли кто-

либо остановить Партию? Партия, создавшая Советский Союз, сплачивает все лучшее, созданное человеческой расой и т.п. Те, кто окажутся настолько дерзкими, что осмелятся противостоять Партии, будут сметены, уничтожены. (В речах Гитлера эта мощная риторика уже выдохлась.)

После этого очередной ход в действии: название команды «Свободный анархо-революционный отряд» упраздняется, командир (Беринг) дает полку новое название [«Первый морской полк»] и сообщает приказ выдвигаться на фронт (гражданская война в разгаре, юг — под властью белых, а моряки только в десяти милях от Петрограда, на севере). Следующая сцена показывает некоторые темные стороны анархистов и контрреволюционеров (но также открывает, что в разложении этих моряков виновны ужасы старого режима) [«Си пльй (*снова трогая руку комиссара, интимно*). У нас вся жизнь искалеченная. Казарма и тюрьма нас поломали... Нас зататуировали и проспиртовали на кораблях, а вы нам сознательную кашку хотите дать...»]

Вновь вступает хор: Хорошо запомните эти дни, когда человеческая раса, как сказал Ленин, «произвела великое множество предателей». Затемнение. [В пьесе иначе: Первый старшина: «При-по-минайте, припоминайте лучше минувшие дни, чтобы ничего не забыть, все помнить и всему научиться, пока осталось время до войны, о врагах, о контрреволюции припоминайте...»]

[3]

[Относится к прощальному балу перед отправкой на фронт]

(Этого бала настойчиво требовал Алексей, и, разрешив его, комиссарша показала, что Советская власть понимает, что ее детям время от времени следует развлекаться.)

И вновь хор — описывает долгое героическое шествие, которое ожидает матросов (на деле здесь заложена мысль, что комиссарша нашла способ использовать Причину буйного нрава этих бездельников и направить эти, в общем, хорошие, но дикие силы в правильное русло).

[4]

Занавес.

НВ. Ни единого оригинального характера, или действия, или свежего приема в этой пьесе нет.

Акт 2 На фронте

(Еще один тип — Боцман, бессознательный большевик, который должен стать сознательным.)

Сюжет развивается. Комиссарша говорит Вайнонену о необходимости что-то предпринять против вредного влияния анархистов (Вожака и Алексея) на остальных (поскольку в начале этого акта было показано наступление полка и бегущий с поля боя Алексей).

Комиссар. Прежде всего, собрать партийцев. Затем, между прочим, — столкнуть лбами вожака и этого, как его?..

Вайнонен. Столкнуть вожака и Алексея?.. Хорошо ли это?

Комиссар. Забудь это слово, Вайнонен. [В пьесе иначе: «Это необходимо, и значит, хорошо»]

Вайнонен. А этот офицер, тоже сомнительный.

(Хотя занимает только техническую должность) — и этого следовало ожидать из-за его светских манер в начале первого акта.

Сцена с командиром. Он откровенно говорит ей, что не верит в светлое будущее, обещанное социализмом, как раньше не верил царю и церкви. Он — чистый романтик.

Затем следует новый сюрприз. Вместо того, чтобы расстрелять командира, как советовал искренний, но практичный финн, она пожимает Берингу руку, благодарит за откровенность и замечает, что он «растерян, бравирует, барахтается» (среди различных идеологий), «но служить он нам будет». Тем самым нам показывается, что большевики гуманны и дальновидны. Она использует его против анархистов, а их против него, если он попробует обмануть.

Следующая сцена — с Алексеем. Теперь мы узнаем, что он измещан («Мещанин и по паспорту и по духу»), индивидуалист, который сражается только за себя. Следует дискуссия о собственности [«Повторяю за другими: “Вот не будет собственности... Значит, все будет чудно...” Будет, опять будет... Слушай, ведь в нас старое сидит. Сами только и ищем, где бы чего разжиться, привлечь, отхватить»].

Развитие: анархисты взбудоражены, хотят расстрелять командира Беринга. Общее напряжение.

Затемнение.

Все это старо, как Виктор Гюго. Заметьте также, что сейчас мы приступаем к «обязательной сцене».

Хор комментирует (Второй старшина читает приказ). «В том случае если партизанский отряд отказывается подчиниться порядку, проявляет разнузданность и своеволие или пытается поднять смуту в регулярных частях, этот отряд должен быть подвергнут беспощадной каре [...] Разоружение и ликвидация должны осу-

шествляться в кратчайшие сроки — не дольше двадцати четырех часов» НВ. Единство времени.

Первый старшина. Да, все это так, но сколько в полку наших, вполне надежных партийных людей? Едва ли шесть-семь человек? Их перестреляют.

Второй старшина. Комиссар и коммунисты обязаны при любых обстоятельствах самоотверженно и стойко, показывая личный партийный пример, сделать все [...]

Далее показаны анархисты. Двое задержанных, двое покалеченных, офицеры, бежавшие из немецкого лагеря военнопленных, расстреляны анархистами. Комиссар в ярости: Красная Армия не расстреливает пленных (что исторически ложно: обе стороны, и белые, и красные, расстреливали пленных тысячам). Позднее мы узнаем, что перед расстрелом один из них крикнул: «Да здравствует революция!» Попусту расстрелян хороший материал, так что комиссарша вправе рассердиться. Сюжет развивается: она читает текст будто бы приказа [который сочиняет на ходу, держа в руках пустую бумагу], по которому вожак анархистов должен быть расстрелян за казнь четверых без суда и следствия (смысл в том, что анархисты по своим убеждениям не могут судить, в то время как коммунисты могут, а их идеология сама по себе уже «суд и следствие»). Алексей защищает комиссара. Затем славная деталь: Вожак перед расстрелом кричит: «Да здравствует революция!» Алексей на это: «Бро-ось!» (Это сказано для нас, для публики, чтобы мы знали, кто хороший, а кто плохой.)

НВ. Советская драма всегда дознание, следствие, имеющее место не столько в действии, сколько в сознании.

[5]

Акт 3.

Военный лагерь на новом месте

В то время как интрига совершенно выдохлась, а конфликт между анархистами и большевиками продолжается, автору приходится искать какие-нибудь основания для конфликта между сомнительным командиром и большевиками. И он их находит: «Пехотная имперская бригада, переброшенная с западного фронта, двинута на наш участок». Комиссарша планирует атаку. Хор в мечтательном настроении вспоминает прошлое: «Красная Армия — тебе молодость наша! Когда нам по восемнадцать лет было, мы говорили со всем миром: “Всем, всем, всем!” Мы вспоминаем все походы наши и призывы...»

Тревога. Удар гонга.

Приложение

Из лекции В. Набокова «Трагедия трагедии»³⁹

Советские трагедии представляют собой, в сущности, последнее слово в причинно-следственной модели плюс нечто такое, что безнадежно пытается нащупать буржуазная сцена: добрый бог из машины, позволяющий отделаться от необходимости поисков правдоподобного конечного следствия. Этот бог, неизменно появляющийся в финале советской трагедии, а на самом деле правящий пьесой в целом, есть не что иное, как *идея совершенного государства*, каким его представляют себе коммунисты. Я не хочу сказать, что меня раздражает здесь пропаганда. Собственно говоря, я не понимаю, почему если, скажем, один театр может потакать патриотической или демократической пропаганде, то другой не может потакать пропаганде коммунистической или какой угодно еще. Я не вижу тут разницы потому, возможно, что любая разновидность пропаганды оставляет меня совершенно равнодушным, независимо от того, вызывает ли во мне ответное чувство сам ее предмет или нет. Я хочу сказать, что всякий раз, как появляется пьеса, содержащая пропаганду, детерминист еще туже затягивает петлю на шее трагической музыки. В советских трагедиях, кроме того, присутствует дуализм особого рода, делающий их почти непереносимыми, по крайней мере в чтении. Чудеса режиссуры и актерской игры, которые сохранились в России еще с девяностых годов прошлого века, когда возник Художественный театр, безусловно способны сделать зрелищной даже отчаянную халтуру. Дуализм, о котором я говорю и который представляет собой самую типическую и примечательную особенность советской драмы, состоит в следующем: мы знаем и советские авторы знают тоже, что диалектическая идея любой советской трагедии должна заключаться в том, что партийные эмоции, эмоции, связанные со служением Государству, выше обычного человеческого или буржуазного чувства, так что любая форма нравственного или физического насилия, если и поскольку таковая ведет к торжеству социализма, вполне допустима. С другой стороны, поскольку пьеса, чтобы увлечь воображение публики, должна быть хорошей мелодрамой, существует странное соглашение о том, что даже самый последовательный большевик некоторых поступков совершать не может: он не может быть жестоким с детьми или предавать друга; то есть с традиционной героикой всех времен сочетается самая что ни на есть розовая сентиментальность старомодной

³⁹ Полный текст этой лекции опубликован нами в собрании драматургии Набокова [Набоков 2008: С. 515–516].

беллетристики. Так что, в конечном счете, самая крайняя форма левого театра, при всей его молодцеватости и динамичной соразмерности, оказывается на деле реставрацией наиболее примитивных и банальных форм литературы.

II

Советская литература в 1940 году

«Личность художника должна развиваться свободно, без ограничений. Мы требуем лишь одного: признания наших убеждений». Так говорил нацист д-р Розенберг.

«Каждый художник имеет право творить свободно; но мы, коммунисты, должны вполне планомерно руководить этим процессом»⁴⁰. Так говорил Ленин.

Оба высказывания я привожу дословно, и их сходство было бы весьма забавным, если бы общая картина не являла собой столь печального зрелища. Что бы это была за свобода, о которой говорил Ленин? Следующие слова дают ответ: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды»⁴¹. Тонкий оттенок значения слова «свобода» вполне станет ясен, если припомнить, что согласно коммунистическим представлениям все иностранные писатели либо лакеи, либо жертвы Капитализма и посему не могут называться «свободными».

«Мы направляем ваш литературный труд». Таков, стало быть, основной закон, утвержденный Партией с целью поощрения «на-сущной» литературы. Округлое тело закона имеет хваткие диалектические щупальца. Следующим шагом стало такое же всестороннее планирование работы писателя, как и государственной экономической системы, обещавшей ему, говоря языком официальной пропаганды, бесконечное многообразие тем, поскольку любое изменение экономического или политического курса предполагает соответствующий поворот в литературе. Сегодня тема

⁴⁰ Точная цит.: «Каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего». И далее: «Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результат» (Ленин о культуре и искусстве. М., 1956. С. 519–520).

⁴¹ Из статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905). Там же. С. 45.

урока — фабрики и заводы; завтра — колхозы, затем — вредители, дальше — Красная Армия и т.д., и советский писатель отдувается и потеет, и бросается от образцового санатория к образцовой шахте в вечном страхе оказаться недостаточно проворным и воспеть советскую инструкцию или советского конструктора, которые могут быть преданы забвению в день выхода его книги.

Когда я взялся за труд оценить Советскую литературную продукцию 1940 года, я понимал, что меня ждет дикая скука; но к счастью доступный материал оказался не слишком обширным. Картина за этот год сложилась из следующих основных линий: восхваления Сталина, восхваления национальных литератур СССР, поощрение лирической поэзии о родном крае, осторожное допущение романтических чувств, изображения душевного здоровья *homo soveticus*, полярные экспедиции, отсутствие новых талантов и отсутствие прежнего «злодея» — фашистского диверсанта.

Эти линии продолжают или развивают темы 1939 года, и общая атмосфера квасного патриотизма также не нова. Теперь рассмотрим каждую особенность по порядку.

Быть может, самое уморительное в культе Сталина состоит в том, что от любого писателя сегодняшнего дня, описывающего события ленинского времени, к примеру, Гражданскую войну, ожидают изображения Сталина, как ленинской ровни, хорошего товарища и лучшего советника Ленина, кумира-близнеца революционной России в начале 20-х годов. Этот ретроспективный миф превращает историю в фарс, поскольку на самом деле наш тиран был в те дни много менее заметной фигурой — что в глазах публики, что в окружении Ленина, — чем любой другой экземпляр из множества, позднее выведенных Сталиным из оборота. Известные свидетельства его второстепенности, бывшие успешные соперники, полубоги прошлой пропаганды в прозе и стихах, таким образом, были очень ловко устранены, и теперь, двадцать лет спустя, рассудительный и благонамеренный писатель, оглядываясь назад, видит, что некогда блестящие деятели теперь вычеркнуты цензором, и автоматически выбирает для своего пера коренастого, уса-того героя, некогда стоявшего за спинами других. Но что даже еще смешнее, это что в литературе того далекого времени ни о каком Лучшем Друге Ленина ничего не сказано.

Хороший пример создания ретроспективного мифа находим в стихотворении Алексея Суркова «Детство героя» («Новый мир», июнь 1940), где солдаты, что «потрясли мир» двадцать три года тому назад, разжигают воображение мальчика возбужденными отсылками к соратнику Ленина⁴².

⁴² Имеются в виду следующие строки, в которых имя Сталина прямо не называется: «Этот строгий, черноусый, / Что приехал из Москвы, — / Воен-спецам не по вкусу. / Генералы, капитаны! / Расплодилось, как мышей. / Он

Всё это, как говорят русские, только цветочки — теперь переходим к ягодкам.

В майском номере «Красной нови» рецензент «Собрания гимнов Сталину» выражает опасение такого рода, какого, полагаю, еще никогда не отмечали в анналах героических культов⁴³. «Нужно обладать кистью гениального мастера, чтобы средствами творческого сопереживания [, столь типичного именно для поэзии,] передать всё величие фигуры, воплотившей заветнейшие чаяния человечества»⁴⁴, — и дьявольская трудность состоит в том, что авторам отныне запрещено производить шаблонные формальные портреты Сталина: «глубокие мысли и чувства поэтов [, взволнованных величием сталинского облика,]» должны найти средства выражения «свежие и впечатляющие»⁴⁵. Партия теперь говорит поэтам (с ухмылкой): «Что ж, покажите нам, что вы на самом деле думаете: если ваше стихотворение о Сталине окажется скроенным по готовым образцам, значит и обожание ваше лживое». Чтобы найти нечто подобное, пришлось бы отправиться в Средние века, и даже тогда казуистика не была настолько изощренной, а испытание огнем столь неизбежным. Теперь жгут на духовном костре, и это испытание имеет обратное значение: если вы сгорите, вы спасены⁴⁶. Когда поэт Стиенский пишет, что «меркнут слова пред его делами», автор, как мрачно замечает рецензент, «несколько неточен», поскольку он (жалкий Стиенский, задрожавший до самых своих жалких штиблет) говорит только о громаде дела, но рассказать «о громаде человека — не смог»⁴⁷.

приметит все изъяны / В их иудиной душе, / Все учтет наперечет / И головку отсечет. [...] Все пошло обратным кругом / Хватит хороводиться! / Не за зря он первым другом Ленину приходится» (Новый мир. 1940. № 6. С. 3–4).

⁴³ Речь идет о рецензии И. Дукора на сб. «Сталин» (Гослитиздат, 1939), выпущенный к 60-летию Сталина (Красная новь. 1940. № 5. С. 308–310).

⁴⁴ Там же. С. 308.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Сравнения советской критики с инквизицией находим уже в статье Ходасевича «Литература и власть в советской России» (1931): «Раньше цензура и критики преследовали лишь вредное; ныне вредным объявлено бесполезное. Если раньше карались лишь явно выраженные уклоны вправо, то ныне столь же опасно быть уличенным в уклоне влево. Кто видит темные явления советской жизни, тот клеветает на советскую республику; кто их не видит, тот злобно стремится усыпить бдительность пролетариата [...] казуистик[и] марксистских критиков не может выдержать ни одно литературное произведение и даже ни одна его частность. [...] советская критика находится накануне того, чтобы провозгласить вполне инквизиционное положение, в силу которого литература должна быть уничтожена, чтобы избавиться от греха, в котором она пребывает по самой своей природе» [Ходасевич 1996-а: 247–248].

⁴⁷ Красная новь. 1940. № 5. С. 310. Имеются в виду следующие строки из стихотворения черногорского писателя Радуде Марковича (псевд. Стиен-

При таком крайне требовательном «дознании помыслов», применением со всей строгостью, трудности, с которыми сталкивается льстец, разрастаются, как абсурд в кошмарном сне. Во времена Ленина, во всяком случае, эксперта по лести вполне удовлетворяли самые избитые восхваления — при условии их обильности.

Что касается моды на сочинения и песни национальных авторов (особенно восточных народов), нельзя отделаться от ощущения, что она тоже связана с культом личности, зиждясь на происхождении Героя и его кавказском прошлом⁴⁸, а не просто на грубом империализме, который с недавних пор Советское правительство стало поощрять. Нас уверяют, что «в деле достижения высот прекрасного» поэты восточных народов — ашуги, жирши и акыны (о которых ваш покорный слуга, будучи плохим этнологом, никогда не слышал), замечательны во всех отношениях. В статье об азербайджанской прозе, говоря о рассказе человека с именем Мамед-Кули-Заде «Почтовый ящик»⁴⁹ Мариэтта Шагинян замечает, что «вряд ли можно назвать во всей мировой литературе много новелл, которые могли бы стоять в одном ряду с этой — по ее глубокой художественной силе и социальной действенности»⁵⁰. Рассказ повествует о ссоре крестьянина с почтальоном, которому он не позволял забрать письма из почтового ящика, думая, что они должны оставаться в нем, раз люди их туда положили. И это — не более, чем анекдот, примечательный лишь своим отнесенным фольклором. Узбекские и таджикские поэты тоже

ский, 1903–1966), с 1927 г. жившего в СССР, «Песня о народном герое» (в переводе Арсения Тарковского): «Меркнут слова пред его делами. / Как бы простая муза ни пела, / Как бы гусли мои не играли, / Меркнут слова пред громадой дела». Свой вывод Дукор подготавливает словами: «Но остается какое-то чувство досады от того, что образ товарища Сталина во всей его глубине до сих пор остается нераскрытым. Ощущение величия дела еще не есть ощущение величия человека» (Там же. С. 309).

⁴⁸ Ср. в статье Д. Мирского «Сад советской поэзии. Литература Грузии» (1936): «Это все поэты социализма и социалистической Грузии. Их пафос — пафос любви к советской родине [...] И как особо актуальный лирический мотив проходит через их стихи счастливая гордость, что на грузинской земле родился величайший вождь человечества — Сталин» (Мирский Д. О литературе и искусстве. Статьи и рецензии 1922–1937 / Сост. О.А. Коростелев и М.В. Ефимов. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 333).

⁴⁹ Этот рассказ Джагила Мамедкулизаде (1866–1932) не имеет отношения к советской литературе, поскольку был опубликован еще в 1904 г.

⁵⁰ Шагинян М. Об азербайджанской прозе // Новый мир. 1940. № 6. С. 241. Шагинян в этой статье расточает непомерные, на грани пародии, хвалы восточным авторам, напр.: «Возьмем классическое наследство такого большого писателя, как Ахундов, этого Мольера Востока» (с. 240). Фигуру Шагинян и ее положение в советском литературно-чиновничьем бомонде подробно разобрал Адамович в статье «Дневник Мариэтты Шагинян» (1933).

процветают, как предсказал бедный Йорик на Съезде советских писателей в 1934 году, когда среди прочего он (Радек) столь мудро заметил: «Наш путь проходит не через Джойса, а по широкой дороге социалистического реализма».*⁵¹

* Пребывая в заблуждении, что время действия «Улисса», этой «Кучи навоза, в которой копошатся черви и которая не может быть понята без особых словарей»,⁵² — 1916 год, он яростно нападет на автора за пренебрежение дублинским восстанием этого года!⁵³

⁵¹ Астерикс и примечание принадлежат Набокову.

⁵² У К. Радека иначе. Набоков совмещает два разных места его доклада: «Куча навоза, в которой копошатся черви, заснятая кинематографическим аппаратом через микроскоп»; и: «Джойс именно потому, что он почти непереводим и неизвестен у нас, вызывает у части наших писателей нездоровый интерес — не скрывается ли что-нибудь за 800 страницами его “Улисса”, которые нельзя читать без особых словарей, ибо Джойс пытается создать и собственный язык для выражения отсутствующих у него мыслей и чувств» (*Радек К. Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства // Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 316*).

За год до этого в большой статье о Джойсе Д. Мирский, подробно разобрав особенности стиля ирландского писателя и приведя фрагменты из «Улисса» в собственных переводах, в конце задается тем же вопросом, что и Радек: «Что же нам делать с Джойсом? Нужен ли он нам и можно ли критически выделить из него что-нибудь, практически полезное для советского искусства?» Мирский приходит к убеждению, что перевод его на русский — «Задача принципиально неразрешимая», что «Метод внутреннего монолога слишком тесно связан с ульстрасубъективизмом паразитической рантьерской буржуазии и совершенно не соединим с искусством строящегося социализма»; что же касается его «натуралистической хватки, его галлюцинирующей точности», то и «этот единственный реалистический элемент джойсовского мастерства», по мнению Мирского, «оказывается принципиально чужд тому реализму, к которому стремится советское искусство», поскольку коренится «в болезненном, пораженческом влечении к уродливому и отталкивающему» и «в эстетско-собственническом влечении к обладанию “вещами”» (*Мирский Д. Джеймс Джойс // Год шестнадцатый. Альманах первый. М., 1933. С. 448–450*).

⁵³ У Радека: «Действие романа происходит в Ирландии в 1916 году. Мелкие буржуа, которых он дает, — ирландские типы, хотя и претендующие на общечеловеческое значение. Но Блюмы и Дедалюсы, за которыми автор следует в уборной, в публичном доме, в кабаке, не переставая быть мелкими буржуа, принимали участие в ирландском восстании 1916 г. Мелкие буржуа представляют глубоко противоречивое явление, и, чтобы дать образ мелкого буржуа, надо дать его в совокупности его отношений к жизни. Джойс, якобы беспристрастно дающий образ мелкого буржуа, якобы следящий за всяким движением своего героя, не просто регистратор жизни, он выбрал кусок этой жизни, который изображает. Его выбор зависит именно от того, что весь мир

Теперь переходим к более отрадной теме. Даже в прошлые годы было заметно, что короткие лиричные стихи о камнях и звездах имели больше шансов увидеть свет, чем романы или рассказы, обходящие вниманием общественные нужды. Вероятно, Партия решила, что время от времени читателю следует позволять слегка отвлекаться; а еще ей представляется (стоящей на позициях абсурдного дуализма «формы и содержания»), что советской литературе следует демонстрировать свои достижения и на поприще Верлэна. К слову, эта снисходительность по отношению к поэтам, дерзнувшим искать вдохновения в природе и естественных побуждениях, привела к тому, что десять лет тому назад Пастернаку удалось опубликовать в России свои изысканные стихи⁵⁴ (следует заметить, что два величайших русских поэта последних лет, это несомненно Пастернак и Ходасевич; последний умер в Париже в 1939 году). Как приятно найти среди официального хлама, о котором я уже рассказывал, нежное короткое стихотворение о соловье, держащем гусеницу в клюве или обращение очень незначительного поэта к морю в старом добром стиле: «Солью на губах моих осталась / Свежесть поцелуя твоего»⁵⁵.

С другой стороны, беллетристика, просмотренная мною в ежемесячных журналах, оказалась самого низкого качества. Я не смог заставить себя одолеть целиком роман Алексея Толстого, напечатанный в нескольких номерах⁵⁶, зато я осилил роман Федина [«Санаторий “Арктур”»]⁵⁷, давно уже названного многообещающим писателем. Действие происходит в легочном санатории Давоса. Околдованный роковыми чарами Капитализма, доктор, стремясь избежать банкротства, принуждает персонал «находить»

умещается у него между шкафом, полным средневековых книг, публичным домом и кабаком. Национально-революционное движение ирландской мелкой буржуазии для него не существует, поэтому образ, который он дает, несмотря на видимость беспристрастия, неверен». (Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. С. 316.)

⁵⁴ По-видимому, Набоков имеет в виду издание: *Пастернак Б. Избранные стихи*. М.: Советская литература, 1933.

⁵⁵ *Жаров А.* Возвращение к морю // Новый мир. 1940. № 6. С. 86. Примечательно, что Набоков не указывает на смелые для того пуританского времени эротические мотивы этого стихотворения, поскольку море у Жарова персонифицирует южную любовницу столичного жителя («Я тебя не мог забыть, шутница. / За признание смейся надо мной: / Мне московскими ночами снится / Твой наряд прозрачно-кружевной»).

⁵⁶ «Хмурое утро», третья часть романа «Хождение по мукам», печатался с продолжением в № 4–5 (сдвоенный), № 8 за 1940 г. и затем в нескольких номерах 1941 г.

⁵⁷ Новый мир. 1940. № 4–5. С. 50–120.

бациллы туберкулеза у здоровых людей. Стиль — что-то вроде, скажем, Вики Баум. Характеры выписаны по образцу так называемой «традиции Монте-Карло» (как и в «Гранд-отеле»⁵⁸). Там есть эмоциональная девушка, богатая влиятельная вдова, священник-англичанин и т.д. Герой — советский инженер мужественного молчаливого типа с искорками юмора — сдержанный «настоящий мужчина», внушающий читателю мифологический образ ленинской личности. Благодаря своему Коммунизму, он уверенно идет на поправку в Давосе, и тому не в силах помешать ни Капитал, ни шарлатаны.

Мотив здоровья, основанный на силлогизме: Коммунизм могуч; я — коммунист; следовательно, я могуч, — оказывается, весьма популярен в последнее время. «Никогда еще духовное здоровье советского человека не проявлялось с такой полнотой, как в его поступках, когда он оказался среди деревьев в лесной чаще», — пишет один автор, — и это вовсе не значит, что — переводя на буржуазный язык — этот человек получает удовольствие, лазая по деревьям; это означает, что он испытывает священное наслаждение от сознания, что каждое дерево в каждой чаще, как и каждый волос на каждой голове сочтен и учтен Совершенным Государством.

Произведения о жизни в лесу среди диких зверей широко представлены в журналах именно оттого, что они будоражат столь здоровые чувства. «Его (оленья) могучие рога слегка покачивались, и молодые осины склонялись перед ним, как трава» — в таком духе, — а затем следует несколько бодрых фактов об охране природы в Советском райском Саду⁵⁹.

Полярные экспедиции также не оставлены без внимания, с полным перечислением взятого с собой продовольствия:

Шоколад.....40 кг
Печенье.....250 кг
Белая мука.....150 кг
Сгущенное молоко...500 кг [sic!]⁶⁰ —

⁵⁸ Бестселлер 1929 г. австрийской писательницы Вики Баум (1888–1960), переведенный на многие языки, в том числе русский, еще до его знаменитой голливудской экранизации 1932 г.

⁵⁹ Набоков цитирует, слегка переиначив, очерк С. Юрина «Путешествие к лосям»: «Его [лося] ветвистые, могучие рога, покачивались над головой, и молодые осины склонялись перед ним, как трава» (Новый мир. 1940. № 6. С. 91). В очерке действительно приводятся сведения об охране природы в СССР.

⁶⁰ Набоков не вполне точно приводит сведения из путевых очерков К.С. Бадигина «На корабле “Георгий Седов” через Ледовитый океан» (Новый мир. 1940. №№ 6, 7, 8, 9, 10, 11–12), в которых помещен длинный список припасов из 30 пунктов:

и т.д., а приводится это с тем, чтобы показать щедрость Государства, когда ради него советские люди проявляют мужество. Праздничные угощения тоже перечислены:

Торт «Наполеон».

Бисквиты «Попурри».

Шоколад «Дерби», «Лебедь» и «Теннис»⁶¹.

«Вот из чего складывается пятимесячный аварийный запас продовольствия, который мы выгрузим на лед:

1. Шоколад — 40 кг.

2. Печенье — 250 кг.

3. Мука белая, 30-процентная — 150 кг.

4. Спирт винный — 60 литров.

5. Мясокопченности — 50 кг.

6. Молоко сгущенное — 500 банок [...]» (№ 6. С. 149).

⁶¹ 23 октября 1938 г. на ледоколе «Георгий Седов» отмечалась годовщина арктического дрейфа. На корабле был устроен праздничный ужин, подробно описанный Бадигиным:

«У меня сохранилось праздничное меню, тщательно вписанное рукою доктора в нарядную рамку, разрисованную цветными карандашами. Глядя на него, я вспоминаю, с каким старанием мы [...] подыскивали среди не отличавшихся разнообразием и богатством продовольственных запасов что-нибудь такое, что могло бы потрясти воображение наших людей. Вот как выглядело наше праздничное меню:

Ужин

1. Пирожки мясные.

2. Холодец свиной.

3. Селедка с гарниром.

4. Кильки.

5. Шпроты.

6. Колбаса брауншвейгская.

7. Сыр голландский.

8. Сыр швейцарский.

9. Сыр американский.

10. Севрюга в томате.

11. Сардинки.

12. Корнишоны.

Десерт

1. Пирожное «Наполеон».

2. Печенье «Попурри»

3. Варенье «Чернослив», «Абрикос», «Черешня».

4. Шоколадные конфеты «Дерби», «Лебедь», «Теннис».

5. Какао.

6. Кофе.

7. Чай со свежим лимоном.

8. Шоколад «Миньон» и «Стандарт».

Правда, продукты, из которых готовился наш парадный ужин, были

Обратите внимание на дивные названия.

О том, что у советского гражданина, читающего этот перечень, текут слюнки, свидетельствует очень трогательная запись в дневниках Ильфа 30-х годов: «Всегда приятно читать перечисление запасов. Запасы какой-нибудь экспедиции»⁶².

Но среднему гражданину нужно помимо сластей кое-что еще: ему нужна Романтика. В Совершенном Государстве, в котором все счастливы, в котором парни получают девушек, а девушки — парней, любовные трагедии невозможны, поскольку не существует социальных конфликтов, и ни Вертер, ни Гедда Габлер, ни Мадам Бовари не могут появиться во плоти и, следовательно, их нельзя описать по советским образцам реализма. Причина, по которой советским гражданам разрешают читать «Госпожу Бовари» (этот роман очень популярен в современной России⁶³), состоит в том, что предполагается, что они будут наслаждаться книгой в художественном и историческом плане: «буржуазная литература дает нам форму, мы вкладываем содержание». Но советский гражданин набрасывается на художественную и историческую беллетристику оттого, что находит в ней эмоциональную отдушину, повествование о чуде и скорби, в котором мужчина — *не* получает девушку. Здесь также, как в департаменте лирики, руководство позволяет вдоволь нарыдаться, чтобы тут же преподать урок: тема отвержения реакционна, поскольку только в капиталистических странах правящий высший класс устанавливает законы, порождающие любовные конфликты и романтические трагедии⁶⁴. Ужасно забавно:

не первый свежести, — большинство из них уже полтора года путешествовало вместе с “Седовым”» (№ 6. С. 179–180).

⁶² Набоков приводит часть записи по журнальной публикации (*Ильф И.* Записная книжка // Красная новь. 1939. № 5–6. С. 54): «“Путь к золоту” Альшанского. Паводок, лесные пожары, потом обмеление реки. Всегда приятно читать перечисление запасов. Запасы какой-нибудь экспедиции. Поэтому так захватывает путешествие Стенли в поисках Ливингстона. Там без конца перечисляются предметы, взятые Стенли с собой для обмена на продовольствие».

⁶³ В 1933 г. этот роман вышел в переводе А. Ромма, впоследствии не раз переиздавался.

⁶⁴ Представления об отношениях мужчины и женщины в советской литературе исходили из положений Ленина об их классовом характере, развитых им в беседах с Кларой Цеткин. В буржуазном обществе Ленин отмечал, с одной стороны, неизбежные конфликты, о которых говорит Набоков, а, с другой, развращение и пропаганду «освобожденной любви». В советском же обществе, по мнению Ленина, половые отношения должны основываться на здоровом образе жизни и общности идеалов: «Гнет законов буржуазного государства о браке и семье отягчает зло и обостряет конфликты [...] Коммунизм должен нести с собой не аскетизм, а жизнерадостность и бодрость, вызван-

мысль о том, что здоровая советская девушка может оставаться равнодушной к ухаживаниям здорового советского юноши, абсолютно не допускается. Так, когда новый русский роман, «Первая любовь» Фраермана,⁶⁵ был одобрен к публикации и стал бестселлером прошлого года, правительство одним выстрелом убило двух зайцев: дало ребенку зеленое яблоко, а после того, как яблоко было с удовольствием съедено, указало на то, что зеленые яблоки детям вредны. Роман этот не стоит и обсуждать, это, вне всяких сомнений, макулатура, но что примечательно, так это отношение к нему советского рецензента: «Автор отравил свою героиню совсем несвойственными ее возрасту мучительными раздумьями и рефлексией. Он отнял у нее радостное ощущение советской действительности, страстной тяги к борьбе за общественные идеалы... Главная цель литературы состоит в создании ярких, увлекающих образов детей — молодых патриотов, со всем юношеским пылом совершающих подвиги с целью прославить отчизну, приумножить ее богатства... Изображая природу, романист не должен выбирать тоскливые и серые тона; советская деревня должна быть показана солнечной и радостной»⁶⁶.

Эти наблюдения суммируют все, что можно собрать после внимательного чтения унылой советской периодики 1940 года. Не стоит ожидать, что литература способна произвести сочинение непреходящих достоинств, когда ее единственная задача, как предписывает Государство, состоит в воплощении той или иной правительственной причуды.

ную также и полнотой любовной жизни» (*Цеткин К.* Воспоминания о Ленине. М., 1955. С. 48–50).

⁶⁵ *Фраерман Р.* Дикая собака Динго или повесть о первой любви // Красная новь. 1939. № 7. С. 3–54.

⁶⁶ Набоков своими словами передает общий смысл замечаний А. Воложина из его рецензии на повесть Фраермана, лишь отчасти цитируя их. Последние слова о советской деревне приписаны Набоковым рецензенту. Приведем те места из рецензии, которые Набоков использовал: «Странное впечатление производит эта героиня повести, душу и сердце которой автор отравил совсем несвойственными ее возрасту мучительными раздумьями и рефлексией. Он отнял у нее радостное ощущение действительности, лишил юношеского трепета жизни, страстной тяги к борьбе за общественные идеалы. А ведь эти черты преобладают в характере и во всем облике нашей молодежи»; «И тут советская литература призвана сыграть видную роль. Кому, как не ей, создать яркие, увлекающие образы детей — молодых патриотов, со всем юношеским пылом и горячей верой в свое дело совершающих подвиги или стремящихся к ним с целью прославить отчизну, приумножить ее богатства, принести пользу народу»; «Изображая природу, он [Фраерман] выбирает не радостные и светлые, а тоскливые и серые тона» (*Воложенин А. Р.* Фраерман. «Дикая собака динго или повесть о первой любви» // Новый мир. 1940. № 6. С. 250–253).

И, кстати, куда же, куда подевался он, этот архи-злодей, наш старый знакомый, барон фон Что-то, он же инженер-строитель Шульц, прятавшийся со своим моноклем и сигарой за спинами местных вредителей в советских журналах до сентября 1939 года?⁶⁷

[март 1941]

III

Зеленые щи и черная икра (отрывок из рецензии)⁶⁸

[...] Место, отведенное в антологии г-на Курноса современным русским писателям второго и третьего ряда, представляется совершенно чрезмерным. Особенное впечатление на меня произвел один перл. Я говорю о рассказе некоего Александра Полякова, представляя которого г-н Курнос восклицает: «Насколько близок русский реализм самой жизни!» Рассказ посвящен псу, захваченному русскими у немцев:

— Давай ей кличку дадим, — предложил кто-то, и со всех сторон, как дождь, посыпались предложения:

— Фашист, Бандит, Адольф, Гитлер, Геббельс, и еще ворох имен в этом роде.

— Нет, ребята, это все не годится, — перебил друзей Дормидонтов. В его синих глазах замелькали веселые искорки. Притворно серьезным и упрекающим тоном он сказал:

— Товарищи! Ну, разве к лицу собаке носить такое имя? Это же оскорбление для нее.

Громкий взрыв хохота покрыл слова Дормидонтова. <реализм! юмор!>

— Так как же нам ее назвать? — забеспокоились танкисты.

— Знаете, как назовем? [...] Она ведь вместе с другим немецким имуществом нами завоевана. Это наш трофей. Так давайте и назовем ее Трофей. <С новой строки> Всем сразу очень понравилось это имя. [С новой строки] [...] Минуло несколько месяцев. <Период> Трофей оставался безотлучно в батальоне. Он быстро привык к своей новой кличке <не могу остановиться>, очень сдружился с Дормидонтовым и скучал, когда тот был занят в боях. Танкисты полюбили Трофея. Всем нравилось...⁶⁹

⁶⁷ 23 августа 1939 г. Советское правительство подписало с Германией «Договор о ненападении» (пакт «Молотова–Риббентропа»).

⁶⁸ Vladimir Nabokov. Cabbage Soup and Caviar. A Treasury of Russian Life and Humor. Ed. by J. Cournos. New York, 1943 // New Republic. 1944. № 3, pp. 92–93.

⁶⁹ Рассказ, цитируемый Набоковым по английскому переводу, приводится по изданию: А. Поляков. Трофей и другие рассказы о животных на войне. М.–Л., 1943. С. 3–18.

Нет, это не пародия, это «правдивый рассказ» (аттестует его г-н Курнос), и поразительно, как часто так называемый суровый реализм и «простота» оказываются символами самых избитых и искусственных литературных условностей, какие только можно себе представить. Сюжет настолько предсказуем, что даже не стоит говорить о нем. «Три рейса с дисками в зубах совершил к танку умный и смелый пойнтер». На самом деле умный и смелый пойнтер совершил — о, не три, а много, много больше рейсов своим неуклонным курсом из журнала в журнал во всех странах и через все войны. Несчетное число раз, прирученный несметным числом пишущих дам и сидящих у камина корреспондентов, «умный пес пускался во всю прыть вперед, наверняка понимая своим собачьим сознанием, что искать [...]» Обратите внимание на это «наверняка». Советская литература, будучи литературой социальной, никогда не брезговала самыми затасканными буржуазными клише (авангардные приемы, само собой, автоматически сопровождались политическим просвещением⁷⁰), но я сомневаюсь, что даже самый снисходительный советский критик одобрил бы эту халтуру.

[1944]

IV

Русские писатели, цензоры и читатели (отрывок из лекции)

[...] В продолжение сорока лет абсолютного господства советское правительство ни разу не теряло контроля над искусством. Время от времени тиски слегка разжимались, чтобы поглядеть, что из этого выйдет, личному самовыражению предоставлялись некоторые умеренные уступки — и вот уже иностранные оптимисты находят в новой книге политический протест, какой бы ничтожной эта книга ни была. Нам хорошо известны эти увесистые бестселлеры: «На Тихом Дону без перемен», «Не хлебом одержимые», «Хижина дяди Клим» — горы банальностей, долины тривиальностей, к которым иностранные критики применяют

⁷⁰ Ср. у Луначарского: «В футуризме есть одна прекрасная черта: это молодое и смелое направление. И поскольку лучшие его представители идут навстречу коммунистической революции, постольку они легче других могут стать виртуозными барабанщиками нашей красной культуры» («Коммунистический спектакль» // *Луначарский А.В. Собр. соч.*: В 8 т. М., 1964. Т. 3. С. 39.)

эпитеты «захватывающие» и «мощные». Но, увы, даже если советский писатель достигнет уровня, скажем, Эптона Льюиса — дабы не называть никаких имен, — все равно никуда не исчезнет то ужасное обстоятельство, что советское правительство — самая мешанская организация в мире — не сможет не запретить индивидуальных поисков, творческой отваги, и уничтожит все новое, необычайное, трудное, странное. И давайте не будем уповать на естественный процесс угасания пожилых диктаторов. Идеология государства ни на йоту не изменилась, когда на смену Ленину пришел Сталин, и не изменилась сейчас, когда пришел Крушев или Хрущев или как там его зовут. Позвольте мне процитировать его слова о литературе, сказанные на последнем партийном съезде (июнь 1957). Вот что он сказал: «Творческая деятельность в сфере литературы и искусства должна быть проникнута духом борьбы за коммунизм, должна наполнять сердца оптимизмом, уверенностью, должна содействовать социалистической сознательности и коллективной дисциплине». Не могу устоять перед этим коллективным стилем, этими риторическими оборотами, дидактическими оговорками, неудержимым потоком газетных штампов.

Поскольку авторскому воображению и свободной воле установлены определенные рамки, всякий пролетарский роман должен кончаться счастливо, советским триумфом, и потому автор стоит перед кошмарной задачей создать увлекательный сюжет, когда развязка заранее официально доведена до читателя. В западных популярных книжках злодей как правило бывает наказан, а сильный немногословный мужчина обычно покоряет слабую болтливую девушку, но в западных странах нет закона, запрещающего произведения, которые не следуют этой славной традиции, так что у нас всегда остается надежда, что порочный, но романтический персонаж избежит наказания, а порядочный, но скучный малый будет в конце концов отбрит капризной героиней. Но у советского писателя такой возможности нет, эпилог его книги установлен директивно, и читатель знает об этом не хуже самого автора. Раз так, то как же ему удастся подогревать читательский интерес? Что ж, существует несколько решений. Прежде всего, поскольку идея хэппи-энда в действительности относится не к героям, а к полицейскому государству, и поскольку настоящий герой всякого советского романа — СССР, мы можем обречь несколько второстепенных персонажей — какими бы преданными большевиками они ни были — на насильственную смерть, лишь утверждающую в конце концов победу Совершенного государства. Собственно, иные изобретательные авторы тем и известны, что выстраивают повествование таким образом, чтобы смерть героя-коммуниста на последней странице знаменовала собой триумф идеи светлого коммунистического будущего: я погибаю за

Советский Союз. Это первый путь, но путь опасный, поскольку автора могут обвинить в убийстве символа вместе с убийством героя — юнгу на горящей палубе вместе со всем военным флотом. Если же писатель очень осторожен и искушен, он может наделить попавшего в переплет коммуниста какой-нибудь небольшой слабостью — легким, о, весьма легким! — политическим отклонением или склонностью к буржуазному эклектизму, которые, не унижая пафоса его свершений и смерти, законно оправдывают его личное несчастье.

Умелый советский писатель собирает своих персонажей, занятых в создании завода или колхоза, почти также как автор детектива сводит определенное число людей в загородном доме или в вагоне поезда, в котором скоро должно произойти убийство. В советской прозе идея преступления принимает облик некоего тайного антагониста, который вмешивается в работу и планы советского предприятия. И точно также, как в обычном детективном романе, различные персонажи показаны таким образом, чтобы читатель пребывал в сомнениях — в самом ли деле этот мрачный и строгий человек плох, а этот жизнерадостный балагур хорош? В такой книжке в роли сыщика выступает пожилой рабочий, потерявший в Гражданской войне глаз, или необыкновенно здоровая молодая женщина, присланная из «центра» выяснить, отчего так резко упало производство какой-нибудь продукции. Персонажи, скажем, рабочие завода, подобраны таким образом, чтобы показать все стадии советской сознательности: одни — стойкие и честные реалисты, другие — романтики, живущие воспоминаниями о первых годах революции, третьи — необученные и неопытные парни, наделенные, однако, мощным большевистским чутьем. Читатель следит за описаниями и диалогами, стараясь не пропустить намек, подсказывающий, кто из них искренен, а кто скрывает мрачную тайну. Сюжет становится запутанней, и когда наступает развязка и сильная, немногословная девушка разоблачает врага, мы узнаем то, о чем, возможно, догадывались: человек, вредивший работе завода — не пожилой неказистый мастеровой, часто перевирающий марксистские определения, помилуй, Господи, его благонамеренную душонку, а обходительный, легкого нрава, превосходно владеющий Марксом негодяй, чья постыдная тайна состоит в том, что двоюродный брат его мачехи был племянником фабриканта. Мне доводилось видеть нацистские романы, в которых происходит то же самое, но только с расовой подоплекой. Кроме структурного сходства с банальным детективным чтивом, нам следует отметить также «псевдорелигиозную» сторону. Старик-мастеровой являет собой гнусную пародию на недалекого, но крепкого верой и духом человека, которого ожидает Царствие Небесное, в то время как блестящего фарисея ожидают места не столь отдаленные.

При таких обстоятельствах в советских романах особенно уморительной оказывается любовная тема. [...] ⁷¹

Я описал, с меньшим сожалением, надеюсь, чем отвращением, те силы, что боролись за душу писателя в 19 веке и окончательное порабощение искусства в советском полицейском государстве. В 19 веке гении не только устояли, но и расцвели, поскольку, с одной стороны, общественное мнение было сильнее любых царей и поскольку, с другой стороны, хороший читатель не поддавался контролю утилитарных идей прогрессивных критиков. В наши дни, когда общественное мнение в России совершенно уничтожено правительством, хороший читатель, возможно, все еще существует где-нибудь в Томске или Атомске, но его голоса не услышать, его диета строго регламентирована, его мысли не общаются с мыслями его собратьев за границей. Его собратья — это очень важно, ведь как всемирная семья талантливых писателей преодолевает национальные барьеры, так и талантливый читатель — фигура всеобъемлющая, не зависящая от законов пространства и времени. Это он, хороший, тонкий читатель, снова и снова спасает художника от истребления — монархами, диктаторами, священниками, пуританами, мещанами, моралистами, полицейскими, почтмейстерами и лицемерами. [...]

[1958]

Литература

Адамович 2015: *Адамович Г.В.* Литературные беседы (Звено) // Собр. соч.: В 18 т. Сост., прим. О. Коростелева. Т. 2. М.: Издательство Дмитрий Сечин.

Бойд 2010: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы. СПб.: Симпозиум.

Вишневский 1987: *Вишневский В.В.* Оптимистическая трагедия // Шторм. Пьесы о революции. Сост. С. Никулин. М.: Современник.

Набоков 1975: Дар. Анн Арбор: Ардис.

Набоков 1999: *Набоков В.В.* Торжество добродетели // Собр. соч. русского периода: В 5 т. Сост. Н.И. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум. Т. 2.

Набоков 2000-а: [Г. Свет] Встреча с автором «Лолиты» (Новое русское слово. 6 февраля 1961) // Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум. Т. 5.

Набоков 2000-б: *Набоков В.В.* О Ходасевиче // Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум. Т. 5.

⁷¹ Мы опускаем часть текста, в которой Набоков приводит два примера трактовки любовной темы в советском романе: идейную из «Большого сердца» (1957) некоего Антонова (вполне возможно, что и название романа и имя автора вымышлены) и производственную из «Энергии» (1933, 1939, позд. ред. 1947) Гладкова.

Набоков 2008: Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. Сост., прим. А. Бабилова. СПб.: Азбука.

Набоков 2014: *Набоков-Сири* В.В. О Пушкине. О Блоке. Публ., прим. С. Швабрина // Новый журнал. Нью-Йорк. Кн. 277.

Набоков 2015: Взгляны на арлекинов! Пер. с англ., прим. А. Бабилова. Изд. 4-е, уточн. и доп. СПб.: Азбука.

Набоков 2016: Полное собрание рассказов. Сост., прим. А. Бабилова. Изд. третье, уточн. СПб.: Азбука.

Набоков 2017: Письма В.В. Набокова к В.Ф. Ходасевичу и Н.Н. Берберовой. Письмо Н. Берберовой к В. Набокову (1930–1939). Публ., прим. А. Бабилова и М. Шпрыбы // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Ed. by Stefan Newerkla & Fedor Poljakov. N. F. 5 (2017). (В печати.)

Ходасевич 1996-а: *Ходасевич В.Ф.* Литература и власть в советской России // Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. Сост. С. Сильванович, М. Шатин. Комм. Н. Богомолова, прим. И. Андреевой. М.: СС.

Ходасевич 1996-б: Собр. соч.: В 4 т. Сост. И.П. Андреевой и др. М.: Сogласие. Т. 2.

Ходасевич 2010: Собр. соч.: В 8 т. Сост. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М.: Русский путь. Т. 2.

Nabokov–Wilson: Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov–Wilson Letters, 1940–1971. Ed. by S. Karlinsky. California University Press: Berkeley et al., 2001.

Nabokov papers: Letters to Zinaida Shakhovskoy. Nabokov Archive / Manuscript Division, The US Library of Congress. Washington, DC.

References

Adamovič 2015: *Adamovič G.V.* Literaturnye besedy [Conversations on literature] (Zveno) // Sobr. soch.: V 18 t. [Collected works: in 18 vol.] Sost., prim. O. Korostel'jov. T. 2. M.: Izdatel'stvo Dmitri Sechin.

Boyd 2010: *Boyd B.* Vladimir Nabokov. Amerikanskie gody [Vladimir Nabokov. The American years]. SPb.: Simposium.

Hodasevič 1996-а: *Hodasevič V.F.* Literatura i vlast' v sovetskoi Rossii // Nekropol'. Vospominaniya. Literatura i vlast'. Pis'ma B.A. Sadovskomu [Literature and power in Soviet Russia // Necropolis. Memories. Literature and Power. Letters to B.A. Sadovskii]. Sost. S. Sil'vanovič, M. Shatin. Komm. N. Bogomolov, prim. I. Andreevoi. M.: SS.

Hodasevič 1996-б: Sobr. soch.: V 4 t. [Collected works: in 4 vol.] Sost. I. Andreevoi i dr. M.: Soglasie. T. 2.

Hodasevič 2010: Sobr. soch.: V 8 t. [Collected works: in 8 vol.] Sost. J. Malmstad, R. Hughes. M.: Russkii Put'.

Nabokov 1975: Dar [The gift]. Ann Arbor: Ardis.

Nabokov 1999: *Nabokov V.V.* Torzhestvo dobrodeteli [The triumph of virtue] // Sobr. soch. russkogo perioda: V 5 t. [Collected works of Russian period: in 5 vol.] Sost. N.I. Artemenko-Tolstoi. SPb.: Simposium. T. 2.

Nabokov 2000-а: [G. Svet] Vstrecha s avtorom «Lolity» [A meeting with the author of *Lolita*] (Novoe Russloe Slovo. 6 fevral'ja 1961) [New Russian word (newspaper). February 6. 1961] // Sobr. soch. russkogo perioda: V 5 t. SPb.: Simposium. T. 5.

Nabokov 2000-b: *Nabokov V.V.* O Hodaseviče [On Hodasevič] // *Sobr. soch. russkogo perioda: V 5 t.* SPb.: Simposium. T. 5.

Nabokov 2008: *Tragedia gospodina Morna. P'esy. Lekzii o drame* [The tragedy of mister Morn. Plays. Lectures on drama]. Sost., prim. A. Babikov. SPb.: Azbuka.

Nabokov 2014: *Nabokov-Sirin V.V.* O Pushkine. O Bloke [On Pushkin. On Blok]. Publ., prim. S. Shvabrina. *Novyi Zhurnal*. New York. Kn. 277.

Nabokov 2015: *Vzgljani na arlekinov!* [Look at the Harlequins!] Per. s ang., prim. [transl. from English and notes] A. Babikov. Izd. 4, utochn. i dop. [The fourth edition, revised and expanded] SPb.: Azbuka.

Nabokov 2016: *Polnoe sobranie rasskazov* [Complete collection of short stories]. Sost., prim. A. Babikov. Izd. tret'e., utochn. [The third, revised edition] SPb.: Azbuka.

Nabokov 2017: *Pis'ma V.V. Nabokova k V.F. Hodaseviču i N.N. Berberovoi. Pis'mo N. Berberovoi k V. Nabokovu* [V.V. Nabokov's letters to V.F. Hodasevič and N.N. Berberov. A letter from N. Berberov to V. Nabokov]. Publ., prim. A. Babikov i M. Shruba. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. Ed. by Stefan Newerkla & Fedor Poljakov. N. F. 5 (2017). (In print.)

Nabokov–Wilson: *Dear Bunny, Dear Volodya. The Nabokov–Wilson Letters, 1940–1971*. Ed. by S. Karlinsky. California University Press: Berkeley et al., 2001.

Nabokov papers: *Letters to Zinaida Shakhovskoy*. Nabokov Archive / Manuscript Division, The US Library of Congress. Washington, DC.

Vishnevski 1987: *Vishnevski V.V.* Optimisticheskaya tragedia [An optimistic tragedy] // *Shtorm. P'esy o revoliutsii* [Storm. Plays on revolution]. Sost. S. Nikulin. M.: Sovremennik.

Combination of steel and treacle. Vladimir Nabokov on Soviet Literature: New materials

Andrei A. Babikov

Abstract: This publication of Vladimir Nabokov's archival materials presents annotated Russian translations of two lectures on Soviet drama (with excluded fragments and first variants) prepared by him for his Wellesley college course in 1941; his review "Soviet Literature 1940" written for the "Decision" journal (New York), but rejected by it; as well as other Nabokov's statements on Soviet literature from the nineteen-forties and fifties. The publication substantially expands and deepens our understanding of the range of his reading interests at the time while allowing us to determine his opinions regarding Soviet literature, from belles lettres to the theater. It testifies to the interconnectedness of his opinions with those of such leading émigré critics as Georgy Adamovich and Vladislav Hodasevich not only in the area of émigré literature, but also in Russian literary studies in the USA. The publication is preceded by an introduction, which highlights many lesser-known and unknown issues and sources on the subject. The publication is provided with detailed notes.

Keywords: Vladimir Nabokov, archival materials, translation into Russian, theory of drama, émigré criticism, soviet literature, American Russian philology.

Information about the author: Andrei A. Babikov, Russian émigré literature researcher, Moscow, Russia. E-mail: andreybabikov1@gmail.com