In memoriam

*Памяти профессора
Леонида Григорьевича Андреева*

LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

FACULTY OF PHILOLOGY

Scientific Series
Literature. XX Century

ISSUE 3

**LITERATURE AND IDEOLOGY.
XX CENTURY**

MOSCOW – 2016

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. Ломоносова

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Научная серия
«Литература. Век двадцатый»

ВЫПУСК 3

**ЛИТЕРАТУРА И ИДЕОЛОГИЯ.
ВЕК ДВАДЦАТЫЙ**

МОСКВА – 2016

УДК 82(091)
ББК 83.3(3)6
Л64

*Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*

Редколлегия: *О.Ю. Панова, В.М. Толмачёв*

Рецензенты:

А.Ф. Кофман – доктор филологических наук,
заведующий отделом литератур Европы и Америки новейшего времени
Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН;

Д.В. Токарев – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Института русской литературы РАН

Литература и идеология. Век двадцатый / Ред. О.Ю. Панова,
Л64 В.М. Толмачёв. – М.: МАКС Пресс, 2016. – Выпуск 3. – 400 с.:
илл. (Научная серия «Литература. Век двадцатый».)
ISBN 978-5-317-05287-4

Данное издание продолжает мемориальную научно-исследовательскую серию «Литература. Век двадцатый» (выпуск 1-й – «Лики времени», 2009; выпуск 2-й – «Литература и война. Век двадцатый», 2013) филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, основанную в память о профессоре Л.Г. Андрееве. Авторы этого выпуска, российские и зарубежные ученые, рассматривают различные способы взаимовлияния в XX в. художественной литературы, литературоведения и идеологии. В выпуске представлены работы как общего, так и конкретного плана; особое внимание уделено диалогу между литературой и идеологией в контексте революций, войн, социальных экспериментов (в том числе тоталитарного характера), отношений СССР и Запада, взаимодействия литературы и политики, философии, искусства.

УДК 82(091)
ББК 83.3(3)6

Literature and Ideology. XX century / Ed. O.Yu. Panova, V.M. Tolmachev. – M.: MAKs Press, 2016. – Issue 3. – 400 p. (Scientific Series Literature. XX Century.)

The present edition continues a scientific series «Literature. XX Century» in memoriam of professor Leonid Andreev (Issue I – «Faces of the XXth Century», 2009; Issue 2 – «Literature and War. XX Century», 2013) issued by the Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU). The contributors of the present edition consider various forms of interference of literature, literary studies and ideology. The issue includes articles both of general and concrete character; a special attention is paid to a dialogue in the XXth century between literature and ideology in context of revolutions, wars, social experimentation (including totalitarian projects), Soviet—Western relations, interplay of literature, politics, philosophy, various arts.

ISBN 978-5-317-05287-4

© Филологический факультет МГУ
имени М.В. Ломоносова, 2016
© Авторы статей, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Толмачёв В. М.</i> Введение. Идеологизироваться или учиться чтению? ...	11
<i>Холквист М.</i> Идеология, сакральное и роман	15
<i>Венедиктова Т. Д.</i> Что буржуазного в «буржуазном жанре»? Идеология и роман	25
<i>Недосейкин М. Н.</i> Наука как идеология в романе Г. Флобера «Бувар и Пекюше»	34
<i>Панова О. Ю.</i> Классика как идеологическое оружие: два юбилея Пушкина 1937 года в США	43
<i>Сарана Н. В.</i> Интернациональный Шекспир: журнал «Интернациональная литература» и «шекспиризация» 1930-х годов	55
<i>Лагутина И. Н.</i> Классика как инструмент национал- социалистической идеологии: случай Гёльдерлина	64
<i>Строев А. Ф.</i> (при участии <i>Т. Никитиной</i>) Замятин и Стендаль: неопубликованный сценарий «Принцесса Ванина»	75
<i>Дэвид-Фокс М.</i> Идеология как театральность: случай Андре Жид	85
<i>Ариас-Вихиль М. А.</i> «С золотыми глазами козы...»: Муза Р. Роллана М. П. Кудашева и ее письма в Архиве А. М. Горького	93
<i>Гальцова Е. Д.</i> «Тиара века» Клоделя-Аксенова как героическая трагедия о последствиях французской революции, или о не встрече Клоделя и Роллана в советском театре начала 1920-х годов	111
<i>Харитонова Н. Ю.</i> Рафаэль Альберти в Советской России: поэт, политика и политики	132
<i>Островская Е. С.</i> На пути к «Writers' International»: о создании британской секции МОРПа	140
<i>Земскова Е. Е.</i> Между идеологией и книжной торговлей: из истории распространения журнала «Интернациональная литература» за границей	151
<i>Азадовский К. М.</i> Генрих Бёлль и советские «диссиденты»	160

<i>Сикари И.</i> Политическая репутация и литературная судьба: восприятие Итало Кальвино в СССР	174
<i>Головачева И. В.</i> О цепелинах, ксенофобии и пацифизме: Первая мировая война в письмах Олдоса Хаксли 1914–1916 гг.	189
<i>Ковтун Е. Н.</i> Мировая война в прогнозах чешских фантастов (Карел Чапек, Ян Вайсс, Иржи Гауссманн)	196
<i>Мартин Хихон М.</i> «Вершины Эстремадуры» Хосе Эррера Петере. Цензура и самоцензура романа в исторической перспективе	209
<i>Фейгина Е. В.</i> Идеология и поэтическая свобода в творчестве Э. Монтале	216
<i>Белавина Е. М.</i> «Ангажировать» и «вовлекать»: о рифме и ритме у французских поэтов Сопротивления	224
<i>Фокин С. Л.</i> Призраки Маркса и призраки Бодлера: о хроническом антисемитизме как одной из фигур французского литературного национализма	230
<i>Сергеев А. В.</i> Кнут Гамсун: идеолог и художник	241
<i>Королинская Ю. В.</i> Идеальный роман Х. Кирка и христианство	249
<i>Ушакова О. М.</i> Т. С. Элиот как идеологический казус	258
<i>Половинкина О. И.</i> Антимодернизм в романе фэнтези: «Дом на Норем-Гарденс» П. Лайвли	267
<i>Зенкин С. Н.</i> «Мифологии» Ролана Барта шестьдесят лет спустя	275
<i>Доценко Е. Г. Г.</i> Пинтер как автор «политических» пьес	284
<i>Джумайло О. А.</i> Идеология воскрешения: образ Алана Тьюринга в британской художественной культуре	293
<i>Кабанова И. В.</i> Идеалисты и идеологи в романе Х. Мантел «Стремление к безопасности»	304
<i>Анцыферова О. Ю.</i> Культурные идеологемы в творчестве Донны Тартт	313

<i>Котелевская В. В.</i> Критика институциональных дискурсов в художественной прозе Томаса Бернхарда: к контекстуальной семантике слова-маркера «sogenannt»	322
<i>Прожогина С. В.</i> Магрибинское литературное франкоязычие: пути преодоления конфликта цивилизаций	329
<i>Сорокина В. В.</i> Национальная идея и художественная форма современной русскоязычной прозы Азербайджана	341
Приложение. В помощь студенту	
<i>Шервашидзе В. В.</i> Драма «литературного сознания»: от романтизма к постмодернизму	365
Аннотации	373
Коротко об авторах	391

CONTENTS

<i>Tolmatchoff V. M.</i> Introduction: Ideologizing, or Learning to Read?	11
<i>Holquist M.</i> Ideology, the Sacred, and the Novel	15
<i>Venediktova T. D.</i> What is Bourgeois about the «Bourgeois Genre»? Ideology and the Novel.	25
<i>Nedoseykin M. N.</i> Science as Ideology in Flaubert's «Bouvard and Pecuchet»	34
<i>Panova O. Yu.</i> Classics as an Ideological Weapon: Two Pushkin 1937 Celebrations in the U.S.A.	43
<i>Sarana N. V.</i> International Shakespeare: the Magazine «International Literature» and «Shakespearization» in the 1930-ies	59
<i>Lagutina I. N.</i> Classics as an Instrument of National Socialist Ideology: the Case of Friedrich Hölderlin	64
<i>Stroev A. F.</i> (with contributions from <i>T. Nikitina</i>). Zamyatin and Stendhal: Unpublished Screenplay «Vanina Vanini»	73
<i>David-Fox M.</i> Ideology as Theatricality: the Case of André Gide	83
<i>Arias-Vikhil M. A.</i> «With a She-Goat's Golden Eyes...»: M.P. Kudasheva, the Muse of R. Rolland and Her Letters in the M. Gorky Archives	93
<i>Galtsova E. D.</i> Claudel-Aksenov's Trilogy «Tiara of the Age» as a Heroic Tragedy about the Consequences of the French Revolution; or, Claudel and Rolland Not Meeting Each Other in the Soviet Theatre of the Early 1920-ies	111
<i>Kharitonova N. Yu.</i> Rafael Alberti in Soviet Russia: the Poet, Poetry and Politicians	132
<i>Ostrovskaya E. S.</i> Towards Writers' International: on the Formation of the British Section of the I.U.R.W.	140
<i>Zemskova E. E.</i> Between Ideology and Bookselling: More on the History of the «International Literature» Magazine Distribution Abroad	151
<i>Azadovski K. M.</i> Heinrich Böll and the Soviet Dissidents	160

<i>Sicari I.</i> Political Reputation and Literary Fortune: Italo Calvino's Reception in the U.S.S.R.	174
<i>Golovacheva I. V.</i> On Zeppelins, Xenophobia and Pacifism: World War I in Aldous Huxley's Letters, 1914-1916	189
<i>Kovtun E. N.</i> World War Predictions in the Czech Science Fiction (Karel Čapek, Jan Weiss, Jiří Haussmann)	196
<i>Martin Gijon M.</i> José Herrera Petere's «Cumbres de Extremadura»: Censoring and Self-Censoring of the Novel Across History.....	209
<i>Feighina E. V.</i> Ideology and Political Freedom in E. Montale's Poetry	216
<i>Belavina E. M.</i> Engaging and Involving: Rhythm and Rhyme in the Poetry of the French Resistance	224
<i>Fokine S. L.</i> Marx's Spectres and Baudelaire's Spectres: on the Chronic Anti-Semitism as a Figure of the French Literary Nationalism.....	230
<i>Sergeev A. V.</i> Knut Hamsun: the Ideologist and the Artist	241
<i>Korolinskaya Yu. V.</i> Hans Kirk's Novel of Ideas and Christianity.....	249
<i>Ushakova O. M.</i> T. S. Eliot as an Ideological Casus.....	258
<i>Polovinkina O. I.</i> Anti-Modernism in Fantasy Novel: «The House in Norham Gardens» by Penelope Lively	267
<i>Zenkin S. N.</i> Roland Barthes' «Mythologies» Sixty Years After	275
<i>Dotsenko E. G.</i> Harold Pinter as an Author of Political Plays	284
<i>Dzhumailo O. A.</i> Ideology of Rebirth: Image of Alan Turing and Its Art Representation in British Culture.....	293
<i>Kabanova I. V.</i> Idealists and Ideologues in Hilary Mantel's «A Place of Greater Safety»	304
<i>Antsyferova O. Yu.</i> Cultural Ideologemes in Donna Tartt's Works	313
<i>Kotelevskaya V. V.</i> Critique of Institutional Discourses in Thomas Bernhard' Fiction: Towards the Contextual Semantics of the Keyword «sogenannt»	322

<i>Prozhogina S. V.</i> Maghrebian French-Speaking Literature: Overcoming the Clash of Civilizations	329
<i>Sorokina V. V.</i> National Idea and Art Form in Contemporary Azerbaijani Russian-Language Prose	341
Appendix. Student's Guide	
<i>Shervashidze V. V.</i> The Drama of Literary Consciousness: from Romanticism to Postmodernism	365
Summary	373
Contributors.....	391

В. М. Толмачёв (Москва)

ВВЕДЕНИЕ. ИДЕОЛОГИЗИРОВАТЬСЯ ИЛИ УЧИТЬСЯ ЧТЕНИЮ?

Предлагаемая читателю книга статей выросла из материалов международной конференции, состоявшейся на филологическом факультете МГУ в июне 2015 года.

Любой гуманитарий, ознакомившийся с содержанием сайта кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ (forlit@philol.msu.ru), сможет узнать, что в 1974–1995 годах ее возглавлял профессор Леонид Григорьевич Андреев (16.06.1922, Смоленск – 13.12.2001, Москва), – не только известный специалист по французской литературе XX в., но и фронтовик (1941–1942), кавалер боевых наград, а также неординарный человек, связавший свой жизнь с Московским университетом (студент МГУ с 1944 г., преподаватель – с 1951 г.), память о котором, регулярно проводя Андреевские конференции, кафедра бережно хранит.

В разное время Л. Г. Андреев был и секретарем партийной организации факультета, и заведующим кафедрой, и деканом, был как советским идеологом, произносившим в начале 1970-х годов перед студентами-первокурсниками слова о том, что через филологический факультет МГУ проходит идеологический фронт, так и ценителем новейшей французской словесности, интерес к которой внушил через свои лекции многим поколениям студентов. Предыдущая Андреевская конференция посвящалась теме «Литература и война. Век XX» (одноименный сборник статей – опубликован в 2013 г.). Проявил ли себя Л. Г. Андреев человеком войны? Разумеется! И не только в историческом, но и экзистенциальном смысле. Это со всей очевидностью вытекает из его посмертно опубликованных дневниковых записей («Философия существования. Военные воспоминания», 2005).

Являлся ли он человеком идеологии? В не меньшей степени! И это сказалось на его неослабном интересе именно к идейному и политическому измерению художественной литературы! Как являлся он, образно выражаясь, и человеком эротическим, и человеком бессознательного, и человеком в мире без Бога (последнее заметно по его увлечению Ж. П. Сартром), – словом, откликнулся в большей или меньшей степени на главные «силовые притяжения» ушедшего столетия.

Эти эпохальные характеристики оказались по-своему присущими и писателям настоящего двадцатого века, носителям, не подберем другого выражения, мощного синдрома *homo ideologicus*.

С одной стороны, они ощущали мощнейшее давление на свое «я» несоизмеримых с ним «мы» Идеологии, Экономики, Техники, Войны, Эроса, Бессознательного, Медийного и страдали от уязвимости человека письма (по сути человека-единицы) перед напором внешних или глубинно личностных проявлений массового, надчеловеческого, внечеловеческого. С другой, как люди эпохи модернизма (в широком смысле слова) они, безусловно, пытались обратить неумолимую работу современного рока себе на пользу, то есть, заключив с ним своего рода фаустианский пакт, стремились преобразовать анти-искусство в искусство, стусок не только страшной (как выразился бы У. Б. Йейтс), не только оптимистичной (в рамках тоталитарных идеологических проектов), но даже и эпатажной, игривой, бессмысленной красоты.

Впрочем, в каких формах ни напоминала о себе идеология в литературе XX века и какими бы историческими событиями – революциями, мировыми и гражданскими войнами, утопическими социальными экспериментами, борьбой систем, взрывом научно-технического прогресса, борьбой за равноправие наций, культур, полов и т. п. – она ни была внушена, почти всегда она ставила писателя перед проблемой выбора, прогрессивности / реакционности, ангажированности / неангажированности, революционности / традиционализма творчества. Получилось так, что самые крупные художники столетия в объеме всего своего творческого пути не остановились на чем-то одном и либо причудливо совместили в себе эти противоположности, по-новому раскрыв смысл двойничества, трагического сосуществования тех или иных общественных масок и всегда индивидуальных примет «подпольного человека», либо вернулись под конец жизни к тому, от чего в юности они, казалось бы, навсегда творчески отреклись и, таким образом, раскрыли относительность и даже химеричность свободы, предлагаемых идеологией, различными проявлениями религиозности без Бога.

Сказанное выше имеет прямое отношение и к литературоведению, которое XX век сформировал по преимуществу в виде специфической общественной науки и которое, выработав соответствующее социологизированное представление о словесности, создало, на наш взгляд, весьма властное (в одних случаях дилетантское, в других – однобокое, в третьих – тенденциозно политизированное) представление о литературе как чем-то фундаментально вторичном, не обладающем собственным бытием. Отсюда – марксистское прочтение смерти автора. В данном случае –

не источника художественного слова, носителя принципов уникального мастерства, творца особого мифа, а идеолога, пропагандиста – всегда в конечном счете рупора способа производства, класса, партии; участника технического воспроизводства ценностей; манипулятора в конечном счете не принадлежащим ему словесным материалом.

Идеологизация литературоведения XX в. реализовалась в рамках не только резко возросших споров о назначении литературы и писателя, границ и свободы творчества, читателя, литературной истории, но и в выработке весьма жестких «методологий». Век в этом отношении потрудился на славу. Прежде всего речь идет о марксистском и внушенным марксизмом понимании реализма. Оно связано с литературным «направлением» (к этому высшему типу творчества устремлено мировое художественное развитие) и надлежащей периодизацией литературного процесса; с линейностью и необратимостью историко-литературного прогресса (конечная цель которого – переход от буржуазной культуры к коммунистической и от реализма к социалистическому реализму), привязанного к «революционным» датам (1789, 1830, 1848, 1871, 1917, 1945, 1968); с общим (материалистическим) отношением к художественной литературе как составной части именно идеологии (где значение автора измеряется принадлежностью автора к передовому классу и выработкой соответствующей «философии» – классово-партийного постижения масштабных исторических закономерностей); с тезисом о критическом отражении «реальной действительности» в «формах самой действительности»; с определенным каноном мировой литературы, образовательной и книгоиздательской политикой; с актуальным политико-эстетическим лозунгом (реализм – гуманизм, антифашизм, антимодернизм); с обобщенной характеристикой, используемой для обозначения национальной самобытности русского и советского искусства, а также некоего эталона традиционализма – связанного либо с Бальзаком или Толстым, либо с творчеством передвижников, либо с Горьким, либо с деятельностью МХАТ'а, либо с манерой игры народных артистов советского театра и кино.

Созданная в СССР в преддверии I съезда советских писателей, а в 1960–1970-е годы лишь прагматически подновлявшаяся (и всегда употреблявшаяся непоследовательно, в зависимости от политической конъюнктуры – ради публикации перевода автор мог быть переквалифицирован из «модерниста» в «реалисты»), ставшая благодаря школьному и вузовскому обучению в СССР чем-то самоочевидным, эта теория начиная с 1930-х годов получила с некоторыми поправками хождение и на Западе благодаря как интеллектуалам, поддерживавшим советское коммунистическое строительство, так и критикам сталинизма – различным марксистам западного толка, социал-демократам.

Следует признать, что теория реализма выполнила в XX в. свое образовательное назначение – новая и новейшая литература, представленные в ее контексте, стали неотъемлемой частью среднего образования; к чтению качественной художественной литературы во всем мире была привлечена внушительная аудитория; марксистски и промарксистски понимаемый социальный критицизм был востребован по ходу глобальных мировых кризисов – революций, войн, экономических депрессий, углубления пропасти между богатыми и бедными, техногенных и экологических катастроф. Иное дело, что представление о литературном творчестве оказалось при этом весьма упрощено, подразумевало прямое сравнение литературы и действительности. Кроме того, роль институтов, оценивающих художественную литературу именно идеологически, даже при таком упрощенном восприятии словесности лишь возросла. В силу иронии, помимо марксистского, постмарксистского возникли и иные влиятельные версии литературоведения без литературы.

В привитии современной филологической молодежи, увы, малочитающей, вкуса к профессиональному (медленному, обращающему внимание на детали) чтению, к анализу художественных текстов как таковых, к умению отделять хороший текст от плохого – а таков довольно древний рецепт, которым XX век, периодически унижая все «поэтическое» и «формальное», всячески пренебрегал, – мне видится важнейшая задача отечественного литературоведения, которое все больше отдается на откуп философам, историкам, социологам, киноведам, а также блогерам, то есть тем, кто привносит в разговор о литературе элемент эффе́ктности, но все-таки не обладает школой и культурой именно филологического чтения. Тем не менее, эта глубоко укорененная общественная иллюзия – что о литературе способен квалифицированно судить всякий, кто взял в руки книгу – лишний раз дает ощутить, что на понимании литературного творчества, принципах его исторической систематизации, выборе канонически значимых авторов и художественных текстов по-прежнему лежит сильнейшая идеологическая ретушь.

В какой степени современное литературоведение способно быть свободным от тех или иных проявлений идеологического нажима и как именно оно должно прививать уроки осмысленного чтения? Полагаю, что многие статьи данной книги подсказывают свой ответ на эти вопросы.

Организаторы конференции выражают искреннюю благодарность за помощь при ее проведении и за возможность публикации этой книги профессору М. Л. Ремнёвой, декану филологического факультета МГУ.

М. Холквист (Нью-Хейвен, Коннектикут, США)

ИДЕОЛОГИЯ, САКРАЛЬНОЕ И РОМАН*

...премилая иногда вещьца...

Ф. М. Достоевский. «Записки из подполья»

1. Идеология

«Идеология» – одно из самых частотных – и часто не к месту используемых – слов в современных языках. Словари обычно определяют его как мировоззрение, «совокупность идей, отражающих социальные потребности и ожидания конкретной группы, класса или культуры». Это бледное лексикографическое описание не передает того кипения страстей, которое сопровождает «идеологию» в реальной жизни. В действительности «идеология», как правило, приобретает одно из двух значений. Чаще всего, наверное, это слово используют в уничижительном смысле, как синоним догмы, у которой не может быть логического обоснования: «Наши противники руководствуются одной лишь идеологией», – или: «Не стоит ему доверять, он идеолог».

Однако слово «идеология» употребляется и с более положительной коннотацией – когда оно обозначает нейтральный предмет некоторых социальных наук, не считающих его ни хорошим, ни плохим. Для них идеология – скорее неизбежное явление во *всяком* и *каждом* обществе. Из этой предпосылки в XX веке развилась новая наука – «социология знания» (Макс Шелер, Карл Мангейм и, ближе всего к нашему времени, Мишель Фуко). Она воспринимает «идеологию» как неотъемлемую составляющую социальных наук. Идеология рассматривается как клей, скрепляющий воедино повседневные практики и институты любой целостной культуры. Классическим примером такого подхода является влиятельный труд Бергера и Лукмана «Социальное конструирование реальности» (1966).

Как «плохие», так и «неизбежные» идеологии можно затем подразделить на имеющие большее или меньшее количество сторонников. Возьмём, к примеру, США: идея «американской исключительности» (согласно которой Соединённые Штаты были основаны как «град на холме» и находятся в особых отношениях с Богом) являет собой образец широко распространённой идеологии. Убеждение, что на американском Среднем Западе делают лучший в мире сыр, разделяется в основном гражданами штата Висконсин, то есть намного более узкой группой.

* Перевод с англ. Т. А. Пирусской.

Разрешите мне начать с истории. Общепринято полагать, что термин «идеология» впервые встречается в сочинениях французского революционера Дестюта де Траси (1754–1836), который стремился создать новую науку, опирающуюся на дедуктивное мышление в своём исследовании актов социального выбора – схематически говоря, общественного бессознательного, своего рода психологии толпы. Он является одним из основателей современных социологических наук, оказавшим влияние на таких более известных мыслителей, как А. Кетле (1796–1824) и О. Конт (1798–1857). Но более значимым источником понятия «идеология», вероятно, можно считать написанные раньше произведения другого французского учёного, хотя он нигде не использует это слово.

В ночь на десятое ноября 1619 года у Рене Декарта было три сновидения, изменивших ход и его жизни, и современной мысли. В третьем из этих снов он увидел две книги, словарь и поэтическую антологию. В книге поэзии его внимание привлекла строка из Авсония: «Quod vitae sectabor iter?» – «Какую жизнь ты выберешь?». Затем ему является незнакомец и хвалит другое стихотворение – «Est et non» («Есть и нет»). Декарт, в то время молодой военный, проснулся и изменил свою жизнь, убеждённый, что ему было велено исследовать, что на самом деле *есть*, а чего *нет*.

Я останавливаюсь на роли Декарта в этих поисках, поскольку он является отцом дуалистической концепции души и тела: согласно его квазимистическому убеждению, существует единственная истина и разум – когда он не замутнён телесными чувствами – один в состоянии её постичь. Это убеждение так или иначе продолжает питать науки, подобные социологии, в той мере, в какой их можно назвать науками. Вероятно, Декарт с такой уверенностью полагал, что может, в конечном счёте, различать «то, что есть, и то, чего нет», поскольку нашёл способ избежать иллюзий, вводивших в заблуждение его телесное существо. Благодаря систематическому разбиению всех проблем в уме на простейшие составляющие, истину можно было представить в них в виде абстрактных уравнений. Под более простыми частями Декарт подразумевал те, в которых меньше проявлялась свойственная человеку ошибочность суждений, что в итоге означало сведение к математическому выражению. Вспомним, что Декарт был одним из величайших в истории математиков: он, наряду с Ферма, является родоначальником аналитической геометрии; и Лейбниц, и Ньютон во многом опирались на него, когда изобрели исчисление бесконечно малых. Поэтому неудивительно, что в основе его убеждённости лежала непоколебимая вера в математику. Она напоминает религию пифагорейцев, веривших, что «Бог есть число», и предвосхищает благо-

говейный трепет, испытываемый современными физиками, подобно Юджину Вигнеру склоняющимся перед «необъяснимой эффективностью математики». Вероятно, Декарт стал основателем идеологии, популярность которой в течение последующих веков росла в геометрической прогрессии: веры в математику как в ключ к знанию именно на основании того, что это знание вне человека.

Постренессансный упадок институциональной религии совпал с изобретательским прорывом в математике: методы исчисления впервые позволили измерить инерцию и ускорение, а благодаря аналитической геометрии Декарта стало возможным составить точную карту движения планет по своим орбитам. Такие открытия давали новое понимание происходящего в природе. Но они также порождали новые вопросы о человеческих заблуждениях. За обоими открытиями стоит новое понимание диалектики детерминизма и случая в природе и человеческой жизни – как *управляемой случайности*. Уверенность, которую давала наука, бросила вызов уверенности, прежде обещанной религией. Подобный образ мыслей стал частью обширнейшей принятой в разных странах системы взглядов. В качестве крайне упрощённого обобщения можно сказать, что изобретение вероятностного прогнозирования в XVII веке положило начало новому пониманию сакрального и, как следствие, новому взгляду на то, что означает быть человеком.

2. САКРАЛЬНОЕ

В культурах, где идеология сакрального определяет все события, не может быть случайности, поскольку считается, что всё всегда уже предсуществует в эйдетической форме или в божественной воле. Удивление – всего лишь удел человеческого невежества в отношении того, что было заблаговременно предусмотрено богами. В системах верований, где идеология подчинена сакральному, всё, что может сделать человек, – это отточить навык провидца, различающего явление будущего в настоящем.

Однако предзнаменования очень часто были ошибочны. К XVII веку гадание по внутренностям священных животных, как и попытки истолковать расположение птичьей стаи, были признаны не только неэффективными, но и примитивными. Принятие решений за тысячу лет эволюционировало от грубых догадок – в которых человеку отводилась роль лишь пассивного субъекта едва различимой предопределённой судьбы – *до той точки, когда стало возможным посредством статистического вычисления оценить будущий риск*. Разумные действия теперь могли получить математическое обоснование, в результате чего расчёт стал выглядеть совершенно иначе. На месте абсолют-

ного вакуума, разделявшего прежде божественное всеведение и слепое невежество простых смертных, теперь возникли осведомленность и связанный с ней *риск*.

Знаменитое пари Паскаля значимо в силу того, что показывает, как оценочным путём преодолеть неуверенность в таком фундаментальном вопросе, как существование Бога. Способом послужила не молитва, а вероятностный расчёт – иными словами, *ставка в игре*. Как говорит Ян Хакинг, «случай перешёл от того, что Юм назвал «суеве-рием простонародья», к тому, чтобы стать основанием физического мира и объединяющим фактором социального универсума»¹. Модель принятия решений, основанного на вероятностном расчёте, в ходе которого схема, установленная в прошлом, может быть статистически проанализирована в настоящем для прогнозов относительно будущего, теперь начинает распространяться по всей Европе. Строгость математики и человеческая психология принятия решений теперь вступают в диалог, который в корне изменит принципы как политики, так и литературы. Мы видим первые этапы состязания между алгоритмами и естественным языком, математическим даром и даром литературным.

Впоследствии историки объявили открытое в XVII веке применение математики в процессе принятия решений триумфом западного гуманизма – положительным обстоятельством. Влиятельный финансовый консультант Питер Л. Бернстайн превозносит вероятностную революцию XVII века как величайшее достижение всего человечества; размышляя о Паскале и Бернулли, он пишет:

Подобно Прометею, они бросили вызов богам и осветили мрак, чтобы обуздать враждебность будущего. Их достижения изменили отношение к риску и направили страсть человека к игре и обогащению в русло экономического роста, подъёма качества жизни и технологического прогресса².

Однако с позиций теперешней цифровой революции прорыв радикального Просвещения может показаться не столь однозначным завоеванием, как обычно было принято считать в XX веке. Мыслители, подобные Бернстайну, превозносят Лейбница, при этом нередко упускающая из виду оговорку, сделанную им в знаменитом письме к Бернулли в 1703 году: «Природа установила шаблоны, имеющие причиной повторимость событий, *но только в большинстве случаев*»³.

Одной из самых тревожных будущих перспектив является новый уровень безмерности самого объёма информации, с которым мы сталкиваемся. Наша эпоха – это, как отмечают многие, эпоха Big Data (больших данных). Сам факт того, что этот термин превратился в клише, не должен ни заслонять от нас его опасность, ни заставлять нас

игнорировать ту новую власть, которую он приписывает статистическому мышлению. В алгоритмах вся сила Big Data.

Поток статистики увеличивается с каждым годом, охватывая все: от самых опасных видов смертельного оружия до радужных прогнозов наших пенсионных фондов, рассчитанных методом Монте-Карло. Пересмотренная в свете байесовского подхода, статистика нашла новые искусные методы проникновения в нашу жизнь, по мере того как мы становимся все более и более зависимыми от проверки правописания, Google и необыкновенной способности восстанавливать прежде утраченные материи нашего прошлого посредством массовой оцифровки огромных объёмов потенциально наличных в виде рукописей данных, возможность доступа к которым растёт в геометрической прогрессии. Информация, а не мудрость, становится новым сакральным.

Вследствие этого мы наблюдаем изменения не только в нашем модусе восприятия текста. Теория информации грозит преобразовать саму природу нашей способности к чтению. Возможно, самое пугающее в этих трансформациях – вопрос, который они в совокупности поднимают относительно *значения*. Цифровая революция ставит под удар традиционное понимание семантики, как можно проследить от самых её истоков.

Существует связь между разгадкой шифра немецкой Энигмы во время Второй мировой войны и последующим созданием вычислительной машины, которую Алан Тьюринг разработал лишь теоретически. Такой связью является сформулированная Клодом Шенноном теория информации. Достижения Шеннона в области статистического криптоанализа в сочетании с последующими техническими возможностями применения его теории ко всем естественным языкам способствовали всё большему возрастанию роли компьютера в нашей жизни.

Вклад Шеннона в расцвет цифровых технологий заключается в его открытии, что, хотя зашифрованное сообщение имеет вид произвольного, оно неизбежно должно обладать *системностью*, в той мере, в какой шифр всегда ориентирован на естественный язык. Ведь у всех естественных языков есть структура, иначе их невозможно было бы использовать для коммуникации. Структура означает повторяемость, и повторы в немецком *языке* обусловили возможность разгадать устойчивые схемы немецкого *шифра*.

Шеннон применял намного более сложные математические методы, чем предшествующие криптографы. Но основной принцип оставался прежним: сопоставление избыточных структур шифра и избыточных структур естественного языка, на котором он был основан. Иными словами, силу статистики – которая с XVII века всё больше демонстрировала свою способность радикально преобразо-

вывать процесс принятия решений в промышленности, торговле и государственном управлении – теперь предстояло применить к языку. В сверхсекретном отчёте о своей работе Шеннон писал:

Часто сообщения имеют *значение*, т. е. они относятся к некоторой системе, имеющей определённую физическую или умозрительную сущность, или находятся в соответствии с некоторой системой. *Эти семантические аспекты связи не имеют отношения к технической стороне вопроса*⁴.

В работе 1950 года он прямо говорит: «“Значение” сообщения в целом несущественно». Эти документы легли в основание по меньшей мере трёх последующих научных областей: компьютерной лингвистики, разработки искусственного интеллекта и теории информации. Возможно, самым тревожным, с точки зрения студентов-филологов, следствием сакрального превосходства чисел над языком был машинный перевод, дорогу которому проложила работа Шеннона.

В 1950-е годы казалось, что прежняя замороженность научной фантастики идеей универсального языка наконец получила своё реальное воплощение. Государство (в особенности ЦРУ) вкладывало в машинный перевод много денег; он также заинтересовал многих выдающихся математиков (Норберт Винер) и лингвистов (Хомский, Якобсон). Не будем забывать, что это было время холодной войны, когда у США не было достаточно живых носителей русского языка, чтобы отслеживать напечатанное в русских газетах и тем более научные публикации на русском. Подход Уивера к решению этой проблемы был основан на переосмыслении им теории информации Шеннона. Уивер предположил, что в основе всех живых языков лежит единый код. Он чувствовал, что можно пренебречь различиями между иностранными языками, если только знать тот код, на котором все они построены. Однако к 1966 году стало ясно, что машинный перевод ничего не даст.

Но в 1980-х и 1990-х годах IBM и некоторые японские компании возобновили разработки в области машинного перевода в новом ракурсе. Усовершенствованные ЭВМ и растущие возможности привлечения более обширного языкового корпуса открыли новый этап в истории машинного перевода. На этот раз открытия совершались уже не лингвистами, а программистами и инженерами (в первую очередь Питером Брауном и Робертом Мерсером) Уотсоновской лаборатории. Они сосредоточились не на лексической и грамматической системах (на изучении которых строилось большинство исследований вплоть до того времени), но скорее на необъятном корпусе текстов, который они анализировали, применяя байесовскую логику.

Мерсер и Браун обошли грамматику и лексику, сконцентрировавшись вместо этого на статистической вероятности, что определённые

слова и фразы одного языка обнаружат соответствие определённым словам и фразам другого. Подобно Шеннону, их интересовал не какой-то конкретный естественный язык, а повторяющиеся языковые структуры, которые можно было бы выразить математически. «Им совсем не нужно было знать какой-либо язык. Они просто вычисляли вероятность того, что в определённом месте встретится какое-то одно слово, зная все предшествующие слова в предложении. Они опирались на знание наиболее вероятного порядка слов в предложении английского языка, которое получили, изучив огромное количество английских текстов».

Самой большой проблемой был поиск объёма данных, достаточного для того, чтобы сделать вероятностные оценки более точными. Однако в 1980-х годах корпус текстов увеличился до более чем ста миллионов слов, когда канадское правительство публиковало отчёты о ежедневных парламентских дискуссиях на французском и английском языках. В 1990 году группа разработчиков IBM выпустила труд, демонстрирующий применение ими теоремы Байеса. Согласно их утверждениям, «вероятность того, что предложение «President Lincoln was a good lawyer»⁵ будет значить «Le matin je me brosse les dents»⁶, очень мала, но с относительно большой степенью вероятности оно будет означать «Le Presidente Lincoln était un bon avocat»⁷. Понятно, что, если применить теорию Байеса так, как это сделала группа IBM, к невероятно огромным объёмам текстов, полученным в ходе осуществления проекта Google по оцифровке всех книг, изданных после 1500 года, будущее машинного перевода покажется необычайно перспективным.

Однако машинный перевод использует алгоритмы. Он ведёт азартную игру со статистикой. Он предполагает, что любой новый текст можно перевести, используя прежние структуры. Такой метод явно более надёжен, чем попытка истолковать события, гадая по козлиной печени. Но он далёк от совершенства. Он строится на общих языковых *структурах*, а не на единичных *событиях* речи. Машинный перевод – всегда перевод на расстоянии, своего рода перевод вслепую. Не стоит забывать, что используемая для него статистика основана на текстах, ранее переведённых переводчиками-людьми, имевшими дело с реальными написанными или произнесёнными текстами. Программа, построенная исключительно на основе средних значений, никогда не сможет передать определённого значения конкретных слов, использованных говорящим или пишущим на определённом языке в единственный момент времени. Ещё раз вспомним Лейбница: «Природа установила шаблоны, имеющие причиной повторяемость событий, но только в большинстве случаев».

Он точно разграничивает два основополагающих аспекта статистического прогнозирования. Первый – это воспроизведение событий, повторение которых в *прошлом* образует структуры, которые могут быть использованы для принятия решений, опирающегося на статистическую вероятность того, что некое событие произойдёт или не произойдёт в *настоящем* или *будущем*. На математике – числах – строится сегодня компьютерная лингвистика. Это поле деятельности инженеров. Вера в универсальную применимость цифровых данных, статистики и разрушительных новых технологий формирует новое понимание сакрального. Но бог алгоритмов может ошибаться. Второй аспект статистического прогнозирования заключается в предупреждении Лейбница: повторяющиеся структуры действительно преобладают в природе, «но только в большинстве случаев». Работать со статистическими прогнозами всегда означает кидать кости.

Если первая обозначенная Лейбницем область – это, конечно, сфера *чисел*, что же лежит в основе его непредсказуемого «большинства случаев»? Следовало бы ответить «*слова*», имея в виду слова, произнесённые или написанные реальными человеческими существами, то есть живой естественный *язык*. Как изучающие филологию и литературу студенты знают вот уже тысячу лет, именно *литература* наиболее активно исследует выразительные возможности языка, поэтому она как раз представляет собой область, где неповторимость событий ценится выше системности, обусловленной наличием повторяющихся структур. И ни один жанр не иллюстрирует это утверждение более наглядно, чем роман.

3. Роман

В оставшееся время у меня не получится сколько-нибудь подробно обосновать это предположение, поэтому в качестве итога я просто выскажу тезис: история романа, по крайней мере, от её современных истоков в XVII–XVIII веках, наполовину состояла из дискуссии между двумя идеологиями с разными взглядами на сущность того, что значит быть человеком. Роман постоянно напоминал о себе последователям Декарта, выступающим под знаменем бестелесного разума и единой структуры. Роман всегда оригинален, вечно нов, поскольку сражается под знаменем высказывания, возможности неповторимого в языке. Двух соперников можно обозначить по-разному, но самым удачным, вероятно, будет разграничение, проводимое Виндельбандом между двумя типами знания – между «*номотетическими*», или обобщающими, науками, подобными физике, пытающимися сформулировать «*законы*», и «*идеографическими*» дисциплинами, которые сосредото-
чи-

ваются на уникальности исследуемых событий, такими, как история и филология.

Роман создаёт мир, в котором язык может в полной мере реализовать свой семантический потенциал. Языковые структуры и статистические данные здесь теряют свою силу. Отсюда неадекватность всех попыток сформулировать универсальную поэтику. Роман там, где живёт неповторимая человеческая личность – не *l'homme machine*⁸ или «среднестатистический человек», а подпольный человек.

Характеристика, которую подпольный человек даёт Петербургу, «самому отвлечённому и умышленному городу на всём земном шаре»⁹, делает его подходящим местом для размышлений о постоянно обнаруживающей себя пропасти между абстрактной системой и неприкрытым человеческим желанием. И Достоевский изображает отношение между событием и закономерностью, человеческими страстями и задающими условия законами именно как битву. Система подавляет свободную волю, подобно крепости, каменной стене, в основе которой «законы природы, выводы естественных наук, математика... нечего делать-то, потому дважды два – математика». Затем герой добавляет:

...Восставить нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам ее законы или не нравятся¹⁰.

В наш отрицательный век» люди всё ещё натываются на шипы закономерностей, но подпольный герой провидит время, когда человек «перестанет добровольно ошибаться... <...> Законы природы стоит только открыть, и уж за поступки свои человек отвечать не будет... Все поступки человеческие, само собою, будут расчислены тогда по этим законам, математически, вроде таблицы логарифмов, до 108 000, и занесены в календарь; или еще лучше того, появятся некоторые благонамеренные издания, вроде теперешних энциклопедических лексиконов, в которых все будет так точно исчислено и обозначено, что на свете уже не будет более ни поступков, ни приключений¹¹.

Тогда уже не будет желаний, ведь «что за охота хотеть по табличке?» Превратиться в «органный штифтик», может быть, не так уж плохо для человеческого существа, поскольку, когда исчезнут поступки и приключения – единичные события, – исчезнет и безумие истории, каким предстаёт прошлое человечества: «...Все можно сказать о всемирной истории, все, что только самому расстроенному воображению в голову может прийти. Одного только нельзя сказать, – что благоразумно». Необъяснимая нелепость человеческой истории и непредсказуемость, определяющая приключения, состоит именно в событиях, выходящих за рамки нормы, чреватых непредвиденными последствиями. Именно событийность

составляет человеческое как таковое: «...Все дело-то человеческое, кажется, и действительно в том только и состоит, чтоб человек поминутно доказывал себе, что он человек, а не штифтик!»¹².

Подпольный человек несколько раз использует привычную формулу «дважды два четыре» как синоним естественных наук и всех прочих высокоразвитых технологий упорядоченности. Но, завершая свою тираду, он представляет свой вариант этой формулы:

...Дважды два четыре – все-таки вещь пренесносная. Дважды два четыре – ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь; но если уже все хвалить, то и дважды два пять – премилая иногда вещичка¹³.

Примечания

¹ *Hacking I.* The Emergence of Probability. A Philosophical Study of Early Ideas About Probability, Induction and Statistical Inference. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

² *Бернштейн П. Л.* Против богов. Укрощение риска. М.: Олимп-Пресс, 2000. С. 19.

³ Там же.

⁴ *Шеннон К.* Математическая теория связи // Работы по теории информации и кибернетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1963. С. 243.

⁵ «Президент Линкольн был хорошим юристом/адвокатом/правоведом» (англ.).

⁶ «По утрам я чищу зубы» (фр.).

⁷ «Президент Линкольн был хорошим адвокатом» (фр.).

⁸ Человек-машина (фр.).

⁹ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 7. М.: Лексика, 1996. С. 327.

¹⁰ Там же. С. 332.

¹¹ Там же. С. 340–341.

¹² Там же. С. 346.

¹³ Там же. С. 348.

Т. Д. Венедиктова (Москва)

Что буржуазного в «буржуазном жанре»?
ИДЕОЛОГИЯ И РОМАН

*Делиться друг с другом метафорами, –
один из тех опытов, ради которых мы живем.*
У. Бут¹.

В связи с проблемой литературы и идеологии, кажется, ни о чем так много не писалось за последние сто лет, как о реалистическом романе: под знаком его способности к критике и обличению буржуазных нравов, а также наоборот – под знаком подозрений в негласном сговоре с буржуазным мировосприятием на почве конвенций жизнеподобного письма. Споры сторонников реализма и его противников, традиционалистов и модернистов, марксистов и постструктуралистов (с причудливыми, порой, рокировками в тех и других рядах) длились не одно десятилетие, и ценны тем, что в них прорабатывались, последовательно и все более тонко, оба понятия – идеологии и литературы, – а также секрет их взаимосвязи. Секрет этот прячется, несомненно, в конструкции социального субъекта, – возникшей исторически и далеко не изжитой, при том даже, что понятие «современность» обогатилось приставками «пост» и «пост-пост», а «век буржуа», по противоречивому заявлению Ф. Моретти, закончился, в то время как эпоха капитализма – отнюдь нет².

Проблеме идеологии, если считать, что начало ее разработке положил А. Дестют де Траси и его единомышленники, немногим более двухсот лет. Фактически, предметом обсуждения при этом становится способ организации общественной и культурной жизни, актуальный для «современного» социума. В традиционном обществе, где «схематические образы социального порядка»³ передаются по наследству и освящены божественной санкцией, идеология маргинальна, – актуальной она становится в ответ на «напряжения», связанные с нарастающей дифференциацией социума, невозможностью руководствоваться привычными моделями поведения, переживанием растерянности и дезориентации, необходимостью адаптироваться к новому. Уже из этого следует, что природа идеологического высказывания прежде всего перформативна, и вопрос правомернее ставить не об истинности его или (чаще) ложности, а о характере работы, которую такое высказывание осуществляет в культурном контексте.

В условиях, когда коллективные шаблоны поведения остро осознаются как историчные, живущие во времени и подлежащие периодической ревизии, а коллективные мировоззренческие установки – как плоды конструирования, «сочинения», воображения, человек пробует занять в отношении их неоднозначную, внутренне парадоксальную позицию доверчивого недоверия. Любая идеология включает в себе эмоционально-ценностную правду, которая частична, условна, небуквальна и ценна не так соответствием чему-то предполагаемо объективному в жизни и мире, как способностью организовывать поведение (группы) людей, быть основой социального действия и сплочения. Поэтому сложная позиция одновременной апологетики и критики, принятия и сомнения в отношении идеологического высказывания уместна и даже практически предпочтительна, как свидетельство трезвого баланса и «определенной интеллектуальной изощренности»⁴.

Почему литература на заре буржуазного века становится вдруг одержима идеей жизнеподобия и достигает в нем неслыханных высот? Возможно, именно потому, что шокирующе литературоподобной становится жизнь. Комментируя «подъем фикциональности» в романе XVIII века, К. Галагер напрямую связывает этот феномен с умножением разного рода социальных конвенций, принимаемых условно и действенных, несмотря на очевидность их контрактной, т. е. искусственной природы: «Современность дружественна вымыслу, потому что отводит важную роль подозрительности, мысленному эксперименту и условности предоставления доверия (кредита), – пишет американская исследовательница. – <...> Подобная гибкость мысленных состояний – *sine qua non* современной субъективности»⁵. Относительно быстрое освоение широким читателем умения «без особого труда переходить из воображаемого мира чтения в мир повседневной реальности»⁶ без их отождествления или смешения предстает, в этой логике, одним из важнейших культурных достижений «современности», одним из важнейших условий эффективного обживания нового социального уклада.

Новый способ социальной жизни характеризуется интенсивной динамикой производства условных истин, их состязания и взаимной критики, разоблачения, замещения новыми, подлежащими критике в свой черед. Бальзаковское выражение «утраченные иллюзии» указывает на парадоксальный характер дважды утраченной истины (если исходить из того, что иллюзия, по определению, – истина, ставшая предметом разочарования). Двойное отрицание не ведет, как можно бы предположить, к восстановлению истины подлинной: в мире «Человеческой комедии» на смену одной иллюзии тут же является другая, а полная без-иллюзорность существования едва ли вообще желанна,

поскольку чревата бездвижением, смертью желаний и творческих стимулов. *Воображение* и *язык* становятся в этой ситуации по-новому функциональны, а также повышенно интересны – как социальные силы, которыми человек распоряжается, пребывая одновременно в их распоряжении, посредством которых реальность и воспроизводится (отображается), и производится⁷.

Ограничивая свое понимание идеологии уже готовыми продуктами сознательной, теоретической мысли, мы отрезаем себе путь к исследованию самых интересных аспектов ее функционирования в современной культуре. В комплексе идеологии огромную роль играет как раз то, что мысли предшествует, сопутствует ее становлению и в итоге обеспечивает ей широту и мощь социального воздействия: *чувственно-аффективное, воображаемое отношение* к действительности. О последнем нельзя даже сказать, что оно существует в чьей-то голове или головах, поскольку речь идет о сплаве символических, дискурсивных и поведенческих практик, который обнаруживает себя не иначе, как в действии. О природе этого действия уже говорилось выше, но применительно к нашему материалу возможно еще уточнение.

«Современное» состояние социума и культуры отмечено переживанием фрагментации общего мира и нарастающей опосредованностью человеческих отношений. Отсюда – повышенный спрос на идеологии как эвристические конструкции, позволяющие овладеть миром символически, обосновывать смысл существования через принадлежность к коллективному «мы». Спрос одновременно провоцируется и затрудняется той ставкой на ценности индивидуальной автономии, самостоятельности свободных «рыночных» индивидов, которую делает поднимающийся буржуазный класс. Как, в самом деле, соединить несоединимое – обособленную жизнь души (наличие таковой у любого, самого «обыкновенного» человека – одно из принципиальных открытий буржуазной эпохи) и возможность социальной связи, частный интерес и чувство принадлежности целому, свободу самосозидания и дисциплину общего закона? Нужен цемент, который обеспечил бы сцепление новых субъектов «абстрактного, атомизированного социального порядка», притом был бы «и достаточно стойким, и достаточно податливым». Таким цементом оказывается идеология⁸.

Идеологический акт, по мысли Г. Мусихина, на чьи рассуждения мы в данном случае опираемся, куда ближе эстетическому акту, чем доктринерской рационализации, – поскольку предполагает *как бы спонтанное* усмотрение и переживание гармонии между частным и общим, индивидуальным и коллективным, свободой и принуждением. Попутно производится нечто ценное (поскольку остро

дефицитное) в контексте «современности»: переживание мира-как-дома, целостного и дружественно соразмерного человеку, переживание удовольствия от стихийно-свободного единения с другими людьми. Идеологические конструкции предстают, таким образом, как эстетичные, метафороподобные в своем устройстве. В то же время эстетическая теория, становящаяся и развивающаяся в XVIII–XIX столетиях, предстает «своего рода метафорой самоопределения, которое было самодостаточным явлением либерального общества и свободного рынка»⁹.

Как нетрудно заметить, ключевым словом в этом рассуждении является слово «метафора». Представление о человеке как существе, производящем метафорические подобию и использующем их в качестве инструментов освоения, осмысления и упорядочения мира, разделяли очень разные исследователи современной культуры (в их числе Ф. Ницше, В. Беньямин¹⁰, К. Гирц, Дж. Лакофф и М. Джонсон¹¹), хотя приходили при этом к очень разным выводам.

С точки зрения когнитивистов, идеологема сродни концептуальной метафоре, которую ее пользователи практически не замечают, не воспринимают в качестве таковой, – в силу привычки она принимает вид бесспорной истины. Специфическая ценность такой «мертвой» метафоры – в том, что она дает человеку то самое ощущение уверенности, понятности, стабильности, надежности, которое в «современном» обществе в явном дефиците. К примеру, метафорический образ «невидимой руки» был использован Адамом Смитом (всего трижды) исключительно с целью выразить странное несовпадение между индивидуальной человеческой волей, всегда подслеповатой и – равнодействующей многих волей, которая формируется стихийно, невидимо и непостижимо для обычного человека. Смит ввел метафору, не придавая ей большого значения, пытаясь прыгнуть через разрыв, непреодолимый для него логически – между частным интересом-эгоизмом и разумностью общечеловеческого интереса и порядка, на которые он возлагает надежды. Уже позднейшими читателями и толкователями метафора была возведена в ранг «общего места» или даже «закона» рыночной экономики, то ли естественного, то ли провиденциального. Утратив чувственную силу и именно ценой этой утраты, фигура речи отвердела, обрела авторитетность и квазиобъективность. Сотрудничая с идеологией, метафора не обогащает, скорее, редуцирует смысл, направляя его по руслу определенного «режима истины». Например, буржуазная идеология задает целостное, квазинатуральное видение реальности как поля конкурентной борьбы, в которой стороны движимы эгоистическим интересом, жадной обладать¹².

Впрочем, человек не только «использует» языком, но и сам разнообразно язык использует, и метафора (в зависимости от способа обращения с нею) способна как стреноживать, ограничивать производимый смысл, так и освобождать, создавать новые смысловые возможности. С точки зрения К. Гирца, ответ на вызов новизны – одна из важнейших функций и метафоры как фигуры речи, и идеологии как культурной системы.

Литература, в некотором смысле, ровесница идеологии (как современный культурный институт она сложилась немногим более двух столетий назад) и даже, пожалуй, ее «неродная сестра». Как и идеологический дискурс, литература притворяется описанием или «картиной мира», представляя собой сложно опосредованное перформативное действие, в котором смысл не так воспроизводится, как производится (применительно к контексту). «Язык, исполненный страсти... который действует посредством читателей»¹³, – это определение литературы, предложенное Дж. Х. Миллером, прекрасно подходит и к идеологии. Для литературы, как и для идеологии, характерна специфическая инструментализация метафоры, только не ценой ее омертвления, а как раз напротив – оживления, актуализации эмоционально-смыслового резонанса. «К общему месту, – писал Флобер, – прибегают только глупцы или величайшие творцы, натуры посредственные его избегают, они гонятся за находчивостью, случайностью»¹⁴. В этой логике (намеренно парадоксальной), прибегнуть к общему месту – знак творческой силы пишущего, и к читателю при этом предъявляется не заниженное требование, а ровно наоборот. Поскольку литературный текст заведомо предстает не как оформленный и фиксированный (авторский) смысл, но как пространство смыслообразования, в котором любой элемент может оказаться носителем неявного и даже непредсказуемого – меняющегося за счет изменчивого контекста восприятия – значения. Текст и в целом работает как метафора, отсылая к иному, чем то, о чем говорит прямо, но не признаваясь, к чему именно.

Любое литературное произведение (по выражению У. Бута) предполагает невидимую преамбулу от автора: «Если вы спросите, что такое жизнь, то лучший ответ, какой я могу дать, – вот этот фрагмент переживания жизни»¹⁵. Сам «фрагмент», будучи вымышлен, не имеет референта в реальности. Точнее: референтом имеет не нечто конкретно сущее, а авторское отношение к сущему. О романной правде жизни мы всегда помним, что она произведена кем-то: какой-то человек (автор) взял на себя творческую инициативу по воплощению своего отношения к жизни в текст. Поскольку проникнуть в суверенность чужой индивидуальности невозможно, почтить это усилие автора читатель может только подхватив его, тактично развив, соучастно осво-

ив применительно к собственному опыту и обстоятельствам чтения. Такая возможность и даже обязанность входит в состав литературного пакта: он предполагает в читающей аудитории сложную совокупность навыков эстетического поведения, в их числе – чуткость к имплицитным действиям текста и умение получать удовольствие от погружения в иллюзию под защитой доверчивого недоверия (*suspension of disbelief*). Литература, по выражению Т. Иглтона, «представляет собой опасность, загадку, вызов и (едва ли не) оскорбление для тех, кто, умея читать, тем не менее не умеет «читать»»¹⁶.

«Буржуазный роман» (роман Бальзака или Флобера) в качестве «школы жизни» учит, в итоге, не конкретным этическим нормам, а определенному виду активного внимания. Наивысшее из удовольствий, извлекаемых из чтения, – это возможность экспериментального соучастия в производстве языка, производстве определенного типа сообщества и производстве самого себя как определенного типа субъекта. По сути, восприятие литературного произведения это «чисто идеологическое событие»¹⁷, идеологический акт в масштабе индивидуального опыта.

Можно сказать, что воображение читающего подвергается определенной социальной обкатке (в этом смысле классический реалистический роман XIX века оправдывает прилепившуюся к нему этикетку «буржуазный жанр»), которая включает в себе и репрессивный момент, и момент продуктивный – и ограничение, и раскрепощение воображения (их предпочтительно видеть как противоречивое единство). Осваивая формы активного соучастия в литературном диалоге, мы учимся жить в идеологии и с идеологией, – инвестируем доверие в схемы опыта, который разделяем с другим(и), при сохраняющейся возможности дистанцироваться, встать в позицию критики. Мы учимся воспринимать властный иллюзионизм идеологии как «скрытый аспект всякой человеческой культурной деятельности»¹⁸, который не обязательно демонизировать, именно потому, что, проявляя к нему внимание, мы как раз и выходим в какой-то мере из роли слепых, пассивных жертв. Практическое обживание сложно устроенного диалогического пространства литературного произведения не гарантирует свободы от идеологических воздействий, но, возможно, в какой-то степени формирует к ним иммунитет.

Один из самых сложных – одновременно ценных и сомнительных – социально-коммуникативных навыков, благоприобретаемых «современным» субъектом в практиках литературного чтения, – это умение конструировать системы социальных верований и рефлексивно использовать их, осознавая их полезность, но признавая и их иллюзорность. Мир, в котором нет над-социальных гарантий

смысла, обязывает человека к действию, одновременно предполагая в нем и даже требуя от него чувствительности к сложной природе человеческого действия. Достоинство и доступная человеку мера свободы связывается не со свободой от иллюзий, а со способностью относиться к ним дифференцированно и критически, видеть их со стороны, работать с ними. Выражаясь словами К. Касториадиса, «мы вынуждены творить добро в обстоятельствах, не познаваемых вполне и неопределенных»¹⁹. Литературный «урок правды и добра» в этих условиях эффективен не как назидание мудреца – невладеющим мудростью, а скорее как взаимное творческое испытание.

У Флобера в одном из писем Луизе Коле встречается любопытное замечание о «двух разновидностях» современной литературы, о которых он далее пишет так: «одну (и лучшую) я назову национальной, другую интеллектуальной, индивидуализированной. Для осуществления первой нужно, чтобы у масс наличествовали общность идей, солидарность (которой нет), внутренняя связь; для полного развития второй нужна *свобода*»²⁰. Литература первого рода, по Флоберу, отсылает к зоне надежных, коллективно разделяемых смыслов, литература второго рода – к возможности индивидуального выбора, сопряженной с неопределенностью, ответственностью, рефлексией и риском. Фактически, здесь говорится о двух видах ценностей, которые представляются равно необходимыми, но противоположными и несовместимыми, – во всяком случае, не ясно, как их совместить в актуальных общественных условиях. Одновременно здесь подразумеваются и разные типы художественного эффекта, которые может производить литература: один отвечает потребности в переживании общности, уверенной сопричастности, другой – потребности в свободном творческом самопроявлении. В одном случае источником удовольствия служит опознание и подтверждение ожидаемого, в другом – удивление, неожиданность открытия, не обязательно даже приятного. В одном случае подтверждаются коллективные гарантии мироустройства, в другом – формы индивидуального опыта открываются пересозданию и обмену. Идет ли здесь речь о литературе идеологизированной, предназначенной для масс и – другой, интеллектуально требовательной, свободной от идеологии? Или все же скорее о парадоксальной, двойственной потенции, которая присутствует в любом литературном тексте, – о переживаниях, которые неразлучимы в акте чтения и не исключают, а обостряют и развивают друг друга? В случае выраженного неравновесия этих двух видов удовольствия текст воспринимается либо как слишком пресный, либо как слишком трудный. Мера их равновесности определяется степенью творческой амбициозности

литературного письма и готовностью аудитории открывать свои эстетические установки пересмотру, отвечая на «вызов» автора.

Выступая исторически в двойной роли – носителя и критика «буржуазной идеологии», роман разделял и развивал то качество, что служило залогом ее жизнеспособности, – впечатляющей, имея в виду последовательность, радикальность и безусловную основательность критики, которой «буржуазная ограниченность» подвергалась в последние два столетия. В чем причина того, что класс, неоднократно сбрасывавшийся с парохода современности, всякий раз переигрывал своих ниспровергателей и соперников? Может быть, она прячется в способности, культивируемой буржуазным субъектом, поддерживать сосуществование противоположных систем под знаком подвижного баланса, открытого новым возможностям компромисса.

Примечания

¹ Booth W. C. *Metaphor as Rhetoric // On Metaphor* / Ed. S. Sacks. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1979. P. 67.

² Moretti F. *The Bourgeois: Between History and Literature*. London and New York: Verso, 2013. P. 2.

³ «schematic images of social order» (Geertz C. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, p. 218).

⁴ Иллюстрация, предложенная К. Гирцем: «Известен рассказ – возможно, *ben trovato* – о том, как Черчилль, закончив свой знаменитый пассаж об оставшейся в одиночестве Англии: “Мы будем сражаться на взморьях, на посадочных площадках, в полях и на улицах, мы будем сражаться в горах...”, – повернулся к адъютанту и прошептал: “И закидаем их бутылками из-под содовой, потому что винтовок у нас нет”». – Означает ли это, что Черчилль не верил в то, что говорил? Скорее верил, но сохранял критическое, неоднозначное видение ситуации. Его идеологическое высказывание, не будучи истинным, не было и лживым, зато оказалось исключительно эффективным. – «Хотя, к счастью, до проверки не дошло, но кажется очень вероятным, что британцы действительно сражались бы на взморьях, посадочных площадках, улицах и в горах – и, кстати, если бы пришлось, то и бутылками из-под содовой, – поскольку Черчилль точно сформулировал настроение сограждан, а сформулировав, мобилизовал его, ибо из разрозненных, нереализованных частных переживаний превратил его в общественное достояние, социальный факт». (Гирц К. *Интерпретация культур*. М.: РОССПЭН, 2004, с. 260).

⁵ Gallagher K. *The Rise of Fictionality // The Novel* / Ed. F. Moretti. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006. V.1. P. 347.

⁶ Ibid. P. 380.

⁷ У Г. фон Клейста есть крошечное эссе «О том, как постепенно составляется мысль, когда говоришь» – прозрение в динамическую взаимосвязь мысли, слова и действия, возникающую как бы спонтанно в ситуации общения

и обладающую силой порождать новую реальность. И случайным, и неслучайным образом одним из примеров оказывается эпизод из истории Великой французской (буржуазной!) революции – знаменитый «перун» Мирабо, т. е. момент, когда 23 июня 1789 года тот, по-видимому, неожиданно для себя, заявил королевскому церемониймейстеру от имени Генеральных Штатов (в ответ на требование разойтись): «нет, мы не разойдемся», а потом, чувствуя поддержку разношерстного зала, предъявил отказ как позицию – в почти афористической формуле: «Нация отдает приказы, а не получает их». Клейста интригует высказывание в моменте и контексте его порождения: из магмы воображаемого спонтанно, вдруг, на глазах рождается слово, которое производит новую идею и готово превратиться во властную идеологему-формулу, разящий меч революции.

⁸ Мусихин Г. И. Очерки теории идеологий. М.: Издательский дом ВШЭ, 2013. С. 21.

⁹ Там же. С. 19–20.

¹⁰ Ср. рассуждения Фридриха Ницше «Об истине и лжи во внеэтическом смысле», а также Вальтера Беньямина – о новых формах, которые принимает в «современности» миметическая способность человека. – См.: Беньямин В. Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 164–170.

¹¹ Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем, М.: УРСС Эдиториал, 2004.

¹² См.: Goatley A. Washing the Brain – Metaphor and Hidden Ideology. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 2007 (особенно глава «Капитализм и развитие идеологических метафор»).

¹³ Miller J. H. On Literature. London and New York: Routledge, 2002. P. 214.

¹⁴ Flaubert à Louise Colet. 6.01.1853 // Flaubert G. Correspondance: IV vols / Ed. J. Bruneau. Vol. II. Paris: Gallimard, 1980. P. 233.

¹⁵ Booth W. C. Metaphor as Rhetoric. P. 68.

¹⁶ Eagleton T. Criticism and Ideology. London and New York: Verso, 1991. P. 165.

¹⁷ Об этом см.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр.соч.: в 7 т. Т. 6. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 125–126.

¹⁸ Мусихин Г. И. Очерки теории идеологий. С. 202.

¹⁹ The Castoriadis Reader / Ed. D. A. Curtis. Oxford: Blackwell, 1997. P. 400.

²⁰ «Il y a deux espèces de littératures, celle que j'appellerais la nationale (et la meilleure); puis la lettrée, l'individuelle. Pour la réalisation de la première, il faut dans la masse un fonds d'idées communes, une solidarité (qui n'existe pas), un lien; et pour l'entière expansion de l'autre, il faut la liberté». (Flaubert à Louise Colet. 28.12.1853 // Flaubert G. Correspondance. Vol. II. P. 492).

М. Н. Недосейкин (Воронеж)

**НАУКА КАК ИДЕОЛОГИЯ В РОМАНЕ Г. ФЛОБЕРА
«БУВАР И ПЕКЮШЕ»¹**

В 1879 году Анатолий Франс, до того времени скорее известный своими поэтическими опытами, довольно серьезно заявляет о себе и как о прозаике, публикуя под одной обложкой сразу две повести – «Иокаста» и «Тощий кот». По широко известной писательской традиции один из экземпляров он отправляет и такому мэтру французской словесности, которым на тот момент безусловно уже был Гюстав Флобер. Последний в своем ответном письме-рецензии от 7 марта 1879 года так отозвался об этих произведениях: «Давно уже не читал я ничего, что было бы до такой степени *безукоризненным* (выд. автором. – М. Н.). Первый ваш рассказ (имеется в виду повесть – М. Н.) превосходен, что до второго, то я беру на себя смелость назвать его шедевром». И если к «Иокасте» у мэтра все-таки были некоторые вопросы в плане мотивации поведения центральных персонажей, то второе произведение продолжает оставаться чуть ли не идеальным: «Что касается «Тощего кота» – я наслаждался от первой до последней строчки, просто им упивался. Всех ваших старичков так и видишь (выд. автором. – М. Н.). <...> А стиль какой чудесный – так просто, свободно, без всякой рисовки! Настоящая литература – этим все сказано»².

В этом, казалось бы исключительно комплиментарном по своему характеру ответе, на первый взгляд нет ничего примечательного. Действительно, как хорошо известно, Флобер не очень любил прямо высказывать собратям по перу свои настоящие мысли и эмоции по поводу того или иного присланного текста, был в таких случаях чрезвычайно сдержан и учтив. Другое дело, что в письмах к иным адресатам он мог позволить себе неприкрытые оценки. Так, например, после длинного и в целом доброжелательного письма к Гюисмансу в связи с романом последнего «Сестры Ватар» (все тот же 1879 год), он вскоре замечает г-же Роже де Женетт: «Последние дни я прочел две присланные мне книги – “Сестры Ватар” Гюисманса, ученика Золя, – ее я нахожу отвратительной, и “Тощий кот” Анатоля Франса – вот это очаровательно!»³. Если в случае с Гюисмансом ситуация выглядит более чем прозрачной, то Франс, как прекрасно видно, в обоих вариантах получает одинаковую – положительную – оценку. Причем, что чрезвычайно важно для разбираемой здесь темы, акцент Флобером полностью перенесен на повесть «Тощий кот», тогда как «Иокаста»,

в которой слишком много натуралистических черт, вынесена уже за скобки его читательского сознания.

Такая увлеченность франсовским текстом получает особую смысловую нагрузку, если обратить внимание на одного из персонажей, из тех, которых Флобер и обозначил словом «старички». На самом деле речь идет о достаточно еще молодых людях, которые просто ведут богемный образ жизни. Их обычное место встречи – таверна «То-щий кот». Эти персонажи и составляют рельефный фон для развития центральной интриги. Одним из таких персонажей является скульптор Лабанн, который получил заказ на памятник жертвам тирании императора Гаити Фаустина I. Однако по прошествии нескольких месяцев он даже не сделал еще рабочей модели, так как его творческий подход в обязательном порядке включает в себя следующее: «Когда я собираюсь выполнить какой-нибудь скульптурный замысел <...> то не прикоснусь к глине, пока не прочту тысячи полторы книг. Все – во всем. Разрабатывать тему, отрывая ее от целого, – прием надуманный и порочный»⁴. Понятно, что в результате его художественная деятельность практически полностью сводится к таким подготовительным этапам как, например, штудирование статьи из медицинского журнала на тему пигментации у представителей темнокожей расы или дотошное изучение вопроса о геологическом строении Антильских островов в целом.

Невозможность что-то реально создать, постоянное оттягивание решающего действия оценивается Франсом в этом произведении вполне однозначно: как антитворческое начало. По сути дела скульптор Лабанн, как впрочем и все остальные представители богемы в «Тощем коте» (правда, в разной степени), обладает одним единственным сущностным качеством – творческой импотенцией. Но самое любопытное здесь заключается в том, что методика работы этого персонажа очевидным образом пародирует – уже довольно известные на тот момент – «научные» установки творчества самого Флобера, который неоднократно пропагандировал идею «чтобы писать, необходимо знать все»⁵. В качестве наглядной иллюстрации приведем небольшой пример, связанный с разработкой теперь уже хрестоматийного эпизода с неудачной экспериментальной операцией в «Госпоже Бовари» (1857). Сначала Флобер самостоятельно изучал этот вопрос: «Вчера я весь день бешено занимался хирургией. Изучаю раздел искривления стопы. За три часа я одолел целый том этой занимательной литературы и сделал заметки»⁶. А примерно через неделю он же сообщает: «Я по уши завяз в хирургии. Сегодня нарочно ездил в Руан к своему брату и долго с ним беседовал об анатомии стопы и болезненных ее искривлениях»⁷. Надо сказать, что в результате Флоберу пришлось довольно радикально переписать эту сцену, так как выяснилось, что

почерпнутая им книжная информация оказалась во многом несостоятельной. И подобные ситуации сопровождали писателя на протяжении всего его творческого пути.

В таком контексте довольно закономерно возникает простой вопрос, каким образом Флобер пропустил этот очевидный критический выпад «начинающего» коллеги по литературному цеху?

До некоторой степени разобраться в этом историко-литературном казусе, как нам кажется, можно, если обратиться к последнему незаконченному флюберовскому художественному проекту «Бувар и Пекюше» (1881). Ведь именно в этом романе подвергается явной критике то самое всеобщее увлечение наукой, которого не избежал и сам Флобер⁸.

Здесь необходимо хотя бы кратко напомнить общую коллизию первого тома этого произведения, который сводится к тому, что два случайно познакомившихся переписчика, Бувар и Пекюше, выйдя на пенсию, решают поселиться в деревне и посвятить остаток своей жизни разного рода исследованиям. Их совместное существование с этого момента представляет собой удивительную череду разного рода увлечений: от садоводства до философии. К их сожалению, правда, они всегда приходят к чувству разочарования, так как осваиваемая «научным» методом область всякий раз оказывается чрезмерно противоречивым и сложным объектом. Идеальная жизнь на природе в соответствии с достижениями современной науки никак не дается им. В концовке первого тома, который Флобер так и не успел дописать, оба персонажа возвращаются к своему самому любимому делу – переписыванию уже существующих книг и документов.

Второй том должен был представлять собой своеобразный сборник выписок из многочисленных книг, прочитанных главными героями. Кстати, именно поэтому писатель был абсолютно уверен, что второй том будет создан в очень короткие сроки. Характер этих выписок прекрасно известен: это собрание глупостей великих и не очень великих людей, явно корреспондирующих с еще одной незаконченной работой Флобера – «Лексиконом прописных истин». Приведем буквально несколько характерных примеров, широко разрекламированных еще Мопассаном: «Собаки бывают обычно двух противоположных окрасок: светлой и более темной. Это устроено для того, чтобы мы могли разглядеть собаку на фоне мебели, в каком бы месте дома она не находилась, иначе ее окраска слилась бы с окраской мебели» (Б. де СенПьер «Соответствия в природе»); «Женщины в Египте публично совокуплялись с крокодилами» (П.Ж. Прудон «О праздновании воскресенья», 1850); «Никогда не существовало царствующей семьи плебейского происхождения. Если бы такой феномен появился, это

составило бы эпоху в истории мира» (Ж. де Местр «Санкт-Петербургские вечера»); «Мне думается, что преподавание истории может быть сопряжено с неудобствами и опасностями для преподавателя, а также и для учащихся» (Ф.А. Дюпанлу)⁹. Понятно, что в первом томе подобного рода глупостей не меньше, просто их авторство не всегда эксплицировано.

Практически сразу сформировались и основные исследовательские позиции, сопровождающие этот незаконченный текст вот уже более ста пятидесяти лет. Их всего три: во-первых, считается, что Флобер изобразил эпистемологический тупик науки, науки вообще; во-вторых, Флобер критикует не науку вообще, а только ее популярную форму; и, в-третьих, Флобер критикует буржуа, который все оглушает, даже науку¹⁰.

Примечательно, что любое из этих объяснений действительно подходит для объяснения флоберовского романа. И это сразу же несколько запутывает дело. Флобер, в традиционной, в общем-то, для себя манере, что называется, на пустом месте (если вспомнить знаменитый образ «книги ни о чем»¹¹), умудряется создать область двусмысленности и неопределенности¹², касающейся авторской точки зрения. Поэтому принято считать, что этот текст устроен каким-то таким особенным образом, что позволяет ему заранее включить в себя любое аналитическое усилие, уничтожить дистанцию, необходимую для его понимания, включая, между прочим, и размышления, принадлежащие собственно его создателю, то есть самому Флоберу.

Другими словами, здесь оказалась поставлена под вопрос сама возможность существования объективного метаязыка. Как нам кажется, такое положение дел находит свое частичное отражение, а, следовательно, и объяснение в характере тех неудач, что терпят Бувар и Пекюше. В этой перспективе можно говорить о нескольких типах «научных» ошибок или нелепиц, которые постоянно допускают главные персонажи в этом романе.

В одном случае, это связано с попытками Бувара и Пекюше перенести сугубо теоретические знания в реальность, что называется, без потерь. То есть связь между теорией и практикой воспринимается ими как абсолютно прямая и прозрачная. При этом такое имплицитное понимание и науки, и окружающей реальности как чего-то абсолютно устойчивого, надежного и неизменного постоянно приводит главных персонажей к неудовлетворительным результатам. И теория, и практика оказываются всякий раз сложными образованиями, находящимися в противоречивых, запутанных отношениях, которые не укладываются в мировоззрение этих парижан.

К примеру, занявшись сельским хозяйством и садоводством, Бувар и Пекюше, по их мнению, ничего не добились только потому, что книги, по которым они работали, противоречили друг другу. То есть, реального результата нет по причине отсутствия единой, непротиворечивой теории. В другой раз, увлекшись медициной, они пришли к выводу, что «болезни чересчур многочисленны, средства сомнительны, и в книгах нельзя найти ни одного разумного определения здоровья, недуга, диатеза, ни даже гноя»¹³. Недаром их изыскания обычно заканчиваются подобными сентенциями: «– Возможно, что плодоводство – чушь! (сказал Пекюше – *М. Н.*). – Как и агрономия! – ответил Бувар» (4, 183).

Таким образом, если попробовать обобщить этот тип благоглупостей, то можно увидеть их источник в неосознанном наложении друг на друга двух оппозиций: простое/сложное и устойчивое/неустойчивое. Следовательно, наука, по мнению героев, должна быть простой и прозрачной, раз она гарантирует понимание мира, то есть, обеспечивает человека фундаментальной уверенностью с помощью однозначных знаний. В результате можно сказать, что вера в науку, которая движет ими в исследованиях, очень часто скрывает от них реальное функционирование научного знания. Эта удивительная вера вообще ставит науку на грань исчезновения, так как любое проявление обычной и повседневной научной работы, полной противоречий, просто ими отрицается.

Другой вид неудач, сопряженный, конечно же, с первым, связан с нарушением «обычной» последовательности действий. Действительно, Бувар и Пекюше, словно дальние литературные родственники известного персонажа Гюисманса дез Эссента, делают все наоборот. Так, решив стать художниками слова, они решают сначала изучить эстетику, поэтику, грамматику, а уже потом приступить к написанию (естественно!) гениальных художественных произведений. Но, изучая эти дисциплины, персонажи понимают, что, к примеру, «составители грамматик не согласны между собой. Одни видят красоту в том, что другие считают ошибкой. Соглашаются с принципами, отвергая следствие, допускают следствие, отрицая принципы, опираются на традицию, отбрасывают мастеров и пускаются в необыкновенные тонкости. Литре доконал Бувара и Пекюше своим утверждением, что орфография никогда не была и не будет неоспоримой. Из этого они заключили, что синтаксис – фантазия, а грамматика – иллюзия» (4, 258–259).

Понятно, что писателями друзья не стали. Цель и средство здесь как будто меняются местами. Думается, что такое методически практикуемое переворачивание всякий раз и блокирует возможность что-либо сделать. Персонажи сами выстраивают мир, в котором затруднено какое-либо поступательное движение к той или иной цели.

И связано это с постоянной инверсией средств и целей, целого и части, настоящего и будущего времени и т. п. Чего-нибудь добиться в этом случае просто не представляется возможным. Переворачивание создает изначальный семантический тупик¹⁴. Потому и результат тот же самый, что и при первом типе неудач: «Они начали строить рассуждения на прочной основе; она рушилась; и идея сразу исчезала, как улетает муха, когда готовишься ее поймать» (4, 319).

В романе существует и еще одна разновидность неурядиц, из-за которых оба персонажа так и не состоялись как исследователи. Например, чтобы разобраться в довольно близкой для них эпохе – Великой революции 1789 г. и царствования Наполеона – «нужно было бы прочесть все исторические книги, все мемуары, все газеты и все рукописные документы, ибо малейший пропуск может породить ошибку, которая повлечет за собою другие, и так без конца. Они от этого отказались» (4, 240).

Очевидно, что в данном случае причина неудачи кроется в особом характере времени науки. Речь идет о всем известной открытости и потенциальной бесконечности в работе, скажем, того же ученого-историка, для которого словечко «все» выступает скорее эпистемологическим горизонтом, а не реально достижимой целью. Для Бувара же и Пекюше знание – это всегда сумма всех точных и проверенных фактов здесь и сейчас. Получается этакая «количественная» наука, которая не терпит пустоты, иначе это и не наука вовсе. В идеале знание подобного рода должно словно бы замыкаться само на себя, образовывать фигуру круга.

Пожалуй, на основе вышеперечисленных фактов и рассуждений, можно попробовать сделать ряд выводов. Итак, отношения между персонажами и областью их интересов всякий раз структурируются в соответствии со следующими образцами: стремление к упрощению сложного, связанное с феноменом веры; квазисемантические инверсии, блокирующие на самом деле возникновение смысла; и наконец – стремление к тотальной полноте знания. Своеобразной базой этих исследовательских подходов Бувара и Пекюше, думается, является их желание лишить науку ее исторического измерения, вывести научное знание из истории. Тем самым не будет преувеличением сказать, что они подспудно добиваются завершения научного проекта в целом. Желание быть ученым, желание все знать вступает в непримиримое противоречие с собственно работой ученого, с поиском истины.

Правда, дело здесь осложняется еще и тем фактом, что сами по себе устремления главных персонажей, вне обрисованного здесь романного контекста, выглядят вполне работоспособными. Действительно, стремление собрать всю информацию в связи с тем или

иным предметом, предварительное знакомство с методиками анализа, предшествующее собственно исследованию, необходимость быть уверенным в силе науки перед лицом какой-либо проблемы – все это неизменно присутствует в арсенале научного сообщества. Просто в произведении они представлены таким странным и необычным образом, что постоянно возникает искушение примкнуть к мнению самого Флобера, который однажды предложил для своего произведения известный подзаголовок – «Об отсутствии метода в науке»¹⁵.

Природа этого искажения, как нам представляется, связана с тем, что с помощью таких амбивалентных действий (одновременно верных и глупых) Бувар и Пекюше демонстрируют не только свое скрытое «антинаучное» желание завершить науку, но и попутно обнаруживают еще одно ее измерение, которое некоторыми своими чертами чрезвычайно напоминает известное описание мифа у раннего Ролана Барта («Мифологии», 1957)¹⁶. В самом деле, во флюберовском романе перед нами вырисовывается скорее область идеологии, только выстроенной вокруг одной ценности, безусловной ценности науки. В этом случае, конечно же, такая «наука» отсылает не к процессу поиска истины, а к удовольствию субъекта от самого факта самоидентификации. Недаром, по мнению российского ученого Г. И. Мусихина, важнейшим условием появления любой идеологии оказывается следующее intersubъективное положение: «я верю, что другие <...> верят в эту же идею как реальность»¹⁷. Бувар и Пекюше потому и действуют совместно, что составляют своеобразную минимальную ячейку обретенной идеологии. Они постоянно поддерживают друг друга, обосновывая общее и личностное существование, обретают себя. Это и составляет основное наслаждение персонажей, то наслаждение, которое как раз и требует постоянного круговращения знания, а не движения в разомкнутую неизвестность. Поэтому, кстати говоря, полного удовлетворения они так никогда и не получают, так как их несуразные действия все время сталкиваются с реальной динамикой знания.

Таким образом, в романе Флобера складывается очень запутанная ситуация. Понятно, что только с помощью «как бы ошибок» своих персонажей французский писатель смог выйти к скрытой идеологической составляющей любой науки, к самому механизму функционирования идеологии в науке¹⁸. «Глупость» героев, оказывается, содержала в себе довольно мощный аналитический импульс. И потому вся их «научная» деятельность оказывается отражением попыток автора ухватить тот тонкий и постоянно ускользающий момент, когда одно явление переходит в другое, очертить формы их взаимодействия. Отсюда, думается, и постоянная корректировка Флобером собственной авторской позиции, своего места в столь подвижном явлении, вплоть

до периодически проявляющейся невозможности сохранить «объективную» аналитическую точку зрения. Или можно выразиться чуть точнее: подвижность обозначенной области порождает в качестве дополнительного эффекта череду специфических «слепых пятен», с которыми так или иначе приходится иметь дело и автору. Последнее, думается, и дало о себе знать в случае Флобера, причем не только в отношении к его собственному произведению, что неоднократно отмечалось, но и к тому критическому выпадку, какой позволил себе когда-то по отношению к мэтру Анатоль Франс.

Примечания

¹ Первоначальный вариант этой статьи был опубликован в: Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Филология. Журналистика», 2015. №2. С. 57–60. Для этого издания статья была существенно переработана, что связано, в первую очередь, с чрезвычайно плодотворной темой и атмосферой конференции. Особую признательность хотелось бы выразить С. Н. Зенкину, В. М. Толмачеву и Н. К. Новиковой за ряд идей, отразившихся в окончательном варианте статьи.

² *Флобер Г.* Письмо Анатолю Франсу от 7 марта 1879 г. / Пер. с фр. А. Л. Андрес // *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи.: в 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1984. Т. 2. С. 229–230.

³ Там же. С. 231. Впрочем, судя по всему, Гюисманс почувствовал настоящее отношение Флобера, вычитав его «между строк», а потому никак не поблагодарил мэтра за проделанный анализ.

⁴ *Франс А.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 234. Пер. с фр. А. А. Худадовой.

⁵ *Флобер Г.* Письмо Луизе Коле от 7 апреля 1954 г. / Пер. с фр. Н. Ф. Кулиш // *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 354.

⁶ Там же.

⁷ *Флобер Г.* Письмо Луизе Коле от 18 апреля 1954 г. / Пер. с фр. Н. Ф. Кулиш // *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 357.

⁸ Ср. хотя бы первую редакцию «Искушения св. Антония» (1849 г.), где уже полновластно присутствуют такие персонажи, как Наука и Логика.

⁹ Цит. по: *Мопассан Г. де.* Гюстав Флобер (II) / Пер. с фр. М. П. Столярова // *Мопассан Г. де.* Полн. собр. соч.: в 12 т. Т. 11. М.: Изд-во «Правда». С. 218, 220, 221.

¹⁰ Описание этих традиций см. в: *Реизов Б. Г.* Творчество Флобера. М.: Худ. лит., 1955. С. 499 и след. Последующие модификации см.: *Зенкин С. Н.* Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002. С. 231 и след. Небезынтересно, что в концентрированной форме они были озвучены уже Мопассаном в упомянутом нами очерке «Гюстав Флобер (II)» (1884). См.: *Мопассан Г. де.* Гюстав Флобер. С. 212–214.

¹¹ *Флобер Г.* Письмо Луизе Коле от 16 января 1852 года / Пер. с фр. Е. М. Лысенко // *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1 С. 161.

¹² Примечательный анализ этой стратегии см.: *Барт Р.* Разделение языков // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 521–522.

¹³ *Флобер Г.* Бувар и Пекюше / Пер. с фр. И. Мандельштама // Флобер Г. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М.: Изд-во «Правда», 1956. С. 205. В дальнейшем ссылки будут даваться по этому изданию в тексте статьи с указанием тома и страниц в скобках.

¹⁴ Очевидно, что здесь возникает знаковая для Флобера тема – тема глупости. Причем в обоих ее вариантах, выделенных еще в свое время Сартром (глупость-субстанция и глупость как заразительный довесок). См.: *Сартр Ж. П.* Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. СПб.: Алетейя, 1998. С. 611 и далее.

¹⁵ *Флобер Г.* Письмо Гертруде Теннан от 16 декабря 1879 г. / Пер. с фр. А. Л. Андрес // Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Т. 2. С. 250.

¹⁶ См.: *Барт Р.* Мифологии. М.: Изд-во Сабашниковых, 1996. С. 262–265. Кстати, вполне закономерным выглядит тот факт, что Барт в своем теоретическом послесловии упоминает и кратко рассматривает именно этот роман Флобера, хотя, конечно же, и в несколько иной исследовательской перспективе

¹⁷ *Мусихин Г. И.* Очерки теории идеологий. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 36.

¹⁸ Именно в этом контексте, думается, было бы интересно сравнить позицию Флобера с устремлениями такого французского ученого XIX в. как Э. Ренан (см.: *Козлов С. Л.* Эрнест Ренан: Филология как идеология. М.: РГГУ, 2012), а также с научно-художественным проектом Э. Золя.

О. Ю. Панова (Москва)

**КЛАССИКА КАК ИДЕОЛОГИЧЕСКОЕ ОРУЖИЕ:
ДВА ЮБИЛЕЯ ПУШКИНА 1937 ГОДА В США***

В отечественной пушкинистике тема празднования пушкинского юбилея 1937 года за границей стала активно исследоваться начиная с рубежа 1990-х гг. В работах, посвященных организации и проведению пушкинских торжеств за пределами СССР, в центре внимания оказывалась в основном деятельность русских эмигрантов и, естественно, проведение юбилея в странах с наиболее многочисленной и сплоченной диаспорой – в первую очередь, это Франция, где под председательством С. Лифаря был создан Международный Пушкинский комитет, Чехословакия, Китай и др. Гораздо меньше внимания уделяется пушкинским торжествам в Англии, а празднования в США, в особенности, инспирированных советскими структурами, остаются практически вне поля зрения исследователей¹, хотя этот материал, несомненно, заслуживает рассмотрения.

Как и в большинстве других стран, в США в 1937 г. конкурировали два Пушкинских юбилея: организованный эмиграцией и направляемый из СССР. История эмигрантского Пушкинского комитета в США и его деятельность с самых первых шагов по его организации в конце 1934 г. и до его преобразования после юбилейных мероприятий в Общество имени А. С. Пушкина была описана В. В. Курченко, президентом Пушкинского общества Америки². Созданный в конце января 1935 года на базе ОРНО (Объединения русских национальных организаций в США), Всеамериканский Пушкинский комитет под председательством Б. Л. Бразоля появился даже раньше Всемирного Парижского Пушкинского комитета С. Ф. Лифаря (который был создан в феврале 1935 г.). Смысл празднования пушкинского юбилея в США был обозначен с первых шагов: чествовать, читать и изучать Пушкина нужно для того, чтобы «Американская Русь сумела послужить Возрождению Великой Руси путями, завещанными Пушкиным»³. Этим мессианским устремлениям было подчинено празднование юбилея русскими эмигрантами в Америке.

Активность «белоэмигрантов» не могла не встревожить тех, кто занимался в СССР культурной дипломатией. Налицо прямая связь

* Статья написана при поддержке гранта РГНФ «Иностранные писатели и СССР: неизданные материалы 1920-х–1960-х годов. Культура и идеология» № 14-04-00557.

между инициативой председателя ВОКС А. Я. Аросева⁴ по проведению «советского зарубежного» пушкинского юбилея с организацией Всемирного Пушкинского комитета в Париже и его активной работой среди русской эмиграции в разных странах Европы, Азии и Америки⁵. В конце 1935 – первой половине 1936 года А. Я. Аросев и зам. председателя ВОКС Л. Я. Чернявский разрабатывают планы по проведению Пушкинского юбилея, несмотря на отсутствие существенной правительственной поддержки и финансирования. Летом 1936 года советский дипломат и уполномоченный ВОКС в Америке К. А. Уманский получает из Москвы письмо-рассылку Общества по культурным связям с заграницей в связи с приближающимся Пушкинским юбилеем:

Секретно

Уполномоченному ВОКС в Америке тов. Уманскому.

7/VI-36.

Уважаемый товарищ,

10 февраля 1937 г. будет праздноваться Пушкинский юбилей. В Вашей стране белоэмиграция уже ведет подготовку к юбилею. Необходимо противопоставить этому – празднование юбилея общественностью Вашей страны через Общество Культсближения.

Для этого мы рекомендовали бы уже сейчас создать при Обществе Комиссию по организации юбилея. На обязанности этой Комиссии должна лежать не только подготовка к самому юбилейному празднованию, но и систематическое освещение в прессе того, что делается в этом направлении в СССР (по материалам, которые ВОКС будет посылать), далее – проведение еще до юбилея вечеров, бесед, концертов музыки на пушкинские тексты и т. п.

Для ориентировки посылаем Вам копию наших предложений Пушкинскому Юбилейному Комитету, сделанных еще в декабре. К сожалению, Комитет до сих пор еще нам не дал ни ответа, ни указаний по существу и лишь несколько дней тому назад заявил, – «делайте, что можете».

По получении этого письма сообщите нам Ваши пожелания и соображения.

С товарищеским приветом

Врио председателя Всесоюзного Общества культурной связи с заграницей:

*Л. Чернявский*⁶.

Этой рассылке предшествовала уже проведенная в США предварительная работа по организации пушкинских торжеств, которая проходила именно под лозунгом «делаем, что можем». К осени 1936 г. был создан Всеамериканский Пушкинский комитет под председательством В. А. Яхонтова⁷.

К декабрю 1936 г. в целом определился состав Американского пушкинского комитета, созданного Яхонтовым на базе Единого фрон-

та русских рабочих организаций в Нью-Йорке и Русской секции Интернационального Рабочего Ордена – РС ИРО⁸. С Пушкинским комитетом дали согласие сотрудничать Американско-Русский Институт⁹ в Нью-Йорке и его отделения в ряде других городов (Сан-Франциско, Чикаго, Филадельфия), а также американское Общество друзей Советского Союза¹⁰, где одной из ключевых фигур был просталински настроенный Корлисс Ламонт. Яхонтову удалось добиться от многих американских знаменитостей согласия предоставить свои имена для включения в состав Пушкинского комитета. В «Консультативный совет» Комитета вошли влиятельный критик Эдмунд Уилсон, лауреаты Пулицеровской премии литературовед Карл Ван Дорен и драматург Элмер Райс, художник Луис Лозовик, заведующий Славянским отделом Нью-Йоркской публичной библиотеки, славист и пушкинист Аврам Ярмолинский и его жена, переводчик Пушкина Бабетта Дойч, выпустившие к юбилею том сочинений Пушкина в новых переводах¹¹; представители левой прессы – главный редактор журнала «New Masses» Джозеф Фримен, публицист Грэнвил Хикс, литераторы, журналисты, переводчики Айседор Шнейдер и Джошуа Кьюниц, профессор-славист Синдей Росс, театральный деятель, режиссер и поклонник советского театра Норрис Хаутон, художник и друг СССР Рокуэлл Кент, скульптор и художник Уильям Цорах, Давид Бурлюк, видные деятели Гарлемского ренессанса Лэнгстон Хьюз, писатель Джеймс Уэлдон Джонсон, Артур Шомбург – создатель коллекции материалов по истории негритянской литературы и искусства, основатель Центра исследований черной культуры при Нью-Йоркской публичной библиотеке. Эти знаменитости в большинстве своем не просто числились в комитете «для солидности», но в той или иной форме внесли вклад в празднование Пушкинского юбилея. В Попечительский совет (группу «меценатов») удалось собрать поистине «звездный состав» -- среди громких имен были Драйзер, Шервуд Андерсон, Джон Дьюи, Альберт Эйнштейн, Уолдо Фрэнк, известные слависты Эрнест Дж. Симмонс, Сэмюэл Кросс (Гарвард), Александр Каун (Университет Беркли), знаменитый издатель Альфред А. Нопф, Корлисс Ламонт, поэт Арчибальд Маклиш, поэтесса, критик и левый общественный деятель Женеви́ева Таггард, известный литератор Роберт Морс Ловетт, журналист Уолтер Дюранти, автор эксклюзивного интервью со Сталиным (1929 г.), работавший в 1922-1936 гг. в московском представительстве «New York Times», знаменитый негритянский певец Пол Робсон. Во главе Попечительского совета был поставлен Роберт Фрост (которого советская пресса, как правило, и указывала в качестве «председателя американского Пушкинского комитета»). Всего в составе комитета числилось около ста человек¹².

Основные направления, по которым велась работа в США, – публикации в прессе, подключение видных американских ученых-славистов, мероприятия в библиотеках, колледжах и университетах, особенно в тех, где есть кафедры славистики, проведение лекций, тематических вечеров, любительских спектаклей, концертов, радиотрансляций, выставок и т. п.

Деятельность американского Пушкинского комитета была разносторонней и масштабной. В. А. Яхонтов высоко оценивал проделанную работу: еще 17 февраля, когда юбилейные мероприятия были далеки от завершения, он радостно констатирует успех в письме к А. Я. Аросеву: «Из посланного мной Вам “календаря” торжеств, связанных с Пушкинским юбилеем, Вы уже знаете насколько широко удалось провести их здесь, в Америке¹³. <...> Пресса здешняя отзывалась на Пушкинские чествования в такой мере, что Пушкин стал одно время злобой дня, и высказывались всякие предположения по поводу такого необычного внимания к писателю иностранцу, которого мало раньше и знали. В числе объяснений, конечно, фигурировало и постоянно-возобновляемое предположение, что это новый заговор “Красных”»¹⁴. В следующем письме Аросеву от 27 февраля 1937 г. Яхонтов заявляет: «...судя по имеющимся у нас данным, у нас эти чествования вылились в гораздо более широкую, разнообразную и импозантную форму, нежели где-либо вне пределов СССР»¹⁵.

Не случайно А. Я. Аросев начинает свои доклады о пушкинских мероприятиях за границей на разных съездах и заседаниях именно с празднований в США¹⁶. Однако ряд его опубликованных в прессе выступлений – это далеко не единственные материалы в советской периодике, где упоминались американские пушкинские торжества. Библиография публикаций в газетах и журналах 1936–1937 гг., посвященных Пушкинскому юбилею в Америке или содержащих упоминания о нем, насчитывает около 30 позиций¹⁷. Среди колоссального массива всей советской прессы тех лет о юбилее это кажется каплей в море, но по сравнению с общим числом советских публикаций о зарубежных празднованиях – вовсе не так уж мало.

Советский читатель мог следить за соперничеством «двух юбилеев» за границей по публикациям в периодике, которые делились на несколько типов.

Заметки новостного характера, обычно располагавшиеся в таких рубриках, как «Пушкинские дни за рубежом», «Заграничные отклики на 100-летие со дня смерти Пушкина» и т. п., представляют собой в основном нейтральные по тону сообщения стандартного характера и воспроизводят базовые сведения с небольшими вариациями и дополнениями. Вот типичный пример такого новостного формата:

Пушкинские комитеты за границей.

<...> В США создан пушкинский комитет, в который вошли представители Американо-Русского института (Общество культурного сближения с СССР), Общества американских друзей Советского Союза и т. д. В помещении Центральной публичной библиотеки Нью-Йорка откроется пушкинская выставка. Предстоит ряд докладов, собраний, митингов.

(Известия. 1937. 8 января. № 6. С. 4)¹⁸.

Такие сообщения претендовали на объективность и должны были создавать впечатление, что юбилейные празднования организованы самими американцами; называется минимальное количество русских участников и организаций, деятельность эмиграции не упоминается или затушевывается. Однако в прессе появлялись и публикации иного типа. Ярким образцом мифологизирующего дискурса может послужить публикация А. Я. Аросева в «Вечерней Москве», которую автор, выступая в амплу «сказителя», украшает историями, стилизованными под фольклорные предания:

Далеко за пределами нашего Союза, на всех материках земного шара, во всех странах, в каждом культурном городе ведется подготовка к пушкинским дням <...> Пушкин писал: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, и назовет меня всяк сущий в ней язык...» Но слава о нем прошла не только «по всей Руси великой», но и по всей земле, по всему миру.

Года три назад в Праге остановился бродячий цирк. В труппе цирка находилось семейство американских индейцев. Я познакомился со старым индейцем, патриархом семейства, огромного роста, разукрашенным перьями. Он говорил на плохом английском; первое, что сказал мне, было: «Русский... Москва... Пушкин». <...>¹⁹. Не так давно ко мне явился один литературовед-англичанин, важный, надутый профессор. Он был в цилиндре. На все советское смотрел свысока. На прекрасном, изящном английском языке он изложил мне свое желание познакомиться с русскими литераторами и спросил прежде всего, как встретиться с великим русским поэтом... Пушкиным! Это грубая, но знаменательная ошибка! Пушкин становится нашим современником. Его воспринимают как великого поэта, живущего в наши дни. И хотя за рубежом Пушкин не так популярен, как другие великие поэты – Гете, Байрон, но предстоящая пушкинская дата даст возможность зарубежным поклонникам великого русского поэта сделать его образ общеизвестным, показать всему миру чудесную панораму его великих творений²⁰.

В этом фрагменте, нацеленном на создание эпического, почти фольклорного образа «всемирного Пушкина», в то же время имплицитно присутствует классовый подход: хотя «всемирный Пушкин» завоевал признание всего человечества поверх национальных и классовых границ, все же его поклонники из социальных низов, простые

люди -- рыбаки, циркачи, индейцы и т. п., противопоставляются «важному, надутому» профессору в цилиндре, который словно сошел со страниц советских газет как ожившая карикатура на «буржуя».

Всемирность и классовость – «диалектическое противоречивое единство», которое постоянно присутствует в третьем типе публикаций о заграничном юбилее, полемически и идейно нагруженных. В них обозначалась поляризация празднования, присутствовало противостояние «мы» и «враги», отстаивался «наш Пушкин» и изобличались «извращения» и «ошибки» «белоэмигрантов» и западных буржуазных интерпретаторов великого поэта. Доклад А. Я. Аросева на пленуме правления Союза советских писателей и его статьи на основе доклада композиционно и содержательно распадаются на две части – панегирическую (репортаж об успехах «нашего юбилея» в зарубежных странах) и разоблачительную (инвективы против юбилея «вражеского»).

Помещенная в журнале «Интернациональная литература» статья Аросева «Мировая критика о Пушкинском юбилее»²¹ предельно заостряла противостояние «нашего» и «вражеского» лагеря за границей, прибегая к военной терминологии: «Мы видим, таким образом, что отношение к Пушкину в немалой степени определяется политическими взглядами пишущих о нем исследователей. <...> Поэтому празднование пушкинского юбилея явилось, в сущности, боевым актом. Оно сквозь призму пушкинских творений поставило ребром острые вопросы современности»²². Два юбилея за границей описываются как резко контрастирующие. Если «советский зарубежный юбилей» взял на вооружение «нашего Пушкина», «открытого советским пушкиноведением», то юбилей «вражеский» продолжает дореволюционную, «царистскую» традицию с ее «клеветой» и «нападками» на поэта.

Пушкин – это знамя борьбы с темнотой, угнетением и порабощением человека. Советская Страна смогла очистить имя Пушкина от окружавшей его в течение целого века клеветы и лжи. <...> В то же время кое-где этот юбилей, хотя его и отметили в прессе, был использован для нападков на нашу культуру, для извращения фактов жизни и деятельности Пушкина. Я уже не говорю о белоэмигрантах, которые в деле искажения Пушкина являются главными поставщиками джи и клеветы. <...> Пушкинские дни за рубежом СССР прошли под знаком борьбы с той ложью и клеветой, которой враги Пушкина окружали его жизнь и творчество, за показ его всему миру таким, каким он был в действительности, а не таким, каким старалось представить его «пушкиноведение» царской России. Подлинному Пушкину приходится пробивать толстую кору предвзятых и привычных суждений о нем, укоренившихся в капиталистических странах. Борьба за

подлинного Пушкина, за Пушкина, открытого советским литературоведением, приобретает в нынешних условиях огромное значение²³.

Чтобы дать представление о «советском зарубежном юбилее», советская пресса публиковала полученные из-за границы материалы и перепечатывала западные публикации, вышедшие из-под пера коммунистов и «попутчиков». Из американских материалов это статья Эдмунда Уилсона «Евгений Онегин», приведенная в сокращении в «Литературной газете»²⁴, текст Т. Драйзера, вышедший по названию «Лирик величайшего обаяния» и представляющий собой телефонный ответ писателя на вопросы приуроченной к юбилею анкеты²⁵; краткий отчет Л. Хьюза о юбилейных мероприятиях в Кливленде²⁶. Тексты «врагов», разумеется, не переводились и не публиковались, но в прессе помещались полемические статьи и заметки, направленные против «белогвардейско-буржуазных» извращений Пушкина. Они обычно носили воинственный, разгромный характер, как, например, рецензия под названием «Троцкистский мародер»²⁷, посвященная английскому переводу «Гавриилиады» Макса Истмена и предисловию, которое Истмен, социалист, троцкист, леворадикальный журналист и литератор, предпослал своему переводу²⁸. Встречалась и более мягкая критика «недопонимания», «ошибок» и «заблуждений» американских пушкинovedов. Например, А. Я. Аросев, останавливаясь на вышедшем в юбилейный год фундаментальном для Америки биографическом исследовании гарвардского профессора Э. Дж. Симмонса «Пушкин»²⁹, отмечает достоинства книги; но возражает против тезиса Симмонса об «аполитичности» Пушкина и подчеркивает: «Ясно, что наше советское литературоведение не может признать такую точку зрения правильной»³⁰.

Таким образом, первая цель сталинского зарубежного юбилея — представить миру «подлинного», т. е. советского Пушкина, который и должен был стать Пушкиным «всемирным», мировым гением, наряду с Гете, Байроном, Данте Шекспиром; Второй целью была демонстрация солидарности передовых сил за рубежом с СССР: «День столетия со дня гибели поэта за пределами нашей страны был отмечен не в порядке дипломатической вежливости по адресу СССР, но и как акт культурного сотрудничества, литературного взаимопонимания и как свидетельство уважения к первой в мире социалистической стране, где пушкинский юбилей носил характер подлинного народного торжества»³¹.

Два зарубежных юбилея и два образа Пушкина («наш», «подлинный» и «их», «искаженный») — базовая идеологема, лежащая в основе всего советского дискурса о пушкинском юбилее за границей. Однако подобная, зеркально-симметричная модель «работает» и для русской эмиграции, тоже чествовавшей «своего Пушкина». Отставание

«подлинного Пушкина», чей гений – свидетельство неуничтожимости России и стойкости ее детей, унесших «настоящую родину» с собой в рассеяние, сочетались с высмеиванием попыток большевиков «присвоить» себе Пушкина, с сарказмом, обличавшим казенщину сталинского юбилея и коммунистического культа Пушкина, извращения и ошибки советских интерпретаторов, их заидеологизированность, безграмотность и бескультурие.

Вот типичный пример из парижской эмигрантской прессы, отмеченный такой же боевитостью, как и советская пропагандистская газетно-журнальная продукция:

Да простится сравнение, по тону не подходящее к описанию Пушкинских торжеств, но советская власть, устраивая эти торжества, напоминает гоголевскую унтер-офицерскую вдову, которая сама себя высекла: Уже Г. Федотов в статье, напечатанной в «Новой России» и Д. С. Мережковский в речи, произнесенной на Пушкинском вечере в зале д-Иена, указали на несурзность декламирования на советских Пушкинских празднествах стихотворения «Кинжал», которое написано, ведь, о кинжале, поразившем Марата, «исчадь мятеежей»!

Пушкин – это дух вольности и мятежа против тирании, это – самый лик дореволюционной России. <...> Опасно показывать его в советской России во всей его красоте и во всю его величину³².

Еще один пример, уже из эмигрантской американской прессы:

В июне 1936 г. в «Известиях» была помещена статья В. Вересаева «За то, что живой». Редакция «Известий» поместила к статье послесловие, в котором пригласила своих читателей ответить на вопрос, чем им дорог Пушкин. Было получено около 500 отзывов. <...> Есть, однако, ответы нарочитые, не без задней мысли. Так, Н. Безруков пишет: «Мне кажется, что столетие со дня смерти Пушкина и двенадцатилетие рождения советов органически связаны между собой. Ту же молодость, свежесть и бодрость, как в нашей стране, мы находим у Пушкина». А красноармеец-артиллерист Н. Дрызлов (г. Калинин, б. Тверь), заявляет: «Он помогает нам строить коммунистическое общество». А. В. Примеров (Макеевка, Донбасс) заявляет: «Книги Пушкина очень скудно рассказывают о классовой борьбе. <...> Для меня Пушкин слишком литературен, все холодное и надуманное, красивое, но не живительное». Впрочем, этот Примеров сам о себе пишет: «Учился мало и неудачно». Оно и видно³³.

Американская эмигрантская пресса сочетает панегирики Пушкину как символу России – и обличение «злодейской власти с бессудными казнями», «царствование палачей». Но поскольку испытания, выпавшие на долю России, воспринимаются как явление временное,

празднование юбилея Пушкина в Советском Союзе, при всех негативных сторонах «большевистских торжеств», порой расценивается как «проблеск некоторого просвета в сгустившемся над Россией мраке»³⁴ или даже как первый признак поворота к исконным национальным традициям, к классике, и, следовательно, грядущего национального и духовного возрождения России. Отсюда – немногочисленные позитивные отклики на пушкинские торжества в СССР в эмигрантской прессе. Так, например, чикагская газета «Рассвет» так пишет о собравшихся В. Вересаевым («Известия», 5 января 1937 г.) высказываниях простых советских людей о Пушкине:

Интересно главное и основное: во всех словах звучит жажда жизни, порыв к свободе, стремление подойти к ее красоте и творчеству. Любовь Вересаева к Пушкину оказалась и любовью массового советского читателя, т. е. современного русского народа. Но <...> потому ли, что уж оправдались пророческие слова поэта, что будет он любим народом за то, что «в мой жестокий век восславил я свободу и милость к падшим призывал»? Или догадались – уже эти «массовые читатели». восторгающиеся Пушкиным, что его пророчество относится не только к царскому периоду? «Советский век» век ведь куда более жесток по отношению к народу, чем предшествовавший ему. Было бы хорошо, если бы мы могли ответить на этот вопрос утвердительно. Увы, мы пока на это не решаемся. Но хорошо уже то, что народ читает Пушкина. Не понимает еще сегодня; завтра, быть может, поймет³⁵.

Эмигрантская пресса в США (как и в других странах) тоже противопоставляет два юбилея, которые отражают раскол русской нации на две половины: оставшуюся на родине, но томящуюся под гнетом большевизма – и лишенную родины, но свободную и ставшую хранительницей подлинного духовного наследия России, причем снова и снова подчеркивается мессианское предназначение русского рассеяния:

Этому дню суждено стать за пределами России общерусским национальным праздником совершенно исключительного значения <...> на нас, русских, находящихся вне власти коммунистов, а потому свободных, лежит особый долг с подобающим вниманием отнестись к предстоящему столетнему юбилею со дня смерти Пушкина. В самой России коммунисты не позволяют отдать должную дань имени Пушкина, ибо каждая строка из написанного Пушкиным есть осуждение того, что проделывалось и насаждалось ими в России³⁶.

Два юбилея в честь всемирного гения и русского классика за рубежом стали продолжением гражданской войны в форме войны идеологической и культурной. Обе армии выступали под одним лозун-

гом борьбы за «подлинного Пушкина», и в обоих случаях Пушкин оказывался «идеологическим оружием», средством – или реализации задач советской культурной дипломатии, или выражения мессианских чаяний русской эмиграции.

Примечания

¹ Характерны в этом отношении такие работы, как: Пушкин в эмиграции / Сост., коммент., вступ. ст. В. Перельмута. М.: Прогресс-Традиция, 1999; «В краю чужом...» Зарубежная Россия и Пушкин. Статьи, очерки, речи / Сост., коммент., вступ.ст. М. Д. Филина. М.: Русский мир, Рыбинск: Рыбинское подворье, 1998; Пушкин и культура Русского зарубежья. Материалы юбилейной конференции (июнь 1999). Библиотека-фонд «Русское зарубежье». М.: Русский путь, 2000.

² См.: Курченко В. В. Общество им. А. С. Пушкина в Америке (Пушкинский комитет, 1935-1937) // Новый журнал. 2012. № 267. – URL: <http://magazines.russ.ru/nj/2012/267/k39.html>.

³ Печковский М. И. Пушкин и Американская Русь // Рассвет. 1937. 11 февраля. С. 5.

⁴ Докладная записка Аросева нарком просвещения РСФСР А. С. Бубнову с предложениями по организации и проведению пушкинского юбилея за рубежом от 8 августа 1935 г. // ГА РФ. Ф. 305. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3-4.

⁵ См.: Солдатова Л. М. Пушкинский юбилей 1937 года за границей. Литература и политика // Русская литература. 2007. № 3. С. 202.

⁶ ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 1а. Ед. хр. 296. Л. 5.

⁷ Виктор Александрович Яхонтов (1881–1978), потомственный военный, получивший к 1917 году чин генерал-майора, принял Октябрьскую революцию, однако предпочел оставаться за рубежом – вначале (до 1919 г.) в Японии, где накануне революции был военным атташе, затем – в США, где он стал заметным общественным деятелем: выступал с лекциями о политике и культуре, ратовал за дипломатическое признание советской России, способствовал расширению культурных контактов США и СССР: опубликовал ряд книг о русском офицерстве, организовывал различные издательские проекты, регулярно печатался в левой газете «Русский голос», редактором которой стал в начале 1950-х гг., окончательно сделав ее рупором просоветских настроений. На родине его заслуги неоднократно вознаграждались (он был персональным пенсионером, в 1975 г. получил орден Дружбы народов, входил в правление общества по связям с соотечественниками за рубежом «Родина»). Яхонтов часто бывал в СССР, где и умер в возрасте 97 лет. Похоронен в Ленинграде на кладбище Александро-Невской лавры. Подробнее о В. А. Яхонтове см.: Афанасьев А. Л., Баранов Ю. К. Одиссея генерала Яхонтова. М.: Советская Россия, 1988.

⁸ ГА РФ. Ф. 305. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 35.; см. об этом: Солдатова Л. М. Пушкинский юбилей 1937 года за границей. С. 202–203.

⁹ Американо-Русский институт культурных связей с СССР (АРИ) был основан в 1926 г. по инициативе ВОКС и ряда американских деятелей науки, культу-

ры, образования, посещавших СССР. Подробнее об АРИ см.: *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 156–162.

¹⁰ Эта организация была создана в 1921 г. под названием «Друзья Советской России» (Friends of Soviet Russia) по эгидой Американского Союза труда (American Labour Association – ALA), оказывавшего помощь России во время голода 1921 г., а затем вошла в созданную Коминтерном в 1927 г. Международную ассоциацию друзей Советского Союза (International Association of Friends of the Soviet Union) и была переименована в «Общество друзей Советского Союза» (Friends of the Soviet Union -- FSU).

¹¹ The Works of Alexander Pushkin: Lyrics, Narrative Poems, Folk Tales, Plays, Prose / Sel. and ed. by A. Yarmolinsky. New York: Random House, 1936.

¹² Полный список лиц, вошедших в «яхонтовский» Всеамериканский пушкинский комитет см.: ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 3. Ед. хр. 801. Состав участников печатался на бланках Пушкинского комитета.

¹³ Полный список юбилейных мероприятий, см. ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 3. Ед. хр. 890. С. 193–191.

¹⁴ ГА РФ. Ф. 5283. Оп. 3. Ед. хр. 890. Л. 48.

¹⁵ Там же. Л. 164.

¹⁶ Пушкинский пленум правления Союза советских писателей. Сообщение А. Я. Аросева о пушкинских днях за границей // Правда. 1937. 24 февраля. № 54. С. 3; Пушкинские дни за границей. Из доклада председателя ВОКС'а тов. А. Я. Аросева на заседании Всесоюзного Пушкинского комитета // Вечерняя Москва. 1937. 2 февраля. № 26. С. 3; *Аросев Ал.* Мировая критика о пушкинском юбилее // Интернациональная литература. 1937. № 4. С. 226–230; *Аросев А.* Пушкинские дни за рубежом // Ленинградская правда. 1937. 4 февраля. № 28. С. 2; *Аросев А.* Пушкинские дни за пределами СССР // За коммунистическое просвещение. 1937. 8 февраля. № 19. С. 4.

¹⁷ См.: Библиография произведений А. С. Пушкина и литературы о нем. 1937–1948. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 570–579. 589–590; Библиография произведений А. С. Пушкина и литературы о нем. 1918–1936. Ч. II. Л.: «Наука», 1973.

¹⁸ См.: За рубежом. 1937. 5 февраля. № 4 (144) С. 1; Пушкинские дни в Америке // Театр. 1937. Май. № 2. С. 76.

¹⁹ Далее следует аналогичная история о простом итальянском рыбаке.

²⁰ *Аросев А.* Пушкинские дни за рубежом. С. 2.

²¹ *Аросев Ал.* Мировая критика о пушкинском юбилее. С. 226–230.

²² Там же. С. 230.

²³ Там же.

²⁴ *Вильсон Э.* Евгений Онегин // Литературная газета. 1937. 15 февраля. № 9. С. 5. Перепеч. в сокр. по: *Wilson E.* “Evgeni Onegin”. In Honor of Pushkin, 1799–1837 // The New Republic. 1937. December 9. P. 165–171.

²⁵ *Драйзер Т.* Лирик величайшего обаяния // Известия. 1937. 1 февраля. № 28. С. 3; Пушкин – мировой гений // За коммунистическое просвещение. 1937. 10 февраля. № 20. С. 4 – публикация ответов на пушкинскую анкету Б. Шоу

и Т. Драйзера (текст Драйзера представляет собой сокращенный вариант публикации в «Известиях»).

²⁶ Хьюз Л. Здесь, в Кливленде // Интернациональная литература. 1937. № 1. С. 238–239.

²⁷ Троцкистский мародер // Литературная газета. 1937. № 7. С. 4

²⁸ *Pushkin A. Gabrieliad* / Transl. by Max Eastman // *Transition. Paris, 1927*. Vol. 12. № 4. P. 116–131. Отд. изд.: *Pushkin A. Gabriel, a Poem in One Song* / Transl. by Max Eastman. Ill. by Rockwell Kent. New York: Covici, Friede, 1929.

²⁹ *Simmons E. J.* Pushkin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1937.

³⁰ Аросев Ал. Мировая критика о пушкинском юбилее. С. 227.

³¹ Там же.

³² П. А. Пушкинские торжества в советской России (По данным советской печати) // Иллюстрированная Россия. 1937. № 12. С. 11.

³³ Чем дорог Пушкин. Советские читатели о великом русском поэте // Новое русское слово. 1937. 7 февраля. С. 2.

³⁴ Проф. М. Карпович. Первая любовь России // Новое русское слово. 1937. 7 февраля. С. 1.

³⁵ П. Н. Пушкин и русский народ // Рассвет. 1937 г. 11 февраля. С. 2.

³⁶ Печковский М. И. Пушкин и Американская Русь // Рассвет. 1937. 11 февраля. С. 5.

Н. В. Сарана (Москва)

**ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЙ ШЕКСПИР:
ЖУРНАЛ «ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»
И «ШЕКСПИРИЗАЦИЯ» 1930-х годов***

В 1930-е годы создавался канон мировой классики для советского читателя. Журнал «Интернациональная литература» играл в этом процессе свою особенную роль. Издание, посвященное современной пролетарской литературе, уделяло большое внимание «литературному прошлому» – Гете, Стерну, Диккенсу и Шекспиру. Мы постараемся показать, как публикации о Шекспире на страницах «Интернациональной литературы» были связаны общей тенденцией канонизации Шекспира в 1930-е гг.

Пик популярности Шекспира в «Интернациональной литературе» приходится на 1935-1936 гг. Как отмечают Н. Саффиулина и Р. Платонов¹, начиная с 1936 года «Интернациональная литература» постепенно теряет свою независимость в публикационной политике, сокращая количество современного материала и отдавая больше места политическим материалам или материалам о признанной классике, Пушкине, Толстом, Лермонтове и иностранных авторах, таких, как Байрон, Гейне или Вольтер. Критические статьи, сопровождавшие публикации, анализировали с марксистской точки зрения творчество этих авторов.

Кажется, однако, интересным, насколько редакция журнала и лично главный редактор Сергей Динамов просто следовали, публикуя материалы о Шекспире, общей тенденции времени, или сами сознательно участвовали в ее формировании, считая ориентацию на Шекспира, так называемую «шекспиризацию», важным элементом развития современной советской и пролетарской литературы. В этой связи мы рассмотрим, прежде всего, статью самого Динамова «Шекспир и наука». Поскольку несмотря на увлечение Шекспиром, Динамов публикует только одну статью о нем на страницах своего издания, она, таким образом, представляется опорной точкой для анализа участия главного редактора «Интернациональной литературы» в «шекспиризации» 1930-х гг.

*Статья подготовлена в ходе работы над проектом № 14-05-0004 в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2014–2015 годах и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ.

Также мы рассмотрим статьи о Шекспире Сигизмунда Кржижановского и закончим наш анализ статьёй Б. Рейха «Шекспир на фашистской сцене», типичной для редакционной политики «отрицательной оценки» («negative assessment» – Н. Сфаффиулина), когда критическая статья о более или менее небезопасном сюжете содержала «правильный» идеологический анализ.

«Больше шекспиризировать»! Под этим характерным для 1930-х гг. девизом 11 марта 1933 года выходит статья Динамова в «Литературной газете»: «Шекспир был боевым художником своего времени, на удары времени он отвечал своевременно и быстро. Он поднялся в Англии XVI столетия, чтобы дать свой творческий ответ на те вопросы жизни и смерти, перед которыми оказался его класс. Это был художник – философ, мучительно думавший, искавший истину и истины, решающий задачи дня и проблемы века»².

Ссылаясь на Маркса и Энгельса, рассказывая как Шекспир, слушая стоны истязаемых на Лондонском мосту, пытался найти «новые основания жизни для своего класса», автор этой статьи Сергей Динамов даёт точное объяснение понятиям «шекспиризировать», «шекспиризация»: «Шекспиризировать для советского писателя – это значит уметь найти живые действительные образы для выражения развития и движения действительности. Шекспиризировать – это значит быть в своём времени, быть в сегодня, прорастая в будущее. Шекспиризировать – это значит быть на уровне передовых идей эпохи, владеть наукой, знанием, культурой, учением Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина так, чтобы богатство идей было неоскудевающим, чтобы содержание искусства было ясным и сложным, как ясна и сложна диалектика жизни. Шекспиризовать – это значит быть страстным бойцом своего класса, вооружать его оружием искусства. Шекспиризовать – это значит искать новые и могущественные формы художественного творчества, отбрасывая пустой орнаментализм «новаторства», создавая искусство совершенной мысли и формы»³.

В 1934 году на Первом всесоюзном съезде советских писателей Уильям Шекспир был одним из главных символов нового литературного метода – социалистического реализма. Первым английского классика упомянул в своей программной речи Горький, затем о нём подробнее говорил Динамов, на тот момент уже ответственный редактор журнала «Интернациональная литература». Вслед за Горьким, Динамов призывает писателей вспомнить Шекспира:

Чудесные и мощные руки великих художников и критиков прошлого создали огромное сверкающее здание мировой литературы. И вот пролетариат,

единственный наследник всей культуры прошлого и зачинатель культуры будущего, стоит на мраморной площадке этого ослепительного здания.

История говорит ему: «строй!» И нужно строить так, чтобы никакие ветры будущего, никакие грозы грядущего не разрушили эту стройку, не превратили ее в дым, в пыль, в пепел.

У каждого из нас есть в искусстве свои привязанности и своя любовь – и в искусстве прошлого мы так же видим наиболее дорогое и близкое, как мы узнаем своего ребенка среди сотен других.

Но есть один художник в этом прошлом, мимо которого не может и не смеет пройти ни один писатель, ни один драматург, ибо идти мимо него – это значит идти мимо и против настоящего искусства.

Вы знаете этого художника. Это – Шекспир. Искусство Шекспира нужно нам, как легким нужен воздух.

Он – один из спутников человечества, ибо он был сыном своего века, ибо он не уклонялся от борьбы, ибо он боролся с мраком прошлого во имя будущего, которого он не знал, но которое узнало его и подняло высоко, на самые вершины мышления и творчеству.

Наши художники имеют и хотят иметь непобедимое мировоззрение рабочего класса. Именно поэтому им нужно учиться у Шекспира, чтобы наша ненависть к врагам социалистической родины испепеляла, как молния, чтобы наша любовь была самой чистой, нежной и волнующей любовью, чтобы наши мысли пронзали мир и двигали его вперед в грядущее, которое впервые в истории человечества становится настоящим⁴.

Вскоре после Первого съезда писателей в «Интернациональной литературе» появляется статья Динамова «Шекспир и наука» (1935, № 2). Динамов прослеживает отношение Шекспира к астрологии того времени на примере нескольких комедий и приходит к следующему выводу: «Мы видим Шекспира противоречивым. Как поэт, он широко использовал всякого рода суеверия, он щедро вкладывал их в речи своих героев, ибо они были неразрывно связаны с сущностью их характеров, но вместе с тем он изображал и других людей, представляющих новое отношение к природе – более материалистическое, и в данной случае более волевое: эти люди уже не смиряются перед волей звезд и планет, они не боятся их, но считают самого человека ответственным за свои поступки»⁵.

Динамов был известным шекспироведом. Его статьи о Шекспире выходили в «Советском искусстве», «Октябре», «Литературной газете», «Новом мире» и других изданиях; позже три из них вошли в посмертно вышедший сборник его статей «Зарубежная литература» (М.: ГИХЛ, 1960). Из его переписки с Теодором Драйзером мы узнаем, что именно в 1936 г. Динамов был наиболее всего увлечен Шекспиром, он уже к тому времени написал больше половины «своей книги» о Шек-

спире⁶. Неизвестно точно, о какой книге пишет Динамов Драйзеру. Скорее всего, книге о Шекспире не удалось увидеть свет в связи с арестом Динамова. Глава из будущей книги, посвященная Гамлету, также вошла в сборник 1960 г. Подробный разбор образа самого Шекспира и его героев можно найти и в лекциях Динамова.

Шекспироведческие труды Динамова не ограничивались критическими статьями, он стал вторым редактором собрания сочинений Шекспира, готовившегося издательством «Academia» (главными редакторами были Густав Шпет и Александр Смирнов). Роль Динамова в этом издании требует дополнительного изучения, однако можно предполагать, что таким образом обеспечивался контроль над академическим изданием и его «неблагонадежными» редакторами со стороны марксистской критики. Однако, в итоге в числе редакторов вышедших томов не указан не только арестованный Шпет, но и репрессированный в 1938 году Динамов⁷.

Советские интерпретаторы Шекспира были вынуждены много внимания уделять ортодоксально марксистскому вопросу о том, к какому классу он относился сам и чьи интересы выражал. В. М. Фриче, один из ключевых теоретиков марксистского литературоведения 1920-х годов, в книге «Вильям Шекспир» (1926) утверждал, что Шекспир был аристократом, а А. В. Луначарский полагал, что простой актер не мог написать подобных пьес и склонялся к гипотезе о том, что под псевдонимом «Шекспир» скрывается граф Рэтленд⁸. Динамов тоже участвовал в этой полемике и пытался найти исследовательский компромисс. В. С. Кеменов, искусствовед, будущий глава ВОКСа (1940–1948) в 1936 г. пишет статью «Шекспир в объятьях “социолога”»⁹, где объявляет Фриче, Смирнова и Динамова «фетишистскими социологами» и призывает читателей наслаждаться величием и гуманизмом Шекспира, который писал свои произведения для народа.

Произведения Шекспира стали в 1930-е гг. предметом оживленной полемики в литературной и театральной среде. Динамов принимал в этой полемике активное участие. Так, в главе о «Гамлете», включенной в сборник статей «Зарубежная литература», Динамов спорит с театральным критиком М. В. Волькенштейном и с режиссером Н. П. Акимовым, поставившим в 1932 г. «Гамлета» в московском театре им. Вахтангова: «Нелепой и грубейшей вульгаризацией является попытка Акимова представить принца Гамлета как ловкого пройдоху, который придумывает всю историю с привидением (в театре им. Вахтангова Гамлет говорил вместо тени гробовым голосом с помощью горшка). Всегда было в театре особое амплуа для роли привидения в “Гамлете”. Это такая традиция, от которой вовсе не нужно отказываться»¹⁰.

Динамов также остро полемизирует с М. А. Чеховым (постановка МХАТ 1924 г.): «Чехов дал образ, никакого отношения к Гамлету Шекспира не имеющий. Это был образ дореволюционного русского интеллигента-неудачника, видящего в прошлом не историю, но истерию. Хриплые интонации, нервные жесты, горящие безумием глаза – все это было совершенно чуждо Гамлету Шекспира. Чехов увидел в Гамлете только неврастеника и раздавленного жизнью беспомощного человека. А Гамлет совсем не похож на таких хлюпиков-интеллигентов»¹¹.

Шекспир на страницах «Интернациональной литературы» также вписывается в театральные дискуссии 1930-х гг. Журнал «Интернациональная литература» был важен для Динамова как площадка для полемики с другими критиками и исследователями.

Театральные постановки Шекспира того времени стремились, с одной стороны, понять социальную природу творчества Шекспира; с другой стороны, театры пытались поставить «шэксспиримент»¹², самым известным из которых является упомянутая постановка «Гамлета» Н. П. Акимовым 1932 года.

В 1934 году в «Интернациональной литературе» в заметке «Модернизация Шекспира» редакция журнала отмечает, что «шэксспиримент» уже не нов: «Буржуазные режиссеры и литераторы Запада уже не первый год ищут способов “обновления” шекспировского текста и его театрального толкования. Постановка “Гамлета” во фраках и вечерних туалетах, использование “герлс” в “Сне в летнюю ночь”, шекспировские спектакли, в которых все роли играют исключительно актерами-мужчинами и мальчиками (якобы для воскрешения “подлинно шекспировской” атмосферы), – все это уже перестало быть новостью»¹³.

Основным идеологическим субстратом идей Динамова о Шекспире, проявившемся как в уже цитировавшийся нами речи на съезде писателей, так и в его критических статьях, было представление о Шекспире как предтече социалистического реализма и ориентире для современных соцреалистов в театре и литературе. Для этой цели – исторического обоснования нового метода в литературе – Шекспир был самым подходящим материалом, поскольку он – безусловный гений, причем чрезвычайно отдаленный во времени. Интересно проследить, каким образом Динамов толкует Шекспира с точки зрения соцреализма: «В образе Гамлета с предельной силой выражено то состояние, которое было типично для множества людей шекспировской эпохи. Все более и более разрастающаяся нищета народа, все более и более увеличивающиеся народные страдания, усиление королевской реакции, нарастание безвыходных противоречий – все это создавало такую атмосферу, в которой только и мог быть создан Гамлет. Не Дания, но

Англия, не прошлое, а настоящее даны в “Гамлете”. Высокий гуманизм этой трагедии заключается в том, что в ней зло дано в своем крайнем выражении, что глубоко показаны вся сила и отвратительность зла»¹⁴.

Шекспир как «соцреалист» видит угнетение народа и борется с несправедливостью современного ему общества посредством его описания и разоблачения в своих произведениях. Но даже следуя установке подавать шекспировскую тему в духе соцреализма, Динамову как редактору удавалось смотреть на предмет шире. Об этом говорит тот факт, что Динамов опубликовал на страницах журнала две статьи Сигизмунда Кржижановского, «Комедийный сюжет Шекспира» (№ 7, 1935) и «Поэтика Шекспировских хроник» (№ 1, 1936).

Кржижановский был автором четырнадцати статей о Шекспире, написанных в период с 1934 по 1940 гг. Многие из этих статей были напечатаны только после смерти автора, а некоторые – только в 1990 г., в первом собрании сочинений. Кржижановский, человек отличных от Динамова эстетических взглядов, писал о Шекспире не только потому, что «шекспироведение» в 1930-е гг. было относительно безопасным, но и потому что увлекался Шекспиром с молодости¹⁵.

К началу 1930-х гг. Кржижановский был известен в кругу московских англофилов. Он был дружен с А. А. Аникстом, Евгением Ланном и Михаилом Левидовым. Левидов, в частности, предложил Кржижановскому написать вступительную статью и комментарий к комедиям Шекспира для издательства «Academia». Однако это издание не осуществилось, как и многие другие «шекспировские» проекты Кржижановского. Тем не менее, он продолжал писать о Шекспире, читал лекции о его творчестве во Всероссийском театральном обществе, а во время войны – театральным режиссерам в эвакуации¹⁶.

В своих статьях в «Интернациональной литературе» Кржижановский анализирует сюжеты шекспировских произведений, их поэтику, при этом никак не обращаясь к идеологии и не поворачивая Шекспира в сторону политической актуальности. Его статьи отличаются от большинства публикаций журнала даже стилистически, они более поэтичны и метафоричны, чем у марксистских критиков: «Прежде чем отогнуть титулблаты его комедий и войти внутрь их текстов, допросим титульные листы»¹⁷.

Автор часто подчеркивает свое отличие от шекспироведов, представляя свой текст в качестве эссе или «размышлений» о творчестве Шекспира:

Я не собираюсь ввязываться в давнишний спор о подлинности портретов и о том, который из них ближе к оригиналу¹⁸.

Мне довелось видеть несколько старинных амфитеатров. Все они похожи на огромное каменное ухо, врытое чаще всего в откос горы¹⁹.

В статье «Поэтика шекспировских хроник» он сравнивает Шекспира и Льва Толстого как двух авторов, работающих над «воскрешением и охудожествлением исторического факта»²⁰. Размышления Кржижановского о поэтике шекспировских произведений неожиданно для того времени подкрепляются источниками елизаветинской эпохи (например, работы современника Шекспира Фрэнсиса Миреса «*Palladis Tamia* или Сокровищница ума», 1598) а также содержат таблицы и схемы, например, «Исторический маршрут путешествующего в прошлое Шекспира» в статье о поэтике шекспировских хроник. Статья «Комедийный сюжет Шекспира» кажется схематичным наброском главы из книги о Шекспире, незаконченным, но чрезвычайно интересным в плане классификации комедий (о «напрасном труде любви» и об «успешном труде любви»).

Две статьи Кржижановского, напечатанные в «Интернациональной литературе», являются важными фактами не только для истории творчества самого Кржижановского, но и для истории всего «интернационального» Шекспира. Возможно, публикация статей Кржижановского и есть тот компромисс, который Динамов искал в шекспироведении того времени и воплотил как редактор на страницах «Интернациональной литературы»: полифония «шекспировских» мнений.

Отдельную роль в «шекспиризации» 1930-х гг. играет понятие «рока». Критики, искусствоведы и театроведы спорят о трактовках шекспировских пьес, таких как «Макбет» или «Гамлет», пытаются понять, что руководит действиями героев – рок или воля. Отголосок подобных дискуссий можно найти и в «Интернациональной литературе», в статье «Шекспир на фашистской сцене» Б. Рейха (1936, № 7). Эта статья представляется лучшим примером не только дискуссий о роке, но и «советизации» и идеологизации Шекспира:

В фашистской философии, в фашистской идеологии идея рока занимает центральное место. <...> Наши писатели внушают народу любовь к новой жизни. Фашистские же идеологи, отчаявшиеся в будущности Германии, стремятся приучить народ к мысли о смерти. Таково их искусство.

Я просмотрел литературные журналы за несколько лет и установил, что многие фашистские критики избегают толковать Шекспира. <...>

Фашисты пытаются при помощи искажений унифицировать Шекспира и ссылками на него подкрепить теорию драмы, которую они вынуждены создавать – теорию, проникнутую неверием в будущее, убежденностью в неминуемости катастрофы, стремлением принудить массы беспрекословно подчиниться фашистскому режиму. Ибо фашисты вытравивали из шекспировских произведений их глубокое содержание, вырвали у Шекспира его великое прекрасное сердце и превратили его в рассказчика страшных историй, писателя, который должен терроризировать массы своей верой в

рок, своей магической силой, своим неверием в человеческий разум, волю и нравственность²¹.

В этой статье Шекспир становится важным полем идеологической борьбы с «фашизмом», основной тенденцией советской интернациональной культурной политики середины 1930-х гг. Фашистская идеология искажает мировое культурное наследие, принижает его важное значение, которое, очевидно, правильно оценить может лишь марксистская критика и соцреалистическая эстетика. В статье Рейха отчетливо видно редакторское мнение самого Динамова. В главе «Гамлет» планировавшейся книги Динамов высказывает идентичные мысли о месте «рока» в произведениях Шекспира:

Современные германские фашистские критики и режиссеры стремятся превратить эти детали шекспировского творчества в основное, герои Шекспира изображаются как одержимые «роком» (постановки «Макбета» и др.). Но это есть грубейшее искажение Шекспира.

Никак нельзя согласиться и с советским критиком В. Волькенштейном, что «в некоторых шекспировских трагедиях, например, в “Юлии Цезаре”, возрождается античный рок, судьба – в виде космических сил, принимающих грозное участие в драматической борьбе». Вообще следует более осторожно ставить проблему рока в античной трагедии, а у Шекспира ни в одной трагедии нельзя найти рок в том виде, как его обычно понимают (как силу, стоящую над человеком и фатально определяющую его поведение и судьбу). О роке очень хорошо сказал Ромен Роллан в открытом письме Гергардту Гауптману от 29 августа 1914 года: «Рок – это оправдание для безвольных душ». А Шекспира никак не назовешь безвольной душой²².

В советской литературной иерархии, складывавшейся в 1930-е гг. Шекспир был на вершине Олимпа вместе с Пушкиным и Горьким. С его вселенским драматургическим размахом он был как нельзя более созвучен масштабу новой советской культуры и новых советских людей. Этот процесс «шекспиризации» советской культуры, ее ориентации на классические образцы, проинтерпретированные в новом марксистском ключе, отразился и на содержании журнала «Интернациональная литература». Шекспир был частью редакционной политики журнала, был предметом личного исследовательского интереса его редактора Сергея Динамова как шекспироведа. Публикации о Шекспире на страницах «Интернациональной литературы» не всегда укладываются в жесткие идеологические рамки, оставляя некоторое пространство для интерпретаций, однако в целом довольно прочно связывая Шекспира с советской и «интернациональной» современностью.

Примечания

- ¹ Safiullina N., Platonov R. Literary Translation and Soviet Cultural Politics in the 1930s: the role of the journal *Internacional'naja literatura* // Russian Literature. Vol. 72. № 2. 2012. P. 252.
- ² Динамов С. «Больше шекспиризовать» // Литературная газета. 1935. № 12. С. 2
- ³ Там же.
- ⁴ Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934. С. 450.
- ⁵ Там же. С. 100.
- ⁶ Динамов С. С. Зарубежная литература: сборник статей / Вступ. ст. Ел. Романовой. М.: ГИХЛ, 1960. С. 6.
- ⁷ Щедрина Т. Г. Четыре письма Л. Б. Каменеву, или роль Густава Шпета в переводах Шекспира // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 81–103.
- ⁸ Луначарский А. В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. Шекспир и его время. Шестая лекция // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. Т. 4 «Литературоведение, критика, эстетика». М.: Художественная литература, 1964. С. 142–486. См. тж.: Гинзбург Ю. Советские шекспироведы о трагическом у Шекспира // Шекспировские чтения, 1977. М.: Наука, 1980. С. 165–187.
- ⁹ Каменев В. С. Шекспир в объятиях «социолога» // Литературный критик. 1936. № 1. С. 223–237.
- ¹⁰ Динамов С. С. Зарубежная литература. С. 28.
- ¹¹ Там же. С. 35.
- ¹² Определение впервые использовано Т. Рокотовым в: Рокотов Т. Шэксперимент реалистического театра // Вечерняя Москва. 1936. 19 апреля.
- ¹³ Интернациональная литература. 1934. № 1. С. 104.
- ¹⁴ Динамов С. С. Зарубежная литература. С. 20–21.
- ¹⁵ Emerson C. Krzhizhanovsky as a Reader of Shakespeare and Bernard Shaw // Slavic and East European Journal. 2012. Vol. LVI. № 577. P. 583.
- ¹⁶ Ibid. P. 580.
- ¹⁷ Кржижановский С. Д. Комедийный сюжет Шекспира // Интернациональная литература. 1935. № 7. С. 102.
- ¹⁸ Там же. С. 102.
- ¹⁹ Кржижановский С. Д. Поэтика шекспировских хроник // Интернациональная литература. 1936. № 1. С. 155.
- ²⁰ Там же. С. 139.
- ²¹ Рейх Б. Шекспир на фашистской сцене // Интернациональная литература. 1936. № 7. С. 171–172.
- ²² Динамов С. С. Зарубежная литература. С. 26–27.

И. Н. Лагутина (Москва)

**КЛАССИКА КАК ИНСТРУМЕНТ НАЦИОНАЛ-
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ИДЕОЛОГИИ:
случай Гёльдерлина***

Нацистская идеология, репрезентирующая себя через мифологический дискурс, основу которого составляет не риторика, а органическая «целостность» или – говоря языком эпохи – «жизнь», воскрешает романтическую утопию создания особой «пограничной» чувственно-сверхчувственной реальности, являющей вовне «живую» энергию «хаоса», замыкая ее в «тотальность» «живой» формы. Такой символ-миф противостоит логосу – и рациональному (логическому) рассуждению, и понятийной всеобщей закономерности, и даже трансцендентному логосу-слову. Закономерно, что именно «раса», в которой застывает «целостность» нации, переосмысливается в национал-социализме в биологическую «форму» немецкой идентичности, а расизм становится важнейшей составляющей нацистского «мифостроительства». Как писал немецкий писатель-нацист Фридрих Хуссонг, – это миф, «не вымученный нервами, а взросший на крови», миф, «рождающий жизнь»¹. Противопоставление мифа и логоса стало источником противопоставления «литературы» (как «мертвой» риторической формы «латинской» цивилизации) и «Dichtung» (поэзии, мифа) – как «живой» энергии мифа, аккумулирующей Gemüt (душу) немецкой нации и выраженная в Gestalt как особой «живой» форме.

Оставляя за скобками сформированную на основе подобных представлений расовую доктрину, остановимся подробнее на понятии «живой» формы, посредством которого были идеологизированы некоторые ключевые культурные концепты эпохи. Меня будут интересовать два тезиса, унаследованные немецкой культурой от романтизма и поставленные на службу идеологии консервативной революции и пропаганде третьего рейха: *во-первых*, убеждение об особом предназначении немецкой нации, в начале двадцатого века ставшее основой учения о «тайной» Германии, и *во-вторых*, критика цивилизации, в которой укореняется понимание немецкого слова «Dichtung» как мифа. Обе идеологемы тесно связаны, и в обоих случаях фигура не-

*Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РГНФ 14-04-00557-а «Иностранные писатели и СССР: неизданные материалы 1920-х–1960-х годов. Культура и идеология».

мецкого поэта-романтика Фридриха Гёльдерлина (1770–1843) становится центральной.

Последовательная критика цивилизации, проходящая красной нитью через многие немецкие публикации 1920–1930-х гг., возрождает и популяризирует радикальный националистический проект немецкого романтизма эпохи наполеоновских войн, в котором противником «патриархальной» Германии становится цивилизованная «изнеженная» Франция. Такая критика связана с теми кругами немецкой интеллигентской элиты, для которых борьба с Наполеоном, олицетворявшим собой Францию, выливалась не только в политическую, но прежде всего культурную антифранцузскую оппозицию, рождающую сильные, часто поэтически окрашенные, импульсы национальной борьбы (Э. М. Арндт, К. Т. Кернер, Гёльдерлин, Г. Клейст и др.). Немецкая модель «идентичности» на собственный лад перетолковала рожденную французской революцией идею о взаимосвязи нации, государства и свободы: национально-политическое единство Германии воспринималось нераздельно от освободительной войны против Наполеона. В «Речах к германской нации» И. Г. Фихте звучал призыв к национальному возрождению и философское обоснование того, что по языку, мышлению и истории культурное лидерство уготовано именно немцам. Фихте возвращается к популярной у немецких «патриотов» раннего XVIII в. мысли о важности сохранения национального и самобытного языка, но политизирует эту идею и создает модель Германии как страны, которая в прошлом успешно отстояла свою самостоятельность в борьбе с римлянами, показателем чего стал сохраненный «национальный» язык – немецкий. Поэтому именно немцам уготована роль организатора культурного сопротивления. Если немцы покорятся французам, это будет означать крушение лучших надежд человечества и его культуры.

Романтики поэтически «одомашнивают» мифологему такого пангерманского национализма, политизируя утопию «золотого века»: реальная Германия со своим абсолютным разладом современной жизни, разрушением морали и отсутствием общенациональной идентичности противостоит в этой утопии идеальной Германии, которой она станет после победы над Наполеоном (=французами) и восстановления политического единства «Священной Римской империи германской нации». Как замечает современный исследователь, романтик Э. М. Арндт, автор знаменитого политического памфлета «Дух времени» (1806), поднял «немечество» в своей антинаполеоновской публицистике до высшей моральной категории².

В XX в. эти идеи об особом предназначении Германии преобразуются в учение о «тайной Германии», которая мистическим обра-

зом присутствует в настоящем как живая духовная общность; она персонифицирована в отдельных гениальных личностях, символически преобразует будущность Германии и воплощает идею вернувшегося «золотого века» – нового рейха, нового царства. В основе этого формирующегося в тайниках национальной «души» духовного возрождения лежит все та же романтическая антитеза логоса/ мифа, латинской цивилизации/ германской культуры, которое в начале XX в. обернулось противопоставлением «литературы» и «Dichtung / Gestalt».

Чтобы понять механизмы идеологической инструментализации поэзии Гёльдерлина в контексте обозначенной националистической доктрины, следует сказать несколько слов о том, какое значение вкладывала эпоха в понятия «Dichtung» и «Gestalt».

Как пишет Фридрих Вольтерс, одна из центральных фигур поэтического круга Стефана Георге, поэт однажды в 1917 г. сказал Э. Р. Курциусу: «У французов есть только литература, но не поэзия» (die Franzosen haben nur littérature, nicht *Dichtung*). Вольтерс так прокомментировал эти слова: «...Это были глаза немца, который искал другой рейх <...> Littérature, которая для французов означала техническое умение, публицистическое воздействие и тончайшее наслаждение, было чем-то другим, но не *Dichtung*, которую он чувствовал и искал». Французы «не могли существовать без Академии и не могли видеть в поэтическом выражении нечто большее, чем сообщение об окружающем, формальную связь с обществом, – “*вибрацию изначального духа*”» (die Erschütterung des ursprünglichen Geistes)³.

Схожая идея образует основной каркас книги Томаса Манна «Размышления аполитичного», написанной примерно в то же время, в 1918 г., где одна из глав, посвященная Германии, носит весьма характерное название «Нелитературная страна» (Das unliterarische Land). И напротив, по мнению автора, – европейская цивилизация насквозь «литературна как парижская кокотка», где распад индивидуальности прикрыт высокими словами о правах и свободах человека. Мировая война, которую ведет Германия, – это война против «цивилизации», «литературы», «политики», «риторической буржуазии» (gegen den rhetorischen Bourgeois), в другом месте – «риторической демократии» (rethorische Demokratie)⁴. Как я уже говорил, – замечает Томас Манн, – слово «цивилизация» и «литература» – это одно и то же⁵. Его определение Германии парадоксально: «Германия – бессловесна, Германия не любит слова, как любит слова и верит словам цивилизация; Германия оказывает цивилизации немое <...> сопротивление <...> Поэзия – вовсе не литература, она – *нечетко артикулированный дух*...»⁶.

Не случайно в третьем рейхе подобные представления стали идеологической основой реальной политики. Так, в апреле 1933 г. все

немецкие газеты опубликовали «Двенадцать тезисов против враждебного немцам духа», среди которых был призыв к действию: «Сегодня зияет противоречие между литературой и немецким народом. Это состояние – позор для нас». Вскоре мифологическим «бессловесным» жестом стало публичное сожжение книг, названное упоминаемым выше писателем Хуссоном «актом символического освобождения» от «разрушительной бездуховности» (*Ungeist der Zersetzung*) литературного слова («риторической цивилизации»).

Выделенные нами курсивом выражения – «вибрация изначального духа» (Стефан Георге) и «нечетко артикулированный дух» (Томас Манн) – прекрасно вписываются в смысловую парадигму слова «*Dichtung*», которым оба писателя обозначают специфику немецкой «не литературы» и которое значит больше, чем просто «поэзия» или «вымысел», но скорее – миф, или как в философии М. Хайдеггера – «образ» изначального мышления, который как бы «уплотняет», «утрамбовывает» действительность. Не случайно Хайдеггер находит смысловые связи в словах «*dichten*» (сочинять) и «*dicht*» (плотный, густой). В «Немецком словаре» братьев Гримм (1860) в статье «*Dichtung*» дается следующее определение: «Это слово в широком смысле означает возвышение действительности до высшей правды, до духовного бытия (*Dasein*) <...> оно как бы обнаруживается и прячется одновременно»⁷.

Как пишет Ф. Лаку-Лабарт в книге «Поэтика и политика», «свойственные Хайдеггеру в тот период <...> объяснения через политическое, постоянно выражаются в первом лице множественного числа (“мы, немцы”) или принимают вид обращения к немцам. Это обращение чаще идет от Гёльдерлина, произносится от его имени: “Гёльдерлин, поэт”, – немцам еще предстоит выстоять во встрече с творчеством его» (это фактически последние слова его лекции по «Истоку художественного творения»)». Не случайно в тридцатые годы XX в. Хайдеггер читает несколько университетских курсов, посвященных поэзии Гёльдерлина, в 1937 г. издает книгу «Гёльдерлин и сущность поэзии (*Dichtung*)»⁸. Гёльдерлин в его системе координат оказывается метапоэтом, «поэтом поэтов» (*Dichter des Dichters*)¹⁰.

Концептуализация слова «*Gestalt*» приходится на романтическую эпоху, когда происходит формирование «органической эстетики». «*Gestalt*» («живая» форма, облик, фигура) было любимым словечком Гете, который писал: «У немца для комплекса проявлений бытия (*Dasein*) какого-нибудь реального существа имеется слово “*Gestalt*”. Употребляя его, он отвлекается от всего подвижного и принимает, что все частности, входящие в состав целого, прочно установлены, закреплены в своем своеобразии <...> Если мы будем рассматривать все

формы (Gestalten), в особенности органические, то найдем, что нигде нет ничего косного, ничего покоящегося, законченного, что все, напротив, колеблется, в постоянном движении <...> Gestalt – это идея, понятие или нечто, лишь на мгновение схваченное в опыте»¹¹. Не останавливаясь на важной теме – какое значение понятие об «органической» форме имело для эстетики, и в частности, для литературоведения (это требует специального исследования), обращусь к идеологическому дискурсу эпохи 1920–1930-х гг., выстраивающему форму новой немецкой национальной идентичности.

Как замечает А. Розенберг в книге «Миф XX века: оценка духовно-интеллектуальной борьбы фигур (Gestaltenkämpfe) нашего времени» (1930), идеологически фундирующей арийский миф – «новое чувство жизни (Lebensgefühl) стремится к оформлению» (Gestaltung)¹², напрямую связывая понятия «жизни» и «формы». В третьем издании книги появляется эпиграф из романа «Гиперион»¹³, а также цитаты из других произведений Гёльдерлина и аллюзии на него, особенно многочисленные в тех разделах, где автор обосновывает такую «живую» форму – выявляя расовое «мистическое» единство германцев и древних греков. В частности, он пишет о «нордической форме грека» (Ueber der nordischen Gestalt des Griechen), об эллинах как арийцах (den Hellenen als Ariern), замечая, что «Германия в *новой форме* стала представителем Эллады».

Творчество Гёльдерлина в определенной мере давало возможность подобной идеологизации. Гёльдерлин исходил из понимания истории как циклического повторения, как вечного возвращения, включая индивидуальность в коллективный опыт поколений: прошлое не отменяется настоящим, оно как будто дремлет в нем, способное в будущем «пробудиться» и воплотиться в реальности. Мистерия романа «Гиперион» и воплощает такую мифологическую реальность, соединяя античную Грецию и современную Германию. Гиперион – солнечный бог, но и титан, одновременно воплощающий идею темного «хаоса», на смену которому приходит царство «разумного» Зевса, – является символом такой мифологизированной истории. «Новая» античность Гёльдерлина соединила Грецию классическую и архаическую, «мистическую»; он одним из первых актуализировал в культуре «дионисийские» мотивы, которые почти через сто лет будут заново «открыты» Ницше. Не случайно Гёльдерлин был любимым поэтом Ницше еще тогда, когда в истории литературы ему отводилось не столь почетное место. Многие его тексты – знаменитые сегодня переложения Пиндара, свободные, словно «рванные» ритмы, характерные для его гимнов, его поэтические неологизмы и мыслительные «инверсии» не были известны, поскольку из-за душевного расстройства он почти

сорок лет жил в изоляции. Р. Якобсон, который проанализировал его последнее стихотворение «Die Aussicht» (Вид наружу), созданное в конце 1830-х гг., отмечает, что именно *позднее* творчество поэта оказало влияние на современное понимание стиха как такового: «стихотворные монологи», «бытийственный язык», «особый синтаксис» и т. д.¹⁴ Статья Якобсона, написанная в 1937 г., во время его пребывания в Германии, отражает всплеск интереса к его творчеству в 1920–1930 гг. Не случайно его «бытийственный язык» интерпретировали крупнейшие философы, среди которых были В. Беньямин, Х. Г. Гадамер, М. Хайдеггер.

Открытие, или даже «изобретение» Гёльдерлина связано с формированием нового немецкого культурно-политического сознания внутри круга Стефана Георге (George-Kreis) в первой трети XX в.

George-Kreis был не только эзотерическим кружком поэтов-символистов, объединенных вокруг «мастера», но интеллектуальной группой поэтов, литературоведов, философов, которая с начала 1910х гг. принимала активное участие в формировании важнейших политико-идеологических концептов «консервативной революции» и так называемого «арийского мифа». Именно в этом кругу был как бы заново «изобретен» и политизирован образ Гёльдерлина как гениального поэта-пророка, провидца, «глашатая Нового Бога» (der Rufer des Neuen Gottes)¹⁵, нового «Вождя» (Führer) немецкой нации, символа «живой классики» — духовного ядра, объединяющего Германию посредством «олицетворенной веры». Образ Гёльдерлина стал для немцев той эпохи воплощением «старо-нового мифа», воскрешающего «нордическую» Грецию¹⁶.

Открытие поздних рукописей Гёльдерлина связано с именем студента Норберта фон Хеллинграта, ученика Георге, изучавшего древнегреческую и немецкую филологию и в 1909 г. обнаружившего в библиотеке г. Штутгарта неизвестные гимны Гёльдерлина и его переложения Пиндара, написанные в период душевной болезни. Стефан Георге публикует часть переводов в журнале «Листки для искусства» (февраль 1910), затем выпускает их отдельным изданием, а Хеллинграт защищает диссертацию «Pindarübertragungen von Hölderlin: Prolegomena zu einer Erstausgabe» (1911).

Когда началась Первая мировая война, Хеллинграт ушел добровольцем на фронт и погиб в 1916 г. в двадцативосьмилетнем возрасте. За год до этого, находясь в тылу на лечении после ранения, он выступил с двумя докладами о Гёльдерлине — «Гёльдерлин и немцы» и «Безумие Гёльдерлина», которые были изданы позднее в Мюнхене в 1922 г., связав с именем поэта как немецкую национальность, так и поэтическое безумие. Хеллинграт впервые называет Гёльдерлина «посредником между божественным и человеческим», «великим

примером скрытого огня, тайного Царства (jenes geheimen Reiches)»¹⁷. Гёльдерлин важен для него как провозвестник «тайной Германии»¹⁸.

Героическая гибель Хеллинграта, соединившись в сознании культуры с несчастной судьбой Гёльдерлина и его одой «Смерть за Отечество», запускает механизм формирования гёльдерлиновского культа, рождая топос «гёльдерлиновской Германии»: по словам Клауса Манна, немецкие юноши верили, что они сражаются за «гёльдерлиновскую Германию»¹⁹.

Первое шеститомное академическое собрание сочинений Гёльдерлина было выпущено также в кругу Георге (первые тома подготовлены Хеллингратом, полностью издание вышло в Берлине в 1922–1923 гг.). Эдгар Залин, ученик Георге, в своих воспоминаниях описывает, как «мастер», помогая готовить к изданию тексты, интерпретировал смысл гимнов: «Затем он сел вместе с Хеллингратом за пустой письменный стол, вынул из ящика стола копии [рукописей] Гёльдерлина и обратил внимание Норберта на большое число мест, при чтении которых тот сомневался в правильности толкования. Чтение вслух давало ему больше пользы для правильного понимания, чем долгая расшифровка. Норберт отвечал, что действительно очень трудно понимать поздние гимны Гёльдерлина и что он уже потратил месяцы на расшифровку этих листочков. Георге дал ему совет: никакая версия не может считаться окончательной, пока мы, три и более раз читая вслух, не найдем правильный ритм и подходящую интонацию при толковании смысла»²⁰. «Толкование» самого Георге создавало образ Гёльдерлина как провидца и поэзии как пророчества, что в целом совпадало с его собственным пониманием поэзии. Как отмечает Залин, для Георге высшая поэзия была книгой Сивиллы, священным и тайным учением²¹. Георге был мастером «расшифровки» Гёльдерлина, например, его эссе «Гёльдерлин» начинается восемью цитатами из поздних гимнов Гёльдерлина, расположенными так, что они совокупно производят впечатление завершенного стихотворения.

Еще один ученик Георге, Фридрих Гундольф, разрабатывает понятие «поэта-духовидца» (Seherdichter), замечая, что «Гёльдерлин в Германии является его чистым типом»²². Он интерпретирует Гёльдерлина как «позднего брата эллинов», который «явился» (emporgetaucht) в «утративший богов мир»: «Гёльдерлин воззвал к духу своей Эллады, чтобы обожествить свою Германию» (Hölderlin beschwöre sein Hellas, um sein Deutschland zu vergöttlichen)²³.

Гёльдерлин становится частью разрабатываемого Георге «учения о спасении» («Heilslehre»), в котором идея спасения, исцеления посредством искусства постепенно выходит в сферу идеологии и политики, включая в себя концепты «тайной Германии» (geheimes Deutschland),

«Священного Царства» (Heiliger Reich) «живой классики» (lebendige Klassik), «священного поэта» (heiliger Dichter) и, наконец, – «поэта как вождя» (Dichter als Führer). В своих эссе, посвященных Гёльдерлину, Георге открывает имя «Нового Бога», которого «призывает», подобно Сивилле, пророческая поэзия Гёльдерлина, и в этом боге осуществляется соединение древнегреческого героя Геракла и Христа (Herakles-Christus). Таким образом, поэзия Гёльдерлина встраивается в утверждающийся в это время арийский миф с его «нордической» Грецией, или «тайной Германией».

В эту эпоху идея нового немецкого «рейха» (Царства, Империи) тиражируется не только философско-политическим сознанием, как, например, в книге Артура Мёллера ван ден Брука «Третий Рейх» (1923), где создается один из центральных политических топосов эпохи, или в двух исторических эссе с одинаковыми названиями «Тайная Германия» Вальтера Тритча (1930) и Эрнста Канторовича (1933)²⁴. Задолго до этого образ «тайной Германии» пробивается и вызревает в поэзии самого Георге, чтобы стать центральной темой его стихотворения «Тайная Германия» (Geheimes Deutschland) из его последнего поэтического сборника «Новое Царство» («Das neue Reich», 1928). Еще раньше поэт Карл Вольфскель в эссе, посвященном поэзии Георге (1910), вводит термин «тайная Германия», возводя его к одам Гёльдерлина «Песнь немца» и «К немцам». И, наконец, в книге еще одного ученика Георге, поэта и идеолога этого круга Фридриха Вольтерса «Стефан Георге и „Листки для искусства“: история немецкой духовности с 1890 года» (1930) идеологема «тайной Германии» напрямую связывает имена Георге и Гёльдерлина. Именно 1910 год, когда были найдены и изданы поздние гимны Гельдерлина, стал поворотным пунктом для формирования этой идеи, по словам Вольфскеля, объединяющей «носителей германских, еще дремлющих сил, в коих преобразовалось и уже воплотилось будущее возвышенное бытие нации»²⁵. Открытие Гёльдерлина становится также переломным моментом для идеологической интеграции круга Георге, первоначально ориентированного на художественную элитарность и искусство для избранных.

Если для историка Канторовича тайная Германия – это «иерархически упорядоченный мир героев нынешней, грядущей и вечной Германии»²⁶, а ядро такой мистической Германии составляют германские средневековые императоры, прежде всего Фридрих Барбаросса, «дремлющий» в своем каменном саркофаге и ждущий своего часа, то для Георге грандиозную историческую мистерию осуществляют прежде всего «поэты». Упоминаемый выше ученик и «хронист» его круга Залин приводит слова «мастера», сказанные им при толковании гимнов Гёльдерлина: «Почему эти „гимны столетия“ так долго были скрыты

(vergraben)? Потому что раньше немцы до них не дозрели. И вот сейчас они лежат перед вами как художественное целое, в античном одеянии. Вы не понимаете, что это работа могильщиков?»²⁷ Глагол «vergraben» актуализирует семантическое значение реального захоронения, и обнаруженные в библиотеке гимны умершего Гёльдерлина связываются с их «мистическим» извлечением из могильного тлена. Идея «живой» (оживляемой) литературной «классики» составляет важнейшую черту «тайной Германии». И не случаен интерес к Гёльдерлину в книге «Миф XX века» Розенберга, который подчеркивает, что новая религия (учение, которое у Георге начиналось как «учение о спасении») – это «вера в то, что нордическая кровь представляет собой таинство, которое заменило и победило старое причастие»²⁸.

В 1943 г. нацисты широко отмечали столетие со дня смерти Гёльдерлина. В этом году было образовано Гёльдерлиновское общество, во главе которого встал штурмбаннфюрер СА и поэт Герхард Шуман. В этом же году вышла знаменитая книга «Гёльдерлин. К 100-летию со дня смерти. 7 июня 1943 г.», в которой была опубликована статья Хайдеггера, посвященная Гёльдерлину²⁹. Через «таинство», через национальную «мистерию» оживающая (буквально «выкопанная» из прошлого) литературная классика интерпретировалась как творческая энергия, включающая внутренние механизмы жизнестроительства целой нации.

В первые в числа немецких «классиков» Гёльдерлин был помещен в книгу Макса Коммереля «Поэт как вождь в немецкой классике» (1928). Коммерель, известный литературовед, относящийся к молодому поколению круга Георге, ученик Гундольфа, очерчивает ряд «вечных» вождей, поэтов-классиков, которые «живут» в культуре как «немецкие прообразы» («deutsche Urbilder»), возрождаясь в современности в «меняющейся форме» (in wechseldner Gestalt), являясь «внутренним рассветом», когда «молодое поколение чувствует в себе рождение новой отчизны»³⁰. Гёльдерлин, который поет об особой, «нордической» Греции, «своим ясновидческим даром» прозревает эту «первичную реальность» (eine erste Wirklichkeit)³¹, и его поэзия являет собой «тайное учение о немецком будущем»³². К концу 1930-х гг. Коммерель на основе трагедии Гёльдерлина «Смерть Эмпедокла» разработает концепцию трагического «исцеления» (Heilung) культуры³³. Интерпретация поздней поэзии Гёльдерлина становится одним из механизмов формирования нацистского мифа как символического воплощения тайной Германии, как «первоэлемент, который всегда проявляет свою сущность», «эстетически-волевая творческая стихия в форме нашего собственного томления по живой форме»³⁴.

Таким образом, если в XIX в. поэзия Фридриха Гёльдерлина относилась к «боковой ветви романтизма»³⁵, привлекая внимание лишь знатоков, то с открытием «позднего» творчества Гёльдерлин перешел в разряд классиков немецкой литературы. Созвучны XX веку оказались и переводы гимнов Пиндара, и свободные его ритмы поздней поэзии, и поэтические открытия. Однако в национал-социализме происходит прежде всего политизация и идеологизация его поэзии, которая интерпретируется как «пифическое» безумие, извлекающее из культурной памяти архетип «дионисийской» мистической архаики, выражающей своей формой «вибрации духа».

Примечания

¹ *Hussong F.* Kurfürstendamm. Zur Kulturgeschichte des Zwischenreichs. Berlin: Scherl., 1934. S. 42.

² *Пленков О. Ю.* Мифы нации против мифов демократии: немецкая политическая традиция и нацизм. СПб.: РХГИ, 1997. С. 255.

³ *Wolters F.* Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche geistesgeschichte seit 1890. Berlin: G. Bondi, 1930.

⁴ *Mann T.* Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin: Fischer, 1920. S. 17.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. S. 10.

⁷ *Grimm J., Grimm W.* Deutsches Wörterbuch. Bd. 2. Leipzig: S. Hirzel, 1860. S. 1071.

⁸ *Лаку-Лабарт Ф.* Поэтика и политика. – URL: http://sociologos.net/textes/lacoue/lacoue1.htm#_ednref2

⁹ *Heidegger M.* Hölderlin und das Wesen der Dichtung, München: A. Langen-G. Mueller, 1937.

¹⁰ Ibid. S. 4.

¹¹ *Goethes Werke in 12 Bde.* Bd. 12. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1974. S. 197–198.

¹² *Rosenberg A.* Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit. 33. – 34. Auflage. München: Hoheneichen, 1934. S. 21.

¹³ «О, вы, товарищи моего времени! Не призывайте своих врачей и священников, когда умираете внутренне» (O ihr Genossen meiner Zeit! Fragt eure Ärzte nicht und nicht die Priester, wenn ihr innerlich vergeht). См.: *Hölderlin F.* Sämtliche Werke. Bd. 2. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1957. S. 42.

¹⁴ *Якобсон Р.* Взгляд на «Вид» Гёльдерлина // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 378, 380.

¹⁵ *George S.* Hölderlin // *George S.* Werke. Bd. 1. Düsseldorf, München: Kupper, 1976. S. 521.

¹⁶ *Rosenberg A.* Der Mythos des 20. Jahrhunderts. S. 39.

¹⁷ *Hellingrath N.* Hölderlin und die Deutschen // *Hölderlin- Vermächtnis.* München: F. Bruckmann, 1944. S. 121, 132.

¹⁸ Ibid. S. 120.

¹⁹ Mann K. Stefan George. Führer der Jugend (1928) // Mann K. Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1924–1933 / Hrsg. v. U. Naumann, M. Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1992. S. 199.

²⁰ Salin E. Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis. 2. erw. Aufl. München; Düsseldorf: H. Küpper, vorm. G. Bondi, 1954. S. 18ff.

²¹ Ibid.

²² Gundolf F. Hölderlins Archipelagus. Heideiberg: Weiss, 1911. S. 29.

²³ Ibid., S. 29–30.

²⁴ О Канторовиче см.: Михайловский А. В. Незримый град «Тайной Германии» // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 1913. № 1. С. 105–114.

²⁵ Цит. по: Михайловский А. В. Незримый град «Тайной Германии». С. 108.

²⁶ Там же. С. 110.

²⁷ Salin E. Um Stefan George. S. 18ff.

²⁸ Rosenberg A. Der Mythos des 20. Jahrhunderts. S. 39.

²⁹ Hölderlin F. Gedenkschrift zu seinem 100. Todestag. 7 Juni 1943 / Hrsg. Von Paul Kluckhohn, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1943.

³⁰ Kommerell M. Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock – Herder – Goethe – Schiller – Jean Paul – Hölderlin. Berlin: G. Bondi, 1928. S. 482.

³¹ Ibid. S. 461.

³² Ibid. S. 474.

³³ Kommerell M. Hölderlins Empedokles-Dichtungen. // Kommerel M. Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1939, S. 200–274.

³⁴ Rosenberg A. Der Mythos des 20. Jahrhunderts. S. 439.

³⁵ Haym R. Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin: R. Gärtner, 1870. S. 324.

*А. Ф. Строев
(при участии Т. Никитиной) (Париж, Франция).*

ЗАМЯТИН И СТЕНДАЛЬ: НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ СЦЕНАРИЙ «ПРИНЦЕССА ВАНИНА»

В 1931 г., получив от Сталина разрешение покинуть СССР, Евгений Замятин едет с женой в Берлин, затем устраивается в Париже. Он надеется зарабатывать на жизнь литературным трудом. В переводе на французский роман «Мы» (1920) вышел в издательстве «Галлимар» в 1929 г.; французская пресса печатает рассказы и статьи Замятина о русской литературе.

Писатель рассчитывает на кино, которое давно его привлекает. В Советском Союзе он написал сценарии по своим новеллам «Север» («Северная любовь», режиссер Александр Ивановский, 1928) и «Пещера» («Дом в сугробах», режиссер Фридрих Эрмлер, сценарий кардинально переработан Б. Л. Леонидовым, 1928).

В эмиграции Замятин изготавливает дюжину сценариев и сценарных заявок для французских и американских режиссеров. Он мечтает покорить Голливуд, переписывается с Сесилем Б. Де Миллем. Тщетно. Замятин сочиняет оригинальные сценарии, перерабатывает для экрана собственную прозу («Мы», «Сибирь»), русские романы («Вешние воды» И. Тургенева, «Анна Каренина» и «Война и мир» Л. Толстого, «Тарас Бульба» Н. Гоголя, «Петр I» А. Толстого) и французские («Братья Земганно» Э. де Гонкура). Лишь два проекта реализуются и именно те, где писатель играет вторую роль: фильм Жана Ренуара «На дне» (1936) по пьесе М. Горького (сценарий Е. Замятина и Ж. Компанеца, диалоги Ш. Спака и Ж. Ренуара) и «Пиковая дама» Федора Оцепа (1937) по повести Пушкина, где Замятин участвует в качестве консультанта при подготовке сценария¹.

Писатель считал кино новаторским искусством, которое революционизирует все остальные; он сознательно использовал в прозе кинематографические приемы (монтаж, наплыв, возвращение вспять). Во время работы над «Анной Карениной» он писал своему другу, журналисту Александру Верту: «Диалог следует вырезать, потому что и диалог, и психологию надо переводить в кинематические формы. Вещь должна быть зримой и динамичной. Во всех моих книгах вы увидите, что вместо последовательного изложения я использую метод флэшбэка, так что он мне вполне знаком. <...> На экране вещи надо показывать, а не рассказывать. В каком-то смысле все мои литературные вещи были кинематическими; я никогда не объяснял; я всегда показывал и предлагал»².

Однако многие относились к его увлечению кино резко отрицательно. Алексей Ремизов считал: «И работа Замятина в последние годы жизни – идиотское кино – казалось мне настолько зряшным для него, потому что дело его жизни – эти типично русские словесные построения – все это наше, русское, это наше русское литературное сокровище»³.

Основная часть сценариев Замятина, неопубликованных при его жизни, была собрана и напечатана в 4 томе его собрания сочинений⁴. Издатели использовали машинописные копии, сохранившиеся в Бахметьевском архиве Колумбийского университета. Однако личные архивы писателя остались в Париже у его вдовы. Сорок лет назад их подробно описала Дагмара Хобцова⁵, но ее статья, видимо, осталась незамеченной. В настоящее время эти документы находятся университетской библиотеке Нантера. В 2012 г. Татьяна Никитина подготовила на их основе дипломную работу в Университете Новая Сорбонна – Париж 3. Среди прочего, в библиотеке хранятся четыре неопубликованных сценария Замятина: «Иван Грозный», «Бич Божий», «Владыка Азии» и «Принцесса Ванина». Последний – инсценировка новеллы Стендаля «Ванина Ванини».

«ПРИНЦЕССА ВАНИНА»

В сценарии семь машинописных страниц, с авторской правкой и рукописными дополнениями. Русское заглавие «Ванина Ванини» зачеркнуто и заменено на французское: «La princesse Vanina. Exposé de scénario (Принцесса Ванина. Заявка сценария)»⁶. На первой странице стоит штамп парижского литературного агентства Михаила Гофмана, основанного в 1934 г., которое затем многие годы занималось авторскими правами Замятина, перешедшими к его вдове. Главным делом Михаила Гофмана было продвижение на французском литературном рынке американских и английских писателей, в том числе Джона Стейнбека и Генри Миллера.

На последней, седьмой странице сценария стоит дата: 1936 г. Замятин скончался в 1937 г. и это – одно из последних его кинематографических произведений (в том же 1936 г. написаны «Мазепа» и «Чингиз хан» / «Владыка Азии»).

Поскольку агентство Михаила Гофмана не смогло пристроить сценарий, Замятин зачеркнул штамп и копирайт агентства на последней странице и указал, что сценарий был депонирован в Обществе драматургов и театральных композиторов. Эта машинопись, переработанная Замятиным, и была использована для новой копии, отправленной в Общество (там она не сохранилась).

Страница сценария Е. Замятина
«Принцесса Ванина»: измененный финал
(машинопись с рукописной правкой)

Имя Стендаля в сценарии не упоминается. Однако Замятин довольно точно следует за новеллой, которую он мог прочесть еще в России, и, разумеется, перечитал затем в Париже по-французски. В 1932 г. в интервью Александру Верту, посвященном Станиславскому и Мейерхольду, Замятин говорил, что «Художественный театр — единственный театр в мире, который достиг того, что Стендаль называет совершенно полной иллюзией»⁷. Однако писатель лучше владел английским, нежели французским. Так имя Пьетро (Pietro) он транскрибирует как Пиетро.

Сценарист делает действие более динамичным, используя монтажное противопоставление и контрастную стыковку

эпизодов. Согласно законам сценарной заявки, текст литературно не отшлифован, диалогов нет, осталось только несколько реплик. Замятин подгоняет произведение Стендаля под свою поэтику и выносит на первый план мотивы, центральные для его собственного творчества.

Неизвестно, видел ли Замятин фильм «Ванина или Свадьба у подножия виселицы» австрийского режиссера Артура фон Герлаха (1922, сценарий Карла Майера, в главных ролях Аста Нильсен и Пауль Вегенер). В этом фильме Ванина становится дочерью наместника Туррина, а Пьетро превращается в Октавио, главу заговорщиков. Наместник — диктатор, уродливый страшный калека, садистски преследует влюбленных, которые хотят пожениться. Он казнит юношу, которого Ванина тщетно пытается спасти⁸.

В романе «Мы» и написанном на его основе сценарии «Д 503» (1932), Замятин предлагает иной вариант современной тирании. Герой, создатель космического корабля, обожает карающую власть Благодетеля, объединяющую граждан. Однако любовь к власти вступает в противоречие с любовью к женщине. Страсть принимает почти апокалиптическую форму, меняет личность героев и разрушает мир. Разрушает для лучшего будущего, которое возникнет из руин.

Точно так же в «Принцессе Ванине» Замятин, предвосхищая Борхеса, исследует неразрывную связь тем предательства и героизма, диктатуры и революции, любви и долга.

Поскольку нет необходимости пересказывать новеллу Стендаля, мы проанализируем только дополнения и изменения, предложенные Замятиным, и постараемся понять внутреннюю логику писателя.

Замятин начинает с описания крепости Святого Ангела, которая в его романе об Аттиле «Бич Божий» (1928–1935, опубл. 1938) предстает как символ римской власти. Комендант показывает тюрьму своим гостям, одна из дам незаметно передает тюремному сторожу сверток, а тот «просовывает его в дверь какой-то камеры. Через минуту из этой камеры выскальзывает изящно одетая молодая женщина». В конце «Комендант тюрьмы, провожая своих гостей, любезно целует руки дамам, называя каждую из них по имени. Так же как другим, он целует руку молодой женщине, которую мы видели вышедшей из камеры – и смущается: знакомое лицо – но он не может вспомнить ее имени. Молодая женщина, смеясь, выбегает на улицу. Только через несколько секунд комендант соображает, в чем дело, он кричит часовым: «Замной! Лови! Держи!».

Сцены побега перемежаются сценами бала, на котором Ванина подвергается испытанию влюбленного в нее Ливио Савелли: он должен поцеловать лысину английского посланника. Только выстрелы и шум преследования спасают маркиза Савелли от дипломатического скандала, который разрушил бы его карьеру.

Затем Замятин вводит сцену, которая объясняет, почему отец Ванины приютил у себя раненого карбонария, приняв его за девушку (в новелле этот эпизод появляется позднее). Затем писатель следует сюжетной канве Стендаля (Ванина обнаруживает, что в доме прячется девушка, потом узнает, что это переодетый юноша), но усиливает темы болезни и выздоровления Пиетро⁹. Чтобы спасти юношу, которому, по мнению хирурга, недолго осталось жить, «Ванина, забыв о своей гордости, бросается к нему, она сама, первая признается ему в своей любви, обнимает, целует его». Любовь совершает чудо и исцеляет Пиетро. Затем Ванина предлагает ему свою руку и огромное состояние. «Наконец, – страшным усилием воли, он [Пиетро] заставляет себя сказать, что он вынужден отказаться от счастья, которое ему предлагает Ванина: его жизнь принадлежит родине, партии, борющейся за освобождение отечества от ига чужеземцев». В этой формуле «жизнь принадлежит родине, партии» и кроется суть замятинской интерпретации Стендаля.

У французского писателя Пьетро говорит только о родине, об Италии: «Я люблю вас страстно, – сказал он, – но я бедняк и я слуга своей родины» (пер. Н. Немчиновой)¹⁰. По всей видимости, Замятин перепутал похожие слова: «la Patrie» (Родина), «la partie» (игра, карточная партия; часть), «le parti» (политическая партия). Смешение понятий привело к изменению сюжета. Сценарий превратился в конфликт между любовной страстью и любовью к партии, в духе романа «Мы» или произведений социалистического реализма, где партия заменяет семью и истинный коммунист предан ей всецело и беспрекословно.

У Стендаля Пьетро с горечью восклицает: «Ah! si celle affaire-ci ne réussit pas, si le gouvernement la découvre encore, je quitte la partie» («Ах, если этот заговор не удастся, если и его правительство раскроет, я выхожу из игры»). Н. Немчинова в переводе перепутала игру и родину: «Ах, если нас опять постигнет неудача, если и этот заговор раскроют, я уеду из Италии!». В сценарии Замятина «Пьетро замечает: «Если это возстание не удастся, если в нашей среде и на этот раз найдутся предатели – я выйду из партии». Эта фраза искрой падает в душу Ванины, и скоро приводит к катастрофе...» (курсив автора. – А. С.). Во французском языке «партия» мужского рода, на русском – женского, и поэтому в сценарии Ванина постоянно «ревнует Пьетро – к партии» («Бешеный гнев вспыхивает в ней против «партии», отнимающей у нее Пьетро, и против него самого»), а в новелле – к родине. Ей кажется, что предательство вернет ей любимого, выбранного главой карбонариев и руководителем восстания. Однако после ареста заговорщиков, оставшийся в одиночестве на свободе карбонарий сам сдается властям. Ванина пытается его освободить.

ТРАВЕСТИЯ

Переработка новеллы Стендаля позволяет Замятину развивать свои излюбленные темы: любовь предстает как болезнь и отравка, она поработщает, сводит с ума, исцеляет и преображает, рвет социальные узы, меняет роли на противоположные, порождает двойничество, травестию.

Ванина влюбляется в карбонария, одетого в женское платье, она помышляет слабыми мужчинами, маркизом Савелли и его дядей, министром полиции. В сценарии она понуждает Савелли поцеловать лысую голову посла (прозрачный фаллический символ). Она проникает ночью в спальню к министру полиции, одетая слугой, угрожает ему пистолетом и покоряет своей красотой.

Образ сильной женщины, которая нарушает установленный порядок, берет инициативу в свои руки, подчиняет мужчин, мучает их или

даже убивает, и тема переодевания, перемены гендерных ролей возникают в романе Замятина «Мы», либретто балета «Добрыня» (1932–1933), трагедии «Атилла» (1928) и написанном на ее основе сценарии «Бич божий», сценариях «Сибирь» (1931), «Мазепа» (1936), «Чингизхан» / «Владыка Азии» и «Иван Грозный». В последнем роковая женщина, Василиса, смущает покой государя; она предстает как двойник своего брата, Василия Шибанова, врага царя. Полюбив Ивана, Василиса несколько раз спасает ему жизнь и в итоге из-за нее погибает ее брат.

Другой мотив Стендаля, отравление ядом, также входит в диалог с художественным миром Замятина. В сценарии «Принцесса Ванина» он возникает трижды. Губернатор Романьи (легат в новелле Стендаля) «смертельно боится покушений на свою жизнь», поэтому донос Ванины он «читает издали, через лупу, не касаясь его: может быть письмо отравлено?». В другой сцене Ванина выхватывает из рук министра полиции Савелли стакан лимонада, выбрасывает его за окно и «с очаровательной улыбкой, объясняет, что позволила себе эту дерзость только потому, что лимонад – отравлен» (в новелле Стендаля, после лимонада Ванина выбрасывает и шоколадную конфету: «Берегитесь! У вас здесь все отравлено: вас хотели умертвить». Пер. Н. Немчиновой). В конце ночного свидания министр просит разрешения поцеловать будущую невестку, «если ее губы не отравлены», добавляет Замятин. Поцелуй скрепляет договор. Используя мотив трижды, Замятин уже не упоминает о страхах Ванины Стендаля, которая боится, что тюремщики отравят Пьетро.

Эти два мотива, яд и поцелуй, переплетаясь, организуют сюжет сценария «Иван Грозный». Царица выбрасывает в окно отравленное яблоко (возможно, пришедшее из пушкинской «Сказки о мертвой царевне»), но затем умирает, съев отравленное пасхальное яйцо, предназначенное ее супругу. Исполняя приказ царя, Василиса подает своему брату Василию кубок с отравленным вином. Иван, опасаясь лекарств, дает их сперва пробовать попугаю. Поцелуй в сценарии отмечают все повороты интриги, постоянно переворачивающие исходную ситуацию. Они сопровождают все появления героини: для Василисы поцелуй – едва ли не главная форма общения и с царем и с братом. Она меняет облик и платье, но поцелуй позволяет узнать ее в новом обличье.

Почти так же, даря поцелуй, Ванина Замятина манипулирует обоими Савелли, племянником и дядей.

Тема яда и женской мести возникает и других сценариях Замятина, в центре которых – властитель. Атилла боится отравы, но погибает в брачную ночь от ножа принцессы Ильдегонды (сценарий «Бич божий»). Жена Тимура (Тамерлана) Улек, ревнуя к китайской принцессе, посылает ей фрукты (сценарий «Владыка Азии»). Тимур, опасаясь

яда, дает их пробовать обезьянке. Но опасность в другом – в корзине прячется змея, которая кусает Тимура. Улек высасывает яд из раны мужа, но губы ее отравлены, и она умирает.

Так же, как «Принцесса Ванина», сценарий «Иван Грозный» посвящен теме заговора, одной из центральных в творчестве Замятина, но изображается он не с точки зрения восставших, а с точки зрения царя, преследуемого врагами и превратившегося, после трагической смерти жены, в жестокого и кровавого тирана.

Возможно, что сознательно или подсознательно Замятин ассоциирует фигуры Тимура, Атиллы, Ивана Грозного, Петра I (которому он тоже посвятил сценарий), со Сталиным. Излишне напоминать о том, что Сталин считал себя преемником начинаний двух русских царей, о типологическом сходстве их характеров, судеб и окружающих их легенд¹¹, о множестве советских романов, пьес и фильмов, посвященных Ивану Грозному и Петру I в 1930-е гг., об использовании евразийского мифа и пр.

Два финала

К концу сценария Замятин решительно отклоняется от текста Стендаля. В новелле Ванина добивается свидания в тюрьме с Пьетро Миссирилли, передает ему алмазы и пилки, чтобы он мог убежать. Но карбонарий заявляет: «Отныне я всецело принадлежу родине. Я умер для вас. Прощайте!» (пер. Н. Немчиновой). Чтобы доказать силу своей любви, Ванина в исступлении рассказывает, что выдала карбонариев.

– О чудовище! – в ярости крикнул Пьетро и бросился к ней, пытаясь убить ее своими цепями.

И он убил бы ее, если бы на крик не прибежал тюремщик. Он схватил Миссирилли.

– Возьми, чудовище! Я не хочу ничем быть тебе обязанным! – воскликнул Миссирилли.

Насколько позволяли цепи, он швырнул Ванине алмазы и пилки и быстро вышел.

Ванина была совершенно уничтожена. Она возвратилась в Рим; вскоре газеты сообщили о ее бракосочетании с князем Ливио Савелли.

(пер. Н. Немчиновой)

Тут дороги Стендаля и Замятина полностью расходятся. Слова «партия» и «товарищи», появляющееся в последних строках сценария, требуют иного развития сюжета. В отличие от новеллы, девушка добивается помилования Пиетро. Но «Ванина узнает, что немедленно по выходе из тюрьмы Пиетро был захвачен карбонариями и увезен неизвестно куда». Сценарий следует логике, продиктованной револю-

ционным опытом самого автора. Замятин, член РСДРП (б) с 1905 г., прошедший аресты и ссылки, прекрасно знает судьбы Азефа и Малиновского и всех остальных, кто служил одновременно революции и охране. Подобно народовольцам, эсерам и эсдекам, карбонарии устраивают суд над Пиетро, подозреваемом в предательстве. Под тяжестью обвинений, герой почти не оправдывается и сам начинает верить в свою виновность. Суд выносит смертный приговор и ставит его на голосование, как вдруг Ванина вместе со слугой, бывшим карбонарием, врывается в таверну.

Получив разрешение дать свое показание Ванина заявляет, что Пиетро – не виновен, что предательницей была она. Пиетро кричит судьям, чтобы они не слушали ее: она лжет, она клеветает на себя, чтобы спасти его – товарищи знают, какие суммы пожертвовала она на их дело... Но еще несколько слов Ванины – и он с ужасом убеждается, что она не лжет, что доносчицей действительно – была она...

Среди судей – замешательство. Еще недавно готовые без колебаний осудить на смерть предателя из своей среды, они сейчас не могут решить, кто эта молодая женщина, с таким страстным самоотвержением требующая для себя смертного приговора: преступница или героиня? Больше всего она виновата перед Пиетро – и ему поэтому предоставляют решить ее судьбу. В руки ему дают оружие. Он подходит к Ванине...

Несколько секунд, кажущиеся бесконечными. Рука Пиетро, держащая оружие, делает движение, но у него не хватает сил поднять ее. Он говорит Ванине: «Уходи отсюда... только скорей, сейчас же!»

Так кончается первый вариант сценарной заявки, переданной в литературное агентство Михаила Гофмана. В «Рассказе о самом главном» Замятина (1923) герою трудно расстрелять друга, возглавившего восстание крестьян против красных, но ему придется это сделать. В финале рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый» (1924) Марютка убивает белого офицера, свою любовь, и рыдает над трупом. Конфликт между идеалами революции и человечностью, который французские читатели знали по роману Виктора Гюго «93 год» (1874), стал едва ли не главным в советской литературе 1920-х годов. «Пролетарский гуманизм» не допускает милосердия по отношению к врагу и требует уничтожить его ради блага трудящихся. «Гуманизм Мышкиных сменился гуманизмом Кошкиных», как писал А. Л. Зорин в школьном сочинении о пьесе К. Тренёва «Любовь Яровая».

В 1936 г. в Париже Евгению Замятину трудно принести девушку в жертву принципам. Конечно, французских зрителей подобным зрелищем не удивишь: еще в 1640 г. в трагедии Корнеля «Гораций» герой, спасший на поединке Рим, убил затем родную сестру, оплакивавшую гибель своего мужа, Куриация. Но кино требует не смерти, а любви. Для второго варианта сценария, отправленного в Общество драматур-

гов и театральных композиторов, Замятин дописывает карандашом на последней машинописной странице новый финал:

Тот час же все кидаются к Пиетро, его обнимают, ему говорят что-то – он, кажется, ничего не слышит: в окно он увидел быстро уходящую Ванину – сейчас она исчезнет в толпе.

И вдруг, ~~грубо оттолкнув кого-то с дороги~~¹² Пиетро стремглав кинулся к двери и затем по лестнице вниз, сталкивая с дороги, опрокидывая людей
...

Еще несколько секунд – и столпившиеся у окна его товарищи видят, как он догоняет Ванину и идет дальше рядом с ней!

Радикальная переработка сценария – нормальный процесс. В «Собрании сочинений» Замятина напечатаны два черновых варианта сценария «Чингиз-хан», а в библиотеке Нантера хранится окончательный, почти вдвое больший, уже с другим названием, «Владыка Азии», и другим героем, Тимуром (Тамерланом).

Но все же подобный счастливый конец удивляет. Надо ли видеть в нем влияние голливудского или советского кино? В первых сценариях, написанных в СССР, Замятин предлагал трагическую развязку. Рассказ «Пещера» кончался неотвратимой смертью, но сделанная Замяτιным инсценировка была отвергнута, и Борис Леонидов в новом сценарии сочинил оптимистический финал для фильма «Дом в сугробах»¹³. Сценарий «Д 503», написанный Замятиным в эмиграции, почти полностью воспроизводит канву романа «Мы». После того, как герой подвергается «великой операции», выжигающей фантазию, он является к Благодетелю, доносит на заговорщиков и на свою любимую и «спокойно отправляется с отрядом “оперированных”, чтобы найти и арестовать ее». И тут, в последней фразе все меняется: «Но они в смятении останавливаются: на улицах, впервые после многих веков, появились птицы, животные, улицы забросаны цветами – “Зеленая стена” разрушена!».

Анализ последних сценариев и либретто Замятина диктует иную интерпретацию «хэппи-энда», даже если автор и учитывает требования жанра. В этих произведениях женщина одерживает верх над мужчиной: она убивает тирана («Бич божий») или соединяется со своим любимым, преодолевая все преграды («Мазепа»).

«Принцесса Ванина» воспроизводит атмосферу полицейской слежки, страха властей перед заговорщиками, бессилие, слабость мужчин, будь то карбонарии или министры и губернаторы. Единственная надежда – любовь, которая заставляет героев следовать не рассудку, а инстинкту и делает их неуязвимыми. Эта любовная утопия кажется единственным выходом в художественном мире Замятина.

Примечания

¹ *Брайан Х.* Евгений Замятин – сценарист // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 103–104. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/739/>. См. также: *Нусинова Н. И.* Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье. 1918–1939. М.: Эйзенштейн-Центр, 2003; *Янгиров Р. М.* «Рабы Немого»: Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920–1930-е годы. М.: Русский путь, 2008; *Янгиров Р. М.* Хроника кинематографической жизни русского зарубежья: в 2 т. М.: Книжница; Русский путь, 2010.

² Цит. по: *Брайан Х.* Евгений Замятин – сценарист.

³ Там же.

⁴ *Замятин Е. Е.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. М.: Республика, 2010.

⁵ *Hobzova D.* Catalogue des archives parisiennes d'Evgenij Zamjatin // Cahiers du monde russe et soviétique. 1972. N°3. P. 232–285.

⁶ Bibliothèque de l'Université de Nanterre. Fonds Zamiatine. Carton 66–90. F Δ Res 614/78; 7 f., dactyl. Здесь и далее все цитаты приводятся по этой рукописи. Текст сценария набран Т. Никитиной, проверен А. Ф. Строевым.

⁷ *Верт А.* Театр в Советской России: интервью с Евгением Замятиным «Два великана: Станиславский и Мейерхольд (От нашего парижского корреспондента)» // Замятин Е. Е. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. С. 230–233. Замятин цитирует эссе Стендаля «Расин и Шекспир» (1823).

⁸ *Кракауэр З.* От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. С. 85–86; *Baron A. M.* Romans français du XIX^e siècle à l'écran: problèmes de l'adaptation. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2008. P. 81–83.

⁹ При цитировании Стендаля мы называем героя Пьетро, при пересказе и цитировании сценария Замятина – Пиетро.

¹⁰ Мы использовали классический перевод, доступный в интернете. – URL: http://lib.ru/INOOLD/STENDAL/vanina.txt_Ascii.txt.

¹¹ *Успенский Б. А.* Historia sub specie semioticae // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. К 70-летию Д. С. Лихачева. М.: Наука, 1976. С. 286–291.

¹² Четыре слова зачеркнуты.

¹³ *Нусинова Н. И.* «Дом в сугробах» // Искусство кино. 1988. № 12. – URL: <http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/763/print/>.

М. Дэвид-Фокс (Вашингтон, США)

ИДЕОЛОГИЯ КАК ТЕАТРАЛЬНОСТЬ: СЛУЧАЙ АНДРЕ ЖИДА

Данная работа представляет собой попытку соединить два разных аспекта исследования. Первый аспект – общие концептуальные размышления о природе и роли идеологии в советском контексте. Второй – изучение конкретного исторического случая (case study) взаимоотношений между западным интеллектуалом и сталинским культурно-идеологическим аппаратом в 1930-х гг. Речь идет о пребывании французского писателя Андре Жида в СССР в 1936 г. Это был едва ли ни единственный случай, когда один из самых известных «попутчиков» был приглашен приехать с торжественным визитом такого масштаба и по возвращении публично критиковал советский строй. Связывая эти два аспекта работы, мы постараемся применить продуктивный, на наш взгляд, подход к идеологии при рассмотрении данного конкретного примера.

Говоря об идеологии, мы исходим из того, что подавляющее большинство историков советской культуры крайне редко пишут детально и эксплицитно о том, как определить идеологию и как понять и оценить ее роль в советской истории¹. Не будучи в состоянии обойтись без понятия «идеология», они при этом часто воспринимают идеологию как нечто само собой разумеющееся и не требующее определения. За редким исключением исследователи советской культурной истории, даже самые интересные и глубокие, пишут об идеологических явлениях без глубокого анализа самого понятия «идеология»².

В чем причина такого положения дел? Что касается западных историков, причин, очевидно, две. Во-первых, научное исследование советской истории началось на пике популярности теории тоталитаризма. Первым пунктом в списке признаков тоталитарного общества, который дается в известной работе К. Фридриха и З. Бжезинского «Тоталитарная диктатура и автократия» (1956) – наличие «официальной идеологии, доктрины, объясняющей все стороны человеческого существования». По мнению авторов этого классического труда, когда тоталитарная идеология сталкивается с реальностью, она изменяет реальность и, таким образом, в этом случае сознание определяет бытие, а не наоборот³. Конечно, в ходе разработки теории тоталитаризма были и более тонкие определения идеологии, как, например, у Ханны Арендт⁴. Однако в течение ряда десятилетий западные историки советского периода ассоциировали идеологию с четкой официальной доктриной и с подобным весьма прямолинейным представлением о роли идей в историческом процессе⁵.

Найджел Гулд Дэвис, говоря о принятой в исследованиях холодной войны устойчивой дихотомии между идеологией и реальной политикой, блестяще развенчивает целый ряд ошибочных представлений об идеологии, а именно, что идеология всегда функционирует в соответствии с неким идеальным планом или намеченной программой; что идеология обязательно отличается агрессивностью, негибкостью и исключает возможность компромисса с идейным врагом⁶. Большинство подобных утверждений, являющихся, как показывает Н. Гулд Дэвис, следствием ошибочных постулатов о роли идеологии в советской внешней политике, могут быть, *mutatis mutandis*, обнаружены и в рассмотрении внутренней политики и истории СССР. Во всех случаях природа идеологии редуцируется, ее границы и ее влияние представляются четко очерченными; идеология понимается как дискретный компонент, отдельно взятый исторический фактор, который можно выделить, определить, отграничить в процессе рассмотрения исторической причинности. Предполагается, что идеология в политике зиждется на догмах и жестко противопоставляется рационально-прагматическому, экономически обусловленному подходу. Идеология, таким образом, оказывается полярно противоположна практическому интересу, выгоде и рациональному подходу.

Именно в этом духе писал в самом конце прошлого столетия об идеологии известный интеллектуальный историк Мартин Малиа, продолжая нео-тоталитарную традицию в историографии советского периода. В своих многочисленных работах М. Малиа понимал идеологию как утопическую «первопричину» советской истории. Порой он трактовал идеологию как мировоззрение, но чаще всего определял ее как четкий корпус идей марксизма-ленинизма, структурирующий ход советского развития⁷. В итоге, по иронии судьбы, после поворота к «новой культурной истории» в 1990-е гг., историки культуры, видимо реагируя на подобные подходы, предпочитали не акцентировать внимание на определении понятия «идеология». В итоге исследователи нового поколения детально и тонко писали о многих идеологических явлениях, обходясь без теории или эксплицитного определения идеологии.

Вторая причина отсутствия научных трудов о природе идеологии носит более общий характер. В общественных науках существует давняя традиция понимать идеологию как иррациональный феномен – в противоположность рациональным интересам. Клиффорд Гирц еще в 1973 году писал: «По грустной иронии современной истории, понятие «идеология» само стало совершенно идеологическим»⁸. Терри Иглтон в своей прекрасной книге «Идеология: Введение» (2007) составил список из семнадцати разных определений идеологии, которые можно встретить в научных работах, причем некоторые из них очевидно противоречат друг

другу. Но самое популярное из этих определений, как пишет Иглтон, следующее: «Я вижу вещи, как они есть, ты же видишь их искаженно из-за эффекта туннельного зрения, порожденного ошибочной доктриной»⁹.

В этом контексте, как кажется, полезно обратиться к другим способам понимания идеологии, которая не сводима только к официальной доктрине. Здесь будет уместно припомнить индийскую притчу «Слепые и слон»: группа слепцов ощупывает слона, пытаясь понять, что он собой представляет. Каждый из них обследует только одну часть животного – ногу, бивень, уши, корпус или хвост, и при этом каждый считает, что теперь он знает, что такое слон. По одной из версий притчи, только начав делиться друг с другом своими впечатлениями, эти «исследователи» поняли, что они слепы. В стихотворении Джона Годфри Сакса «Слепые и слон» (1873) слепцы уподобляются ученым-теологам. Как сказано в предпоследней строфе стихотворения, мудрецы из Индостана «в горячих спорах стояли твердо на своем», причем «был каждый в чем-то прав, но ошибались все»¹⁰.

В контексте советской истории идеология – действительно огромный «слон». Можно согласиться с тем, что *доктрина* – это корпус слона, самая внушительная его часть; однако даже корпус – еще не целое животное. В своей книге «Пересекая границы: современность, идеология и культура в Советской России» (2015) я рассматриваю пять других важных аспектов понятия. Например, идеология как *мировоззрение* может опираться на доктрину, но такой подход позволяет нам увидеть «диффузность» доктрины, синкретический характер, какой она принимает в восприятии конкретных людей. Можно изучать идеологию и как *веру*, и как *дискурс*, и как ключевое понятие для исторических деятелей и идеологов, то есть, подходить к идеологии исторически и проследить ее *Begriffsgeschichte*¹¹. Однако в советском контексте, и, в особенности, в связи с поездкой Андре Жида в Советский Союз, особенно уместно обратиться к *театральной составляющей* идеологии. Обращаясь к рассмотрению именно этого аспекта, необходимо подчеркнуть, что все способы понимания идеологии тесно взаимосвязаны и не исключают друг друга. Так, например, *идеология как доктрина* является более узким понятием, чем мировоззрение. Также можно четко обозначить и разницу между *идеологией как театральностью* и *идеологией как верой*. Например, участие в идеологических ритуалах и вообще перформативное идеологическое поведение не обязательно означает, что ритуалы создают ту веру, которая часто придает идеологиям их силу. Идеология как театральность может служить распространению доктрины, но при этом в какой-то момент форма, в которую облачается идеология, становится более существенной, чем ее содержание¹². Можно проследить и то,

как использовалось то или иное понятие на в ходе истории, но какие бы открытия мы ни сделали, исторические смыслы вряд ли помогут нам точно определить и отграничить это понятие в условиях нашей современности. С другой стороны, термин «дискурс» у ряда исследователей может оказаться достаточно широким и вмещать понятия и *доктрины*, и *мировоззрения*, и прочие векторы исторического анализа. В итоге такой расширительный подход, усматривающий преимущества в одновременном исследовании многих ипостасей идеологии, демонстрирует свою состоятельность и успешно противостоит редукционизму односторонних определений, которые, однако же, на практике нередко исподволь подвергаются расширению. В такой ситуации естественно напрашивается вывод, что для исторической науки было бы весьма продуктивно эксплицировать смыслы, заложенные в понятие «идеология». Слон из восточной притчи состоит из многих элементов; сосредоточившись только на одном из них в ущерб всем прочим, мы не сможем увидеть этого зверя в его целокупности.

* * *

Переходя к теме советских «культпоказов», следует отметить, что в 1930-е гг. в СССР прием иностранных писателей и, шире, интеллектуалов, стал намного более театральным, чем в предшествующее десятилетие. Конечно, маршруты, объекты показа, методология (все то, что, собственно и называлось «культпоказом» в советском новоязе) уже существовали в 1920-е гг. Но инсценировки этих визитов, превратившись в крупную государственную «индустрию», стали в 1930-х еще более ригидными. Поездки «друзей Советского Союза» приобрели характер масштабных, тщательно подготовленных, помпезных мероприятий¹³. В 1930-х гг. ряд самых видных визитеров, таких, как Ромен Роллан и Л. Фейхтвангер, встречались со Сталиным в Кремле и, вольно или невольно, внесли вклад в ритуальный культ Вождя тех лет¹⁴. Вся советская политическая культура той эпохи была предельно ритуализирована. Крупные писатели-«попутчики», такие, как А. Жид или Р. Роллан, должны были подписывать различные высказывания, выступать по поводу разных юбилеев в советской и антифашистской прессе и участвовать в других ритуальных акциях. Хотя А. Жид после 1936 г. стал известен как критик советского строя, однако будучи в СССР, он появился вместе со Сталиным на Мавзолее и говорил о писателях, используя ритуальную формулу «инженеры человеческих душ»¹⁵.

Стоит подчеркнуть, что для Жида, как и для многих «попутчиков», особенно писателей, содержание советской идеологической доктрины было не так важно. Жид, как и многие западные левые интеллектуалы-друзья СССР, никогда не был марксистом и не разбирался в марксизме.

В 1920-е гг. он был антиколониалистом, антифашистом и борцом против любого давления на культуру. Но, главное, автор повести «Имморалист» был эстетом и всегда выступал против буржуазного конформизма во Франции. Естественно, что он долго сопротивлялся советским требованиям выступить по сугубо политическим темам¹⁶.

Театральное измерение советской идеологии было чуждо Жиду, торжественность и помпезность культурно-идеологических ритуалов ассоциировалась у него с конформизмом¹⁷. Роллан, опытный теоретик массовых фестивалей начала XX века, в этом отношении отличался от Жида: он, напротив, одобрял монументальность сталинской культуры и ничего не имел против грандиозного юбилея, устроенного в его честь 1935 г. в Московской консерватории. В искусстве Роллан также не отвергал дидактизм и массовость и не сожалел, в отличие от Жида и Фейхтвангера, об умирании советского авангарда.

Тщательная инсценировка визитов иностранцев, долгая подготовка и работа посредников или «медиаторов»¹⁸ гарантировали успешное исполнение «актерами» – иностранными визитерами своих ролей. Когда планировался визит А. Жида в СССР, Илья Эренбург, Михаил Кольцов и другие советские эмиссары и посредники тщательно подготовили почву для его приезда еще в Париже. Однако Жид приехал со своим «альтернативным окружением». В его «свите» были француз Пьер Эрбар и голландец Джеф Ласт – коммунисты, хорошо знавшие советскую жизнь, и хорошо осведомленные критики сталинской России. Все прочие члены делегации были молодые писатели, лично преданные Жиду¹⁹. До поездки в СССР Дж. Ласт рассказал Жиду о бесконечных приемах и речах, которые ожидали там всех знаменитых гостей. «Если Вы поедете в СССР с официальным визитом в качестве знаменитости, то попадете в глупейшее положение, – писал он Жиду. – Вы никогда не увидите СССР таким, каков он на самом деле»²⁰.

Советские чиновники от культуры, готовившие поездку Жида в СССР, – глава Иностранной комиссии ССП М. Кольцов и председатель ВОКС А. Аросев, были лично знакомы с Жидом и представляли себе его предпочтения и его личностные особенности. Они знали, что он терпеть не может официоза и политических ритуалов и, напротив, высоко ценит нонконформизм и независимость художника. Но хотя это было им известно, советские правила приема именитых «друзей СССР» середины 1930-х никак не позволяли снизить уровень помпезности и масштабности мероприятий. Иностранная комиссия ССП за месяц до визита Жида, начавшегося 17 июня 1936 г., разработала «целую систему подготовительных мероприятий», в числе которых была и кампания «популяризации» творчества Жида на читательских конференциях и в печати – с тем, чтобы к встрече с писателем советские люди уже

ознакомились с его творчеством. Жид ужаснулся, когда узнал от Эрбара, что задолго до визита в СССР было напечатано 300 тыс. открыток с его изображением: «Но ведь каждый меня узнает!»²¹.

Итак, Жид столкнулся с театральной стороной сталинской идеологии – ритуальным гостеприимством. Официальные приемы и речи входили в число ритуалов сталинизма, и участие в них знаменитых иностранцев было ключевым идеологическим моментом.

Еще в 1924 г. Жид выпустил большим тиражом книгу «Коридон», для которой он несколько десятилетий собирал материалы, и которая представлял собой «первую серьезную попытку автора-гомосексуалиста защитить гомосексуальную практику в глазах широкой общественности»²². Жид был далеко не единственным, кто, симпатизируя коммунизму, надеялся, что революция принесет одновременно и социальную, и сексуальную свободу. С конца 1920-х гг. Жид, как и целый ряд деятелей Коминтерна и сторонников СССР, ассоциировал коммунизм с сексуальным раскрепощением²³. Как показывает французский специалист Моника Неме, Жид приравнивал маргинальность гомосексуалистов к маргинальному положению рабочего класса при капитализме. Жид и его окружение приветствовали декриминализацию гомосексуализма в СССР; советский закон 1934 года, который ввел уголовную ответственность за гомосексуализм, также активно обсуждался в их кругу²⁴. Согласно множеству источников, Жид все-таки надеялся обсудить этот вопрос со Сталиным²⁵. Однако в ходе его поездки стало ясно, что вождь не собирается приглашать его в Кремль. В отчете, направленном в НКВД информатором из Союза писателей, к тому времени, когда Жид и Пьер Эрбар, молодой литератор из «альтернативного окружения» Жида, встретились с Борисом Пастернаком в писательском поселке Переделкино в августе 1936 г., сообщалось, что Жид уже собирался написать недоброжелательную статью о недостатке «личной свободы», лицемерии и мелкобуржуазном конформизме в СССР²⁶. Очевидно, что Жид, с одной стороны, был разочарован тем, что его надежды лично встретиться со Сталиным и повлиять на решения оказались иллюзорными. С другой, череда бесконечных банкетов, приемов, митингов, официальных встреч наглядно продемонстрировали ему конформизм и мелкобуржуазный дух сталинизма и его культуры.

Театральность, ставшая в период зрелого сталинизма неотъемлемым элементом советской идеологии и включавшая в себя ритуальное паломничество западных интеллектуалов как знак признания советского превосходства, вызвала у А. Жида резкую реакцию отторжения и была воспринята им как знак конформизма и отклонения от правильного развития революции. «Случай» Андре Жида не может быть адекватно понят и интерпретирован, если идеология будет понимать-

ся только как доктрина – при игнорировании ее театрального измерения, крайне важного для эпохи сталинизма.

Примечания

¹ Об этом см.: *Brandenberge, D.* Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1927–1941. New Haven, CT: Yale University Press, 2011. P. 1.

² См.: *David-Fox M.* The Blind Men and the Elephant: Six Faces of Ideology in the Soviet Context // *Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union*. Pittsburgh, PA: Pittsburgh University Press, 2015.

³ *Friedrich C. J., Brzezinski Z.* Totalitarian Dictatorship and Autocracy. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956. P. 9, 74, 84–85. Гл. 7–10 указ. соч. посвящены тоталитарной идеологии.

⁴ *Arendt H.* The Origins of Totalitarianism., 2nd ed. Cleveland, OH; NY: Meridian Books, 1958. P. 470–471.

⁵ *Smith S.* Two Cheers for the ‘Return of Ideology // *Revolutionary Russia*. Vol. 17. № 2. Dec. 2004. P. 119–135.

⁶ *Gould-Davies N.* Rethinking the Role of Ideology in International Politics During the Cold War // *Journal of Cold War Studies*. Vol. 1, № 1. 1999: P. 90–109.

⁷ См. в особенности: *Malia M.* The Soviet Tragedy: A History of Socialism in Russia, 1917–1991. New York: Free Press, 1994; *Idem.* Russia under Western Eyes: From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. Chap. 5. Тж. см. о М. Малиа: *Kotsonis Y.* The Ideology of Martin Malia // *Russian Review*. Vol. 58, № 1. Jan. 1999. P. 124–130.

⁸ *Гурц К.* Интерпретация культур. М.: РОСПЭН, 2004. С. 224.

⁹ *Eagleton T.* Ideology: An Introduction. New York: Verso, 2007. P. 3–4. Схожие идеи высказывает М. Фриден: *Freedon M.* Editorial: On Pluralism through the Prism of Ideology // *Journal of Political Ideologies*. Vol. 7, № 1. 2002. P. 5; *Idem.* Editorial: What Is Special about Ideologies? // *Journal of Political Ideologies*. Vol. 6, № 1. 2001. P. 5–12.

¹⁰ URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_men_and_an_elephant. Стихотворение Дж. Г. Сакса известно в рус. пер. С. Маршака («Ученый спор»).

¹¹ История термина (нем.).

¹² Подробнее см.: *David-Fox M.* The Blind Men and the Elephant: Six Faces of Ideology in the Soviet Context.

¹³ См. последние публикации по этой теме: *Mazuy R.* Croire plutôt que coire? Voyages en Russie soviétique (1919–1939). Paris: Odile Jacob, 2002; *Голубев А. В.* «Взгляд на землю обетованную...» Из истории советской культурной дипломатии 1920–1930-х гг. М.: Институт истории РАН, 2004; *Stern L.* Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920–1940: From Red Square to the Left Bank. L.: Routledge, 2007; *Political Tourists: Travellers from Australia to the Soviet Union in the 1920s–1940s* / Eds. S. Fitzpatrick, C. Rasmussen. Melbourne: Melbourne University Press, 2008; *Oberloskamp E.* Fremde neue Welten: Reisen deutscher und französischer Linksinтеллектуeller in die Sowjetunion 1917–1939. Munich: Olden-

bourg, 2011; Cousu de fil rouge: Voyages des intellectuels français en Union soviétique / Ed. S. Coeuré, R. Mazuy. Paris: CNRS, 2012; Fayet J.-F. VOKS. Le laboratoire helvétique: Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres. Chêne-Bourg: Georg éditeur, 2014; Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента: Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

¹⁴ См. о Роллане: David-Fox M. The 'Heroic Life' of a Friend of Stalinism: Romain Rolland and Soviet Culture // Slavonica, Vol. 11, № 1. April 2005. P. 3–29; о Фейхтвангере: Hartmann A. Der Stalinversteh: Lion Feuchtwanger in Moskau 1937 // Osteuropa. Vol. 64. № 11–12. 2014. P. 59–80.

¹⁵ Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. С. 446, 509.

¹⁶ Nemer M. Corydon Citoyen: Essai sur André Gide et l'homosexualité. Paris: Gallimard, 2006; Caute D. The Fellow-Travelers: Intellectual Friends of Communism. Rev. ed. New Haven, CT: Yale University Press, 1983; Sheridan A. André Gide: A Life in the Present Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1999;

¹⁷ Жид А. Поправки к моему «Возвращению из СССР» / Пер. А. Лапченко // Жид А. Собр. соч.: в 7 т. Т. 7. М.: Терра-Книжный клуб, 2002. С. 423–427; Herbart P. En U.R.S.S. Paris: Gallimard, 1937.

¹⁸ О «медаторах» см.: Coeuré S. 'Comme ils disent SSSR': Louis Aragon et l'Union soviétique dans les années 1930 // Les engagements d'Aragon / Ed. J. Girault, B. Lecherbonnier. Paris: L'Harmattan, 1997. P. 59–67, 62–65. Об иностранных писателях в СССР см. информативные работы: Максименков Л. В. Очерки номенклатурной истории советской литературы. Западные пилигримы у сталинского престола (Фейхтвангер и другие) // Вопросы литературы. 2004. № 2. С. 242–2916, № 3. С. 274–353; Большая цензура. Писатели и журналисты в стране Советов, 1917–1956 / Сост. Л. В. Максименков. М.: Материк, Международный фонд «Демократия», 2005.

¹⁹ Лучшее исследование об окружении Жида, к сожалению, так и не вышедшее в виде монографии – Talks F. L. André Gide's Companions on his Journey to the Soviet Union in 1936: Jacques Schiffrin, Eugène Dabit, Louis Guilloux, Jef Last and Pierre Herbart. Ph.D. diss., University of Warwick, 1987.

²⁰ Цит. по: Sheridan A. André Gide. P. 483.

²¹ Заседание Иностранной комиссии ССП 29.05.1936 г. РГАЛИ. Ф, 631. Оп.14. Ед. хр. 5. Л. 19. Об открытках см.: Sheridan A. André Gide. P. 498; Herbart P. En U.R.S.S. P. 85; Жид А. Поправки к моему «Возвращению из СССР». С. 423.

²² Sheridan A. André Gide. P. 626.

²³ О реакции западных интеллектуалов на отношение к гомосексуализму в СССР см. третью главу соч.: Oberloskamp E. Fremde neue Welten.

²⁴ Nemer M. Corydon Citoyen, P. 266–283; André Gide. Jef Last. Correspondance, 1934–1950 / Ed. C. J. Greschoft. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985.

²⁵ См.: Talks F. L. André Gide's Companions... P. 520–521.

²⁶ Maximenkov L.; Barnes C. Boris Pasternak in August 1936–An NKVD Memorandum // Toronto Slavic Quarterly. № 6. Fall 2003. – URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/06/pasternak06.shtml>.

М. А. Ариас-Вихиль (Москва)

«С ЗОЛОТЫМИ ГЛАЗАМИ КОЗЫ...»:

МУЗА Р. РОЛЛАНА М. П. КУДАШЕВА

И ЕЕ ПИСЬМА В АРХИВЕ А. М. ГОРЬКОГО*

Образ Майи Кювилье-Кудашевой (1895–1975) – Музы поэтов Серебряного века – гениально запечатлел Осип Мандельштам в знаменитом стихотворении «Я молю, как жалости и милости...» (известном под «домашним» названием «Франция»):

Я молю, как жалости и милости,
Франция, твоей земли и жимолости,
Правды горлинок твоих и кривды карликовых
Виноградарей в их разгородках марлевых.
В легком декабре твой воздух стриженный
Индевеет – денежный, обиженный...
Но фиалка и в тюрьме: с ума сойти в безбрежности!
Свищет песенка – насмешница, небрежница, –
Где бурлила, королей смывая,
Улица июльская кривая...
А теперь в Париже, в Шартре, в Арле
Государит добрый Чаплин Чарли –
В океанском котелке с растерянною точностью
На шарнирах он куражится с цветочницей...
Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине
Паутины каменеет шаль,
Жаль, что карусель воздушно-благодарная
Оборачивается, городом дыша, –
Наклони свою шею, безбожница
С золотыми глазами козы,
И кривыми картавыми ножницами
Купы скаредных роз раздразни.

3 марта 1937¹

* Статья написана при поддержке гранта РГНФ «Иностранные писатели и СССР: неизданные материалы 1920-х–1960-х годов. Культура и идеология» № 14-04-00557.

Оно было написано после приезда Роллана и М. П. Кудашевой-Роллан в СССР (1935). Надежда Мандельштам вспоминала: «О. М. тешил себя надеждой, что ему облегчат жизнь, потому что Ромен Роллан напишет о нем Сталину. <...> Во время воронежской ссылки мы читали в газетах о приезде Ромена Роллана с супругой в Москву и об их встрече со Сталиным. О. М. знал Майю Кудашеву и он вздыхал: “Майя бегает по Москве. Наверное, ей рассказали про меня. Что ему стоит поговорить обо мне со Сталиным, чтобы он меня отпустил”».² Этой-то милости и молил Мандельштам у «безбожницы с золотыми глазами козы», раздразившей когда-то его в Коктебеле: она была не скаредной розой, а фиалкой... Коктебельская влюбленность Мандельштама в Майю Кудашеву относится к периоду гражданской войны – к 1919 году: Мандельштам был влюблен в Майю, а Майя в Эренбурга.

Облик полуфранцуженки Майи отсылает нас к стихам когда-то влюбленного в нее Волошина, в Коктебель 1913 г.:

Дай разглядеть себя... Волною
Прямых, лоснящихся волос
Прикрыт твой лоб, над головою
Сиянье вихрем завилось.
Твой детский взгляд улыбкой сужен,
Недетской грустью тронут рот,
И цепью маленьких жемчужин
Над бровью выступает пот.
Тень золотистого загара
На разгоревшихся щеках...
Так ты бежала... вся в цветах...
Вся в нимбах белого пожара...
Кто ты? дитя? царевна? паж?
Тебя такой я принимаю:
Земли полуденный мираж,
Иллюзию, обманность... – майю.

<7 июля 1913>³

Иллюзия, обманность – майя – так заканчивается стихотворение Волошина, пророчествовавшего о судьбе Марии Кювилье, жизнь которой в результате определил не «земли полуденный мираж», а мираж русской революции.

Мандельштамовский образ вьющейся жимолости душистой (козлей) отсылает нас к облику юной Майи-козы в Коктебеле: французское название жимолости – *chèvrefeuille*, «козий лист». К Эсмеральде с ее козочкой восходит и образ из «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго: «с розой на груди в двухбашенной испарине».

Найденный Мандельштамом образ горлинки характеризует личные качества юной Майи: «Маленькая птичка горlinka очень красива и резко отличается от других голубей. Что же касается до миловидности и нравственных качеств, то горlinkу должно признать высшим их выражением <...> Горlinkи воркуют тише, нежнее, не так глухо и густо: издали воркованье горлиц похоже на прерываемое по временам журчанье отдаленного ручейка и очень приятно для слуха; оно имеет свое замечательное место в общем хоре птичьих голосов и наводит на душу какое-то невольное, сладкое раздумье... Надобно прибавить еще одну общую черту к голубиной характеристике: все изъяснения их чувств мягки, кротки и робки. Одним словом, голубиная, кроткая природа» (С. Т. Аксаков)⁴.

Мандельштамовская фиалка ассоциируется с волошинским восприятием Майи, которая пришла к поэту в гости с букетом фиалок: «Я ему написала, что я сочиняю стихи. Мне было 17 лет, а ему 36. Я купила фиалки, и мы пошли к нему с моей подругой Жоржеттой Бом. Он пригласил меня в Коктебель. Мне пришлось обмануть мать, чтобы к нему уехать»⁵ (здесь и далее курсив мой – М. А. А.-В.).

В стихотворении «Майе» (1913) М. Волошин создает образ Майи-фиалки:

Когда февраль чернит бугор
И талый снег синее в балке,
У нас в Крыму по склонам гор
Цветут весенние фиалки.
Они чудесно проросли
Меж влажных камней в снежных лапах,
И смешан с запахом земли
Стеблей зеленых тонкий запах.
И ваших писем лепестки
Так нежны, тонки и легки,
Так чем-то вещим сердцу жалки,
Как будто бьется, в них дыша,
Темно-лиловая душа
Февральской маленькой фиалки.

<28 января 1913 Москва>⁶

Муза М. Волошина и О. Мандельштама, вызывавшая интерес и восхищение К. Бальмонта, В. Иванова, Майя Кювилье писала стихи на французском и русском языках, переводила с французского, переписывалась с Блоком и Белым, дружила с сестрами Цветаевыми и Эфрон, А. Толстым, Пастернаком, Эренбургом⁷. Дочь русского офицера Е. Я. Максимова (1849–1904)⁸ и гувернантки-француженки Адели

Кювилье, в 1916 г. она вышла замуж за потомка древнего шведского графского рода Стенбок-Фермор князя Сергея Кудашева, родила сына. Революция все изменила в ее жизни: муж сражался на фронте Первой мировой, а потом в Белой гвардии. Она взяла на себя заботу о сыне, княгине-свекрови Е. В. Кудашевой и матери-француженке. Спасаясь от войны и революции, Майя с сыном и свекровью перебралась в Воронежскую губернию в родовое имение мужа Митрофановку. 1919 год молодая княгиня Кудашева со своей семьей провела у Волошина в Коктебеле, ходила пешком по берегу моря в Феодосию давать уроки французского детям местных градоначальников, а узнав о смерти мужа, уехала в Москву. Ей повезло: благодаря прекрасному знанию французского она нашла работу в ГАХН, став секретарем ее президента П. С. Когана, профессора западноевропейской литературы Московского университета, влиятельного литературного критика и главного редактора издававшегося в СССР собрания сочинений Ромена Роллана (Ленинград: «Время», Госиздат, 1930–1935).

М. П. Кудашева начала писать Роллану как секретарь его издателя, делая приписки на письмах П. С. Когана, относящихся к изданию текстов Роллана, но не получала ответа. Однако, в конце концов, ее настойчивость победила: Роллан написал ей несколько писем. Потом переписка прервалась. Позднее Кудашева рассказала историю своего эпистолярного романа в одном из писем Горькому: «С Ролланом» я начала переписываться с 1923 г., но после семи писем мы поссорились, оба были слишком резкими, – и только с весны 1928 снова вошли в контакт (я прочла его письмо Бальм^{онту} и Бунину и о нем ему написала) – и очень быстро оба “загорелись”. – Летом 29-ого года я первый раз поехала к нему, – Вы мне помогли получить паспорт, в котором мне сначала отказали» (14 апреля 1932 г.; АГ КГ-инФ 4–489–3)⁹. Восстановлению прерванной переписки с Ролланом положила публикация открытого письма Роллана Бальмонту и Бунину¹⁰. Но не только. В 1927 г. Майя Кудашева сопровождала в качестве переводчицы французских писателей Ж. Дюамеля и Л. Дюртена, а в 1928 – Ш. Вильдрака во время их поездок в СССР. Дюамель и Дюртен говорили о ней Роллану.

Впервые имя Кудашевой появляется в письме Роллана Горькому от 5 апреля 1928 года: «Знаете ли Вы Марию Кудашеву, которая пишет мне из Москвы и о которой мне говорили Дюамель и Дюртен? В России она была их преданным гидом. Теперь она страстно увлечена большевизмом. – Я читал ее прелестные французские стихи (не те, что она напечатала: по-моему, она напечатала наиболее слабые из них)»¹¹ (ПГР, 159). В письме от 28 июля 1929 г., в котором Роллан просит Горького помочь Кудашевой с выездной визой для поездки в

Швейцарию, он объясняет Горькому, кем является для него М. П. Кудашева: «Ленинградское издательство «Время» собирается выпустить, как Вам известно, полное собрание моих сочинений <...> Мне необходимо встретиться как можно скорее с представителем “Времени” для разрешения некоторых вопросов, связанных с этим изданием. И я прошу, чтобы таким представителем была назначена госпожа *Мария Кудашева*, которая активно занимается этим делом; она – мой друг, и я хочу видеть ее лично. Мария Кудашева – литературный секретарь профессора *П. С. Когана* (презид<ента> Академии художественных наук) и племянница проф<ессора> *Льва Тарасевича*, которого, мне кажется, Вы знали и любили <...> Я обратился с такой же просьбой к ВОКС’у и Издательству “Время” в надежде, что они добьются от советского правительства выездной визы» (ПГР, 161–162). Однако все перечисленные организации, включая АОМС, куда Кудашева подала заявление на визу, оставили просьбу Роллана «без внимания». Роллан, обвинявший годом раньше писателей-эмигрантов в «распрях» с Советами, в случае с М. П. Кудашевой сам едва не оказался таким же непримиренцем. Забрасывая Горького письмами, полными угроз из друга СССР превратиться в его врага, Роллан недоуменно повторяет: «Не могу поверить, чтобы советское правительство оказалось менее благосклонным ко мне, чем швейцарское. Могу ли я рассчитывать на Ваше немедленное вмешательство? <...> Разрешение выехать позднее равнозначно отказу. Но именно так и было сделано <...> Позор, что советские власти отказывают мне в такой простой и естественной, – но такой важной для меня просьбе <...> Я никогда не забуду такого неуважения ко мне» (ПГР, 162–163). Кудашева писала Горькому (8 августа 1929 года) в связи с отказом ей в визе: «Я уверена, что если бы Вы знали степень огорчения и обиды, которые вызовет в нем (Роллане – *М. А. А.-В.*) отказ мне заграничного паспорта, Вы непременно захотели бы помочь мне получить его. <...> Что касается меня, несмотря на “вредную” фамилию, – я совершенно советский человек, и никакого зла от моей поездки не может быть. Поэтому мне кажется, что отказ мне в паспорте может быть легко отменен, если достаточно будут учтены влияние Роллана на западе и та польза, которую он может принести Советскому Союзу, к которому он все более и более тяготеет» (АГ КГ-инФ 4–489–1). Ответную телеграмму Роллану послал Горький лично: «17 августа 1929. Москва. Разрешение на отъезд Кудашевой получено. С сердечным приветом *Горький*» (ПГР, 164). Только благодаря «энергичному вмешательству» Горького М. П. Кудашева выезжала в гости к Р. Роллану в Швейцарию в 1929 и 1930 гг., а в 1931 г. осталась в Швейцарии, став женой Роллана: в 1934 г. они официально оформили брак. М. П. Кудашева сделала ставку на то, что

советское руководство признает «полезность» ее присутствия в жизни Роллана. И она, и Роллан будут стремиться в дальнейшем приносить пользу СССР, хотя в их положении ответчиков за сталинскую политику перед общественным мнением Запада это было непросто.

Появление в жизни Роллана М. П. Кудашевой дало новый поворот романному циклу «Очарованная душа» (*L'Ame enchantée*): «русская тема» становится одной из главных в романе. В плане последнего тома – «Провозвестница» (*L'Annonciatrice*), – появляется новая героиня, русская женщина по имени Марина (имя меняется на Дашу, затем Асю). В заметке, датированной 6 декабря 1930 года, Роллан набрасывает новые линии развития сюжета своего романа¹². Сын Аннетты (главной героини «Очарованной души»), «Марк, пройдя через все формы разрушительного и бесплодного индивидуализма, сумел в конце концов подчинить его общему делу, как в СССР. Здесь он встречается с Дашей, которая пришла к тому же, но собственным путем». Затем у Роллана следует красноречивая проговорка: Роллан употребляет имя Маша: «Каждый из них следует своим путем – Маша возвращается в СССР и принимает твердую власть (которая ей нравится в глубине души) <...> – Марк же требует от революции соблюдения священных прав личности. Ему не удастся обрести равновесие – (как мне) в постоянной защите русской Революции от недостойных нападок со стороны Европы – и в глубине души он чувствует неудовлетворенность, отчаяние и возмущение злоупотреблением власти в СССР»¹³.

Письма М. П. Кудашевой (около 40) в Архиве А. М. Горького отражают все перипетии выстраивания ее биографии сначала в качестве корреспондентки Роллана, затем его гостьи в Швейцарии, а впоследствии – Музы и жены. В письме Горькому Роллан так характеризует роль Кудашевой в его жизни: «А пока я прошу моего друга, Марию Павловну Кудашеву, передать Вам корректуру моей новой статьи, которая должна появиться в журнале “Эроп”, в номере от 15 июня, под заглавием “Прощание с прошлым” <...> Окажите добрый прием той, которая передаст Вам эти страницы. Мария Павловна очень много сделала для того, чтобы я лучше понял и полюбил новую Россию. Я обязан ей тем, что смог прочесть, в течение последних месяцев, Ваши статьи в русских газетах; она посылала мне переводы, ибо является Вашей страстной поклонницей. Помогите ей, прошу Вас, получить и в этом году разрешение приехать ко мне в Швейцарию. Я нуждаюсь в ее деятельной и сердечной поддержке в моих делах, все более обременительных и многочисленных по мере того как годы и плохое здоровье убавляют мои силы. Вам будет нетрудно добиться этого разрешения для меня; но Ваше непосредственное участие, мне кажется, необходимо. Заранее благодарю Вас от имени Марии Пав-

ловны и своего». На гранках статьи Роллан сделал надпись: «Максиму Горькому, братски 1 июня 1931 года Ромен Роллан, представляя ему своего друга Марию Павловну Кудашеву» (ПГР, 445).

Из писем М. П. Кудашевой и Роллана видно, какое большое значение имело ее присутствие в жизни Роллана в его стремлении понять советскую действительность. Она выполнила роль недостающего звена, соединившего Роллана с Россией, стала необходимым посредником между писателем, находившимся «над схваткой», но в то же время оказавшимся в гуще событий, и советской (да и не только советской) реальностью. Объяснить ее деятельность выполнением государственных заданий было бы упрощением: ей был свойственен русский и советский патриотизм, как и всей ее семье, свекрови, сыну. Оказавшись за границей, М. Кудашева искала возможности мирного сосуществования с советским режимом, строила планы на будущее, рассчитывая на то, что ей будет разрешено постоянно приезжать в СССР, что на это авторитета Роллана хватит, и просила Горького похлопотать о квартире в писательском доме для Роллана и ее семьи. Сохранение лояльности советскому режиму было необходимым условием для избранной Ролланом роли моста между творческой интеллигенцией Франции и СССР.

Я хочу остановиться на одном аспекте писем Кудашевой в личном Архиве А. М. Горького, которого никогда ранее не касались исследователи. Большинство писем М. П. Кудашевой так или иначе связаны с правозащитной деятельностью Роллана. В этом отношении ее желание участвовать в более гуманном разрешении проблем и противоречий, связанных с внутренней политикой советского режима, сопоставимо с деятельностью Е. П. Пешковой, пытавшейся помогать жертвам советского режима через создаваемые и руководимые ею организации (в 1930-е знаменитая «Помполит» – Помощь политическим заключенным). Хотя масштаб работы Пешковой несравним с попытками Кудашевой помогать нуждающимся, но их деятельность отражала общую трагедию русского народа в условиях сталинского режима. М. П. Кудашевой пришлось столкнуться со многими фактами социальной несправедливости и искалеченными судьбами людей.

Важную роль сыграла поездка Роллана и Кудашевой-Роллан в СССР: им пришлось взять на себя бремя решения проблем друзей, родственников и мало знакомых или совсем незнакомых людей, обращавшихся к ним с просьбами о помощи в преодолении разного рода жизненных трудностей в СССР. Впечатления об этой поездке Р. Роллан изложил в дневнике, который был опубликован лишь спустя полвека: в СССР – в 1989 г.¹⁴, а во Франции – в 1992 г.¹⁵ Вернувшись из Москвы, Кудашева пишет секретарю А. М. Горького П. П. Крючкову

(Вильнёв, 30 июля 1935): «Тут – несколько ящиков писем, которые ждут ответов. – Дня два – займемся ими, чтобы расчистить путь текущей жизни. И я сейчас же займусь разборкой писем, привезенных с собой из СССР, – ответы пошлем Вам, как Вы советовали, не отдельно каждому лицу, а группами, – и те, что найдете нужным, дайте напечатать» (АГ КК-рл 8–56–4).

Постоянным лейтмотивом ее писем в Москву (в частности, секретарю Горького Крючкову) становится вопрос о публикации во Франции беседы Роллана со Сталиным, в которой обсуждались проблемы внутренней и внешней политики СССР и на первом месте стоял вопрос о репрессиях: «9–10 августа 1935 <г.> <...> Сегодня пишу Вам спешно по след<ующему> вопросу: Роллана уже одолевают с просьбами написать о своих впечатлениях. [И он хотел бы начать с впечатления от Сталина; но говорить об этом, не говоря о разговоре с ним – невозможно. – А мы ведь обещали, что будем держать его в тайне, пока Иос<иф> Висс<арионович> сам не решит печатать его.

Поэтому Роллан *порукает мне написать Вам, что он* (выделенное курсивом зачеркнуто – прим. М. А. А.-В.) просит узнать у Иос<ифа> Висс<арионовича>, разрешает ли он – и в какой степени – говорить об этом разговоре – и давать из него отрывки. Его больше всего сейчас интересует часть разговора о войне, о франко-сов<етском> пакте. – Самое лучшее было бы указать нам по страницам (и строкам), что можно давать (или что нельзя), о чем можно говорить, о чем – не надо.

Роллан спрашивает об этом, чтобы знать, может ли он этим оружием уже действовать. – Если есть причины, еще мешающие сему разглашению, – ничего не поделаешь. Но просьба возможно скорее выяснить этот вопрос и написать нам]» (квадратные скобки поставлены красным карандашом в автографе письма адресатом – прим. М. А. А.-В.) (АГ КК-рл 8–56–5). В письме от 29 августа 1935 г. Горький обещает Роллану: «Сегодня же напишу Сталину по поводу беседы с Вами и немедленно пришлю Вам его ответ» (ПГР, 313). Однако Роллан так и не получил разрешение Сталина на публикацию их беседы, и все пять писем Роллана к Сталину остались без ответа¹⁶.

Второй важной темой писем Кудашевой становится дело Виктора Сержа¹⁷. Обращения к Горькому по поводу В. Сержа начались еще в 1932 г., когда Серж находился в Ленинграде, а Горький в Сорренто. Когда Горький окончательно вернулся в СССР, то по просьбе Роллана вынужден был заняться делом Сержа, сосланного в Оренбург без средств к существованию. Серж был дальним родственником знаменитого революционера-изобретателя Николая Кибальчича. Родственники Сержа, как и он сам, участвовали в революционном движении и были хорошо знакомы с Горьким до его отъезда за границу.

М. П. Кудашева неутомимо присылает в качестве приложений к своим письмам статьи о деле Виктора Сержа и репрессиях в СССР из французских, бельгийских, швейцарских газет и журналов (в частности, из «Les Humbles») и их переводы с собственными комментариями. Несмотря на несколько ироническую подачу материала «газеток» и «журнальчиков», объективно она стремится донести до своих советских корреспондентов, что за разрешением дела Сержа пристально наблюдает французская интеллигенция, и левые, и правые, и анархисты, и пацифисты: «У них тоже – дело В. Сержа – на первом плане мировой истории» (АГ КК-рл 8–56–5). Упоминает она и о резонансном «Кремлевском деле»¹⁸, и о роспуске Общества старых большевиков, и о разгроме Сталиным Коминтерна...

Кудашева пересылает секретарю Горького пришедшее Роллану из Брюсселя письмо «Международного комитета против антипролетарских преследований в России» за подписью его председателя Модэ с протестом против репрессий, начавшихся после убийства Кирова, по делу Сержа, против преследований антифашистских беженцев, «наивно поверивших в гостеприимство русского государства». Письмо заканчивалось прямым призывом к Роллану вмешаться в ход истории: «Мы надеемся, что, пребывая верным профессиональным чувствам человечности и братства, которые Вас одушевляют, Вы не преминете посетить Виктора Сержа и что, следуя духу Октябрьской революции, Вы найдете в себе мужество энергично выступить перед правительством Вашего друга, И. Сталина, чтобы приостановить все эти преследования» (АГ КК-рл 8–56–5). Это обращение, как и другие документы, приложенные М. П. Кудашевой-Роллан к ее письмам, свидетельствуют о том, что общественное мнение Франции следило за происходящим в России и было достаточно хорошо информировано, оказываясь в курсе не только сложных взаимоотношений власти и интеллигенции, но и политических интриг, на фоне которых развернулись московские процессы середины и конца 1930-х годов. На переводе брюссельского обращения на полях красным карандашом адресат написал: «Снять копию». Эта и другие пометы красным карандашом на письмах Кудашевой говорят о том, что ее письмам давали ход, и они сыграли свою роль.

Кудашева, со ссылкой на Роллана, пишет Крючкову о предложении всех «неудобных» иностранцев, арестованных в СССР (как Серж), не карать, а высылать: «Не лучше ли было бы их вовсе не принимать в СССР, или, если их анархизм не сразу выявляется, при первом же выявлении – просто высылать их за пределы СССР, а не держать их и “карать”, – что всегда столь много шума делает! – Ведь если им не нравится в СССР, проще всего сказать им: уезжайте.

И еще: сегодня же Р<оллан> получил письмо насчет “Закона против малолетних преступников”. – Опять надо отвечать! А в какой мере можно освещать этот вопрос по разговору с Иос<ифом> Вис<сарионовичем>? – Еще раз, значит, просьба поскорее узнать, какие места разговора можно огласить, либо интегрально, либо в пересказе Роллана.

И как раз вчера в местной получаемой нами газетке – статья о том же законе. Посылаю Вам и ее. – Не успела перевести, – но пусть Вам переведут. Во всяком случае, там сказано, что 13-тилетние дети были казнены за убийство после издания закона, – что противоречит словам Иос<ифа> Вис<сарионовича> (в разговоре с Ролл<аном>) о том, что не было (как он и надеялся – не будет!) этого. – Р<оллан> хотел бы мочь прямо опровергать такие клеветы, – и если бы Иос<иф> Вис<сарионович> разрешил пользоваться разговором с ним, это было бы очень хорошо» (10 августа 1935 г.; АГ КК-рл 8–56–5).

Содержание писем Кудашевой делало ее тоже «неудобной» корреспонденткой, поэтому она часто не получала ответа. Так в письме к Крючкову она сетует: «Хотя Вы нам не отвечаете на письма, надеюсь, что они доходят до Вас! Но должна сказать, что Роллана Ваше молчание расхолаживает, и он начинает сомневаться в том, что есть какой-либо смысл обращаться к Вам <...> – Все же, я решила еще раз обратиться по следующему делу» (Вильнёв, 19 октября 1935 г.). Кудашева просит о въездной визе для швейцарца М. Картье, женатого на русской, прилагая его письмо для того, чтобы разрешить очередное «недоразумение» советской внутренней политики, не позволяющей воссоединение семей: «Мы уже написали о нем д-ру Болоцкому (представитель советского Красного Креста), – но я решила, что через Вас это дело пойдет скорее: мне кажется, что оно достойно того, чтобы Вы о нем сказали Г<енриху> Г<ригорьевичу> (Ягоде – прим. М. А. А.-В.), от учреждения которого, вероятно, и зависит его рассмотрение. – Все-таки ведь это не только с человеческой точки зрения надо бы поскорее уладить, но и с общественной. – Да самое простое: посылаю Вам копию письма этого человека к Роллану и перевод этого письма» (АГ КК-рл 8–56–7). Случай со швейцарцем Картье благополучно разрешился, благодаря письму Кудашевой, что на деле означало вмешательство Роллана и Горького с привлечением связей П. П. Крючкова и Г. Г. Ягоды: «Вильнёв, 23-го ноября 1935 <...> На днях пришло благодарственное письмо от киевского швейцарца, чью жалобу мы передали Вам. Он благополучно вернулся. Передаем его благодарность Вам, т.к., вероятно, помогли тут Вы» (КК-рл 8–56–8). Так же благополучно разрешился вопрос с переездом во Францию к дочерям А. Идельсон и Р. Гурфункель. В письмах к Е. П. Пешковой от 25 декабря 1935 г. и от 20 января

1936 г. М. П. Кудашева-Роллан пишет: «Два раза, т. е. два лица, писали мне с просьбой, чтобы Роллан помог двум старушкам получить разрешение на выезд к дочерям. Я советовала им обратиться к Вам»; «Мысль о несчастных старухах все грызет меня, – хотя я их не знаю <...> Вот адрес той, чей адрес ее дочь прислала: А. И. Идельсон, Ленинград. Васил<ьевский> Остров, 11-ая линия, д. 46, кв. 10, тел 29–49. Раньше она жила в Киеве, и в первом письме своем ее дочь давала Киевский адрес, который я и посылала Ал<ексею> Макс<имовичу> – и по которому П<етр> П<етрович> не смог найти ее! – Эта старуха уехала бы совсем. <...> Роллан очень поддерживает эти две просьбы; он вообще жалеет, что не говорил с Г<енрихом> Г<ригорьевичем> об этих вопросах: ему кажется, что для СССР было бы только полезно отпустить всех стариков и больных, желающих уехать к детям, ведь от них никакого прока, а только лишняя обуза стране! Вреда они нанести не могут, даже если они недружественны. А факт их “неотпускания” – вредит в общественном мнении Запада. <...> (А если дети этих стариков – виноваты, – то несправедливо за это наказывать стариков! – Ведь большевики не мстят!)» (весь абзац на полях отчеркнут красным карандашом адресатом; подчеркивания принадлежат М. П. Кудашевой-Роллан – прим. М. А. А.-В.) (АГ ФЭП-кр 49–110–1,2). Роллан в письме Горькому от 4 декабря 1935 г. поддерживает просьбу М. П. Кудашевой-Роллан: «Мария Павловна добавляет несколько слов к моему письму (по поводу двух несчастных старух)¹⁹» (ПГР, 321, 467, 503). Крючков отвечал Кудашевой с извинениями за свое молчание и «неотвечание» на письма: «Все ваши поручения я исполняю с большой охотой, за мной остаются два долга – Анна Идельсон и квартира. То и другое я надеюсь устроить в ближайшее время, хотя квартира остается у нас по-прежнему вопросом большой остроты и трудности» (Москва, 25.1.36; АГ Кр-рл 1–43–1).

Занималась Кудашева и судьбой Н. А. Рубакина²⁰ и его наследия. Из Вильнева она писала Крючкову (29 марта 1936):

По просьбе Роллана пишу Вам о Николае Александровиче Рубакине. (Он (Роллан) просит написать об этом Алексею Максимовичу, – но т<ак> к<ак> Алексей Максимович все равно Вас попросит выяснять это дело, думаю, что проще обратиться прямо к Вам!).

Вы, конечно, знаете, кто Н. А. Рубакин (известный популяризатор и библиограф, 30 лет живет в Швейцарии. – У него мечта (давно): поехать в Москву (на 2–3 мес<яца>). Аросев год или полтора назад обещал ему это устроить при 3-х условиях:

1/ чтобы Рубакин и его секретарша Марья Артуровна Бетман (16 лет живущая и работающая с ним – (она самый близкий его друг, что говорю

Вам не для сплетни – а для того, чтобы с этим считались) – взяли советские паспорта (у них нансеновские). (Они согласны)

2/ чтобы Рубакин передал свою огромную и очень ценную библиотеку в СССР. (Он согласен, но после смерти своей. – Он стар и болен сахарной болезнью, так что ему не долго еще жить!) –

3/ – забыла что, – но Рубакин тоже согласен.

Вопрос вот в чем: возможно ли им (Рубакину и Бетман) получить гарантию, что раз впустив их, их выпустят обратно. Рубакин как будто не сомневается: он так известен, что уверен, что не пошли бы на то, чтобы ему чинить препятствия... Не могли ли бы Вы все это выяснить? Сам он “революционер” – но не “марксист” (верно, “народник”). Но, как знаете, очень много сделал своими изданиями для поднятия культуры и социального сознания в прежние времена. Говорят, что тов<арищ> Молотов его очень ценил. – Он – если его “приласкать” – может быть очень полезным другом... Пожалуйста, узнайте если можно! И как-нибудь – если не сам, на что я не надеюсь! – уведомьте нас.

(АГ КК-рл 8–56–10).

И на этот раз ходатайство Роллана и Кудашевой было успешным.

Без подобных просьб не обходилось ни одно письмо Кудашевой: ради них она и писала в Москву, находя все новые и новые аргументы для оказания помощи обратившимся к ней. Так много лет Роллан и Кудашева помогали семье Гартохов. 14 апреля 1936 г. Кудашева пишет Крючкову: «Пишу Вам по поручению и от имени Роллана (он болел, грипп, 38 температура). – Вы помните Эльзу Оскаровну Гартох²¹, которую Роллан знает уже много лет, и с которой он очень дружен? Она приезжала в Горки, на 2 дня, из Ленинграда. – Она сестра профессора Оскара Гартох, которого Вы тоже видели в Горках. Она жила много лет (еще до революции и, кажется, и до войны уехав туда!) за границей, в Швейцарии. (Ее сестра швейцарская гражданка, врач в Цюрихе). Но года 3 назад жена ее брата, профессора О. Гартоха, умерла, и она уехала к нему в Ленинград, чтобы он не был одиноким. С тех пор она ездила в Швейцарию и возвращалась в Ленинград. (Кажется, Роллан Вас и просил уже ей помочь с визами?) (она – германская гражданка). Теперь она хотела бы летом снова приехать к сестре, недель на 6–8. Но ей хотелось бы иметь “обратный въезд” в СССР гарантированным: брат ее нуждается в ней, и она не может его оставить совсем. – Он, впрочем, кажется, поедет в Лондон на конгресс микробиологов. Она хотела бы с ним и вернуться. Роллан лично очень хотел бы повидать Эльзу Оскаровну, которую он очень любит. Но он понимает, что ей уезжать из Ленинграда, не будучи уверенной, что ее пустят обратно, – нельзя. Поэтому он и просит Вас помочь ей в получении “обратной визы” (как я говорю выше, она не советская гражданка, и ей нужна

виза для обратного въезда). Вот его просьба. Мы надеемся, что Вам не будет трудно ее исполнить! Г<енрих> Г<енрихович> знает лично профессора Гартоха (о нем Роллан с ним говорил, если помните) – и хорошего о нем мнения. Поэтому, вероятно, легко будет все это устроить» (АГ КК-рл 8–56–3). К своему письму Кудашева прикладывает письмо Э. Гартох: «Обращаюсь к Вам лично с просьбой оказать, если это возможно, Ваше содействие в обеспечении мне обратной визы на въезд в СССР. В прошлом году Ромен Роллан также оказал содействие по получению обратной визы, которая мне была выдана Иностранным отделом проспект 25-го окт<ября> № 60 в Ленинграде» (АГ КК-рл 8–56–3).

Помимо людских судеб, Кудашевой по поручению Роллана пришлось заниматься и судьбой Еврейской библиотеки Д. Гюнцбурга²²: «Вильнёв, 28 апр<еля> 1936. Посылаю Вам от имени Роллана (который третью неделю лежит с бронхитом и гриппом) копию сегодня полученного им письма из Еврейского университета в Иерусалиме. Роллан просит Вас передать ее Алексею Максимовичу. – Может быть, он найдет полезным поддержать просьбу этого Университета. Как выражается г-н Магнес²³ (вероятно, ректор), – это было бы чудесным жестом дружбы и мира по отношению к евреям как к нации» (АГ КК-рл 8–56–11). К своему письму Кудашева прикладывает свой перевод письма И. Л. Магнеса (от 11 апреля 1936 г.), в котором тот сообщает: «Возможно, что я приеду в Россию, чтобы поговорить с выдающимися советскими авторитетами о возвращении еврейской национальной библиотеки барона Давида Гюнцберга (библиотеки, организованной в 17 г. перед большевистской революцией). Эта библиотека содержит, среди многих вещей, особо важные еврейские манускрипты и записи и др. материалы, весьма пригодные для изучения. Полагаю, однако, что весь этот материал мог бы быть с большей полнотой использован в Иерусалиме, чем в Москве или где-либо. В настоящее время по всем данным эта библиотека находится запакованной в ящики в московском Румянцевском музее. Эта библиотека была продана русской сионистской организации бароном Гюнцбергом за 100 тысяч золотых рублей в марте 1917 г<ода>. После революции совершенно не представлялось возможности перевезти эту библиотеку в Иерусалим. В годы интервенции были сделаны попытки к этому, среди начинателей этого дела был и профессор Ейнштейн (имеется в виду ученый Альберт Эйнштейн – М. А. А.-В.).

Может быть, теперь это дело будет иметь успех. Это было бы великолепно, если бы советское правительство было так дружественно настроено к небольшой части еврейского народа (находящейся в ужасных условиях). Мне говорили, что для этого вполне возможно

обратиться к тт. Сталину, Радеку и М. Горькому и дело увенчается успехом» (АГ КК-рл 8–56–11).

Однако смерть Горького сделала невозможным продолжение правозащитной и посреднической деятельности Роллана и Кудашевой-Роллан. В письмах соболезнования, посланных родственникам и домочадцам Горького, отчетливо звучит мысль о том, что без Горького СССР для Роллана становится «пустыней»: «Вильнев, 20 июня 1936 <...> И вот – телеграмма Бухарина, вечером, третьего дня. И потом посыпалось – 2 из Москвы, 6 из Парижа. А Роллан плакал, – не хотел писать статей. Потом слушали Москву, траурную музыку, немецкую передачу – о том же. И чувствовали себя там, со всеми вами. А ночь – не могли спать. Я слышала за стеной, как Роллан ворочается и стонет. Все-таки послали телеграмму “Известиям” и “Правде”. И до этого Екат<ерине> Павловне и Надежде Ал<ексеевне>. И Апплетиноу²⁴ я послала, чтобы он заказал самый лучший венок от нас <...> Я посылаю Вам перевод письма Роллана. Да, он любил Алексея Максимовича больше всех своих друзей. И он не сумел показать это ему. Я знаю, как это его теперь мучает. И меня мучает. Знал ли Алексей Максимович об этой любви? Последние недели, Р<оллан> все вспоминал его взгляд, эти бесконечно добрые и печальные глаза. Но мы не смели ему писать, – берегли его силы, да Вы и не передали бы (и были бы правы!). – Только доктору Левину телеграфировали. И 17-го я ему написала, – на Ваше имя, – пожалуйста, передайте ему письмо, не забудьте!

Р<оллан> так убит, что говорил: “Теперь там для нас – пустыня!” И: “Я учил русский язык, чтобы говорить с ним”. И все жалеет, что недостаточно выразил ему свою нежность: “Все ждешь будущего, а оно вот – исчезло”. И: “Мы так мало виделись, так мало говорили! Новая встреча была бы излиянием”» (из письма П. П. Крючкову; АГ КК-рл 13 69–1).

Кудашева занималась судьбой писем Горького к Роллану, переданных Ролланом в Архив г. Невера, ей пришлось переписать их от руки, чтобы переслать для публикации в СССР (впрочем, опубликованы они были лишь в 1995 г.). Все письма Роллана в период московских процессов в защиту репрессированных друзей и знакомых остались без ответа²⁵. Да и окружение Горького вскоре было ликвидировано.

Что же сохранила горlinkа от своей нежной голубиной натуры? Потеряв к концу войны своих родных (сын Сергей погиб под Москвой в 1941, Роллан умер в 1944), она оставалась преданной хранительницей наследия Роллана. В 1970-е гг. М. П. Кудашева передала часть архива Роллана, касающуюся его и ее отношений с Горьким и его окружением, в Москву, в Архив А. М. Горького.

«Наклони свою шею, безбожница / С золотыми глазами козы...» – писал ей Мандельштам за полтора года до своего превращения в лагерную пыль. Ее письма в Архиве А. М. Горького свидетельствуют о том, что не давление спецслужб определяло ее действия, как о том писали ее современники (А. Гильбо, Ж. Дюамель)²⁶ и позднее журналисты (Б. Носик и А. Ваксберг)²⁷, ссылаясь на свидетельства В. Мюнценберга, его жены Бабетты Гросс и личные встречи с Кудашевой. Она была из тех фиалок, которые способны раздражить купы скаредных роз. К этому и призывал ее Мандельштам. Она картавила, как парижанка, и образ майиноного Парижа в стихотворении Мандельштама почти заслоняет далекий образ Коктебеля. Но Коктебель не исчезает полностью за поворотами «карусели воздушно-благодарной». От правды «горлинок» к кривде «карликовых виноградарей» – путь Майи. Да и образы марли и ножниц выглядят довольно зловеще на фоне приближающихся испытаний. Когда-то Майя спасла Мандельштама от врангелевской тюрьмы²⁸, М. П. Кудашева сохранила этот инстинкт помощи тем, кто в ней нуждался, хотя и не случилось ей окликнуть Мандельштама в его воронежской ссылке. Из ее писем нет, да и проступает ее природа горлинки:

Как будто бьется, в них дыша,
Темно-лиловая душа
Февральской маленькой фиалки.

Примечания

¹ Мандельштам О. Э. Избранное. М.: Вече, 2001. С. 238.

² Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М.: Согласие, 1999. С. 447

³ Волошин М. Иверни. (Избранные стихотворения) / Обл. С. Чехонина М.: Творчество, 1918. С. 71. (Худ. б-чка «Творчество». № 9–10).

⁴ Аксаков С. Записки ружейного охотника Оренбургской губернии // Аксаков С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1966. Т. 5. С. 250–251.

⁵ Цит. по: Носик Б. Кто ты, Майя? // Звезда. № 4. 2001. С. 46. – URL: http://modernlib.ru/books/nosik_boris_mihaylovich/kto_ti_mayya/read_1/

⁶ День поэзии в Крыму. Симферополь: Крым, 1965. С. 117; Волошин М. Собр. соч.: в 12 т. Т. 2. М.: Эллис Лак, 2004. С. 411.

⁷ Новые исследования дореволюционной биографии М. П. Кудашевой см.: Обатнин Г. В. Кювилье, Иванов и Беттина фон Арним // Россия и Запад. Сборник статей в честь 70-летия К. М. Азадовского. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 345–402.

⁸ Подробная информация об отце М. Кювилье содержится в статье Г. В. Обатнина (Обатнин Г. В. Кювилье, Иванов и Беттина фон Арним...).

⁹ Здесь и далее шифры Архива А. М. Горького Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

¹⁰ М. П. Кудашева написала Роллану письмо после прочтения статьи «Ромен Роллан и Советская Россия. Ответ Константину Бальмонту и Ивану Бунину», напечатанной в «Вестнике иностранной литературы» (1928. № 3. С. 133–137; пер. Н. Явне). См. также: *Роллан Р.* Собр. соч.: в 13 т. Т. 13. М.: Госиздат, 1958. С. 161–168. Эта статья, впервые опубликованная в журнале «Еurore» 15 февраля 1928 года, была ответом Роллана на помещенное в парижской эмигрантской прессе («Последние новости». 1927. 10 августа; «Возрождение». 1927. 10 июля) печально знаменитое анонимное письмо «Писателям мира» за подписью «Группа русских писателей. Россия, май 1927 г.», ходившее по Парижу в рукописных списках. В воззвании советское руководство обвинялось в удушении литературы, в драконовской цензуре, в изъятии из библиотек писателей-классиков, произведений народного эпоса, дореволюционной детской литературы, произведений литературы «идеалистического» направления и т. д. В советской печати оно было названо фальшивкой (см.: *Кольцов М.* Подметное письмо // *Правда*. 1927. 4 августа; а также письмо советских писательских организаций (ФОСП, ВАПП, ЛЕФ, «Кузница», «Перевал» и др.): Еще один «документ» // *Правда*. 1927. 13 августа. № 383; *Известия ЦИК СССР и ВЦИК Советов*. 1927. 13 августа. № 184).

¹¹ Здесь и далее письма Р. Роллана А. М. Горькому цит. по: М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). М.: Наследие, 1995. (Серия «Архив А. М. Горького». Т. XV). Сноски далее даны в тексте статьи в скобках – сокращенно ПГР, с указанием страницы.

¹² Замысел Роллана цит. по: *Аракелова М. П., Городницкая А. А.* «Очарованная душа»: М. П. Кудашева-Роллан // *Российская интеллигенция на родине и в зарубежье. Новые документы и материалы*. М.: Российский институт культурологии, 2001. С. 161 – 175.

¹³ Там же.

¹⁴ *Роллан Р.* Московский дневник / Пер. с фр. М. А. Ариас-Вихиль // «Вопросы литературы». 1989. № 3–5.

¹⁵ *Rolland R.* Voyage à Moscou (juin-juillet 1935), suivi de Notes complémentaires (octobre-décembre 1938) / Introduction, notes et appendices par B. Duchatelet. Paris: Albin Michel, 1992.

¹⁶ Во французском издании «Московского дневника» (1992) текст официальной беседы публикуется как приложение (*Rolland R.* Voyage à Moscou... Р. 237–248). Впервые беседа Роллана со Сталиным была опубликована в журнале «Вестник Архива Президента Российской Федерации» (№ 1 за 1996 год). Но в № 3 «Вопросов литературы» за 1989 г. она увидела свет в версии Роллана в корпусе текста его «Московского дневника». Подробнее об этом см.: *Ариас-Вихиль М. А.* Выбор источника текста при публикации «Московского дневника» Р. Роллана // *Текстологический временник*. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 408–418.

¹⁷ Виктор Серж (Кибальчич) – писатель и публицист, член барбюсовской группы «Кларте», приехал в СССР в 1919 г. По обвинению в троцкизме в 1933 г. сослан в Оренбург. Рукописи его были изъяты ГПУ. Вопрос о «деле Викторе Серже» был поставлен на Парижском конгрессе писателей в защиту культуры (1935). О высылке из СССР Виктора Сержа Роллан говорил Сталину во время

их беседы в Кремле. Горький в письме от 29 августа 1935 г. пишет Роллану: «По поводу В. Серж напишу сегодня Генриху Ягоде, – он в отпуске, на Кавказе. Он предлагал Вам выслать Сержа из Союза и вручить Вам его рукопись, – очевидно, это нужно сделать», а в письме к Роллану от 12 сентября 1935 г. Горький уверенно обещает: «Серж на днях будет выслан из Союза – это решено» (ПГР, 314). В. Серж покинул СССР в апреле 1936 г.

¹⁸ «Кремлевское дело» о т. н. антиправительственном террористическом заговоре в Кремле фабриковалось во время поездки Роллана в СССР. О нем Сталин рассказывал Роллану во время их встречи в Кремле 28 июня 1935 г., раскрывая тем самым механизм политических репрессий. Дело, сфабрикованное в Москве в параллель Кировскому, захватило самые разные круги: старых большевиков, военных, служащих Кремля, комендатуры и их семей и т. д. См. также: *Ариас-Вихиль М. А.* «Такова уж логика власти»: Некоторые аспекты вопроса о репрессиях в СССР в «Московском дневнике» Ромена Роллана // Новые российские гуманитарные исследования. 2013. № 8. – URL: <http://nrgumis.ru/articles/353/>.

¹⁹ Роза Гурфинкель, вдова известного детского врача в Одессе, выехала в Париж к дочерям, одна из которых – Нина Лазаревна Гурфинкель – литературный критик, переводчик, театровед и мемуаристка, автор книг «Русский театр крепостных» (1932), «Горький» (1956) и др. О Розе и Нине Гурфинкель Роллан впервые пишет Горькому в письме от 18 ноября 1932 г. с просьбой помочь матери выехать, характеризуя дочь как талантливого историка театра (ПГР, 241).

²⁰ Н. А. Рубакин (1862–1946), швейцарский друг Луначарского и Роллана, был до революции секретарем Комитета грамотности, руководителем издательских фирм О. Н. Поповой и И. Д. Сытина, много сделал для просвещения народа, доступности серьезного чтения. Как участник революционных событий 1905–1907 гг. был вынужден эмигрировать в Швейцарию. Собрал уникальную библиотеку и передал ее в дар Российской государственной библиотеке. В 1930 г. Совнарком дал Рубакину персональную пенсию. Во время войны Рубакин помогал советским военнопленным в Швейцарии.

²¹ Эльза Гартох – «няня», как в шутку называл ее Роллан, преподаватель Интернациональной школы в Швейцарии по методу Монтессори. Подробнее о ней см.: *Медведева Н. В.* Переписка Р. Роллана с Оскаром и Эльзой Гартохами (1923–1937) // Максим Горький: взгляд из XXI века. М.: Наука, ИМЛИ РАН, 2010. С. 348–355.

²² Давид Гюнцбург (1857–1910) – видный востоковед и гебраист, глава российской еврейской общины, библиофил, из семьи баронов Гюнцбергов, в родстве с Ротшильдами. Он получил традиционное еврейское образование. Им была написана одна из основных работ по еврейскому искусству «Еврейский орнамент» (1903). Один из редакторов российской Еврейской энциклопедии, финансировал и редактировал первую российскую энциклопедию Брокгауза и Ефрона. Гюнцбург проявлял глубокую заинтересованность в деле распространения просвещения среди евреев в России и состоял во многих просветительских организациях. Библиотека Давида Гюнцбурга была одной из крупнейших в Европе и содержала ценнейшие еврейские и арабские рукописи и инкунабулы. Он завещал ее Еврейской публичной библиотеке в Иерусалиме

(ныне Еврейская национальная и университетская библиотека). Однако передача коллекции задержалась из-за Первой мировой войны и Февральской революции. После долгих переговоров советские власти запретили ее вывоз и передали собрание в Отдел рукописей Государственной библиотеки им. Ленина в Москве. Коллекция предметов еврейского быта и ритуала была передана в Музей этнографии народов СССР.

²³ Иегуда Лейб Магнес (1877–1948) – еврейский общественный и политический деятель в США и Эрец-Исраэль – основатель и первый руководитель Еврейского университета в Иерусалиме. Выходец из Германии, учился в Берлинском и Гейдельбергском университетах, получил степень доктора философии. Приветствовал Октябрьскую революцию. Переписывался с М. Бубером и М. Ганди.

²⁴ Михаил Яковлевич Аплетин (1885–1981) – литературный функционер, зам. председателя Иностранной комиссии ССП в 1930-е гг.

²⁵ Письма Р. Роллана И. В. Сталину // Диалог писателей. Из истории русско-французских культурных связей XX века (1920–1970) / Сост. Т. В. Балашова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 277–289.

²⁶ М. Кудашева в разговоре с сыном Ж. Дюамеля Бернаром отрицала, что ею манипулировал НКВД. См.: *Duhamel G. Le livre de l'amertume*. Journal. 1925–1956. P.: Mercure de France, 1983. P. 185, 417; Флейшман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим: Изд-во Иерусалимского университета, 1984. С. 242, прим. 31.

²⁷ Носик Б. Кто ты, Майя?...; Ваксберг А. Мадам Ромен Роллан // Литературная газета. 2006. 1–7 ноября. С. 15.

²⁸ Ариас-Вихиль М. А. «Французский текст» Осипа Мандельштама (к истории создания стихотворения «Я прошу, как жалости и милости...») // Дни франко-российских исследований. Речь и тексты: тенденции, истоки, перспективы. М.: Издательство Московского университета, 2013. С. 23–32.

Е. Д. Гальцова (Москва)

**«ТИАРА ВЕКА» КЛОДЕЛЯ-АКСЕНОВА КАК ГЕРОИЧЕСКАЯ
ТРАГЕДИЯ О ПОСЛЕДСТВИЯХ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ,
ИЛИ О НЕВСТРЕЧЕ КЛОДЕЛЯ И РОЛЛАНА В СОВЕТСКОМ
ТЕАТРЕ НАЧАЛА 1920-х ГОДОВ***

О «Тиаре века» стало известно в московских театральных кругах в конце 1921-начале 1922 годов из объявлений в прессе, посвященных театру Вс. Э. Мейерхольда. Произведение именовалось «трилогией», ее автором был назван французский писатель Поль Клодель, а переводчиком Иван Александрович Аксенов – поэт, театральный деятель и, в том числе, соратник Мейерхольда. «Тиару века» собирались играть в театре Мейерхольда. Но не стоит искать у Клоделя произведение с таким названием: оно было создано переводчиком, хотя «трилогия» в творчестве французского автора есть, – это трилогия о роде Куфонтенов, включающая пьесы «Залог» (другой вариант перевода – «Заложник», «L’Otage»), «Тяжелый хлеб» (другой вариант перевода – «Черствый хлеб», Le Pain dur) и «Униженный Отец» («Le Père humilié»). Именно эта трилогия Клоделя и является источником «Тиары века». В свое время «Тиара века» не была опубликована, произведение было впервые напечатано в сборнике архивных документов и научных исследований ИМЛИ РАН в 2015 г.¹ Нам довелось ознакомиться с четырьмя текстами «Тиары века»², находящимися в Москве, но, несмотря на подзаголовок «трилогия», ни одна из них не состояла из трех частей. Части, в лучшем случае, было только две (эта «максимальная» версия произведения и была опубликована в 2015 г.), они соответствовали двум пьесам – «Залог» и «Тяжелый хлеб».

«Тиара века» – любопытный случай межкультурного взаимодействия в сфере перевода и театра, когда кажется, что произведение заведомо несовместимо с тем контекстом, в который его пытаются привести. Как возможно было вообще вообразить в ситуации конструирования советской культуры, к тому же не чуждой в начале 1920-х гг. радикальному авангардизму, какую бы то ни было адаптацию пьес Клоделя, наследника символизма, убежденного католика, профессионального дипломата и человека консервативных взглядов? Конечно, драматургия и поэзия Клоделя источают удивительную энергию современности (модернизма? авангардизма?), и это ощущали его современники, создавая еще в

¹ Исследование проведено при поддержке исследовательского гранта РГНФ 14-04-00557 а «Иностранные писатели и СССР: неизданные материалы 1920-х-1960-х годов. Культура и идеология».

1920-е гг. авангардные постановки его пьес зачастую против его воли: например, «Полуденный раздел» играли в парижском театре «Ар э Аксьон» в 1921 г., а также в театре А. Арто и Р. Витрака «Альфред-Жарри» в 1928 г. (правда, в последнем случае только 3 действие), а некоторые представители современной культуры вообще записывали его в теоретики «авангарда» (например, С. А. Исаев в антологии «Как всегда об авангарде», ГИТИС, 1992). Однако при рассмотрении постановок мейерхольдовского театра первых лет после революции необходимо учитывать специфическое сочетание авангардных поисков, предполагавших, прежде всего, утверждение абсолютной свободы творчества, и стремления к почти диктаторскому выстраиванию новой советской культуры и ее идеологии, что будет ощущаться довольно рано, например, в созданном тем же Мейерхольдом движении «Театрального Октября» (1920). Разумеется, и перевод «Тиары века», и замысел спектакля были далеки от идей Клоделя, который, к тому же, вряд ли вообще был в курсе этой постановки.

Тем не менее, определенная логика и даже культурная закономерность в обращении к Клоделю в ту эпоху, несомненно была, о чем писали разные исследователи³. Мейерхольд интересовался творчеством Клоделя еще до революции, это прекрасно сочеталось с вниманием режиссера в молодости к Морису Метерлинку⁴, сильно повлиявшему на Клоделя. И хотя интерес к Метерлинку у Мейерхольда иссякает, его отголоски можно увидеть в неосуществившихся планах постановки клоделевского «Благовещения» («L'Annonce faite à Marie», 1911⁵) около 1916 г., о чем свидетельствовал Б. В. Алперс, работавший над переводом⁶. Мейерхольд был инициатором перевода пьесы «Обмен», которую он поставил вместе с Таировым в Московском Камерном театре (далее в тексте – МКТ) в 1918 г., причем, известно, как минимум, о двух переводах – К. И. Фельдмана, А. Я. Левинсона⁷, так и не получивших театрального воплощения, а также переводе Л. Н. Вилькиной и Е. И. Панна⁸, который и был использован в спектакле. В том же году в прессе появился и перевод отрывка из «Златоглава» («Tête d'or»), сделанный А. Левинсоном⁹. Возможно – но не очевидно, что он предназначался для Мейерхольда, который включил эту пьесу Клоделя в репертуар Театра РСФСР-1 несколько позднее – в октябре 1920 г.¹⁰. Затем возникло загадочное свидетельство о ходе работы над спектаклем: 4 января 1921 г. в «Вестнике Театра» (№ 78–79) вышла заметка без подписи о том, что среди ближайших постановок Театра РСФСР-1 – «Гамлет» по Шекспиру и «Златоглав» по Клоделю в переложении Вс. Мейерхольда, В. М. Бебутова и М. И. Цветаевой. Однако в феврале 1921 г. Цветаева написала в редакцию Вестника опровержение этой информации¹¹. В конечном счете, «Златоглав» так не

был поставлен. В это же время пьесу собирався ставить в Общине Трагического театра К. Н. Державин¹², однако и этому плану не суждено было осуществиться. По всей вероятности, «Златоглава» могли интерпретировать как пример трагедии вслед за Б. М. Эйхенбаумом, который в 1913 г. охарактеризовал пьесу как «героическая трагедия»¹³. Напомним, что Клодель написал эту пьесу в молодости, под сильным влиянием творчества Метерлинка и, в особенности, его «Принцессы Мален». Появление именно «Златоглава» в репертуаре революционных театров свидетельствует и о стремлении кардинально переосмыслить Клоделя, и о бессознательном желании продолжить поиски новых жанров, характерных для культуры Серебряного века.

В 1920 г. Таиров, которого Мейерхольд обвинял в присвоении совместно созданного ими «Обмена», поставил на сцене МКТ мистерию Клоделя «Благовещение». Спектакль пользовался успехом, несмотря на разнообразные оценки критиков, так что в 1922 г. Таиров чуть было не решился «продолжить» клоделевскую традицию в своем театре, планируя возобновить «Обмен» (план так и не осуществился).

Мейерхольд хотел сыграть трилогию Клоделя как раз в противоположность «мистерии»¹⁴: в этом был вызов и не только Таирову, но и себе самому как режиссеру, который сначала грезил мистерией, Вагнером и Метерлинком в начале XX в., а затем создал новый вид «мистерии» – в связи с революционным искусством, – поставив «Мистерию-буфф» В. В. Маяковского. Теперь противоположностью мистерии должна была стать «трагедия», связанная с революцией. Напомним, что для Клоделя Французская революция 1789–1793 гг. была одной из основ замысла трилогии, о чем он писал Габриэлю Фризо еще в мае 1908 г.: «Я хотел бы написать цикл драм, где были бы созданы персонажи, но где была бы показана вся совокупность многочисленных средств и сопряжений, благодаря которым выявляется, что персонажи созданы для целей, предусмотренных Богом. Весьма возможно, что я выберу в качестве фона столь дерзко улаженную французскую историю XIX века, в которой я выделяю три интересных феномена:

1. Французскую Революцию, которую я назову революцией против случайности.

2. Познание земли.

3. Разрыв между землей и человеком, у которого больше не остается привязанностей»¹⁵.

Выбор Мейерхольдом трилогии сам по себе был не тривиален, но вполне логичен: ее сюжет основан на исторических событиях во Франции XIX века (история аристократического рода Куфонтенов от конца Империи Наполеона I до событий 1869–1871 гг., происходящих в Риме, но связанных с событиями во Франции), уходящих корнями

в Революцию 1789–1793 гг., которая считалась в Советской России (и в дальнейшем в СССР) несомненным прообразом Октябрьской революции, а также содержащем отголоски франко-прусской войны и, косвенно, Парижской коммуны – еще одного события, важного для советской идеологии.

Напомним, что Клодель опубликовал «Залог» в 1910–1911 гг., первая¹⁶ постановка прошла с успехом в театре «Эвр» в 1914 г. (постановка О. Люнье-По), что сразу привлекло внимание А. В. Луначарского (о чем речь пойдет ниже в нашей статье) и переводчика А. Н. Чеботаревскую, согласно свидетельству Федора Сологуба¹⁷; однако следов самого перевода найти не удалось. В дальнейшем «Залог», наряду с «Благовещением», были самыми востребованными в мировом театре пьесами Клоделя. Что касается двух других пьес трилогии, «Тяжелый хлеб» (опубл. в 1918 г.) и «Униженный отец» (опубл. в 1919 г.), то их сценическая судьба в 1920-е годы была довольно скромна: первым представлением во Франции «Тяжелого хлеба» можно считать читку 2-й сцены второго действия Эвой Франсис и Жаном Эрве в театре «Жимназ» в 1919 г., а «Униженный отец» в 1920-е годы был показан не во Франции, а в Германии, и относительный успех пришел к этим пьесам лишь после 1940-х годов.

В мейерхольдовском выборе трилогии Клоделя видна большая амбиция. В 1920 г. знаменитый французский режиссер Жак Копо собирался поставить все три пьесы драматического цикла на сцене своего театра «Вье Коломбье», однако этому проекту так и не суждено было осуществиться, а до нас дошли лишь письма, планы и воспоминания участников и свидетелей. Таким образом, Мейерхольд претендовал на то, чтобы в его театре прошла мировая премьера клоделевской трилогии.

Амбициям Мейерхольда тоже не суждено было сбыться полностью, но оставшиеся от них свидетельства представляют интерес и с точки зрения истории культуры, и с точки зрения теории драмы. Прежде, чем продолжить наши размышления о жанре революционной трагедии в ранние советские годы, опишем кратко историю перевода и театральной постановки «Тиары века».

14 января 1922 г. Мейерхольд пишет в коллегии Наркомпроса и Главполитпросвета о репертуарном плане своей труппы, в который входит пьеса «Тиара века» Клоделя в переработке И. А. Аксенова¹⁸. И. А. Аксенов, переводивший трилогию, был тогда ректором ГИТИСа. Судя по опубликованной переписке, Аксенов работал над переводом в феврале 1922 г. Так, 7 февраля 1922 г. он писал Мейерхольду: «Тиара переписана и с 10-го начну работу»¹⁹. Однако дело продвигалось не очень быстро. 13 августа 1922 г. Аксенов признавался Мейерхольду: «Последние две недели живу в коридорах Наркомпроса,

потому что Театра действительно мы могли лишиться <...> до Шекспира я так и не добрался. Да, признаться, доберись я даже, вряд ли что-нибудь смог бы написать: эти жилищные дела требовали таких физических перемещений, что писать совершенно было невозможно, а работать головой приходилось в сторону уничтожения фактических Розенкранцев <...> «Тиара века» в первой части почти поставлена в голосе, вторая все еще не переписана <...>»²⁰.

Известные нам рукописи «Тиары века» выглядят как вполне законченный перевод, предназначенный для сцены, и разные варианты полного текста свидетельствуют, скорее, «о рабочем моменте» — об адаптации к представлению, а не о переводческих поисках необходимых соответствий. Несмотря на подзаголовок «трилогия», как мы уже говорили, произведение состоит из двух частей, которые названы или «действиями», или «актами», они соответствуют двум упомянутым пьесам Клоделя. Деления на сцены внутри каждой части отсутствуют. Сверка с клоделевскими текстами показала, что Аксенов старался придерживаться оригинала, хотя время от времени сокращал некоторые реплики. В целом же, религиозная проблематика и лексика была сохранена, однако из этого правила были исключения. Наиболее ярким является кульминация разговора священника Бадилона и Синь де Куфонтен, где был переделан главный аргумент Бадилона, убеждающего Синь пожертвовать своей личной жизнью и имуществом разоренного революцией рода (которое она всю свою жизнь собирала по крупицам), чтобы спасти жизнь Папе Римскому Пию VII: Бадилон напоминает Синь о том, что один из ее предков уже однажды оскорблял Папу римского²¹, а значит, над ее родом тяготеет вина. У Клоделя эта информация появляется в последующих сценах, но в данной сцене главным аргументом является сам факт крещения Синь, которая, будучи сопричастной Церкви, не может отказаться от своего долга. Аксенов выбрал здесь в большей мере человеческий, а не божественный, аргумент.

Аксенов придал особую ритмику своему тексту, дав тем самым свою интерпретацию клоделевскому версету (версет — особый вид верлибра, в случае с Клоделем, ассоциирующийся с переводами Библии). В этом смысле Аксенов продолжал свои переводческие искания, предпринятые им еще до революции, когда он переводил английские драмы Елизаветинской эпохи. Так, в послесловии к первому выпуску сборника драм «Елисаветинцы» (1916) он обращал внимание на особенности стихосложения английской драмы и поэмы в XVI–XVII вв., об опасностях, которые таились в переходе на белый стих (не приведет ли это к смерти стиха?), и об успешном их преодолении в «монологих безудержной смелости, где героический метр приобрел полноту и длительность, немислимые ни в одной правдоподобной

трагедии, и никем не превзойденную свободу, а дерзновения протеста унесли далеко за пределы досягаемости судов человеческих», причем эта свобода во многом предвещала современное состояние стиха, как, например, у Уитмена²². Эти размышления были важны для Аксенова не только для характеристики елизаветинской драмы, но и для того, чтобы прояснить, к какому эффекту он стремился, используя русский белый стих, который не является полным эквивалентом английского. Стремясь «актуализировать» старую английскую драму, Аксенов напомнил и о восприятии ее Метерлинком, чей перевод пьесы Дж. Форда «Как жаль ее развратницей назвать» (Метерлинк назвал свой перевод по имени главной героини – «Анабелла»), стал одним из культовых произведений французского символизма. В работе над «Тиарой века» Аксенов продолжал поиски в области метра, но на этот раз он создавал текст на пересечении белого стиха и ритмической прозы, – во всяком случае, так можно судить по сохранившимся машинописным экземплярам пьесы. Если показанные на сцене МКТ «Обмен» и «Благовещение» (пер. В. Шершеневича) тяготели к белому стиху, что придавало словам определенную гармоничность, то Аксенов стремится к максимальной эмоциональной заостренности реплик, ритм которых сбивается, но при этом не превращается в чистую прозу, не покидает пределов поэтической возвышенности, декламационной торжественности.

В конце декабря 1921 г. – начале января 1922 г. «Тиара века» появляется в репертуарных планах Театра актера, в которых сказано, что спектакль будет готов во второй половине сентября 1922 г. В июне пьеса по-прежнему заявлена в репертуаре, о чем свидетельствуют выпуски еженедельника «Эрмитаж» 7 и 20 июня. Однако в июле 1922 г. становится ясно, что этому плану не суждено осуществиться. Тогда он перемещается в учебный театр. В августовском «Эрмитаже» (№ 15, 22–28 августа) можно прочесть, что «Тиару века» репетируют в Вольной мастерской: «В настоящее время в Вольной Мастерской Вс. Э. Мейерхольда идет репетиции “Тиары века” (Клодель-Аксенов). Репетициями руководит И. А. Аксенов».

Первоначально режиссером «Тиары века» должен был стать В. Бобутов, но в результате им стал Василий Федоров, бывший в то время студентом первого набора Государственных высших режиссерских (в дальнейшем – театральных) мастерских (ГВРМ – ГВТМ), которые были преобразованы в 1922 г. в ГИТИС²³. В сентябре в еженедельнике «Зрелища» появляется объявление о том, что сезон в театре ГИТИС откроется не позже 1 октября: «В театре будут демонстрироваться работы двух мастерских: Мейерхольда и Фердинандова-Шершеневича (Опытно-героический театр) < ... > из новых: “Смерть Та-

релкина»; «Мистерия» Н. Эрдмана, «Тиара века» П. Клоделя, «Кармен» Мериме, «Сентябрьская ночь» Выпянского, «Одна сплошная нелепость» Шершеневича, «Варфоломеевская ярмарка» Бен-Джонсона и трагедия «Гибель Вальгаллы»²⁴. В архивах Мейерхольда можно найти расписания репетиций «Тиары века» в октябре 1922 г.: «9 октября (I и II части), адрес – Новинский бульвар, д. 32; 10 октября – I часть “в театре первый ярус”, не состоялась; 11 октября – “в фойе”; 13 октября – часть I, 14 октября – части I и II, 15 октября – части I и II». Расписание сопровождалось примечанием: «На всех репетициях “Тиары века” присутствие т. Федорова обязательно, и ежедневно с 10 до 12 час. утра тренировочные занятия»²⁵. В октябре 1922 г. объявляется о продаже билетов: «Театр ГИТИС открыл продажу билетов абонементов. Абонемент содержит 5 премьер, идущих в первую очередь. В число абонементных спектаклей входят: по мастерской № 1 (Вс. Мейерхольда): Клодель-Аксенов: “Тиара века”, Сухово-Кобылин: “Смерть Тарелкина”, Мартине: “Ночь”, по мастерской № 3 (Опытно-героический театр) – Ник. Эрдман “Мистерия” и В. Шершеневич: “Одна сплошная нелепость”. Цены на абонементы значительно понижены. Первый спектакль абонементов “Тиара века” пойдет в конце этого месяца»²⁶. Становятся известны некоторые технические подробности представления, в частности, имена актеров, из чего можно сделать вывод, что на репетициях происходило значительно больше, чем то, что осталось на реальных представлениях, и, возможно, играли всю «Тиару века» целиком: «... в середине октября назначена первая демонстрация очередной работы производственного плана Мастерской № 1 (Вс. Мейерхольда). “Тиара века”. Текст Поля Клоделя. Переработка И. А. Аксенова. Место игры построено по чертежам студента II курса В. Федорова. Пьеса идет в прозодежде Л. Поповой. Играют в части I: Орлов, Лишин, Богданова, Валерия Драга, Тарич, Чаргонин, Бакакин, Молотин. В части II: Алексеева-Месхиева, Быховская, Бальмонт, Рутц, Рутковская, Канцель, Лойтер, Тарич, Сумароков и Терешкович. Режиссер-лаборант Бабанин. Мастер – Вс. Мейерхольд»²⁷.

Несмотря на свидетельства о репетициях всего спектакля, состоящего из двух частей, до сцены дошел лишь малый его фрагмент в рамках больших театральных вечеров, во время которых были показаны и другие спектакли, а также происходила читка стихов. Если внимательно изучить прессу, то может создаться впечатление, что сцен «Тиары» было несколько, но, скорее всего, мы имеем дело с опечатками.

В архиве ГосТиМа (РГАЛИ) находится текст отрывка из «Тиары века»; с очень большой вероятностью можно утверждать, что именно он и предназначался для игры: это сцены из второй части Трилогии, соответствующие сценам из первого действия клоделевской пьесы

«Тяжелый хлеб»²⁸. Выбор фрагмента симптоматичен: бытовые разговоры – обсуждение вопроса о том, как завладеть наследством Тюрлюра, которого для этого необходимо устранить. Получалась довольно странная ситуация: с одной стороны, пьеса называлась «Тиара века», то есть она ассоциировалась как минимум с чем-то религиозным – с папской тиарой, например; с другой – в ней как раз совершенно отсутствовала история с Папой Римским, ибо она вся была заключена в первой части, соответствовавшей клоделевскому «Залогу». Избранный отрывок можно кратко охарактеризовать как разговор двух злодеев, планирующих убийство главного злодея из «Залога», за которым следует беседа всех злодеев между собой. Здесь нет положительных героев, нет светлой идеи, хотя одна из заговорщиц Люмир хочет денег не для себя, а для того, чтобы освободить родную Польшу... Отсутствие религиозной темы любопытно еще и потому, что, как будет показано чуть ниже, отрывок играли вместе с антиклерикальными произведениями.

«Тиара века» шла 22 января, 8, 15 и 25 февраля и в марте 1923 г. Представим те немногие документальные свидетельства, которые удалось найти.

В январском номере «Зрелищ» (№ 20), в разделе «Хроника», публикуется объявление об учебных спектаклях: «22 января в 8 ч. веч. в театре Вс. Мейерхольда состоится “Вечер школьных работ мастерской Вс. Мейерхольда”. Весь сбор поступит в пользу кассы взаимопомощи Мастерской. Программа вечера: 1. Отрывок из II части трагедии Клоделя-Аксенова “Тиара века”. Исполнители – студенты мастерской: Орлов, Бальмонт, Быховская. Режиссер и конструктор – студент режиссерского отделения мастерской В. Федоров. 2. Упражнения по биомеханике. Тренер В. Инкижинов. Исполнители – студенты мастерской. 3. Отрывок из “Трагедии о Норе Гельнер” Ибсена (перевод Вс. Мейерхольда). Исполнители – студенты мастерской: Богданова и Орлов. Режиссер Вс. Мейерхольд. Конструктор – студент мастерской А. Кельберер; 4. Стихи Третьякова, Асеева и Маяковского в исполнении авторов и студентов мастерской; 5. Отрывок из комедии С. Боброва “Протез Магистра Троплонга”. Исполнители – студенты мастерской: Зайчиков, Жаров, Бабанова, Алексеева-Месхиева. Режиссер – студент мастерской В. Люце»²⁹.

В начале февраля в «Зрелищах» появляется программа «Вечера показательных работ Мастерской Вс. Мейерхольда» (в пяти частях), проходящем на Садовой-Триумфальной, д. 20, в том числе упоминается и «Тиара века», часть II-я. Сцена I-я». В ролях: «Зихель – студ. старш. курса Бальмонт; Люмир – студ. II курса Каширина; Тюрлюр – студ. старш. кур. Орлов». Далее – Стихи Асеева, Маяковского и Треть-

якова; «Трагедия о Норе Гельмер», III акт; «Эпидемия» Мирбо; «Протез Магистра Троплонга»³⁰. В архивах ГосТиМа написано, что из «Тиары века» играли часть II, сцену 3, но в черновиках речь шла о части III, сцене 3. Присутствует любопытная деталь: раскрывается имя еще одного из авторов стихотворной части вечера – И. Аксенова³¹.

Спектакль 15 февраля «Вечер показательных работ Мастерской Вс. Мейерхольда» состоял из трех частей и вступительного слова Вс. Мейерхольда: ««Тиара века». Часть III-я. Сцена III-я», «Эпидемия» Мирбо, «Непорзач» С. М. Третьякова³².

25 февраля на Вечере показательных работ Мастерской Вс. Мейерхольда опять показывали 5 спектаклей, предваренные вступительным словом мастера: ««Тиара века». Часть III-я. Сцена III-я»; «Эпидемия», «Непорзач», Стихи, «Смерть Тарелкина» 2 акт³³. Судя по архивам, вечер вел Рок³⁴.

О мартовском спектакле свидетельствует А. Февральский в небольшой заметке «Вечер работ Мастерской Вс. Мейерхольда», сопровождаемой эскизом установки Федорова, которая является единственным изображением, связанным со спектаклем.

«Три работы студентов режиссерского факультета II курса. Отрывок из «Тиары века» Клоделя-Аксенова. Постановщик и конструктор – В. Федоров. Пьеса сценически неудачная. Сплошной разговор. Это чрезвычайно связывало постановщика. Очень интересны конструкции,двигающиеся в вертикальном направлении: подвижные площадки и тротуары, лифт». Далее Февральский кратко характеризует «Эпидемию» и «Непорзач». Вывод: «В общем: интересный вечер; значительные достижения»³⁵.

В книге «Записки ровесника века» (1976) Февральский³⁶ мельком вспоминает об этом спектакле: «В мастерских спектакли или отрывки ставили студенты режиссерского факультета 2 курса со студентами актерского факультета. «Тиара века» вместе с пьесой Октава Мирбо «Эпидемия» (переработка и постановка Н. В. Экка), и одна из постановок фарса С. М. Третьякова «Непорочное зачатие», шедших в клубах в дни «Комсомольского рождества» (реж. К. И. Гольцева, Л. М. Крицберг). Мейерхольд с воодушевлением отзывался о работе Федорова. Так, в экспликации «Ревизора» (20 октября 1925) он писал: «Одновременно мы будем продолжать эксперименты, как, например, постановка «Рычи, Китай!» Ее мы поручаем тов. Федорову. «Тиара века» им была прекрасно задумана»³⁷.

В марте 1923 г. «Тиара века» была снята с репертуара. В архиве ГосТиМа сохранился черновик обзора спектаклей по «Тиаре века», написанный неизвестным лицом (наиболее вероятно, это или В. Федоров, или А. Февральский). Приведем несколько наиболее интерес-

ных фрагментов этого документа, которые проливают свет и на художественные особенности зрелища, и на причины его запрета:

Спектакли 8 и 15 февраля – Беспризорным детям, в т.ч. Зон <...>

Во вступительном слове В. Э. Мейерхольд подчеркнул, что он в этих постановках никакого непосредственного участия не принимал. Кроме “инспирации” профессора к работе студента, как он сам выразился. В состав спектакля 8/II вошли отрывок из 2-ой части трагедии (всего 3 части) “Тиара века” Клоделя (пер. А. И. Аксенова); 2) буффонада “Эпидемия” Ю. Экк по Мирбо; 3) антирелигиозная пьеса Третьякова “Непорочное зачатие” (“Непорзач”), 4) Чтение антирелигиозных стихов Крученых; 5) Сцены из “Смерти Тарелкина”.

“Тиара века”, будучи проработанной постановочно, была снята с репертуара по несовместимости и как не отвечающая задачам Мастерской³⁸.

В этой «несовместимости» самой по себе ничего не удивляет: очевидно, что даже в переработанном виде пьесы Клоделя мало подходили для советской сцены, и в 1923 г. было понятно, что два знаменитых спектакля МКТ («Обмен» и «Благовещение») уже никогда не могут быть возобновлены. Однако вернемся к проблеме «трагедии», которая, как нам кажется, оказывается, в том числе и проблемой идеологической.

В чем заключается задача создания трагедии в случае с «Тиарой века»? Прежде всего, для Мейерхольда это проблема чисто театральная, значит – техническая: как разработать технику трагедии? Однако обоснование этой задачи можно увидеть и в предшествующих и сопутствующих теоретических и критических работах, посвященных Клоделю. Прежде всего, напомним о большом поклоннике Клоделя А. В. Луначарском, ставшем после революции председателем Наркомпроса. Еще в 1914 г. он описывал в газете «Киевская мысль» свои впечатления от французской премьеры «Залога» – пьесы, в которой он видел воплощение героизма: «И, быть может, ни в одной своей пьесе Клодель не доходит до такой захватывающей экспозиции героизма и самоотвержения личности в самом святом ее перед верно или неверно понятым ею общественным ее долгом, как в недавно поставленной театром “Euvre” драме “Залог”». Луначарский настаивает на том, что в финале происходит некое преодоление католицизма, несмотря на то, что Клодель давал противоположную интерпретацию: «Замечательно, что сам Клодель, когда часть критики указала ему на то, что последний акт жизни Сини явно переступает границы католической морали, что в ее отказе простить Тюрлюра, хотя бы с риском потери райского венца, торжественно прорвались мощные аккорды чисто человеческого чувства, – Клодель объяснил, что на предложение позвать священника для отпущения грехов Синь

не отвечает только потому, что она слишком слаба физически, что ей уже все равно, потому что смерть ее окутала, потому что она вся до конца, до дна исстрадалась. Мы предпочитаем остаться верными тому впечатлению, которое дала сама драма, а не тому толкованию, которое дает драматург»³⁹. Отзыв Луначарского, несмотря на его устарелость к началу 1920-х годов, был, тем не менее, очень важен для решения играть эту пьесу в Советской России.

О технических задачах создания трагедии на сцене писали многие участники и дружественные свидетели создания «Тиары века».

В сентябрьском номере «Зрелищ» (1922) И. Аксенов публикует статью «В пространство», где описывает работу над спектаклем как техническую задачу театра: «Отсюда вытекает двойное направление работы по оформлению предметов игры: расчет прочности и выбор системы. Первый вопрос решается просто – в пределах соответственных и уже выработанных дисциплин, вторая проблема потребовала долгой теоретико-экспериментальной работы и если она в настоящее время решена в главном, то обязаны этому исследовательскому самоотвержению и педагогической выдержке проф. Л. С. Поповой, создавшей и развившей практически систему анализа элементов вещественного оформления, основанную на принципе максимально полезного действия. Студент Федоров, продолжая инициативу Л. С. Поповой (проект постановки “Газ I и II” Г. Кайзера), разработал систему лифтов и самостоятельно установил решение задачи подвесной площадки в своем эпюре “Тиара века” П. Клоделя. Все эти работы были выполнены в марте-мае настоящего года»⁴⁰.

В 9 номере «Зрелищ» (1922) А. И. Позднев, ученик Мейерхольда, дает описание концепции, воплощенной в «материальном оформлении» «Тиары века», которое он связывает с прорывами в сценографии, осуществленными в «Великодушном рогоносце»: «“Рогоносец” <...> дал сценическую установку, целью которой является помочь актеру в его приемах воздействия на зрителя <...> Не показанные еще публике “вещи”, изготовленные к постановкам: “Смерть Тарелкина”, “Ночь” и “Тиара века” – пресловутыйдвигающийся тротуар, лифты, пружинники – все это явления одного и того же порядка: они – продукт отречения от эстетических, “психологических” и пр. свойств мертвого сценического материала и утверждение чисто утилитарных свойств его».

Позднев обращается к проблеме трагедии в связи с необходимостью достижения универсального воздействия на зрителя: «Воздействие театра на современного зрителя может протекать в двух плоскостях: комедийно-буффонной и трагедийно-героической, соответственно которым должно проводиться и конструирование вещественного оформления спектакля». Отсюда проистекает задача конструкторов

нового театра – разработать трагедийно-героический театр: «Мы знаем немало машин и вещей трагедийно-героического порядка. Мы должны их проанализировать, учесть, выявить на театре. Примитивные машины американских детективов, игра на проваливающихся площадках <...>, излюбленные западными кинопостановщиками приемы игры на высотах, передвижение по ограниченным и шатким плоскостям и т. д. способны при переработке и применении их на театре организовать психику зрителя в плане новой героической трагедии»⁴¹.

Конструкция В. Федорова к спектаклю «Тиара века».

В конце октября 1922 г. «Зрелища» продолжают информировать о готовящемся спектакле, представление которого стало запаздывать. В заметке, написанной от имени СТИНФа – «Студенческого информационного бюро по вопросам театра», возникает вопрос о необходимости представления контрастных видов зрелищ – трагедии и комедии⁴²: «Ближайшие постановки Вольной Мастерской Вс. Мейерхольда в театре “ГИТИС” будут: 1 и 2 части трагедии Клоделя “Тиара века” в переводе Ив. Аксенова и комедия Сухово-Кобылина “Смерть Тарелкина” <...> Идут репетиции обеих пьес. Методы этих постановок – противоположные, в зависимости от различия трагедии и комедии. “Тиара века” явится первой режиссерской работой студента 2-го курса В. Федорова. В “Смерти Тарелкина” будет показана первая работа в театре конструктивиста В. Степановой. И монументаль-

ное построение Федорова, и приспособление Степановой для “моментальной” игры совершенно ликвидируют всякую попытку со стороны актеров к “нутряной” или “переживальческой” игре и построены на непрерывном изменении своей формы»⁴³.

В ноябре 1922 г. В. Ф. Федоров делится в «Зрелищах» подробностями своего режиссерского замысла: «При разработке трагедии Клоделя-Аксенова “Тиара века” перед мастерской встали несколько иные задачи, чем те, которые были своевременно разрешены в постановке фарса Кроммелинка “Великодушный Рогоносец”».

Очевидно, что для трагедии потребно иное сценическое оформление, чем для фарса.

Напряженность в развитии действия трагедии, скупость движения, почти статуарность – диктовали найти такое сценическое оформление, которое, в соответствии с этими требованиями, дало бы возможность максимально выразительно развернуть трагедию перед зрителем.

Нужно было поставить актера в такое положение в громадном огороженном сценическом пространстве, чтобы он явился доминирующим элементом, чтобы его 2½ аршина роста не растаяли бы по сравнению с 40-аршинной высотой сцены, чтобы каждое его перемещение было значительно и отмечалось зрителем.

Трагедия разворачивается на подвесной площадке и подвесных поднимающихся и опускающихся тротуарах, дающих возможность планировать фигуры на разных высотах, передвигая их не только по горизонтали, но и по вертикали.

Для эффектов внезапных появлений применены лифт и веревочная лестница.

Все “вещи”, не принимающие непосредственного участия в игре, но являющиеся необходимыми, поскольку о них говорится в тексте, – выброшены в зрительный зал и находятся вне сценической конструкции.

Трагедия идет на фоне “шумов”, для чего организуется “шумовой” оркестр, который займет место перед сценой, где обычно помещается оперный оркестр.

Место дирижера займет режиссер, ведущий спектакль, который помимо дирижирования шумом может иметь в своем распоряжении сигнализационный аппарат, при помощи которого он будет распоряжаться рабочими на подъемниках, лифтах, помощниками режиссеров и электротехниками.

Источники света будут установлены не только на сцене, но и в зрительном зале.

Режиссер-лаборант и конструктор сцены студент II курса ГИТИС Вас. Федоров.

Прозодежда Л. С. Поповой.
Конструкции строит Арс. Петров»⁴⁴.

В уже процитированном анонимном архивном описании высказывается парадоксальная мысль о соотношении между текстом Клоделя и постановкой: «В трагедии действие, если можно так выразиться, выстроено Клоделем словесно, движение сводится до минимума, действующие у него почти все время сидят. Но трагедия насыщена внутренней напряженностью. И при том трагедия автором так сделана, что буквально не поддается никаким вымаркам.

Конструктивная установка В. Ф. Федорова не имеет отношения ни к содержанию, ни к пьесе, ни к поставленному из нее отрывку».

Однако далее автор заметки говорит о том, что целью конструкции Федорова было держать зрителя в постоянном напряжении: спектакль не связан с трилогией Клоделя напрямую, но он должен воплотить аналогичный эффект воздействия на зрителя. Если у Клоделя «напряженность» внутренняя, чисто словесная, то в спектакле Федорова она должна быть вынесена наружу – во внешние действия: внутренний ритм пьесы Клоделя должен стать внешним ритмом спектакля Федорова.

Об этом и продолжает говорить анонимный автор заметки: «Вещи не играющие: герб и крест вынесены в зрительный зал. На сцене все и всё должны играть и быть динамичными. Это очень большое утверждение нового театра. В Китайском театре все, что попадает в сферу действия, играет <...>. Вещи там только игры и притом только на тот момент выносят, и сейчас же уносят, как только минует их надобность в игре <...>. Конечно, механизированный, новый театр разрешить блестяще эту проблему, завещанную нам в принципе древнекитайском театре.

В постановке В. Ф. Федорова одно из первых выражений этого утверждения в современности, и под этим углом его постановочно-конструкционная работа, являясь украшением Мастерской Мейерхольда, представляет выдающееся художественно-научное значение»⁴⁵.

Не стремясь следовать тексту Клоделя, спектакль (или, во всяком случае, его проект) выявил специфическую театральность в драмах Клоделя – абстрактность, чрезмерность (т. е. антипсихологизм, антиреалистичность) характеров его персонажей, схематичность ситуаций, особый ритм, ассоциации с первоисточками театра, что и составляло модернистскую сущность его драматургии. Вольно или невольно, неизвестный автор приведенной заметки отразил эту идею в своей ассоциации «механизированного» нового театра с древнекитайским, вернувшись, хотя и не с той стороны, что Клодель, столь увлекавшийся китайской культурой, к одному из истоков мирового театра.

Трилогия Клоделя могла бы позволить представить механизм трагедии. Это был условный замысел, и он интересен именно своей абстрактностью.

В советском театре и советском книгоиздании конца 1910-х – начала 1920-х гг. ярко выражен интерес к пьесам, посвященным революционной тематике, и, как мы уже упоминали, тема французской революции играет здесь главную роль (напомним, что революционным гимном в 1917 г. была «Марсельеза»...). Более того, большим успехом пользуются иностранные пьесы – «Смерть Дантона» Г. Бюхнера и «14 июля» Р. Роллана (поставленной под более понятным простому зрителю названием «Взятие Бастилии»), которые были показаны в 1918 г. Одним из самых публикуемых современных авторов в конце 1910-х-начале 1920-х гг. был Ромен Роллан, и эта фигура вовсе не является посторонней ни по отношению к Клоделю, ни к восприятию творчества Клоделя в Советской России, несмотря на то, что идеологически и духовно эти писатели были тогда на противоположных полюсах. Клодель и Роллан учились вместе три года в лицее Луи ле Гран с 1882 года. Они оба были увлечены музыкой, в особенности Вагнером и Бетховеном, оба мечтали стать писателями, оба, хотя и по-разному, испытали влияние символистской поэзии и театра. Однако в дальнейшем их пути разошлись кардинальным образом, и лишь ближе к концу жизни Роллана, в 1940 г., они снова встретились (не без помощи Марии Кудашевой-Роллан) и в стали в некоторой степени единомышленниками.

А в начале 1920-х, когда их реальная встреча была невозможна, они оказываются в одном и том же поле рецепции со стороны культуры страны Советов, и «Тиара века» с ее революционным (а на самом деле, по клоделевскому замыслу, откровенно контр-революционным) подтекстом могла бы стать как раз кульминационным моментом такой виртуальной встречи. Ассоциация между Ролланом и Клоделем вполне могла возникнуть, например, у читателей Стефана Цвейга, чья книга 1921 года «Ромэн Роллан, его жизнь и творчество» вышла на русском языке в 1923 г. (М.-Пб., Госиздат): ведь Цвейг упоминает в ней о совместной учебе двух писателей в лицее Луи ле Гран. Кстати, Цвейг подробно описывает в ней драматургическое творчество Роллана, пользуясь, в частности, понятием «трагедия революции», понимаемым, правда, в широком смысле⁴⁶.

Если в творчестве Клоделя в этот момент стараются выявить «трагедию» в противоположность «мистерии», то как раз для восприятия творчества Роллана характерно стремление к революционной мистерии, свойственное советской культуре первых лет после революции, когда создавались «массовые действия» и т. д.

Пьеса Роллана «Взятие Бастилии» стала, с легкой руки режиссера А. А. Мгеброва, одной из самых играемых пьес в Советской России, и возможно, в какой-то степени она вдохновила Н. Евреинова на создание знаменитого массового действия «Взятие Зимнего Дворца» (1921). Первое издание перевода этой пьесы («Четырнадцатое июля»), где в названии уже фигурировало «Взятие Бастилии», правда, помещенное в скобках, возникло еще в 1906 году (Изд. «Новый мир»), то есть во время расцвета культуры Серебряного века, вагнерианства и т. д. В 1919 г. был опубликован сокращенный вариант теоретической книги Роллана «Народный театр» с предисловием Вяч. Иванова, чье понимание искусства во многом близко клоделевскому, на что обращали внимание многие исследователи творчества Клоделя, например, Триббл, Некрасова. (Напомним, что полный перевод «Народного театра» вышел в 1910 г. в товариществе «Знание», с предисловием Л. (Луначарского?) «От редакции перевода», где речь шла о необходимости этой книги для пролетариата и критиковалась приверженность Роллана Вагнеру). Тогда эта книга вызвала большую дискуссию, в которой принимал активное участие В. Брюсов. Предисловие Вяч. Иванова – критическое. Признавая «благородный энтузиазм», «веру в народ», «честность мысли» Роллана, Вяч. Иванов считает книгу не «отвечающей духу переживаемой нами революционной эпохи». Роллан предлагает «искусство для народа», а Вяч. Иванов мечтает о «грядущем всенародном искусстве», о «хоровой энергии» театра, «изначально ему присущей и настоятельно ищущей свободного проявления, собирательной, единящей и плавающей множество»⁴⁷. Предисловие Вяч. Иванова симптоматично в том смысле, что оно демонстрирует неоднозначность культурных поисков эпохи, в которых упрощенческие теории (для «народа», «пролетариата», «масс») сложно переплетаются с импульсами Серебряного века⁴⁸.

В 1920 и 1922 гг. в серии «Театр Революции» выходят драма Роллана «Дантон» (пер. И. М. Блюменфельда. М., Революционный социализм, 1920) и избранные пьесы под общим названием «Театр Революции» (пер. Т. Барвенковой под ред. Е. Замятина, Пг., Всемирная литература, 1922). Разумеется, само по себе выражение «театр революции» – это идеологическое и культурное клише своего времени: по любопытному совпадению, именно в период работы над «Тиарой века», в 1922 г. Мейерхольд возглавил «Театр Революции» (параллельно с ГосТиМом). Однако, насколько нам известно, Мейерхольд не интересовался драматургией Роллана. Вместе с тем, Б. С. Глаголин, один из деятелей «Театрального Октября», близкий по духу Мейерхольду, поставил в Харькове на арене цирка «Лилиули» в 1922 г.⁴⁹; в том же

году вышли сразу два перевода этой пьесы (Р. Роллан. Лилюли. пер. А. Н. Горлина. Пг., Госиздат, 1922; пер. В. Я. Брюсова. М., Госиздат, 1922). Впрочем, интерес к «Лилюли» понятен – эта аллегорическая пьеса, благодаря своей нарочитой условности, подходила для экспериментов авангардной сцены. Напомним также, что И. Аксенов написал в журнале «Печать и революция» (1923, № 2) рецензию, в которой хвалил перевод Брюсова и московское издание с эстетической точки зрения, но критиковал Роллана за чрезмерную политическую осторожность, за желание быть «над схваткой».

Вместе с тем, очевидно, что роллановская драматургия, классическая по своей сути, хотя и претендующая на обновление театра в духе его тотальной демократизации (требование «народного театра»), и тематически соответствовавшая политической конъюнктуре первых лет советской власти (во всяком случае, его пьесы, посвященные французской революции), была не очень интересна для режиссерского театра, для которого она была чрезмерно тенденциозна и самодостаточна. В этом смысле идея переделать трилогию Клоделя в революционную пьесу больше соответствует преобразовательному духу мейерхольдовского конструктивизма.

Если рассматривать виртуальную встречу драматургии Роллана и Клоделя в рецепции ранней советской культуры начала 1920-х гг., поражает кажущееся смешение «ценностей». Клодель, чье творчество прочно ассоциировалось с «мистерией» и соответствовало поискам «соборности» Вяч. Иванова, а затем, благодаря постановкам в МКТ «Обмена» и «Благовещения», – с уже преобразованным (но не лишенным полностью своего сакрального содержания) пониманием мистерии, интересен Мейерхольду в 1921–1923 гг. как возможный поставщик другого жанра – жанра трагедии. И в это же самое время, в 1922 г., в серии «Всемирная литература» выходит перевод сборника ранних пьес Роллана, созвучных символизму, – «Трагедии Веры» (пер. М. Левберг и М. Тумповской под ред. А. Н. Горлина, М.-Пб., Гос изд.), в который вошли пьесы «Святой Людовик», «Аэрт» и «Торжество разума». Возникает вопрос, зачем было публиковать эти пьесы, которые, может быть, за исключением «Торжества разума», где присутствуют аллюзии на французскую революцию, явно не соответствовали интересам пролетариата?

В 1925 г. почти одновременно с французским изданием появляется перевод драматической эпопеи Роллана «Любовь и смерть», снабженный авторским предисловием, в котором проводится мысль о сакральности революции и ее героев: «На одном из спектаклей <...> в Париже <...> я <...> наивно старался узнать в лице Дантона, Робеспьера, Вадье и прочих – Жореса, Гедэ и некоторых других современников <...> Впослед-

ствии наши полубоги и наши минотавры испытали ряд еще более поразительных изменений в Московском государстве. Это вечно возрождающиеся основные стихии человечества, беспрестанно являющиеся нам во всем неисчерпаемом многообразии обличия Протея: они-то и представляют, на мой взгляд, главный смысл и главную прелесть истории»⁵⁰.

Сопоставление «Тиары века» с рецепцией драматургии Роллана позволяет сделать вывод о том, что тяга с театру с элементами сакрального в советской культуре 1920-х гг. была очень сильна, и неудача с постановкой трилогии Клоделя на фоне относительного успеха его «Благовещения» была вполне логична. Эпоха искала новую «мистерию», и пьесы Роллана подходили ей значительно больше, хотя сам он слово «мистерия» не применял к своему театру.

В заключение вернемся к конструктивисткой постановке «Тиары века», отвлеченной от конкретики клоделевской трилогии. Обратим внимание на образ, с которым В. Федоров сравнивает свои функции режиссера и ведущего спектакль: «...место дирижера займет режиссер, ведущий спектакль, который помимо дирижирования шумом может иметь в своем распоряжении сигнализационный аппарат, при помощи которого он будет распоряжаться рабочими на подъемниках, лифтах, помощниками режиссеров и электротехниками». Зачем В. Федорову понадобилась эта музыкальная метафора – режиссер как дирижер спектакля? Может быть, он хотел сказать, что этот синтетический (и звуки, и свет, и технократическое, и биомеханическое зрелище) спектакль должен был рождаться заново при каждом представлении? Или что его спектакль – особая и единая музыка, со своим ритмом, многообразием инструментов?

Музыка – вот, что снова реально объединит двух однокашников, Клоделя и Роллана, несколько позднее, при их новой встрече в 1940 г., когда Роллан разочаруется во внешней политике СССР после советско-германского пакта о ненападении и начала Второй мировой войны. Писатели ощутят духовную близость, и Клодель впоследствии переосмыслит мировоззренческие поиски Роллана в своей речи «Религиозная мысль Ромена Роллана», произнесенной в декабре 1948 г. в Брюсселе, уже после кончины своего друга. А в 1940 г. Клодель подарит Роллану экземпляр «Залога» с дарственной надписью, – эту пьесу Роллан всегда ценил (особенно персонажа Тюрлюра), и из его писем и дневников 1940–1944 гг. следует, что он ее внимательно перечитывал. В переписке Роллана и Клоделя в эти годы часто возникает любимое ими обоими с детства имя Бетховена⁵¹. В 1941 г. Роллан посвятит свою «Девятую симфонию» Полю Клоделю, играя революционными датами:

Вспоминается ли вам воскресный день восемьдесят девятого (успокойм почтенную публику и уточним: тысяча восемьсот восемьдесят девя-

того года!)? Ведь не такие уж мы древние старцы, чтобы нас можно было принять за участников взятия Бастилии!

<...> Но тогда, в тот вечер мы отнюдь не подозревали, что это – прощание перед большим путешествием. Ибо все мы разъехались в разные стороны – в разные места, к скрытому божеству. Каждый из нас получил от него особый наказ, и наказ этот был выполнен <...>

Большое путешествие длилось свыше пятидесяти лет. Мало было надежды, что мы встретимся когда-нибудь: мы находились на противоположных полюсах. Но, к счастью, земля круглая <...>.

Написано в 1941 году, в год Великой войны⁵².

Примечания

¹ Клодель П. Тиара века / Публ. О. Н. Купцовой, В. П. Нечаева, Е. Д. Гальцовой // Постижение Запада. Иностранная культура в советской литературе, искусстве и теории. 1917–1941. Исследования и архивные материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 437–520.

² Четыре рукописи «Тиары века», учтенные при публикации 2015 г.: два машинописных экземпляра, хранящийся в Рукописном отделе ЦНБ СТД, в одном 164 листа, в другом 166 листов, оба представляют собой полный текст трилогии; машинописный экземпляр из фонда Гарина РГАЛИ – Ф. 2979. Оп. 1. Ед. хр. 581. Л. 1–145, полный текст; машинописный экземпляр фрагмента из архива ГосТиМа: РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 7–18.

³ Сабашникова А. А. Поль Клодель – возрождение мистерии // Театр. 1989. № 1. С. 147–153; *Malikova I.* Claudel en Russie (1900–1920) // Bulletin de la Société Paul Claudel. 1992. № 127. P. 4–9; *Tribble K. O.* Early Russian Criticism of Claudel: Annenskii, Voloshin, Eikhensbaum // Claudel Studies. 1997. Vol. XXIV. № 1, 2; *Galtsova E.* Les pièces de Paul Claudel en Russie dans les années 1910 et 1920 (rééd.) // Cahiers d'histoire culturelle «Les voyages du théâtre. Russie/France». Tours, 2001. № 10. P. 75–98. 2009. С. 93–120; *Tribble K.* The Russian Premiere of Claudel's l'Échange // Paul Claudel Papers. Vol. 3. issue 1, 2005. P. 81–98; *Некрасова И. А.* Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2009; *Полонский В. В.* Модернистская мистерияльная драма: комментарий к теме «Поль Клодель в России» // Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков: история, поэтика, контекст. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 271–285; *Гальцова Е. Д.* Театр Поля Клоделя в России (1910–1920-е годы) // Постижение Запада... С. 363–436, и др.

⁴ См.: Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908.

⁵ Мы даем не очень точный перевод клоделевского названия, потому что он был использован в названии спектакля МКТ (пер. В. Шершеневича). Другие, возможно, более удачные варианты перевода названия: «Возвешение, содеянное Марии» (ок. 1908, А. Чеботаревская), «Извещение Марии» (1999, О. Седякова), «Благая весть Марии» (2006, Л. Цывьян).

⁶ К переводу «Благовещения» обращался в молодости Б. В. Алперс, о чем косвенно свидетельствует его переписка с Мейерхольдом по поводу работы его студии, в планах которой было ознакомление с «образцами драм, в современном репертуаре

отвергнутых, но составляющих сильный оплот театра», в том числе и Клоделя. 15 июля 1916 г. он пишет Мейерхольду из Павловска: «...Единственно хорошо, что Вы подвигаетесь все ближе к Петербургу <...>, и скоро я увижу Вас. Мне радостно об этом думать, потому что, как говорит Виолэна, «мы не властны над нашим сердцем, и с давних пор я отдала его Вам»» (*Алперс Б. В.* Искания новой сцены. М.: Искусство, 1985. С. 376). Как считает Н. С. Тодрия, «уже в юности Б. В. Алперс блестяще знал западную литературу <...> В студенческие годы он переводил Клоделя и Теофиля Готье» (*Алперс Б. В.* Театральные очерки: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1977. С. 5).

⁷ О переводе К. И. Фельдмана свидетельствует А. Февральский: РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 169. Л. 9. А. Левинсон переводит название клоделевской пьесы как «Мена»; в публикации, вышедшей в журнале «Жизнь искусства», представлен монолог Лечи («Мена» (отрывки) // Жизнь искусства. Санкт-Петербург, 1918. № 5.).

⁸ Перевод в неполном виде хранится в РГАЛИ в фонде Мейерхольда (Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 130) и в фонде МКТ (Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 288).

⁹ В газете «Новый век» 14.03 1918 г. выходит отрывок из пьесы под названием «Принцесса и дезертир» в переводе А. Левинсона.

¹⁰ *Мейерхольд Вс. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Т. 2. М.: Искусство, 1968. С. 483.

¹¹ *Цветаева М.* Письма. 1905–1923. М.: Элис Лак, 2012.

¹² См. публикацию писем Державина О. Н. Купцовой в: Мейерхольд и другие. Документы и материалы, 2. М.: О.Г.И., 2000. С. 591.

¹³ *Эйхенбаум Б.* О мистериях Поля Клоделя // Северные записки. 1913. № 9.

¹⁴ Помимо уже упомянутых работ, см. труды В. В. Полонского о мистерии и Клоделе: *Полонский В. В.* Мистерия и трагедия // Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX–начала XX века, М.: Наука, 2008, – URL: <http://silver-age.info/misteriya-i-tragediya>; *Полонский В. В.* Борис Эйхенбаум и Поль Клодель: к вопросу о рецепции символистской мистерии в России // Русская литература. 2015. № 3. С. 227–234.

¹⁵ Цит. по: *Claudiel P.* Théâtre. V. 2. P. Gallimard, 1996. P. 1404.

¹⁶ Строго говоря, самой первой была постановка Эдит Крэг в Лондоне (Scala Theatre) в 1913 г.

¹⁷ *Сологуб Ф.* <Об Ан. Н. Чеботаревской> (1921) // Публицистика, критика, статьи. – URL: <http://www.fsologub.ru/lib/doc/sologub-chebotarevskaya.html>.

¹⁸ *Мейерхольд Вс. Э.* Переписка. М.: Искусство, 1976. С. 213.

¹⁹ *Аксенов И. А.* Из творческого наследия: в 2 т. Т. 1. М.: РА, 2008. С. 155. См. тж.: *Купцова О. Н.* «Иностранное» в ГосТиМе в 1920–1930-е гг.: театральные эмиссары (И. А. Аксенов, С. Третьяков, В. Я. Парнах) // Постигание Запада... С. 320–362.

²⁰ *Аксенов И. А.* Из творческого наследия. С. 157.

²¹ *Клодель П.* Тиара века // Постигание Запада... С. 478–490 (от слов «Род жестоковыйный...» до «...проклятого в час познания»).

²² *Аксенов И. А.* Елисаветинцы (вып. 1). М.: Центрифуга, 1916. С. 278–279.

²³ См.: Биографии студентов 1 выпуска (1926) ГЭКТЕМАС. М.: Театральный Октябрь, 1926.

²⁴ Зрелища. 1922. 6–10 сентября. № 2. С. 16.

²⁵ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2796. Л. 1.

- ²⁶ Зрелища. 1922. 17–23 октября. № 7. С. 26.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Клодель П. Тиара века // Постигение Запада... С. 478–490. От реплики Люмиер «Я знаю, что вы здесь все можете...» – до реплики Тюрлюра «Ты не знаешь того, что я знаю».
- ²⁹ Зрелища. 1923. 16–23 января. № 20. С. 22.
- ³⁰ Зрелища. 1923. 6–12 февраля. № 23. С. 24.
- ³¹ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 35–36.
- ³² Зрелища. 1923. 13–19 февраля. № 24. С. 23.
- ³³ Зрелища. 1923. 20–26 февраля. № 25. С. 24.
- ³⁴ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 1.
- ³⁵ Февральский А. Вечер работ мастерской Вс. Мейерхольда // Зрелища. 1923. 13–19 марта. С. 15.
- ³⁶ Февральский А. Записки ровесника века. М.: Советский писатель, 1976. С. 234.
- ³⁷ Мейерхольд репетирует. Спектакли 20-х гг. Т. 1. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. С. 47.
- ³⁸ Черновик обзора о постановках пьес на вечерах, устраиваемых мастерской (ГЭКТЕМАС). РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 41.
- ³⁹ Луначарский А. В. Драма Клоделя «Залог» // Киевская мысль. 1914. 21 июня. № 168.
- ⁴⁰ Цит по: Аксенов И. А. Из творческого наследия. С. 328–329.
- ⁴¹ Позднеев А. Материальное оформление спектакля // Зрелища. 1922. 24–30 октября. № 9. С. 9.
- ⁴² Любопытен параллелизм с размышлениями Таирова об «арлекинаде» и «мистерии» при постановке «Благовещения».
- ⁴³ О ГИТИСе // Зрелища. 1922. 31 октября – 6 ноября. № 10. С. 18.
- ⁴⁴ «Тиара века». К постановке трагедии мастерской Вс. Мейерхольда // Зрелища. 1922. 7–12 ноября. № 11. С. 18. Подписано В. Ф. (Василий Федоров).
- ⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1327. Л. 41–43.
- ⁴⁶ Курциус Э. Ромэн Роллан. Поэт и мыслитель. Пб.: Атений, 1922.
- ⁴⁷ Иванов Вяч. Предисловие // Роллан Р. Народный театр. Пг.-М.: Издание театрального отдела народного комиссариата по просвещению. 1919. С. II, VIII, X.
- ⁴⁸ См. статьи А. Луначарского, Вяч. Иванова, Вс. Мейерхольда и др. в издании: Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908.
- ⁴⁹ Иванов В. В. Русский Протей. Вступительная статья // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред., сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 38–41.
- ⁵⁰ Роллан Р. Предисловие // Роллан Р. Любовь и смерть / Пер. с франц. А. Н. Горлина и Б. К. Лифшица. Л.: Госиздат, 1925. С. 8.
- ⁵¹ Об истории отношений между Ролланом и Клоделем см. их переписку, опубликованную специалистом по творчеству Клоделя Ж. Антуаном: Une amitié perdue et retrouvée: correspondance de Paul Claudel et Romain Rolland / Ed. établie, annot. et prés. par G. Antoine et B. Duchatelet. P. Gallimard, 2005. Здесь же опубликована речь Клоделя «Религиозная мысль Ромена Роллана».
- ⁵² Роллан Р. Бетховен. Девятая симфония // Роллан Р. Собр. соч.: в 14 т. Т. 12. М.: Худ. лит., 1957. С. 21–23.

Н. Ю. Харитонова (Москва)

**РАФАЭЛЬ АЛЬБЕРТИ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ:
ПОЭТ, ПОЛИТИКА И ПОЛИТИКИ***

Испанский поэт Рафаэль Альберти (1902–1999), знакомый незнакомец, которого сегодняшние отечественные читатели хорошо подзабыли, когда-то был частым гостем СССР, его произведения печатались большими тиражами на русском языке, а в 1964 году он стал лауреатом Ленинской премии мира. Альберти начинал свой творческий путь вместе с поэтами поколения 27 года, сотрудничал с Лоркой. Подобно многим испанским литераторам своего времени, Альберти прошел путь от чистого искусства к политической поэзии, а после поражения Республики оказался в эмиграции в Латинской Америке. Судьба подарила ему долгую жизнь, и он смог вернуться в Испанию без Франко.

В 1937 г. Альберти встречался со Сталиным. Джина Херрманн в своей монографии, посвященной автобиографическим текстам испанских коммунистов¹, указывает на то, что в мемуарных текстах Альберти упоминает Сталина лишь однажды в «Затерянной роще», когда пишет о политиках, которые «двигали миром»². Второе упоминание Сталина в поздних текстах встречается в «Краткой автобиографии», включенной в полное собрание сочинений Альберти 1988 года, где поэт вспоминает о том, что в 1937 году он отправился в СССР, чтобы «пригласить делегатов» на Второй международный конгресс писателей в Испанию и встретился со Сталиным. Но самого описания этой встречи в воспоминаниях нет. Херрманн задается вопросом: «Что за глубинные сомнения заставили Альберти скрывать эту встречу <...> несмотря на то впечатление, которое она произвела на поэта?»³. Ведь в своих выступлениях 1937 года Альберти неоднократно подчеркивал значение, которое для него имела беседа со Сталиным. В интервью 22 марта Альберти утверждал: «...двухчасовая дружеская беседа с нами товарища Сталина, выразившего сердечные чувства советского народа к испанскому народу, показавшего глубокое понимание самых труднейших проблем, стоящих сейчас перед нашей страной, простого, отечески ласкового, восхищавшегося нашей молодежью, интересовавшегося нашими крестьянами, интеллигенцией, вождями нашей народной армии. Это два часа с товарищем Сталиным, повто-

*Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ 14-04-00557а «Иностранные писатели и СССР: неизданные материалы 1920-х–1960-х годов. Культура и идеология».

ряю, увенчали наше пребывание в Москве и оставили в нашей памяти самый глубокий след»⁴.

История этой встречи требует более основательного изучения не только для того, чтобы уточнить выводы относительно действий Альберти в 1937 году, но и для того, чтобы приблизиться к пониманию тех мотивов, которые им двигали в то время. Беседа Альберти со Сталиным существенна и для более глубокого понимания самого явления политического паломничества западных интеллектуалов в СССР в предвоенный период.

Ранней весной 1937 года Альберти вместе со своей супругой Марией-Тересой Леон действительно приезжал в Советский Союз и встречался со Сталиным в Кремле. В феврале 1937 года республиканская Испания переживала не самые лучшие времена. Шел первый год гражданской войны, армия Франсиско Франко получила большую военную поддержку со стороны Германии и Италии, в то время как одной из немногих стран, оказывающих военную помощь испанской республике, был Советский Союз. Республиканское правительство покинуло Мадрид, к которому пытались прорваться мятежные войска, и переехало в Валенсию. Тогда же, в феврале 1937 года, международный комитет по невмешательству в дела Испании решал вопрос о контроле над её морскими границами, который позволил бы недопустить приток нового вооружения и военных подразделений в объятую войной страну. В то же время общественное мнение, которое во многом формируется благодаря работе журналистов и бойцов интербригад, вставших на защиту республики, оставалось на стороне законного испанского правительства. За испанскими событиями наблюдали многие зарубежные писатели, среди которых Э. Хемингуэй, Дж. Оруэлл, А. Мальро, Г. Реглер, И. Эренбург. Большую пропагандистскую работу на стороне республики ведут испанские писатели и художники. Среди них – Рафаэль Альберти и Мария-Тереса Леон. Во время гражданской войны они принимали самое активное участие в культурной и агитационной деятельности республиканской творческой интеллигенции. Но в феврале 1937 года Альберти внезапно взял паузу, покинул Испанию и вместе с супругой отправился в СССР.

Советские газеты публиковали заметки практически о каждом новом шаге Альберти в СССР, которые соседствовали с хроникой событий с театра военных действий в Испании. 28 февраля 1937 года «Известия» сообщают о том, что накануне в Ленинград прибыли испанцы Рафаэль Альберти и Мария-Тереса Леон⁵. Из газет становится известно очень многое об их путешествии, о том, кто их встречает на вокзале, о том, где они бывают, какие места посещают, с кем разговаривают и какое впечатление на них производит новая встреча с

Советским Союзом. 1 марта 1937 года в газете «Правда» супруга Альберти, Мария-Тереса Леон, делится с советскими читателями своими планами: «Мы хотим посмотреть за эти дни все новое, что появилось в Москве. А нового так много. Первым делом посмотрим ваше замечательное метро, музей Ленина, пойдем на пушкинскую выставку»⁶. В Москве Альберти и Леон побывали в Музее Революции на выставке «Революция в Испании», увидели спектакль «Много шума из ничего» в театре Вахтангова и пьесу «Салют, Испания!» в театре МОСПС⁷, выступали на митингах в Нефтяном институте и на кружевной фабрике имени Тельмана, где работницы исполнили для них народные русские песни, а пионеры повязали им красные галстуки с серебряными пряжками⁸. Писатели побывали на творческом вечере Тициана Табидзе, где грузинский поэт читал свои стихи о гражданской войне в Испании⁹, а Альберти прочитал в ответ свои поэмы. Также испанские литераторы заглянули в редакции газет «Правда»¹⁰ и «Известия»¹¹. Вечером 20 марта их принял в Кремле товарищ Сталин, впечатлениями от встречи с которым Альберти и Леон неоднократно делятся в советской печати¹². 24 марта 1937 года они покинули Москву, отправившись на «Красной стреле» в Ленинград. Там они осмотрели достопримечательности, побывали в Эрмитаже и Дворце пионеров, встретились с группой ленинградских писателей и посетили Пушкин¹³, а затем, 25 марта, через территорию Финляндии вернулись в Испанию.

Подобного рода отчет об их поездке в СССР может навести нас на мысль, что перед нами традиционная и хорошо отработанная схема приема иностранных гостей, ведь в длинной череде западных писателей в стране Советов они далеко не первые. Следует добавить, что и сами Альберти и Леон приехали в Советский Союз не в первый раз, сначала став гостями Интуриста в 1932 году¹⁴, а затем, в 1934 году, по официальному приглашению, – делегатами Первого съезда советских писателей¹⁵. 8 января 1937 года Сталин принимал Лиона Фейхтвангера, поэтому, как кажется, нет ничего удивительного в том, что к нему на прием попали Альберти и Леон. Тем не менее, есть ряд особых обстоятельств их визита, информация о которых практически не просачивается на страницы газет. За путешествием Альберти и Леон следят не только журналисты. Пристальное внимание уделяют их поездке советские компетентные органы и на основании их данных можно составить картину гораздо более увлекательную.

Напомню, что Рафаэль Альберти и Мария-Тереса Леон входили в секретариат Международной писательской ассоциации, созданной в 1935 году в Париже после Первого конгресса писателей в защиту культуры. В июле 1936 года в Лондоне состоялось заседание пленума Ассоциации, где было принято решение о проведении Второго конгресса писателей в

Испании. Кольцов в январе 1937 года уточняет у советского руководства, согласован ли вопрос о созыве съезда в Испании¹⁶. Но в двадцати пяти информационных заметках, напечатанных в центральных советских газетах за время посещения Альберти и Леон Москвы и Ленинграда в феврале-марте 1937 году, упоминание о Конгрессе встречается только один раз и внимание на нем специально не заостряется. Это происходит уже после встречи со Сталиным, во время посещения испанскими гостями редакции газеты «Известий» 22 марта. Из заметки, сообщающей о визите писательской четы, можно узнать об их встрече со Сталиным, и о планах созыва конгресса: «Во вчерашней беседе Мария-Тереза Леон и Рафаэль Альберти высказали свое большое удовлетворение поездкой в СССР и особенно подчеркнули, что им доставила огромную радость и произвела на них незабываемое впечатление беседа с товарищем Сталиным. Товарищи Леон и Альберти поделились также планами созыва весною этого года международного антифашистского конгресса писателей в Испании»¹⁷.

Зато Владимир Ставский, генеральный секретарь Союза советских писателей, который специально прибыл в Ленинград для встречи испанцев 27 февраля, а затем сопроводил их в Москву, 3 марта написал подробный отчет на имя Сталина, где центральное место занимает именно проведение Конгресса писателей в Испании. Среди основных организационных вопросов Ставский называет и саму уместность проведения Конгресса в Испании и возможные сроки, состав участников и финансирование¹⁸. У советских руководителей мероприятие вызывало серьезные сомнения, которые во многом были вызваны тем, что в конце 1936 года Андре Жид, член президиума международной писательской ассоциации, опубликовал книгу «Возвращение из СССР», где взгляд на страну Советов и дело большевистской революции был более, чем скептическим. Жид пользовался большим авторитетом в Европе и среди тех, кого в СССР обозначали как троцкистов. Участие советской делегации в съезде организации, где председательствовал Жид, в Москве считалось невозможным. Дальнейшие события, связанные с планами проведения Конгресса, развиваются, когда Альберти и Леон уже находятся в Москве. Из документов видно, что в разговорах с советскими представителями поэт, ожидая решения советской стороны, постоянно возвращается к теме Конгресса. Также ясно, что встреча со Сталиным не была запланирована заранее и стала результатом своего рода интерактивной связи испанских литераторов и высшего советского руководства. 11 марта генеральный комиссар госбезопасности Николай Ежов направляет Сталину спецсообщение о пребывании в СССР Альберти и Леон, в котором, среди прочего, указывается, что испанцы «несколько раз выражали желание увидеть

товарища Сталина и товарища Димитрова»¹⁹. Далее необходимость встречи получает развернутое обоснование, где опять в связи с борьбой с троцкизмом появляется и имя Андре Жида. Спецсообщение, помимо слов автора донесения, фиксирует и речь Альберти: «В настоящее время прием испанских писателей товарищем Сталиным имел бы колоссальный резонанс не только в Испании, но и в Латинской Америке, где троцкизм среди интеллигентских кругов имеет известное влияние. Троцкисты в Америке ведут бешеную работу, даже проникают в стан наших друзей. Например, в аргентинском издательстве “Витторио Кампо”, которое до сих пор симпатизировало испанской революции <...> недавно издана книга Андре Жида об СССР на испанском языке. Жида до сих пор мало знали в Испании, но теперь <...> некоторые товарищи просили <...> привезти эту книгу»²⁰.

Создается устойчивое ощущение того, что Альберти оказывает давление на советское руководство. Но это давление не ограничивается одними сетованиями на то, что они с супругой очень переживают из-за того, что не могут получить ответа о созыве конгресса и настаивают на скорейшем отъезде. Из срочного спецсообщения, отправленного Ежовым Сталину 20 марта 1937 года, следует, что Альберти и Леон делятся с Федором Кельиным, сотрудником Иностранной комиссии Союза писателей, сведениями о тайных переговорах испанского республиканского руководства с британским правительством. Мария-Тереса Леон сообщает, что им известно, что Альварес дель Вайо был приглашен на британский крейсер, где от имени британского правительства ему было сделано предложение об оказании военной помощи в обмен на исключение из состава правительства анархистов, левых социалистов и коммунистов²¹. Хотя эти сведения остаются неподтвержденными, следует отметить, что дель Вайо, которого, в частности, обвиняют и в том, что он был агентом Москвы, внедренным в ряды социалистов, на деле был сторонником сближения с Великобританией. Об этом свидетельствует, например, письмо послу испанской республики во Франции, написанное чуть позже занимающих нас событий, 9 апреля 1937 года, вскоре после посещения республиканской зоны делегацией под руководством декана Кентерберийского собора: «По моему мнению, все то, чего необходимо добиться в международной политике для нашего общего дела, нужно получить в Париже и Лондоне, и даже скорее в Лондоне, чем где бы то ни было... Нужно расположить к себе Лондон любой ценой»²². Возвращаясь к февралю 1937 года замечу, что 27 числа дель Вайо подал прошение об отставке с поста министра иностранных дел. Из его письма к Луису Аракистайну, послу во Франции, следует, что тогда же дель Вайо предложил Ларго Кабальеро²³ удалить из правительства тех, кого тот считает

нужным удалить, при условии, что сам Кабальеро останется во главе и сохранит прежний баланс политических сил: «...если он уйдет, это станет катастрофой. <...> Так я ему вчера вечером и сказал. Всех на улицу, кроме него самого, и пусть он переформирует правительство на свое усмотрение, сохранив баланс прежних сил и преодолев ужасную неприязнь к коммунистам»²⁴. Письмо Альвареса дель Вайо, как кажется, несколько противоречит сведениям, которые транслировали Альберти и Леон советским товарищам. Возможно, речь идет о затейливой политической игре, которую испанские писатели вели с тем, чтобы добиться своей цели.

Вечером того же дня, когда Ежов отправил вышеупомянутое срочное донесение, 20 марта 1937 года, Альберти и Леон были приглашены в Кремль. О содержании их беседы сохранилось несколько разных свидетельств. Одно из них принадлежит Георгию Димитрову, который в своем дневнике кратко резюмировал содержание беседы испанских писателей со Сталиным со слов Серафимы Гопнер, переводившей на встрече. Из этого свидетельства следует, что основными проблемами, обсуждавшимися в кабинете Сталина, была испанская гражданская война, состав республиканского правительства и действия военного руководства. Сталин выразил Альберти и Леон свою убежденность в победе республиканцев²⁵. Мария-Тереса Леон описывает встречу со Сталиным в своей книге воспоминаний, написанной спустя много лет и опубликованной в 1970 году. Писательница выделяет как важную тему их беседы именно Конгресс писателей в Испании и утверждает, что в этом вопросе они заручились поддержкой Сталина: «Мы говорили о многом, среди прочего и о Конгрессе писателей, который мы собирались провести в Испании. Чтобы писатели всего мира приехали и увидели. Заседания в Барселоне и Валенсии, в осажденном Мадриде»²⁶. Дальнейшие события развиваются стремительно. Несмотря на то, что еще 14 марта 1937 отдел Культпросветработы ЦК ВКП/б/ сообщал Сталину, что считает необходимым отказаться от участия в Конгрессе советской делегации²⁷, буквально на следующий день после встречи Сталина с Альберти и Леон, 21 марта, состоялось заседание Политбюро ЦК ВКП/б/, где было принято решение «согласиться с предложением испанских антифашистских писателей о созыве в Испании Международного антифашистского конгресса писателей в текущем 1937 году»²⁸.

В 1937 году Альберти провел в Советском Союзе двадцать четыре дня. Конгресс писателей в защиту культуры состоялся в июле того же года, и, как известно, Андре Жид в конгрессе участия не принимал. Однако проведением Конгресса остались недовольны и представители правительства испанской республики, и советского руководства²⁹.

Президент испанской республики, Мануэль Асанья, написал в своем дневнике после Конгресса: «Конгресс вышел никчемный. Участников приехало мало и еще меньше с большим именем. Испанский вклад был не слишком ярким <...> <это> дорого обошлось государству»³⁰. С середины 1937 года Политбюро ЦК ВКП/б/ стало уделять больше внимания вопросам помощи Монголии и Китаю, а не Испании, как прежде, указывает историк Ю. Рыбалкин, связывая это с изменением отношения Сталина к событиям в Испании³¹. Тем не менее, из истории встречи испанского поэта со Сталиным следует, что Альберти свою задачу в Москве 1937 года выполнил. Подобно искушенному дипломату, он добился положительного решения о проведении Конгресса писателей, который, по изначальному замыслу республиканского правительства, должен был продемонстрировать писателям всего мира варварство франкизма. История поездки Альберти 1937 года ещё раз демонстрирует, что литераторы были не только объектом манипуляций, но и могли быть активными участниками политического процесса.

Примечания

¹ *Herrmann G.* Written in Red. The Communist Memoir in Spain. Urbana/Chicago, IL: University of Illinois Press, 2010.

² Ibid. P. 140.

³ Ibid. P. 141.

⁴ Известия. 23 марта 1937 г. № 71 (6233). С. 1.

⁵ Последние известия // Известия. 28 февраля 1937 г. № 52 (6214). С. 1.

⁶ Испанские революционные писатели в Москве // Правда. 1 марта 1937 г. № 59 (7025). С. 6.

⁷ Правда. 4 марта 1937 г. № 62 (7026). С. 6.

⁸ Испанские писатели на фабрике имени Тельмана // Правда. 8 марта 1937 г. № 66 (7032). С. 6.

⁹ Анов В. Вечер Тициана Табидзе // Литературная газета. 10 марта 1937 г. № 13 (649). С. 5.

¹⁰ Рафаэль Альберти и Мария-Тереза Леон в редакции «Правды» // Правда. 6 марта 1937 г. № 54 (7030). С. 6.

¹¹ Мария Тереза Леон и Рафаэль Альберти в редакции «Известий» // Известия. 23 марта 1937 г. № 71 (6233). С. 4.

¹² См. напр.: Рафаэль Альберти и Мария-Тереза Леон о беседе с товарищем Сталиным // Правда. 22 марта 1937 г. № 80 (7048). С. 1.

¹³ Рафаэль Альберти и Мария-Тереза Леон в Ленинграде // Правда. 25 марта 1937 г. № 83 (7049). С. 6.

¹⁴ Материалы, связанные с первой поездкой Альберти в СССР опубликованы, см.: *Marrast R.* Rafael Alberti. Un reportage inédit sur son voyage en URSS // *Bulletin Hispanique*. 1969. Т. 10–11. № 1–2. P. 335–353. Также см. *Dennis N.* Poesía bajo la nieve. Rafael Alberti y Fedor Kelyin (Moscú, diciembre 1932-febrero

1933) // *Lenguaje y textos*. 2002. № 18. P. 55–62; *Taillet A.* El modelo soviético en los años 1930: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú // *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*. 2012. № 9. – URL: <http://ccec.revues.org/4259>; DOI: 10.4000/ccec.4259.

¹⁵ О второй поездке см. *Marrast R.* Le deuxième voyage de Rafael Alberti en URSS: Nouvelles proses retrouvées // *Bulletin Hispanique*. 1986. Т. 88. № 3–4. P. 357–384.

¹⁶ Шифртелеграмма Розенберга от 20 января 1937 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 205. Л. 1.

¹⁷ Мария-Тереза Леон и Рафаэль Альберти в редакции «Известий» // *Известия*. 1937. 23 марта. № 71 (6233). С. 4.

¹⁸ Письмо Ставского Сталину от 3 марта 1937 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 205. С. 5–6.

¹⁹ РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 205. Л. 9.

²⁰ Там же. Л. 10.

²¹ Спецсообщение о пребывании в СССР испанских писателей Р. Альберти и М.-Т. Леон от 20 марта 1937 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 205. Л. 15.

²² Цит. по *García H.* El turismo político durante la Guerra Civil: viajero británicos y técnicas de hospitalidad en la España republicana, 1936–1939 // *Ayer*. 2006. Т. 64. № 4. P. 287.

²³ Франсиско Ларго Кабальеро уходит в отставку в мае 1937 года.

²⁴ Цит. по: *Rodríguez Gutiérrez C.* Julio Álvarez del Vayo y Olloqui. ¿Traidor o víctima? // *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V. Historia Contemporánea*. 2004. Т. 16. P. 302.

²⁵ *The Diary of Georgi Dimitrov. 1933–1949* / Introd. and ed. by I. Banac. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2003. P. 60–61.

²⁶ *León M. T.* Memoria de la melancolía. Madrid: Castalia, 1998. P. 179–180.

²⁷ Письмо Ангарова Сталину от 14 марта 1937 г. // РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 205. Л. 14.

²⁸ Протокол заседания Политбюро ЦК ВКП/б/ от 21 марта 1937 г. // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Ед. хр. 985. Л. 14.

²⁹ М. Кольцова, в частности, в ходе следствия обвиняли в плохой организации участия советской делегации в испанском Конгрессе и в том, что результатом его бездействия стало тяжелое впечатление, которая произвело поведение советских делегатов на прочих участников конгресса. См. *Фрадкин В. А.* Дело Кольцова. М.: Вагриус, 2002. С. 93.

³⁰ Цит. по *García H.* El turismo político durante la Guerra Civil. P. 287.

³¹ *Рыбалкин Ю. Е.* Советская военная помощь республиканской Испании (1936–1939). Операция «Х». Москва: АИРО-XX, 2000. С. 45.

Е. С. Островская (Москва)

**НА ПУТИ К «WRITERS' INTERNATIONAL»:
О СОЗДАНИИ БРИТАНСКОЙ СЕКЦИИ МОРПА***

Международное объединение революционных писателей (МОРП, 1930–1935) и его печатный орган, журнал «Интернациональная литература», в последнее десятилетие неоднократно становились объектом исследовательского интереса, в основном, что любопытно, в зарубежных публикациях. Различным аспектам институциональной истории МОРПа посвящены две главы книги Людмилы Стерн «Западные интеллектуалы и Советский Союз, 1920–1924»¹, а эпизоды из истории журнала «Интернациональная литература» стали материалом серии статей Наили Сафиуллиной, одна из которых, совместная с Рэчел Платонов, вошла в число 25 самых популярных публикаций журнала «Russian Literature»². Кроме того, культурные институции – основа «культурной дипломатии», – такие как ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей), МОРП, Иностранная комиссия Президиума Союза советских писателей обсуждаются в работах Майкла Дэвида-Фокса, Катерины Кларк³ и др. Теоретический фокус этого интереса несколько варьируется: от проекта создания «транснациональной истории» (Дэвид-Фокс) или имперского конструирования Москвы как мировой столицы (Кларк) (в терминах Паскаля Казановы, «мировой республики» литературы и культуры) и до более узких историко-филологических задач изучения рецепции зарубежной литературы в России и политики литературного перевода в сталинском Советском Союзе (Сафиуллина, Платонов)⁴.

Основной вклад советского литературоведения в создание институциональной истории МОРПа – том «Литературного наследства», посвященный истории объединения, впрочем, в соответствии с заглавием («Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП)»), не претендовавший на всеохватность⁵. Эпизод, которому посвящена данная статья, – первая попытка создания британской секции МОРПа в 1930–1932 годах, – рассматривается в сборнике довольно бегло в статье А. П. Саруханян «Рождение английской секции МОРПа»⁶. Его привлекательность для исследователя – помимо очевид-

* Статья написана в рамках научного проекта № 14-05-0004, выполненного при поддержке Программы «Научный фонд НИУ ВШЭ» в 2014 г. и является переработанной версией статьи *Островская Е. С.* Первая попытка создания британской секции МОРПа в контексте истории МОРПа и журнала «Интернациональная литература» // Новые российские гуманитарные исследования. 2014. № 9.

ной необходимости заполнения фактических лагун и рассмотрения истории МОРПа в контексте общей истории культурных институций и в связи с историей его печатного органа, журнала «Интернациональная литература» – заключается в том, что он представляет законченный сюжет, прекрасно укладывающийся в схемы литературного нарратива и одновременно типичный для своего времени.

Редакционная статья в томе «Литературного наследства» выстраивает генеалогию организации, возводя ее к первым организациям начала 1920-х годов, ориентированным на международные культурные связи (Временное международное бюро Пролеткульта и Международное бюро связи пролетарской литературы). Затем – возникновение самой организации, точнее, ее непосредственного предшественника, Международного бюро революционной литературы (МБРЛ) (1926 г.), и наконец, появление непосредственно МОРПа (1930 г.). Та же история, но с некоторым смещением акцентов и, соответственно, с несколько иным генезисом излагается в статье А. Михеева «Между двумя “оттепелями”», посвященной истории журнала «Иностранная литература» и его предшественников: «Осенью 1927-го в Москве собрались иностранные писатели, приехавшие отпраздновать 10-ю годовщину Октября. Под председательством А. В. Луначарского они провели первую конференцию Международного бюро революционной литературы (МБРЛ) и основали печатный орган [“Вестник иностранной литературы”]»⁷.

Людмила Стерн сопоставляет МОРП не только с организациями-предшественниками, но и современниками: ВОКСом и Иностранной комиссией Президиума Союза советских писателей, – и классифицирует их по методам работы с иностранцами, которые определялись целями и задачами каждой организации. «МОРП создавался «снизу» революционными писателями, большинство из которых не были русскими, но жили в СССР. Они хотели создать литературную ветвь Коминтерна, Литинтерн. <...> МОРП пытался создать национальные секции, чтобы привлечь зарубежных революционных писателей и привести их деятельность в соответствие с советской политикой и повесткой дня»⁸. В отличие от МОРПа, ВОКС был создан «сверху», РКП(б) и ЦИКом, и задачи, стоявшие перед ним, не выходили за рамки культурных связей и культурного обмена. Различия в установках объясняются различием в целях, которые стоят перед «головными» организациями: для Коминтерна это была всемирная революция, в то время как ЦИК, напротив, стремился установить дипломатические и торговые отношения с Западом⁹. Заметим, что эта в целом небезосновательная концепция явным образом нуждается в корректировке. Так, само название печатного органа МБРЛ, журнала «Вестник иностранной литературы», не только не содержало в себе никаких маркеров революционности, а напротив того, позиционировало журнал как печат-

ный орган, осуществляющий посредничество между мировой («иностранной») литературой и Советским Союзом, и было преемственным по отношению к дореволюционному журналу, выходившему с 1891 по 1916 гг. Зато следующее название журнала, «Литература мировой революции», напротив, прекрасно укладывается в концепцию. Иными словами, несмотря на очевидные противоречия в целях, стремление раздуть мировой пожар при помощи литературы шло рука об руку с культуртрегерскими интенциями, унаследованными от дореволюционной культуры.

Моментом официального возникновения МОРПа стала Харьковская конференция 1930 г. (официально – вторая Международная конференция революционной литературы), открывшаяся 6 ноября 1930 г. как расширенный пленум МБРЛ, в ходе которой не только пленум был переименован в конференцию, но и организация сменила название и стала Международным объединением революционных писателей (МОРП)¹⁰. По материалам «Отчета секретариата МБРЛ о подготовительной работе к расширенному пленуму МБРЛ», видно, что на этот момент организация, во-первых, отчаянно пыталась вырасти из небольшого бюро и институционализироваться в мировом культурном пространстве, а во-вторых, что секретариат МОРП и редакция журнала – сущности не только взаимосвязанные, но и практически полностью совпадающие по персоналиям (ср. сетования составителя доклада, Б. Иллеша, в разделе «Организационные вопросы» на отсутствие у бюро собственного аппарата: «МБРЛ до сих пор фактически не имеет аппарата. Пользовалось оно до сих пор частично аппаратом ВОАППа, частично редакционным аппаратом “Вестника иностранной литературы”»¹¹). Международная составляющая бюро выглядит достаточно представительной; она раскрывается в первом же разделе отчета, «Участники Пленума», двумя параллельными списками: приглашенных представителей национальных пролетарских литературных организаций и делегаций, «состав которых уже твердо установлен»¹², – находящихся в любопытных отношениях между собой. Первые два участника в обоих списках совпадают: это немецкие и американские писатели; далее позиции расходятся. Французские писатели, занимающие почетную третью позицию в списке приглашенных, в списке делегаций попадают не на столь же почетную позицию, а в особый подраздел «Французский вопрос» раздела «Принципиальные конфликты в отдельных национальных секциях» из-за ситуации вокруг Анри Барбюса. Английские участники в этих списках не фигурируют вовсе, но их присутствие отражено в репортажах конференции и последующих публикациях ее материалов. Например, в харьковской газете «Коммуніст» от 18 ноября 1930 г. помещен рисунок художника Л. А. Зильберштейна «Эрнст

Фабри и Гарольд Хезлоп – делегаты Австрии и Англии», который воспроизводится в том же томе «Литературного наследия»¹³, а выступление Боба (Роберта) Эллиса вошло в материалы конференции, опубликованные в специальном номере «Литературы мировой революции»¹⁴. Собственно говоря, эти два участника и представляли Британию на конференции. Как указывает А. П. Саруханян, «к моменту созыва Харьковской конференции в Англии не существовало группы прогрессивных писателей, которая могла бы послать на конференцию своих делегатов», и потому организаторы пленума отправили приглашение Роберту Эллису, «профсоюзному деятелю и литератору, который уже побывал в Советском Союзе в 1927 г. на праздновании десятилетия Октябрьской революции и принял участие в Первой конференции революционных и пролетарских писателей»¹⁵. На конференции были затронуты разные вопросы, в том числе, относившиеся к журналу (было принято решение значительным образом изменить формат издания, в том числе переименовать его, и сделать его многоязычным¹⁶) и к представительствам МОРПа в разных странах, его национальным секциям (в частности, обсуждалось создание британской секции МОРПа, что и является основным сюжетом данной статьи).

Создание британской секции МОРП – это увлекательный сюжет, который на сегодняшний день нам явлен в виде своего рода романа в письмах: с британской стороны переписка ведется все теми же делегатами Харьковской конференции Бобом Эллисом и Гарольдом Хезлопом, с советской – разными лицами, т.к. за это время руководители МОРПа сменялись и корреспондентами англичан последовательно выступали Бела Иллеш, Антал Гидаш, Бруно Ясенский и Сергей Динамов. Эта переписка не опубликована полностью, и знакомиться с ней можно по цитатам, приводимым в статье А. П. Саруханян, и по «Сводке переписки секретариата МОРП с представителями МОРП в Англии по вопросу о создании Английской секции МОРП (1930–1932)», хранящейся в РГАСПИ¹⁷. (Подобные «сводки» – типичные документы МОРПа – представляют собой перевод, по-видимому, в каких-то случаях сокращенный, различных иноязычных текстов, написанных иностранными корреспондентами МОРПа и его собственными деятелями, судя по всему, предназначавшийся для вышестоящих органов, не обремененных знанием иностранных языков).

Сразу после возвращения с Харьковской конференции (на которой Эллиса избрали в президиум Бюро), Эллис и Хезлоп вступают в переписку с МОРПом, каковая должна была фиксировать процесс создания британской секции, но в действительности превратилась в обмен просьбами и взаимными обвинениями. По материалам РГАСПИ и публикациям А. П. Саруханян, события реконструируются следующим образом. 14 декабря 1930 года, примерно через месяц

после конференции, Эллис обращается к Иллешу с просьбой прислать материалы конференции, необходимые ему для организации британской секции, и последующие полгода проходят в ожидании материалов (материалов конференции и журнала, выходящего с 1931 г. как «Литература мировой революции», каковой был обещан ему в течение месяца, но в марте 1931 г. еще не был им получен)¹⁸. Параллельно в переписку с Иллешем включается и Гарольд Хезлоп, осведомленный о попытках товарища получить материалы, но не вполне сочувствующий его установкам¹⁹. В конце мая (27-го и 29-го) МОРП высылает тезисы доклада Авербаха на конференции (Эллис выступал в качестве одного из многочисленных содокладчиков) каждому из своих корреспондентов, а в начале июля (3-го) Эллис сообщает, что получил материалы и обещает незамедлительно созвать первое собрание секции. МОРП, со своей стороны, стремится выяснить состав нарождающейся секции, о чем не устает напоминать в каждом следующем письме. Предварительный состав намечает в майском письме Хезлоп, по-видимому, не без тайной цели продемонстрировать неудачность выбора в пользу Эллиса («Поскольку в президиум бюро на Харьковской конференции был избран мой коллега-делегат Эллис, я естественным образом предоставил ему руководящую роль в деле создания британской секции МОРП»). Но Эллис медлителен, а сам Хезлоп, меж тем, не теряет времени даром: «Но я не оставался пассивным. Я говорил по этом вопросу с Чарльзом Эшли (автором “Бродячего парнишки”), с Диком Бич (пролетарским писателем), с Десмондом Райаном (автором биографии Джима Конолли и романа из эпохи гражданской войны в Ирландии), с Джеком Снуи (автором военного романа) и Майклом Болланд (художником). Это – вполне достаточное ядро для нашей секции и скоро мы приведем ее в движение. Самое главное – чтобы вы мне писали и держали меня в курсе дела»²⁰. Эллис, со своей стороны, рапортует о первом собрании секции уже в октябре (04.10.1931): «Наконец мы можем просить об утверждении нас, как секции МОРП. На собрании, состоявшемся на этой неделе, было постановлено создать общество рабочих писателей и художников под названием Клуба имени Роберта Трессола»²¹ – и сообщает, что в секции состоит 10 членов, однако имена не называет. Хезлоп, как всегда параллельно и позже почти на месяц (01.11.1931), подтверждает, что «предварительное» собрание провели, и обещает «всеобщие выборы» на следующей неделе, при этом на сей раз и он обходится без имен.

От МОРПа Иллеш откликается двумя ноябрьскими письмами, адресуя каждому из корреспондентов по письму и продолжая настаивать на списке членов и их трудов. Он просит прислать полный список членов секции, с краткой характеристикой каждого, основные печатные или рукописные труды каждого из членов,

отчеты о собраниях и текст принятых резолюций, – пока этого не произойдет, МОРП отказывается считать британскую организацию своей секцией²². Эллис в ответ обещает выслать сведения, интересующие его корреспондентов, но и 25-го января 1932 г. Ясенский и Гидаш, а 5-го февраля Ясенский и Металлов продолжают на разные лады задавать одни и те же вопросы. Однако письмо Эллиса от 25-го же января приносит вести иного рода: Эллис вышел из состава комитета и «перестает быть секретарем»²³. Переписка, тем не менее, продолжается, и в мае действие ускоряется, а корреспонденты переходят на телеграммы. Иллеш телеграфирует Эллису, что в Москве находится т. Кэрби²⁴, сменивший Эллиса на посту секретаря организации, впервые информировавший МОРП об окончании оформления организации в качестве Лиги революционных писателей и о том, что материалы Лиги должны были быть в марте 1932 г. высланы в МОРП Эллисом. В телеграмме содержится просьба выслать материалы повторно. Ответная телеграмма предлагает еще более захватывающий поворот: выясняется, что, не только материалы были высланы в январе или феврале (sic!), но оригиналов у Эллиса не осталось, и теперь ему все придется делать заново²⁵, кроме того, Эллис и не подозревал, что Кэрби собирается в Москву или даже находится в Москве, о чем свидетельствует телеграмма, адресованная уже лично Кэрби. В начале июня (согласно пометке на письме) в МОРП наконец приходит письмо Эллиса от 20 марта, к которому действительно прилагаются манифест, устав и список членов Лиги), однако к этому времени переписка, как собственно и вся история, переходит в финальную стадию прямых и завуалированных обвинений и туманных намеков на вредителей, загубивших прекрасное начинание. Сергей Динамов, ознакомившись наконец с долгожданными «материалами», пишет Эллису 8-го июня, что «деятельность Лиги сводилась к нулю», и МОРП не готов назвать ее своей секцией, так что пусть пока побудет Лигой²⁶. В ответ Эллис и на сей раз солидарный с ним Хезлоп разражаются обвинениями в адрес неназываемых ими товарищей, занимающихся откровенным саботажем, и угрозами вовсе оставить затею, намечавшимися уже в майских письмах и в телеграмме Кэрби: «Объясните товарищам в МОРП, что если мне не дадут гарантии того, что мои старания не будут парализовываться кучкой ни на что не способных охотников до наживы (способности которых ограничиваются только стремлениями завоевать себе престиж и деньги), то я не стану больше тратить времени на осуществление нашего проекта»²⁷. Любопытно, что здесь и в других письмах не упоминается никаких имен, за исключением самого Кэрби, роль которого колеблется между условным союзником как в данном случае, и основным противником (Хезлоп в письме Гидашу от 6 июля называет его роль в данной истории «самой бесчест-

ной», а его внезапный отъезд в СССР – дезертирством²⁸). Со своей стороны МОРП (снова Динамов) тоже выражает сомнения в целесообразности секретарства Кэрби в организации с учетом того, что он еще долго пробудет в Москве²⁹. Что же до самого Кэрби, он не принимает никакого участия в переписке, а 17-го августа выясняется, что он уже отбыл в Великобританию³⁰. Развязка сюжета приходится на конец 1932 года, спустя два года после Харьковской конференции и начала переписки. В октябре Динамов в письме Хезлопу ставит под вопрос реальность существования секции: «Должны ли мы сделать отсюда вывод о том, что фактически она [Лига] уже более не существует? Если это не так, то в каком положении находится она в действительности в настоящее время? Собирались ли когда-нибудь в действительности ее члены? Или же они существуют только на бумаге?»³¹ И на сей раз Хезлоп подтверждает его сомнения: «Я не имею возможности сказать официально, что организации более не существует; скажем это неофициально. Факт тот, что хотя она была задумана правильно, она была задумана при самом ее рождении. Я искренне надеюсь, что вы примете это, как мое искреннее мнение. <...> Таковы, товарищи, голые факты. Организации в нашей стране нужно, чтобы над ее разлагающимися костями повеяло бы дуновение жизни»³². На этом переписка между МОРПом и несостоявшейся британской секцией заканчивается, но у романа имеется эпилог – письмо, точнее, видимо, донесение Сергея Динамова в исполнительный комитет Коминтерна, тов. Пятницкому и тов. Гопнер³³, с грифом «секретно», в котором излагается история саботажа и резюмируется необходимость в ней разобраться³⁴.

Помимо деятельности по созданию секции, имена Гарольда Хезлопа и Боба Эллиса упоминаются и в связи с другими важными начинаниями МОРПа. Так, оба они фигурируют в списках постоянных авторов «Интернациональной литературы», сначала – как два единственных представителя Великобритании в нескончаемом потоке имен советских и зарубежных участников, а впоследствии (с 1934 г.) деля эту почетную обязанность с Бернардом Шоу, Чазом Эшли, Амабель Уильямс-Эллис и Джоном Стрейчи. В 1932 г. в первом номере английской версии журнала «Интернациональная литература» (русская версия еще продолжала выходить как «Литература мировой революции») была опубликована большая статья Анны Елистратовой, посвященная творчеству Хезлопа, единственного английского писателя из рабочих, который открыто ассоциирует себя с МОРПом (IURW)³⁵. Предшествующие три года Хезлоп активно публиковался в СССР: за три года у него вышло три романа³⁶.

Третий участник истории с британской стороны, присутствующий в повествовании только в пересказе третьих лиц, Керби (в сводках и телеграммах – Кэрби, в «Литературном наследстве» – Кирби), сме-

нивший Эллиса на посту секретаря несостоявшейся секции, – в действительности крайне любопытная фигура. В обсуждаемой нами переписке он упоминается лишь в процитированных телеграммах и письме и один раз – в статье А. П. Саруханян. Однако его роль в этой истории представляется весьма загадочной. Совершенно неясно, почему действующий секретарь секции (Керби) сообщает Иллешу об отправке бумаг секции своим предшественником (Эллисом), но, по-видимому, не имеет при себе в Москве никаких материалов? Судя по телеграмме Боба Эллиса, он тоже озадачен: он не только не подозревал о предстоящей поездке, но Керби ничего не сообщил ему о ней во время недавней встречи³⁷. Согласно гипотезе автора некролога Керби в журнале «Revolutionary History» Теда Кроуфорда, визит Керби в СССР действительно был довольно внезапным, осуществлялся, видимо, по вызову Коминтерна, но под прикрытием поездки к родителям в Японию³⁸. Кроуфорд отчетливо намекает на тайные политические цели визита, но каковы бы ни были цели поездки, секция МОРПа явно не была основным предметом обсуждения. Участие Керби в данной истории, безусловно, нуждается в дополнительном изучении и, вероятно, могло бы пролить свет, в том числе, и на «саботаж» и иные формы противодействия неназываемых в переписке недоброжелателей. В нынешнем же, непроясненном виде оно придает завершенность эпизоду, превратившемуся в авантурный сюжет.

Авантюренность и увлекательность этого сюжета совершенно неслучайны: в отсутствии реально существующей организации (клуба, ассоциации, объединения) революционно настроенных писателей попытки создать ее, координируемые из СССР, обречены на маргинальность, а зачастую и на провал. Любопытно, что в идеологически выверенной статье А. П. Саруханян неудача включается в общую эволюционистскую картину: «В 1933 г. была предпринята новая попытка создать революционную писательскую организацию. Передовые представители английской литературы уже не ощущали себя одиночками. <...> Писательская организация стала строиться на более прочной основе»³⁹. В действительности, одним из основных препятствий для создания секции было отсутствие сколь-нибудь заметного числа литераторов, которые к тому же имели бы какой-либо вес. Коминтерну, а точнее, Советскому Союзу нужны были имена, а их корреспонденты из Британии зачастую не имели литературных достижений, да и вообще не всегда были литераторами. В этом смысле публицист Боб Эллис и Гарольд Хезлоп, английский писатель, чей первый роман вышел в переводе на русский в Советском Союзе и лишь спустя десятилетия был опубликован на родине на языке оригинала⁴⁰, не вполне соответствовали критериям московских товарищей. «Мы подчеркиваем, что основной задачей революционно-

го писателя является творческая работа в области революционной литературы. Ваша группа должна не только вырабатывать уставы и т. п., но и стремиться к тому, чтобы ее члены писали, и организовывать коллективную критику их творчества», – писали Эллису Ясенский и Металлов в феврале 1932 г.⁴¹ В версии 1934 г. секретарем секции был поэт Том Уинтрингэм, но обсуждения, стоит ли принимать в состав секции сочувствующих или ограничиться непосредственно литераторами, занимают немалое место в документах секции⁴².

В истории попыток создания британской секции МОРПа 1930–1932 гг. тесно сплелись разные сюжеты. Во-первых, в сводках и переписке проявляется ее связь с отделом международных сношений Коминтерна, занимавшимся не только культурной, но и политической деятельностью: дважды границы рутинной литературно-бюрократической истории приоткрываются, и за ней просвечивает политика другого уровня (донесения в вышестоящие органы и неожиданно вызванный из Англии потенциальный агент). Иными словами, «культурная дипломатия» выступает в качестве прикрытия и/или, по Ф. Баргхорну, «манипуляции культурными материалами и кадрами в пропагандистских целях»⁴³. Во-вторых, в этой истории замечательно обнажаются пружины взаимного интереса сторон. С одной стороны, Коминтерн ищет людей, обладающих именем, которое можно заставить работать на авторитет СССР, и в этом смысле, неудивительно, что перспективы привлечения Бернарда Шоу (боковая ветвь переписки) обсуждаются в письме Динамова в ИККИ. С другой стороны, Коминтерн стремится выращивать новые имена, наделяя их новым символическим капиталом. И здесь очень показателен казус Хезлопа, публикуя которого, советские культурные организации фактически создавали британского писателя, пересаживая на британскую почву модель советского писателя «из рабочих». Таким образом, Советский Союз как будто создавал новое «поле литературы», в терминологии Бурдье, привлекая не преуспевших на Западе литераторов к игре по другим правилам. В действительности же задача заключалась в том, чтобы захватить основное поле мировой, транснациональной литературы и добиться успехов на нем, подчинив впоследствии этот успех уже чисто политическим целям. Одним из инструментов достижения подобных целей и должна была стать сеть международных писательских организаций МОРП.

Примечания

¹ Stern L. *Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920–4: From Red Square to the Left Bank*. L.: Routledge, 2007.

² См. Safiullina N. The Canonization of Western Writers in the Soviet Union in the 1930s // *Modern Language Review*. Vol. 107. No. 2. 2012. P. 559–584; Safiul-

lina N., Platonov R. Literary Translation and Soviet Cultural Politics in the 1930s: The Role of the Journal *Internacional'naja literatura* // Russian Literature. Vol. 72. No. 2. 2012. P. 239–269; Safiullina N. Window to the West: From the Collection of Readers' Letters to the Journal *Internatsional'naia literatura* // Slavonica. Vol. 15. No. 2. 2009. November. P. 128–161.

³ David-Fox M. Showcasing the Great Experiment. Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941. Oxford: Oxford University Press, 2011. Рус. пер.: Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента: Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2015; Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

⁴ Safiullina N., Platonov R. Literary Translation and Soviet Cultural Politics in the 1930s. P. 240.

⁵ Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). М.: Наука, 1969. (Сер. «Литературное наследство». Т. 81).

⁶ Саруханян А. П. Рождение английской секции МОРПа // Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). С. 367–372.

⁷ Михеев А. Между двумя «оттепелями» // Иностранная литература. 2005. № 10. – URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/10/mi20.html>

⁸ Stern L. Western Intellectuals and the Soviet Union. P. 5. Здесь и далее перевод мой – Е. О.

⁹ Ibid. P. 5–6.

¹⁰ Подробнее см.: Егоров О. В. Международные организации революционных писателей // Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). С. 11–26.

¹¹ Отчет секретариата МБРЛ о подготовительной работе к расширенному пленуму МБРЛ / Публ. Л. Швецов // Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). С. 51.

¹² Там же. С. 49.

¹³ Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). С. 70.

¹⁴ Ср.: Литература мировой революции. 1932. Специальный номер. С. 158; Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП). С. 55.

¹⁵ Саруханян А. П. Рождение английской секции МОРПа. С. 367.

¹⁶ Именно в 1930 г. было принято решение о создании английской, французской и немецкой версии; испанская и китайская были задуманы и реализованы позднее, и с каждой из них связан особый сюжет.

¹⁷ РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 47. А. П. Саруханян ссылается на оригиналы писем, хранящиеся на тот момент, в фонде 169 архива ИМЛИ РАН. (Саруханян А. П. Рождение английской секции МОРПа. С. 372.)

¹⁸ Эллис – МОРП (Иллешу). 21.3.31 // РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 47. Л. 1.

¹⁹ Хезлонг – МОРП (Иллешу). 16.5.1931 // Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Эллис – МОРП (Иллешу). 04.10.31 // РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 47. Л. 2.

²² Иллеш – Эллису. 16.11.31 // Там же.

- ²³ Эллис – МОРП. 25.01.32 // Там же. Л. 3.
- ²⁴ По-видимому, речь идет о Стюарте Керби (Stuart Kirby), известном деятеле троцкистского движения. См. подробнее ниже.
- ²⁵ Эллис – МОРП (Иллешу). 16.05.32. // РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 47. Л. 3.
- ²⁶ МОРП (Динамов) – Эллису. 08.06.32 // Там же. Л. 5.
- ²⁷ Эллис – Кэрби. 16.5.32, приложено к телеграмме // Там же. Л. 4.
- ²⁸ Хезлон – Гидашу. 6.07.32 // Там же. Л. 6.
- ²⁹ Динамов – Эллису. 08.06.1932 // Там же. Л. 5.
- ³⁰ Гидаш – Эллису. 17.8.32 // Там же. Л. 5.
- ³¹ Динамов – Хезлопу. 10.10.32 // Там же. Л. 7.
- ³² Хезлон – МОРП. 8.11.32 // Там же.
- ³³ О. А. Пятницкий – глава отдела международных связей Коминтерна – особого подразделения ИККИ; С. И. Гопнер – сотрудница аппарата Коминтерна.
- ³⁴ Динамов С. – Пятницкому О. и Гопнер С. 9.12.32 // Там же. Л. 8.
- ³⁵ *Eliatrato A.* The Work of Harold Heslop // *International Literature*. 1932. № 1. P. 99–102.
- ³⁶ Хезлон Г. Под властью угля. Роман-газета. 1929. № 6. М.: Московский рабочий, 1929; *Геслон Г.* У врат будущего. М.-Л. Земля и фабрика, 1930; *Геслон Г.* За бортом жизни, М.Л. ОГИЗ – ГИХЛ, 1931.
- ³⁷ Эллис – Кэрби. 16.05.1932 // РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 47. Л. 3.
- ³⁸ *Crawford T.* Professor Stuart Kirby [Obit] // *Revolutionary History*. Vol. 8. No. 1. 2001. Summer. – URL: // <https://www.marxists.org/history/etol/revhist/backissu.htm>
- ³⁹ *Саруханян А. П.* Рождение английской секции МОРПа. С. 368.
- ⁴⁰ Хезлон Г. Под властью угля. Роман-газета. 1929, № 6. М.: Московский рабочий, 1929.
- ⁴¹ РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 47. Л. 3.
- ⁴² Ср.: РГАЛИ. Ф.631. Оп. 13. Ед. хр. 7;
- ⁴³ *Barghoorn F. C.* The Soviet Cultural Offensive. The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1960. Цит. по: *Голубев А. В.* «...Взгляд на землю обетованную»: из истории советской культурной дипломатии 1920–1930-х годов. М.: ИЦ ИРИ РАН, 2004. С. 5

Е. Е. Земскова (Москва)

**Между идеологией и книжной торговлей:
из истории распространения журнала
«ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» ЗА ГРАНИЦЕЙ***

Журнал «Интернациональная литература», в последнее время привлекающий все большее внимание исследователей¹, явление для литературного процесса в СССР во многом уникальное. Об этом нам позволяет говорить наличие у этого журнала нескольких разноязычных изданий, предназначенных для разных читателей, обращавшихся к журналу в разных странах и на разных языках. В данной статье мы рассмотрим некоторые обстоятельства, возникавшие при попытках доставить разные версии журнала адресатам. Речь пойдет о способах распространения журнала за границей, прежде всего его англоязычной версии, на раннем этапе его существования, с 1931 по 1935 гг., когда журнал был органом МОРП, Международной организации революционных писателей, одного из подразделений Коммунистического Интернационала. Основным источником для данного исследования, имеющего характер скорее предварительного погружения в материал, стали документы из архива Коминтерна, недавно представленные в открытом доступе на сайте Росархива «Документы советской эпохи»².

Решение о том, чтобы преобразовать журнал «Вестник иностранной литературы» в мультиязычное издание под новым названием «Литература мировой революции», прямо отсылающим к политическому проекту Коминтерна, было принято в Харькове на учредительной конференции МОРП в ноябре 1930 г. Решено было издавать журнал на четырех языках: русском, немецком, французском и английском, редакция находилась в Москве, печатать и распространять журналы среди сторонников коммунистических идей и интересующихся пролетарской литературой также планировалось из Москвы. Однако решения Харьковской конференции не было достаточно для того, чтобы редакция не испытывала постоянных трудностей с печатью журнала

* Статья подготовлена в ходе работы над проектом № 14-05-0004 в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)» в 2014–2015 годах и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ.

в государственных типографиях. Через год после Харькова МОРП добилось специального постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) от 25 ноября 1931 г. о печати и распространении иноязычных изданий журнала, однако и оно не помогло решить всех постоянно возникавших перед редакцией проблем.

Прежде всего, трудности были связаны с работой типографии ОГИЗа, которая задерживала печать издания, и решением для редакции могло стать только обращение в вышестоящие партийные органы. Так, в письме от 12 апреля 1931 г. Бруно Ясенский и Антал Гидаш, члены секретариата МОРП и редакции журнала, обращаются в Культпроп ЦК ВКП(б) с просьбой «рассмотреть дело о срыве выхода издания журнала «Литература мировой революции» на иностранных языках»:

К сожалению, все усилия редакции, чтобы журнал вышел и выходил систематически к сроку, были сорваны и продолжают постоянно срывать-ся по вине типографии. Ответственность за этот срыв косвенно в первую очередь ложится на ГИХЛ, который не сумел обеспечить журналу своевременного выпуска. Все распоряжения заведующего ОГИЗ тов. Халатова, понимающего отлично политическое значение журнала и необходимости его своевременного выпуска, остались невыполненными. До сих пор не вышел из печати даже двойной специальный номер, посвященный материалам Харьковской конференции. <...> Номер не вышел даже на русском языке, не говоря уже об иностранных. <...> Что касается первой образцовой типографии, то ГИХЛ не потрудился заключить с ними <...> договора и вспомнил об этом только на днях, в виду чего номера французский и английский в мае не выйдут. За этот срыв работы, равносильный дискредитации журнала, ответственность несет ГИХЛ, который не счел нужным обеспечить журналу своевременного выпуска³.

Убедить Культпроп в необходимости как-то повлиять на работу типографий авторы письма пытались с помощью аргументов двух типов. С одной стороны, они подчеркивали колоссальную идеологическую важность проекта международного журнала, издающегося в Советском Союзе:

Журнал в своей основе должен быть руководящим теоретическим и творческим органом международной революционной литературы, должен способствовать укреплению интернациональной связи между отдельными национальными отрядами революционной литературы и руководить их деятельностью, направленной на защиту советного Союза от империалистической интервенции. Он должен впервые в плановом порядке продвигать в читательские массы капиталистических стран лучшие произведения пролетарской литературы народов СССР и давать каждый месяц обширный обзор культурного строительства и культурной революции в Советском Союзе⁴.

С другой стороны, Ясенский и Гидаш обращаются к аргументам коммерческого толка, обращая внимание на уже достигнутые договоренности о распространении журнала в Германии и возможной прибыли, отмечая уже имеющиеся «...обеспеченный контингент читателей и широкую распространительную сеть в капиталистических странах»: «Кроме громадного политического значения, которое не раз отмечал ИККИ (Исполком Коминтерна – ЕЗ), журнал может таким образом попутно статьи источником систематического притока в СССР определенной суммы инвалюты»⁵.

Таким образом, с самого начала существования журнала идея продажи его за границей наталкивалась на сложные обстоятельства, разрешить которые редакция, независимо от ее состава и изменений политического контекста, до конца не могла за всю историю журнала. Торговля журналом в странах Запада требовала от редакции соблюдения правил коммерческой игры: регулярности выхода, конкурентоспособного качества полиграфии, затрат на рекламу и ориентации на потенциальную аудиторию. Однако советские государственные издательства, работающие в рамках плана, заинтересовать гипотетической прибылью было невозможно, оставались только механизмы бюрократического давления, требовавшие существенных усилий, но не слишком эффективные.

Не меньше проблем, чем с печатью журнала в советских государственных типографиях, было у редакции и с распространителями советской книжной продукции за границей. Первоначально торговля иноязычными версиями журнала была поручена специальной организации «Международная книга», сокращенно «Межкнига». История «Международной книги» в целом представляется одним из ключевых сюжетов культурных коммуникаций Советской России со странами Запада на протяжении всего советского периода, требующим подробного изучения. Акционерное общество, созданное в 1923 г., вело разнообразную деятельность. В первые годы советской власти оно занималось, в частности, как самостоятельным книгоизданием, так и торговлей на Западе антикварными русскими книгами, очевидно, конфискованными у бывших хозяев, оставленными ими или проданными за бесценок. В 1930 г. «Международная книга» была преобразована из акционерного общества в государственное предприятие. Согласно ее уставу, утвержденному в апреле 1932 г. НКВД, «Межкнига» осуществляла «на монопольных началах операции по экспорту из СССР и реализации на внешних рынках и импорту в СССР из-за границы печатных произведений и канцелярских принадлежностей»⁶. В 1960–1980 гг. «Международная книга» монопольно занималась продажей и

покупкой за рубежом не только книг и периодики, но и музыкальных произведений, произведений кино- и изобразительного искусства.

Отношение МОРПа как издателя журнала «Литература мировой революции» с «Международной книгой» с самого начала приобрели характер скандала, весьма показательного для положения с международной книжной торговлей СССР в период перехода от НЭПа к государственной экономике. В письме в Культпроп в 1931 г. (точная дата на документе отсутствует) Белла Иллеш и Бруно Ясенский обвиняют директора «Межкниги» в саботаже и призывают оказать на него прямое политическое давление:

Так как председатель правления Международной книги, согласно его многократным заявлениям, не желает распространять нашего журнала за границей и заявлял нам, что никто его не может заставить это делать, секретариат МОРП считает возможным просить ЦК ВКП(б) объяснить тов. Ионову, что он обязан продвигать и распространять иностранные издания МОРП за рубежом.

В виду того, что тов. Ионов заявил нам письменно о том, что не будет распространять специального номера нашего журнала, заключающего стенограмму Харьковской конференции, «так как рассчитывать на продажу его за границей не приходится», объяснить тов. Ионову политическое значение Харьковской конференции и вменить ему в обязанность самое широкое распространение и продвижение этого журнала за границей⁷.

Авторы письма противопоставляют здесь коммерческий интерес «Межкниги» «политическому значению» продукции, которую «никто не будет покупать», однако ниже в том же документе они опираются уже на аргументы коммерческого толка, обвиняя Ионова в нерациональной торговой стратегии, не замечаящей потенциальную аудиторию журнала. Представление секретариата МОРП о потенциальной аудитории журнала принципиально расходилось с мнением директора «Межкниги». По-видимому, последний не собирался всерьез сотрудничать с распространителями левой литературы, институционально и идеологически связанными с Коминтерном, на которых предполагали опираться в МОРП. Речь в письме идет о таких дистрибьюторах, как издатель Компартии Франции «L'Humanite», американское издательство «International Publishers», связанное с Компартией США, и «Neuer deutscher Verlag», орган Организации международной рабочей помощи, до 1933 года наиболее влиятельный коммунистический издатель и распространитель в Германии.

«Система» тов. Ионова, который посылает за границу (в Америку) пятьдесят экземпляров из всего тиража и маринует весь остальной тираж в Москве и «ждет заказов», не выдерживает критики, так как пока зака-

зы из Америки придут, номер журнала устареет еще на лишние полтора месяца и с опозданием распространяться в Америке не может. Наперекор утверждениям тов. Ионова, тов. Трахтенберг, член ЦК Американской компартии и директор партийного издательства заявил нам, что американская федерация рабочих культурных организаций может одна распространять в САСШ в данный момент до 1000 экземпляров нашего журнала, если только это количество экземпляров ей будет послано.

Письмо книжного магазина «Юманите», куда тов. Ионов послал ровно 5 экземпляров журнала, распроданных в течение двух часов, требует рациональной организации распространения журнала во Франции и свидетельствует о недопустимости распространения по системе тов. Ионова.

Необходимо вменить в обязанность тов. Ионову, в виду его категорического отказа проведение за границей соответствующей рекламной кампании о подписке на журнал «ЛМР» и помещение объявлений «ЛМР» в самых популярных журналах и газетах Франции, Англии и Америки. Единственно в Германии, то есть как раз в той стране, где Международная книга не распространяет нашего журнала, а функции эти взяла на себя «Ноейер Дейтчер Ферляг», журнал наш распространяется действительно широко и широко рекламируется⁸.

Очевидно, «Международная книга», занимавшаяся в большей степени торговлей, чем коммунистической пропагандой, не хотела нести коммерческие риски, продавая советскую агитационную продукцию, не пользовавшуюся при этом спросом среди обычных своих клиентов, заинтересованных, в частности, в антиквариате. Ионов, по-видимому, был далек от рынка радикально левой книжной продукции, считал его коммерчески невыгодным и политически рискованным. Об этом свидетельствует очередная жалоба секретариата МОРП в Культпроп, направленная 15 января 1932 г. Я. Металловым:

Председатель «Международной книги» тов. Ионов заявил нам, что распространять журнал он не будет, под каким бы названием журнал не выходил, даже не под своей фирмой, а не под фирмой редакции, – как это было постановлено в соответствующем решении. Как причину своего отказа товарищ Ионов привел сообщение, полученное им из Америки, о конфискации нашего журнала и о привлечении к ответственности его распространителей. Сообщение это по нашей линии до сих пор не подтвердилось. Во всяком случае, т. Ионов уже два месяца не распространяет наш журнал – французский и английский тираж журналов лежит в Москве, и «Международная книга» отказалась категорически дать какие бы то ни было заявки на 1932 г.⁹

Из жалобы Металлова можно заключить, что сама идея изменить, начиная с 1932 г., название иноязычных изданий журнала «Литература

мировой революции» на куда менее радикальное «Интернациональная литература» могла быть связана с конфликтами вокруг распространения журнала. Напомним, что русское издание было переименовано только в 1933 г. Возможно даже, что предложение сменить название было уступкой Ионову. Последний, как видно, остался непреклонен и не собирался брать на себя риски торговли радикальной печатью за границей, ссылаясь на случай конфискации в Америке. Очевидно, для «Межкниги» идеологическая сторона дела – распространение коммунистических взглядов – входила в противоречие с представлением о коммерческой выгоде. «Межкнига» не стремилась заработать на левой советской периодике, не собиралась осваивать эту область и могла себе позволить такое отношение даже после постановления ЦК ВКП(б).

В итоге МОРП был вынужден просить Культпроп передать не только печать иноязычных изданий журнала, но и их распространение близкому Коминтерну учреждению, а именно «Издательскому товариществу иностранных рабочих в СССР», созданному в марте 1931 г. Это товарищество, находившееся в ведении Наркомпроса РСФСР, по форме управления было кооперативом. Задачей товарищества, согласно его уставу, было «издание и распространение на иностранных языках (немецком, чешском, английском, латышском, польском и других) среди иностранных рабочих, специалистов и учащихся, марксистско-ленинской, учебной, художественной, справочной и иной политико-просветительской литературы»¹⁰. В издательстве работали, в основном, иностранцы, в большинстве немецкие коммунисты. Товарищество, история которого требует пристального изучения, было еще одним важным институтом советской культурной дипломатии. Начальный этап его деятельности, связанный с Коминтерном и распространением советского марксизма за границей, окончился в годы Большого террора, когда большинство иностранных сотрудников издательства были объявлены шпионами, расстреляны или попали в лагеря. В 1938 г. издательство было реформировано и переименовано в «Издательство литературы на иностранных языках», из которого в 1963 г., на волне оттепели, было создано известное издательство «Прогресс».

К сожалению, мы не располагаем в настоящий момент документами о работе товарищества в качестве дистрибьютора журнала. Однако, очевидно, что задача распространения журнала «Интернациональная литература» намного больше отвечала его интересам, чем интересам «Межкниги». В любом случае, с 1932 до 1936 г. включительно в иноязычных изданиях журнала указывалось, что его дистрибьютором в СССР является «Издательское товарищество иностранных рабочих».

История зарубежных дистрибьюторов, то есть тех агентств и магазинов, в которых журнал могли купить или подписаться ино-

странные читатели, требует дополнительного изучения. Некоторые выводы можно сделать на основании информации в иноязычных изданиях журнала. Так, в англоязычной «Literature of the world revolution» за 1931 г. указывалось, что подписку на журнал можно направлять в США в адрес «New-York-Amkniga Corporation», а в Британии -- «London-Kniga Limited». Оба агентства, сведения о которых крайне скудны, по всей видимости, представляли советские государственные издательства и были партнерами «Межкниги», которая по «системе» Ионова предлагала желающим подписаться на журнал и получать его из Москвы. В 1932 г., после разрыва с «Межкнигой», «Товарищество иностранных рабочих» сменило и иностранных дистрибьюторов, предпочитая книгораспространителей, непосредственно связанных с Коминтерном.

В англоязычном журнале «International literature» в качестве американского распространителя указывался издательский дом «International Publishers», одним из совладельцев, а также менеджером и главным редактором которого был Александр Трахтенберг, уже упоминавшийся выше в письме МОРП. Трахтенберг был членом ЦК Компартии США, а его предприятие, формально с Коммунистической партией не связанное, было главным издателем и распространителем в англоязычном мире переводов коммунистической литературы, в частности, трудов Ленина, Троцкого, Сталина¹¹.

В качестве дистрибьютора в Великобритании до конца 1934 г. в журнале значился «Worker Bookshop Ltd» с лондонским адресом «16 Kings street», то есть, этот магазин левой книги находился фактически в офисе Коммунистической партии Великобритании. В 1935 г. указания в журнале сменились на «Martin Lawrence Ltd» – издательский дом Компартии Великобритании, в котором публиковались в основном политические сочинения. Имя в названии фирмы не отсылает ни к какому реальному человеку, в нем закодировано «Маркс и Ленин»¹². Объединившись в 1936 г. с частным издательским домом «Wichard» под именем «Lowtence and Wichard»¹³, это издательство приобрело аудиторию благодаря распространению не только политической, но и художественной литературы; в нем, в частности, издавался левый литературный журнал «New Writings», непосредственно связанный с британской секцией МОРП.

В нашем распоряжении пока нет документов, свидетельствующих о распространявшихся в тот период тиражах журнала и выручке, полученной за журнал за границей. Хотя общая ситуация с книгораспространением в Коминтерне не дает оснований считать, что «определенные суммы в инвалюте», которые сулили Культпропу члены МОРП в 1931 г. от продажи журнала, добрались до СССР. Издательские

фирмы и распространители коммунистических партий в США и Британии были, разумеется, коммерческими предприятиями, то есть не просто существовали на деньги спонсоров, но стремились расширить торговлю и получить от нее выгоду, однако прибыльными назвать их было никак нельзя. Совладелец Трахтенберга, «красный миллионер», Абрахам Хеллер вложил в издательство серьезный капитал, не требуя возврата средств, при том, что объемы продаж ежегодно росли¹⁴. Не были прибыльными и операции лондонских дистрибьютеров, хотя объемы продаж и филиальная сеть магазинов левой книги постоянно росли, — об этом свидетельствуют отчеты о книжной торговле в Британии, сохранившиеся в фондах Коминтерна¹⁵. О методах продаж коммунистической литературы в США и Британии говорится в «Обзоре издательской деятельности в Англии и Америке», написанном осенью 1935 г. (цитируем в русском переводе, сделанном в секретариате Коминтерна; оригинал по-английски):

В США имеется сеть принадлежащих партии книжных лавок (более 30), снабжаемых из Литотдела ЦК. Они возмещают свои накладные расходы за счет скидки, предоставляемой им на литературу, и иной раз даже дают прибыль. Последняя используется для создания литературных фондов на местах. Ряд более или менее слабых округов получает «литературные субсидии» из центра, но такая практика ликвидируется, поскольку оказалось, что литература, получаемая бесплатно, как общее правило, не продается. Сбыт и распространение литературы является партийной нагрузкой для каждого члена партии: каждый партиец должен продать в неделю на определенную сумму различных брошюр по степени их важности. В каждом округе имеется литературный староста, и вся работа по распределению литературы имеет характер политической деятельности. <...>

Методы распространения литературы в Англии далеко отстают от американских. <...> В различных промышленных районах Англии начинают возникать местные книжные лавки, снабжаемые из центральной «Уокерс букшоп». Новшество, к которому прибегли англичане, заключается в продаже литературы в рассрочку. Пролетарские организации и отдельные рабочие читатели заказывают книги у «Уокерс букшоп», внося небольшую сумму. <...> Другим новшеством являются передвижные книжные ларьки на мотоциклах или на небольших автомобилях, разъезжающих из города в город и продающих нашу литературу в провинции¹⁶.

Таким образом, в период существования МОРП распространение ее главного печатного органа, журнала «Интернациональная литература» за границей было мотивировано идеологически и тесно связано с Коммунистическими партиями в каждой стране. Распространение

коммунистической литературы в этот период постоянно расширялось, и продукция из СССР вызывала интерес у членов партии и рабочих читателей. Основной поток литературы, распространявшиеся Коминтерном, сопоставляли политические памфлеты и брошюры, однако в середине 1930-х гг. на левом фланге стали заметны и литературные журналы. Среди них «Интернациональная литература» была, без сомнения, более заметна, чем в общем потоке коммунистической агитационной литературы. Ее место в системе левых литературных журналов 1930-х гг. требует дальнейшего изучения.

Примечания

¹ См.: *Safullina N., Platonov R.* Literary Translation and Soviet Cultural Politics in the 1930s: The Role of the Journal *Internacional'naja literatura* // *Russian Literature*. 2012. Vol. 72. № 2. P. 239–269; *Sherry S.* Discourses of Regulation and Resistance: Censoring Translation in the Stalin and Khrushchev Era Soviet Union. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

² Архив Коминтерна. URL: <http://sovdoc.rusarchives.ru/#!tematicsection§ionId=233826>. Далее в ссылках приводится архивный шифр документа без указания на расположение электронной копии.

³ РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 18. Л. 2об.

⁴ Там же. Л. 2.

⁵ Там же. Л. 2об.

⁶ *Фогелевич Л. Г.* Основные директивы и законодательство о печати. М.: Сов. законодательство, 1935. С. 172.

⁷ РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 18. Л. 30.

⁸ Там же. Л. 30–31.

⁹ Там же. Л. 20.

¹⁰ РГАСПИ. Ф. 459. Оп. 78. Д. 128. Л. 27.

¹¹ О Трахтенберге подробнее см.: *Lincove D.* Radical Publishing to “Reach the Million Masses”: Alexander L. Trachtenberg and International Publishers, 1906–1966 // *Left History*. Vol. 10. № 1. Fall/Winter 2004. P. 85–124.

¹² *Hilliard C.* Producers by Hand and by Brain: Working-Class Writers and Left-Wing Publishers in 1930s Britain // *The Journal of Modern History*. Vol. 78. № 1. 2006. P. 37–64.

¹³ Издательство существует до сих пор и по-прежнему издает радикальную литературу. Его сайт: <http://www.lwbooks.co.uk>.

¹⁴ *Lincove D.* Radical Publishing...

¹⁵ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 78. Д. 133. Л. 110–135.

¹⁶ РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 78. Д. 133. Л. 134–135.

К. М. Азадовский (Санкт-Петербург)

ГЕНРИХ БЁЛЛЬ И СОВЕТСКИЕ «ДИССИДЕНТЫ»

Имя Генриха Бёлля пришло к советским читателям в год XX съезда КПСС (1956). Сперва это были небольшие рассказы. Но уже вскоре «толстые» советские журналы, за ними – издательства пытаются (сперва робко, затем все решительней) публиковать повести и романы Бёлля («И не сказал ни единого слова», «Где ты был, Адам?», «Дом без хозяина», «Бильярд в половине десятого»). Во второй половине 1950-х годов Бёлль становится в СССР одним из самых известных и читаемых западных – и что особенно важно – западногерманских авторов¹. После Второй мировой войны в СССР переводили главным образом произведения восточногерманских писателей; среди них были такие крупные мастера, как Анна Зегерс или Ганс Фаллада, Бертольд Брехт или Иоганнес Р. Бехер. Генрих Бёлль воспринимался в этом ряду как писатель «с другого берега», принадлежащий, кроме того, к молодому и прошедшему через войну поколению. Его голос звучал иначе, чем у других авторов. К каким бы темам ни обращался Бёлль, он писал в конечном итоге о совести и свободе, о милосердии, сострадании и терпимости. Немецкая тема и недавняя немецкая история были освещены в его произведениях иным, «человеческим» светом. Именно это и обеспечило ему колоссальный успех в советской стране, едва опомнившейся от кровавой сталинской диктатуры.

Сегодня, оглядываясь назад, можно сказать: произведения Бёлля, разошедшиеся в СССР огромными тиражами, оказались – на волне хрущевской оттепели – одним из ярких литературных событий той эпохи, полной радостных (к сожалению, несбывшихся) надежд и продолжавшейся приблизительно восемь лет – до снятия Хрущева в октябре 1964 года. Встреча многомиллионного советского читателя с произведениями Бёлля воспринималась как новое открытие Германии.

Бёлль впервые посетил Москву осенью 1962 года в составе делегации немецких писателей, прибывших по приглашению Союза писателей, и его знакомство с советской Россией (пребывание в Москве и поездки в Ленинград и Тбилиси) протекало в тот раз преимущественно в официальном русле. Впрочем, раскол внутри писательской интеллигенции на «инакомыслящих» и «функционеров» в то время еще не обозначился столь отчетливо, как во второй половине 1960-х годов, и Бёлль получил возможность общения с людьми, которых через несколько лет уже вряд ли пригласили бы на официальную встречу с делегацией из ФРГ. Среди них был, в числе других, и Лев Копелев, уже

писавший о Бёлле², и его жена Раиса Орлова. Эта встреча обернется для Копелевых и семьи Бёлля тесной многолетней дружбой и перепиской. Помимо Копелевых, Бёлль встретил за время своего первого пребывания в Москве и Ленинграде немало людей, с которыми тесно и надолго сдружился (переводчики, литературные критики, германисты). Все они искренне тянулись к Бёллю: он привлекал к себе не только как известный писатель или немец, прошедший войну, но и как человек «оттуда», из-за Железного Занавеса. «Ты очень важен для нас как писатель и как человек», – напишет ему Копелев 2 декабря 1963 года³.

Этот интерес был взаимным. Советская интеллигенция стремилась к общению с Бёллем, но и Бёлль, со своей стороны, искренне тяготел к ней. Неудовлетворенный духовной ситуацией в современном ему западном мире, Бёлль надеялся найти в России, стране Достоевского и Толстого, ответ на вопросы, которые его глубоко волновали: каков он на самом деле, этот «новый мир», построенный якобы на принципах социальной справедливости? Писателю хотелось сопоставить западную действительность, к которой он относился критически, с новым миром, возникшим на территории бывшей России, и найти ответ на вопрос: что это за люди, населяющие советский мир, каковы их нравственные особенности и свойства, и справедливо ли связывать с этим миром надежду на духовное обновление человечества? В этом, надо сказать, Генрих Бёлль не слишком отличался от других западноевропейских писателей XX века, воспитанных на классической русской литературе XIX века и видевших именно в России (патриархальной, позднее – советской) убедительный противовес «гнилой» и «гибнущей» цивилизации Запада (Райнер Мария Рильке, Стефан Цвейг, Ромен Роллан и др.).

После 1962 года Бёлль приезжал в СССР еще шесть раз (в 1965, 1966, 1970, 1972, 1975 и 1979 годах) и каждый раз не как турист или известный писатель, а как человек, стремящийся осмыслить то, что происходит «при социализме». Бёлль пристально вглядывался в жизнь страны и ее людей, пытаясь увидеть ее не через окно туристского автобуса, а глазами людей, с которыми он общался. Встречи с друзьями в России становятся со временем неотъемлемой и, как представляется, внутренне необходимой частью его существования. Круг знакомств неизменно расширяется – настолько, что, приезжая в Москву, писатель почти все свое время отдает беседам со старыми и новыми друзьями (с этой точки зрения Бёлля нельзя сравнить ни с одним западноевропейским или американским писателем той поры). К литераторам и филологам-германистам, знавшим немецкий язык, читавшим Бёлля в оригинале, переводившим его произведения или писавшим о нем (К. П. Богатырев, Е. А. Кацева, Т. Л. Мотылева, Р. Я. Райт-

Ковалева, П. М. Топер, С. Л. Фридлянд, И. М. Фрадкин, Л. Б. Черная и др.), присоединяются люди других профессий: художники (Борис Биргер, Валентин Поляков, Алек Раппопорт), актеры (прежде всего – Геннадий Бортников, блестяще исполнивший роль Ганса Шнира в спектакле «Глазами клоуна» в Театре Моссовета) и др. Что касается советских писателей, то в ряду тех, с кем встречался (подчас мимо-летно) Генрих Бёлль, мы видим Константина Паустовского и Михаила Дудина, Бориса Слуцкого и Давида Самойлова, Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского, Беллу Ахмадулину и Василия Аксенова, Булата Окуджаву и Фазиля Искандера, Виктора Некрасова и Владимира Войновича (общение Бёлля с двумя последними продолжилось и после их отъезда из СССР). В 1972 году Бёлль знакомится с Евгенией Гинзбург и Надеждой Мандельштам, чьи мемуарные книги уже появились к тому времени на Западе (для книги «Крутой маршрут» Бёлль написал вступление). Внимание Бёлля к современной ему советской литературе, его попытки поддержать некоторых советских писателей (например, Юрия Трифонова, которого он в 1974 году выдвигал на Нобелевскую премию⁴) или привлечь к ним внимание читающей немецкой публики⁵ – неотъемлемая и важнейшая часть его публицистики 1970-х – 1980-х годов.

И все же центральной фигурой среди московских знакомых Бёлля неизменно оставался Лев Копелев⁶. Именно благодаря нему Бёлль вступил в общение с тем узким кругом, который по праву можно считать российской культурной элитой того времени и который был безусловно отмечен более или менее выраженным «диссидентством»⁷. Многие из них станут впоследствии близкими друзьями и корреспондентами немецкого писателя: художник Борис Биргер⁸, переводчик Константин Богатырев, хозяйка московского «диссидентского» салона Мишка (Вильгельмина) Славуцкая и др. – все они познакомились с Бёллем при участии Копелевых⁹. Однако самой заметной фигурой в этом кругу был тогда, несомненно, Александр Солженицын. Отношения Бёлля и Солженицына завязались в 1963 году – в ту пору, когда повесть «Один день Ивана Денисовича» еще только готовилась к публикации, а Копелев, познакомивший обоих писателей, искренне называл Солженицына своим «другом». Впоследствии Бёлль посвятит Солженицыну – по мере появления его книг в Германии – несколько очерков и рецензий. Имя Солженицына постоянно присутствует в его переписке с Копелевым, хотя упоминается, как правило, не напрямую: либо обозначается литерами А. С., либо намеком «наш друг», либо – после февраля 1974 года – иносказательно (например, «твой гость»).

Духовная эволюция Солженицына, его внутренний путь и, соответственно, его расхождение с Копелевым – важная тема русской

общественной мысли XX века, и к различным сторонам этой «дружбы-вражды» еще не раз будут обращаться историки (и не только историки литературы). Любопытно, что в нараставшей полемике (уже в 1980-е годы) Бёлль не занял безоговорочно позицию Копелева: в русском национализме Солженицына ему (Бёллю) виделась известная «правота».

Выдворение Солженицына из СССР 13 февраля 1974 года, его приземление во Франкфуртском аэропорту, где его встречал Бёлль, и его первые дни на Западе, проведенные в доме Бёлля под Кельном (Лангенбройх / Айфель), – крупнейшие события той поры, ставшие ныне хрестоматийными, представляют собой «апогей» в отношениях русского и немецкого писателей и одновременно символизируют сближение русской и германской культуры через голову любых «правительств» и любой «идеологии».

Рядом с Солженицыным возвышается Анна Ахматова. Обстоятельства, в которых она оказалась после 1946 года, были, судя по всему, хорошо известны немецкому писателю, посетившему ее 17 августа 1965 года в Комарово. Бёлля, его жену и сыновей сопровождали в этой поездке Лев и Раиса Копелевы и ленинградский филолог-германист Владимир Адмони, давний и близкий знакомый Ахматовой – с ним Бёлль познакомился в 1962 году во время приема немецкой делегации в ленинградском Доме Писателя. Профессор Адмони выделялся среди ученых своего поколения эрудицией, изяществом и «европеизмом». Не удивительно, что, едва познакомившись с Адмони, Бёлль почувствовал к нему интерес и симпатию.

Комаровская встреча Бёлля с Ахматовой оказалась единственной, но надолго запомнившейся немецкому писателю. «Часто вспоминаю нашу совместную поездку к Анне Ахматовой, замечательной женщине», – писал Бёлль Владимиру Адмони (письмо от 15 сентября 1965 года)¹⁰.

Впоследствии Бёлль и Адмони регулярно обменивались письмами, которые представляют собой – в своей совокупности – важное добавление к переписке Бёлля и Копелева. В некоторых из них Бёлль откровенно рассказывает Адмони о событиях своей жизни, делится своими взглядами на жизнь современной Германии, причем некоторые из его суждений весьма примечательны.

<...> И у нас здесь теперь происходит такое, что не просто не весело, а прямо-таки опасно: в особенности Берлин и все, что с ним связано, – сплошная демагогия. Немцы не желают понять, что они проиграли захватническую войну и совершали убийство других народов, у них начисто отсутствуют понимание и чувство (никогда не было ни того, ни другого) неумолимости истории. Не слишком радостно и то, что появляется и уже появилось здесь в этом году под видом «молодой» литературы: большая часть ее full of sex¹¹ – таким, который, по-моему, жалок и провинциален,

и, что гораздо хуже, – полон насилия и жестокости. Иногда мне страшно: кажется, что элементы садизма перешли из концентрационных лагерей в нашу литературу...¹².

Это и многое другое, о чем писал ему Бёлль, находило у Адмони живейший отклик и понимание. Своей статье, посвященной роману Бёлля «Глазами клоуна», Адмони дал название «С позиций человеческой души» (редакция устранила слово «душа»), и статья появилась под названием «С позиций человечности»¹³.

Наряду с Адмони, Бёлль был знаком и дружен с другим ленинградским филологом – переводчиком и литературоведом Ефимом Эткиндром. Его личное знакомство с Бёллем восходит к 1965 году. В ту пору Эткинд был тесно связан с Солженицыным и помогал ему в создании и распространении «Архипелага ГУЛАГ». В 1973 году Эткинд был исключен из Союза советских писателей и вынужден был – под давлением властей – эмигрировать (подобно Солженицыну или Льву Копелеву, Эткинд не хотел уезжать и публично призывал советских евреев не делать этого). Впоследствии Эткинд описал события того времени, как и свою принципиальную позицию в отношении «отъездов», в мемуарной книге «Записки незаговорщика», известной в Германии под названием «Unblutige Hinrichtung. Warum ich die Sowjetunion verlassen musste» («Бескровная казнь. Почему я вынужден был покинуть Советский Союз», 1978).

Именно Эткинд познакомил Бёлля с молодым ленинградским поэтом Иосифом Бродским (в 1964 году Эткинд, наряду с Адмони, выступал в суде общественным защитником Бродского). Поразительное обстоятельство: не владевший русским языком, Бёлль сразу же оценил Бродского, почувствовал его значительность, его творческие возможности. Он пригласил Бродского принять участие в телевизионном фильме «Петербург Достоевского», сценарий которого написал сам (вместе с Эрихом Коком)¹⁴. Участие Бродского в этом фильме, до сих пор неизвестном в России, – факт примечательный. Это, в сущности, первое появление Бродского перед кинокамерой (во всяком случае, «западной»), и все, что он увлеченно произносит в том фильме, – важное и подлинное свидетельство его тогдашних настроений и взглядов.

Сохранилась фотография, сделанная женой Эткинда, Екатериной Зворыкиной: Бёлль, Эткинд и Бродский, втроем, в квартире у Эткиндров. Фотография сделана в феврале 1972 года. Через несколько месяцев Бродский покинет страну.

Выдавливание людей из страны стало в 1970-е годы обычным способом расправы с инакомыслящими. Иосиф Бродский открывает этот ряд (1972); за ним следует Солженицын (1974), за ним – Эткинд (1974), затем – Лев Копелев (1980). Все они оказываются на Западе, и

все они – друзья или знакомые Генриха Бёлля, которые поддерживают с ним отношения, пользуются его помощью и т. д.

Таким образом, Генрих Бёлль – прежде всего благодаря Льву Копелеву – оказался в самом центре советского инакомыслия 1960-х – 1970-х годов, и, можно сказать, активным участником русского освободительного движения «застойной» эпохи. Бёлль был хорошо информирован обо всем, что происходило в те годы в Москве: в письмах Копелева к нему упоминаются Андрей Амальрик, Юрия Галансков, Александр Гинзбург, Наталья Горбаневская, генерал Петр Григоренко, Юлий Даниель, Анатолий Марченко, Андрей Синявский, Петр Якир, украинские узники совести (Иван Дзюба, Валентин Мороз, Евгений Сверчук, Иван Свиличный, Василий Стус...) и другие. Информация об их положении проникала на Запад и в западную прессу не в последнюю очередь благодаря письмам Копелева, содержащим не только сведения об арестах, обысках, судебных процессах в отношении отдельных людей, но и ряд ценных для Бёлля, суждений, советов, рекомендаций. Так, летом 1973 года, когда возник вопрос о приеме советских авторов в Международный ПЕН-клуб (одна из форм поддержки в то время), Копелев сообщает Бёллю, избранному в 1972 году президентом этой организации, свое мнение о том, как следует действовать.

«Очень, очень прошу тебя и всех руководителей ПЕНа, желающих помочь нам делом, – пишет, например, Копелев Бёллю (письмо от 6–10 июля 1973 года), – ускорить прием в национальные отделения ПЕНа в первую очередь тех писателей, которым угрожает опасность (Максимов, Галич, Лукаш¹⁵, Кочур¹⁶, Некрасов, Коржавин). Объективности ради следует включить и нейтральных авторов, Вознесенского, Симоннова, Шагинян, Георгия Маркова; не забудьте и тех, кто в настоящее время подвергается, по-видимому, меньшей угрозе (Алекс. Солженицын, Лидия Чуковская, Окуджава, я также); но теперь, после Конвенции, наше положение может опять осложниться¹⁷. Однако прежде всего: не ослабляйте всевозможных общественных и (доверительно-) лоббистских усилий в защиту осужденных – Григоренко, Амальрика, Буковского, Дзюбы, Свитличного и других. Пожалуйста, объясни всем у вас: сегодня возникла реальная возможность – как никогда прежде!!! – эффективно воздействовать из-за рубежа на здешние власти путем дружественного, но постоянного давления. Надо, чтобы в этом участвовало как можно больше “авторитетных” людей: политиков, промышленников, художников, журналистов, литераторов, ученых... и пусть их усилия не ограничиваются одноразовыми манифестациями – следует вновь и вновь настойчиво говорить об этом, писать, просить, требовать, выступать с коллегиальными поручительствами. Великодушные, терпимость, гуманность и тому подобное – наилучшие

предпосылки для доверительно-делового общения, они свидетельствуют о силе, надежности, честности и т. д.»¹⁸.

И Генрих Бёлль, нет сомнений, принимал близко к сердцу просьбы своего московского друга и откликался на них. Он неоднократно подписывал письма и ходатайства, адресованные руководителям СССР, просил об освобождении политзаключенных или смягчении их участи. Уместно вспомнить также о внимательном отношении Бёлля ко всему, что происходило тогда в русской эмиграции, особенно в Париже, к спорам и идейным баталиям в этой пестрой среде. Бёллю казалось, что советские диссиденты пристрастны в своих оценках: заявляют, что Запад недостаточно противостоит той угрозе, которую представляет собой Советский Союз, принимают западный плюрализм за мягкотелость или «беззаботность», слишком непримиримы к «социалистам» и «левым» (которым Бёлль симпатизировал). Немецкий писатель полемизировал с Владимиром Буковским¹⁹ и Наумом Коржавиным²⁰, критиковал позицию Владимира Максимова и его журнал «Континент», пользовавшийся финансовой поддержкой «правого» Акселя Шпрингера.

Резюмируя, можно сказать, что в истории свободомыслия и духовного сопротивления, каким оно сложилось в нашей стране в 1960-е – 1980-е годы, имя Генриха Бёлля занимает особое, исключительное место.

Обзор «диссидентских» связей Бёлля будет неполон без имени Константина Богатырева, переводчика немецкой поэзии, в прошлом – узника Гулага. Они познакомились в Москве осенью 1966 года, переписывались и встречались каждый раз, когда Бёлль приезжал в Москву. Именно Богатырев познакомил Бёлля с А. Д. Сахаровым²¹, судьба которого волновала немецкого писателя, неоднократно выступавшего в защиту гонимого академика²². Состоявшаяся встреча (по ряду вопросов между ними возникла дискуссия) повлекла за собой «совместное обращение в защиту Владимира Буковского, всех политзаключенных и узников психбольниц, в особенности больных и женщин»²³. В своих воспоминаниях А. Д. Сахаров называет Бёлля «замечательным человеком»²⁴.

Константин Богатырев скончался в июне 1976 года после удара по голове, нанесенного ему в подъезде московского дома у дверей его квартиры. Ни исполнители преступления, ни его заказчики до настоящего времени не известны, хотя в общественном сознании утвердилось мнение, что это была своего рода «акция устрашения» со стороны КГБ. Так, вероятно, думал и Бёлль. Насильственная смерть Богатырева глубоко поразила Генриха Бёлля, откликнувшегося на это событие сочувственной и проникновенной статьей. «Он принадлежал, – пишет Бёлль о Богатыреве, – к числу наших лучших московских друзей. Он был прирожденный диссидент, один из первых, с кем я

познакомился; он был таковым по своей природе, инстинктивно – задолго до того как диссидентство сложилось как движение и получило известность...»²⁵.

В этих словах Бёль затрагивает один из аспектов российско-советской общественной жизни, тему бурных и не вполне отзвучавших дискуссий: диссидент или не диссидент? Кого можно причислить к этой группе? Углубляясь в этот вопрос, современная французская исследовательница решительно разъединяет «инакомыслящих», «кухонных» бунтарей, и «диссидентов» – людей, которые «смеют выйти на площадь». «В семидесятые и восьмидесятые годы, – сказано в ее книге, – миллионы людей в СССР думают “иначе”, чем власти, питают – одни в большей, другие в меньшей степени – сомнение, недоверие и даже враждебность по отношению к тому, что проповедует и чего требует государство. Но лишь несколько десятков из них становятся диссидентами: осмеливаются публично требовать права и свободы, которые, как написано в законах и Конституции страны и как заявляется на словах, гарантированы советским гражданам. Какие бы разговоры ни велись в послесталинскую эпоху “на кухне”, мало кто открыто отстаивал свои взгляды “на площади” – именно с тех пор противопоставление “кухни” и “площади” закрепилось в русском языке»²⁶. Это смысловое различие сохраняется до настоящего времени. В своем недавнем интервью «Новой газете», появившемся накануне его 80-летия, Яков Гордин решительно противопоставляет оба понятия: «Я не был диссидентом, я был антисоветчиком»²⁷.

Так можно ли считать «диссидентами» Константина Богатырева, Иосифа Бродского, Ефима Эткинда, Льва Копелева? Или, скажем, Владимира Войновича, Владимира Корнилова, Бориса Биргера, друзей и знакомых Бёля? Ведь они все были убежденными противниками советского режима, критиковали его открыто и подчас публично, подписывая, например, разного рода «протестные письма», не соблюдали «правил игры», которые навязывала Система (чтение запрещенной литературы, не санкционированные сверху встречи с иностранцами и т. п.). В то же время, это определение представляется неточным, поскольку никто из названных лиц не был участником какой-либо партии или группы, не примыкал ни к одному общественному движению и не занимался «подпольной» деятельностью. Критика советского режима не являлась их самоцелью или главным занятием; они писали прозу или стихи, переводили, творили. Вряд ли кто-то из них согласился бы с определением «диссидент». Лев Копелев, например, протестовал, когда его называли «диссидентом»; в своих письмах к Бёлю он подчас берет это слово в кавычки. Не удивительно: подобные настроения отличали в то время значительную часть критически мыслящей советской интеллигенции.

Слово «диссидентство» стало в СССР синонимом свободомыслия. Люди, открыто заявляющие о своем несогласии с действиями властей, издавна воспринимались в России как «масоны», «бунтари», «отщепенцы», представители «пятой колонны»; они становились «диссидентами» помимо собственной воли²⁸.

Конечно, в официальных советских инстанциях не слишком вдумывались в эти дефиниции; всех названных выше писателей или художников, знакомых и друзей Генриха Бёлля, власть огульно именовала то «диссидентами», то «злостными антисоветчиками». Не удивительно, что за Генрихом Бёллем – во время каждого его пребывания в СССР – велась пристальная оперативная слежка. Использовался механизм так называемого «внешнего наблюдения»; изучались письменные донесения и отчеты, поступающие из Иностранной Комиссии Союза писателей «наверх» – в ЦК.

В середине 1990-х годов в российской печати были обнародованы документы, обнаруженные в Центре хранения современной документации. Это – важный биографический материал, своего рода «хроника» встреч и общений Генриха Бёлля, история его контактов с советской интеллигенцией. Из этих донесений можно, например, узнать, что летом 1965 года Бёлля, приехавшего в СССР с женой и двумя сыновьями, «принимали у себя на квартире Л. З. Копелев и его жена Р. Д. Орлова, Людмила Черная и ее муж Даниил Мельников, Илья Фрадкин, Е. Г. Эткинд, а также Михаил Дудин, с которым Бёлль познакомился в свой предыдущий приезд в Советский Союз». А в связи с пребыванием Бёлля в СССР в феврале-марте 1972 года подчеркивалось (в соответствующем донесении), что «успешному проведению работы с Генрихом Бёллем во многом мешает безответственное поведение члена СП Л. Копелева, который навязывал ему свою собственную программу и организовывал без ведома Союза писателей многочисленные встречи Бёлля» (названы, в частности, имена Евгений Гинзбург, Надежды Мандельштам, Бориса Биргера)²⁹.

Однако воспитательная работа с Бёллем не приносила желаемых результатов: писатель определенно тяготел к «оголтелым антисоветчикам». Это выясняется окончательно в 1974 году, когда Бёлль встречается во Франкфуртском аэропорту Солженицына и принимает его в своем доме под Кёльном. Правда, через год Бёлль снова прилетает в Москву, но стиль направленных в ЦК донесений уже не оставляет сомнений в том, что теперь власти видят в нем недруга, чуть ли не лазутчика.

<...> Ищет встреч преимущественно с такими людьми, как Л. Копелев, А. Сахаров и им подобными, стоящими на враждебных нашей стране позициях, – сообщал «в порядке информации» В. М. Озеров, секретарь Правления СП СССР. Он же обратил внимание на то обстоятельство, что

по возвращении в ФРГ Бёлль опубликовал подписанное им совместно с Сахаровым письмо руководителям Советского Союза с просьбой освободить всех политзаключенных. Слова «политических заключенных» секретарь Правления берет в кавычки и дает следующую рекомендацию: «Всем советским организациям целесообразно в отношениях с Бёллем проявлять в настоящее время холодность, критически высказываться о его недружественном поведении, указывать, что единственно правильный путь для него состоит в отказе от сотрудничества с антисоветчиками, которое бросает тень на имя писателя-гуманиста»³⁰.

Однако «писатель-гуманист» не слишком прислушивался к рекомендациям литературных чиновников и, следует отдать ему должное, никогда не заигрывал с официальной Москвой.

В конце концов, Бёлль был, как известно, на десять с лишним лет полностью отстранен от советского читателя: его прекратили переводить, публиковать, ставить на сцене и, наконец, перестали пускать в Советский Союз. Поддерживать с ним связь в те годы означало бросить вызов Системе. На это решались немногие.

Следует упомянуть о скандале, разразившемся в 1973 году вокруг публикации в «Новом мире» (№ 2–6) романа Бёлля «Групповой портрет с дамой». В тексте романа были произведены сокращения, касающиеся эротики, крепких народных выражений, изъятые пассажи, посвященные советским военнопленным, сцены, изображающие действия Красной армии в Восточной Пруссии, и т. п.³¹ Друзья Бёлля (Копелевы, Богатырев) считали ответственной за искажение текста переводчицу романа Л. Черную (хотя она, разумеется, действовала не по своей воле). «...Можно понять переводчицу, – вспоминала Евгения Кацева, добавляя, что у советской цензуры там (т. е. в романе Бёлля. – К. А.) было к чему прицепиться»³².

Константин Богатырев, сверивший оригинал с переводом, сообщил Бёллю о множественных вторжениях в его текст, «и обычно проявлявший терпимость толерантный Бёлль настолько вышел из себя, что запретил издавать его перевод отдельной книгой...»³³ После этого в западногерманской печати начался шум, за которым последовал другой скандал, связанный с выдворением Солженицына. Общественное мнение (германисты, издательские работники, литературные и околосредственные круги) решительно осудили переводчицу, допустившую искажения текста. «...Я чувствовала себя незаслуженно оплеванной, обоганной, несчастной, – вспоминает Л. Черная. – И ни один человек за меня не заступился. Все делали вид, будто цензуры нет, а есть только недобросовестные переводчики. И клевали меня безостановочно»³⁴.

Генрих Бёлль умер в июле 1985 года. За несколько дней до его смерти в «Литературной газете» появилось (в сокращении) «Письмо к моим сыновьям»³⁵, и об этой публикации писатель успел узнать и, конечно, порадовался наступившему перелому. Но о том, что это событие не случайность и что 1985 год окажется «переломным» для всей новейшей истории, Генрих Бёлль не мог и подозревать.

Истории взаимоотношений Бёлля с его друзьями и знакомыми в Москве, Ленинграде и Тбилиси давно бы следовало посвятить том под общим названием «Генрих Бёлль и Россия». Множество документов (писем, телеграмм, фотографий, газетных вырезок), собранных под одним переплетом, дадут возможность увидеть Генриха Бёлля во всем многообразии его личных связей с узким, но замечательным кругом московско-петербургской культурной элиты. Немецкий писатель предстает в этой ретроспекции как деятельный участник нашей литературной и общественно-политической жизни того времени. Диссидент по духу, каким он и был в Германии 1960-х – 1970-х годов, Генрих Бёлль, писатель с «живой, чуткой совестью»³⁶, чувствовал свое внутреннее родство с этим кругом и воспринимал себя – разумеется, до известной степени, – советским диссидентом и, значит, русским интеллигентом.

Примечания

¹ Первый перевод Бёлля на русский язык (рассказ «Весьма дорогая нога») появился в 1952 г. в московском ежемесячнике под названием «В защиту мира» (1952. № 10. С. 48–50) и прошел незамеченным (автор был представлен как Генрих Болль). Затем наступил перерыв в четыре года. В 1956 г. рассказы Бёлля печатаются в журналах «Новый мир» и «Иностранная литература»; в 1957 г. выходит в свет (в русском переводе) его роман «И не сказал ни единого слова...»; предисловием к этому изданию послужила статья Л. Копелева «Писатель ищет и спрашивает», опубликованная в московском журнале «Sowjetische Literatur» (1957. № 3). Библиографию русских переводов произведений Бёлля и публикаций о нем см. в кн.: Bruhn P., Glade H. Heinrich Böll in der Sowjetunion 1952–1979. Einführung in die sowjetische Böll-Rezeption und Bibliographie der in der UdSSR in russischer Sprache erschienenen Schriften von und über Heinrich Böll. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1980.

² Копелев Л. Генрих Бёлль ищет и спрашивает // Копелев Л. Сердце всегда слева. М.: Советский писатель, 1960. С. 411–427; Копелев Л. Во имя совести // Культура и жизнь (Москва). 1962. № 6. С. 27–28.

³ Heinrich Böll – Lew Kopelew. Briefwechsel. Mit einem Essay von Karl Schlögel. Hrsg. von Elsbeth Zylla. Göttingen: Steidl, 2011. S. 54 (далее сокращенно – Briefwechsel).

⁴ Прочитав в немецком переводе роман Трифонова «Нетерпение» (Die Ungeduld. Berlin: Volk und Welt, 1975), Бёлль откликнулся на него рецензией

под названием «Die Zeit des Zögerns» [«Время нерешительности»], опубл. в гамбургском еженедельнике «Die Zeit» (1975. № 34, 15. August. S. 33).

⁵ К ним принадлежит, например, Василий Гроссман, чей роман «Жизнь и судьба», впервые изданный в Германии Е. Эткингом и С. Маркишем (München – Hamburg: Albrecht Knaus, 1984), Бёлль назвал «великолепной книгой» (см.: Бёлль Г. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1996. С. 615–624). Свой очерк, посвященный книге Гроссмана, Бёлль озаглавил «Способность скорбеть» [«Die Fähigkeit zu trauern»] – точно так же озаглавлена и книга его статей и очерков 1983–1985 гг. (Göttingen: Lamuv, 1986).

⁶ История знакомства и дружбы Бёлля с Копелевыми подробно изложена в кн.: Копелев Л., Орлова Р. Мы жили в Москве. 1956–1980. Ann Arbor: Ardis, 1987; М.: Книга, 1989.

⁷ «С диссидентами было тогда как с грибами, – язвительно вспоминает переводчица Л. Б. Черная: – не поймешь, где съедобный гриб, где ядовитый» (Черная Л. Косой дождь. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 376).

⁸ Биргеру и его творчеству Бёлль посвятит позднее статью, опубликованную как вступление к каталогу выставки работ художника (1975). «Картины Бориса Биргера, – пишет Бёлль, – я увидел впервые двенадцать лет назад в крошечной и мрачной мастерской на окраине Москвы <...> Позже я увидел его портреты, и прежде всего великолепный портрет Н. Я. Мандельштам; я уверен, что этот портрет войдет в историю советской живописи» (Цит. по: Киселев М., Шумяцкий Б. Сам себе Биргер. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 170).

⁹ Этот перечень можно продолжить: Л. А. Зонина, переводчица с французского, знакомая Ж.П. Сартра; В. В. Иванов, известный впоследствии лингвист, филолог и культурог; испанист Л. С. Осповат; и др.

¹⁰ Бёлль Г. Письма к В. Г. Адмони (1963–1980) / Вступ., перевод и примеч. К. Азадовского // Всемирное слово (Санкт-Петербург). 1999. № 12. С. 63.

¹¹ Насыщена сексом (англ.).

¹² Бёлль Г. Письма к В. Г. Адмони (1963–1980). С. 64.

¹³ Новый мир. 1964. № 12. С. 245–249. В своих воспоминаниях Адмони рассказывает: «...Я написал для журнала “Новый мир” статью о романе Бёлля “Глазами клоуна”. Потому что эта книга показалась мне главной среди всех его книг. И очень близкой нам, нашему собственному существованию. Ведь в этом романе сказала – хотя и в гротескной, парадоксальной форме – та позиция человека XX века, которую мы сами, Тамара (имеется в виду Т. И. Сильман. – К. А.) для себя когда-то избрали и которой пытались следовать в нашей тягостной жизни. Это – позиция человека, для которого важным и самым решающим в жизни является голос его души – вопреки всему. Пусть у нас внутренняя сила души сочеталась с выполнением положенного ритуала официальных форм существования, а наша свобода была тайной, между тем как герой Бёлля проявляет свой протест вовне. Все равно: тут было подлинное, хотя и потаенное сходство» (Сильман Т., Адмони В. Мы вспоминаем. Роман. СПб.: Композитор, 1993. С. 409).

¹⁴ См.: Орлова Р. Генрих Бёлль – путешествие в Петербург Достоевского // Советский экран. 1966. № 23. С. 20–21.

¹⁵ Микола (Николай Алексеевич) Лукаш (1919–1988), украинский переводчик, литературовед, правозащитник.

¹⁶ Григорий (Григорий Порфирьевич) Кочур (1908–1994), украинский поэт, переводчик, правозащитник. С 1943 по 1953 гг. – в Гулаге. В 1973 г. исключен из Союза писателей.

¹⁷ Имеется в виду присоединение СССР в июне 1973 года к Всемирной конвенции по авторскому праву, что в советских условиях способствовало усилению государственного контроля над печатным словом.

¹⁸ Briefwechsel. S. 231.

¹⁹ В 1983 г. Бёльль откликнулся на книгу Буковского «Dieser stechende Schmerz der Freiheit» [«Эта острая боль свободы»] (Stuttgart: Seewald, 1983) полемической статьей «О Владимире Буковском» (см.: Бёльль Г. Собр. соч.: в 5 т. Т. 5. С. 606–615). На русском языке эта книга Буковского издавалась под заголовком «Письма русского путешественника» (1-е изд.: Нью-Йорк: Chaldize Publications, 1981; 2-е: М.: НИИО «Демократическая Россия», 1990; 3-е – СПб.: Нестор, 2008).

²⁰ Статья Н. Коржавина «За чей счет?» появилась в мюнхенском русскоязычном журнале «Страна и мир» (1984. № 1. С. 45–59). Там же (С. 60–64) был помещен и ответ Бёльля с комментарием Кронида Любарского «Стена, которая не должна нас разделять» (С. 64–70).

²¹ В своей мемуарной книге А. Д. Сахаров вспоминает о том, как летом 1975 года к нему на дачу приехали К. Богатырев и Б. Биргер, а с ними – Г. Бёльль с женой (см.: Сахаров А. Д. Воспоминания.: в 2 т. Т. 1. М.: Права человека, 1996. С. 595).

²² Генрих Бёльль – автор предисловия к немецкому изданию так называемого «Сахаровского сборника», составленного в 1981 г. (к 60-летию Андрея Дмитриевича) А. Бабеншиевым и другими московскими правозащитниками. Первое русское издание появилось в самиздате; второе, дополненное и подготовленное в 1991 г. издательством «Книга», не состоялось (издательство прекратило свое существование); третье было осуществлено в 2011 г. (издательство Российского гос. гуманитарного ун-та).

²³ Сахаров А. Д. Воспоминания.: в 2 т. Т. 1. С. 596.

²⁴ Там же.

²⁵ Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1976. № 160, 23. Juli. S. 25. На эту статью Бёльля последовал протестующий отклик с советской стороны, подписанный Ю. Н. Верченко, оргсекретарем правления Союза советских писателей, и опубликованный в той же франкфуртской газете (1976. № 201, 9. September. S. 17), что повлекло за собой через несколько дней иронический комментарий одного из издателей газеты Й. Г. Райсмюллера (№ 204, 13. September): «В память о Богатыреве» называется также печатное выступление Бёльля, вызванное хулиганскими действиями советских органов в отношении Сахарова и его семьи (впервые: Die Zeit. 1979. № 9, 2. Februar. S. 1, под заголовком: «Остановите “шпану”. Призыв»).

²⁶ Вессье С. За нашу и вашу свободу! Диссидентское движение в России. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 11.

²⁷ Новая газета (Санкт-Петербург). 2015. № 94, 21 декабря. С. 23.

²⁸ «Диссидент поневоле» («Dissident wider Willen») – так назвала свой некролог, посвященный Эткинду, швейцарская писательница Ильма Ракуза (Die Zeit (Hamburg). 1999. № 49, 2. Dezember. S. 48).

²⁹ *Земляной С.* Групповой портрет с литератором. Из истории частных поездок Генриха Бёлля в СССР // *Сегодня*. 1995. № 71, 18 апреля. С. 9.

³⁰ Там же. См. также: *Земляной С.* «Целесообразно проявлять холодность». Генрих Бёлль под надзором советских писателей // *Политический журнал* (Москва). 2005. № 23 (74), 27 июня. С. 78–81.

³¹ См.: *Glade H., Bogatyrev K.* The Soviet Version of Heinrich Böll's «Gruppenbild mit Dame»: The Translator as Censor // *University of Dayton Review*. 1975. 12 February. P. 51–56.

³² *Кацева Е.* Мой личный военный трофей. Повесть о жизни. М.: Издательство Радуга, 2002. С. 159.

³³ Там же.

³⁴ *Черная Л.* Косой дождь. С. 479. Изложение событий в этой мемуарной книге представляется местами явно тенденциозным.

³⁵ *Бёлль Г.* Письмо к моим сыновьям или Четыре велосипеда // *Литературная газета*. 1985. № 27, 3 июля. С. 15 (пер. Е. Кацевой).

³⁶ *Копелев Л.* Во имя совести // *Культура и жизнь*. 1962. № 6. С. 28.

И. Сикари (Венеция, Италия)

ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕПУТАЦИЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА: ВОСПРИЯТИЕ ИТАЛО КАЛЬВИНО В СССР

Гарибальдийский партизан и антифашист, Итало Кальвино был образцом иностранного прогрессивного писателя, публикуемого в СССР, так как благодаря его политической репутации, он не составлял угрозы для «идейного воспитания и культурного роста советских людей»¹.

В 1945 г. Кальвино стал членом Итальянской Коммунистической Партии (ИКП), активно участвуя в обсуждении роли итальянской интеллигенции и публикуя многочисленные статьи на страницах различных партийных органов печати (как, например, «l'Unità» и «Rinascita»). В послевоенные годы он поддержал строительство новой культуры, способной устранить разногласия между интеллигенцией и народом, чтобы «привить традицию итальянской культуры новой гегемонии народных масс»². Кальвино объяснял, что следовать примеру Советского Союза, значит «соединить культуру интеллигенции с культурой народа»³. Он верил, что для выполнения «долга “инженера человеческих душ”, который социалистическое общество предоставляет писателю»⁴ надо было бы поставить в центр литературного произведения пролетариат, «обратить внимание именно на него, то есть, превратить его в героя, а не в схематический термин или в моралистический миф; нужно будет породить <...> ряд положительных персонажей <...>, которые действительно задавали бы парадигму для новых людей, чтобы новые люди могли критически оценить себя и улучшаться, узнавая в этих персонажах себя»⁵. Поэтому, в первой фазе литературной и журналистской карьеры Кальвино (1946–1957), политическая и – следовательно – художественная его позиция была близка идеалам коммунистической партии: он считал литературу «активным присутствием в истории»⁶, а политический долг – «естественной потребностью современного писателя»⁷. Такая идеологическая близость риторической поэтики социалистического реализма привела к практически безоговорочной поддержке публикаций его произведений в СССР.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕПУТАЦИЯ

ИТАЛО КАЛЬВИНО В СССР (1951–1985)

Своей популярностью в СССР Кальвино обязан участию в качестве представителя «литературы итальянского народа» во «встрече писателей восьми стран», которая состоялась в Москве в 1951 г.⁸. По этому случаю на первой странице «Литературной газеты» 15 ноября 1951 г. под названием «Судьбы истории в руках народов» был опубликован отрывок его выступления на встрече, где он утверждал: «<...> [в] борьбе против фашизма и войны возникло единство интересов народа и литературы, всей прогрессивной культуры Италии. Перед лицом бесчеловечной и безумной войны прогрессивные итальянские писатели нашли путь, чтобы помочь своим трудом борьбе народа. <...> Сейчас великая борьба за мир всех народов мира дает писателям средство создать произведения, которые помогут воспрепятствовать войне, помогут величайшей борьбе человека за право взять в свои руки судьбы истории»⁹.

Эти слова были одновременно поэтическим и политическим заявлением, которое надолго предоставило советской критике непреложную систему координат в оценке произведений итальянского писателя. Собственно, в 1950-х гг. политическая репутация Кальвино начала укрепляться в СССР, и он приобрёл славу «прогрессивного писателя». Так, в 1954 г. он был приглашен на Второй съезд Союза писателей СССР в качестве члена итальянской делегации¹⁰. К сожалению, в этом случае Кальвино не смог принять участие в работе съезда. Вот как объяснил это директор марксистского итальянского журнала «Il Contemporaneo» Карло Салинари в письме, посланном съезду и прочитанном Софроновым во время заседания 25 декабря: «Мои друзья – Карло Леви, Васко Пратолини, Итало Кальвино и Джанни Родари – просили меня сообщить вам, что и они не смогли принять участие в работе вашего съезда из-за отказа итальянского правительства предоставить им визы для поездки в СССР»¹¹. Тем не менее, приглашение на съезд демонстрирует, что уже в 1950-х гг. Кальвино пользовался хорошей репутацией в СССР, даже если тогда его имя не было достаточно известно советскому читателю.

С 1950-х гг. имя Итало Кальвино было неразрывно связано с Сопротивлением и с неореалистической литературой, которая активно была воспринята в СССР и оставалась почти синонимом современной итальянской литературы, даже когда в Италии неореализм давно померк и позиции некоторых его представителей изменились¹². Имя Кальвино в период 1948–1990-х гг.¹³ стояло в одном ряду с такими прогрессивными писателями, как Рената Вигано, Элио Витторини и Карло Леви. Тем не менее, укрепление политической и литературной репутации Кальвино

в эти годы произошло в ущерб исторической правде. В 1957 г., вследствие событий в Венгрии и кризиса итальянских левых, он вышел из Компартии, как и многие другие итальянские интеллигенты. Однако он объяснил в письме, опубликованном в коммунистической газете «l'Unità» (7 августа 1957) что, вопреки своему несогласию с «путём, выбранным КПИ»¹⁴, он хотел бы продолжать быть товарищем «лучшей части итальянского народа»¹⁵. Таким образом Кальвино хотел подчеркнуть, что его выход из партии не изменил сущность его политических убеждений, и его роль ангажированного писателя («я не хочу отказываться от своих позиций воинствующего интеллигента и отречься от моего прошлого»¹⁶). Тем не менее, новость об этом политическом повороте в жизни писателя не была разглашена в СССР и, напротив, была предана полному молчанию, хотя критический взгляд Кальвино на политику КПСС был давно известен высшему руководству партии. Действительно, в 1956 г. Союз советских писателей получил письмо, посланное писателя Карло Леви (и написанное им вместе с издателем Джулио Эинауди и Итало Кальвино), в котором он выразил негативное мнение итальянской интеллигенции о событиях в Венгрии¹⁷. В Италии письмо было опубликовано в разных газетах («l'Unità», «Avanti» и «Il Punto») под названием «Письмо советским писателям», но в Советском Союзе, как можно легко предугадать, оно не было опубликовано, и никакой «дружественный и плодотворный обмен мнениями»¹⁸, как надеялся Карло Леви, не состоялся. Итак, критическая позиция Кальвино по отношению к СССР была известна: в одном из примечаний к этому документу, хранящемуся в фонде Союза писателей, написано, что «Карло Леви <...> написал это письмо после беседы с издателем Джулио Эинауди и с писателем Итало Кальвино, которые присоединились к нему по существу»¹⁹.

Неудивительно, что когда в 1958 г. в «Иностранной литературе» была опубликована статья Цецилии Кин²⁰ под названием «Литература итальянского Сопротивления», «элегический» тон, в котором она писала о Кальвино и, особенно, о Витторини (вышедшем, вследствие острой полемики с Тольятти, из компартии в 1951 г.) вызвал возмущение Георгия Брейтбурда²¹: который заметил в примечании: «Автор статьи поступает правильно, отмечая исключительное значение Сопротивления для современной итальянской литературы, однако, не учитывает того отрицательного влияния, которое ревизионисты разного толка за последние годы, к сожалению, оказывают на развитие итальянской литературы и как бы оставляет без внимания те серьезные колебания по вопросам идеологии, которые за последнее время привели к отходу ряда писателей от своих прежних прогрессивных

позиций, а в некоторых случаях даже имели своим следствием выход некоторых писателей из рядов прогрессивных партий²²».

Справедливости ради надо сказать, что в этом случае Брейтбурд выделял ситуацию Кальвино, отметив что «[н]екоторые [писатели] стали на путь открытой борьбы против коммунизма, другие же, как, например, Итало Кальвино, испытывают сомнения в правильности предпринятых ими шагов»²³, однако, «[в]се это в статье Ц. Кин почти не нашло отражения»²⁴. Брейтбурд недоумевал, «[к]ак можно было в статье, публикуемой нашим журналом, к мнению и оценкам которого за границей прислушиваются и друзья, и недруги, совершенно обойти молчанием эти политические стороны «эволюции» таких писателей, как Карло Бернари, Элио Витторини, Итало Кальвино и, особенно, Карло Кассола <...>»²⁵.

Тем не менее, политический поворот Кальвино не сказался отрицательно на его литературной судьбе в стране Советов, наоборот, его социальная направленность и его верность коммунистическим идеалам были использованы, чтобы подчеркнуть демаркационную линию между ним и другими итальянскими интеллигентами. Например, в 1973 г. в журнале «Вопросы литературы» Ц. Кин написала, что Кальвино «<...> принадлежит к числу тех художников, которые, какой бы жестокий кризис они не переживали, какими бы мучительными ни были их искания, не откажутся от высших идей, составляющих смысл всей их жизни»²⁶. Того же мнения придерживался Р. И. Хлодовский, который в своем введении к тому избранных произведений Кальвино (Радуга, 1984) отметил: «Кризис сознания, захлестнувший итальянскую интеллигенцию с начала 1950-х годов, усугубили трагические события конца 1956 года: контрреволюционный мятеж в Венгрии, потом Суэцкий кризис. В это время немало итальянских писателей восприняло утрату иллюзий, порожденных Соппротивлением, как крушение всех демократических и социалистических идеалов. Некоторые итальянские писатели оказались тогда в идейном тупике, из которого так и не нашли выхода. Итало Кальвино к их числу не принадлежал»²⁷.

Далее Р. Хлодовский добавляет: «...кризис затронул и его, оставил в душе до сих пор не изладившиеся рубцы»²⁸ и усматривает следы этого кризиса в пессимизме и печальной иронии Кальвино, которыми проникнуты романы трилогии «Наши предки» – «Раздвоенный виконт (*Il visconte dimezzato*», 1952); «Барон на дереве» («*Il barone rampante*», 1957) и «Несуществующий рыцарь» («*Il cavaliere inesistente*», 1959)²⁹.

Советская печать хранила молчание не только в отношении его выхода из компартии и его несогласия с вторжением Венгрии, но и в 1966 г., когда Кальвино подписал международный манифест ПЕН-клуба³⁰ в поддержку Синявского и Даниэля. Следовательно, начиная с 1956 г. критическая позиция Кальвино по отношению к политике

СССР была неизвестна советскому читателю, хотя в других случаях его политические взгляды получали определенный резонанс в советской прессе. Например, когда в 1965 вместе с режиссерами Чезаре Заваттини и Франческо Рози он протестовал против американской агрессии во Вьетнаме, на страницах «Правды» была опубликована статья под многозначительным названием «Братская солидарность»³¹, в которой была подчеркнута оппозиционная позиция некоторых представителей итальянской интеллигенции по отношению к политике США. Этот пример красноречиво демонстрирует попытку власти свести репутацию Кальвино в Советском Союзе к апробированной формуле «писатель-прогрессист» при условии, что его борьба за прогресс и свободу народов не вступала в конфликт с интересами КПСС. Указанные стратегии идеологической доместикации оставили неизменной политическую и, следовательно, литературную репутацию Кальвино в СССР даже тогда, когда не только политические позиции, но и поэтика писателя претерпели радикальные изменения: с 1963 года Кальвино расстался с неореализмом и ангажированной литературой и начал писать произведения с более выраженными постмодернистскими чертами, так называемые «гиперроманы»³².

Тем не менее, поскольку всю жизнь Кальвино был верен моральным и этическим принципам коммунизма – в молодости побудившим его принять участие в Сопротивлении и, после войны вступить в компартию – Союз писателей даровал ему окончательное посмертное «звание» писателя-прогрессиста: 2 октября 1985 г. в «Литературной газете» был опубликован некролог в котором «мастер слова Итало Кальвино»³³ был назван «писател[ем], самоотверженно отстаивавшим в своем творчестве высокие гуманистические ценности. Его книги, неоднократно издававшиеся в нашей стране многочисленными тиражами, навсегда останутся ярким примером беззаветного служения литературе, идеалами мира и прогресса»³⁴.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА ИТАЛО КАЛЬВИНО в СССР (1948–1990)

Литературная судьба Кальвино в стране Советов началась в 1948 г., когда на страницах журнала «Огонёк» был опубликован его первый рассказ на русском языке «Сон судьи» («Il sogno di un giudice»), который вышел в свет в Италии в том же году в ежемесячном журнале итальянской Компартии «Rinascita». Тем не менее, только в начале 1950-х гг. его политическая и литературная репутация начала укрепляться, параллельно с количеством опубликованных в советской печати рассказов. Однако надо заметить, что в те годы возобновившийся интерес к итальянской литературе в Советском Союзе поощрялся

официальной критикой, и даже КПИ напоминала о необходимости издания некоторых итальянских произведений. В конце 1950-х гг. в аналитической справке о публикации в СССР итальянской прозы Г. Брейтбурд заметил, что благодаря своему антифашистскому характеру эта литература, без сомнения, была бы очень интересна советскому читателю: «Для советского читателя послевоенная итальянская литература представляет особый интерес в силу некоторой специфики ее развития, обусловившей широко демократический, антифашистский, антибуржуазный характер этой литературы. Разумеется, мы имеем в виду лучшие произведения и, в частности, произведения писателей критического реализма»³⁵.

Тем не менее, в справке Брейтбурд критиковал планы государственных издательств, в которых не предусмотрена публикация каких-либо значительных реалистических романов («Следует отметить, например, отсутствие в переводах на русский язык книга таких авторов, как Корrado Альваро “Люди из Аспромонте”, Павезе “Луна и факел” <...>, Кальвино и ряда других писателей, определявших развитие литературы послевоенных лет и создававших произведения, против знакомства с которыми советского читателя трудно было бы возразить»³⁶). Отметив эти недостатки, Брейтбурд подчеркнул, что все это отрицательно влияет не только на осведомленность советского читателя о ходе развития итальянского литературного процесса («...ряд произведений значительных, определявших ход развития литературного процесса, до сих пор неизвестен советскому читателю»³⁷), но даже на дипломатические отношения с итальянскими товарищами, которые не раз настаивали на издании в Советском Союзе произведений итальянских писателей («...руководящие деятели итальянской коммунистической партии в ряде бесед с советскими писателями, имевшими место в Иностранной комиссии Союза писателей СССР, а также и в самой Италии во время поездок наших писательских делегаций в Италию, проявляли большой интерес к публикации переводов произведений современных итальянских писателей в СССР»³⁸).

Принимая во внимание, что эти факторы играли важную роль в возможности издания произведений Кальвино в СССР, следует помнить, что столь же значительной была роль Идеологической комиссии ЦК КПСС. После краткого периода ослабления цензуры после XX съезда КПСС (1956), государственный контроль над изданием иностранной художественной литературы возобновился в 1958 г. с целью охранять и защищать «идейное воспитание и культурный рост советских людей»³⁹. В одном из постановлений, вышедших в 1958 г., отмечено: «...издание современной зарубежной литературы не направляется Министерством культуры СССР должным образом на

расширение наших связей с прогрессивными литературными силами во всех странах и сплочение этих сил в борьбе за мир и демократию»⁴⁰. Таким образом, с конца 1950-х гг. тиражи произведений зарубежных прогрессивных писателей увеличились и, следовательно, в тот же самый период укрепилось восприятие романов Кальвино в СССР.

С 1957 до 1985 г. было опубликовано семнадцать его рассказов⁴¹, принадлежащих к так называемому «неореалистическому периоду», главная тематика которых – партизанская борьба и социальная критика послевоенной Италии. Рассказы из сборников «Последним прилетает ворон» («Ultimo viene il corvo», 1949) и «Марковальдо» («Marcovaldo», 1963) были опубликованы в некоторых популярных журналах («Звезда», «Иностранная литература», «Знамя», «Огонек») и способствовали его известности как писателя-антифашиста и демократа. В тех годах столь же многочисленны были и издания книг Кальвино. В 1964 году издательство «Молодая гвардия» массовым тиражом (200 тыс. экз.) напечатала сборник реалистических рассказов «Кот и полицейский»⁴², в который были включены повествования (написаны с 1945 до 1953) из циклов «Трудные идиллии» («Gli idilli difficili»), «Трудные воспоминания» («Le memorie difficili»), «Трудная любовь» («Gli amori difficili»), «Трудная жизнь» («La vita difficile») и «Марковальдо» («Marcovaldo»). Год спустя, повесть «Строительная афера» вышла в сборнике повестей «современных прогрессивных писателей Италии»⁴³ под названием «Долгий путь возвращения» (Прогресс, 1965). Во введении к сборнику Г. Богемский⁴⁴ объяснял, что его цель – познакомить «читателя с важнейшими моментами недавней истории Италии – от движения Сопротивления до так называемого экономического чуда»⁴⁵. Итак, Кальвино надолго запечатлелся в сознании советского читателя как автор «литературы Сопротивления», и его неореалистические работы активно печатались вплоть до 1970-х–1980-х гг., хотя уже с 1963 г. Кальвино начал писать экспериментальные рассказы, толчком к созданию которых послужили теории структурализма и семиотики⁴⁶. В 1970-х его неореалистические произведения были включены в сборники антифашистских итальянских повестей «Великое утро Фотиса Загориса» (Молодая гвардия, 1974) и «Сопротивление живет» (Прогресс, 1977). В последнем сборнике вышел роман Кальвино «Тропа паучьих гнезд» («Il sentiero dei nidi di ragno», 1947), а в сборнике 1974 г. была опубликована одна из его статей, ошибочно воспринятая как рассказ. Подзаголовок сборника – «Рассказы европейских писателей о судьбах молодежи во время второй мировой войны» – ввел в заблуждение читателя, потому что под названием «Семеро братьев Черви» была опубликована статья, вышедшая в Италии в 1953 г. в партизанском журнале «Patria Indipendente» и в ко-

торой Кальвино рассказал реальную историю братьев Черви, убитых фашистами в 1943 г.

В 1984 г. в издательстве «Радуга» вышли в свет сборник повестей и рассказов итальянских писателей последних десятилетий XX века под названием «Два веса, две мерки» и том избранных сочинений Кальвино в серии «Мастера современной прозы» куда были включены все романы трилогии «Наши предки» (впервые были опубликованы «Несуществующий рыцарь» и «Раздвоенный виконт»), «Тропа паучьих гнезд», реалистическая повесть «Облако смога» и неореалистический рассказ «Путь в штаб». Последняя публикация рассказов Кальвино в Советском Союзе относится к 1990 г., когда в «Радуге» вышел сборник «Истории из предыстории. Сказки для взрослых», в который были включены три рассказа из цикла «Марковальдо» (**«Коробка для обеда»**, **«Ядовитый кролик»**, **«Сад упрямых котов»**) и сказка «Три далеких острова» («Tre isole lontane», 1985).

Таким образом, произведения принадлежащие к первому периоду творчества писателя (1947–1965)⁴⁷, были позитивно восприняты в СССР в 1948–1990 гг., так как их тематика (антифашизм, партизанская борьба, кризис современного человека в капиталистическом обществе, отчуждение и т. д.) соответствовала советской идеологии.

**Два аномальных случая: «Тропа паучьих гнезд»
и «Космическо-мистические истории».**

Реалистический характер первых произведений отвечал канонам «соцреализма», и поэтому неудивительно, что их неоднократно переиздавали в Советском Союзе. Наоборот, удивляет то, что первый роман Кальвино «Тропа паучьих гнезд» был опубликован в СССР только в 1977 г. – то есть, через 30 лет после его публикации в Италии – несмотря на то, что он был хорошим примером литературы Сопротивления⁴⁸ и его сюжет был абсолютно совместим с требованиями социалистического реализма и с политической и литературной репутацией Кальвино в Союзе. Объяснение этому дал сам автор в 1964 г., отметив в знаменитом предисловии к одному из изданий романа, что выбор сюжета был «чванством и дерзостью, почти провокацией»⁴⁹. Рассказав о генезисе романа, он объяснил, что, занимаясь редакцией романа, он хотел бросить интеллектуальный вызов клеветникам Сопротивления или «левой культуре», которая предалась «подслащенному и агиографическому»⁵⁰ изображению партизанской борьбы. Таким образом, можно считать выбор Кальвино формой «литературного сопротивления» культурной доместикации и идеологической уравниловке, которые в тогдaшнее время КПИ стремилось навязать левым

интеллигентам (следуя директивным указаниям КПСС о «культурной политике»⁵¹). Кальвино написал это предисловие после его выхода из партии, через семнадцать лет после первого издания романа (1949), когда его мировоззрение уже изменилось, однако в пользу его данных постфактум пояснений к роману свидетельствуют такие черты, как отсутствие положительных героев в романе, изображение партизанского бойца в ненормативной манере в противоположность постулатам соцреализма. Показательно в этом отношении и позднее издание романа в СССР, особенно принимая во внимание репутацию «писателя-антифашиста»⁵² и «воина-гарибальдийца»⁵³, которую Кальвино имел в стране Советов.

С 1965 г., когда в СССР был опубликован роман «Барон на дереве», критика подчеркивала сказочный аспект поэтики Кальвино, то есть те необычные стилистические особенности, которые могут быть найдены и в «Тропе...» («лесная сказка», по определению Чезаре Павезе⁵⁴), и в рассказах из цикла «Марковальдо», и в трилогии «Наши предки». Однако, учитывая, что Кальвино уже был известен советскому читателю как «писатель-прогрессист», в СССР была произведена попытка совместить новый сказочный дух с его репутацией неореалиста. В предисловии к «Барону...» Р. Хлодовский⁵⁵ стремится создать такую последовательную связь с неореалистическим прошлым писателя, утверждая, что «"сказочность" и особенно сказочные финалы отнюдь не противоречили поэтике неореализма»⁵⁶. И хотя Хлодовский заметил, что «сказочность романов трилогии "Наши предки" напоминает фантастичность неореалистических рассказов Кальвино, и в то же время она совершенно иная»⁵⁷, он объяснил, что не стоит понимать стилистический поворот автора как отказ от его политических обязательств и его роли ангажированного писателя: «Не надо думать, что Итало Кальвино бежал в мир сказок от современной ему действительности и от тех сложных проблем, которые поставили новые явления жизни перед прогрессивной итальянской литературой. В трудные 1950-е годы он, как прежде, оставался верен своим социальным обязанностям писателя-антифашиста и демократа. Логика народных сказок – это, по мнению Кальвино, логика самого народа – логика самых простых и в то же время самых естественных отношений между человеком и человеком, между человеком и природой, между человеком и обществом»⁵⁸.

Итак, когда в 1968 г. в Союзе было опубликовано первое экспериментальное произведение Кальвино – «Космикомиические истории» («Le cosmicomiche», 1965)⁵⁹, критики попытались представить его советскому читателю как сборник космологических сказок, проникнутых прогрессивным духом, характерным для автора – так что экспериментальный

сборник Кальвино, основанный на теориях структурализма и семиотики, превратился в СССР в прогрессивную «философскую сказку».

С. А. Ошеров⁶⁰, характеризуя *«Космическо-мифические истории»*, пишет, что эти произведения «под традиционное понятие научной фантастики совершенно не подходят, и тем не менее иначе чем научно-фантастическими их не назовешь. Но – не рассказами, а сказками⁶¹». Мотивировав такое решение тем, что Кальвино поставил «такие общие вопросы человеческого существования, как, например, проблема индивидуальности»⁶², Ошеров делает вывод: «Научно-фантастическая сказка превращается в сказку философскую»⁶³. Также была подчеркнута сказочность прозы и особый гуманистический пафос (*человечность*), типичные для произведений «Кальвино-прогрессиста» («Придя в научную фантастику, Кальвино принес в нее не только свой особый жанр, но и свой интерес к человеку»⁶⁴).

Вопреки объективности, при анализе стилистического развития Кальвино советская критика должна была прибегать к марксизму, чтобы представить произведение «научно-фантастической сказкой» и способствовать изданию *«Космическо-мифических историй»* – единственного гиперромана Кальвино, опубликованного в СССР. Произведение стало частью советского литературного пространства благодаря ключевой роли критики, способствовавшей проникновению в советскую систему даже таких произведений, структура и содержание которых этой системе мало соответствовали⁶⁵: «При всей своей занимательности *«Космическо-мифические истории»* Кальвино посвящены одной очень серьезной проблеме: как должен вести себя человек в вечно меняющемся мире. И, решая эту проблему в своих сказочных историях, писатель утверждает те ценности, которые важны и дороги каждому из нас»⁶⁶.

Таким образом, чтобы сохранить литературную репутацию Кальвино как писателя-прогрессиста, которая сложилась в СССР при помощи политической и критической доместики, «ненормативный» антифашистский роман *«Тропа паучьих гнезд»* был опубликован с тридцатилетним опозданием, а постмодернистское произведение *«Космическо-мифические истории»* было названо «философской сказкой» об отчуждении современного человека в капиталистических странах.

В советское время «хорошая» политическая репутация зарубежных писателей содействовала изданию их произведений, значительно влияя на их литературную судьбу в СССР. Однако восприятие иностранных произведений часто было адаптировано к культурному и политическому контексту советской системы, главным образом благодаря официальной критике. Задачей критики было представить текст советскому читателю, предлагая ему интерпретацию, совместимую с канонами социалистического реализма и, следовательно, с идеологи-

ческими установками и с рецептивными ожиданиями советского человека. В этом процессе важную роль играла также пресса, тиражировавшая образ писателя, зачастую адаптированный к потребностям системы. Исходя из того, что восприятие произведений иностранных писателей произошло в идеологических пределах советской системы, те авторы, чьи взгляды были (в настоящий момент или прежде) близки идеалам коммунизма, имели больше шансов быть опубликованными в СССР. Тем не менее, благодаря умолчаниям и искусному лавированию критики и ее умелым интерпретациям западных авторов «в марксистском ключе», даже писатели, которые больше не были верны «линии партии» порой имели возможность сохранить позитивную политическую репутацию и, следовательно, продолжать публиковаться в Стране Советов.

Примечания

¹ Такое выражение было использовано в 1958 в постановлении Идеологической Комиссии ЦК КПСС о «идеологических ошибках», допущенных государственными издательствами (Гослитиздат, Детгиз, Иноиздат), выбравшими для издания иностранные произведения, публикация которых была опасной для «идеологического воспитания» советских читателей. См.: Постановление Комиссии ЦК КПСС «О мероприятиях по устранению недостатков в издании и критике иностранной художественной литературы» // Культура и власть от Сталина до Горбачева. Идеологические комиссии ЦК КПСС 1958–1964. М: РОССПЭН, 2000. С. 33.

² *Calvino I. Letteratura, città aperta?* // *Saggi*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 2001. P. 1491. (впервые опубли. в: *Rinascita*. 1949. Aprile). Перевод мой.

³ *Ibid.* Перевод мой.

⁴ *Calvino I. Ingegneri e demolitori* // *Saggi*. Vol. 1. P. 1480. (впервые опубли. в: «*Rinascita*». 1948. Novembre). Перевод мой.

⁵ *Ibid.* P. 1482. Перевод мой.

⁶ *Calvino I. Il midollo del leone* // *Saggi*, Vol. 1. P. 21. Перевод мой.

⁷ *Ibid.* P. 20. Перевод мой.

⁸ Своей поездке в СССР (октябрь–ноябрь 1951 г.) Кальвино посвятил ряд статей, которые были опубликованы в газете итальянской коммунистической партии «*l'Unità*» (февраль–март 1952 г.). Целый репортаж был опубликован под названием «Путевые заметки из поездки в Советский Союз» («*Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica*», 2001), который до сих пор так и не издан в на русском языке.

⁹ *Кальвино И. Судьбы истории в руках народов* // Литературная газета. 1951. 15 ноября. № 135. С. 1.

¹⁰ Хотя в списке, составленном Союзом Советских писателей (см.: Зарубежные писатели, приглашенные на всесоюзный съезд советских писателей в Москве 15 декабря 1954 г. // РГАЛИ, Ф. 631, Оп. 26, Ед. хр. 40, Л. 31) – присутствуют

имена только двух итальянских писателей (Васко Пратолини и Карло Леви), можно предположить, что Кальвино был приглашен каким-то другим советским учреждением в качестве представителя итальянской культуры. Действительно, не надо забывать, что в то время он занимал важные должности в КПИ; в 1956 г., незадолго до выхода из партии, он был назначен членом Комитета по культуре итальянской компартии.

¹¹ Письмо редактора прогрессивного итальянского журнала «Контемпоранео» Карло Салинари // Второй всесоюзный съезд советских писателей. 15–26 декабря 1954 года. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1956. С. 563.

¹² См.: *Потанова З. М.* Неореализм в итальянской литературе. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1961.

¹³ Знакомство с Кальвино в СССР началось в 1948 г., когда был опубликован его первый рассказ в советской печати («Огонек», 14 ноября. С. 46) и продолжалось до 1990 г., когда четыре его новеллы были включены в сборник «Истории из предыстории. Сказки для взрослых» (М.: Радуга).

¹⁴ *Calvino I.* Lettera di dimissioni dal PCI // *Saggi* Vol. 2. Milano: Mondadori. P. 2189. Впервые опубликовано в: *l'Unità*. 1957. 7 agosto. Перевод мой.

¹⁵ *Ibid.* P. 2191. Перевод мой.

¹⁶ *Ibid.* P. 2190. Перевод мой.

¹⁷ Среди деятелей культуры, подписавших письмо, были некоторые прогрессивные писатели – Альберто Моравиа, Карло Кассола и Васко Пратолини; а также режиссер Лукино Висконти; критик Наталино Сапенье и славист Анджело Мария Рипеллино. См.: Открытое письмо итальянских писателей советским писателям о венгерских событиях в дек. 1956 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1673.

¹⁸ Там же. Л. 1. Перевод мой.

¹⁹ Там же. Л. 12.

²⁰ Кин Цецилия Исааковна (1905–1992) – итальянист, переводчик с итальянского, критик, специалист по итальянской литературе, консультант Иностранной Комиссии Союза писателей СССР и рецензент журнала «Иностранная литература».

²¹ Брейтбурд Георгий Самсонович (1921–1976) – переводчик с итальянского, критик и консультант Иностранной Комиссии Союза писателей СССР.

²² Отзыв Г. С. Брейтбурда о статье Ц. И. Кин «Литература итальянского сопротивления» // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1748. Л. 1.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

²⁶ Кин Ц. И. От какой политики устали итальянские писатели? // Вопросы литературы. 1973. № 9. С. 135.

²⁷ Хлодовский Р. И. Об Итало Кальвино, его предках, истории и о наших современниках. М: Радуга, 1984. С. 12.

²⁸ Там же.

²⁹ Первые русские издания этих романов: Барон на дереве. М.: Художественная литература, 1965; Раздвоенный виконт. М.: Радуга, 1984; Несуществующий рыцарь. М.: Радуга, 1984.

³⁰ Среди подписавших манифест были Альберто Моравиа, Иньяцио Силоне, Гюнтер Грасс, Артур Миллер, Ален Роб-Грийе и Грэм Грин.

³¹ Братская солидарность // Правда. № 99. 1965. 9 апреля. С. 5.

³² С 1963 года Кальвино начал экспериментировать с новыми литературными формами, которые привели его к публикации инновационной книги «Космическо-комические истории» («Le cosmicomiche», 1965). Впоследствии, в 1967 году, он переехал в Париж, где заинтересовался литературным экспериментом нового романа и группы «УЛИПО», иностранным членом которой он стал в 1973 г. Пребывание во Франции усилило интерес Кальвино к структурализму и семиотике, который проявился в гиперроманах (романах, для которых характерны метарассказ, гипертекстуальность, мультиперспектива и повествование от второго лица): «Невидимые города» («Le città invisibili», 1972), «Замок скрестившихся судеб» («Il castello dei destini incrociati», 1969–1973), «Если однажды зимней ночью путник» («Se una notte d'inverno un viaggiatore», 1979), «Паломар» (Palomar, 1983).

³³ Альдо де Яко, генеральному секретарю национального синдиката писателей Италии // Литературная газета. 1985. № 40. 2 октября. С. 7.

³⁴ Там же.

³⁵ Справка об издании в СССР произведений итальянских писателей в 1958–1959 гг. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 1763. Л. 2.

³⁶ Там же. Л. 3.

³⁷ Там же. Л. 2.

³⁸ Там же.

³⁹ Постановление Комиссии ЦК КПСС «О мероприятиях по устранению недостатков в издании и критике иностранной художественной литературы» // Культура и власть от Сталина до Горбачева. С. 33.

⁴⁰ Там же. С. 34.

⁴¹ Рассказы, опубликованные в газетах и журналах с 1957 до 1971: «Лес на автостраде» (Звезда, 1957); «Последним прилетел ворон» (Литературная Грузия, 1959); «Глаза врага»; «Чистый воздух» (Иностранная литература, 1960); «Курьца в цеке» (Огонек, 1960); «Глаза врага» (Учительная газета, 1960); «Судок» (Знамя, 1961); «Луна и Ньяк» (Звезда, 1961); «Ядовитый кролик» (Иностранная литература, 1962); «Путешествие с коровами» (Семья и школа, 1962); «Кража в кондитерской» (Огонек, 1963); «Охота на Колла Белла» (Охотничьи просторы, 1963); «Марковальдо в магазине» (Неделя, 1964); «Ночь, полная цифра» (Литературная Россия, 1964); «Динозавры» (Литературная Россия, 1967); «Дети деда Мороза» (Семья и школа, 1969; Неделя, 1971); «Сыновья деда Мороза» (Литературная Россия, 1985).

⁴² Кальвино И. Кот и полицейский. Избранное // Пер. с итал. А. Короткова, предисл. С. Ошерова. М: Молодая гвардия, 1964.

⁴³ Долгий путь возвращения / Сост. З. М. Потапова; вступ. ст. Г. Богемского. М.: Прогресс, 1965. С. 514.

⁴⁴ Богемский Георгий Дмитриевич (1920–1995) – киновед, переводчик с итальянского, составитель, автор вступительных статей и комментариев к книгам об итальянской литературе и киноискусстве Италии.

⁴⁵ Долгий путь возвращения. С. 514.

⁴⁶ Первые экспериментальные рассказы начали публиковаться с 1963 г. в разных итальянских журналах и газетах, и только в 1965 году были собраны в книгу «Космикомиические истории».

⁴⁷ Произведения Кальвино, принадлежащие к этому периоду и публиковавшиеся в СССР в 1949–1965 гг., включают рассказы сборников «Последним прилетел ворон» («Ultimo viene il corvo», 1949), «Барон на дереве» («Il barone rampante», 1957), «Марковальдо» («Marcovaldo», 1963) и «Итальянские сказки» («Le fiabe italiane», 1956 – сборник народных сказок, переработанных автором).

⁴⁸ В знаменитой рецензии Чезаре Павезе роман был определен как «лучший рассказ о партизанском опыте» (Pavese C. Calvino. Recensione al Sentiero dei nidi di ragno // l'Unità. 1947. 26 ottobre. P. 3).

⁴⁹ Calvino I. Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno // Romanzi e racconti. Vol. 1. Milano: Mondadori, 2003. P. 1192. Перевод мой.

⁵⁰ Там же. Перевод мой.

⁵¹ О «культурной политике» КПИ и о её осуждении итальянской интеллигенцией в послевоенные годы см.: Gundle S. Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture. 1943–1991. Durham, NC: Duke UP, 2000 (особенно главу «Political Alliances and Cultural Policy», pp. 29–187); См. также: Re L. Calvino and the Age of Neorealism: Fables of Estrangement. Stanford, California: Stanford UP, 1990. P. 102–104.

⁵² Хлодовский Р. И. Об Итало Кальвино, его предках, истории и о наших современниках // Итало Кальвино. Избранное. М.: Радуга, 1984. С. 5–17.

⁵³ Торпакова В. П. Итало Кальвино в поисках гармонии. Предисловие // Кальвино И. Сборник рассказов / Сост. В. П. Торпаковой. М.: Международные отношения, 1979. С. 3–14.

⁵⁴ Pavese C. Calvino. P. 3.

⁵⁵ Хлодовский Руф Игоревич (1923–2004) – филолог, литературовед, переводчик с итальянского произведений Н. Макиавелли, А. Моравиа, Д. Буццати, К. Кассола, И. Кальвино и др.

⁵⁶ Хлодовский Р. И. О «Бароне на дереве» и других романах Кальвино // Кальвино И. Барон на дереве / Пер. с итал. Л. Вершинина. М.: Художественная литература, 1965. С. 10.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Как уже говорилось (см. сноску 32), с 1963 г. Кальвино вступил в новый литературный этап и публиковал гиперроманы, которые, за исключением «Космикомиических историй», были изданы на русском языке только после распада Советского Союза. В 1967 г. два рассказа из «Космикомиических историй» были опубликованы в сборнике «Луна двадцати рук» (М.: Мир), но полный сборник был опубликован только в 1968 г. в издательстве «Молодая гвардия» (кроме рассказов «Знак в пространстве» и «Форма пространства», но с включением рассказа «Кристаллы», принадлежавшего другому сборнику). «Космикомиический» рассказ «Отдаление Луны» был включен в научно-популярную книгу «Лунариум» в 1975 г. Гиперроман «Если однажды зимней ночью путник» был опубл. в «Иностранной литературе» (1994; пер. Г. Киселева); «Паломар» тоже вышел в «Иностранной литературе» (1994;

пер. Н. Ставровской); «Невидимые города» и «Замок скрещенных судеб» были изданы в киевском изд. «Лабиринт» в 1997 (1997; пер. А. Толочко и А. Гавриленко) и в 2001 новые переводы романов вышли в изд. «Симпозиум» (пер. Н. Ставровской).

⁶⁰ Ошеров Сергей Александрович (1931–1983) – филолог и переводчик с древних (греческий и латинский) и современных (итальянский, немецкий) языков. Был редактором в издательстве «Художественная литература».

⁶¹ Ошеров С. А. Предисловие // Луна двадцати рук. Сборник научно-фантастических рассказов / Сост. Л. Вершинин; Н. Евдокимова, ред. С. Ошера. М.: Мир, 1967. С. 18.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же. С. 18–19.

⁶⁵ См.: *Friedberg M.* Literary Translation in Russia. A Cultural History. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1997; *Zalambani M.* Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964–1985). Firenze: Firenze UP, 2009.

⁶⁶ От издательства // Кальвино И. Космическо-мифические истории / Пер. с итал. Л. Вершинина, Р. Чертова, С. Ошера, Е. Солоновича, предисл. С. Ошера. М.: Молодая гвардия, 1968. С. 4.

И. В. Головачева (Санкт-Петербург)

О ЦЕППЕЛИНАХ, КСЕНОФОБИИ И ПАЦИФИЗМЕ:

ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В ПИСЬМАХ

Олдоса Хаксли 1914–1916 гг.

Переписка Олдоса Хаксли, относящаяся к Первой мировой войне, предоставляет в наше распоряжение свидетельства переживаний молодого интеллектуала, который по воле судьбы не оказался на фронте в отличие от большинства сверстников. Его корреспонденция – своего рода отчет о переменах в жизни страны в целом, его круга и университета, в частности. Это не столько рассказы о трагических событиях, сколько их отзвук, дающий нам основание судить о том, как трансформировалось его восприятие войны и мира.

Осенью 1914 года, после вступления Англии в Великую войну, Олдос Хаксли – в то время студент Оксфорда – писал: «Когда почти все ушли на фронт, ценишь немногих оставшихся друзей гораздо больше, чем прежде. Начинаешь понимать, что значила их дружба, только после того, как они ушли»¹. Призыв на фронт опустошил ряды его однокашников. Картина почти безлюдного университета вызывала оторопь у второкурсника Хаксли.

19 января 1915 года дирижабли графа Цеппелина впервые в истории нанесли бомбовые удары по Великобритании. Нападению с воздуха сначала подверглись прибрежные города Грейт-Ярмут и Кингз-Лин. В первое время немецкое командование избегало атак на столицу. Описывая жизнь Баллиол-колледжа в январе 1915 г., Хаксли не упомянул авиаудары, но отметил, что внутренняя жизнь учебного заведения стала зеркалом внешних обстоятельств. О степени ксенофобии (германофобии) свидетельствовал анекдотический случай, произошедший с его сокурсником Ройбеном Бусвайлером. Тот вернулся с каникул в колледж под другим именем: «Теперь его зовут Рональд Бозуэлл. Довольно остроумно!» (65). Такова была новая реальность: массовый антигерманизм охватил все слои населения.

Почти сразу после того, как Британия вступила в Первую мировую войну, в стране произошли массовые беспорядки. Так, в августе 1914 года в Лондоне прокатилась первая волна погромов. Толпа громила магазины, принадлежавшие немцам. Ненависть к врагу порой опережала политические акты. (Интересно, что лишь два года спустя, в 1917 году, Британская королевская семья, прежде Саксен-Кобург-Готская, была переименована в Виндзорскую династию по решению Георга V).

Вернувшись к началу весеннего семестра, студенты, по тем или иным причинам еще не призванные на военную службу, обнаружили, что перспектива продолжить полноценное обучение весьма сомнительна. Ведь даже те, кто еще оставались в Оксфорде, ожидали отправки в войска весной. На курсе, на котором числился Хаксли, осталось всего два студента. «Чтобы состоялся осенний семестр, война должна закончиться к сентябрю. Но, полагаю, это будет Тридцатилетняя война, следовательно, вряд ли семестр состоится. Весь этот треп о том, кто начал заваруху, отвратителен. Само собой разумеется, что немцы лгут, <...> и все же разрешить этот вопрос сможет лишь историк в 2000 г. <...>» (65–66).

Вот одно из характерных писем Хаксли, отправленных из Оксфорда ранней весной 1915 г.: «Сегодня настоящий весенний день. Солнце, голубое небо, птички поют – все это очень бодрит после всех этих сумрачных недель, когда были сплошные дожди да грязь. И все же жутко думать о всех тех, кто ждет весны – для них она означает лишь то, что они смогут вступить в бой с еще большим ожесточением. Но, возможно, все к лучшему, если это немного приблизит конец войны. После этой войны, полагаю, депрессивные сочинения выйдут из моды: Ибсен, Голсуорси и подобная чушь станут *démodé*. Надо будет писать бодрящие книги. <...> хотя бы для разнообразия, чтобы отвлечься от ужасов жизни. <...> Уверен, впереди большие перемены» (68).

Перспектива быстрого завершения войны оказалась обманчивой. В холлах Баллиол-колледжа обновлялись списки погибших, раненых и пропавших без вести студентов и преподавателей, многих из тех, кто преподавал Хаксли или был его другом. Писатель не мог не замечать безудержной ксенофобии и шпиономании, охватившей нацию. В письме отцу от 26 апреля 1915 года он констатировал: «Мы теряем голову и чувство юмора – скоро дело дойдет до сочинения Гимнов ненависти. Вот тогда нам конец» (70).

Буквально через несколько дней оказалось, что слова о «гимнах ненависти» – пророческие. Катастрофа крупного английского пассажирского судна «Лузитания», потопленного немецкой подводной лодкой 7 мая 1915 года, вызвала в Англии волну многотысячных манифестаций. Погромы охватили не только столицу, где были разрушены около двух тысяч магазинов и контор, но и Ливерпуль, Манчестер, Ньюкасл и другие города. Народные массы призывали правительство интернировать всех британских немцев. Если в первые месяцы войны британский истеблишмент еще не пришел к единому решению касательно антигерманских мер, то отныне стали применяться весьма жесткие санкции: многих этнических немцев выдворили из страны, часть эмигрировала добровольно. После 13 мая

1915 г. большинство оставшихся немцев призывного возраста (кроме тех, кто родился в Великобритании) было принудительно отправлено в специальные лагеря.

Что до самого Хаксли, то следует отдать ему должное: он не потерял ни присутствия духа, ни чувства юмора, ни вкуса к серьезным штудиям. Его письмо от 18 мая 1915 года свидетельствует об активной университетской и общественной жизни, равно как и об обширных интересах, в частности, к проблемам школьного образования, что довольно неожиданно, во-первых, для совсем молодого человека, во-вторых, для столь драматического периода в жизни университета и страны в целом. С момента отправки этого письма оставалось двенадцать дней до первой в истории воздушной бомбардировки Лондона. (В первые месяцы войны кайзер Вильгельм не решался отдать приказ нанести воздушные удары по столице).

31 мая 1915 года немецкий дирижабль, цеппелин, сбросил мощные бомбы на английскую столицу. Но даже это сокрушительное событие не лишило Хаксли разума, надежд и желания подтрунивать над ужасом, нависшим над Англией. В конце июля он признался: «Я не пессимист. Я думаю, что все сложится хорошо. В конце концов мы сведем весь хаос к некому единому принципу, к Абсолюту, который сейчас существует лишь потенциально; его природу мы можем пока лишь смутно улавливать» (73). Этот тезис есть сумма размышлений над реальными обстоятельствами (война и сопутствующее ей зло) и абстрактными материями (единство, гармония, Мировая Душа и пр.), что свидетельствует об особом таланте писателя – таланте видеть в частном общее и сводить эти противоположности в едином пространстве текста.

А между тем, с мая месяца 1915 года налеты дирижаблей на Лондон стали регулярными. Воздушные атаки неизменно случались в хорошую погоду и в безоблачные ночи (летчики ориентировались по Темзе, блестящей в лунном свете). Слово «цеппелин» вошло в повседневный обиход. О том, с какой выдержкой и чувством юмора Хаксли относился к происходящему кошмару, свидетельствует, например, письмо к Наоми Холдейн. Он сообщает, что его брата Джерваса отправили «к чертям», очевидно, в пункт сбора перед отправкой на фронт. «Полагаю, он уже договорился о том, чтобы его периодически возвращали сюда подлечиться от сенной лихорадки» (74). Письмо заканчивается следующим остроумным пассажем: «Ты слышала очаровательную историю о напечатанной молитве, обнаруженной у пленного немца? Начинается так: «Господи! Ты, который правит в небесах над серафимами, херувимами и цеппелинами...». Прелестно» (74)².

8 сентября 1915 года цеппелин – гигантская сигара – пролетев над собором Св. Павла, сбросил трехтонную бомбу, самый разрушительный

снаряд того времени, на финансовый центр Британии³. Как же Хаксли отреагировал на эту бомбардировку? Его сентябрьское письмо, на первый взгляд, целиком посвящено литературе – свежим романам и рецензиям в прессе. В нем ничего не говорится об ужасающей реальности войны, о бомбах, падающих на города. Послание завершает шутка на тему плохой погоды, преподанная в качестве пародии на все еще модного Метерлинка:

Дождь все не кончается. Льет день за днем, очень напоминает сцену из Метерлинка.

ПЕРВЫЙ ПАРАЛИТИК. Ох, ох. Льет дождь. Наверное, сыро.

ВТОРОЙ ПАРАЛИТИК. Но как же мрачно. Нет ни огонька. Очень то-скливо.

ТРЕТИЙ ПАРАЛИТИК. Вы забыли, что я еще и слепой. Я не вижу, насколько все мрачно. Зато мне что-то слышится. Я уверен, что я слышу какие-то звуки. Это цеппелин. Наверное, что-то случится.

ТРИ ПАРАЛИТИКА ВМЕСТЕ. Ох, ох. Мы не можем пошевелиться. Как же тоскливо. И конечно, очень досадно. Как это нас раздражает. Да, нас это раздражает.

ЧЕТВЕРТЫЙ ПАРАЛИТИК, к тому же слепоглухонемой, пребывает в полном счастье. Свет постепенно меркнет еще больше. Проходит день за днем. Дождь все не кончается. В итоге так ничего и не происходит. Очень тоскливо (77).

В октябре 1915 г. Олдос отправляет своему старшему брату Джулиану очередное остроумное послание, жалуясь, что тот совсем не утруждает себя перепиской. Младший брат обещает поступить симметрично – подобно «дражайшим бошам с их цеппами», которые в ответ на каждую бомбу, сброшенную на Англию, получают бомбовые удары по собственным городам. Далее следует антигерманский пассаж: «Слава небесам за то, что наши по-прежнему успешно наступают. Для начала вдохновляет, что мы захватили двадцать пять тысяч цельных бошей и сто пятьдесят орудий <...> превосходно; это случилось, когда все было совсем скверно. <...> Надеюсь, ты прекрасно осведомлен о невероятно комических заявлениях, поступающих из Бошландии. Больше всего мне понравилась ремарка Лассона, берлинского философа: “Мы морально и интеллектуально превосходим всех. Нам нет равных”. Как возвышенно! Упаднические, разлагающиеся страны – Англия, Франция и Россия – трепещут. Однако достаточно послушать Стравинского и Римского-Корсакова, а затем Штрауса и Рegera, как сразу понятно, какая из стран полна жизни» (79–80). Вслед за пространным разбором современного «устаревшего», «мрачного», «чудовищного», «варварски-сентиментального», «пошло-непристой-

ного» немецкого искусства (музыки, живописи и архитектуры) Хаксли заключает: «На этом фоне славянская музыка и изобразительное искусство искрятся жизнью, силой, элегантностью и энергией» (80).

В оправдание германофобии Хаксли следует сказать, что космополитизм даже самого мирно настроенного интеллектуала и художника должен был «дать сбой» в период кровавого противостояния супердержав. Стоит ли удивляться тому, что он – как оказалось, ненадолго – перестал симпатизировать немцам, разрушающим его страну и истребляющим его соотечественников? Нельзя не заметить, что порой ему отказывало чувство меры, например, когда он комментировал «нашествие» чужестранцев, т. е. иностранных студентов, на Оксфорд. Так, он безапелляционно заявил, что немногие оставшиеся в университете английские студенты «наделены не только мозгами, но и прекрасной светлой душой, светлой по сравнению с черными, желтыми, коричневыми и зеленоватыми людьми, которые вкупе с американцами населяют нынче университет, в особенности Куинс-Колледж, где все американцы имеют фамилии Шнитцбаум, Бошвурст, Швайнбаух и т. п. Невеселое место этот Куинс» (82)⁴. Скорее всего, речь идет об американских евреях, воспользовавшихся оксфордскими вакансиями. Однако этот текст – вовсе не пример антисемитизма. Как видим, объектом шуток были не еврейские, а псевдонемецкие фамилии. Осенью, глядя на неузнаваемый университет, Хаксли продолжал отпускать сомнительные шуточки про американцев, заменивших фронтовиков: «В Куинсе, например, одни чернокожие или американцы с фамилиями Шнитценбаум, Фишмахер и Шноппельгангер-Флейшман <...> Мы даже решили основать английский клуб, дабы оградить себя от Куинса и защитить Kultur» (84). Заключительный немецкий «пуант» (*Kultur*) звучит особенно эффектно на фоне неприкрыто ксенофобского тона этого пассажа.

Тем более неожиданным выглядит мартовское письмо 1916 года к отцу, где Хаксли выразил опасения по поводу стремительно развивающейся шпиономании и безудержной германофобии. Он приводит пример свежей статьи в «Morning Post», где сказано, что так называемые университетские интеллектуалы – это «кучка прогерманских отщепенцев». Хаксли замечает, что вся антигерманская пропаганда сводится к придумыванию прозвищ для немцев, одно из которых – «гунны», что очевидно призвано подчеркнуть их варварскую натуру. «А если находится кто-нибудь, кто осмелится предложить какой-то иной способ разобраться, что к чему, вместо того, чтобы взывать к низменным чувствам, то его немедленно объявляют пособником врага. *Этот сентиментальный медовый месяц ненависти затянулся; пора остепениться и трезво подумать друг о друге*» (курсив мой – И. Г.) (93).

Налицо поразительная перемена. Можно с уверенностью утверждать, что именно в марте 1916 года Хаксли пришел к одному из своих самых стойких жизненных убеждений – к пацифизму. То же самое мартовское письмо к отцу содержит примечательный рассказ, еще одно свидетельство новоприобретенной способности писателя отстраняться от военной истерии: «К нам тут ночью прилетал цеп-пелин. К счастью, я еще не ложился, а только собирался в постель, когда завывала сирена; я с удовольствием носился и всех будил. Когда я отправил в убежище всех несчастных и недовольных – еще бы, ведь я их разбудил! – я преспокойно отправился спать, в полной уверенности, что цеппы в пятидесяти милях от нас <...> Так и оказалось. Несчастные мои жертвы <...> многие так и не ложились до трех-четырех утра. Вот что я называю отличной шуткой» (93).

31 марта Хаксли констатировал, что в войне за родину англичане отказались от свободы. «Не будем забывать, что у нас не действует Habeas Corpus. <...> Свобода полностью *démodé*. Чем дольше длится эта война, тем больше ее ненавидишь. *Поначалу я пожалуй пошел бы сражаться, но сейчас, если бы и была возможность, то теперь (зная, к чему все это привело), думаю, я был бы сознательным противником войны...*» (курсив мой – И. Г.) (96–97). Как известно, Хаксли, трижды пытавшийся записаться в ряды добровольцев, был признан негодным к военной службе по причине хронической болезни глаз (практически слепоты)⁵. Он нес альтернативную гражданскую службу, работая на лесоповале рядом со знаменитой усадьбой Гарсингтон неподалеку от Оксфорда⁶.

С каждым месяцем войны укреплялось его убеждение в том, что продолжение кровавой бойни – это «безумие и преступление» (124). Он называл английских политиков, подливавших масло в огонь, «тщеславными недоумками» (122), а работников призывных пунктов для новобранцев – «похитителями тел, детоубийцами и работоторговцами» (125). Он говорил о том, что у политиков «столько власти, что они, если удастся, не дадут войне закончиться» (157). Несомненно, Хаксли еще сильнее утвердился в своей пацифистской вере, прочитав осенью 1916 года великий роман Льва Толстого. Можно с уверенностью говорить о том, что Хаксли нашел у Толстого идеи, полностью созвучные его собственным размышлениям о причинах совершающегося безумия: «Я полностью погрузился в «Войну и мир», которая по праву является величайшей книгой, невероятной – другого слова не подбирать» (115–116).

Тот факт, что налеты на Лондон участились, больше не вызывал у писателя желания оскорбительно шутить над немцами. Из его переписки исчезли снисходительные германофобские пассажи, что оче-

редной раз свидетельствует о крепости обретенного им убеждения: война – это мерзость, творимая обеими сторонами.

В конце войны Баллиол подвел итоги. Цена, которую пришлось заплатить колледжу в Первую мировую войну, оказалась впечатляющей: из 900 студентов и преподавателей, отправившихся на фронт (большинство служило простыми рядовыми), 200 погибли и примерно столько же получили ранения. Соотношение числа погибших к числу выживших оказалось в два раза выше, чем в среднем по стране. Очевидно, что эта ужасающая статистика впечатлила молодого Хаксли. Писатель остался убежденным пацифистом до конца своих дней. Следующая мировая война несколько не поколебала его веру в необходимость воздерживаться от участия в любой бойне.

Примечания

¹ *Huxley A. Letters of Aldous Huxley* / Ed. G. Smith. New York, Evanston: Harper & Row, 1969. P. 63. Далее все цитаты приводятся по этому источнику с указанием номеров страниц в тексте статьи в скобках.

² “O Gott, Du, Der über Seraphinen, Cherubinen und Zeppelin im höchsten Himmel thronst...”

³ См.: *Castle I. London 1914–1917: The Zeppelin Menace*. Oxford: Osprey Publishing, 2008.

⁴ В Баллиоле в то время были расквартированы военные. Об оксфордской жизни Олдоса Хаксли см.: *Bradshaw D. “A Blind Stay-At-Home Mole”*: Huxley at Oxford, 1913–1916 // *Aldous Huxley Annual*. 2012/2013. Vol. 12/13. P. 195–222.

⁵ См.: *Clark R. The Huxleys*. London: Heineman, 1968. P. 168.

⁶ См.: *Murray N. Aldous Huxley: A Biography*. New York: Tomas Dunne Books, St. Martin's Press, 2002. Ch. V.; *Poller J. “These Maximal Horrors of War”*: Aldous Huxley, Garsington and the Great War // *Aldous Huxley Annual*. 2006. Vol. 6. P. 63–76.

Е. Н. Ковтун (Москва)

**МИРОВАЯ ВОЙНА В ПРОГНОЗАХ
ЧЕШСКИХ ФАНТАСТОВ
(КАРЕЛ ЧАПЕК, ЯН ВАЙСС, ИРЖИ ГАУССМАНН)**

Из всех видов искусства литература, вероятно, наиболее зависима от идеологии – и, в свою очередь, оказывает на нее самое существенное влияние. Преломляясь в художественном тексте, идеологические схемы – и шире, общественные стереотипы подчас не просто характеризуют ту или иную историческую эпоху, но и воздействуют на нее, помогая обрести позднее кажущийся привычным облик.

Так, например, еще до начала Второй мировой войны в достаточной степени верные (и впоследствии во многом оправдавшиеся) представления о грядущем мировом конфликте сложились в художественной словесности, прежде всего у писателей-фантастов, чьи произведения обладали более или менее выраженной прогностической функцией. Анализ подобных текстов реализует альтернативный, по сравнению с общепринятым в науке о литературе, но, на наш взгляд, не менее плодотворный и интересный подход к изучению военной темы: не пост-рефлексия художественной словесности о Второй мировой (ее опыт, последствия, уроки), но «война как предчувствие» в литературе предвоенных лет.

Покажем это на примере творчества представителей межвоенной Чехословацкой республики (1918–1938). В чешской драматургии и прозе этого периода интересующий нас тип текстов представляют, в частности, пьесы К. Чапека «R.U.R.» (1920), «Адам-творец» (1927), «Белая болезнь» (1937) и «Мать» (1938), его же романы «Фабрика абсолюта» (1922), «Кракатит» (1924) и «Война с саламандрами» (1936), а также ряд рассказов и роман «Дом в тысячу этажей» Я. Вайсса (1929) и памфлет И. Гауссмана «Фабричное производство добродетели» (1922).

Три заявленных автора существенно разнятся по жизненному опыту, в том числе по присутствию в нем военных впечатлений. Для Яна Вайсса (1892–1972) Первая мировая война – восточный фронт, плен, тиф в лагере военнопленных, ампутация обмороженных пальцев ног – стала, пожалуй, наиболее значительным экзистенциальным переживанием, определившим проблематику творчества на долгие десятилетия. Иржи Гауссманн (1898–1923), хотя и призванный в армию, участия в боях избежал. Карела Чапека (1890–1938) спасло от призыва серьезное заболевание, однако воспоминания о военных го-

дах он сохранил отчетливо и ярко. «Определяющим моментом для его общественной позиции в 1914–1918 годах было не сочувствие той или иной из военных группировок, а отрицательное отношение к войне как таковой и к развязавшим ее силам»¹.

Несхожи писатели и по степени известности. Общеизвестный классик чешской и мировой литературы XX столетия, Чапек по популярности оставляет позади Вайсса, читательский интерес к которому вспыхнул после выхода в 1927 году его первых сборников «Барак смерти» и «Зеркало, которое опаздывает», достиг апогея после появления романа «Дом в тысячу этажей» (1929), а затем постепенно угас почти до начала 1960-х годов, когда писатель пережил вторую творческую молодость, работая в русле послевоенной научной фантастики восточноевропейского образца («В стране наших внуков», 1957; «Спутники и звездоплаватели», 1960; «Гадание о будущем», 1963). Популярность, в том числе у советской критики, в эпоху чешской «оттепели» ставилась Вайссу в вину, и серьезное изучение его творчества началось лишь на рубеже XX–XXI веков.

Гауссманн же и вовсе писателем себя не считал, склоняясь к тому, что, скорее, наделен талантом публициста. В письме к другу в 1922 году он писал: «Ты совершенно справедливо упрекаешь меня в чем-то вроде “журнализма”. У меня действительно нет творческого дара — лишь способность к подражанию и карикатуре»². Своей книге он дал подзаголовок «неправильный роман», подчеркнув тем самым, что намерен нарушить в ней все правила создания романов. Академический «Лексикон чешской литературы» определяет Гауссманна не как писателя, но как «политического сатирика и литературного пародиста»³. Впрочем, маститый чешский фантаст и исследователь фантастики О. Нефф счел «Фабричное производство добродетели» Гауссманна «лучшим образцом чешской сатирической sci-fi» и отстаивал его принадлежность к наиболее ярким сатирическим произведениям национальной литературы⁴.

Место и роль военной темы в произведениях Чапека, Вайсса и Гауссманна варьируются от основных («Барак смерти», «Белая болезнь») до фоновых и косвенных («Дом в тысячу этажей»). Различна и степень конкретизации прогнозов, их привязки к реальной исторической ситуации: она предсказуемо минимальна в произведениях 1920-х годов и максимальна в текстах, созданных во второй половине 1930-х (обратная зависимость наблюдается в обращении к опыту Первой мировой).

Каждый автор обладает, бесспорно, собственной яркой художественной манерой. Однако, невзирая на перечисленные различия, сопоставительный анализ позволяет без труда выявить в их произведениях

общие характеристики, связанные с интересующей нас темой. Это, прежде всего, проблемное поле – прогнозирование развития социально-политических процессов, могущих привести в более или менее близком будущем к новой мировой войне. С этим проблемным полем соотносятся схожие образы (магнат-чародей, изобретатель-творец, человекоподобное разумное существо и т. п.), композиционные схемы (история изобретения, хроника вымышленных событий), жанровые формы (антиутопия, притча, памфлет, фельетон, пародия на популярные жанры) и способы повествования (чередование рассказчиков, обзор событий, развернутый авторский комментарий).

Благодаря данным сходствам, в совокупности отобранные тексты позволяют сформировать вполне целостное и непротиворечивое представление о том, какой видится чешским фантастам – а с ними и европейским читателям – грядущая война. Попытаемся суммировать их прогнозы по нескольким проблемно-тематическим аспектам.

Прежде всего обращает на себя внимание осознание писателями экономической подоплеки будущего мирового конфликта. Почти во всех текстах присутствует изображение финансово-промышленных корпораций и их конкуренции за рынки сбыта. Наиболее ярко, пожалуй, эта проблематика раскрыта в романах Чапека и Гауссмана.

В «Фабрике абсолюта» зачинщиком фантастических событий, вызвавших в итоге мировую войну и уничтожение большей части человечества, выступает объединение заводов «МЕАС», в распоряжении которого оказывается новейшее изобретение – «атомный карбюратор», универсальный двигатель высокой производительности, практически не нуждающийся в топливе. Концерн («МЕАС – это десять заводов, тридцать четыре тысячи рабочих. МЕАС – ведущее предприятие по производству металлических изделий, а по производству котлов МЕАС просто вне конкуренции. Колосники МЕАС на уровне мировых стандартов»)⁵ начинает активно производить карбюраторы и распространять их в Чехии, а затем и по всему свету. И это вопреки тому, что руководство концерна прекрасно осведомлено о негативных последствиях применения новинки: попутно с энергией она привносит в мир Абсолют, божественную творческую силу, ранее скрытую в материи.

Абсолют вызывает в людях экстатические состояния религиозного свойства, буквально выбрасывающие человека из системы общепринятых правил поведения и ценностей буржуазной морали. Чего стоит хотя бы «обращение» заводчика Махата: «Вы же строили в прошлом году новые дома. – Я? – удивился Махат. – Да, да, вы правы, строил, только я, знаете ли, эти дома теперь раздарил... Ну, бедным людям... Я поселил там бедных людей... Эти бедные люди такие трогательные!

Среди них есть и увечные, – моя дочь ухаживает за ними, знаете ли. Мы все так переменились!»⁶.

В результате, по замыслу Чапека-сатирика, «боговдохновенные» обыватели начинают драки за «истинного» бога, который у каждого свой (Глава 11. «Первая баталия»). Далее в действие вмешиваются политики: «Барон Ямато улыбнулся еще учтивее. – А мы не желаем никакого нейтралитета. Он великий японец. И весь мир должен принять японскую веру <...> – Постой-ка, батюшка, – воскликнул генерал Бухтин, – какая еще такая японская вера? Коли уж вера, так пусть это будет вера православная <...> – Будда, – коротко высказался мистер Кей»⁷. В итоге война «за единого бога» приобретает характер междоусобицы планетарного масштаба.

В романе «Кракатит» за обладание иным изобретением – на этот раз речь идет о новом веществе необычайной взрывчатой силы – сражается, в числе прочих, промышленная корпорация, которой принадлежит комбинат в вымышленном городе Балттине. «Иностранное предприятие. Последнее слово техники. Лаборатория для разработки новых взрывчатых веществ. Производим керанит, метилнитрат, желтый порох и прочее. Главным образом – для армии...»⁸.

Наконец, у Гауссманна еще одно изобретение – «агатергия», способ искусственно вызывать в человеке неодолимую любовь к ближнему – оказывается в руках двух монополий, владеющих островом под названием Утопия (каждая своей половиной) и повально «агитергизирующих» его жителей. В конце концов северная и южная части острова также начинают кровопролитную войну, руководствуясь своими (диаметрально противоположными) представлениями о добре и зле.

С особым тщанием в книгах чешских фантастов выписаны образы руководителей промышленных концернов – гениальных финансистов, дельцов, топ-менеджеров, директоров – для которых выигрыш в конкурентной борьбе безусловно оправдывает любые связанные с войной потери. У Гауссманна это владельцы Утопии Матадор Хризопраз и Вампир Агиропраз, наживающиеся на военных поставках собственному населению. В творчестве Чапека сквозным (от ранней «Фабрики абсолюта» до зрелой «Войны с саламандрами») оказывается образ пана Бонди, президента концерна «МЕАС». В первом произведении он сетует на ограниченность поприща (в маленькой Чехии негде развернуться: «наши масштабы, о господи! нелепые, ничтожные, мизерные масштабы!»⁹) и оттого с азартом включается в распространение карбюраторов («Масса заказов из Германии. Свыше пяти тысяч <...> Из Японии – девятьсот заказов <...> Россия просит двести штук»¹⁰), а затем предусмотрительно бежит от катастрофических последствий

собственного бизнеса на тихоокеанский атолл, куда, по его расчетам, не смогут распространиться боевые действия.

Во втором романе Бонди, по сути, виновник появления цивилизации разумных саламандр, угрожающей существованию людей. Движимый как романтическими представлениями о колониальной торговле, так и трезвым коммерческим расчетом, Бонди финансирует промысел «первооткрывателя» саламандр капитана ван Тоха. Используемые вначале для добычи жемчуга, саламандры затем в качестве дешевой рабочей силы попадают в Европу, откуда и начинается их победное шествие по пути прогресса.

В «Кракатите» схожую функцию выполняет Карсон, директор комбината в Балтине. Его образ, впрочем, более сложен и не лишен, наряду с вполне обычными, загадочных черт. Изобретатель Прокоп, главный герой романа, при встрече с Карсоном не может как следует разглядеть его. Меняется мимика, меняется голос. «Странно – лицо у него теперь было совсем другое – оно уже не сияло блаженством, не напоминало мордочку мопса; теперь все в этом низеньком человечке стало серьезным и строгим, глаза прикрылись тяжелыми веками и лишь временами взблескивали, как два клинка матовой стали»¹¹. Позже выясняется, что и фамилия у персонажа вымышленная. Мало того, имя «Карсон» приписывает себе и представитель «конкурирующей фирмы» из другой страны, также заинтересованной в рецепте кракатита. Зыбкость и множественность обликов персонажа не просто соответствуют общей стилистике романа (демонстрирующего редкий и удачный синтез жанровых принципов научной фантастики, сказки, притчи и мифа), но и подчеркивают символику образа: Карсон – обобщение черт «капиталиста вообще», озабоченного лишь увеличением прибыли, пусть даже с риском погубить планету.

Апофеоза данный символ достигает в романе Вайсса. Тысячэтажное здание, построенное на отдаленном острове с помощью фантастического минерала солиума (он легче воздуха, а потому позволяет создавать поистине колоссальные конструкции), принадлежит супермагнату Огисферу Муллеру, скупившему весь мир и распространившему свою власть в космос. По выражению одного из жителей Дома, он «щедрый наш благодетель, кормилец наш, Господь и Владыка Земли и звезд»¹².

Муллер неуловим, одновременно присутствует всюду и не имеет истинного облика: «Никто не знает его подлинного лица. Одни твердят, что он дряхлый еврей, грязный, засаленный, с рыжими пейсами. Другие видели круглую лысую голову с двойным подбородком, словно приклеенную к уродливой туше, бесформенной, заплывшей жиром <...> Дипломаты и банкиры знают совсем другого Муллера – бледного

аристократа тридцати пяти лет, с моноклем и оттопыренной, чуть вывернутой нижней губой <...> А иные готовы поклясться, что это седовласый, согбенный старец, с лицом морщинистым, как печеное яблоко»¹³. Когда же главный герой одерживает над Муллером победу, рушится и гигантский особняк: «Где-то в немыслимой глубине раздался чудовищный грохот, как будто луна сорвалась с орбиты и врезалась в землю. Стены, пол и потолок начали заваливаться набок <...>»¹⁴.

Отчасти необыкновенные способности Муллера и его мистическая связь с Домом объясняются техническими новинками (например, телеэкранами и подслушивающими устройствами, вмонтированными в потолок комнат). Отчасти – болезненным состоянием главного героя (составляющие сюжет события представляют собой его галлюцинации в тифозном бараке во время Первой мировой войны). Но главным образом они служат заострению авторской мысли. Персонаж обретает мифологизированный облик, воспринимаясь как inferнальный архетип, воплощение вселенского зла, персонификация угрожающей человечеству гибели.

Не менее значимы для всех трех писателей и образы политических ставленников финансово-промышленного капитала, защитников интересов магнатов и проводников их воли – тиранов, диктаторов, военных вождей, мнящих себя истинными воплощениями Разума и избранниками Провидения. Этот тип персонажа ярче всего представлен в пьесе «Белая болезнь». Глава воинственной державы (за которой угадывается фашистская Германия) Маршал уверенно ведет народ к победе: «Я начал войну, не вступая предварительно в унижительные переговоры с этим маленьким, ничтожным государством, которое воображает, что может безнаказанно провоцировать и оскорблять нашу великую нацию <...> Мы не хотим войны, но мы победим! Победим, ибо такова воля божия!»¹⁵. Столь же уверен в превосходстве своих подданных Верховный саламандр. «И тогда среди ночной тишины раздался хриплый, утомленный, но все же повелительный голос: Алло, люди!.. Мы не хотим причинять вам напрасный вред. Мы только хотим, чтобы вы эвакуировали морские побережья. Если послушаетесь, избежите прискорбных последствий. Впредь будем сообщать вам не менее чем за две недели, в каком именно месте мы намерены расширить наше море»¹⁶. Псевдо-«мирная» риторика персонажей прекрасно передает стиль дипломатических переговоров и политических демаршей 1930-х годов. И только ли той эпохи?

Гротескно-комической параллелью чапековским диктаторам может считаться у Гауссмана вождь произошедшей в Утопии (в результате войны) революции российско-февральского типа. Это «бывший адвокат и депутат Меленский» (намек на А. Ф. Керенского), выдаю-

щийся оратор, однажды сумевший всего лишь пятиминутным выступлением «сначала вызвать гневные выкрики присяжных в адрес обвиняемого, затем заставить их громко рыдать, через минуту рассмешить и в конечном итоге ввергнуть в настроение столь сентиментальное, что они не только отпустили подсудимого, но и организовали добровольный сбор пожертвований в его пользу»¹⁷.

Интересы промышленного капитала, оплачивающего фанатизм политических радикалов, по мнению Чапека, почти не оставляют человечеству шансов. «Что делать, по-видимому, мир должен погибнуть; но по крайней мере это произойдет на основании общепризнанных экономических и политических соображений <...> Никакой космической катастрофы – только интересы государственные и хозяйственные, соображения престижа и прочее»¹⁸. Даже осознавая угрозу, сильные мира сего не способны остановиться. «Знаешь, кто даже теперь, когда пятая часть Европы уже потоплена, все еще поставляет саламандрам взрывчатые вещества, торпеды и сверла? <...> Кто ссужает саламандр деньгами, кто финансирует Конец Света, весь этот новый всемирный потоп? – Знаю. Все промышленные предприятия. Все банки. Все правительства»¹⁹.

Не менее точно охарактеризован чешскими фантастами и противоположный полюс социума, необходимый для развязывания мировой войны: толпа, послушные солдаты, исполнители воли Великих. Тревогу авторов вызывает милитаризация социума и бессилие творческой личности перед однородностью механизированных масс («R.U.R.», «Белая болезнь», «Война с саламандрами»). Но если метафорическое олицетворение массы, чапековские роботы и саламандры еще в чем-то достойны сочувствия (человечество долгое время использует их в качестве рабов), то сторонники Маршала в пьесе «Белая болезнь» отнюдь не являются представителями социального «дна». Подобно Сыну из вполне приличной семьи (отец семейства руководит бухгалтерией на военных предприятиях барона Крюга), они – выходцы из среднего класса, и их воинственные чувства подогревает не поправленное достоинство или нужда. «Сын. Ну-ка, все разом: Да здравствует война! Толпа. Да здравствует война! Сын. Нас ведет Маршал!.. Толпа. Маршал! Маршал!.. Гален. Нет, только не война! Войны не надо!... Возгласы: "Он оскорбляет Маршала!", "На фонарь его!", "Смерть ему!" Возбужденная толпа смыкается вокруг Галена»²⁰.

Что превращает индивидуумов в толпу, слепо повинующуюся тиранам? Вопрос для всех трех авторов не праздный. Это и алчность, и подкуп властями, и ущемленное самолюбие тех, кому не посчастливилось пробиться наверх. В романе Вайсса люмпены – мошенники, воры, наемные убийцы – наперебой предлагают Муллеру (отнюдь не

бесплатно!) свои услуги для борьбы и с восставшими рабочими, и с главным героем – детективом Петром Броком, расследующим преступления хозяина Дома.

Но писателей, в частности Чапека, интересуют и более тонкие механизмы утверждения идеологического диктата. В толпу сгоняет людей одинаковость, бездумность, система. В максимально открытой форме эта идея высказана в пьесе-притче «Адам-творец». Ее герой в порыве анархического бунтарства уничтожает не просто Землю, но весь тварный мир – а затем по воле Господа вынужден обустроивать его заново. Одним из первых он создает себе соратника, духовного двойника Альтер Эго. Последний требует себе половину глиняной кучи, из которой возникает новое бытие, и, движимый духом противоречия, решает фабриковать не личностей, как Адам (что хлопотно и долго), но однородную человеческую массу. «Адам. Что ты хочешь создать? <...> Альтер Эго. Больше, чем человека! <...> Массу! Это мое открытие: сотворение толп <...> Адам. Толп людей? Альтер Эго. И вовсе не людей! Люди – пройденный этап. Наступило время толп»²¹.

Толпа создается по единому лекалу. В пьесе это полая форма человека: «Альтер Эго. Мой патент! Набьешь сюда глину, дунешь – и готово! Серийное производство. Дюжина за пять минут!.. Один к одному! И у всех одна и та же мысль. Адам. Какая?.. Альтер Эго. Неважно какая, лишь бы – одна и та же»²². Детища Альтер Эго носят одинаковые комбинезоны цвета хаки, почесываются и напевают в унисон. Столь же единодушно, строим, они идут на бой с людьми Адама. Впрочем, последние, подчеркнуто разные (среди них – Ученый, Пиит, Ритор, Романтик) и ни в чем не согласные между собой, не менее яростно, хоть и не организованно, бросаются на противников из стана Альтер Эго. Как видно, и яркая индивидуальность отнюдь не застрахована от участия в массовых акциях, в том числе кровопролитных.

Как именно внушается массе «одна и та же мысль», показано в романе Вайсса. Задействованы и мистификации, и откровенная ложь. Речь идет о деятельности так называемого концерна «Вселенная», коммерческой фирмы, которая предлагает обитателям Муллер-дома туристические поездки и даже эмиграцию на другие планеты. «Земельные участки на звездах! Продаем по умеренной цене», – гласит яркая реклама концерна. Но тех, кто решился купить билет в космос, ждет не увлекательное путешествие, но смерть в газовой камере.

Другие способы манипулирования общественным сознанием раскрыты в романе «Войне с саламандрами» на примере распространения расовых теорий фашизма. «Немецкий исследователь д-р Ганс Тюринг установил, что балтийская саламандра – очевидно, под влиянием среды... несколько светлее, ходит прямее и... у нее более узкий и про-

долговатый череп, чем у других саламандр. Эта разновидность получила название *der Nordmolch* <...> Германская печать начала усердно заниматься балтийской саламандрой. Главным образом подчеркивалось, что именно под влиянием немецкой среды эта саламандра превратилась в особый и притом высший расовый тип, который природа, бесспорно, поставила над всеми другими саламандрами. Германская печать с презрением писала о дегенеративных средиземноморских саламандрах, вырождающихся физически и морально, о диких тропических саламандрах и вообще о низших, варварских и звероподобных саламандрах других наций»²³.

Пресса играет особую роль в потребном власти имущим воспитании масс. Все три писателя хорошо знали мир СМИ. Чапек с 1921 года входил в состав редакции «Лидовых новин», одной из наиболее популярных чешских газет межвоенной эпохи. Гауссманн сотрудничал с журналами «Час» и «Народ», еженедельником «Гумористицке листы» и другими периодическими изданиями. С журнальных публикаций начал свое творчество и Вайсс. Представители прессы, подчас откровенно продажной и беспринципной, нередко появляются на страницах их произведений.

Вот, например, сотрудник «крупнейшего католического, он же массовый», журнала «Друг народа» («Фабрика абсолюта») патер Иошт, подгоняемый метранпажем, ищет слова обличения для сторонников нового бога. «“Дьявольские махинации” у нас уже были? – Позавчера... – А “Вероломные происки”? – Тоже были <...> “Безбожное изобретение”? – Раз шесть по меньшей мере <...> – Какая жалость!.. Вам ничего подходящего в голову не приходит? <...> – Ну, скажем, “Преступная ограниченность” или “Распутная злоба”. – Прекрасно, – с облегчением вздохнул патер Иошт. – И откуда у вас столько прекрасных идей, пан Новотный? – Из старых подборок “Друга народа”»²⁴. Чуть позже, узнав, что мнение «наверху» изменилось (епископ Линда: «А теперь ты, Иоштичек, сделаешь поворот кругом, станешь из Савла Павлом. Сочинишь славную передовичку <...> что Святая конгрегация... приняла Абсолют в лоно церкви»²⁵), Иошт пустит в ход драгоценные находки уже против врагов Абсолюта.

Способных противостоять пропаганде, сторониться толпы и вообще ощущать ответственность за судьбу человечества не так уж много: разрушающий империю Муллера Петр Брок; доктор Гален, нашедший средство от «белой болезни» и пытающийся с его помощью заставить сильных мира сего отказаться от войн. Наконец, чапековские «маленькие люди» – обыватели, домохозяева, приспособленцы, в трудную минуту способные, однако, если и не на открытое сопротивление тиранам, то на жалость к их жертвам или хотя бы осознание собст-

венной вины. Таков Поскребыш, персонаж пьесы «Адам-творец», сам собой возникший из неиспользованных Адамом остатков глины. Таков Повондра, швейцар всемогущего пана Бонди, устроивший встречу хозяина с капитаном ван Тохом и тем самым – иносказательно и буквально – открывшим двери цивилизации саламандр. Такова Мать в одноименной пьесе, сумевшая отказаться от исконно женской позиции невмешательства в мужские дела – и пославшая последнего оставшегося в живых сына на войну, защищать невинных.

А что же интеллектуалы? Властители дум, чье предназначение – напоминать погрязшим в быте массам о ценностях духовных? Здесь писатели в целом пессимистичны. «Есть ли что-нибудь достаточно пагубное, страшное и бессмысленное, чтобы не нашлось интеллигента, который захотел бы с помощью такого средства возродить мир?» – восклицает Чапек в романе «Война с саламандрами»²⁶. И действительно, большинство персонажей-интеллектуалов вольно или невольно упражняются именно в разработке средств массового уничтожения. Это инженеры Марек (придумавший атомный карбюратор) и Прокоп (творец кракатита), профессор Фабрициус (создатель «агатергии»), Россум-старший, изготовивший первого робота, построивший Пушки отрицания философ Адам. Увы, творчески мыслящих индивидуумов более заботят собственные амбиции, удовлетворение, получаемое от самого процесса познания, а нередко и коммерческая ценность свершаемых открытий.

Большинство фантастических посылок в изучаемых текстах откровенно условны: состав кракатита, сущность агатергии, рецепт изготовления роботов или физиология разумных саламандр описаны иносказательно или намеренно кратко. Пушки отрицания и вовсе подается как откровенная метафора. «А да м. Славное мое оружие – что такое порох и динамит против “нет” в устах человека? Сколько отрицаний собрал я <...> сколько перечитал и переспорил, пока не исполнился Духа ниспровержения!»²⁷.

И тем не менее, нельзя не признать за авторами удивительной точности некоторых предвидений. В их числе атомная энергия («Фабрика абсолюта»), планетарные эпидемии («Белая болезнь»), газовые камеры («Дом в тысячу этажей»). Особенно печально-узнаваем последний прогноз. В романе Вайсса купивших билеты к далеким звездам, дабы не раскрылись махинации концерна «Вселенная», умерщвляют способом, который позже фашисты применяли в лагерях смерти. «Узкий коридор не спеша проглатывал одного путешественника за другим <...> Все шли гуськом, склонив головы <...> желтоватый огонь высвечивал движущую вереницу тел <...> Бархатисто-черный круглый зал <...> со всех сторон слышатся крики отчаяния, плач <...> – Измена, измена, мы

все здесь погибнем! <...> Станный, одуряюще приторный запах <...> Все показывают вверх на металлическую трубку в стене, из которой валит и быстро тает в воздухе белый дым <...> Концентрация газа быстро растет <...> Люди падают друг на друга»²⁸.

Чапек же довольно близко к истине предсказал и даты новой мировой войны. В «Фабрике абсолюта» она начинается 12 марта 1944 года и длится до осени 1953-го. Кстати, местом начала войны оказывается Германия. Столкновение протестантов с католиками происходит в юго-западной Баварии, первые сведения о нем приходят из Мюнхена. Учитывая время создания романа (1922 год, еще до «пивного путча», первой заметной политической акции нацистов), можно говорить об интуитивной авторской догадке относительно территории, с которой позже придет в Европу Вторая мировая.

Все рассматриваемые тексты представляют своего рода авторский «лабораторный эксперимент» с судьбами планеты – эдакую пробную «бурю в пробирке». Отсюда четкая локализация места действия: остров («R.U.R», «Фабричное производство добродетели», «Дом в тысячу этажей»), условная маленькая страна («Кракатит», «Адам-творец», «Белая болезнь»), даже единственная комната («Мать»). Ярче всего обособленность вымышленного пространства ощутима в романе Вайсса: «Нет у Муллер-дома ни окон, ни дверей. В него трудно проникнуть и еще труднее выбраться. Он ничем не связан с окружающим миром <...>»²⁹.

Система персонажей большинства книг являет собой социум в миниатюре. Так, интерьер Муллер-дома обустроен в соответствии с общественной иерархией. «Здесь место жительства зависит от капитала. Чем ниже этаж, тем выше благосостояние. Чем выше поднимаешься, тем труднее жить»³⁰. В «белъэтаже» расположена Гедония – город наслаждений, где чаще всего появляется и сам хозяин. Выше – Вест-Вестер, город авантюристов, бандитов, убийц. Еще выше живут рабочие, над ними – богадельни, больницы и тюрьмы. Последние этажи отданы крематориям. А над ними, как символ вечной изменчивости бытия и эволюции жизни на планете, «идет строительство, вечное строительство, этаж лепится к этажу, и нет этому ни конца, ни края»³¹. В неустойчивости вымышленных локаций – рушится особняк Муллера, печальна участь страны Маршала, пустеет дом Матери, изгнан из привычного окружения Прокоп – явственно ощутима болезненно осознаваемая писателями хрупкость мирового порядка.

Наконец, весьма достоверно предсказан Чапеком, Вайссом и Гаусманном глобальный характер грядущей войны – массовые разрушения и жертвы, вплоть до полной («R.U.R.») или почти полной («Война с саламандрами») гибели людей. «Однако война <...> была действительно без преувеличений Величайшей Войной <...> Это была самая

великая война со времен сотворения мира как по числу жертв, так и по протяженности фронтов <...>³² («Фабрика абсолюта»).

Важно, что актуальность прогнозов чешских писателей отнюдь не оказалась утраченной и после завершения Второй мировой войны. Перечтем, например, предисловие Чапека к «Белой болезни». Если не знать года создания пьесы, можно решить, что он пишет о наших днях. «Один из характерных признаков послевоенного времени – отход от того, что кое-где почти презрительно называют ”гуманизмом”. Это слово означает благоговейное уважение к жизни и правам человека, любовь к свободе и миру, стремление к правде и справедливости и другие нравственные постулаты, которые <...> считались доселе смыслом человеческого прогресса <...> Дух политического авторитаризма воинственно противостоит <...> демократическому гуманизму. Из года в год этот конфликт все грознее обостряется на международной арене, но одновременно он – внутренняя проблема каждого народа. Внешне он всего отчетливее проявляется военной напряженностью в нынешней Европе и растущей склонностью решать политические вопросы средствами насилия и убийства»³³.

Проблематика книг чешских фантастов – как и их зарубежных коллег, от Г. Уэллса и О. Степлдона до нынешних Д. Симмонса или П. Уоттса, – гораздо более широка, нежели просто попытка предсказать ход мировой истории на несколько десятилетий вперед. Главный тезис социально-философской фантастики XX столетия не опровергнут и сегодня: цивилизация слишком стремительно движется по пути прогресса. Социальные институты, нравственность и мораль катастрофически отстают от развития технологий. Это чревато новыми кризисами и войнами, в перспективе – угрожает самому существованию человечества.

Примечания

¹ Малевиц О. М. Карел Чапек: Критико-биографический очерк. 2-е изд., доп. М.: Художественная литература, 1989. С. 39.

² Цит. по: Neff O. Něco je jinak: komentář k české literární fantastice. Praha: Albatros, 1981. S. 143.

³ Lexikon české literatury. V II/I. Praha: Academia, 1993. S. 98.

⁴ Neff O. Něco je jinak. S. 141, 149.

⁵ Чапек К. Собр. соч.: в 7 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1975. С. 11.

⁶ Там же. С. 38–39.

⁷ Там же. С. 112–113.

⁸ Там же. С. 237.

⁹ Там же. С. 9.

¹⁰ Там же. С. 42.

¹¹ Там же. С. 237.

¹² Чапек К.; Вайсс Я. Война с саламандрами. Дом в тысячу этажей. М.: Радуга, 1986. С. 238.

¹³ Там же. С. 239.

¹⁴ Там же. С. 353.

¹⁵ Чапек К. Собр. соч. Т. 4. М., 1976. С. 505–506.

¹⁶ Чапек К.; Вайсс Я. Война с саламандрами. Дом в тысячу этажей. С. 205.

¹⁷ Цит. по: Neff O. Nêso je jinak. S. 153.

¹⁸ Чапек К.; Вайсс Я. Война с саламандрами. Дом в тысячу этажей. С. 223.

¹⁹ Там же. С. 224.

²⁰ Чапек К. Собр. соч. Т. 4. С. 515.

²¹ Там же. С. 400.

²² Там же. С. 404.

²³ Чапек К.; Вайсс Я. Война с саламандрами. Дом в тысячу этажей. С. 185–186.

²⁴ Чапек К. Собр. соч. Т. 2. С. 98–99.

²⁵ Там же. С. 102.

²⁶ Чапек К.; Вайсс Я. Война с саламандрами. Дом в тысячу этажей. С. 223–224.

²⁷ Чапек К. Собр. соч. Т. 4. С. 360–362.

²⁸ Чапек К.; Вайсс Я. Война с саламандрами. Дом в тысячу этажей. С. 270–271.

²⁹ Там же. С. 240.

³⁰ Там же. С. 241.

³¹ Там же.

³² Чапек К. Собр. соч. Т. 2. С. 133.

³³ Чапек К. Собр. соч. Т. 4. С. 447–448.

М. Мартин Хихон (Касерес, Испания)

**«ВЕРШИНЫ ЭСТРЕМАДУРЫ» ХОСЕ ЭРРЕРА ПЕТЕРЕ.
ЦЕНЗУРА И САМОЦЕНЗУРА РОМАНА В ИСТОРИЧЕСКОЙ
ПЕРСПЕКТИВЕ***

Хосе Эррера Петере (José Herrera Petere) родился в Гвадалахаре (Испания) 27 октября 1909 года, скончался в Женеве (Швейцария) 7 февраля 1977 года. Романист, драматург, поэт и эссеист, он с ранних лет стремился к тому, чтобы занять достойное место в мире литературы. Сюрреалист в начале своего творческого пути, вступив в Коммунистический союз молодежи, Петере принял активное участие в работе таких журналов, как «Octubre», «Tensor» и «Nueva cultura». Он также внес свой вклад в передел общественного порядка, обрушив сатиру на реакционные круги в сборнике рассказов «Роженица» (La parturienta, 1936) и позднее, в годы Гражданской войны, изобличив их в трилогии, в состав которой вошли романы «Мадридская сталь» («Acero de Madrid»), «Кровавые мосты» («Puentes de sangre») и «Вершины Эстремадуры» («Cumbres de Extremadura»), датируемые 1938 годом. После разгрома республики силами франкистов Эррера Петере эмигрировал в Мексику, где сотрудничал с такими журналами, как «Romance», «Hijo pródigo», «España», тогда же в издательстве «Сенека» выходит его роман «Неот ступный туман» («Niebla de cuernos», 1940). В Мексике он также пишет роман и ряд рассказов, которые остались неизданными. Отъезд в Швейцарию в 1947 году положил конец связям Петере с эмигрантской средой. В Женеве он сосредотачивается на поэзии и драматургии. На примере таких сочинений, как «Карпио де Тахо» («Carpio de Tajo»), «Свинец и ртуть» («Plomo y mercurio»), «Серрана-де-ла-Вера» («La Serrana de la Vera») и «Голос из колодца» («La voz del pozo») можно видеть процесс становления Петере в качестве драматурга. К столетию со дня рождения писателя в Испании вышло собрание сочинений, что вызвало большой интерес к творчеству соотечественника.

**«ВЕРШИНЫ ЭСТРЕМАДУРЫ»: КУЛЬМИНАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ О ВОЙНЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ Х. ЭРРЕРА ПЕТЕРЕ**

«Вершины Эстремадуры», самый известный роман Петере, был задуман писателем во время его пребывания на эстремадурском фронте. Роман едва успел выйти в печать перед захватом армией Франко

* Перевод с исп. В. Ю. Поповой.

Барселоны и был переиздан в своей второй редакции, расширенной и измененной, в 1945 году¹. Обратимся сначала к первому изданию романа, затем ко второму, а также упомянем проект третьего переиздания, который не был осуществлен.

Роман состоит из четырех частей, обозначенных как «вершины», и обладает пластичной и центробежной структурой. В центре повествования один персонаж, Боэмуно, крестьянин левых убеждений из Торвискоса, вынужденный бежать после прихода франкистов, и «коллективный герой», жители села Сан-Висенте-де-Алькантара, повергнутые в ужас безжалостными репрессиями мятежных военных и с помощью Боэмуно едва успевающие уйти к республиканцам от захвативших село фашистов².

Роман состоит из четырех частей – «вершин», как обозначил их автор. Название «вершина» имеет двойное толкование. С одной стороны, оно указывает на пейзаж, в котором развивается большая часть действия романа, – горные хребты, где укрываются военные, сливаясь с окружающим ландшафтом³. Здесь устремления партизан соединяются в единое целое с природой, что говорит о справедливости их воззрений. С другой стороны, образ «вершины» также указывает на кульминацию повествования.

В первом издании первая, третья и четвертая из четырех «вершин» (частей романа) имеют счастливое завершение для Боэмуно и партизан, и только в финале второй «вершины» перед нами – ситуация неопределенности. Беглецы из Сан-Висенте смотрят издали на свое разрушенное село. Тем не менее, это кульминация, конец прежней жизни, сведение ее к чрезвычайной ситуации, нацеленной на борьбу; ощущение перехода к существованию более насыщенному. Когда Боэмуно спасает людей из Сан-Висенте, устраивается праздник, а он, поняв всю важность уроков Манолито, с небывалым рвением принимается за обучение грамоте: «Народный герой должен быть человеком образованным». Роман заканчивается описанием культурной работы Манолито, который и учит читать, и дает уроки политического воспитания: «Комиссар Манолито обучал его и других партизан, чередуя занятия с обсуждением проблем политики. <...> Однажды Боэмуно прочитал с удивительной легкостью, буквально за пару минут, допустив ошибки всего четыре или пять раз, фразу: “ФАШИЗМ – ИЗМЕНА РОДИНЕ”».

Роман «Вершины Эстремадуры» был опубликован издательством «Нуэстро Пуэбло», и именно он может быть признан лучшим романом Петере. Тем не менее, книга не смогла дойти до того читателя, для которого была написана. Когда тираж был уже отпечатан и доставлен в Распределительную контору Барселоны, город был взят франкистами. По этой причине тираж не смог разойтись, и большая часть книг была уничтожена.

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ «ВЕРШИН ЭСТРЕМАДУРЫ»

Роман прошел бы почти незамеченным, если бы его тема внезапно не приобрела актуальность в начале 1940-х гг. Компартия Испании поддерживала военное сопротивление партизан, что в литературе предопределило образ партизана как «истинного представителя испанского народа».

Ситуация была подходящей, и Петере почувствовал момент, уместный для переиздания «Вершин Эстремадуры»; роман возглавил длинный список произведений с главными героями – партизанами. Как пишет исследователь М. Аснар Солер, «для авторов-коммунистов партизанский опыт определил тематику лирических произведений, прозы и театра»⁴. Партизанская тема, маргинальная во время гражданской войны, на несколько лет вышла на первый план.

Для второго издания текст романа был значительно изменен⁵. Автор добавил к четырем «вершинам» еще одну, пятую часть, финал которой меняет смысл произведения. Текст редактировался при новых обстоятельствах: война, в которой намеревались победить, закончилась поражением для республиканцев, и события книги приобретали теперь трагическое звучание. Так, были добавлены новые подвиги Боэмуно, которые имели драматический финал. Теперь его жена бездумно рассказывала соседкам о его возвращении домой, и его схватывали фалангисты. После пыток его казнили с применением гарроты на главной площади толедского села Оропеса. В добавленном «Послесловии» сообщается о судьбе других партизан: «многие пали, но большинство спаслось», и «несколько недель спустя после разгрома, Делейтосо возродил партизанский отряд».

Роман был прекрасно принят испанскими писателями-эмигрантами и мексиканскими критиками. Фернандо Бенитес, директор культурного приложения к газете «Nacional» (Мехико), с которой активно сотрудничал Петере, напечатал хвалебный отзыв. Петере был назван «образцовым писателем-партизаном» и было отмечено использование писателем народного языка: «Петере энергично избавился от риторики и написал книгу, появившуюся словно среди выстрелов <...>, прямую, грубую, бурлящую жизнью, где люди говорят на своем языке и свободно двигаются»⁶.

Другой доброжелательный отзыв принадлежит перу мексиканца Хесуса Савалы (в журнале «Letras de México», где также регулярно публиковался Петере), особо отметившего стиль романа, написанного «непринужденно и, в то же время, естественно и действенно» и оценившего вышедшую книгу как «достоверный источник беззакония и жестокости испанского франкизма»⁷. Хуан Рехано, близкий друг

и соратник Петере, также приветствовал появление произведения в журнале «Revista de Guatemala»⁸. В 1951 году «Вершины Эстремадуры» вышли на чешском и словацком языках, с прологами, в которых читателю подробно рассказывалось о смысле партизанской борьбы⁹.

Но несомненно самым значительным стал отклик самой Пассионарии (Долорес Ибаррури), которая написала Петере письмо, напечатанное в журнале «Esraña popular» вместе с комплиментарной статьей «Эррера Петере, борец и народный поэт», в которой автор был явлен образом того «великого, что может сделать поэт в борьбе за освобождение своего народа, — повсюду, перебирая струны своей лиры, выражать эту борьбу»¹⁰.

Долорес Ибаррури пишет:

Я прочла твою книгу «Вершины Эстремадуры». Мне передали ее в бюро, где работают наши люди. Это приятный сюрприз. Я начала читать и не могла остановиться. Я ехала домой и читала ее в дороге (20 км метро и автобусом). Я хотела узнать о конце Боэмундо, простого и человеческого, этого Боэмундо, в одном котором живут тысячи безымянных героев нашей войны, людей цельных, самоотверженных патриотов, которые предпочитают борьбу и смерть бесчестию.

Спасибо за книгу. Когда напишешь следующую?¹¹.

Эррера Петере был вдохновлен письмом Ибаррури и написал пьесу «Карпио де Тахо» (1957), где звучат многие мотивы «Вершин». Благодаря второму изданию, «Вершины Эстремадуры» положили начало литературе о партизанах, в основном создававшейся авторами, близкими Компартии, писавшими прозу и поэзию, театральные пьесы, а также биографические очерки о партизанах.

В СССР на книгу откликнется рецензией Инна Тынянова, и через С. Арконаду и Ф. Кельина Эррера Петере будет хлопотать о переводе романа на русский язык, многие фрагменты которого на испанском войдут в «Хрестоматию испанской литературы. XX век» (1949). Это даст импульс переводам на чешский и словацкий языки в 1951 году, когда Гражданская война в Испании станет одним из основных топов памяти антифашизма, превращенного в инструмент оправдания коммунистических режимов. Изменение стратегии КПИ и отказ от вооруженной борьбы, напротив, приведут к тому, что книга «Карпио де Тахо» (1957), задуманная как театральная версия его романа, будет встречена молчанием в партийной печати.

**ТРЕТЬЯ РЕДАКЦИЯ «ВЕРШИН ЭСТРЕМАДУРЫ»
И ПРОЕКТ ПЕРЕИЗДАНИЯ**

Петере, считавший «Вершины Эстремадуры» своим лучшим романом, сожалел о том, что он недоступен своему «естественному» читателю, – испанской публике. Возможность исправить это положение дел наметилась в 1960-е гг. в переписке с Рафаэлем Бошом, испанским профессором, работавшим в США, который в 1963 г. на год переехал в Испанию, где планировал издание произведений Петере, в том числе и «Вершин Эстремадуры».

Проект провалился, но в октябре 1967 года Бош, уже из США, писал ему о «создании издательства» и попросил выслать копию «Вершин». Петере серьезно подошел к делу и подготовил «цензурированную» версию романа для его издания в Испании, а именно в Валенсии, где Рафаэль Бош думал создать издательство, которое, при поддержке престижного издательского дома «Графикас Солер», опубликовало бы полное собрание сочинений Петере.

Эта «цензурированная редакция» сохранилась в архиве Провинциального совета Гвадалахары, в двух книгах «Вершин» издательства «Исла» 1945 года, с обильной правкой, внесенной автором¹². Хотя роман подвергся переделке в расчете на определенную публику и литературную ситуацию в Испании в условиях диктатуры, вполне уместно было бы упомянуть о ней в качестве послесловия.

Существенная правка вносится с самого начала, где Петере удалил предисловие, отчего роман сразу открывается появлением Боэмундо, без введения. Значительная часть внесенных изменений заключается в удалении бранных выражений, например, «сволочь», «рогач», «ядренный», даже из названий глав. Столь строгий подход дал отрицательный результат: самые реалистичные и удачные диалоги романа теряют свою насыщенность и экспрессию. Эта установка скажется и на текстах многих народных песен, включенных в роман, некоторые из которых содержат революционные аллюзии¹³. В других случаях кажется, что Петере действует с излишним рвением, например, удаляя характерное восклицание Боэмундо «Мать Божья!» или невинные народные присказки.

Также были удалены – возможно, из-за антиклерикальной направленности – некоторые самые смешные и истинно народные по своему духу фрагменты текста, как, например, тот, где Ла-Манчега, подхватывая идеи Делейтосо, излагает свою трактовку эпохи Просвещения и марксистских экономических теорий.

С другой стороны, Петере удалил большую часть сниженных характеристик врага, например, сравнение фашистов с «гиенами»¹⁴ или

лоркианский образ «черных черепов», использованный в описании гвардейцев, которые штурмуют село Сан-Висенте. Писатель решил быть толерантным к союзникам мятежников и удалил сравнение арабских наемников с «шимпанзе», а также убрал обильные намеки на гомосексуальность итальянских солдат, которые ехали в поезде, подорванном партизанами.

Что касается Сойло Коймо, одного из предателей-приспособленцев, Петере полностью исключил пассаж с посещением «публичного дома в Касересе, за собором» и сцену, где Коймо учит профессии юную проститутку. Еще более предсказуемым становится удаление пародийного сравнения Франко, надменно позирующего на фотоснимке, с «крокетом в панировке». Писатель даже заменяет слово «убийство» на «расстрелы» в описании жестокой франкистской расправы в Эстремадуре. Другим примером могут послужить идеологические причины, например, когда «веру в Революцию» Боэмундо автор заменяет на «веру в Республику».

За этими и другими изменениями, разрушающими поэтику романа, стоит разочарование Петере в эмиграции и желание быть опубликованным в Испании – даже ценой своих убеждений и самоцензуры, обычной для литературного поля «внутренней» Испании.

Примечания

¹ Первое издание: *Herrera Petere J.* Cumbres de Extremadura. Novela de guerrilleros. Madrid-Barcelona: Nuestro Pueblo, 1938. Второе издание: Cumbres de Extremadura. Novela de guerrilleros. México: Editorial Isla, 1945. Текст цитируется по критическому изданию *Herrera Petere J.* Obras Completas. Narrativa I / D. Gimeno Puyol. Guadalajara: Diputación de la Guadalajara, 2008. P. 421–581.

² Вопрос о жертвах репрессий двух сторон-участниц испанской гражданской войны долгие годы оставался открытым. По последним оценкам жертвы франкистов составили 130 199 чел., а республиканцев – 49 272 чел. См.: *Violencia roja y azul* / Ed. F. Espinosa Maestre. España, 1936–1950. Barcelona: Crítica. P. 78, 247. О действиях франкистских военных в Эстремадуре, см. *Espinosa Maestre F.* La columna de la muerte. El avance del ejército franquista de Sevilla a Badajoz. Barcelona: Crítica, 2003.

³ Например, в «Вершинах Эстремадуры» читаем: «Взгорья Эстремадуры расцвели отрядами партизан, горячим и живым снегом, который временами отстреливался».

⁴ *Aznar Soler M.* El Partido Comunista de España y la literatura del exilio republicano // El exilio español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995) / Ed. M. Aznar Soler. V. 2. Barcelona: GEXEL, 1999. P. 25.

⁵ См. полн. собр. соч. Х. Эрреры Петере, снабженное критическими материалами (сост. Долорес Химено): *Herrera Petere J. Obras Completas. Narrativa I*. P. 585–607.

⁶ *Benítez F. Libros. Cumbres de Extremadura // La Cultura en México*. 1945. 23 de septiembre. P. 2.

⁷ *Zavala J. Cumbres de Extremadura // Letras de México*. V. V (año IX). N° 117. 1945. 1 de octubre. P. 3.

⁸ *Rejano J. “Cumbres de Extremadura” de José Herrera Petere // Revista de Guatemala*. V. V. 1946.

⁹ *Vrcholky Extremadura*. Praga: Naše vojsko, 1951; *Extremadurské končiare*. Bratislava: Slov. Spisovateľ, 1951. Автор выражает признательность Мацею Адаму Степьену за помощь в переводе содержания прологов с чешского и словацкого.

¹⁰ *Herrera Petere, luchador y poeta del pueblo // España Popular*. № 300. 1946. 5 de julio. P. 4.

¹¹ *Carta de Dolores Ibárruri a Herrera Petere // España Popular*, 300. 1946. 5 de julio. P. 4.

¹² В обоих томах были внесены одинаковые поправки, в издании в твердом переплете они были отмечены синими и красными чернилами, а в мягком переплете пометки делались карандашом.

¹³ Так, например, Петере убрал слова песни: «Когда мы выступаем, / Мы скандируем, подняв кулак, / Да здравствуют эстремадурцы, / Отважные парни!» Возможно, автор не хотел привлекать внимание цензора выражением «подняв кулак».

¹⁴ Одно из самых распространенных определений фашистов, как показывает заголовок романсеро Феликса Парелеса «Пока воет фашистская гиена» (1938).

Е. В. Фейгина (Москва)

ИДЕОЛОГИЯ И ПОЭТИЧЕСКАЯ СВОБОДА В ТВОРЧЕСТВЕ Э. МОНТАЛЕ

Эудженио Монтале (1896–1981), выдающийся итальянский поэт, нобелевский лауреат (1975) в своём творчестве глубоко и основательно затрагивает проблему идеологии. Крупнейший поэт итальянского герметизма был влиятельной личностью в итальянских интеллектуальных кругах. Он, как деятель, всегда оказывается в мейнстриме культурной элиты, определяет культурные интересы общества, он тесно связан с журнальными редакциями. В период Сопротивления Монтале принимает активное участие в подпольной деятельности. При итальянском фашизме это и публичное выражение своей позиции, и подписание манифеста Бенедетто Кроче, и дружеская помощь попавшим в беду людям, а при немецкой оккупации, после 1943 г., – уже активное участие в организации. Феномен его притягательности, возможно, в его отчетливо сформулированной общественной позиции, близкой всем неравнодушным и честным людям. Примечательно, что когда в 1954 году Джованнино Гуарески, популярный итальянский писатель, проживший вместе со страной все трагические моменты истории, даже просидевший два года в лагерях для военнопленных, попадает в тюрьму по несправедливому обвинению, Монтале, не принимавший творчества этого писателя, публично желает ему там (в тюрьме) и оставаться. Сказалась не разница идеологий, а то, что Дж. Гуарески был личностью действительно свободной от принадлежности системе или какому-либо кругу, Монтале же формировал некоторую структуру вокруг себя и не воспринимал творческую личность без выраженной общественной позиции.

Но всё-таки, он выбирает путь поэта, а не политического деятеля. Участие в организации Сопротивления позволяло ему не оказаться виноватым в попустительстве фашизму – по страшному правилу, сформулированному Примо Леви, итальянским писателем, выжившим в Освенциме: «Мы создаём лагерь, если не видим, не слышим, не действуем». Монтале видел, слышал и действовал, и потом констатировал в Нобелевской речи, что его отстранили и от литературной работы и от работы как таковой, «поскольку меня сочли недостаточно лояльным к режиму, который я так и не сумел полюбить»¹.

Личная идеологическая позиция Э. Монтале всегда была отчетливо выражена и связана с передовыми и благородными устремлениями

лучших членов общества. Но в поэзии Монтале постепенно создаёт творческое пространство, существующее на более высоком и серьёзном уровне, не сжимающееся до одномерности идеологических ответов на вопросы, а растворяющее идеологию в художественном бытии. Поэтическая эволюция писателя способствует восприятию как мощной итальянской высокой традиции, так и глубокому усвоению современных европейских поэтических течений, например, символизма. Существование в этом творческом художественном пространстве помогает поэту в начале пути противостоять фашизму, заполнившему все социальные учреждения и формировавшему сознание поколения, а во второй половине жизни сопротивляться мощному воздействию массовой развлекательной культуры.

Главным в жизни Монтале всегда были музыка и поэзия. Его мечта стать певцом не осуществилась: не позволило здоровье. Затем появились его первые поэтические опыты, и в 1925 году, когда фашистская идеология постепенно заполняла всё общественное пространство, Монтале публикует первый сборник «Панцири каракатиц» («*Ossi di seppia*»), в котором гимнически прославляет живой мир, красоту, поэзию, любовь и предупреждает о страшной опасности, подстерегающей всё живое. В поэзии Монтале стремится выработать защитные механизмы для того, чтобы выжить в жестоком мире и помочь людям.

«Панцири каракатиц» – серьёзнейшая заявка молодого малоизвестного поэта из Генуи. Можно отметить пейзажную лирику, любовные стихотворения, воспевание природы, иногда прорывающиеся трагические нотки отчаяния и надрыва, однако идеологических текстов как таковых, проясняющих политическую позицию поэта, здесь нет. Понятно, что сомнительна возможность их публикации в год интенсивного захвата фашизмом всех общественных институтов, но дело не только в этом: поэт ставит иную задачу, он существует на другом уровне бытия, создавая более мощное противодействие режиму, творя художественное пространство свободы. В результате поэзия оказывается в выигрыше, поскольку политическая сиюминутная тематика отброшена, и создаётся общечеловеческий универсальный контекст.

Трагические стихотворения первого сборника передают атмосферу времени, напоминают об отчаянии и боли всех мыслящих и честных людей:

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

(Зло за свою держалось непреложность: / то вдруг ручей, задушенный до хрипа, / то выброшенная на берег рыба, / то мёртвый лист, то загнанная лошадь. // Добра не знал я, не считая чуда, / являемого как бы ненароком / то в сонной статуе, то в облаке далёком, / то в птице, звавшей улететь отсюда. – Пер. Е. Солоновича)²

С одной стороны, передаётся тревожное настроение, которое соответствует трагическому восприятию («задушенный ручей», «загнанная лошадь»). Положительные образы связаны с чудом: далёким облаком, соколом, высоко летающим (*il falco alto levato*), напоминающим о желании уехать, освободиться от чего-то страшного.

В стихотворении «Арсенио» герою предлагается преодолеть бред, неподвижность и посмотреть на красоту мира – моря, молнии, урагана: «Чей-то жест случайный либо слово/могли бы в этот зыбкий час, Арсенио, / стать знаком жизни, прерванной когда-то / и возрождённой для тебя, и ветер / как звёздную золу её рассеет» (Пер. Е. Солоновича). Слову, творчеству присуща действенная животворящая сила, которая может изменить жизнь и преодолеть смерть. В этом же стихотворении образ зла ассоциируется с воронкой, затягивающей человека: «*ti protendi / a un vuoto risonante di lamenti / soffocati, la tesa ti ringhiotte / dell'onda antica che ti volge*». (<...> тебя притягивают стоны страждущих раздающиеся в пустоте, сеть, которая тебя ловит и крутит, словно древняя волна. – Подстрочник мой. – Е. Ф.). Этот страшный образ напоминает одновременно о жертвах режима и о дантовском Аде, с его затягивающими кругами-воронками.

Многие стихотворения связаны с выражением чувства к возлюбленной – это разговоры с ней, прославление красоты и жизни. И, наконец, целый ряд стихотворений, воспевающих природу, её силу, живой мир красок и звуков, создаёт прекрасное пространство жизни, в которое можно погрузиться и забыть о недолжном. Это и «Подсолнух», и «Лимоны», многочисленные стихотворения, посвящённые морю, например, «Ветер и флаги».

Уже в первом сборнике поэт, безусловно, будучи антифашистом, не заявляет в лирике конкретной идеологической позиции, а предпочитает следовать логике поэтического высказывания, обобщающего конкретное проявление зла до универсальных и вечных вопросов бытия, тем самым определяя место зла в аду Вселенной.

Во втором сборнике «Обстоятельства» («Le occasioni», 1939) тема природного мира ещё более усиливается, поэт раскрывает музыку живых существ, красоту бытия, рассказывает о прекрасной любви к чуткой, понимающей, благородной Клиции, наиболее возвышенной литературной героине его поэзии, рассматривает события внутренней жизни, намеренно, отчётливо противопоставляя их внешней страшной действительности. Поэт словно сам заморожен гармонией Вселенной, которую он глубоко прочувствовал и явил в «Мотетах», но заканчивает он эту светлую и обнадеживающую часть второго сборника горькими словами: «La vita che sembrava / vasta è più breve del tuo fazzoletto». (Жизнь бесконечной виделась, но право, она не больше твоего платка. – Пер. Е. Солоновича).

«Обстоятельства» – это история любви к Клиции, прототипом которой стала американка еврейского происхождения Ирма Брандеис, приехавшая в Италию изучать творчество Данте, но вынужденная вскоре уехать из этой страны навсегда, столкнувшись с преследованием евреев. Последнее стихотворение сборника выражает тоску по возлюбленной, отчаяние от разлуки – это крик боли и страдания:

Сквозь эту беспросветность и рыдания,
когда людские твари озверели,
что слышишь обо мне? Боюсь, едва ли
больше того, что в каменном тоннеле
утратила, в который канул поезд³.

Во втором сборнике Монтале также не касается напрямую идеологической тематики, связанной с фашизмом, но ещё более глубоко и тщательно разрабатывает свою поэтическую линию: развивает тему бытия природы и создаёт «романную поэтическую историю любви к Клиции». Трагическая действительность прорывается в поэтическое пространство ещё реже, чем в первом сборнике.

Третий поэтический сборник «Буря и другое» («La bufera e altro», 1956) уже связан с чётким осознанием фашизма как зла, и теперь поэт называет вещи своими именами. Но «Буря» выходит уже в послевоенные годы, и поэту необходимо осмыслить пережитое и определить ему место в поэтической вселенной. Теперь поэт уже может создавать стихотворения явно политического содержания, например, «Гитлеровская весна», и при этом эстетически дистанцироваться от конкретной ситуации, чтобы создать шедевр. Монтале использует образы искусства начала XX столетия, его сравнения напоминают поэтику экспрессионизма, иногда он добивается эффекта пугающей реальности неожиданными средствами:

Folta la nuvola bianca delle falene impazzite
turbina intorno agli scialbi fanali e sulle spallette,
stende a terra una coltre su cui scricchia
come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona
ora il gelo notturno che capiva
nelle cave segrete della stagione morta,
negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai⁴

(Густое облако бешеных бабочек / окружает тусклые фонари, вьётся над парашютами, кроет саваном землю, и этот саван, как сахар, / скрипит под ногами; подступившее лето / ночную изморозь уже изгоняет / из тайных пещер умершего времени года, / из садов от Маяно спускающихся к этим пескам. – Пер. Е. Солоновича)⁵

Бабочки, очень важный символ поэзии Монтале, оказываются здесь «бешеными», они «кроют землю саваном», сахар – неожиданный для поэзии символ смерти, «скрипит под ногами». Весна, как «умершее время года», воспринимается на нескольких смысловых уровнях: это и смена времён года, которая не радует, а напоминает о небытии при страшном режиме, при котором всюду чувствуется присутствие смерти. Весна – «умершая», потому что она – «гитлеровская». Здесь содержится и аллюзия к «Бесплодной земле» Т. С. Элиота – «апрель, жесточайший месяц (the cruelest month), гонит фиалки из мёртвой земли» (the dead land) (Пер. С. Степанова). Монтале прекрасно знал творчество Т. С. Элиота и переводил его поэзию. В «Гитлеровской весне» важна дантовская образность. Это страшное воспоминание, касающееся судьбы народа, но поэт разделяет его с Возлюбленной. Эпиграф стихотворения – «Та, что солнце провожает взглядом» – указывает на Клицию и напоминает о Беатриче в «Божественной комедии», которая могла смотреть на солнце и потому была проводником Данте в Раю. Поэт с Клицией обсуждает страшное воспоминание, которое уже побеждено, – потому что оно в прошлом. («О, и раненой весне / быть праздником, коль скоро этой смерти / она готовит смерть! Так продолжай, / уделу повинуюсь, вверх смотреть, ты, Клиция, что, изменившись даже, / любовь хранишь, как прежде неизменной, смотри туда, пока слепое солнце, которое в себе несёшь, померкнет». – Пер. Е. Солоновича)⁶.

Буря в политической жизни страны рассматривается в сборнике наряду с морскими бурями, с трагедиями в частной жизни поэта, смертью матери. Буря осмысливается как природное явление, свидетельствующее о кризисе, о дисгармонии природных сил, но которое всё-таки несёт очищающий и в конце концов упорядочивающий смысл.

Таким образом, в третьем сборнике, когда поэт наконец говорит о фашизме прямым текстом, он следует собственной поэтической традиции и трагедию страны, лично пережитую вместе с народом,

рассматривает на универсальном поэтическом уровне, с постоянными отсылками к Данте, не замыкаясь на идеологической концепции, а размышляя о вечных проблемах.

В сборнике рассказов «Динарская бабочка» («Farfalla di Dinard», 1956) конкретный эпизод из жизни, который ярко свидетельствует об антифашистской деятельности поэта, Монтале осмысляет в поэтическом и философском ключе. Встреча с немецким фашистом превращается в спор о поэзии, причём спор своеобразный, поскольку правоту молчащего поэта – Монтале – подтверждает время; своего оппонента он не пытается разубедить. Это рассказ-воспоминание об истории из флорентийского периода жизни Монтале, когда в его квартире скрывались два еврея: художник Карло Леви и поэт Умберто Саба. И вдруг к нему в гости пришёл немец. Монтале открывает дверь и вынужден выслушать своего гостя, но больше всего он боится, что немец догадается о его прячущихся друзьях. Поэтому он молчит и слушает. Студент философского факультета Ульрих К. Ульрих любит поэзию, сам хочет писать и начинает излагать свою теорию поэзии, сформированную под влиянием фашистской идеологии: «Гомер не человек, а человеку чуждо всё выходящее за пределы человеческого, Данте изучают по обязанности, в Шекспире слишком чувствуется природа. Современных поэтов создаём мы сами. Поэзии не существует. Если она старая, мы не можем считать её мир своим. Если новая – отталкивает как всё несовершенное. Несовершенная поэзия – не поэзия». Итог встречи с Ульрихом: «Его поглотил лифт»⁷. В момент создания рассказа Монтале уже точно знал, что подобные теории растворились в небытии. Но в рассказе возникает драматическая многозначность. Молчание главного героя оказывается лучшим способом отстоять собственную позицию: оно даёт возможность, не снисходя до уровня собеседника, предоставить Ульриху полное право быть идиотом.

Бродский, характеризуя поэтическое творчество Э. Монтале в контексте герметизма, очень точно выражает суть этого поэтического направления и его связь с политическим контекстом эпохи: «Чтобы выжить под тоталитарным давлением, искусство должно выработать плотность, прямо пропорциональную величине этого давления. История итальянской культуры предоставила часть требуемой субстанции, остальная работа выпала на долю герметиков...»⁸. Таким образом, при точно выраженной идеологической позиции, Монтале, оставляя эти убеждения в подстрочнике, создаёт многомерные художественные тексты, в которых идеологический опыт растворяется в вечных и глубоких этических вопросах.

В следующих поэтических сборниках Монтале тоже есть идеологическая проблема, но уже другого порядка, о которой он говорит и в

нобелевской речи. Это неприятие массовой культуры. «В искусстве, во всех видах визуального искусства, происходит процесс демократизации в самом худшем смысле этого слова. Искусство производит предметы потребления – которые мы используем, а затем выбрасываем – в ожидании нового мироустройства, где человек сумеет наконец стать свободным от всего, в том числе и от собственного сознания»⁹. В поэтических сборниках «Сатура» («Satura», 1971), «Дневник 71–72 года» («Diario del '71 e del '72», 1973), «Тетрадь за четыре года» («Quaderno di Quattro anni», 1977) поэт доказывает, что не стоит «освобождаться» от собственного сознания, но что сознание может существовать на самых высоких уровнях бытия, переводящих факты повседневной жизни в высокое искусство.

В «Сатуре» диалог поэта с молчащей умершей женой, Дружиллой Танци напоминает и о традиции Данте, и об опыте Орфея, пытающегося вернуть Эвридику из царства мёртвых. В отличие от великого греческого певца, Монтале не надеется воскресить жену, он просто беседует с ней, ощущая её молчаливое понимание и близость:

Мы придумали для постороннего мира
Условный свист, чтоб не разминуться.
Я пробую воспроизвести его в надежде,
Что все мы умерли, не подозревая об этом.

(Пер. Е. Солоновича)

Кроме того, поэт знает, что в потусторонней реальности зрение должно быть иным, и вряд ли можно ему доверять. Гораздо правильнее полагаться на слух: «Ascoltare era il solo tuo modo di vedere» (Слышать – было твоим единственным способом видеть).

В «Дневнике 71–72 года» Монтале изображает повседневность этого мира, но так, что она становится зафиксированной в вечности¹⁰. К тому же, наряду с маленькими бытовыми зарисовками, например, «На пляже», он размышляет о литературных и мифологических героях, о Короле-Рыбаке, о Музе, о Касталии. Венеция в «Дневнике» оказывается и реальным пространством, и художественной мечтой. Особенно отчётливо в «Дневнике» проявляется стремление к прозаизации стихотворений. Это связано с усилением рефлексии, значимости мысли и с отказом от стремления подчинить мысль ритму. И в этом сборнике поэт также размышляет о культурных реалиях и вкусах толпы, в частности, в стихотворении «Новое в иконографии», говоря об интеллектуальном, но суетном труде литературных критиков:

и лавров всем без исключения хватает
и веер пуль даёт недостающие детали¹¹.

В «Тетради за четыре года» Монтале подводит итоги и опять же размышляет о культуре поколения. Он по-прежнему пристально вглядывается в красоту природного живого мира, для него знаками вечности являются и красота природы, и произведения искусства. В стихотворении «Я корм на подоконнике рассыпал» (*No sparso di becchime il davanzale*) он подводит горький итог: «Мы сделали / всё – лучше некуда, – чтобы ухудшить мир». (Пер Е. Солоновича). Но, тем не менее, идеологическую битву с бездуховностью и безответственностью массовой развлекательной продукции поэт несомненно выигрывает, размышляя о вечном и создавая самый убедительный способ поэтического выражения на итальянском языке в культуре двадцатого столетия.

Примечания

¹ Монтале Э. Возможна ли ещё поэзия // Нобелевская премия по литературе. СПб.: Издательский дом С.Петербургского гос. ун-та, 2003. С. 223–229.

² Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича. М.: Радуга, 2000. С. 322–323.

³ Там же. С. 339.

⁴ Montale E. Tutte le poesie. Milano: Mondadori, 2011. P. 256.

⁵ Монтале Э. Избранное. М.: Прогресс, 1979. С. 115.

⁶ Там же. С. 117.

⁷ Монтале Э. Динарская бабочка. М.: Река времён, 2010. С. 187–191.

⁸ Бродский И. В тени Данте // Бродский И. Письмо Горацию. М.: Наш дом, 1998. С. 49.

⁹ Монтале Э. Возможна ли ещё поэзия. С. 225.

¹⁰ Ioli J. Montale. Roma: Salerno editrice, 2002. P. 189.

¹¹ Монтале Э. Избранное. С. 205.

Е. М. Белавина (Москва)

**«АНГАЖИРОВАТЬ» И «ВОВЛЕКАТЬ»: О РИФМЕ И РИТМЕ
У ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТОВ СОПРОТИВЛЕНИЯ**

*Мне лукаво подмигивают:
«А поэзия, живопись, музыка?
Их вы тоже намерены ангажировать?»
Ж.-П. Сартр. «Что такое литература?»¹*

*Верьте в структуру.
Верьте в древние законы метрики.
Версификация – мощный инструмент
внутреннего освобождения.
М. Уэльбек. «Остаться живым»²*

История развития поэтических систем и восприятие поэзии в России и во Франции рознятся. Большинство стихотворений последнего столетия в России написано в пределах силлабо-тоники, тогда как во Франции со времен Аполлинера и Сандрара преобладает верлибр. Рифмованная поэзия во Франции вновь обрела полноту звучания под пером Луи Арагона. К силлабике и рифме обращались в разные периоды Деснос, Превьер, Элюар. В какие моменты это происходило? Не связана ли силлабическая форма стиха с ангажированностью?

В XX веке литература часто включалась в схватки идеологий. Словосочетание «ангажированная литература», несмотря на все оговорки, как в России, так и во Франции, сохраняет на языке обывателя отрицательную коннотацию.

Если ангажированность определить как способ существования, при котором индивид чувствует свою ответственность за происходящее и стремится выразить свою позицию, то она существовала задолго до того, как в XX веке эти принципы были сформулированы Ж.-П. Сартром. Так, еще в XVI веке голоса французских поэтов звучали в поддержку католиков (Пьер де Ронсар) или протестантов (Агриппа д'Обинье).

Что превращает писателя в ангажированного? Какова его цель? Элен Фиески в антологии «Битвы XX века в поэзии» поясняет: «Ангажированный писатель считает своей миссией просвещать общественное мнение и воздействовать на власти и общество благодаря своему престижу»³. Слово «engagement» следовало бы, возможно, перевести как «вовлеченность».

В сознании современных французов закрепился стереотип: рифма, «произведенная» в XX веке, ассоциируется с поэзией простоватой, ангажированной, детской или рекламной. В противном случае силлабика дышит архаикой, «пылью веков». Дискуссии о роли верлибра в судьбах поэзии и о месте традиционного рифмованного стиха возникают довольно часто во Франции и в России. Мы попробуем подойти к вопросу со стороны лингвистического оформления сообщения.

Поэзия – языковое искусство, которое наиболее полно задействует все средства языка, значительная часть информации передается за счет звукового и ритмического оформления, часто она воспринимается на бессознательном уровне.

Бытует мнение, что в СССР верлибр не прижился из-за заключенного в нем неконформизма, а во Франции в 30-е, 40-е, 50-е годы XX в. писали в рифму поэты, сочувствовавшие коммунистам⁴. Приведу цитату Карена Джангирова: «Верлибр – это маргинальный жанр русской поэзии. Во-всяком случае, так было практически на протяжении всего XX века. Писать верлибры в СССР могли позволить себе немногие. Еще в 30-х годах в Советском Союзе верлибр был объявлен чуждой советскому человеку творческой формой, советские идеологи нутром чуяли в верлибре свободу не только от рифм и ритма, но и ассоциативную свободу мышления, которая могла угрожать основам тоталитарного государства»⁵.

Во-первых, в это рассуждение закралась неточность формулировки: верлибр свободен от метрики, но невозможно сделать его «свободным от ритма», как невозможно создать высказывание без просодии. Во-вторых, советская идеология не считала верлибр опасным, скорее, не соответствующим ее задачам. Верлибр не предполагает массовости. Он требует самостоятельного одинокого вдумчивого чтения. В-третьих, происходит незаметная подмена понятий «тоталитарный» и «советский»: в годы Второй мировой войны «в рифму» написаны самые известные стихи Твардовского, Симонова, Эренбурга (в силлабо-тонике); «в рифму» писали Арагон, Деснос, Элюар, Превьер (в силлабике), но разве движение Сопротивления поддерживало тоталитарный режим?

Одна из отличительных особенностей поэтического дискурса заключается в способности передавать пережитый опыт в максимально компактной форме. Если следовать метафоре, предложенной когнитивистами, сравнивающих человеческое сознание с компьютерной системой, то поэтический текст можно уподобить заархивированному файлу. Необходим соответствующий архиватор, который поможет извлечь информацию. Когда читатель не подготовлен, не в состоянии “извлечь” переживание из прочитанного, говорят о темной поэзии.

Ангажированная поэзия стремится затронуть как можно более широкий круг читателей или слушателей, быть ясной и легко запоминаться. Для ангажированной поэзии важен четкий ритм: заразительный, даже навязчивый: тогда стих легко повторить, не обязательно записывать, он станет передаваться из уст в уста.

Показателен случай Луи Арагона. В его поэзии всегда (начинал он, как и многие поэты его поколения, в духе сюрреализма и дадаизма) присутствовал мощный протест против обывательской логики. В 1934 году выходит поэма Арагона «Ура, Урал», затем только после длительного молчания, нескольких лет журналистской деятельности, он публикует в 1939 году стихотворения, которые войдут в сборник «Нож в сердце» («Le Crève-cœur», 1941). Не обошлось без упреков, обращение Арагона к рифме было воспринято как регресс, как ретроградство. Арагон объясняет свой выбор в эссе «Рифма в 1940» («La rime en 1940»), опубликованном 20 апреля 1940 г. в подпольном журнале «Poètes casqués»:

Тогда рифма вновь обретает свое достоинство, потому что она вводит новые вещи в прежний высокий язык, который сам по себе – цель, его и называют поэзией. Рифма больше не заслуживает насмешки, потому что она участвует в нуждах реального мира, она звено, связующее вещи с песней, она заставляет вещи петь. Никогда еще, быть может, задача заставлять вещи петь не была столь необходимой, срочной и благородной, как сейчас, когда человек унижен и опозорен, больше, чем когда-либо⁶.

Для Арагона поэзия – это тактический выбор: нужно реагировать немедленно, зажечь своей идеей, “вовлечь” как можно больше людей. Какую ритмическую форму он выбирает? Например, стихотворение «Гимн» состоит из 6 терцетов (строки 8 / 8 / 6 слогов):

Ils ont rendu l'homme à la terre	8
Ils ont dit Vous mangerez tous	8
Et vous mangerez tous	6
Ils ont mis en chantier la terre	8
Ils ont dit le temps sera beau	8
Et le temps sera beau ⁷	6

Четное количество слогов передает стабильность, воспринимается как нечто постоянное, прочное. Автор выбирает тавтологические рифмы, они структурирует дискурс, делая его мощным, решительным, категоричным. Будущее представлено как позитивное и неизбежное. Все строфы связаны сквозной рифмой «terre» и «рычащими» формами простого будущего времени, включающими звук [–г]. Повторение финальных рифм внушает идею независимости, автономности, слово самодостаточно, составляя рифму само с собой».

У Поля Элюара повторы и спорадические рифмы возникают непредсказуемо, варьируют ритмический рисунок:

<u>Puisqu'</u> on a compris la <u>lumièr</u> e	9
Pourra-t-il <u>faire</u> nuit ce <u>soir</u>	7
<u>Puisque</u> l' <u>espoir</u> <u>sort</u> des pavés	8
<u>Sort</u> des fronts et des poings levés	8
<u>Nous</u> allons <u>imposer</u> l' <u>espoir</u>	8
<u>Nous</u> allons <u>imposer</u> la vie	8
Aux esclaves qui désespèrent ⁸	9

Созвучия, нахлынувшие, множественные, могут появиться в любом месте строки, становятся внутренними рифмами: так передается нетерпение поэта, его торопливость, его рвение. Любое появление рифмы создаёт ожидание чередования рифмованных строк, но рифмованная структура прерывается на строке «Мы собираемся навязывать жизнь» (*Nous allons imposer la vie*) – происходит сбой ритма, строка оказывается в маркированной позиции. Внутренние рифмы обеспечивают не только этот эффект обманутых ожиданий, но и стягивают, агглютинируют стих⁹.

Рифма возникла исторически на заре зарождения поэзии, жанра устного, в помощь памяти. В военной ситуации функция мнемотехники актуализируется. Так, стихотворение Луи Арагона «Сирень и розы» было опубликовано без ведома автора в 1941 году. Арагон прочитал его Жану Полану, который его записал по памяти, откуда и появилось несколько ошибок¹⁰. Арагон исправил их при второй публикации, неделю спустя:

O mois des floraisons mois des métamorphoses
Mai qui fut sans nuage et Juin poignardé
Je n'oublierai jamais les lilas et les roses
Ni ceux que le printemps dans ses plis a gardés¹¹

Анафора «Я не забуду никогда» (*Je n'oublierai jamais*) повторяется 4 раза, причем прямое дополнение меняется. В каждом случае звуковой повтор фонем рефрена расплескивается по строке: «Я не забуду никогда сады Франции» (**Je n'oublierai jamais les jardins de la France**). При такой аллитерации французские стиховеды говорят о просодическом ударении, дополнительном ударении на первый слог, что выделяет в данном случае, кроме местоимения «я» (*je*), контр-акцентами «никогда» (*jamais*), «сад» (*jardin*)¹². Звуковая оболочка позволяет легко запомнить стих целиком с первого раза, что и обеспечило мгновенный доступ к читателю.

Рассмотрим еще один пример – стихотворение Превера «Барбара», где речь идет о воспоминании:

Rappelle-toi Barbara 6
Il pleuvait sans cesse sur Brest ce jour-la
Et tu marchais souriante
Epanouie ravie ruisselante
Sous la pluie¹³

(Barbara)

В стихе «Вспомни Барбара» (*Rappelle-toi Barbara*) есть и аллитерация, и ассонанс на [a], который делит строку пополам и подчеркивает каждое полустихие: и императив, и обращение. Ритмический рисунок одинаков в обеих частях (стопа анапеста). Во внутренних рифмах и спорадических созвучиях (*épanouie, ravie, pluie*) слышится отголосок слова «жизнь» (*VIE*).

И эта жизнь обречена на исчезновение:

Au loin très loin de Brest
Dont il ne reste rien¹⁴

Рифма богатая, глубокая, слишком точная приходит преждевременно, чтобы подчеркнуть тем самым финальное «ничто» (*RIEN*).

В эссе «Рифма в 1940» Арагон говорит о «контрабанде» смысла, которая помогает стихотворению стать понятным, доступным максимальному числу читателей и порой избежать цензуры. Так, например, знаменитое стихотворение Элюара «Свобода» в первой публикации (в 1942 г., Алжир, журнал «*Fontaine*») называлось «Единственная мысль» («*Une seule pensée*»). Цензор, утомившись читать лирическое любовное признание, пропустил стихотворение, не дочитав до конца¹⁵.

Важно, что рифма, «жертва катастрофы, обрушившейся на классическую систему в эпоху символизма»¹⁶, уже отошедшая на второй план, необязательная, возвращается в литературную жизнь в годы оккупации. Стихотворение – это прививка настроения, опыта, состояния духа, мгновенная передача пережитого. Восприятие проходит вне логического уровня анализа. «Контрабандный месседж» передается на уровне аудиального воображения¹⁷. Ритм представляет собой ту часть лингвистического материала, которая ускользает от дуализма знака. У него нет ни означаемого, ни означающего. Именно об этом пишет Анри Мешонник: «Внутренний ритм дискурса, будучи речью, суть единственное проявление и действие не-речевого, то есть телесности»¹⁸.

Ритм – это отпечаток телесности в речи, свидетельство пережитого. Ритм в ангажированной поэзии, имеет дело с границами, поднимающимися между разными «я»¹⁹, он, если вспомнить слова Элюара, ведет «от горизонта одиночки к горизонту всех людей».

Примечания

¹ Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Сартр Ж.-П. Ситуации. М.: Ладомир, 1997. С. 17.

² Уэльбек М. Оставаться живым // Уэльбек М. Оставаться живым: Стихи. М.: Иностранка, 2005. С. 15.

³ Fieschi H. Combats du 20^e siècle en poésie. Paris : Gallimard, 2009. P. 199.

⁴ «В XX веке аккуратные строфы по 4 строчки с перекрестной рифмовкой стали ассоциироваться во Франции с ангажированной, сочувствующей коммунистам литературой». (Белавина Е. М. Уэльбек М. Поэзия неопределенности. // Риторика ↔ Лингвистика. Сборник статей. Вып. 6. Смоленск, СГПУ. 2005. С. 98–99.

⁵ Джангиров К. Классика русского верлибра [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.blogupp.com/directory/blog/verlibr.blogspot.com> :

⁶ Fieschi H. Combats du 20^e siècle en poésie. P. 212.

⁷ «Они вернули человека земле // Они сказали Вы все будете есть // Вы все будете есть // Он превратили в стройку всю землю // Они сказали Будет хорошая погода // И будет хорошая погода». (франц.). Здесь и далее цитаты даны в моем переводе, если не указано иначе.

⁸ «Раз мы поняли свет // может ли стемнеть сегодня вечером // раз надежда выходит из мостовых // выходит из лбов и поднятых кулаков // Мы будем навязывать надежду // мы будем навязывать жизнь // рабам, теряющим надежду» (франц.).

⁹ Белавина Е. М. Поэтика П. Верлена и проблема творческого воображения. Дисс... кандидата филологических наук: Москва, 2003. С. 82–91.

¹⁰ Fieschi H. Combats du 20^e siècle en poésie. P. 213.

¹¹ «О, срок цветения, о, срок метаморфозы!
Май был безоблачный, июнь испепелен.
Я не забуду вас вовек, сирень и розы,
И всех, кого весна покрыла мглой пелен».

(Пер. с франц. В. Парнаха) [Электронный ресурс]. – URL: [http:// www.vekperevoda.com/1887/parnakh.htm](http://www.vekperevoda.com/1887/parnakh.htm) /

¹² Белавина Е. М. «Подспудный гул созвучий», или Рецепция поэтического дискурса и аудиальное воображение // Вестник Московского университета. Сер. 9 «Филология». 2011. № 4. С. 170.

¹³ «Вспомни Барбара // Непрерывно шел дождь в Бресте в тот день // А ты шла улыбаясь // Цветущая радостная промокшая // под дождем» (франц.).

¹⁴ «Далеко, очень далеко от Бреста // Где не остается ничего» (франц.).

¹⁵ Fieschi H. Combats du 20^e siècle en poésie. P. 216.

¹⁶ Leuwers D. Introduction à la poésie moderne et contemporaine. Paris : Armand Colin, 2005. P. 167.

¹⁷ Белавина Е. М. «Подспудный гул созвучий». С. 163–176.

¹⁸ Meschonnic H. Critique du rythme. Lagrasse: Verdier, 1982. P. 286. См. так же.: Мешонник А. Ритм до смысла // In memoriam. Георгий Константинович Косиков. Сост. В. М. Толмачев. М.: б.м., 2011. С. 93–106.

¹⁹ Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 122.

С. Л. Фокин (Санкт-Петербург)

**ПРИЗРАКИ МАРКСА И ПРИЗРАКИ БОДЛЕРА:
О ХРОНИЧЕСКОМ АНТИСЕМИТИЗМЕ КАК ОДНОЙ ИЗ ФИГУР
ФРАНЦУЗСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО НАЦИОНАЛИЗМА***

Начиная, по меньшей мере, с так называемого «дела Дрейфуса», расколовшего в конце XIX столетия думающую Францию на два враждебных лагеря, проблема антисемитизма приобретает равностепенное значение как для общественно-политической жизни страны, так и для литературного пространства, в особенности, в связи с различными формами литературного национализма¹. Более того, если довериться суждениям такого авторитетного историка европейского антисемитизма, как Л. Поляков (1910–1997), то может сложиться впечатление, что подавляющее большинство деятелей французской литературной жизни первой половины XIX века, то есть еще до дела Дрейфуса, отличалось весьма напряженным и критическим вниманием к представителям еврейского мира, которое так или иначе выливалось на страницы различных произведений или сочинений, где запечатлевались антисемитские настроения либо самих авторов, либо их персонажей². Длинный перечень французских литераторов XIX-го века, уличенных в антисемитских настроениях, был представлен Поляковым в разделе с довольно красноречивым названием «Призраки прошлого: вечные жиды», где делался упор на том, что именно фигура Агасфера оказалась в центре внимания писателей-романтиков, осмыслявших социальные трансформации эпохи развитого капитализма. В черный список попали, таким образом, Э. Кине и Э. Сю, А. Дюма и В. Гюго, О. де Бальзак и А. де Ламартин, А. де Виньи и А. де Шатобриан; о последнем говорилось буквально следующее:

Этот бретонский аристократ испытывал к евреям стойкую ненависть, то радуясь бесправии *изничтожителей Христа* («род человеческий поместил еврейскую расу в лазарет, и этот карантин, провозглашенный с вершин крестовой муки, завершится лишь со скончанием мира»), то завидуя их преуспеянию («Счастливы евреи, торговцы от распятия, которые будут отныне править христианским миром... А! Если бы вы захотели залезть в мою шкуру! А! Если бы я хотя бы мог проскользнуть в

* Работа выполнена в рамках проекта «Генеалогия, топология и ключевые фигуры литературного национализма во Франции XX-го века: Шарль Моррас, Морис Баррес, Шарль Пегй, Поль Валери, Пьер Дриё Ла Рошель, Жан Полан, Луи-Фердинанд Селин, Морис Бланшо», поддержанного РГНФ, №15-04-00478 230

ваши сейфы и выкрасть все, что вы отняли у сынов наших семейств, я был бы самым счастливым человеком на свете»). Противоречие между двумя этими суждениями из «Замогильных записок» можно снять, если приписать евреям сверхъестественную силу; похоже, именно семейство Ротшильдов Шатобриан винил в крахе собственной политической карьеры³.

Так или иначе, но, вряд ли возможно вполне верно оценить антисемитские выпады сверхчувствительного повествователя «Замогильных записок», следуя методологии автора «Истории антисемитизма», объясняющего через предполагаемую неприязнь Шатобриана вырванные из контекста фразы, находящиеся в сложных интертекстуальных, семантических и поэтологических сплетениях одного из величайших произведений французской литературы. Тем не менее, в одном, Поляков, безусловно, прав: именно фигура «вечного жида» явилась самым притягательным символом эпохи окончательной победы капиталистического образа жизни во Франции, приходившейся на период между революциями 1830 г. и 1848 г. При этом приходится констатировать, что определенного рода юдофобия начинает весьма определенно сказываться во французской словесности именно с романа Эжена Сю «Вечный жид» (1844–1845), где демонический портрет Агасфера вводился весьма характерной деталью: «семь гвоздей, которыми» были подбиты его сапоги, оставляли на земле след, «имеющий форму креста»⁴. Эта характеристика, отличающаяся сложной символической функцией, не только указывала на семь гвоздей, которыми жертва Иуды был прибит к кресту, но и, как замечает автор комментариев к русскому переводу романа, соотносилась по числу 7 «с семью заповедями Христа», равно как предвещала, что семь центральных персонажей романа связаны «узами родства с Агасфером»⁵.

При этом небезынтересно будет отметить, что в одночасье ставший бестселлером роман Э. Сю начал выходить в свет в газетных выпусках в тот самый 1844 год, когда на страницах «Немецко-французского ежегодника», также издававшегося в Париже, была напечатана ставшая впоследствии знаменитой работа К. Маркса «К еврейскому вопросу», где молодой теоретик европейского коммунистического движения замечательно выразил своего рода завроженность европейского сознания темой еврейства, неразлично сливавшейся в нем, с одной стороны, с темой богатства, денег, капитала, тогда как с другой – с христианской религией, формально противоречившей, особенно со стороны католической церкви, идеологии капитализма. Как известно, Маркс в своей статье верно уловил и резко выразил потаенную связь между развитием капитализма, связанным с движением политической жизни к эмансипации от религии, и уничтожением еврея как религиозного типа:

Поищем тайны еврея не в его религии, – поищем тайны религии в действительном еврее.

Какова мирская основа еврейства? *Практическая* потребность, *своекорыстие*.

Каков мирской культ еврея? *Торгашество*. Кто его мирской бог? *Деньги*.

Но в таком случае эмансипация от *торгашества* и *денег* – следовательно, от практического, реального еврейства – была бы самоэмансипацией нашего времени⁶.

Не вдаваясь здесь в рассуждения о том, в какой мере зависимость и освобождение от еврейства было личной проблемой самого теоретика европейского коммунизма⁷, заметим, что, если исходить из этого странного скрещенья, в котором французский бульварный роман буквально и хронологически совпал – в плане радикальной демонизации фигуры еврея – с полемической статьей молодого немецкого философа, то приходится думать, что подспудный антисемитизм являлся одним из двигателей французской литературной жизни XIX столетия, не только влияя на личные отношения между писателями и издателями, но и захватывая литературное сознание и культурное воображаемое эпохи.

Действительно, по мысли Жана-Луи Корнийя, виднейшего знатока французской литературы XIX–XX вв., «девятнадцатое столетие буквально кишит следами антисемитизма (которому придает новое обличье, основанное уже не на религиозных, а больше на экономических соображениях)⁸. В подтверждение своей мысли профессор Кейптаунского университета ссылается на одно из самых загадочных стихотворений Ш. Бодлера, озаглавленное «Семь стариков» и включенное в раздел «Парижские картины» второго издания «Цветов Зла» (1861).

Напомню, что сюжет замысловатой поэмы в общих чертах сводится поначалу к своеобразной городской физиологии, которая, однако, по ходу развития поэтического повествования, принимает формы гротескной фантасмагории: прогуливаясь ранним утром по унылым улицам Парижа, «города-муравейника», кишящего нездоровыми человеческими грёзами, поэт вдруг видит, как перед ним возникает чужестранный старик, «призрак», среди бела дня цепляющийся острым взглядом за прохожего. Этот «иудей трехлапый», с длинной и стальной, будто смертоносная шпага, бородой, «похожей на бороду Иуды», нагоняет на поэта-фланера страх еще и тем, что за ним шествует его точная копия, двойник, за которым следует третий, четвертый и так далее, всего семь. Следует думать, что Бодлер, в поэтическом воображении которого культ числа был одним из самых стойких творческих элементов, не случайно остановился на цифре 7, обладающей насыщенным библейским символизмом и явно перекликающейся с упомин-

навшимися выше атрибутами Иуды, Христа и Агасфера. В переводе Эллиса эта парижская картина звучит так:

Вдруг вырос предо мной старик, смешно одетый
В лохмотья желтые, как в клочья облаков,
Простого нищего имея все приметы;
Горело бешенство в огне его зрачков;

Таким явился он неведомо откуда
Со взором режущим, как иinea игла,
И борода его, как борода Иуды,
Внизу рапирою заострена была.

С ногами дряблыми прямым углом сходилcя
Его хребет; он был не сгорблен, а разбит;
На палку опершись, он мимо волочился,
Как зверь подшибленный или трехногий жид⁹.

Очевидно, что в этом образе также сочетаются крайние противоположности: с одной стороны, он представляет собой живую развалину, шагающую рухлядь, руину во плоти, легко соотносимую с идеей ветхозаветной религиозной традиции; с другой стороны, фантазмагорический персонаж явно заключает в себе угрозу, только на первый взгляд напоминая простого нищего, а в действительности приобретая чудовищные очертания грозного противника, врага рода человеческого, бросающего вызов парижскому поэту всем своим воинственным обличем – зверским бешенством зрачков, леденящей иглой взора, стальной рапирой бороды. Очевидно также, что угроза семикратно умножается в inferнальном кортеже семи дьявольских двойников-призраков, который обращает поэта, почувствовавшего себя вначале в пустынном городе истинным «героем», в постыдное бегство:

С душой, смятенною под властью раздвоенья,
Как жалкий пьяница, от страха чуть дыша,
Я поспешил домой; томили мозг виденья,
Нелепой тайною смущалася душа¹⁰.

Загадочное стихотворение Бодлера породило множество разнообразных толкований и кривотолков¹¹. В. Бенъямин, например, был склонен объяснять поэму через влияние гашиша, которым якобы злоупотреблял поэт «Цветов Зла» и который порождал в его поэтическом воображении рапсодические галлюцинации, сходные с теми, что описывались в «Искусственных раях»¹². Представляется, однако, что загадка «Семи стариков» намного сложнее или, наоборот, намного проще, во всяком случае, она не сводится ни к плану индивидуальной биографии, ни к чисто клиническим констатациям.

Действительно, во-первых, здесь важно принимать во внимание то решающее обстоятельство, что автор «Цветов Зла» принадлежал к числу писателей, которые не смешивают критику и клинику, постоянно лавируя между полюсом здорового ясного сознания и полюсом болезни, которую он, как поэт-врачеватель, был способен трезво наблюдать в себе. Не приходится отрицать, что Бодлеру случалось злоупотреблять вином и гашишем, особенно в молодые годы, когда он вертелся среди золотой парижской богемы в духе Готье, но зрелые стихи и философско-критические эссе написаны в трезвом уме и твердой памяти, чему лишним подтверждением может стать известный автопортрет поэта «Бодлер под воздействием гашиша» (1844). В этом раннем рисунке поэт как будто объективирует или даже отчуждает себя в виде обкуренного денди и праздного ночного фланера, при этом сохраняя в сознании здоровую способность к тонкой самоиронии и верному поэтическому суждению, которую он как будто бережет на следующее утро. Иными словами, если автору «Цветов Зла» случалось бывать раздраженным больным, то он при этом все равно оставался верным, надежным клиницистом; поэт не только болел слишком хорошо известными болезнями своего времени и своего города, но и ставил диагноз всей эпохе.

Во-вторых, учитывая то, что поэтический голос Бодлера был голосом Парижа по преимуществу, можно полагать, что в «Семи стариках» говорила не столько какая-то индивидуальная фобия поэта, сколько своего рода коллективная паника, наваждения и страхи простого парижского люда, смутно подозревающего в фигуре еврея-чужестранца неясную опасность для собственного существования. В этом отношении немаловажной предстает та деталь, что стихотворение посвящено Виктору Гюго, записному певцу всех оскорбленных, всех отверженных, всех униженных. Действительно, это посвящение может быть прочитано как своеобразный иронический антифразис: в ответ на идеализацию фигуры нищего или бедняка, характерную для творчества Гюго, Бодлер предпринимает здесь, равно как, например, в поэме «Бей Бедных!», развенчание дешевого культа малого человека¹³. Действительно, в стихотворении поэт резко живописует темное и острое ощущение угрозы, источаемой фигурой псевдонищего, навязчиво соотносимой, с одной стороны, с еврейством, с другой — со зверством. В финале поэмы это ощущение выливается в настоящую галлюцинацию, которая, судя по всему, соответствует какой-то общегородской фобии, в силу которой сам вид еврея не только вызывает панический страх у горожанина, но и буквально загоняет человека в угол, лишая его привычного пространства жизнедеятельности.

Здесь важно еще раз подчеркнуть, что *семь блуждающих призраков, сталкивающихся с поэтом-фланером, в котором они буквально отражаются*, не суть только индивидуальное наваждение писателя, но и коллективное высказывание целого народа, ибо «призраками» мучилась вся эпоха. Чтобы как-то напомнить это положение вещей, достаточно будет указать, что само слово «призрак», дважды упомянутое в стихотворении «Семь стариков» и являющееся одним из ключевых понятий поэтики Бодлера, находит странные созвучия с тем изречением, с которого начинался «Манифест коммунистической партии» (1848): «Призрак бродит по Европе – призрак коммунизма»¹⁴. При этом не исключено, что гимн призракам, в который местами выливается текст Маркса, Бодлер мог слышать собственными ушами в исполнении своего русского знакомого Н. И. Сазонова, которому довелось стать первым переводчиком «Манифеста» на французский язык и которому случалось читать свой перевод в парижских литературных гостиных¹⁵.

В книге, посвященной «Призракам Маркса», Ж. Деррида энергично указал на то, что Маркс первым воспринял и впервые описал некие образы, которые с тех пор становятся призрачными провожатыми новейшего исторического становления, без конца угрожая ему разрывом «времен связующей нити»:

Отныне мы будем называть «призраками Маркса» определенные образы, которые Маркс первым воспринял, а порой описал их пришествие. Те из них, кто возвещает лучшее и явление которых он бы поприветствовал; и те, кто принадлежал к худшему и возвещает худшее, и свидетельство которых он бы отверг. У призрака несколько времен. Характерной чертой призрака, если таковой имеется, является то, что мы не знаем, свидетельствует ли он о жизни в прошлом или о жизни в будущем, поскольку приведение может знаменовать собой возвращение призрака обетованной жизни. А также несвоевременность и нарушение современности. В этом смысле коммунизм был и остается призрачным¹⁶ <...>

Не настаивая на абсолютном характере аналогии, заметим, что, подобно призраку коммунизма, призрак антисемитизма был воспринят в ту эпоху наиболее прозорливыми из европейских писателей: подобно первому призраку, второй обозначал *частоту* некоей видимости («Но видимости невидимого»¹⁷, добавляет Деррида). Призрак антисемитизма, которому пытались по-разному предоставить слово через себя Маркс и Бодлер, был вместе с тем не столько обманом чувств, сколько головным видением, внутренним приведением: оно не только изводило писателей, но и угрожало парализовать само историческое становление, бесповоротно вставшее под знак капитала, словом, этот призрак

представляет собой ту самую беспокойную, тревожную странность (Das Unheimlichkeit), или просто жуть, то есть абсолютную неприютность, которая отныне, никогда не приобретая возможности воплотиться в действительности, сопровождает саму реальность. С другой стороны, по мысли Деррида, призрак (есть?) то, что рождается только в голове, исходит из головы, остается в голове даже тогда, когда сам призрак выходит из головы и выживает в виде пережитка – вне головы. Критика призраков есть диагностика коллективных головных болей.

Не имея возможности дальше останавливаться на призраковедении Деррида¹⁸, заметим, для более энергичного развития нашей собственной темы, что стихотворение «Семь стариков» бросает причудливый или даже совершенно фантастический отсвет на печально знаменитую максиму Бодлера из незавершенной книги афоризмов «Фейерверки»: «Организовать прекрасный заговор для уничтожения еврейской расы. Евреи, Библиотекари и свидетели Искушения»¹⁹. Подобно стихотворению «Семь стариков», этот перл поэтического злоречия породил тьму самых разнообразных трактовок, среди которых выделяется своей взвешенностью филологический комментарий известного швейцарского литературоведа и теоретика культуры Ж. Старобинского²⁰. Категорически не приемля бытовых и сугубо личностных интерпретаций, сводящихся к указаниям на неприязнь, которую Бодлер мог испытывать к издателям братьям Леви, равно как не соглашаясь видеть в высказывании поэта предвосхищение позднейших расистских и геноцидных программ, о чем говорится в некоторых новейших политкорректных исследованиях²¹, ученый представил в своей работе целый свод литературных, философских и теологических подтекстов, с разных сторон объясняющих таинственное предложение поэта. Согласно Старобинскому, основной источник злополучного афоризма заключается в том, что он называет теологическим антисемитизмом, представленным, в частности, в трудах Августина и Паскаля; из «Мыслей» последнего филолог приводит следующий пассаж, который вполне мог задеть за живое сознание автора «Цветов Зла»: «Очевидно, что это народ, сугубо предназначенный служить свидетелем Мессии <...> Он носит книги, любит их и совсем не понимает. И все это предначертано, что суждения Бога им доверены, но как запечатанная книга»²².

Принимая в общем и целом доводы Старобинского, нам бы хотелось представить здесь соображения несколько иной направленности, касающиеся, в основном, самой формы поэтического суждения, которую ищет, опробует Бодлер в «Фейерверках». Действительно, представляется необходимым обратить внимание на модальность первой фразы: «Une belle conspiration à organiser pour l'extermina-

tion de la race juive». Она построена на основе довольно сложной синтаксической конструкции, в которой предлог *à* выражает желательность или даже необходимость действия, значение которого указывается глаголом в неопределенной форме – *organiser*; словом, по-русски это могло бы быть что-то в духе «Вот бы организовать прекрасный заговор для уничтожения еврейской расы», однако при этом исчезает еще один смысл, содержащийся в подлиннике – «Каким прекрасным был бы заговор для...» и т. д. Все оттенки значений слов «прекрасный», «заговор», «раса», которые могли быть задействованы пером Бодлера, рассмотрены в статье Старобинского; к ней можно снова отослать заинтересованного читателя. Так или иначе, но двусмысленность или даже многозначность предложения поэта усугубляется именно безличной, инфинитивной конструкцией, ограничивающей соотнесенность высказывания с грамматическим субъектом и, соответственно, с поэтической субъективностью. Словом, здесь говорит не столько поэт от собственного имени, сколько некое коллективное тело, толпа, если угодно, с которой, в отличие от романтиков, так любил общаться и сливаться автор «Сплина Парижа»²³.

Вместе с тем, здесь следует также обратить внимание на то, что сама манера мыслить «вспышками», «озарениями», которую Бодлер культивирует в «Фейерверках», перекликается с тем настроением творческого мышления, которого искал Г. Флобер в «Словаре прописных истин» и которое, в общем и целом, отвечает риторике общего места, по-разному переосмысливаемой в творчестве двумя писателями-современниками²⁴. Не касаясь здесь темы поразительных соответствий между поздним Флобером и последним Бодлером, о чем нам уже приходилось писать²⁵, выскажу предположение, что в скандальной фразе автора «Фейерверков» говорит не какая-то личная неприязнь парижского поэта, тем более, не поэтическая субъективность автора «Цветов Зла», а своего рода общее место национальной культуры, которым мыслит заурядный французский буржуа середины XIX столетия, этакая прописная истина буржуазного сознания и культурного бессознательного того времени. Более того, вслед за Старобинским, также не соглашающимся видеть в парадоксе Бодлера прямое авторское высказывание, можно полагать, что через это предложение поэт целит в современных идеологов наступательного прогресса, социалистов-утопистов, предающих забвению религиозное начало жизни, идею первородного греха, равно как Искушения. В этой перспективе нельзя не обратить внимания на то, что второе предложение парадокса – «Евреи, Библиотекари и свидетели Искушения» – явно противоречит первому и в гораздо большей мере отвечает мысли поэта, поскольку для самого Бодлера существование без библиотеки, без свидетельства, без искупления, следовательно, без евреев немыслимо.

Тем не менее, небезынтересно будет отметить, что В. Беньямин, который в своих грандиозных построениях культурной панорамы Парижа-столицы XIX столетия фактически прошел мимо проблемы французского антисемитизма, не преминул подчеркнуть в одном месте, что чудовищное «озарение» из «Фейерверков» как будто предвосхищает литературно-политическую программу антисемитских памфлетов Л.Ф. Селина. Правда, для Беньямина это сходство диктовалось скорее не велениями и веяниями времени, а своего рода исконно галльской тягой к сильному, крепкому словцу: «”Злоязычие” у Бодлера: “Организовать прекрасный заговор для уничтожения еврейской расы. Евреи *Библиотекари* и свидетели *Искушения...*” Селин продолжил в этом направлении»²⁶.

Можно согласиться с Беньямином в том, что в этой фразе из «Фейерверков» сказывается фарсовое злоречие поэта, которым он особенно блистал, когда начинал говорить о современной Франции и современных французах, чему предостаточно примеров в поздних заметках и письмах поэта. Вместе с тем, нельзя не признать того, что в злополучной фразе, особенно если связать ее со стихотворением «Семь стариков», говорило также нечто от самого времени, простого парижского люда, глухое бормотанье улицы, что утопает в нищете и винит в своем бедственном положении чужестранные семьи, осененные именами Иуды или Агасфера.

Завершая это краткое рассуждение об антисемитизме как застарелой, хронической болезни французской словесности, хотелось бы напомнить тот характерно парижский пассаж, с которого А. Бадью начинает свой политический памфлет «Направленности слова «еврей»», вышедший в свет в 2005 г. и сразу поспособствовавший тому, что всемирно известный философ в одночасье приобрел репутацию воинственного антисемита. В своей работе Бадью приводит скандальную фразу премьер-министра Франции Раймона Барра, которую тот выпалил в своем заявлении по поводу теракта в парижской синагоге на улице Коперника 3 октября 1980 (в результате 4 человека погибли и 20 были ранены). Ничтоже сумняшеся, министр изрек: «...этот ужасный теракт, направленный против евреев, собравшихся в синагоге, затронул также безвинных французов, проходивших по улице Коперника». В своем комментарии к этому речевому конфузу А. Бадью ставил, в общем, верный диагноз – речь идет о хроническом социально-идеологическом заболевании:

Тогда сказали, что министр оговорился. Возможно, это и к лучшему: столь примечательная манера анализировать происходящее обнаруживало естественное существование расистского подсознания, унаследованного из тридцатых годов²⁷.

К этому мало что остается добавить, разве что сделать следующую поправку: хронологически хронический антисемитизм французской культуры восходит к гораздо более ранним временам, хотя следует признать, что в тридцатые годы XX века он действительно расцвел поистине махровыми цветами зла. Действительно, в это время призраки, некогда терзавшие воображение Бодлера или Маркса, Сю или Готье, из больных голов снизошли на улицы и площади французской столицы и французской провинции, заставляя бесноваться не только толпы тех, кто больше не мог признать в III Республике своей Франции, но также и избранные сообщества тех, кто надеялся спасти страну через консервативную революцию à la française.

Примечания

¹ Самые общие обзоры связей «дела Дрейфуса» с литературным процессом во Франции можно найти в коллективной монографии, выпущенной под редакцией авторитетного французского историка М. Винока: *L’Affaire Dreyfus, vérités et mensonges / Sous la direction de M. Winock*. Paris: Seuil, 1998. На более конкретном историко-литературном материале связи французской литературы с антисемитизмом, национализмом и фашизмом рассмотрены в более ранней книге того же автора: *Winock M. Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*. Paris: Seuil, 1990. Не отрицая ценности данного исследования, в котором затрагивается целый ряд характерных фигур и текстов французского литературного национализма, заметим, что оно страдает некоторой выпренностью, точнее, отстраненностью метода исторического повествования от «малых величин» литературной жизни, иными словами, от малых контекстов авторов и произведений.

² *Poliakov L. Histoire de l’antisémitisme. 2. L’âge de la science*. Paris: Seuil, 1981 (1955).

³ *Ibid.* P. 198–199.

⁴ Сю Э. Агасфер / Пер. с франц. Е. Ильиной. Вступ. ст. и прим. Ю. И. Данилина. М.: Терра, 1990. С. 75.

⁵ Там же. С. 792.

⁶ *Маркс К. К еврейскому вопросу // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 1. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. С. 408.*

⁷ См. об этом: *Аттали Ж. Карл Маркс. Мировой дух. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 197–198, особенно на с. 221–222* оценку Бакунина. О сложных отношениях Маркса с миром еврейства см. также глубокую работу французского философа Э. де Фонтэней: *Fontaney E. de. Les figures juives de Marx*. Paris: Galilée, 1973.

⁸ *Корний Ж.Л. Пассаж-Бодлер // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин. Политика & Поэтика / Отв. ред. С.Л. Фокина. М.: НЛЮ, 2015. С. 51.*

⁹ *Бодлер Ш. Цветы зла / Изд. подготов. Н. И. Балашов, И. С. Поступальский. М.: Наука, 1970. С. 87.*

¹⁰ Там же.

¹¹ Наиболее обстоятельным и убедительным является интегральный филологический комментарий одного из самых авторитетных бодлероведов современности М. Риштера, однако в нем, с нашей точки зрения, недостаточно принимается во внимание реалистический аспект поэтики позднего Бодлера: *Richter M. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale. II. Genève: Slatkine, 2001. P. 958–986.*

¹² *Benjamin W. Gesammelte Schriften. Band V–1, 2. Das Passagen-Werk. Frankfurt: Suhrkamp, 1982. S. 474.*

¹³ См. подробнее: *Фокин С. Бодлер и Прудон или Почему надо бить бедных // Вопросы литературы. 2011. № 2. С. 320–272.*

¹⁴ *Маркс К., Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 4, 1955. С. 419.*

¹⁵ См. об этом: *Фокин С. Л. Пассажи: Этюды о Бодлере. СПб: Machina, 2011. С. 202.*

¹⁶ *Деррида Ж. Призраки Маркса / Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: Логос: Ессе Номо, 2006. С. 147.*

¹⁷ Там же. С. 149.

¹⁸ См. крайне важную в отношении этой книги статью российского философа: *Автономов Н. С. К вопросу о призраках: Маркс, Деррида и другие. – URL: http://www.intelros.ru/pdf/politic-filosof/2011_4/7.pdf.*

¹⁹ *Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. I. Pléiade. Paris: Gallimard, 1974. P. 706.*

²⁰ *Starobinski J. Notes de lecture // L'année Baudelaire. № 6. 2002. P. 148–154.*

²¹ См. напр.: *Bowles B. Poetic Practice and Historical Paradigm: Charles Baudelaire's Anti-Semitism // PMLA. Mars 2000. V. 115. № 5. P. 195–208.*

²² *Pascal B. Pensées / Ed. Ph. Sellier. Paris: Garnier-Flammarion, 1991. P. 536.*

²³ См. в частности, поэму «Толпы», представляющую собой гимн городской толпе.

²⁴ См. об этом: *Compagnon A. Théorie du lieu commun // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1997. Vol. 49. № 1. P. 23–37.*

²⁵ *Фокин С. Л. Пассажи: Этюды о Бодлере. С. 140–167 (Пассаж пятый. Поэтика общего места и словарь прописных истин).*

²⁶ *Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. Livre des passages. Paris: Cerf, 1989. P. 314.*

²⁷ *Бадью А. Обстоятельства, 3. Направленности слова «еврей» / Пер. с франц. М. Ю. Бендет под ред. С. Л. Фокина. СПб: АИК, 2008. С. 8.*

А. В. Сергеев (Москва)

Кнут Гамсун: идеолог и художник

Кнут Гамсун, несомненно, одна из самых ярких, сложных и одновременно самых неоднозначных фигур в литературе XX столетия. «Славой и позором» Норвегии называют его соотечественники. О Гамсуне написано множество научных исследований, биографических очерков, книг воспоминаний, среди которых есть замечательные монографии Рольфа Неттума, Торкиля Хансена, Роберта Фергюсона, Мартина Нага¹. Но совершенно особая роль в изучении наследия Гамсуна принадлежит его старшему сыну Туре Гамсуну (1912–1995), известному живописцу, а также писателю, литературному критику, переводчику и журналисту. Туре Гамсун начал заниматься литературным творчеством еще в сороковые годы. В 1940 г. он написал первую биографию отца для немецкого издательства, которая в 1952 г., переработанная и дополненная, была издана в Норвегии. В 1959 г. увидела свет еще одна биография «Кнут Гамсун». Самые известные книги Туре Гамсуна в том же жанре документальной прозы – биографии «Кнут Гамсун – мой отец» (1985) и «Спустя вечность» (1990). Обе они принадлежат к числу классических биографий. Наряду с описанием реальных событий и фактов в них дан аналитический разбор произведений Гамсуна, причем с привлечением множества материалов из семейного архива, позволивших в новом свете увидеть его творчество. В России книга «Кнут Гамсун – мой отец» была опубликована в 1999 г., а «Спустя вечность» – в 2006 г.

Главную цель своей жизни Туре Гамсун видел в том, чтобы сохранить память об отце и о его вкладе в сокровищницу норвежской и мировой литературы. «Я верю, – писал он, – что интерес к Кнуту Гамсуну и его произведениям сохранится, пока мы будем чувствовать, что у нас есть литература недалекого прошлого, которой мы можем гордиться и которая прославилась, в том числе и благодаря ему. Сегодня его читают и воспринимают как исключительного мастера слова, каким он и является, читают с интересом, с недоверием и с любовью»².

«С недоверием» и «любовью» – эти слова поставлены здесь рядом не без оснований. Не одному поколению норвежцев пришлось решать для себя мучительный вопрос об отношении к национальному гению, который во время войны принял сторону Германии, оставаясь приверженцем политики Гитлера вплоть до падения третьего рейха, и который назвал Геббельса «борцом за идеальные европейские ценности».

Надо сказать, нацистские власти умело использовали Кнута Гамсуна в своих интересах, манипулировали им, пытаясь с помощью авторитета писателя поддержать репутацию своего режима. А слава Кнута Гамсуна и любовь к его творчеству были действительно огромны. В частности, сохранились свидетельства о том, что перед началом суда над Кнутом Гамсуном в апреле 1945 г. В. М. Молотов обратился к тогдашнему министру иностранных дел Норвегии Трюгве Ли с просьбой повлиять на норвежские власти – чтобы те проявили снисхождение к автору «Пана» и «Виктории» и сохранили ему жизнь.

Связью с коллаборационистами запятнали себя и некоторые члены семьи Кнута Гамсуна. Его жена Мария, до замужества актриса, а впоследствии довольно известная детская писательница и автор книг воспоминаний о своем муже, во время войны неоднократно выезжала в Германию и выступала там от имени Кнута Гамсуна с лекциями в поддержку гитлеровского режима. Младший сын Кнута Гамсуна Арилд, разделявший политические взгляды отца, записался добровольцем в СС и воевал на Восточном фронте. Старшего, Туре, оккупационные власти назначили руководителем крупнейшего норвежского издательства «Гюлдендал», после того, как его прежний глава, Харалд Григ, брат известного писателя Нурдала Грига, был отправлен в концентрационный лагерь Грини. И сам Кнут Гамсун, и Мария, и оба их сына после войны были приговорены к суровому наказанию.

До сих пор фигура Гамсуна, великого норвежского писателя и Нобелевского лауреата, вызывает у норвежцев противоречивые чувства. Что же это был за человек? Именно это и по сей день пытаются понять норвежцы, именно по этому поводу ведутся жаркие споры. Как могло случиться, что великий Гамсун, по сути, оказался «изменником родины»? Виновен ли он или нет, а если все-таки виновен, то какова мера его вины и ответственности? Не ослабевающие с годами боль и горечь оттого, что национальный гений и кумир стал пособником оккупантов, видимо, можно объяснить особенностями ментальности норвежской нации. «Перед нами молодая страна со свойственным молодым странам особенно пылким чувством национального самосознания и особо яростной ненавистью к предателям. Тем более, если до того, как совершить предательство, человек был предметом исключительного восхищения и обожания, был неотъемлемой частью национальной самоидентификации»³, – считает шведский писатель П. У. Энkvист, один из создателей нашумевшего телефильма «Гамсун» (1996). Верность его слов косвенно подтверждается тем, что после 1945 г. в художественной прозе Норвегии тема предательства стала едва ли не основной.

Измена Кнута Гамсуна – частая тема как газетных публикаций, так и основательных научных изданий. Особенно широкий резонанс вызвали исследования норвежского писателя и журналиста И. С. Коллоэна – его монографии «Гамсун – мечтатель» (2003) и «Гамсун – завоеватель» (2004), сокращенная версия которых «Гамсун мечтатель и завоеватель» была издана в России в 2009 г. В этих исследованиях были снова извлечены на свет давние драматические события, снова заданы вопросы, на которые, казалось бы, уже давно даны ответы. «Кнут Гамсун – духовный вожь, дезориентировавший свой народ, а ведь этот народ на протяжении полутора веков привык, что поэты и писатели раскрывают ему великие политические истины. <...> Что могло произойти перед тем, как он столь решительно выбрал свой курс? Отклонялся ли он от этого курса? Пил ли писатель из той же бочки, куда политик справлял малую нужду? И это еще далеко не все вопросы, которые возникают, когда пытаешься вникнуть в историю Кнута Гамсуна»⁴.

Весь пафос Коллоэна направлен на осуждение писателя, вольно или невольно поставившего свой талант на службу одному из самых бесчеловечных режимов. Но осудить – это еще не значит разобраться в том, что произошло. Куда важнее психологическая подоплека трагического выбора.

Кнут Гамсун прожил долгую жизнь и впитал в себя многие иллюзии и заблуждения века. Свойственная ему традиционная нелюбовь к Англии и США, а также консервативное почвенничество во многом предопределили его идеологические симпатии. «Прежде всего, эксцентрическая и фанатическая англофобия сыграла решающую роль в том, что в течение пятидесяти лет Гамсун оставался предан Германии. В конце концов это привело к тому, что, обвиненный в предательстве родины, он оказался в 1945 г. на скамье подсудимых»⁵, читаем мы у одного из лучших биографов писателя, Р. Фергюсона. Не стоит забывать и об увлечении Кнута Гамсуна «переоценкой ценностей» Ницше, который в девяностые годы стал кумиром многих. Вряд ли тогда, да и позже, писатель мог представить, как опасно воздействие романтического индивидуализма немецкого философа. Но Гамсун и сам в глубине души был и оставался романтиком. В какой-то момент именно гитлеровский национал-социализм показался ему воплощением мечты об идеальном государстве. Позднее он начал помышлять о создании союза германских народов, в котором Норвегии была бы предназначена ведущая роль. Поэтому он с сочувствием относился к деятельности норвежских фашистов, поддерживал их в своих устных выступлениях и в печати, хотя официально не был членом партии Нашунал Самлинг. В первые дни оккупации Гамсун призывал соотечественников не

оказывать сопротивления немецким войскам: «Норвежцы! Бросайте оружие и расходитесь по домам, Германия сражается и за наши интересы...». Так возникло «дело Гамсуна». В 1945 г. писателя судили за коллаборационизм и признали виновным.

Обстоятельства этого судебного разбирательства нашли отражение в последней книге Кнута Гамсуна «На заросших тропинках» (1949), которую с полным основанием можно назвать автобиографической: в ней описаны трагические события его послевоенной жизни. Книга состоит из дневниковых записей, которые писатель вел с мая 1945 по июнь 1948 г., с того момента, когда норвежские власти заключили его под домашний арест.

Обвинение ему намеревались предъявить по двум пунктам. Во-первых, в противозаконном после 9 апреля 1940 г., то есть, после оккупации Норвегии, членстве в Нашунал Самлинг. Во-вторых, в подстрекательстве к совершению противоправных действий, – так трактовалось его обращение к населению страны. На допросах он отрицал свою вину и объяснял свои действия тем, что «хотел служить Германии, чтобы защищать интересы Норвегии».

Данный судебный процесс выходил за рамки обычного: судить предстояло мировую знаменитость, лауреата Нобелевской премии, выдающегося деятеля европейской культуры. Поэтому власти специально тянули время. Для медицинского освидетельствования писателя направили в гримстадскую больницу. Через некоторое время его перевели в дом для престарелых в Ланнвике. Рассмотрение дело несколько раз откладывалось. Назначали повторное обследование, на этот раз в университетской психиатрической клинике в Осло. Врачам надлежало выяснить, можно ли считать Гамсуна дееспособным, может ли он отвечать за свои действия. Врач-психиатр Г. Лангфельд отметил в заключении «необратимо ослабленную психику» своего пациента, но в целом психическое здоровье Кнута Гамсуна было признано удовлетворительным.

Тем не менее, суд принял во внимание преклонный возраст писателя, его почти полную глухоту и снял с него обвинение по второму пункту – в противоправных действиях (за что лидер норвежских фашистов В. Квислинг был приговорен к смертной казни). Но первый пункт обвинения был оставлен в силе: хотя формально Кнут Гамсун не может считаться членом Нашунал Самлинг, за неимением доказательств его вступления в партию, он все же несет ответственность за свои действия и выступления в ее поддержку.

По решению окружного суда Кнут Гамсун должен был уплатить крупный денежный штраф в возмещение убытков, нанесенных стране деятельностью нацистской партии.

Вернувшись домой, Кнут Гамсун стал дописывать свою книгу. Объективная хроника событий сочетается в ней с субъективной их характеристикой. Поразительно, с какой сдержанностью и достоинством, и при этом с какой молодой страстью этот глубокий старец, глухой, почти ослепший, доведенный до отчаяния цинизмом врачей и судебным разбирательством, описывает все пережитое. Картины прошлого перемежаются рассуждениями о настоящем, горестными размышлениями об одиночестве, отверженности, старческой немощности. Лирические зарисовки, наблюдения за природой, воспоминания о детстве и юности... Кнут Гамсун вновь предстал во всем блеске своего самобытного таланта.

Читатели с нетерпением ждали книгу. Она вышла в свет в сентябре 1949 г., примерно через два месяца после того, как писателю исполнилось девяносто лет. В том же году книга была издана в Швеции. Но следующий год – сразу три издания на немецком. На русском языке отдельный фрагмент книги был опубликован в 1993 г. в сборнике произведений писателя «В сказочном царстве. Путевые заметки. Статьи. Письма», а полностью – в последнем томе шеститомного «Собрания сочинений Кнута Гамсуна» (1991–2000).

Туре Гамсун считал «На заросших тропинках» «самой замечательной книгой в Норвегии за последние годы». «Никогда еще люди не видели столь великолепного результата "необратимо ослабленной психики"»⁶, – иронизирует он, цитируя выводы медицинского освидетельствования Гамсуна в столичной психиатрической клинике.

Рассказывая об отце, Туре Гамсун прежде всего отмечает его обостренную чувствительность, нервность, душевную ранимость. «Отец был необыкновенно уязвим, и за все те годы, когда я по мере сил поддерживал его, у меня сложилось впечатление: *в действительности* отцу были свойственны <...> рыцарство, гордость и чувство собственного достоинства, которое никаким образом нельзя было спутать с примитивным тщеславием. И я думаю, что его ранимость, казалось бы, из-за совершенно пустяковых вещей, во многом напоминает необыкновенную ранимость таких родственников ему по духу гениев, как Стриндберг и Мунк»⁷. Но при этом Кнут Гамсун отличался сильным и отчасти деспотическим характером. Во всяком случае, в своих детей он всегда вселял «чувство надежности, не допуская в душу сомнений», и пока Туре Гамсун рос, эта близость к отцу казалась ему «нерасторжимой с самим понятием авторитет». В детстве дети часто слышали сетования отца на несправедливость послевоенного мирного договора, о близорукой политике союзников в отношении Германии. Так закладывалась позиция, которую они сохранили на долгие годы и не имели никакого желания ее менять. Здесь они тоже следовали

примеру отца. «Он по натуре был боец и всегда отстаивал свою точку зрения, которую не менял уже всю жизнь».

Туре Гамсун считает, что именно эта неспособность пересматривать свои взгляды, это упрямство, доводящее порою до абсурда, и способствовали тому, что отец стал заложником собственных представлений о немецком характере и немецкой культуре. После подавления неудавшегося заговора 1934 г. Кнут Гамсун, возмущенный расстрелом одного из его участников, генерала Курта фон Шляйхера, выразил недовольство Гитлером – «капрал оказался не благородным человеком», посмел расстрелять генерала. «Тут бы отцу и повернуть на несколько градусов», замечает автор, но этого не случилось, ни тогда, ни потом. «Его предрассудки были слишком сильны. Он не мог заставить себя присоединиться к леворадикальной и либеральной интеллигенции, к выступлениям и резолюциям которой относился с мягким презрением»⁸. На руку нацистам сыграло и поведение Кнута Гамсуна в «деле Осецкого», когда он выступил против либерально настроенных норвежских общественных деятелей, выдвинувших кандидатуру преследуемого властями немецкого пацифиста на получение Нобелевской премии мира. Как полагает Туре Гамсун, «дело Осецкого» отступило перед взглядом отца на «героическую» Германию и немецкий народ. Кнут Гамсун весьма скептически относился к будущему национал-социалистического немецкого государства, равно как он не верил и в социалистическую систему в России. Однако для него «важными были не системы, а немецкий народ и сознание того неопровержимого факта, что норвежцы и норвежская литература только через это “государство в центре Европы”, могли стать известными и признанными во всем мире»⁹.

Письма Гамсуна к сыну добавляют новые важные штрихи к портрету писателя. Не случайно эпиграфом к ним выбраны слова из исследования Торкиля Хансена «Процесс против Гамсуна» (1978): «Он всегда был одним и тем же. За это его и покарали. В этом и состоит различие между искусством и политикой»¹⁰. Автора этой книги, основанной на документальных данных и вызвавшей бурные дискуссии, Туре Гамсун высоко ценил, хотя и не во всем был с ним согласен. В частности, он считал, что Торкиль Хансен, подобно Харальду Григу и некоторым другим, чересчур преувеличивал влияние матери на отца в последние двадцать лет их совместной жизни.

Письма отца позволяют еще раз внимательно взглянуть на внутренний мир Гамсуна, иногда они служат дополнением и своеобразным комментарием к его триумфальной книге «На заросших тропинках», сопоставимой с самыми лучшими его произведениями. В этих письмах предстает человек, который вопреки перенесенным страданиям и полному упадку сил смог сохранить достоинство и незауряд-

ное мужество. «У меня кружится голова, и я шатаюсь, как пьяный, когда совершаю свои дневные прогулки, но я не сдаюсь и не пропускаю ни одного дня»¹¹, – пишет он сыну после своего возвращения из дома для престарелых в Нёрхолм. Оказавшись на грани нищеты, Кнут Гамсун думает не столько о себе, сколько о детях и внуках, и всеми силами старается защитить их имущественные интересы.

Гамсун и в письмах оставался великим мастером, в нескольких словах умевшим передать состояние души. Вот одно из последних:

22.10.49.

...Я совсем ослеп и могу читать только крупные заголовки в газетах.

Но все-таки я хожу, сползаю вниз по лестнице в деревянной сарай и в амбар, а потом вползаю наверх, в свою комнату. У нас была непогода. Потом ненадолго выглянуло солнце, и я смог написать эти строчки. Но потом солнце снова зашло, и это застало меня врасплох!

Однако это не страшно, писать особенно нечего.

Да-да, Туре, ты борешься на свой лад. Всем нелегко жить в этом мире.

Благослови тебя Бог, дорогой Туре, я желаю тебе добра во всем. Папа.

Дописывая «литературный» портрет отца, Туре цитирует его замечательный афоризм: «Дорогой Туре! Работа – это счастливое колдовство!».

Творчество Гамсуна ярко, самобытно. Отнюдь не оправдывая писателя (надо сказать, что в 1920–1930-е годы политические заблуждения Гамсуна разделяли и некоторые другие крупные авторы, те, кто оказался в тисках выбора между двумя тоталитарными идеологиями), нельзя не отметить его вклад в европейскую литературу, прежде всего в развитие психологического романа, мастерски воспроизводящего сложный мир человеческих чувств, наслаждение природой. Гамсун в памяти людей останется именно благодаря своему «счастливому колдовству», а не заблуждениям.

Великий художник, Гамсун не считал себя ни мудрецом, ни пророком, и каждый день, по его словам, «вопрошал о том, как жить, и море, и ветер, и звезды», а роль идеолога оказалась для него трагической и жалкой одновременно. Говоря словами норвежского путешественника Тура Хейердала, «время не реабилитировало его как политика. Но книги Гамсуна живут и будут жить еще долго»¹². Сходную точку зрения высказал и Т. Манн, написавший в 1950 г.: «<...> до сих пор здравствует престарелый Кнут Гамсун, который надломлен политикой, но тем не менее остается автором самобытнейшей прозы»¹³.

Примечания

¹ *Nettum R. N.* Konflikt og visjon. Oslo, 1985; *Hansen T.* Processen mod Hamsun. København: Gyldendal Norsk Forlag, 1978; *Ferguson R.* Gaaten Knut Hamsun. Oslo: Dreyer Forlag, 1988; *Nag M.* Geniet Knut Hamsun – en norsk Dostojevskij. Oslo: Solum, 1998.

² Hamsun om Hamsun // *Aftenposten*. 27.01.1990.

³ Энkvист П. У. Гамсун // Кнут Гамсун. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 2000. С. 393.

⁴ Цит. по: Коллоэн И. С. Неизбежное крушение? // *Иностранная литература*. 2005. № 11. С. 229–230.

⁵ *Ferguson R.* Gaaten Knut Hamsun. S. 360.

⁶ Гамсун Т. Спустия вечность. М.: Б.С.Г.-ПРЕСС, 2006. С. 421.

⁷ Там же. С. 28.

⁸ Там же. С. 218.

⁹ Там же. С. 219.

¹⁰ *Hansen T.* Processen mod Hamsun. Bd. 3. S. 263.

¹¹ Гамсун Т. Спустия вечность. С. 422.

¹² Цит. по: Фиш Г. Норвегия рядом // Фиш Г. Здравствуй, Дания. Норвегия рядом. Отшельник Атлантики. У шведов. М.: Советский писатель, 1977. С. 286.

¹³ Манн Т. Бернхард Шоу // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1961. С. 445.

Ю. В. Королинская (Москва)

ИДЕЙНЫЙ РОМАН Х. КИРКА И ХРИСТИАНСТВО

Хотя первый и последний романы Ханса Кирка (1898–1962) разделяет около 30 лет, в его творчестве нашла выражение ведущая тенденция датской культуры между двумя мировыми войнами, так называемый «культуррадикализм», – в политически-ангажированной форме, которую он принимает в 1930-ые годы.

Культуррадикализм вслед за Э. Бредсдорфом часто трактуют как «образ мыслей, выстроенный на основе уважения к человеку, оперирующий в международной перспективе и отягощенный социальной совестью»¹. Этот «образ мыслей» в ходе жаркой общественной полемики выходит на авансцену культурной жизни Дании в 1920 – 1930-е гг. и наследует проблематику радикализма брандесианского типа – требование «нового гуманизма» вместо изжившей себя христианской культуры.

О многоаспектности культуррадикализма свидетельствуют его наименования. Представления о *критицизме* восходят к пропагандируемому О. Гельстедом неокантианству². Социальные и политические идеи разрабатывают *марксисты* и *свободномыслящие*³. Фрейдизм, знакомству с которым датчане обязаны О. Гельстеду, определяет новый подход к человеческой психике. Под названием «*кубисты*» скрывается попытка вслед за французами создать современное, революционное искусство. Сотрудничество с немецким журналом «*Sturm*» дает основание Р. Брөбю-Йохансену и Х. Л. Момбергу называться *экспрессионистами*. П. Хеннингсен приветствует новые веяния в европейской архитектуре и декоративно-прикладном искусстве и пропагандирует *модернизм*, делая акцент на художественном преображении бытового пространства «маленького человека»⁴.

Представления культуррадикалов о «кризисе культуры», отсутствии «центра», «ложном сознании», «всеядности искусства» сопровождаются призывом к отказу от традиционных ценностей – патриархальной семьи, лютеранства, узконационального взгляда на мир. На их месте, на месте «мира старого», призывают утвердить новую, секуляризованную, мораль, новое общество и искусство – с опорой на естественнонаучное познание, гуманизм, космополитизм, социализм, сексуальное раскрепощение – «мир новый».

К 1930-м гг. требования культуррадикалов заметно политизируются. В условиях принятия государством пронемецкой культурной программы радикалы вступают в Датскую коммунистическую партию (ДКП). «Революционность» поэтическая перерастает в революционность идеологическую, «новый мир» строится на марксистских основаниях.

Пристрастная полемика «коммунистов» с «фашистами» включает в свою орбиту и искусство. П. Хеннингсен пишет: «Только романтики и лжецы говорят о неполитическом искусстве»⁵. М. Андерсен-Нексё уточняет: «Единственно подлинная тенденция в современной поэзии» – социалистический реализм⁶. Практически все члены ДКП ориентируются на новейшую советскую литературу и директивы Союза советских писателей. «Новый мир» требует новой нормативной поэтики.

Х. Кирк⁷ как автор формируется в среде культуррадикалов, его первые публичные высказывания фрейдистско-марксистские. Он опирается на представления о «раскрепощении сознания» и теорию классовой борьбы К. Маркса, трактовку религиозных представлений как «замаскированных сексуальных желаний» З. Фрейда, теорию неполноценности А. Адлера и предвосхищает требования В. Райхом сексуального образования, контрацепции, гражданского брака.

Вступление Кирка в 1931 году в ДКП определяет его художественное кредо – статья «молотом коммунистической партии в датской литературе»⁸. Констатируя кризис европейской культуры, который вслед за Марксом писатель трактует как смену капиталистической формации на социалистическую, он включается в процесс построения «нового мира» и избирает художественное творчество своим инструментом. Кирк заявляет о тенденциозности любого публично высказанного слова и утверждает, что «произведение должно отображать либо пережитое, либо взгляды автора – и рождаться из желания убедить в них читателей»⁹. Художественная задача Кирка, вопреки его высказываниям о свободе творчества, соответствует пропагандистской цели соцреализма. В романах он старается дать «правдивое» и «исторически конкретное художественное изображение действительности» в сочетании «с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»¹⁰, а в критических статьях оценивает художественные явления с позиций партийности. Справедливо суждение М. Тинга, что писатель к концу жизни из культуррадикала превращается в «культуркоммуниста»¹¹.

При недвусмысленной теоретической позиции Кирка, однако, удивляет, что в Дании его романы до сих пор пользуются популярностью¹², а в СССР лучшие и принципиальные для истории датской литературы тексты переведены не были¹³.

Подход Кирка-писателя к действительности социологический. В романах он опирается на идеи К. Маркса, Э. Дюркгейма и М. Вебера и исследует общество в историческом развитии, обращаясь к кризисным эпохам смены социальных отношений. Общество предстает в них как социальная группа, которая персонифицируется, замещает характер и выступает как главный герой произведения. Человек здесь имеет ценность как представитель коллектива¹⁴.

Обращение к психологии в романах Кирка – и прежде всего к фрейдизму – направлено не столько на раскрытие внутреннего мира

персонажей, сколько на разностороннее рассмотрение конфликта «человек-общество». Своеобразие героя в них определяется его социальной ролью, типичностью или идеей, которую тот, по замыслу автора, воплощает. Подобный психологизм обслуживает избранную Кирком форму идейного романа, генетически восходящую к философской повести Просвещения. Он также позволяет писателю включиться в процесс создания массовой пролетарской литературы¹⁵.

Кирк признает, что общество не может существовать без духовности, и во всех своих романах пытается определить социальные функции религии. В «Рыбаках» (1928) исследование проводится с опорой на социологию Дюркгейма.

Роман «Рыбаки» начинается с того, что группа рыбаков меняет природную и социальную среду существования. Герои-бедняки переезжают с суровых берегов Северного моря на плодородный фьорд Лим, обжитый обеспеченными хуторянами. Рыбаки исповедуют христианство Церкви Внутренней миссии – течения Датской народной церкви, известного суровым отношением к радостям земным и стремлением к спасению души. В общине на фьорде они встречают баптистов, адвентистов, адептов свободной миссии, дарвинистов-толкователей Евангелий; пастор исповедует грундтвигианство, христианство которого радостное и толерантное.

Действие романа состоит в разрешении двух конфликтов – естественного и социального: столкновение рыбаков с природой за пропитание сопровождается их сознательным отказом ассимилироваться – герои стремятся сохранить свои ценности, а для этого перевоссоздать чуждую общественную среду по своему образу и подобию.

В борьбе за самих себя рыбаки обособляются и образуют коллектив – «моральную общность, называемую церковью»¹⁶. Вера рыбаков определяет их духовную суть, выстраивает внутренний мир как собственно человеческий. Она хранит в себе культуру – на протяжении всего романа герои поют псалмы, созданные лучшими датскими поэтами.

Кирк следует за Дюркгеймом, видевшим в религии «выражение социального единства»¹⁷ и трактовавшим общество как «коллективное существо, обладающее коллективным сознанием»¹⁸ – «совокупностью верований и чувств, общих в среднем членам одного и того же общества, образующей определенную систему и имеющей свою собственную жизнь»¹⁹. Христианство в романе не «ложное», а «истинное сознание», так как является формой общественного сознания, сущностью коллектива.

Коллективное сознание в патриархальном мире рыбаков (а они словно «затерялись в средних веках») довлеет над индивидуальным. Герои не осмысливают общих ценностей, а живут по ним, опираясь на заданные модели социального поведения – солидарность, труд, лю-

бовь как супружеский долг, исполнение религиозных ритуалов – нарушение которых жестоко карается.

Следование моральному закону приводит рыбаков к желаемой развязке. В борьбе с природой они достигают материального благополучия. Стремясь сохранить свое социальное своеобразие, они становятся «солью общины», «ловцами человеков» и осуществляют миссию обратить приход в истинную веру, вернуть ему духовность. Коллектив в романе выступает в роли успешного творца самого себя и своего окружения, опровергая марксистский тезис, что бытие определяет сознание.

Состоявшееся самоутверждение коллектива-творца, однако, подано с точки зрения самого коллектива, о чем свидетельствует структура повествования «Рыбаков». На первый взгляд, «всеведущий автор», подобно камере, пропускает сквозь свое «всевидящее око» «кусочек жизни». Он лишен индивидуальности, «Я», стремится раствориться в происходящем. Однако несобственно-прямая речь, оформленные объективно оценочные характеристики, диалектизмы, библейские образность и язык дают понять, что объективность повествования мнимая: «всеведущий автор» уподобляется члену коллектива и бессознательно транслирует коллективное сознание – воспроизводит образ мыслей героев, показывает, как действительность отражается в их сознании. Эти отражения не бессвязные, не импульсные, а системные и оценочные – коллективное сознание «заражает» читателя, определяет его отношение к происходящему.

Сомнительность оценок коллективного сознания обнаруживается в его неприятии биологической природы человека, трактуемой по Фрейдю как сексуальность. Уступка инстинкту ведет человека к гибели, смирение «зверя» в своей душе позволяет выжить, но приносит лишь относительное счастье. «Первое условие счастливого общества, – отмечает Кирк, – сексуальное раскрепощение, так как оно позволяет человеку жить в соответствии со своим естеством»²⁰. В образе Марианны по-утопически гармонично соединяются раскрепощенная сексуальность и следование коллективным моральным нормам.

Победа рыбаков имеет смысл лишь в их микрокосме. Поэтизируя ценности героев, Кирк печально констатирует, что их идеальный в своей целостности мир приходит в упадок. В макрокосме истории, где происходит смена сельско-патриархального мира на урбаническо-индустриальный, религиозная культура обречена. Начальная и финальная сцены романа противопоставлены как патриархальное «модерному», религиозное светскому, социальное природному, коллективное единичному. Коллектив растворяется в водах истории. Распад семьи, ослабление религиозного чувства и морали при этом сопровождается рождением волевого индивидуального сознания. Однако, оставшись

один, человек не защищен. Кирк приветствует рождение личности, но предостерегает от своеволия. Личность тогда самореализуется, когда включится в процесс построения нового общества с новым типом коллективного сознания.

«Дивный новый мир» так и не воплотился в творчестве Кирка. Максимально близко к его описанию писатель подходит в первых двух частях незаконченной производственной трилогии – романах «Поденщики» (1936) и «Новые времена» (1939), в которых, опираясь на доктрину соцреализма, он воссоздает историю становления рабочего движения Дании, приветствуя смену формаций, промышленный прогресс и поэтизируя физический труд.

Стремясь показать движение общества к «золотому веку»²¹, Кирк не чуждается мифа. Художественный мир дилогии выстраивается вокруг образа цементного завода, имеющего символическое значение. Это мировое древо новой вселенной, памятник человеческому гению, дерзнувшему обособить мир людей, создать «вторую природу» и тем самым улучшить свое материальное положение. Это Храм посюстороннего Бога техники, в котором чтят новую Троицу-кормилицу – «уголь, глину и известняк». Вселенная приняла искушения Сатаны и бросила вызов Богу, отказавшись нести тяжесть первородного греха и «унижаться, чтобы возвыситься». Фабрика – геенна огненная, в которой рабочие подобны бесам.

Инфернальная символика завода, вместе с тем, свидетельствует об ущербности нового творения. Обращаясь к экспрессионистской образности, Кирк показывает, как машины превращают своих адептов в рабов. Против бесчеловечного бога Техники выступает лидер бесов-рабочих – руководитель профсоюза, огненно-рыжий «сатана» Силиус. Вопрос об отмене частной собственности не стоит: рабочие стремятся объединиться под лозунгом «свобода, равенство и братство», чтобы изменить условия труда, а потому и уровень жизни. Силиус борется за социализм, под которым понимается «здоровое свободное сознание, позволяющее народу выпрямить спину и посмотреть глаза в глаза даже Господу Богу».

Нарождающееся общество перестраивает не только экономические и политические отношения, но и духовность, коллективное сознание. Вера «старого мира» умерла, христианство – «ноготь, который сходит с распухшего пальца, в гное и сукровице». Люди объединяются идеей солидарности – верой в идеально построенную общественную структуру. «Центр» этой структуры – христианская заповедь любви: «возлюби ближнего своего, как самого себя»²². Любовь к ближнему «к вящей славе Господа» преобразуется в любовь к ближнему «к вящей славе общества». Социум сакрализуется, социалистическое учение становится религией, Силиус – аскетом, членская книга профсоюза – Библией.

Теоретиком социализма как «цели прогресса», «поставленной Богом цели», мироустройства, в котором «каждый живущий на земле человек получает хлеб насущный и пищу духовную» на страницах дилогии выступает дьячок, учитель Ульриксен. Идеализируя вслед за романтиком Грундтвигом народ и видя в его укладе воплощение духовности и равноправия, Ульриксен служит людям, негласно играя роль пастора. Слова утешения для скорбящих душ он находит в псалмах. Кирк выступает против церкви как социального института, но слово Христа, рожденное в народной душе и оформленное в виде псалмов, – «живое слово», и потому оно лечит болящие души.

Христианство грундтвигианцев радостное, так как не отрицает ценности посюсторонней жизни. Кирк осуждает религию за ориентацию на жизнь после смерти и требует, чтобы вера помогала людям быть счастливыми в этой жизни.

Ульриксен полагает, что Бог ожидает от человека не веры, а «воплощения в жизнь Его добрых деяний». «Гиперхристианский морализм» Кирка основывается на моральном императиве Библии: писатель отказывается от первых трех заповедей и требует исполнения семи оставшихся. Детоубийство Ольги, увод Нильсом чужой жены, отказ Сёрена от корней осуждаются в романе: душевное благополучие человек обретает лишь в крепкой традиционной семье. Автор хочет свершить невозможное: отказаться от Бога, но оставить на земле Его Благодать.

Начиная с романа «Раб», Кирк задается целью развенчать христианство как религию власть имущих²³, которые, опираясь на слова «Нет власти не от Бога» (Рим. 13:1–2), выстроили мир угнетения и объявили Бога его властителем. Христианство осуждается как рукотворный закон, государственная идеология, «ложное сознание», «опиум (для) народа».

События романа разворачиваются на борту корабля «Сан Сальваторе», возвращающегося в 1679 году из Мексики в Испанию. Опираясь на поэтику немецких экспрессионистов, автор воссоздает реальную историю о рабе-индейце, который отказался повиноваться хозяйке и в одиночку потопил корабль.

Текст наполнен философскими размышлениями персонажей о власти, сюжет выявляет, что «воля к власти» становится ржой, разъедающей общество, и ведет его к гибели. Для Кирка, писавшего роман в 1941–1942 гг. в тюрьме, куда он был помещен как политзаключенный, власть имела конкретное лицо нацизма. Писатель критикует Ницше, однако система образов его романа воспроизводит «три превращения духа» Заратустры. Герои, отказавшиеся от собственной воли, сравниваются с быками, баранами и мулами. Хозяйка корабля донна Инес, полюбив и страдая, начинает защищать свое право на счастье и уподобляется львице. Единственный, кто бескомпромиссно отстаивает

свое человеческое достоинство и идет в борьбе с несправедливым миром до конца, это индеец – новый Христос, Дионис, Орфей. У него абсолютно «свободное сознание» – он стал «выше человечества силой, высотой души – презрением...»²⁴ В «песни презрения» индейца совершилось превращение духа в ребенка: «своей воли хочет теперь дух, свой мир находит потерявший мир»²⁵. Индеец разрушает «старый мир» и делает возможным зарождение нового. Переход от одного типа общества к другому осуществляется не массами, а одной творящей личностью.

Деяние индейца сразу же становится легендой, автор которой – философ из низших слоев, вечно «роскошно-пьяный» «сатир» Пабло Аварано. Пабло напоминает заклеянного Ницше апостола Павла, исказившего учение Христа, основавшего церковь и тем самым уничтожившего христианство. Если индеец утверждает свою свободу смертью, он абсолютный творец, «его месье – l'art pour l'art»²⁶, то Аварано – автор «Евангелия мести», теории мировой революции – кривое зеркало интерпретации. Индеец реализует свой дух в чистом действии, его поступок не может быть отлит ни в одну доктрину без искажения. «Революционный марксизм» зрелого Кирка генетически родственен «романтике анархизма» периода авангарда.

Марксистская и ницшеанская критика христианства в «Рабе» сопровождается утверждением его как движущей силы истории. Образ выжившего после крушения корабля протестантского купца восходит к идеям «Протестантской этики и духа капитализма» М. Вебера.

Осуждение исторического христианства, изменившего своей миссии и учению, наиболее явно проступает в романе для юношества «Сын священника» (1958), главный герой которого утратил отца, сострадательного и справедливого проповедника, и воспитывается отчимом, бездушным священником-карьеристом. В романе роль слуг Господних играют люди, неверно истолковывающие Писание или использующие его в корыстных целях. Бунт Адама против лжепророков не является бунтом против христианства. Апеллируя к трудам Фрезера, Кирк показывает, что христианская вера в обществе умерла – остались закостеневшие, бездушные обычаи. В мире умер Бог-Отец, а на Его месте царит Антихрист-Отчим. Бунт Адама против мира, называющего себя христианским, сродни бунту Ивана Карамазова.

Кирк ждет нового пришествия, чтобы новый Христос поборол Антихриста. В романе «Сын гнева» (1950), идея которого навеяна «Иисусом» А. Барбюса, он обращается к социальным брожениям в Иудее во время евангельских событий и делает главными героями апостолов – представителей иудейского народа, увидевших в Христе Мессию.

В романе все персонажи верующие. Для них Бог существует, Он есть Закон и Судьба. Народ возмечтал, что Господь пошлет ему Спасителя, и надеждами иудеев был рожден Иисус. Чаяния народа, од-

нако, не оправдались: Бог дал распять Мессию, – и тем самым обнаружилось, что Христос – человек, Он не знает Замысла и потому не воплощает его. Это «мятежник и пролетарий», «веривший, что пришел как национальный и социальный освободитель <...>»: «Он был не только мессией, избранником Божиим <...> но классовым борцом, который хотел освободить бедных от мук, причиняемых богатыми и угнетателями»²⁷.

После распятия между народом и Богом опять воцарилась пропасть. Остался человек и бездушные небеса. В финале апостолы размышляют о необходимости бороться с Богом, как боролся Иаков. Христос рожден гневом народа по отношению к немилосердному Богу, Иисус воплощает веру народа в милосердного Бога. И именно в этом смысле Иисус – революционер и коммунист. Он олицетворяет бунт народа против сурового Бога за утверждение Бога милосердного и справедливого.

Роман заканчивается надеждой, что «придет день, когда народ станет своим собственным Мессией». Народ-страстотерпец откажется пить из чаши страданий, воскреснет к новой жизни и построит рай на земле. Романтическая идея о народе-Богоносце трансформируется в образ народа-Бога. Кирк сакрализует общество, облачая свои мысли в христианские образы. Христианство дает Кирку образный язык, на котором атеист грезит об идеальном мире.

Обращаясь к исследованию роли христианства в обществе, Кирк помещает марксистскую критику религии в контекст идей Фрейда, Ницше, Дюркгейма, Вебера, тем самым ослабляя категорический императив идеологии. Представленная в романах критика исторического христианства с позиций христианского учения приводит к формированию в подтексте образа истинного христианства как недостигнутого идеала, который в художественном пространстве произведений сосуществует с социалистическим идеалом. Обращение к религиозной образности подчеркивает обусловленность критики христианства «христианскими импульсами»²⁸.

Примечания

¹ *Bredsdorff E.* Om at fodre sine karusser // *Politiken*. 1955. 11 juli.

² См. исследования М. Тинга, особенно: *Thing M.* Kommunismens kultur. DKP og de intellektuelle 1918–1960. Kbh.: Tiderne skifter, 1993.

³ Интерпретируя учение Н. Ф. С. Грундтвига в демократическом ключе, культуррадикалы требовали «равновеликую свободу Локи и Тору».

⁴ *Henningsen P.* Tradition og Modernisme // *Kritisk Revy*. 1927. H. 3. S. 30–46.

⁵ Цит. по: *Hertel H.* 30'erne som periode // *Tilbageblik på 30-erne*. Kbh.: Stig Vendelkær, 1981. Bd. 1. S. 8.

⁶ Андерсен-Нексё М. Социалистический реализм – наше оружие // Андерсен-Нексё М. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М.: Гослитиздат, 1954. С. 215.

⁷ Основные работы о творчестве Х. Кирка на русском языке: Тинг М. Предисловие // Кирк Х., Нильсен М. Процесс по делу Скавениуса. М.: Импэто, 1999. С. 7–21; Попова Л. Ф. Только борьба (О романе датского писателя Х. Кирка «Раб») // Скандинавский сборник. Вып. 17. Таллин: Ээсти Раамат. Т. 17. 1972. С. 238–245; Кристенсен С. М. Датская литература 1918–1952. М.: Иностранная литература, 1963. С. 200–211; Переслегина Э. В. Ханс Кирк: Библиографический указатель. М.: Книга, 1967.

⁸ Цит. по: Thierry W. Hans Kirk. Kbh.: Gyldendal, 1977. S. 82.

⁹ Kirk H. Litteratur og Tendens // Kirk H. Litteratur og Tendens. Kbh.: Gyldendals Uglebøger, 1974. S. 22.

¹⁰ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стеногр. отчет. М.: Художественная лит., 1934. С. 716.

¹¹ Thing M. Kommunismens kultur. S. 984.

¹² Так, роман «Рыбаки» до 1986 г. вышел тиражом в 369.000 экземпляров, после чего переиздавался издательством «Гюльдендаль» в 1998, 2006, 2014 гг. В 1998 г. вышло издание для школ в обработке Х. Хелмерсен, переизданное в 2009 г.

¹³ На русский переведен роман «Поденщики» (1957), публицистическая книга «Процесс по делу Скавениуса» (1999), а также слабая в художественном отношении дилогия «Деньги дьявола» (1953), «Клитгор и сыновья» (1955).

¹⁴ В «Рыбаках» Кирк одним из первых разработал типичную для датского социального романа 1930-х гг. форму «романа о коллективе». См., напр.: Kjusner F. Den danske kollektivroman: 1928–1944. Vinten: Stjernebøgernes kulturbibliotek, 1976.

¹⁵ Kirk H. Om proletarkunst // Kirk H. Litteratur og Tendens. S. 16–21.

¹⁶ Слова Дюркгейма цит. по: Зенкин С. Н. Небожественное сакральное. М.: РГГУ, 2012. С. 35.

¹⁷ Осипова Е. В. Социология Эмиля Дюркгейма. 2-е изд. СПб.: Алетейя, 2001. С. 267.

¹⁸ Цит по: там же. С. 76.

¹⁹ Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии. М.: Наука, 1990. С. 80.

²⁰ Kirk H. Kan Danmark afkristnes? // Kirk H. Det borgerlige Frisinds Endeligt. Kbh.: Gyldendals Uglebøger, 1969. S. 41.

²¹ Якимович А. К. Реализмы XX века: Альбом. М.: ГАЛАРТ; ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 15.

²² Kirk H. Kristendom og moral // Kirk H. Litteratur og Tendens. S. 212.

²³ Ibid. S. 212–214.

²⁴ Ницше Ф. Антихрист // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 632.

²⁵ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. Т. 2. С. 25.

²⁶ Thierry W. Hans Kirk. S. 88.

²⁷ Kirk H. Kristendom og moral. S. 212–213.

²⁸ Ясперс К. Ницше и христианство. М.: Медиум, 1994. С. 8.

О. М. Ушакова (Тюмень)

Т. С. ЭЛИОТ КАК ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ КАЗУС

Тема «Т. С. Элиот и идеология» распадается, дробится на разные составляющие, сюжеты и направления. Прежде всего, следует дифференцировать два основных сегмента: Т. С. Элиот как субъект и как объект идеологического высказывания. Как субъект идеологического дискурса Элиот предстает в качестве литературного критика, публициста, автора социокультурных работ, мыслителя, редактора журнала «Крайтерион», общественного деятеля и т. п. С точки зрения статистических, количественных параметров поэзия и драма занимают ничтожно малое место в его наследии. Основной корпус работ Элиота – это нехудожественная проза, в которой важную роль играет идеологический фактор. Идеологические высказывания Элиота представлены в самых разных жанрах – это эссе, комментарии, редакторские колонки, публичные лекции, рецензии, радиопередачи, письма и т. д. Тематика разнообразна и зачастую зависит от «злобы дня», особенно это касается его работ как автора и редактора журнала «Крайтерион» (1922–1939).

Также можно и выделить два периода идеологической активности Элиота – довоенный, основные темы которого – критика либерализма, гуманизма, демократии, коммунизма и т. д. В своей редакторской колонке в «Крайтерионе», озаглавленной «Последние слова» («Last Words») и опубликованной в последнем номере журнала (январь 1939 г.) Элиот отмечает: «В ретроспективе может показаться, что я посвятил слишком много внимания доктрине коммунизма как редактор и комментатор. Могу только заметить, что я всего лишь комментировал идеи или их отсутствие, а не занимался политическими пророчествами»¹. В качестве образца такого антикоммунистического высказывания можно привести статью «Мистер Барнс и мистер Роуз» («Mr. Barnes and Mr. Rowse»), опубликованную в «Крайтерионе» в июле 1929 г., в которой Элиот комментирует апрельские журнальные публикации о фашизме и коммунизме: «Фашизм и коммунизм как идеи кажутся мне основательно выхолощенными (“sterilized”). Идею можно назвать революционной, если она требует перестройки сознания; фашизм же и коммунизм сейчас являются естественной идеологией для безмозглых болванов (“thoughtless person”)»². Эта статья могла бы послужить объектом специального анализа в контексте дискуссии о фашизме и коммунизме в среде британских интеллектуалов в 1920–1930-е гг. в целом и в журнале «Крайтерион» в частности³. Но

характер заявленной темы побуждает обратиться и к другим аспектам «идеологического казуса» Элиота.

После Второй мировой войны внимание Элиота привлекают в основном общие вопросы культуры, роли христианской религии в современном мире, единства европейской традиции («европейская идея») и т.п.⁴. Обращаться к ним он начал еще в довоенный период, так, например, вопрос о взаимодействии поэзии и религии Элиот рассматривает в лекции «Современное сознание» («The Modern Mind»), вошедшей в книгу «Назначение поэзии и назначение критики» («The Use of Poetry and the Use of Criticism», 1933), составленную на основе лекций, прочитанных в Гарвардском университете в 1932–33 гг. Программными работами Элиота стали «Идея христианского общества» («The Idea of a Christian Society»), в основу которой положены прочитанные в марте 1939 г. лекции, и «Заметки к определению понятия «культура»» («Notes towards the Definition of Culture», 1948). Одним из центральных положений этих работ является мысль о возможности создания, развития и функционирования христианского общества (Christian Society) и христианского государства (Christian State). Эта социальная структура противопоставляется буржуазно-демократической и тоталитарной моделям современного государства (в качестве примеров приводятся Германия и Россия). По мнению автора, обе эти разновидности государственности отличает «дехристианизация» всех сфер общественной жизни: «Понятие «демократия», как я не устаю повторять, не содержит в достаточной мере такого позитивного содержания, чтобы его можно было противопоставить силам, которые являются неприемлемыми, оно само может легко измениться под их натиском. Если у вас не будет Бога (а он Бог-ревнитель), вам придется платить дань уважения Гитлеру или Сталину»⁵. Даже это простое перечисление основных направлений критической и публицистической деятельности Элиота показывает, насколько широка и активна была его вовлеченность в идеологические баталии своей эпохи, что, соответственно, создавало и продолжает создавать почву для критики его взглядов, подходов, концепций именно с идеологических позиций.

Элиот как объект идеологической критики – также феномен многосторонний, разнонаправленный, который следует рассматривать как в диахроническом, так и синхроническом плане. Можно сказать, что ни один из писателей-модернистов не подвергался нападкам с идеологических позиций в таком масштабе, как Элиот. Дж. Джойсу и Д. Г. Лоуренсу порядочно доставалось за всяческого рода непристойность и порнографию, большинству модернистов за непонятность, заумь, неумение писать и прочее. Но именно Элиота с высокой мерой интенсивности клеймили одновременно за консерватизм, фашизм, антисемитизм, протезитизм, сексизм и мизогинию, снобизм, космополитизм,

империализм и прочие «измы» по совокупности. Любопытно, что при жизни в естественной культурной среде ему доставалось меньше, в то время, как в стране победившего коммунизма, который он сам неоднократно предавал анафеме, Элиот стал объектом яростной критики, уже начиная с 1930-х годов.

На Западе пик негативно-критических оценок Элиота, именно с идеологических позиций пришелся на 1980–1990-е годы, когда в контексте постмодернистских теорий и слома канонов хорошим тоном стало не только развенчание литературных культов («век Элиота» прошел – радостной вестью неслось по университетским городам и академическим весям), но и подход к сугубо литературным явлениям и персоналиям с позиций политкорректности, толерантности, доступности массовому читателю и прочих «базаровских» добродетелей «полезного» искусства. Элиот плохо вписывался в новые культурные парадигмы как элитарный поэт, глубоко религиозная личность, критик либерализма, консерватор и традиционалист, публицист и литературовед, не ведавший о требованиях политкорректности и равенства в искусстве.

Многие работы об Элиоте конца 1970-х – начала 1990-х годов представляют интерес вне элиотоведческого контекста, как полигон для отработки той или иной актуальной научной методологии или как часть политизированной социокультурной дискуссии. Так, например, исследования представителей гендерной и феминистской критики (Дж. Гудспид-Чэдвик, Э. Даумер, М. С. Карпентьер, Л. Р. Сиверин, Т. Пинкни, Ф. Сикер и др.)⁶ базируются на специфических методологиях и идеологических позициях. Исследователей привлекают такие проблемы, как иерархия полов, соотношение сексуальности и брутальности, «антифеминный» дискурс (anti-female discourse), различные фобии, «эдипов» и другие комплексы и т. п. (см. подробный обзор данной проблемы в работах испанской исследовательницы М. Т. Гиббер-Мачеда «Т. С. Элиот и феминистская ревизия модернистского канона» и «Т. С. Элиот о женщинах. Женщины о Т. С. Элиоте»)⁷.

Не менее субъективными представляются и работы, посвященные анализу социально-политических взглядов Элиота, в которых частный мировоззренческий аспект рассматривается как основание всей художественной системы, магистральная линия и «лицо» всего творчества поэта. В работах обсуждаются симпатии поэта к фашизму (М. Трэтнер, Д. Томпсон и др.), в частности, к идеям Ш. Морраса (К. Эшер), его «белый» расизм (М. Норт), тяготение к консервативным политическим течениям 1930–1940-х годов (политические «мандарины» и Элиот – у Дж. Купера) и т. п.⁸. Так, К. Эшер в своей монографии «Т. С. Элиот и идеология» настаивает на том, что вся творческая деятельность Элиота прошла под влиянием идей Ш. Морраса, которым он увлекся еще в период своего «парижского» года (1910–11): «Вторая половина творческого

пути Элиота, полностью посвященная теоретизированию на темы культуры и религии, была своего рода приведением в порядок и восстановлением обломков разрушенного наследия Морраса»⁹.

Одной из приметных составляющих идеологического казуса Элиота последних двух десятилетий является дискуссия об антисемитизме, начало которой положил Э. Джулиус своей книгой «Т. С. Элиот: Антисемитизм и литературная форма» («T. S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form», 1995)¹⁰. Основным положением опуса стал тезис о том, что использование Элиотом «антисемитского дискурса» – неотъемлемая часть его творчества. Джулиус относит к «антисемитским» произведениям Элиота как его поэтические тексты («Бербэнк с бедкером: Блайштайн с сигарой», «Геронтион», «Несвежее яйцо», «Суини среди соловьев», четвертая часть «Бесплодной земли» и «Заупокойный гимн», «Суини-агонист», «Песнь Симеона» и др.), так и социокультурные работы («Поклоняясь чужим богам», «Идея христианского общества» и др.). Автор монографии вписывает антисемитизм Элиота в стереотипную политкорректную схему («расизм, шовинизм, антифеминизм») и теорию «инаковости» (otherness). В разделе «Антисемитизм, женоненавистничество, расизм» исследователь замечает: «Вот «негры» Элиота. В его творчестве «женщины», «евреи» и «негры» являются «чужаками», хотя и не вполне взаимозаменяемы»¹¹.

Эта тема продолжает занимать литературоведов по сей день. Одна из последних работ, представляющих оппонировавшую Джулиусу сторону – лекция Р. Шухарда «Бербэнк с бедкером, Элиот с сигарой. Американские интеллектуалы, антисемитизм и идея культуры» («Burbank with a Baedeker, Eliot with a Cigar. American Intellectuals, Anti-Semitism, and the Idea of Culture»), опубликованная в 2003-м году¹². Антисемитизм Элиота стал наиболее узнаваемой и упоминаемой темой в кругах элиотоведов и исследователей английской и американской культуры¹³, а сама дискуссия представляется одним из самых резонансных явлений в современном западном элиотоведении (в отечественной критике можно отметить эссе Е. Бауха, развивающего идеи Джулиуса)¹⁴. В какой-то мере уход от изучения текста к общим, внелитературным конструкциям и построениям объясняется не только невозможностью отыскать что-либо новое в творчестве Элиота, но и сменой поколений и результатом постмодернистских «культурных войн».

Обращение к Элиоту как объекту идеологической критики в отечественной традиции связано со становлением советского литературоведения, базирующегося на принципах марксистской философии и классового подхода. Одним из первых исследователей, обратившихся к творчеству Элиота, был Д. П. Святополк-Мирский. Характер элиотоведческих штудий Мирского, который лично знал Элиота¹⁵ и работал под его началом в журнале «Крайтерийон», менялся вместе с его карье-

рой и поворотами судьбы. Одна из первых работ об Элиоте в русской критике – рецензия Мирского на поэтический сборник Элиота, опубликованная в редактируемом им журнале «Версты» в 1927 г.¹⁶ Эта рецензия лишена какого-либо идеологического флера, в ней Мирский, хотя и определяет место Элиота в европейской культуре как поэта «социального», «историософского», «поэта Европы и человечества»¹⁷, все же представляет его, прежде всего, как художника: «Закрывающее книгу стихотворение «Полые люди», где все его темы скрещиваются в один узел, в аккорд, одновременно простой и полный (но аккорд глубоко дисгармонический), представляется нам одной из вершин современной английской поэзии, самым изумительным созданием английской поэзии за несколько поколений»¹⁸. Об этой же художественной мощи «Полых людей» он пишет своему соредктору и соратнику по Евразийскому движению П. П. Сувчинскому как о «вещи гениальной по концентрированности чувства, смерти, гниения и импотентности послевоенной Европы, и действительно очень большой художественно» (письмо от 11 марта 1926 г.)¹⁹.

По мере того, как Мирский все более увлекался идеями коммунизма и шел по пути обращения в «советскую веру», менялся и тон его высказываний. Уже в 1928 г. в письме от 16 февраля 1928 г. к тому же Сувчинскому он замечает: «Элиот нам не ривал, ему гораздо больше надо»²⁰. Вполне естественно, что по возвращении Мирского в Советский Союз в 1932 г. меняются не только тон и пафос его высказываний, но и происходит смещение интереса от поэзии Элиота к его критике и публицистике и, соответственно, оценка осуществляется с сугубо идеологических позиций. Мирский посвящает Элиоту статью «Из современной английской литературы (О Т. С. Элиоте)» (журнал «Красная новь», № 3, 1933); клеймит его как «открытого врага демократии и либерализма» в главе «Высоколобые» своей книги «Интеллигентсия» (1934); определяет его место в современной поэзии и характеризует как редактора журнала «Критерий», сражающегося за «откровенно реакционные идеалы»²¹ в предисловии и комментариях к «Антологии новой английской поэзии» (1937), которые вышли под именем Михаила Гутнера, принимавшего участие в издании антологии (книга опубликована уже после ареста Мирского). Любопытно, что постмодернистская критика в определенном смысле пошла по стопам Мирского, неоднократно обличавшего Элиота как пособника «идеологии упадочной буржуазии», империализма и, наконец, фашизма: «Тогда в него вольется и «классицизм-католицизм-роялизм» Элиота и сыграет в нем не последнюю роль, так как именно через него приобщаются к фашизму наиболее “культурные” слои молодого поколения буржуазной интеллигенции»²². Ради справедливости заметим, что идеологическая трактовка личности и творчества Элио-

та, насмешливый тон («Доморощенность и наивность публицистики Элиота таковы, что их можно принять за сознательный карикатурный замысел каких-то Кукрыниксов истории»²³) и язвительность не мешали Мирскому признавать масштаб поэтического дарования Элиота и его влияние на развитие английской поэзии. И после своего возвращения в СССР Мирский продолжает интересоваться развитием поэтического творчества Элиота, в частности (это могло быть вызвано подготовкой антологии), он просит Д. Голтон (письмо от 29 мая 1936 г.), являвшуюся, судя по переписке, важным посредником между ним и оставленным культурным западным миром, прислать ему новый сборник стихов Элиота: «Не могли бы Вы прислать мне новое издание собрания стихов Элиота»²⁴.

В целом, сюжет «Мирский–Элиот» как важная страница русско-английских культурных связей заслуживает специального исследования; а в рамках данной статьи еще заметим, что именно Мирский заложил основы «идеологической» критики Элиота на отечественной почве. Эта традиция была продолжена (естественно, без упоминания имени Мирского) уже в послевоенный период советскими англистами и американистами.

Критика Элиота в 1940–1950-е гг. была выдержана в духе вульгарного социологизма и отвечала запросам официальной идеологии. Можно говорить и об особом рода цензуре, когда писателя, не доступного для чтения широкой аудитории, представляли с определенной идеологической и эстетической точки зрения, что принималось на веру²⁵. Проверить правоту критических оценок было практически невозможно: издание антологии английской поэзии 1937-го года стало библиографической редкостью, а первый сборник поэзии Элиота вышел только в 1971 г., его же критические работы, хотя отдельные публикации на русском языке появлялись, стали относительно репрезентативно издавать начиная с 1990-х. Заголовки статей об Элиоте послевоенного периода говорят сами за себя: «Поэзия опустошенных людей (о творчестве Т. С. Элиота)», «Предатели народов», «Меднолобый Элиот», «Чистая поэзия и нечистые приемы», «Слабость врагов социалистического реализма» и т. п.

Содержание и риторика этих работ выдержаны в духе текущего политического момента. Так, например, статья А. Старцева «Меднолобый Элиот» (1949), формально являющаяся рецензией на «Заметки к определению понятия «культура», следует логике «холодной войны», а потому идеологически и политически корректна именно в данном общественно-политическом контексте: «Под управлением черчиллевско-бевинской “элиты” английская культура переживает упадок и разложение, каких она не знала за все время своего существования. Это вполне устраивает Элиота и его сообщников, деятельно способствую-

щих уничтожению истинной культуры. Но едва ли это может устроить английский народ, который вынужден кормить и поить фашистско-декадентскую банду, сговаривающуюся у него на глазах о том, чтобы держать народ в невежестве и лишить его доступа к науке и искусству»²⁶. Понятие «политическая корректность» в советском контексте может быть интерпретировано буквально как следование генеральной линии партии и отступление от этой «политкорректности» могло стоить жизни.

Идеологией кампании против космополитизма (1948–1953 гг.) и «низкопоклонства перед Западом» диктуются риторика и пафос статьи А. Елистратовой «Предатели народов» (1949): «Прикрываясь космополитическими словечками, тянет французов в американское ярмо старый предатель и блудодей Андре Жид. Дряхлый Бертран Рассел шамкает англичанам, что только-де из-за океана могут они ожидать спасения от всех бед и напастей. И на разных языках, в разных странах вторят им, ожидая подачек от расчетливо-меценасвующего “дяди Сэма”, всевозможные отщепенцы, все эти “беспачпортные бродяги в человечестве”, бездумно продающие за чечевичную похлебку и право первородства, и свою утраченную честь и национальное достоинство. В этом разноголосом хоре литературных агентов англо-американского империализма выделяется особой откровенностью декадентский поэт и критик Т. С. Элиот»²⁷. Любопытно, что А. А. Елистратова (1910–1974), базируясь на принципах марксистско-ленинской идеологии, тем не менее, как человек еще дореволюционного рождения и соответствующего образования, использует для борьбы против «международной реакции» ветхозаветный образ. Это переплетение христианской лексикой и коммунистической риторики – один из парадоксов публицистического дискурса советского периода. Если же вспомнить о том, что борьба с космополитизмом в Советском Союзе была антисемитской по своему характеру, то «антисемит» Элиот эпохи «культурных войн» в «космополитическом» контексте времен «холодной войны» предстает как универсальный «casus belli», удобный предлог для инициирования любой методологической и идеологической баталии.

Таким образом, в «случае» Элиота идеология напрямую проявляет себя как сфера мифотворчества. Умирание очередного идеологического мифа приводит к тому, что высокий пафос соответствующего ему дискурса исчезает, смысл «испаряется», в результате чего происходит снижение, травестия как самого субъекта высказывания, так и содержания, которое в рамках новой идеологемы воспринимается как казус, казуистика, «кукрыники истории», если прибегнуть к образу Д. П. Мирского. При этом сам объект идеологического высказывания (Элиот) остается и неизменно пребывает в области «непроницаемой», «нередуцируемой» реальности, «неотчуждаемого смысла вещей»²⁸.

Примечания

¹ *Eliot T. S. Last Words* // *The Criterion. The Collected Edition*. Vol. 18. London: Faber and Faber, 1967. P. 272.

² *Eliot T. S. Mr. Barnes and Mr. Rowse* // *The Criterion. The Collected Edition*. Vol. 8. London: Faber and Faber, 1967. P. 683.

³ См.: Ушакова О. М. Т. С. Элиот как автор и издатель литературных журналов // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2011. № 1 (23). С. 145–150. Там же см. перевод одного из редакторских комментариев Элиота: Элиот Т. С. Комментарий // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2011. № 1 (23). С. 153–158.

⁴ Об этом подробнее см.: Ушакова О. М. Проблема взаимодействия религии и культуры в критике Т. С. Элиота // Вестник ТюмГУ. 2006. № 1. С. 10–21; Ушакова О. М. Единство европейской культуры как «европейская идея» Т. С. Элиота // Вестник Пермского университета. 2009. № 2. С. 62–69.

⁵ *Eliot T. S. The Idea of a Christian Society*. London: Faber and Faber Ltd., 1946. P. 63.

⁶ *Goodspeed-Chadwick J. Sexual Politics in “The Waste Land”: Eliot’s Treatment of Women and Their Bodies in “A Game of Chess” and “The Fire Sermon”* // *Feminismo/s*. 2004. No. 4. P. 117–125; *Däumer E. Charlotte Stearns Eliot and Ash-Wednesday’s Lady of Silences* // *English Literary History*. Vol. 65. Summer 1998. No. 2. P. 479–501; *Sicker P. The Belladonna: Eliot’s Female Archetype in “The Waste Land”* // *Twentieth Century Literature*. 1984 (winter). No. XXX. P. 420–431; *Pinkney T. Women in the Poetry of T. S. Eliot: A Psychoanalytical Approach*. London: Macmillan, 1984.

⁷ *Gibert-Maceda M. T. T. S. Eliot on Women. Women on T. S. Eliot* // *Eliot T. S. at the Turn of the Century*. Lund: Lund University Press, 1994. P. 105–119; *Gibert T. T. S. Eliot and the Feminist Revision of the Modernist Canon* // *Eliot T. S. and Our Turning World* / Ed. by J. Brooker. New York: St. Martin’s Press; London: University of London; The Institute of United States Studies, 2001. P. 191–202

⁸ *Asher K. T. S. Eliot and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; *Cooper J. X. T. S. Eliot and the Ideology of “Four Quartets”*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995; *North M. Old Possum and Brer Rabbit: Pound and Eliot’s Racial Masquerade* // *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature*. New York: Oxford University Press, 1994. P. 77–99 и др.

⁹ *Asher K. T. S. Eliot and Ideology*. P. 34.

¹⁰ *Julius A. T. S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1996.

¹¹ *Ibid.* P. 25.

¹² *Schuchard R. Burbank with a Baedeker, Eliot with a Cigar. American Intellectuals, Anti-Semitism, and the Idea of Culture. The Cleanth Brooks Lecture of American Literature and Culture 2002*. London: University of London; The Institute of United States Studies, 2003.

¹³ См.: Ушакова О. М. О некоторых тенденциях современного элиотоведения: дискуссия об антисемитизме // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 5. С. 67–73.

¹⁴ Баух Е. К 100-летию со дня рождения Томаса Стерна Элиота. Одноклеточный еврей и перспектива Каналетто // <http://a-kobrinsky.tripod.com/bauh/bauh-97.html>.

¹⁵ Сохранился ряд свидетельств о дружеских отношениях четы Элиотов с Мирским. Например, в письме к Маргерит Каэтани от 15 июня 1928 г. Элиот пишет: «На днях к нам приходил отобедать Мирский, как раз перед своим отъездом, и он нас чрезвычайно порадовал. Он, кажется, на короткой ноге с Клайвом Беллом, которого, я надеюсь, Вы скоро увидите» (The Letters of T. S. Eliot. Vol. 4. 1928–1929. London: Faber and Faber, 2013. P. 184).

¹⁶ Святополк-Мирский Д. П. Poems. 1905–1925, by T. S. Eliot. Faber and Gwyer. London, 1925 // Версты / Ред. кн. Д. П. Святополк-Мирского, П. П. Сувчинского, С. Я. Эфрона и при ближайшем участии А. М. Ремизова, М. И. Цветаевой и Л. И. Шестова. Париж. 1927. № 2. С. 263–265. Недавно эта рецензия была переиздана в сборнике статей Д. Мирского: *Мирский Д. П.* [Рец.:] Poems. 1905–1925, by T. S. Eliot. Faber and Gwyer. London, 1925 // Мирский Д. П. О литературе и искусстве: Статьи и рецензии 1922–1937. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 157–158.

¹⁷ *Святополк-Мирский Д. П.* Poems. 1905–1925, by T. S. Eliot. С. 264.

¹⁸ Там же. С. 265.

¹⁹ Smith G. S. The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii, 1922–31. Birmingham Slavonic Monographs. No. 26. University of Birmingham, 1995. P. 52.

²⁰ Ibid. P. 100.

²¹ Антология новой английской поэзии / Вступ. ст., комм. М. Гутнера. Л.: Государственное издательство «Художественная литература», 1937. С. 443.

²² *Мирский Д. П.* Из современной английской литературы (О Т. С. Элиоте) // Мирский Д. П. Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1987. С. 208.

²³ Там же. С. 205.

²⁴ Letters of Prince D. P. Svyatopolk-Mirsky to Miss. D. Galton (1929–1937). File 101. Add. 49.530. British Library. Manuscripts Collections.

²⁵ См.: Ushakova O. Who's Afraid of T. S. Eliot? Modernism and Censorship in the Soviet Union // Censorship across Borders: The Reception of English Literature in Twentieth-Century Europe. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 83–92.

²⁶ Старцев А. И. Меднолобый Элиот // Литературная газета. № 85 (2572). 22 октября 1949. С. 4. Фултонская речь У. Черчилля произнесена 5 марта 1946 г., Э. Бевин – министр иностранных дел Великобритании на момент публикации статьи А. Старцева.

²⁷ Елистратова А. А. Предатели народов // Литературная газета. № 18 (2505). 2 марта 1949. С. 4. Статья А. А. Елистратовой рассматривается как часть антикосмополитической кампании в книге: *Фатеев А. В.* Образ врага в советской пропаганде. 1945–1954 гг. М.: Ин-т рос. истории РАН, 1999.

²⁸ Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. С. 323.

О. И. Половинкина (Москва)

**АНТИМОДЕРНИЗМ В РОМАНЕ ФЭНТЕЗИ:
«ДОМ НА НОРЕМ-ГАРДЕНС» П. ЛАЙВЛИ**

В современном научном дискурсе антимодернизм (англ. anti-modernism) понимается как неприятие модернизации, отрицание рационализма, жажда подлинности и укорененности. «Тоска по дому», в терминологии М. Хайдеггера в целом свойственна жанру фэнтези. Дж. Р. Р. Толкин, а также К. С. Льюис разделяли антимодернистский настрой с литературой рубежа XIX–XX вв. Широко известен антимодернизм основателя жанра Уильяма Морриса, которому воскрешение средневековых форм искусства и жизни виделось выходом для современного мира. К. С. Льюис противопоставлял себя модернизации в качестве «гражданина другого мира»¹, описывая его в своих романах в образах альтернативного пространства. Толкин памятным образом высказался в эссе «О волшебных историях» («On Fairy-Stories», 1947) о «фантазии» (fantasy) как о «Бегстве Заключенного» из «Века Роботов, который соединяет изобретательность средств с уродством и (часто) с ничтожеством результата»².

Британский историк Джексон Лирс определяет антимодернизм как «отход от “чересчур цивилизованного” современного опыта к более интенсивным формам физического и духовного существования»³. В качестве «более интенсивной формы существования» в жанре фэнтези выступает средневековье, привлекавшее с этой точки зрения еще романтиков, а также героические деяния, ассоциирующиеся с условным средневековьем, «легендарными временами» короля Артура. В романе П. Лайвли «Дом на Норм-Гарденс» («The House in Norham Gardens», 1974) образ альтернативного мира апеллирует к неизвестным с европейской цивилизацией архаичным сообществам, которые рассматривались в популярных на рубеже XIX–XX вв. романах о «забытом мире» как соединенные тесными связями с магическими силами бытия, землей и природными циклами.

Лайвли принадлежит к поколению писателей, создававших романы-фэнтези в 1970х гг. Это Ален Гарнер (Alan Garner, р. 1934), Даяна У. Джоунс (Diana Wynne Jones, 1934–2011), Сьюзен Купер (Susan Cooper, р. 1935). Объединяя их в своей книге «Четыре британских автора романов в жанре фэнтези» (2006), Ч. Батлер выделяет то обстоятельство, что все они были студентами Оксфорда в 1950-е годы, когда там читали лекции Толкин и Льюис⁴. Преемственность несомненна:

альтернативный мир в романе «Дом на Норем-Гарденс» в качестве доступного только детскому сознанию ассоциируется с «потерянным Раем» Нарнии, а упоминание там же «Макбета» выглядит как отсылка к Толкину: в эссе «О волшебных историях» он рассуждал о ведьмах из «Макбета», которые либо принадлежат миру фантазии и провоцируют воображение *читателя*, либо являются *зрителю* во плоти, и тогда «фантазия испаряется»⁵. Лайвли вслед за Толкином предпочитает воображение, но не пренебрегает возможностью создать иллюзию вторжения «призраков» в «Первичный мир» (в терминологии Толкина) реальности.

В романе «Дом на Норем-Гарденс» серой повседневности современного мира противопоставлен яркий и фантастический мир Новой Гвинии, где царит каменный век. Промозглая зима в северной части Оксфорда отступает, когда героиня романа четырнадцатилетняя Клер, стоя у окна, видит, что «весь снег стаял»: «На улице и впрямь было жарко и солнечно, трава интенсивно зеленого цвета выросла до двух или трех футов высотой. Кричали птицы <...> [Зеленый ландшафт] был красив безличной нереальной красотой рекламного плаката в турагентстве»⁶. Пространство расширяется: вместо дома, сада, других домов появляется зеленый ландшафт, над которым вдали вздымаются «голубые пики гор, воспаряющие ввысь и теряющиеся среди облаков» (16–17). Клер понимает, что это сон, но зеленый мир, полный птичьих голосов, яркого солнца, огромных бабочек всех цветов радуги, продолжает вторгаться в ее жизнь, и скоро читателю становится нелегко с абсолютной точностью определить, реален ли он или не реален. Двойственность репрезентации этого мира обозначена в разговоре тетюшек Клер о призраке Банко из «Макбета». «Что вы делаете с призраками?», – спрашивает о школьном спектакле тетя Сьюзен, – «...представляете их во плоти, или обращаетесь с ними как с олицетворением состояния души Макбета?» (19). Появление зеленого мира, безусловно, указывает на внутреннее состояние героини, но в то же время это и альтернативное пространство со всеми признаками мира до грехопадения, «пасторальный» мир вне времени. Жизнь тех, кто его населяет, укоренена в жизнях предков; в отличие от современного человека, вещи вокруг для них одновременно «просты и глубоко таинственны» (27).

Своеобразной дверью между мирами служит ритуальный щит, который Клер находит среди вещей своего прадеда – ученого-антрополога. Изображение на щите напоминает героине человеческое лицо с круглыми «совиными» глазами, «огромными и пустыми» (14). Ритуальный щит становится настоящим наваждением для героини, она отправляется в Новую Гвинею в своих снах, и ее путешествие как будто

продолжается наяву. В самый обычный зимний день она открывает входную дверь и видит обращенные к ней черные глаза человека, чье лицо покрывают ритуальные полосы. Клер застывает в ужасе, но человек чуть отходит, и становится ясно, что на лице его просто лежала тень. Ее отражение в кухонном окне окружено «лесом копий, луков и стрел», в которые ее воображение превращает ветки деревьев (25). В гудении проводов ей слышатся голоса невысоких смуглых людей с разрисованными печальными лицами, и они становятся для нее настолько же реальными, как и окружающая повседневность. В сцене школьной постановки «Макбета» героине становится плохо от того, что она видит, как на загримированные лица одноклассниц ложится тень неведомого. Героиню покидает уверенность в том, «что точно существует, а что нет» (97), Клер чувствует, что это как-то связано со щитом. Бросив на середине спектакль, она оправляется домой, чтобы выставить щит на улицу и избавиться от наваждения. Клер действительно как будто заражается от папуасов способностью видеть невидимое.

В романе история примитивного сообщества вынесена в начало каждой из глав и выделена курсивом. Поначалу у читателя создается впечатление, что его вниманию представлены отрывки из старой (опубликованной до 1930 года) книги «Новая Гвинея: неизведанный остров», которую в начале романа находит в библиотеке Клер. Но когда племя попадает в современность с лекарствами, вакцинацией, машинами, телефонами, кока-колой и сигаретами «Лаки Страйк», курсив приобретает значение параллельной истории, соединенной с историей Клер по принципу монтажа и сообщающей ее видениям статус происходящего «на самом деле». Образ «затерянного мира» дополняется рассказом прадеда Клер об экспедиции в Новую Гвинею из его дневника той поры. Прадед рассказывает, как после долгих скитаний среди враждебно настроенных племен, после бесчисленных угрожавших участникам экспедиции опасностей, от лихорадки до каннибалов и аллигаторов, они попадают, преодолев горный хребет, в «широкую и приятную долину», населенную удивительно доброжелательным племенем. Этот «безмятежный мир» отделен от Западного не только «половиной окружности земли», но и иным способом восприятия. В описании жизни племени Лайвли акцентирует два момента. Во-первых, это идиллическое существование вне времени: «У них нет прошлого: нет истории. Будущее — это завтра и, возможно, послезавтра» (16). Во-вторых, свойственная ему интенсивность духовной жизни заставляет сомневаться в ценностях Западного мира. «Для них, — пишет в дневнике мистер Мэйфилд, — невидимый мир так же реален, как и видимый <...> когда долго соприкасаешься с их способом мысли, то

чувствуешь, как рациональные основания твоего собственного мира начинают колебаться» (78).

Племя, которое обнаружила экспедиция мистера Мэйфилда, последовательно сближается с самим мистером Мэйфилдом и его семьей, викторианским миром. То и другое навсегда осталось в прошлом, сметенное идущим вперед временем, вытесненное модернизированной культурой. Сундуки в чулане в доме тетюшек хранят луки и стрелы, ритуальный щит – и не менее странные на взгляд современного человека роскошные туалеты в блесках с пластинами из слоновой кости, изысканные шляпы, перчатки и ботинки. Головной убор прабабушки из страусиных перьев напоминает Клер лежащий в соседнем сундуке головной убор вождя племени.

Молодой антрополог Джон Семпебуа рассказывает Клер, что ритуальные щиты развешивались папуасами по стенам; по мнению специалистов «изначально [антропоморфные фигуры на щитах] были изображениями предков», которые покровительствовали племени, охраняли его, обеспечивали продолжение жизни (84). Для Клер такую же роль играют семейные портреты. Во время обеда в гостиной в честь приезда кузины Маргарет ей кажется, что «прадед и прабабушка председательствуют за столом, далекие за стеклами своих портретов» (74). В девятой главе Клер видит сон, в котором разбитый портрет прадеда в высокой траве и разбитый щит, найденный ею посередине холла, выстраиваются в единый смысловой ряд. В этот ряд включается старый дом: Клер видит во сне дом опустевшим, заросшим травой, с пустыми окнами.

Этот дом является символом эпохи, когда уходит в прошлое традиционный уклад жизни. Дом викторианской постройки, вместе с другими такими домами, выделяется на фоне подлинной готики древнего Оксфорда – «города, знаменитого своими старыми красивыми зданиями», викторианские же дома «старые и некрасивые» (5). В 1970-х эти дома казались безнадежно устаревшими и часто сносились ради постройки современных кварталов. Клер сравнивает дом с «динозавром, занимающим слишком много места и требующим, чтобы его кормили новыми раковинами, водосточными трубами и морем электричества» (5). Нелепым дом делает его слишком большой размер; девятнадцать комнат, «цокольные этажи проходы и оранжереи и мансарды» должны быть заполнены викторианской семьей и слугами, дом предназначен для каждодневной жизни в другую эпоху.

Героиня мысленно объединяет племя и своих тетюшек. Это две старые леди 78 и 80 лет, сестры деда Клер, очень независимые, некогда избравшие активную общественную позицию и пренебрегшие замужеством. Родители девочки погибли в катастрофе, и она растет в доме тетюшек. Их жизнь ограничена пространством дома, который

Лайвли называет их «раковиной», так же, как жизнь племени ограничена пространством окруженной горами долины. Дом полон всевозможными предметами племенного быта, когда-то привезенными их отцом из экспедиции. Клер думает: «У меня единственной из всех, кого я знаю, на стенах копия вместо картин» (7). Для людей, принадлежащих внешнему миру, дом тетушек – что-то вроде музея, хранящего экспонаты, небезынтесные в точки зрения антропологии.

Тетушек сближает с племенем способность принимать факты такими, как есть. По выражению Джона Семпебуа, они «они доходят до самой сердцевины вещей», «не заботясь себя обманывать» (94). Лайвли показывает, что взгляд на мир полинезийцев наивен с точки зрения цивилизованного человека, но его отличает такая же беспощадная ясность: «...Ничто не скрыто от них: они видят рождение и смерть» (52). Племя пребывает в вечном настоящем. Облик мира меняется, но в своей долине они не знают об этом. «Время остановилось здесь», – говорится в отрывке, предвещающем третью главу (27). В финале второй главы дом тетушек представлен как мир вне времени, стоящий в стороне от кипения современной жизни. Таким видит его героиня: «Если и существовал мир вне Норм-Гарденс, где было что-то неотложное, требующее времени, он казался очень далеким. Клер подумала: я как тетушки, и я и они в том периоде жизни, когда с нами почти ничего не происходит. У них уже все произошло, а у меня еще не началось. Мы просто ждем» (25).

Клер, тетушки – и африканец Джон Семпебуа – для внешнего мира являют собой подобие «культурного Другого». Кузина Маргарет говорит о тетушках, что они «несколько утратили связь с реальностью» («a bit out of touch now», 71). Это не соответствует действительности, но слова Маргарет отражают представление о непроницаемости, непостижимости, которой в воображении носителей доминирующего культурного сознания наделяется Другой. Маргарет заранее глуха ко всему, о чем говорят старые леди. В своих речах она противопоставляет жизни тетушек как некую культурную норму жизнь и ценности своей семьи. Кузина Маргарет «отгораживает» старых леди от себя, как это вообще свойственно модернизированному обществу. Джон Семпебуа родом из Уганды, и он говорит о Западном мире: «Мы почитаем стариков. <...> А здесь почитаются молодые. <...> Их заставляют чувствовать важными себя. Свои мнения. Что они говорят, чего они хотят. Вы отодвигаете стариков в сторону» (64). Об этом явлении высказывается и тетя Энн: «Сегодня существует огорчительная тенденция отгораживать (to fence off) людей согласно их возрасту. “Молодые” – как будто это какое-то особое племя. <...> То же самое, конечно, и с нами. Старики» (37). Старики выделяются в «особое пле-

мя», воспринимаемое как принципиально отличающееся от прочих возрастных групп. Громко произнесенное Клер слово «OLD» (старый) звучит как вызов. Персонажи, принадлежащие к внешнему миру, предпочитают более обтекаемые формулировки: «a bit *elderly*», – аналогичное значение имеет русское слово «пожилые» (пожившие, повидавшие жизнь, но не старые). Клер остро чувствует, что в глазах других людей тетушки «странные» («odd», «weird» или более обтекаемо: «eccentric») не только из-за независимости суждений. Дело и в том, что они «ужасно старые».

Создавая антимодернистские смыслы в романе, Лайвли играет с понятием «детрибализация». С одной стороны, задействуется его привычное значение: модернизация, разрушения племенной жизни и верований племени, которое становится частью модернизированного мира: «Они слушают радио и больше не делают ритуальных щитов...» (146). Джон Семпебуа называет себя «детрибализованным африканцем» (62). Его положение между привычными социальными мирами – потомок африканского племени, чей отец хранит ритуальное одеяние, и студент-антрополог Оксфорда – «расстраивает каталожную систему» квартирантки Мэйфилдов, Морин. Переворачивая смысл понятия, Клер также говорит о себе как о «detribalized schoolgirl» – «школьнице, отбившейся от своего племени» (66). Детрибализация означает иной способ жить, не совпадающий с «правильным», отражающим доминирующее культурное сознание. По отношению к современному в романе употребляются определения «suitable» («подходящий»), «correct» («правильный»): «...глянцевые современные дома с подходящим количеством комнат для правильного образа жизни в конце двадцатого века» (5). Кроме того, детрибализация предполагает разрушение границ, установившихся между людьми в модернизированном сообществе. Для Клер беседовать с тетушками так же легко и интересно, как со школьными подругами. Между ними нет никакой границы. Она хорошо знает, что тетушкам никогда не была особенно важна бытовая сторона жизни, они нисколько не думали о деньгах, но всегда живо интересовались происходящим в мире. Объединяя себя с тетушками, Клер «отбивается от племени» молодых, о существовании которого неустанно напоминает реклама.

Авторы романов о «затерянном мире» и К. С. Льюис в образах дикарей и детей изображали «prelapsarian Other» – «Другого, обитающего мире до грехопадения». Основной посыл антимодернизма вплоть до 1960-х годов заключался в отрицании западноевропейского рационализма. Ассоциируя образ «культурного Другого» не только с Клер (ребенок, обладающий доступом к альтернативному миру) и Джоном Семпебуа (представитель традиционалистской культуры), но и с те-

тушками, которые являются адептами рационального знания, Лайвли меняет ситуацию в духе эпохи постмодерна. Теперь доминирующее культурное сознание представлено обществом массового потребления, в которое не вписывается предпочитающий старомодные ценности «культурный Другой». Основной ценностью такого рода в романе Лайвли является бескорыстное, «незаинтересованное» знание.

Клер постоянно осознает расстояние, отделяющее ее от людей из внешнего мира: «Я *единственный* человек из всех, кого знаю, у которого есть специальная комната для завтрака» (2). Ей хорошо знакомы бесконечно тянущиеся в детстве послеполуденные часы, как знакомо и желание вырасти. Но сказать о себе, как ее подруга Лиз: «что нужно, так это средство из бутылки, чтобы сразу стать восемнадцатилетней» (56), Клер не может. Ее преследует ощущение нестабильности, ибо тетушки очень стары, и течение времени означает для Клер потерю. Страх потери, не вполне ею осознаваемый, выражает себя в школьном сочинении, посвященном одному дню из будущего, где описывается, как рушится старый дом, в детском страхе, что дом и тетушки каким-то образом исчезнут в ее отсутствие. Ее возмущает то, как современный мир отсекает себя от смерти и всего, что с ней связано, и то, как принято говорить на эти темы. Те, кто, подобно квартирантке Морин, спрашивает девочку о ее родителях, стараются не произносить слова «умерли», но говорят «Когда твои мама и папа – ну...» (75). Кузина Маргарет приглашает Клер пожить у них, «если что-нибудь случится» «со временем», имея в виду такое отнюдь не «возможное», а неизбежное событие, как смерть тетушек (74). Так же туманно выражается доктор, когда речь заходит о том, сколько проживет еще тетя Энн: «Quite a few years to go yet» – «Не так уж мало лет впереди» (46). Семантическая неопределенность выражения «quite a few» тревожит Клер. Об этой особенности существования модернизированного сообщества писал Хайдеггер. По Хайдеггеру, таким образом модернизированный мир отказывает человеку в «мужестве испытывать тревогу» перед лицом смерти. Д. Дж. Роснер так поясняет эту мысль: когда меланхолия «утверждает себя, неподлинные формы общественного дискурса принимают все меры, чтобы “сменить предмет разговора” и подавить ее как можно быстрее»⁷. Представляющий «подлинность» Джон Семпебуа выражается иначе. «Это было задолго до того, как они умерли?» – спрашивает он Клер о ее родителях (112).

Будущее одновременно привлекает и пугает девочку, поскольку ассоциируется с разрушением дома (что для героини равнозначно утрате идентичности), смертью тетушек. Клер преследует постоянное тиканье множества часов в доме, но когда часы прадеда останавливаются «безжизненно», ее охватывает паника. Эта неразрешимая

двойственность заставляет Клер чувствовать себя «запертой» (shut in), «подвешенной во времени» (suspended in time) (24, 108). В финале романа Клер учится принимать жизнь как течение, процесс. Ритуальный щит она относит в музей Питт-Риверса, что же касается дома на Норем-Гарденс, то нет никакого смысла превращать его в музей, ибо музеефикация является формой забвения⁸. Вместо этого Клер пристально смотрит на лица и руки тетюшек. «Я учу их наизусть, – думает она, – вот что делаю, и это все, что я могу сделать, только это» (154). Как это часто происходит в романах «высокого фэнтези», странствие приводит героиню к приятию неизбежности трагического будущего, к «мужеству испытывать тревогу».

Примечания

¹ *Danielson D.* Intellectual Historian // *The Cambridge Companion to C. S. Lewis* / Ed. by R. MacSwain, M. Ward. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 46.

² *Tolkien J. R. R.* Tree and Leaf, including Mythopoeia. L.: George Allen and Unwin, 1988. P. 58.

³ Цит. по: *Myers F. R.* Introduction to Part One: Around and About Modernity: Some Comments on Themes of Primitivism and Modernism // *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernity* / Ed. by L. Jessup. Toronto: University of Toronto Press, 2001. P. 13.

⁴ См. *Butler Ch.* Four British Fantasists. Place and Culture in the Children's Fantasies of Penelope Lively, Alan Garner, Diana Wynne Jones and Susan Cooper. Oxford: Scarecrow Press, 2006. P. 14.

⁵ *Tolkien J. R. R.* Tree and Leaf, including Mythopoeia. P. 9.

⁶ *Lively P.* The House in Norham Gardens. L.: Jane Nissen Books, 2004. P. 16–17. Далее ссылки на роман даются в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках.

⁷ *Rosner D. R.* Anti-Modernism and Discourses of Melancholy // *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*. 2006. Vol. IV. № 1. P. 18.

⁸ *Debary O.* Deindustrialization and Museumification: From Exhibited Memory to Forgotten History // *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 2004. Vol. 595. September. P. 123.

С. Н. Зенкин (Москва)

«МИФОЛОГИИ» РОЛАНА БАРТА ШЕСТЬДЕСЯТ ЛЕТ СПУСТЯ*

Книга «Мифологии» (1957) является одним из самых интеллектуально продуктивных произведений Ролана Барта. Составляющие ее эссе, первоначально публиковавшиеся изо дня в день в периодике, благодаря тонкости наблюдения и глубине теоретической мысли стали основополагающей работой по критической семиотике культуры – дисциплине, которой Барт сам придал еще большее развитие в последующие годы. Аналитической единицей этой критики стал «миф», определяемый весьма специфическим образом, далеко не совпадающим с традиционным определением повествовательных мифов.

Оценивая ныне перспективы, открытые этой книгой, мы рассмотрим несколько интеллектуальных объектов, связанных с социальной «мифологией», которые у Барта так или иначе намечены, но еще нуждаются в уточнении и адаптации к обстоятельствам нашего времени.

1. *Вещь*. Первый из таких объектов, которые следует пересмотреть, исходя из «Мифологий» Барта, – это вещь, материальный предмет, оформленный и изготовленный человеком и способный, в зависимости от обстоятельств, стать или не стать товаром. В бартовских «мифологиях» редко говорится о вещах – в них предпочтение отдается скорее словам, зрелищам или же материальным субстанциям («Вино и молоко»); но среди этих вещей все же выделяется особая категория «хороших объектов», переживаемых автором эйфорически. Так, в очерке «Игрушки» Барт противопоставляет современным французским игрушкам, которые «обязательно что-то означают»¹ и не имеют собственной ценности, обусловленной их материальной формой, – старинные деревянные игрушки, «сущностно полные вещи, вещи на все времена»². Очерк «Новый “ситроен”» – одна из «счастливых мифологий», рассказывающих об удовольствии, которое способен доставлять технический объект (новая модернистская модель автомобиля), причем независимо от своей рыночной стоимости и даже от пользования им, одним лишь восхищением, которое вызывают его формы.

* Данная статья, первоначально представленная как доклад на французском языке в ходе конференции «Roland Barthes. Usages, détournements et mythologies en Europe de l'Est, avant et après 1989» (Бухарест, октябрь 2015 г.), написана в рамках проекта № 2772, поддержанного программой госзаданий Министерства образования и науки Российской Федерации.

Эйфорические вещи фигурируют также в другой счастливой мифологии – «В мюзик-холле»: инструменты, применяемые артистами, образуют «непрерывную череду твердых, блестящих, *рукотворных* предметов», и работа артистов «наполняет материю счастьем»³. Понятно, почему «рукотворные» предметы сулят Барту возможность «сущностного», неотчужденного мира: они отсылают к мироощущению труженика, связаны с полуутопическим «языком дровосека»⁴, который говорит непосредственно о предмете своего труда (о дереве – таком же, что и в старинных игрушках), не нагружая его вторичными, паразитарными значениями. Итак, бывают дурные мифические вещи (значащие или, вернее, *слишком* значащие) и хорошие бытовые вещи, связанные с человеческим трудом.

В последующие годы после «Мифологий» Барт стремился главным образом выявлять значения, которые культура приписывает вещам вообще (статья «Семантика вещи», 1964/1966) и одежде в частности (монография «Система моды», 1967); еще до этого в своей литературной критике он обращался также к сартровской интуиции вещей чуждых, равнодушных или даже глухо враждебных человеку, которая вновь проявилась в первых романах Алена Роб-Грийе (статья «Объективная литература», 1954). Счастливые вещи исчезли из его рассуждений, уступая место вещам значащим и обманчивым. Его критику вещи на свой лад продолжил Жан Бодрийяр, который одно время учился у Барта в парижской Высшей практической школе, а затем выпустил «Систему вещей» (1968) – исследование о манипуляциях и фантазмах, которые общество потребления связывает с материальными предметами быта, торговли и воображения. Впоследствии критический интерес стала вызывать в особенности их «зрелищная стоимость», у Барта еще мало отличавшаяся от меново-торговой: так, «ситроен DS-19», «богиня», вызывает восхищение своей красотой даже у тех, кто не надеется однажды купить эту машину; так же и «орнаментальная кулинария» в одноименном эссе должна чаровать своим зрительным образом тех, кто не в состоянии приобрести ее ингредиенты («реальная проблема не в том, как нашпиговать куропатку вишнями, а в том, как раздобыть самое куропатку, то есть денег на нее»)⁵.

Возможно ли сегодня вернуться к бартовской идее неотчужденной вещи? По-видимому, это затруднительно, так как мы все больше живем среди одноразовых предметов, предназначенных как можно быстрее исчезать и заменяться новыми, стимулируя работу машины производства. Намеченная Бартом возможность чистой вещи, свободной от семиотических обременений, остается ностальгической мечтой о невозвратимом прошлом. Впрочем, рефлексия на эту тему продолжается: новые возможности мыслить рукотворную вещь были предложены

в философии (например, Жильбером Симондоном в книге «О способе существования технических объектов», 1958) и в эстетике (в ходе дискуссии об онтологическом статусе произведения искусства).

2. *Образ.* Хотя многие главы «Мифологий» посвящены разного рода зрелищам (театр, кино, мюзик-холл, стриптиз, кетч, театрализованная проповедь американского проповедника Билли Грэхема и т. п.), лишь немногие из них сосредоточиваются на отдельном зрительном образе. По преимуществу это фотопортреты, призванные обозначать более или менее условные ценности: «Актер на портретах Аркура», «Иконография аббата Пьера», «Фото-шоки» или же знаменитая фотография чернокожего французского солдата, анализируемая в теоретическом послесловии к книге как замаскированное оправдание колониальной империи. Среди этих знаково-отчужденных образов усть, однако, одно исключение, образ мифологизированный и вместе с тем эйфорический; это «Лицо Греты Гарбо» – эпифания «эссенциальной красоты» (отметим этот эпитет *essentielle*, «сущностная, эссенциальная», повторяющийся, как мы видели, в «Игрушках»), в которой Барт-критик пытается все же выделить некоторые не-сущностные, «экзистенциальные», потенциально семиотичные черты⁶. Перед нами тот же основополагающий для «Мифологий» конфликт, что и в случае материальных вещей: семиотическая значимость образа борется с его референциальностью, в данном случае со зрительной полнотой.

В последующие годы Ролан Барт не раз возвращался к проблеме зрительного образа – сначала стремясь до конца исчерпать его коммуникативные, семиотические потенции (статьи 1960-х годов «Фотографическое сообщение», «Риторика образа», «Третий смысл»), а затем все более убеждаясь в его родстве с образом психическим, относящимся к лакановскому или сартровскому (в последней книге «Камера люцида», 1980) «воображаемому»⁷. Мифические, ложные значения особенно присущи тому образу, который, как чувствовал Барт, образуется вокруг него самого – знаменитого теоретика-структуралиста, медиатической персоны; в последние годы жизни он не раз признавался, как хочется ему избавиться от этого дурного, поработавшего образа, ускользнуть от него посредством ускоренной интеллектуальной эволюции.

За годы, прошедшие после выхода в свет «Мифологий», и уже к концу жизни Барта, социально-политическое значение зрительных образов многократно возросло. В 1957 году еще только делало первые шаги телевидение, о котором Барт ни разу не упоминает в своей книге; ныне оно превратилось в массовый канал коммуникации, который множит зрительные образы, насыщает ими публичное пространство и является одним из главных носителей их специфического «насилия», как назвал это опять-таки Жан Бодрийяр⁸. Насилие обусловлено не

столько их тематическим «содержанием», которое может включать травматичные сцены страданий и смерти (на самом деле их травматичность легко интегрируется семиотическими кодами – недаром уже Ролан Барт скептически отзывался о «фото-шоках»), сколько той силой, с которой они вторгаются в сознание зрителя и предъявляют ему зачастую ложные «очевидности», вызывая заранее запрограммированные реакции. Рекламные и пропагандистские образы обладают огромной и часто пагубной мощью, что особенно проявляется в обстановке военных конфликтов, когда противники распространяют по телевидению и в Интернете устрашающие и в огромной массе поддельные фото- и кинокадры, изображающие «зверства» врага. И так, образы по-прежнему являются опасными, но по другой причине, нежели думал Барт в 1950-х годах: они не просто подтверждают идеологические коды или же предъявляют человеку его удручающе ложный облик в обществе («образ» – это то, что, как мне кажется, думает обо мне другой)⁹, но и производят на него прямое воздействие, о котором еще пойдет речь ниже.

3. *История.* История – весьма странный объект: в «Мифологиях» она часто декларируется, но почти никогда реально не работает или, по крайней мере, имеет там специфически узкую форму. В теории Барт стремится разоблачать мелкобуржуазную идеологию, которая распространяется через «мифы» и натурализует социальные факты, изымая их из исторической определенности. Именно поэтому один из главных приемов этой идеологии именуется у него «изъятием из Истории»¹⁰, и «это волшебное испарение Истории – одна из форм понятия, общего для большинства буржуазных мифов, а именно безответственности человека»¹¹. История присутствует в «Мифологиях» негативно, как нечто вытесняемое: это именно то, что отсутствует, что устраняется мифом.

Однако фактически почти вся История, фигурирующая в «Мифологиях», – это история современная, текущая. Автор упоминает немало актуальных политических событий: неудачу проекта Европейского оборонительного сообщества («Круиз голубой крови»), падение крепости Дьенбьенфу во время войны в Индокитае («Бифштекс и картошка»), борьбу за независимость Марокко («Африканская грамматика»), открытие Советского Союза для туристов с Запада («Круиз на “Батории”»), Бандунгскую конференцию 1955 года («Затерянный континент»), кратковременный успех популиста Пьера Пужада во французской политике (ему в книге посвящены две главки). Что же касается истории прошлого, то она практически полностью отсутствует. Единственное исключение подтверждает правило – это очерк «Римляне в кино», где речь идет об условном изображении древних римлян в «Юлии Цезаре»

Шекспира, экранизированном Джоозефом Манкевичем: реальные исторические события дважды фикционализированы английским драматургом и американским кинорежиссером. Само же по себе, вне условных художественных реконструкций, историческое прошлое, по-видимому, не кажется Барту чем-то мифологизированным.

Эта тенденция подтверждается его позднейшими текстами. Разумеется, Ролан Барт был прекрасно осведомлен в истории, и о важности исторической науки для его мысли свидетельствует, например, его книга о Мишле («Мишле сам о себе», 1954). Для его семиотических концепций характерно стремление включать факты литературы и культуры в контекст долговременной исторической эволюции (напомним, например, кратко набросанную в начале статьи «Смерть Автора», 1967, историческую генеалогию понятия авторства). Он явился даже одним из пионеров семиотического анализа исторической науки, риторической критики ее повествовательного дискурса («Дискурс Истории», 1967). Тем более любопытно, что он никогда не анализировал ретроспективные мифы, приписывающие коннотативные смыслы рассказам о прошлом. Возможно, причина в том, что для него миф определялся как структура скорее парадигматическая, чем синтагматическая, состоящая из отдельных семантических единиц, а не из нарративных цепей. Действительно, в 1960-е годы Барт выпустил несколько важных работ по структуральной нарратологии (таких, как статья «Введение в структурный анализ повествовательных текстов», 1966, и книга «S/Z», 1970), однако в них практически ничего не говорится об общем, глобальном смысле повествовательного текста, и сами такие тексты никогда не называются «мифами». В этом особенность понятия «мифа» по Барту: в отличие от древних сказаний, современный «миф» не повествуется, не является рассказом.

Наша современность показывает пределы такого понимания идеологического мифа. Нарративные мифы, образуемые из рассказов о прошлом и его интерпретаций, оказываются чрезвычайно сильными и злоторными в ходе этнических и межгосударственных конфликтов. В «войнах памяти» все больше сталкиваются не столько эксплицитно сформулированные политические идеологии, сколько различные версии коммунитарной «памяти» – то есть предания и ретроспективные представления. Изъятые из исторического контекста, очищенные от всего «лишнего» и тенденциозно истолкованные рассказы о древних или даже легендарных событиях, в которых некоторый народ или государство как-то соотносятся с некоторой территорией, могут служить политическим аргументом, который этот народ или государство (вернее, те, кто сегодня притязает им наследовать) приводят в оправдание своих территориальных претензий и аннексий. Такие мифы

структурно отличаются от бартовских: во-первых, они образуются из динамических элементов – событий (каковыми могут быть битвы, походы, принятие новой религии, заключение договоров и т. д.), а во-вторых, эти первичные элементы, на которых паразитирует мифический смысл, никогда не являются налицо присутствующими, их нельзя увидеть и непосредственно проверить, они имели место в далеком прошлом и известны нам лишь из предания, то есть из более или менее «мифических» рассказов. Возможно, именно эта последняя особенность исторических мифов блокировала у Барта их систематический анализ: в них денотативный и коннотативный уровни значения проникают друг в друга, не оставляя пространства для критического взгляда. Бартовская семиотика останавливается на пороге этой проблемы, к которой требуется какой-то иной подход. В поисках такого подхода французские историки, уже после смерти Барта, предприняли масштабное критическое описание системы исторических мифов Франции, получивших название «мест памяти». Фундаментальное издание «Места памяти», вышедшее в 1984–1992 годах под редакцией Пьера Нора, может рассматриваться как противовес и одновременно продолжение бартовских «Мифологий» – как плодотворная попытка восстановления диффузных нарративов и диспозитивов, с помощью которых культура пытается осмыслить собственное национальное прошлое.

4. *Действие.* Еще один важный аспект современного мифа – его эффективность. Действительно, миф служит для того, чтобы формировать не только сознание, но и поведение людей, то есть он производит на них действие и побуждает совершать другие действия. По этому вопросу Барт не высказывается сколько-нибудь систематически, но некоторые его частные замечания заслуживают внимания. Например, он показывает, как реклама порой способна не просто «продвигать» товары, а примирять их потребителя с не слишком радостной реальностью его жизни: «Вот и мы тоже избавились от дорогого стоившего нам предубеждения – действительно, оно стоило нам слишком дорого, слишком многих сомнений и возмущений, слишком мучительной борьбы и одиночества» («Операция “Астра”»)¹². Он подробно разбирает гипнотический эффект евангелического шоу проповедника Билли Грэхема («Билли Грэхем на Зимнем велодроме»). Воздействие таких «мифов» объясняется в теоретическом послесловии к книге Барта – оно связано с тем, что называется «императивностью оклика»¹³: «я как бы получаю настоящее персональное приглашение назвать то, что я вижу...». «Личностная направленность здесь столь откровенна, что мне даже кажется, будто этот домик только что построен тут *специально для меня* – как некий магический предмет, возникший в моей сегодняшней жизни без всякого следа породившей его истории»¹⁴.

В отличие от структур лингвистического типа, которые Барт в дальнейшем, в структуралистский период своей деятельности, изучал в языке и экстраполировал на другие знаковые системы, – «миф» устроен не как статичная конструкция: это акт, силовое воздействие, описываемое у Барта энергичным выражением «миф всегда представляет собой похищение языка»¹⁵. Его эффект оклика предвещает неомарксистскую интерпретацию «идеологических аппаратов государства», предложенную Луи Альтюссером в 1970 году. Согласно Альтюссеру, «любая идеология окликает конкретных индивидов, делая из них конкретных субъектов <...> по типу самого банального полицейского (или нет) оклика, происходящего каждый день: “эй, вы там!”»¹⁶ Барт и сам в 1970-е годы все более интересуется динамикой знаковых конфликтов: в заголовке одной из своих статей 1973 года он называет их «войной языков», а в книге «Фрагменты речи влюбленного» (1977) предлагает размышлять о возможности новой «активной Филологии»¹⁷, «филологии языковых сил»¹⁸. Речь у него идет, насколько можно понять, о том аспекте языка, который лингвисты впоследствии стали называть иллокутивным или перформативным и который состоит в том, что словесное высказывание производит речевой акт, изменяющий социальную ситуацию, в которой он произошел. Те же исследования могут быть продолжены и в области невербальных коммуникаций, изучаемых общей семиотикой, начало которой положил автор «Мифологий».

Сегодня, более чем через полвека после публикации бартовских очерков о современных мифах, становится ясно, что исследование перформативной силы знаков непременно должно продолжать собой изучение их структур. Об этом свидетельствует такой любопытный факт, как попытки разрабатывать в наши дни созданный Бартом литературный жанр «мифологий». Так, в 2007 году, к пятидесятилетию бартовской книги, Жером Гарсен составил сборник из нескольких десятков очерков разных авторов, под названием «Новые мифологии»¹⁹. В этом критическом каталоге слов, жестов, привычек и предметов цивилизации XXI века преимущественное место занимают либо «магические предметы» (например, мобильный телефон и прочие технические чудеса наших дней), либо практические навыки (что делают женщины, чтобы нравиться мужчинам и самим себе?), то есть действенные, результативные факторы быта. Другим подражанием Барту стала книга Жана-Мари Клинкенберга «Краткие бельгийские мифологии»²⁰, и уже глагольные названия ее глав красноречиво объясняют, что эта книга трактует именно о действиях: «Ездить на велосипеде», «Устраивать овацию королю», «Находить компромисс», «Уметь смеяться над собой»... Итак, типичными предметами этих новых мифологий служат всякий раз привычки поведения или же наделяемые

фантазматической силой вещи. Разумеется, эти литературно-игровые подражания сами по себе не могут служить научным доказательством; однако современные гуманитарные науки тоже стремятся соединить изучение поведения с семиотическим исследованием высказываний: такова, например, уже упомянутая теория иллокуции в лингвистике или же теория действия как текста, предложенная в нескольких важных статьях Поля Рикера²¹. Становится все яснее, что существуют и такие коммуникативные силы, которые вообще не проходят через посредство знаков, передавая непосредственно действенные импульсы: таковы, в частности, некоторые явления мимесиса²².

В заключение можно высказать гипотезу, что метод критического анализа мифов, предложенный Бартом и основанный на социологии Дюркгейма²³, хорошо служил при изучении относительно стабильного состояния общества, но оказывается недостаточным, когда нужно объяснить эволюцию и определяющие ее силы. Ролан Барт, видимо, сам сознавал это – отсюда его отказ от предпринятой было попытки продолжить свои «краткие мифологии», а затем и его теоретическая самокритика в статье «Мифология сегодня» (1971), где намечена новая программа исследований мифа и предлагается заменить их дешифровку их активной (пере)оценкой. Тем самым он выдвигал на первый план силовое действие самого мифолога, старающегося дестабилизировать и приводить в движение системы культуры. Некоторые другие понятия, намеченные в его очерках, но не получившие дальнейшей разработки и определения в теоретическом послесловии к его книге, – «хороший объект», образ, исторический нарратив – также могли бы открыть новые перспективы исследования, чем лишний раз подтверждается вдохновляющая сила этой работы Ролана Барта.

Примечания

¹ Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С. 121. Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит их авторам.

² Там же. С. 122.

³ Там же. С. 252.

⁴ Там же. С. 309.

⁵ Там же. С. 198.

⁶ Там же. С. 134.

⁷ См. подробнее: Зенкин С. Н. Семиотика зрительного образа: Ролан Барт и Юрий Лотман // Зенкин С. Н. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 262–274.

⁸ Baudrillard J. The Violence of Images, Violence against the Image // ArtUS, 2008. № 23. P. 38–45.

⁹ Барт Р. Образ [1978] // Ролан Барт о Ролане Барте. М.: Ad Marginem, 2002. С. 241.

¹⁰ Барт Р. Мифологии. С. 314.

¹¹ Там же. С. 315.

¹² Там же. С. 108.

¹³ Там же. С. 283.

¹⁴ Там же. С. 284.

¹⁵ Там же. С. 291.

¹⁶ Althusser L. Idéologie et appareils idéologiques de l'État // Althusser L. Positions. Paris: Éditions sociales, 1976. P. 113.

¹⁷ Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999. С. 327.

¹⁸ Там же. С. 358.

¹⁹ Nouvelles mythologies. Paris: Le Seuil, 2007.

²⁰ Klinkenberg J.-M. Petites mythologies belges. Bruxelles: Édition Labor / Éditions Espace de Libertés, 2003.

²¹ См. прежде всего: Ricœur P. Le modèle du texte: l'action sensée considérée comme un texte // Ricœur P. Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. Paris: Le Seuil, 1986. P. 183–211.

²² См. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт: Диаграммы, деформации, мимесис. М.: Новое литературное обозрение, 1996; Подорога В. А. Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1–2 (1). М.: Культурная революция, 2006, 2011.

²³ В 1970 году, в предисловии к переизданию «Мифологий», Барт прямо упоминает дюркгеймовское понятие «коллективных представлений» (Барт Р. Мифологии. С. 70).

Е. Г. Доценко (Екатеринбург)

Г. ПИНТЕР КАК АВТОР «ПОЛИТИЧЕСКИХ» ПЬЕС

Загадочность пинтеровского «поворота к политике» приобрела особый смысл на фоне общей энигматичности пьес, считающейся фирменным знаком авторского стиля знаменитого британского драматурга. Творчество Г. Пинтера рассматривалось как принципиально дезангажированное на протяжении первых десятилетий его писательской и театральной активности – в 1950–1970-х гг. В отличие от «сердитых молодых» драматургов, вступавших в литературу одновременно с Пинтером во второй половине 1950-х гг., и от следующей, наиболее политизированной, волны новой британской драмы 1960-х, Г. Пинтер прославился благодаря «комедиям угрозы» и «пьесам-воспоминаниям», не направленным на буквальное осмысление конкретных социально-исторических реалий. Начиная с 1980-х гг. в творчестве Пинтера появляется «политическая линия», реализованная с учетом уже разработанной им поэтики «угрозы». Поводом для дискуссии, соответственно, остается вопрос, была ли актуализация политической проблематики неожиданной и контрастной по отношению к «раннему Пинтеру», или уже первые пьесы содержат политический подтекст. Действительно, рассматривать «День рождения» или «Ничью землю» как метафоры злоупотребления политической властью можно, но такой подход, скорее, делает драматургию однозначной и однонаправленной, чем действительно объясняет пинтеровскую амбивалентность. Авторы статей с одинаковым названием «Pinter, Politics and Postmodernism» в авторитетном Кембриджском издании «The Cambridge Companion to Harold Pinter» отказываются рассматривать эволюцию драматурга как прямой и последовательный путь от одной «понятной» пьесы к другой: «Ранняя драматическая техника Пинтера является не столько движением от контекста локального сообщества к большому политическому контексту, сколько подробным исследованием локального контекста, так что становится сложным делать обобщения по поводу личной ответственности, взглядов сообщества или коллективных целей»¹; «Поздние пьесы расширяют фокус рассмотрения, чтобы включить понимание политики как мира государственной власти, пыток репрессий и насилия»².

Свою Нобелевскую лекцию 2005 г. писатель выстроил «драматургически», словно стремясь осветить один блок своих интересов за другим: театр, политический театр, политика: «Удивительное это мгновение – мгновение, когда рождаются персонажи, которых сов-

сем недавно еще не существовало. Далее следует нечто прерывистое, смутное, похожее на галлюцинацию, хотя иногда стремительное, словно лавина. Автор находится в странном положении. В том смысле, что персонажи совсем ему не рады. Герои сопротивляются, с ними трудно жить, их невозможно определить. И уж конечно, им нельзя диктовать свою волю. В определенном смысле вы играете с ними в бесконечную игру: кошки-мышки, жмурки, прятки. И наконец вы обнаруживаете, что перед вами люди из плоти и крови, люди, обладающие собственными желаниями и эмоциями, состоящие из компонентов, которые вы не в состоянии изменить, переделать или извратить. <...> Политический театр являет собою совершенно иной комплекс проблем. Любой ценой следует избегать проповеди. Важна объективность. Героям нужно разрешить дышать свободно, автор не может ограничивать или сковывать их в соответствии с собственными вкусами, настроениями или предрассудками. Ему следует быть готовым рассматривать их с разных точек зрения, во всевозможных непредсказуемых ситуациях, иногда ставить в безвыходное положение, но все же разрешать идти туда, куда им хочется. Этот прием используется не всегда. Политическая сатира никогда не следует ни одной из вышеуказанных рекомендаций, она делает нечто прямо противоположное, выполняя присущую только ей функцию»³.

Как пьесы политического театра изначально создавались и были неоднократно прокомментированы самим автором «На дорогу» («One for the Road», 1984) и «Горный язык» («Mountain Language», 1988). Однако вопрос, были ли эти пьесы манифестацией нового этапа в творчестве Пинтера или выдвиганием на первый план уже разработанных его предшествующей драматургией мотивов, таким образом не снимается. В частности, если классические «пинтерески» «День рождения», «Сторож», «Молчание» имели свою историю и рецепцию ко времени политизации театра Пинтера, то пьеса «Теплица» («The Hothouse», 1958), созданная в 1950-х, но не знакомая публике до 1980 г., когда она впервые была поставлена, сегодня выглядит как предвосхищение позднего Пинтера в его ранней драматургии. В «Теплице», в отличие от «Комнаты» или «Немого официанта» с их устрашающей, нависшей над героями, но так и не получившей вербального определения или зримого воплощения угрозой, есть социальные институты, отвечающие за подавление. Действие в пьесе происходит в клинике и Министерстве, не имеющих названия, но представленных достаточно объемно и четко, чтобы вызывать ассоциации с известными политическими структурами и режимами. Безымянным пациентам в клинике присвоены номера, но то, что статус находящихся под строгим контролем людей очень спорен, персонал обсуждает и формули-

рует: «В конце концов, они не уголовники. Это люди, которым нужна помощь, помощь, которую мы стараемся им так или иначе оказать, лучшее, что мы можем, лучшее, как мы это понимаем, чтобы им помочь вселить в них веру, веру в самих себя, веру в других, веру в <...> в окружающий мир! Нет? Не нужно забывать, что все эти люди были специально рекомендованы нам Министерством»; «Человек, заложивший первый камень, человек, который, буквально был загнан ордами бесчисленных пациентов, или пациентов, которые ещё не знали, что они больны, которые преследовали его в городах и весях, по долинам и по взгорьям, подстерегая его в тени изгороди, в уголке моста или в придорожной луже – открывал во всей стране одно учреждение за другим, дома отдыха, санатории, дома престарелых <...> Человек, восхваляемый Министерством, высокочтимый народом, субсидируемый Государством. Человек который установил новый порядок человечества, с человечеством и для человечества. И именно ключевое слово было <...> порядок!»⁴

В «Теплице» неусыпному «теплому» надзору подвергаются люди, которых на сцене мы так и не увидим, – за закрытыми дверьми и зарешеченными окнами они беззащитны перед узаконенным произволом «персонала». Но атмосфера доноительства, недоверия, ненависти распространяется и на сам персонал: в кресле для «испытаний» оказывается как раз молодой сотрудник учреждения Ламб, скорее по неопытности, чем в качестве жертвы противопоставленный профессиональным истязателям, устраивающим параллельно с физической пыткой перекрестный допрос, не имеющий, как и в пьесе «День рождения», никакого отношения к «вине» персонажа:

К а т т с: Что вас пугает в женщинах?

Г и б б с: Их одежда?

К а т т с: Их обувь?

Г и б б с: Их голос?

К а т т с: Их смех?

Г и б б с: Их взгляды?

К а т т с: Их манера ходить?

Г и б б с: Их манера сидеть?

К а т т с: Их манера улыбаться?

Г и б б с: Их манера говорить?

К а т т с: Их губы?⁵

Пьеса заканчивается победой наиболее циничного и хитрого карьериста над своим начальством и конкурентами: весь «руководящий персонал» учреждения, кроме Гиббса, убит в результате бунта заключенных. Финал произведения не по-пинтеровски прозрачен; то, что

бунт был по меньшей мере инспирирован, а вероятнее всего срежиссирован тем же Гиббсом, не вызывает сомнений. В пьесе не обозначены ни география, ни время происходящих событий, но «политическая» проблематика делает произведение более конкретным и менее энигматичным на фоне лучших пинтеровских пьес данного периода. Парадоксально не оригинальным выглядит целый ряд мотивов и образов, даже если они используются впервые. Так, атмосфера тотальной слежки напоминает «1984» Дж. Оруэлла, а размещение действия в клинике для умалишенных – «Физиков» Ф. Дюрренмата и «Марат/Сад» П. Вайса, хотя обе пьесы еще не были написаны к 1958 г. Тем не менее, определенный вектор для будущего развития политической драматургии Г. Пинтера можно считать заданным, при этом обращение к политике на протяжении всей второй половины его творчества будет несомненно более глубоким и продуктивным.

В 1980–1990-х гг., когда творчество Пинтера характеризует преобладание политических, или полемических, миниатюр, пинтереска с ее энигматичностью и фигурами умолчания оказывается способной редуцировать и включать в себя не только психологический план, но и политическую злободневность. Драматург вполне для него традиционно сосредотачивает в пьесах «На дорогу», «Горный язык» «Вечеринка» («Party Time», 1992) внимание на проблемах личности, но подавление личности здесь идет от лица тоталитарного или управляемого иностранными захватчиками, вообще несправедливого государства. «Все три пьесы <...> были написаны в гневе. Очень холодном гневе. Ледяном»⁶.

Драматурга интересуют взаимоотношения человека и власти, языка и насилия в самом общем виде: не случайно и в своих самых «политических пьесах» (so-called political plays⁷) он отказывается локализовать ситуацию с помощью четких геополитических координат или этнически значимых имен. Исследователи, впрочем, обращают внимание на использование «крикетных метафор», предполагающих английский контекст⁸, но вряд ли исторически конкретизирующих противостояние героев в пьесе «На дорогу». Представители власти в пьесах не испытывают чувства вины и никак не стремятся оправдать свою бесчеловечность. Энигматичность пинтересок сохраняется в их политическом варианте, но появляется конкретизация добра и зла, с которой, больше, чем с достаточно условной «злободневностью», у Пинтера связана тенденциозность: «Если я решил писать пьесы, как “Горный язык”, где есть армия и есть жертвы, двусмысленностям уже нет места»⁹. Чаще всего те, на чьей стороне сила, не предъявляют репрессируемым сколь-либо внятных обвинений. Зато преступления власти против подавляемого большинства названы в политических

пьесах поименно: речь откровенно идет о физических истязаниях, убийстве невинного ребенка, изнасиловании («На дорогу»), массовых расстрелах («Вечеринка»). С. Уотт полагает, что пинтеровские пьесы данной группы следует подразделять по типу режима, представленного в произведении, – колониального («Горный язык») или фашистского («На дорогу»)¹⁰. Учитывая политические взгляды Гарольда Пинтера как известного правозащитника и борца за мир, подобное деление нельзя не считать значимым.

В пьесе «На дорогу» («Перед дорогой» в переводе Ю. Кацнельсона) откровенно фашиствующему Николасу, ведущему «допрос населения», противопоставлены Виктор и его семья. Диалога как такового нет; говорит здесь, любуясь собой и собственным садизмом, Николас («я тут себе болтаю – дружелюбно, беззаботно, – словом, вступаю в игру с легким сердцем, даже беспечно»¹¹), а его жертвы лишь по возможности скупо отвечают на вопросы. Николасу же принадлежат слова: «Что касается языка, то приходится быть чрезвычайно осторожным»¹², и, принимая совет персонажа, использовать термин «жертва» по отношению к Виктору и его жене можно с большим основанием, чем по отношению к Ламбу – даже с учетом «говорящего» имени – в «Теплице». И по немногословным репликам жертв, и по пространным высказываниям их мучителя можно судить, кто является противником «системы». Семья Виктора – интеллигентные, добрые, внутренне свободные люди, с которыми допустимо идентифицировать всех несправедливо угнетенных, и на их стороне правда. В данном произведении самым очевидным и болезненным доказательством садистской силы режима становится смерть ребенка – сына Виктора. Мальчик еще не научился контролировать свою речь, в высказываниях на допросе он экспрессивнее родителей, «за это» его и убивают. Первоначально, как рассказывает в своих воспоминаниях об истории создания пьесы леди Антония Фрейзер, мальчика на сцене не было. «Ребенка зрители не видят (и слава богу). Но потом Гарольд передумал: “Нет, пусть ребенок все же будет”. И пишет новую сцену <...> и находит самую страшную реплику во всей пьесе: “Моим солдатам ты тоже не нравишься, мой славный малыш”»¹³.

«Горный язык» («Горский язык» в переводе А. Левкина) должен, очевидно, восприниматься в качестве максимально показательного произведения пинтеровского политического театра, и столь важная для автора тема языка и репрессий не случайно вынесена здесь в заглавие: «Предполагается, что <персонажи> говорят на гаэльском, баскском, эстонском или курдском языке»¹⁴. О предыстории данной пьесы неоднократно рассказывал и сам Пинтер, и его биографы, но предыстория – тоже показательно – в пьесе не входит, оставляя не

только простор для политических ассоциаций и критических интерпретаций, но и возможность проецирования темы на более поздние события. Турецкий контекст как повлиявший на разработку тематики пьесы упоминается наиболее активно, в том числе и в изложении вдовы писателя: «Весной 1985 года Гарольд побывал в Турции вместе с Артуром Миллером в качестве представителя Международного ПЕН-клуба – в знак протеста против арестов и пыток в отношении интеллектуалов. <...> “Горный язык” Гарольд написал из сочувствия угнетенным курдам: он узнал, что курдский язык под запретом – даже для самих курдов, и увидел в этом мрачный символ угнетения – а угнетение для него было тесно связано с языком. Гарольд начал писать эту вещь сразу же по возвращении в Англию, а потом отложил ее до 1986-го»¹⁵.

В «Горном языке» коренным жителям провинции государственный закон не разрешает, соответственно, общаться на родном наречии, а власть и насилие вновь воспринимаются в качестве синонимов. Пьеса открывается очередью женщин у тюремной стены и резкими выпадами представителей силовых структур, изначально не допускающих, что они говорят с «населением» на одном языке – и в прямом, и в переносном смысле.

С е р ж а н т. Ваши мужья, ваши дети, ваши отцы, все эти, которых вы дожидаетесь увидеть, – все они мерзавцы. Они враги государства. Дерьмо.

Офицер делает шаг к женщинам.

О ф и ц е р. Теперь слушать сюда. Вы с гор. Вы меня слышите? Ваш язык мертвый. Он запрещен. Здесь на вашем языке говорить запрещено. Вы не можете говорить на вашем языке с вашими мужчинами. Не разрешается. Понятно? <...> Вы будете сурово наказаны, если попытаетесь говорить на нем»¹⁶.

Суровое наказание не заставит себя ждать ни в отношении тех, кто говорит правильно, ни в отношении носителей горного языка: молодую женщину насилуют, на пожилую натравляют собак: в конце пьесы она уже не может произнести ни слова даже на родном наречии. «Эта пьеса, – как характеризовал ее автор в своей Нобелевской речи, – грубая, короткая и безобразная. Но солдаты в пьесе знают, как развлечься. Мы иногда забываем, что к пыткам можно легко привыкнуть. А ведь солдатам надо повеселиться, чтобы не утратить боевой дух. Подтверждением этому послужили события в тюрьме “Абу-Граиб” под Багдадом. “Язык гор” идет всего двадцать минут, но мог бы идти час за часом, снова и снова, повторяя ту же схему опять и опять, час за часом»¹⁷.

Нескончаемость противостояний, зафиксированных, казалось бы, в исключительно злободневной пьесе, прослеживается не только благодаря экстралитературным пояснениям Пинтера, но и восприятию людей, испытавших на себе и собственном творчестве власть запретов и ограничений. С. Рушди, рассказывая в романизированной автобиографии о своей жизни во время объявленной против него фетвы, приводит эпизод с посещением его героем спектакля по пьесе Пинтера: «Они поехали в Национальный театр смотреть “Горский язык” Гарольда Пинтера. После пьесы он вышел с ощущением, что ему, как персонажам Пинтера, запретили использовать свой язык. Его язык объявили неприличным, даже преступным. Он достоин суда, изгнания из общества, смерти – и все из-за языка, на котором изъясняется. Язык литературы уже сам по себе преступен»¹⁸.

Политическая активность Г. Пинтера обычно воспринимается как деятельность правозащитника и оппозиционера, решительно выступавшего против собственного правительства, особенно смело, например, во время бомбардировки Сербии или вторжения американских и английских войск в Ирак («Нападение на Ирак было актом бандитизма, актом неприкрытого государственного терроризма, демонстрирующим полное презрение к понятию международного права. Нападение на Ирак было произволом, военной операцией, основанной на последовательной лжи, и вопиющим манипулированием средствами массовой информации и, следовательно, обществом. <...> Чудовищное утверждение военной силы, ответственной за смерть и увечья, ставшие уделом тысяч и тысяч невинных людей»¹⁹.) Однако, помимо ярких и бескомпромиссных заявлений, Пинтера как неравнодушного человека и писателя характеризуют и более частные проявления политической позиции, описываемые Салманом Рушди, которому во времена его длительного существования «под прикрытием» Пинтер не раз оказывал поддержку. Отмечая «личную отвагу» Пинтера, Рушди рассказывает, в частности, как ему в разгар фетвы запретили прочитать уже объявленную публичную лекцию, потому что «полиция не сможет обеспечить охрану мероприятия, если он будет в нем участвовать»: «Он предложил, что найдет кого-то, кто прочтет лекцию от его имени, и они согласились с облегчением. Первым, кому ему пришлось в голову позвонить, был Гарольд Пинтер. Он объяснил ему ситуацию и высказал свою просьбу. Не колеблясь ни секунды, Гарольд, многословный как обычно, ответил “Да”»²⁰.

«Суета сует» («Ashes to Ashes», 1996) подтверждает и пинтеровское «многословие», и буквальное многословие его героев. В пьесе, созданной уже в 1990-х, Пинтер возвращается к высокому уровню неопределенности, когда политические обертоны наряду с множест-

вом других мотивов могут интерпретироваться как проявляющиеся исключительно через сознание персонажей – и через нарратив. Два героя «Суесть сует» Ребекка и Делвин представляют и противостояние женского и мужского начал, и ситуацию допроса, гораздо более абстрактную по сравнению с пьесой «На дорогу», и, наконец, бесконечную череду воспоминаний. Далеко не в первый раз в пинтеровской драматургии воспоминания не принадлежат героине, если иметь в виду воспроизводимую памятью цепь событий, для которых обязательно личное участие. В данном случае героиня рассказывает о снах или воспоминаниях, существующих, скорее, в коллективной памяти.

Р е б е к к а. Я выглянула в окно и увидела толпу, которая шла через лес к морю. В сторону моря. Им, наверное, было очень холодно. Все в пальто, хотя стоял такой чудесный день. <...> Гиды <...> вели их по пляжу. День был изумительный. Такой солнечный, безветренный. И я увидела, что они входят в воду. Их медленно накрыло прибоем. Чемоданы покачивались на волнах»²¹.

Произведение нередко называют «пьесой о Холокосте», но, поскольку герои, находящиеся на значительной временной дистанции от Второй мировой войны, не могли быть свидетелями или жертвами трагических событий, Пинтер «театрально представляет пути, которыми образы холокоста настигают последующие поколения»²².

Пинтеровская политическая драматургия серьезно отличается от доминирующей в тенденциозном театре брехтовской линии. Однако пьесы британского драматурга в свою очередь оказали воздействие на современный политический театр, обозначив новую, продолжающую развиваться в творчестве драматургов XXI века, многозначность политических пьес.

Примечания

¹ Quigley A. Pinter, Politics and Postmodernism// The Cambridge Companion to Harold Pinter / Ed. P. Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 9.

² Aragay M. Pinter, Politics and Postmodernism// The Cambridge Companion to Harold Pinter. P. 252.

³ Пинтер Г. Искусство, правда и политика. 7 декабря 2005 г / пер. Н. Жутовской // Звезда, 2006. № 7. – URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/7/pi9.html>.

⁴ Пинтер Г. Теплица / Пер. с англ. Н. Севестр. – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/p/pinter>.

⁵ Там же.

⁶ Gussow M. Conversations with Harold Pinter. New York: Grove Press, 1996. P. 152.

⁷ Quigley A. Pinter, Politics and Postmodernism. P. 11.

-
- ⁸ *Milne D.* Pinter's Sexual Politics // *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. P. 196.
- ⁹ *Gussow M.* Conversations with Harold Pinter. P. 152.
- ¹⁰ *Watt S.* Postmodern/Drama: Reading the Contemporary Stage. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1998. P. 106–109.
- ¹¹ *Пинтер Г.* Перед дорогой / Пер. с англ. Ю. Кацнельсона // Пинтер Г. Коллекция: пьесы. СПб: Амфора, 2006. С. 532.
- ¹² *Пинтер Г.* Перед дорогой. С. 534.
- ¹³ *Фрейзер А.* Как, вы уже уходите? Моя жизнь с Гарольдом Пинтером. Отрывки из воспоминаний / Пер. с англ. А. Шульгат // *Иностранная литература*, 2013. № 3. С. 212.
- ¹⁴ *Gussow M.* Conversations with Harold Pinter. P. 67.
- ¹⁵ *Фрейзер А.* Как, вы уже уходите? С. 214.
- ¹⁶ *Пинтер Г.* Горский язык / Пер. с англ. А. Левкина // Пинтер Г. Коллекция: пьесы. С. 551.
- ¹⁷ *Пинтер Г.* Искусство, правда и политика. – URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/7/pi9.html>.
- ¹⁸ *Рушди С.* Джозеф Антон / Пер. с англ. Л. Мотылева, Д. Карельского. М.: Астрель: CORPUS, 2012. С. 175.
- ¹⁹ *Пинтер Г.* Искусство, правда и политика.
- ²⁰ *Рушди С.* Джозеф Антон. С. 314.
- ²¹ *Пинтер Г.* Суета сует / Пер. с англ. Г. Коваленко // *Иностранная литература*, 2013. № 3. С. 190.
- ²² *Milne D.* Pinter's Sexual Politics. P. 209.

О. А. Джумайло (Ростов-на-Дону)

**ИДЕОЛОГИЯ ВОСКРЕШЕНИЯ:
ОБРАЗ АЛАНА ТЬЮРИНГА
В БРИТАНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Наследие крупнейшего математика, логика и криптографа Алана Тьюринга (1912 – 1954), известного своими работами в области теории искусственного интеллекта, в настоящее время имеет и отчетливую «экспозиционную ценность» (В. Беньямин). Полностью преданные забвению в 1950-е¹ имя Тьюринга, его работа и личная история оказались в центре внимания современной культурной и общественной жизни. В 2009 году портрет Тьюринга был включен в экспозицию «Гей-иконы», представленной в стенах Национальной портретной галереи. Три года спустя, во время празднования столетия со дня рождения ученого, сияющий над замком Конуи образ Тьюринга стал центральным событием масштабного лазерного шоу в рамках фестиваля цифрового искусства Уэльса. В том же 2012 году выставка «Дешифровальщик: жизнь и наследие Алана Тьюринга» в Музее естествознания – одном из крупнейших в Лондоне – вызвала интерес двухсот тысяч посетителей и получила высшую награду Британского общества истории науки. Вместе с тем, между точками полного забвения и триумфального возвращения Тьюринга лежит интригующая история конструирования его художественного образа, не лишенная своеобразной драматургии. Как представляется, известная сенсационность и идеологическая заостренность каждый раз нового портрета оказывается связанной с популярными гуманитарными трендами 1980 – 2000 гг.

ТЬЮРИНГ И БОРЬБА ЗА ГЕНДЕР

Информация о работе Тьюринга в Блетчли-парке над дешифровкой немецкой Enigma, принесшая ему широкую славу, была закрытой до 1974 года. Однако годом ранее объединение «Фронт освобождения геев» выступило с заявлением о преследованиях гомосексуалов и их принудительном лечении, впрочем, большого общественного резонанса не вызвавшего. Но уже в 1977 году Эндрю Ходжес, один из активистов движения, опубликовал работу «Униженные: аспекты гомосексуального самоуничтожения», за которой последовала ставшая культовой биография «Алан Тьюринг: “Энигма”» (1983). И все же должно было пройти десятилетие, прежде чем пьеса Хью Уитмора «Дешифровка» (1986)

по книге Ходжеса наконец была обращена к широкой аудитории: она была поставлена на телевидении в 1996 году и имела успех благодаря выдающемуся драматическому актеру сэру Дереку Джекоби, известному исполнителю ролей шекспировских пьес. Так восстановление факта причастности Тьюринга к работе над дешифровкой «Энигмы» непосредственно связано с художественным осмыслением его фигуры в контексте идеологии и теории гей-исследований.

И все же подчеркнем, что история Тьюринга имела свою собственную хореографию «каминг-аута», ибо в фокусе внимания общественности в 1980 гг. оказался феминизм. В этом отношении эмблематичной оказывается история создания пьесы «Игра в имитацию» (1980) Изном Макьюэном.

В действительности будущий знаменитый романист активно работал с документами Блетчли-парка, но годы спустя признался, что изложение истории самого Тьюринга тогда показалось ему слишком смелым шагом. Критический взгляд писателя сосредоточился на положении женщины во время войны: «К концу войны десять тысяч человек работало в Блетчли-парке. Большинство из них были женщины, у которых были одни и те же каждодневные обязанности. <...> Насколько мне удалось узнать, в центре, работающем над «Ultra», практически не было женщин. До войны распространенным мнением было то, что женщины не могут хранить секреты».²

«Игра в имитацию» была успешно поставлена «ВВС». По сюжету пьесы девятнадцатилетняя Кэти Рейн, талантливая дешифровальщица, работающая в Блетчли-парке, обречена на мытье полов, несправедливое отношение к себе со стороны коллег-мужчин и разочарование в личных отношениях по одной единственной причине: социальный протокол английского общества даже в «грозные» 1940-е не допускает женского равноправия³. Известный критик А. Марс-Джонс обращает внимание на то, как Макьюэн выстраивает систему «ценностей, низлагающих мужское эго, которое должно уступить место новой личности, обращенной к женщинам и детям»⁴. Акцент на «свежем ветре (breezy climate) в политике полов» отмечает и Л. Сэйдж⁵. А сам Макьюэн в предисловии к пьесе подчеркивает: «Патриархальные устои разрушают интимную сторону отношений, доводя ее до комизма и трагедии»⁶.

Прямолинейность пьесы поразительна. Повторяющаяся мизансцена собрания офицеров представляет собой типично «мужское» пространство с единственным звучащим в нем голосом офицера высокого ранга, который декларирует кардинальное несоответствие женщин всякому регламенту (regiment): «женщина плохо выдерживает команду “стоять”», «лишена духа коллективизма», «способна преувеличивать и изменять все услышанное», «упряма в своей доверчивости»⁷ и

т. д. и т. п. В одном из эпизодов пьесы даже возникает классическая вариация на тему «Может ли женщина думать?».

Однако эти и другие сцены, в которых орудием труда Кэти оказывается тряпка или поднос с кофейными чашками, показались бы комичными, если бы не драматичная развязка пьесы. Кэти помещают в тюрьму по обвинению в шпионаже. Этому гротескному финалу почти памфлетного плана предшествовали не только эпизоды, демонстрирующие сообразительность и личностную независимость Кэти, но и любовный сюжет, ставший фатальным для героини. Девушка знакомится с Джоном Тернером, одним из сотрудников, работающих над дешифровкой «Энигмы» – образ в котором угадывается сам Тьюринг⁸. Их душевная привязанность, однако, полностью исчезает после неловкой и неудачной попытки сексуальной близости. «Игра в имитацию» понимания между полами завершилась фиаско, но пострадала от него лишь Кэти, которую Тернер обвиняет в намеренном унижении и желании восторжествовать над ним. «Он не мог вынести того, что оказался слабым передо мной. Он просто не смог вынести этого...», – последние слова арестованной Кэти, которые вызывают лишь снисходительное замечание о том, что она «очень, очень глупая девчонка»⁹. Так общество, пропитанное идеей недопустимости мужской слабости перед женщинами¹⁰, обвиняет именно ее.

Критический вектор оценки пьесы Макьюэна также отражает динамику репрезентации тех или иных тем как культурно значимых. Так, Р. Джонстон в статье «Телепостановки и народная война» (1985), признавая в пьесе условность в изображении исторической реальности, не только отмечает основную ее феминистскую установку, но и стремится оправдать автора, якобы фальсифицирующего историю: пьеса «настойчиво напоминает нам, что отношения между прошлым и настоящим подвижны, прошлое не может быть чем-то незыблемым, оно должно вновь и вновь подвергаться переосмыслению»¹¹; однако в интервью 2004 года¹² известная романистка Пэт Баркер, говоря о патриархальных половых разграничениях во время Первой мировой войны, выделяет и другие важные и долгое время замалчиваемые факторы – преследования пацифистов и гомосексуалов. Таким образом, двадцать лет спустя, не без активного интеллектуального вливания со стороны представителей гей-исследований, в поле размышлений писательницы попадают не только «традиционно» репрессированные женщины, но и представители сексуальных меньшинств (сама Баркер пишет о героях, прототипами которых стали знаменитые военные поэты У. Оуэн и З. Сассун). Вот почему Баркер, отдавая должное пьесе Макьюэна, не может не отметить иронию и несправедливость самого ее замысла в отношении Тьюринга и некоторую идеологическую манипулятивность, лежащую в ее основании¹³.

**Тьюринг и постмодернистское
«переписывание» истории**

Во многом единой культурной практикой 1980–1990 гг. выступает и полемика вокруг переосмысления истории как объекта нарративно-го конструирования¹⁴. Известный теоретик постмодернизма Дж. Макганн подчеркивает: «Факты – это не просто сведения, объекты или монады, они отдельные эвристические сущности, которые помогают ввести в фокус внимания сложную связь человеческих отношений и событий человеческой истории. Сами по себе “факты” всегда вынуждены подтверждать свой статус»¹⁵.

Примечательно, что еще в 1967 г., в классическом источнике по истории криптографии «Дешифровальщики» Д. Кана¹⁶ «Энигма» не упоминалась, и только издание книги того же автора «Цель – “Энигма”: гонка дешифровальщиков в работе над кодами немецких подводных лодок 1939–1943 гг.» в 1991 году впервые включило материал о работе дешифровальщиков в Блетчли-парке. Именно в это время появляются и другие работы историков: «“Энигма”: сражение за владение кодом» (2000) Х. Себаг-Монтефьоре, «Битва умов: полная история криптоаналитики во время Второй мировой войны» (2000) С. Будянски. Блетчли-парку посвящены «История Сектора 6» (1998) Г. Уэлчмана и «Взломщики кодов: тайная история Блетчли-парка» (1994) Ф. Хинсли и А. Стриппа. Интенция переписывания (восстановления истины) заметна в малоизвестной широкому читателю истории первых дешифровок «Энигмы» польскими математиками, в память о которых в Блетчли-парке теперь установлена мемориальная доска¹⁷. Первенству польских ученых также посвящена «“Энигма”: взлом немецкой шифровальной машины и его интерпретация союзниками во время Второй мировой войны» (2004) В. Козачука.

«Апокрифическая история, творческий анахронизм, фантазия на исторические мотивы – все это типичные стратегии постмодернистского исторического романа, который является ревизионистским по двум причинам: во-первых, он пересматривает содержание исторического протокола, по-новому интерпретируя его и часто демистифицируя традиционную версию исторического прошлого; во-вторых, он пересматривает, одновременно трансформируя, условности исторического повествования»¹⁸. Так, роман популярного английского писателя Роберта Харриса «Энигма» (1995) и снятый по нему фильм 2002 г., сценарий к которому был написан Томом Стоппардом, обращен к событиям в Блетчли-парке, но в роли самого Тьюринга оказывается его кэмбриджский аспирант Том Джерико, персонаж подверженный нервным срывам и разнообразным фрустрациям. Любовный сюжет отсы-

лает к отношениям Тьюринга с Джоан Кларк, с которой ученый был помолвлен короткое время в 1941 году. Однако у Харриса в центре внимания оказывается не столько любовный треугольник, сколько захватывающий сюжет о шпионаже (возможно, отсылающий к знаменитой Кэмбриджской пятерке) и о соперничестве союзников (англичан и американцев), работающих над дешифровкой немецких секретных сообщений. Примечательно, что в романе Харриса сам Тьюринг так и не появляется, более того, говорится, что он находится в Вашингтоне. Так, шпионский сюжет поддерживает интригу в русле постмодернистского переписывания истории. Иначе говоря, кто – англичане или американцы – нанесли решающий удар по немцам?

Интересно наблюдение А. Хепберна о связи шпионского нарратива с кодированием и декодированием Другого, информации, идеологического посыла (в отличие от детективного романа, в котором работают «ключи» и «разгадки»). Это часто придает шпионскому роману аллегорический смысл¹⁹. Даже если речь идет о массовом кинематографе, вопрос переписывания истории в случае с «Энигмой» имеет отчетливые *геополитические интенции* (в особенности, если речь идет о фильме, получившем престижную премию).

Вышедший на экраны американский исторический триллер «U-571» (2000; премия «Оскар») обращается к сюжету захвата «Энигмы» на немецкой подлодке американскими союзниками в 1942 году (sic!). Однако документально подтверждено, что машина уже в 1928 оказалась в руках польских служб безопасности, а в 1932 году код был дешифрован польскими математиками, которые в 1939 году еще до немецкого вторжения в Польшу передали информацию в Британию и Францию. В дальнейшем другие немецкие шифровальные машины были захвачены только англичанами, а их устройство было раскрыто Тьюрингом. Американское участие в данной операции, изображенное в фильме, представляется полной фабуляцией.

Фильм совместного британско-американского производства «Игра в имитацию» (2011; премии «Золотой глобус», «Оскар», «BAFTA» и др.), кроме всего прочего, становится ответом на успех «U-571». Более того, переписанный нарратив, отсылающий также и к книге Харриса, подчеркивает первенство Тьюринга в вопросе дешифровки, побуждает зрителя к мысли о том, что только благодаря Великобритании и ее гениальным дешифровальщикам была одержана победа во Второй мировой войне. Укажем на важнейшую черту постмодернистской рефлексии об истории – косвенное обращение к современности, которое отмечают Л. Хатчен и Ф. Джеймисон. Последний пишет: «Исторический роман уже не изображает историческое прошлое, он лишь разыгрывает в образах наши представления и стереотипы о прошлом

(которые тут же становятся “популярной историей”)... Сама же история остается вне досягаемости»²⁰.

Тьюринг: хаос, сложность, идентичность

Рубеж 1990–2000 гг. также интересен появлением большого количества исследовательских и художественных текстов, связанных с теорией хаоса и теорией сложности²¹. Данная тенденция сменила уже иконический образ Тьюринга в литературе киберпанка²². Теперь в центре размышлений случайность и детерминизм, свобода и необходимость, рассмотренные сквозь призму философии и точных наук. Любопытно, что теория хаоса и сложности тесно соприкасается с теориями идентичности. Возможно, поэтому в художественной литературе и кинематографе этого времени одним из самых популярных сюжетов выступает сюжет об ученом как о «безумном гении»²³.

Именно в этом контексте особый интерес представляет книга профессора физики и астрономии Ж. Левин «Сон безумца о машинах Тьюринга» (2007)²⁴. Биографический роман объединил судьбы двух выдающихся математиков XX века австрийца Курта Гёделя и англичанина Алана Тьюринга. В интерпретации автора аутичный Тьюринг не способен к «дешифровке» людей, не исключая и себя самого, а параноидальный Гёдель доводит себя до смерти от истощения. Одержимый диснеевской «Белоснежкой» Тьюринг каждый день покупает яблоко и, наконец, решает расстаться с жизнью, укусив яблоко, отравленное цианидом. Гёдель не может вынести несовершенство реального плода и панически боится отравления. Роман переполнен большим количеством знаков болезненной эксцентричности обоих, но вопрос, звучащий лейтмотивом в головах обоих гениев – «Неужели мир есть то, чем он нам представляется?» – преподносит личности ученых как эмблему их собственных философско-математических размышлений и открытий: теоремы о неполноте (Гёдель) и исследований по морфогенезу (Тьюринг). Язык романа намеренно буксует при попытке дешифровать невероятные процессы, происходящие в мозгу великих ученых, говорящих на разных языках, но понимающих друг друга в условном диалоге на языке математики, философии, мистики, физиологии восприятия. Однако для читателя этот диалог оказывается недоступен, доступна лишь метафора бесконечной неполноты нашего знания о гении.

Эдуардо Паолоцци, крупнейший британский скульптор и график, известный всем лондонцам благодаря мозаикам на станции «Tottenham Court Road», узнал о Тьюринге, прочитав книгу Ходжеса²⁵. Художник, эстетика которого прихотливо объединяет наследие дадаистов и поп-арт, даже включил в свои коллажные композиции некоторые из стра-

ниц биографии, написанной Ходжесом. Восемь графических работ, посвященных Тьюрингу, были представлены в 2000 году в Оксфорде. На них отсутствуют как антропоморфные изображения ученого, так и художественные приемы, как-то отсылающие к компьютерной или цифровой эпохе, открытой Тьюрингом. Нет отсылок и к сенсационным страницам личной биографии Тьюринга. Образ ученого складывается из фрагментов текста, во многом задавая проект поиска «Я» как его основной, часто случайной конструкции. Этот же принцип лежит в основе стихотворных экспериментов Паолоцци.

Free assosassational	Свободная ассоциативно-убийственная
random collected pre-selected	случайно собранная выбранная заранее
pre-helatik	до галогалактики
post-censored	прошедшая цензуру
pro welded images	для будущих образов будто спаянная
chipped work pristine	расколота на фрагменты работа
wandering	нетронутая бессвязная речь
more problems	больше проблем
one artificial ²⁶ .	одна рукотворная

Вышедшая в том же году книга интервью и эссе художника подчеркивает его интерес к индивидуальности творческого гения (Витгенштейн, Тьюринг и др.) как объекту невероятному в своей непостижимой комбинаторике. Возможно, поэтому графика, посвященная Тьюрингу, представляет его личность как систему несчитываемых кодов машины, подобной «Энигме».

ТЮРИНГ: «ТРАВМА» И «ЗНАМЕНИТОСТЬ»

Рассказ о Тьюринге после публичных извинений премьер-министра Гордона Брауна в 2009 г. и посмертного помилования королевой Великобритании Елизаветой II в 2013 г. изменил свою конструкцию. Ее обязательными, почти гротескно заостренными, сюжетными элементами стали: героическое раскрытие «Энигмы», репрессии со стороны власти, принудительная гормональная терапия (преподносимая теперь как «химическая кастрация») и самоубийство, создающие ореол героя и мученика – идеальный портрет современной знаменитости.

Воспользуемся точными наблюдениями Р. Макджила, размышляющего над современной «исповедальной культурой» (confessional culture). Эта культура «предлагает новые возможности для секретной и конфиденциальной информации, но самым беспрецедентным образом их разрушает; отдает предпочтение творческому подходу к интерпретации, но имеет склонность к формату “реальной жизни”; превозносит тех, кто идет против течения, нарушителей табу, но одновре-

менно не забывает об общественной цензуре; создает знаменитостей и доносит истории их личной жизни до аудиторий, максимально удаленных от этих персон»²⁷.

В настоящее время наблюдается повышенный исследовательский интерес к феномену «знаменитости» (celebrity) как, с одной стороны, фигуре, созданной популярными медиа²⁸, а с другой – идеальному объекту для исследований травмы (Trauma studies)²⁹.

Документально-игровой фильм «Величайший криптоаналитик Британии» (2011) производства «BBC4» объявляет Тьюринга равным Ньютону, Эйнштейну, Дарвину и другим гениям науки. Драматическая коллизия сосредоточена на сенсационном статусе знаменитости и травматическом опыте. Часть фильма воспроизвела сеансы психотерапии, во время которых Тьюринг беседовал с доктором Фр. Гринбаумом. Исповедальный сюжет о глубоко травматичных обстоятельствах последних восемнадцати месяцев жизни Тьюринга, оказывающийся основной линией фильма, дополняется многочисленными воспоминаниями людей, лично знавших ученого. Не менее заострена и celebrity-составляющая: свое преклонение перед Тьюрингом декларирует соучредитель «Apple» Стив Возняк. Популярной сенсационности добавляет развитый в фильме сюжет о знаменитом надкушенном Тьюрингом яблоке как возможном прообразе логотипа «Apple».

Роль Тьюринга исполняет популярный актер Эд Стоппард. В особенности памятна его роль в «Возвращении в Брайдсхед» (2008) по роману Э. М. Форстера и в экранизации биографии П. И. Чайковского (2007). Образ Тьюринга как знаменитого ученого и гомосексуала активно пропагандируется современными гомосексуалами из числа мировых знаменитостей, теперь уже при поддержке государственных институтов культуры (BBC). К примеру, 6 декабря 2012 года солисты группы «Pet Shop Boys» дали концерт, посвященный памяти Тьюринга, в Солфорде³⁰.

Однако самым любопытным примером, демонстрирующим почти обязательную теперь пронзительную исповедальность истории Тьюринга, стал масштабный художественный проект «Говорящие статуи» 2014 года. 45 статуй на улицах Лондона и Манчестера «заговорили» с прохожими. Известный памятник Тьюрингу в Манчестере, городе, в котором он провел последние годы жизни, привлекает особое внимание, ибо автором драматического монолога стал один из самых знаменитых британских драматургов Марк Равенхилл, известный скандальной пьесой «Шоппинг и секс» (1996). В интервью, данном BBC, Равенхилл подчеркивает интимную, исповедальную сторону речи Тьюринга, который «решается» на доверительный контакт с прохожим³¹. Вложенный в уста статуи текст и способ его произнесения (в исполнении популярного британского актера Рассела Тоуви) отли-

чаются виртуозностью: «Компьютер, ты должен ясно д..д..донести мою мысль. За т..т..тонкой рас..с..с...щелиной моего рта ... скрывается ... правда. Пожалуйста, взломай код моего заикания» («Computer, you must ... m ...m... make my meaning clear. Beneath this thining ... ness ... my ssssplitting mouth there lies.... some truth. Break the code, please, of my stuttering tongue»)³². Прерывающаяся речь создает особый ритм зашифрованного «секретного сообщения», сопоставимый с ритмикой лирических форм. Однако не только ритм, но и обнаженность признания (naked, raw words), по словам драматурга, должна вызвать ощущение глубокой интимности говорения. Запинающаяся речь Тьюринга заставляет вспомнить и о его заикании, но даже более этого – о вынужденном подавлении собственных чувств в британском обществе 1950-х, нетерпимом к открытым гомосексуалам. Рассказ Тьюринга о себе и об аресте передан с помощью цифровой записи: созданный ученым язык информатики становится средством освобождения от языка репрессивных институтов.

Весьма соблазнительно объяснить триумфальный успех качественного голливудского фильма «Игра в имитацию» (2011) отсылкой к образу «тысячи тарелок» (Ж. Делез, Ф. Гваттари). Все упомянутые нами идеологические и популярные научные сюжеты были включены в зрительское «меню»: теперь уже полноценный феминистский сюжет; исповедальная история с отчетливыми очертаниями травмы; новое переписывание тайной истории победы во Второй мировой войне как успех британских дешифровальщиков; создание образа гения-социофоба со сложным и непостижимым внутренним миром. Но наибольший эффект принесла аура знаменитости, привнесенная актерами, находящимися на пике популярности³³. И, пожалуй, только теперь, оказавшись в фильме уже как знаменитость под собственным именем, Тьюринг обрел статус незабвенного.

Примечания

¹ Признан одной из самых известных жертв гомофобии в Великобритании.

² *McEwan I. The Imitation Game. London: Picador, 1981. P. 18.*

³ Любопытно, что двумя годами позже в сотрудничестве с композитором Майклом Беркли Макьюэн пишет профеминистскую ораторию «Или мы должны умереть?» (*Or Shall We Die?*) – 1983). Противопоставляя себя мужским головам, женские озвончают основной идеологический посыл: «Настанет ли время женщин, или мы должны будем умереть?» («*Shall there be womanly times, or shall we die?*»). Оратория была поставлена Лондонским симфоническим оркестром при финансовой поддержке Британского Совета по искусству в Королевском концертном зале (Royal Festival Hall).

- ⁴ Mars-Jones A. Have a Heart // Observer. 1998. 6 Sept. P. 16.
- ⁵ Sage L. Dreams of Being Hurt // Times Literary Supplement. 1981. 9 October. P. 1145.
- ⁶ McEwan I. The Imitation Game. P. 16.
- ⁷ Ibid. P. 90, 100, 102, 104.
- ⁸ Герой представляется как выпускник Королевского колледжа Кембриджа (King's College, Cambridge) – именно там получил свое образование Тьюринг.
- ⁹ McEwan I. The Imitation Game. P. 143.
- ¹⁰ «психологическая защита мужчин, которая не допускает и намека на слабость» – Haffenden J. John Haffenden Talks to Ian McEwan // Literary Review. Vol. 60. June 1983. P. 31–32.
- ¹¹ Johnstone R. Television Drama and the People's War: David Hare's Licking Hitler, Ian McEwan's The Imitation Game, and Trevor Griffiths's Countru // Modern Drama. Vol. 28. № 2. 1985. P. 197.
- ¹² Nixon R., Barker P. An Interview with Pat Barker // Contemporary Literature. Vol. 45. № 1. 2004. Spring P. VI-21.
- ¹³ «В этой пьесе все представляется таким образом, что это и не Тьюринг вовсе, хотя всем понятно, что отсылка к нему. И да, все знают, Макьюэн дал ему другое имя. Я подумала о сомнительной нравственности романистов, которые считают, что если они используют фиктивное имя, то это дает им право говорить что угодно. Они полагают, что только тогда, когда в их тексте появляется имя реального человека, вместе с ним у них возникает ответственность за историческую правду. Думаю, что, несмотря на ужасное слово «faction» (художественная проза, основанная на исторических фактах), я в действительности предпочитаю его» (Ibid. P. 20–21).
- ¹⁴ См. ныне классические работы Ankersmith F., Hutcheon L., Zagorin P., McGann J. и др.
- ¹⁵ McGann J. Introduction: a Point of Reference. In Historical Studies and Literary Criticism. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1985. P. 12.
- ¹⁶ Kahn D. The Codebreakers. New York: McMillan, 1967.
- ¹⁷ Текст на доске: «Эта мемориальная доска установлена в честь Мариана Ревеского, Ежи Рожицкого и Генриха Зыгальского, математиков польской военной разведки, которые первыми раскрыли код «Энигмы». Их работа внесла значительный вклад в проект дешифровки Блетчли-парка и стала залогом победы во Второй мировой войне, одержанной силами союзных держав». См. об этом: Christensen Ch. Polish Mathematicians Finding Patterns in Enigma Messages // Mathematics Magazine. Vol. 80. № 4 2007. Oct. P. 247–273.
- ¹⁸ McHale B. Postmodernist Fiction. New York and London: Methuen, 1987. P. 90.
- ¹⁹ Hepburn A. Intrigue: Espionage and Culture. New Haven, CT, and London: Yale University Press, 2005.
- ²⁰ Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. London: Verso, 1991. P. 5.
- ²¹ См.: Coveney P., Highfield R. Frontiers of Complexity: The Search for Order in a Chaotic World. London: Faber and Faber, 1996; Davis P. The Cosmic Blueprint: Order and Complexity at the Edge of Chaos. Harmondsworth: Penguin, 1995; Lewin R. Complexity: Life on the Edge of Chaos. London: Phoenix, 1993.

²² См.: *Bear G.* Tangents (1989), *Gibson W.* Necromancer (1984), *Stephenson N.* Cryptonomicon (1999), *Thompson A.* Virtual Girl (1993), *Papadimitrou C H.* Turing: A Novel About Computation (2005) и др.

²³ Документальный фильм о гениальных математиках-самоубийцах «Опасное знание» (*Dangerous Knowledge*), 2007; пьесы: *Whitmore H.* Breaking the Code (1986), *Morton-Smith T.* Oppenheimer (2015), *Stoppard T.* The Hard Problem (2015), *Frayn M.* Copenhagen (1998); романы: *Banville J.* Doctor Copernicus (1976), *Kepler* (1981), *Mosley N.* Hopeful Monsters (1990), *Lightman A.* Einstein's Dreams (1993), *Belton N.* A Game with Sharpened Knives (2005); фильмы: «Витгенштейн» (*Wittgenstein*), 1993, «Пи» (*Pi*), 1998, «Игры разума» («A Beautiful Mind»), 2002, «Вселенная Стивена Хокинга» («The Theory of Everything»), 2014 и др.

²⁴ *Levin J.* A Madman Dreams of Turing Machines. New York: Anchor, 2007.

²⁵ Отметим также, что Паолоцци был другом видного британского романиста Дж. Балларда, известного своими научно-фантастическими романами.

²⁶ *Paolozzi E.* Writings and Interviews / Ed. R. Spencer. Oxford: Oxford University Press, 2000.

²⁷ *McGill R.* The Treacherous Imagination: Intimacy, Ethics, and Autobiographical Fiction. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2013. P. 79–80.

²⁸ См. *Auslander Ph.* Liveness: Performance in Mediatized Culture. New York: Routledge, 2008; *Miller N. K.* But Enough About Me: Why We Read Other People's Lives. New York: Columbia University Press, 2002; *Schickel R.* Intimate Strangers: The Culture of Celebrity. Garden City, NY: Doubleday, 1985; *Television Talk Shows: Discourse, Performance, Spectacle* / Ed. A. Tolson. London: Lawrence Erlbaum Associates, 2001; *Wilson Sh.* Oprah, Celebrity and Formations of Self. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

²⁹ См.: *Brooks P.* Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature. Chicago and London: University of Chicago Press, 2001; *Coward R.* Speaking Personally: The Rise of Subjective and Confessional Journalism. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013; *Ellis J.* Documentary: Witness and Self Revelation. London: Routledge, 2012; *Furedi F.* Therapy Culture: Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age. London: Routledge, 2004; *Modern Confessional Writing. New Critical Essays* / Ed. J. Gill. London and New York: Routledge, 2006; *Gilmore L.* The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony. Ithaca, NY: Cornell UP, 2001; *Hochschild A.* The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling. Berkeley, CA: University of California Press, 2003; *Rothe A.* Popular Trauma Culture: Selling the Pain of Others in the Mass Media. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011.

³⁰ См.: URL: <http://www.petshopboys.co.uk/petttexts/3293>.

³¹ «Кто-то шепчет тебе прямо в ухо. Я стремился создать ситуацию сокровенного, почти интимного, контакта между слушающим и статуей». – URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02p71tb/episodes/downloads.rss>.

³² Там же.

³³ Возможно, играет свою роль и специфическое амплуа Б. Камбербетча, исполняющего роль Тьюринга. Его роль в сериале «Шерлок Холмс» способствует акцентированию черт социофоба в характере знаменитого гения дешифровки кодов.

И. В. Кабанова (Саратов)

**ИДЕАЛИСТЫ И ИДЕОЛОГИ В РОМАНЕ Х. МАНТЕЛ
«СТРЕМЛЕНИЕ К БЕЗОПАСНОСТИ»**

Две Букеровские премии Хилари Мантел (за романы «Волчий зал» и «Внести тела», первые части трилогии о Томасе Кромвеле) и репутация «современного Шекспира» вызвали всплеск интереса к ее ранним произведениям. Роман «Стремление к безопасности» («A Place of Greater Safety», 1992) создавался в 1974–1980 гг., то есть был написан первым, а опубликован четвертым по счету.

В интервью Моне Симпсон 2015 г. Мантел говорит: «Я стала романистом только потому, что мне не удалось стать историком. Роман стал заменой истории. Я должна была уяснить себе историю Французской революции – с точки зрения тех, кто ее делал, а не с точки зрения ее врагов. <...> Замысел был – написать документальный роман, полностью основанный на фактах. Через несколько месяцев я дошла до эпизода, для которого мне не хватало фактов, и начала выдумывать. И мне это понравилось <...>»¹.

Роман представляет историю Французской революции через сплетенные между собой биографии Демулена, Дантона и Робеспьера. Сдержанно приятый поначалу, сегодня роман сравнивается с «Войной и миром» благодаря сочетанию исторической панорамы с изображением частной жизни персонажей, а также сопоставляется с текстами, которые определили образ Французской революции в английской литературе – с «Французской революцией» (1837) Карлейля, с «Повестью о двух городах» (1859) Диккенса².

Рассмотрим «Стремление к безопасности» в свете двух пониманий термина «идеология». Первое, исторически господствующее у нас, восходит к Марксу. К 30-м гг. XIX в. понятие «идеология» означало абстрактную, неприменимую на практике теорию. В «Немецкой идеологии» (1845–1846) Маркс понимает идеологию как систему «иллюзий, идей, догматов, воображаемых существ, под игом которых изнывают люди»³. Не Марксу, а Энгельсу принадлежит возобладавшее в марксизме определение идеологии как ложного сознания, в котором ложность остается принципиально неосознанной⁴. По Энгельсу, принципиальное свойство идеологии – давать искаженную, фальшивую картину мира, маскировать и подменять реальные противоречия. Идеология – инструмент порабощения, эффективный потому, что идеологию бессознательно разделяют поработители и поработенные;

вырваться из определенной идеологии в тот исторический период, продуктом которого она является, невозможно.

К. Мангейм в книге «Идеология и утопия» (1929)⁵ осознал сам марксизм как идеологический феномен, а идеологию отождествил с мировоззрением; специфика идеологии растворяется у Мангейма в более общем представлении о социально обусловленном мышлении вообще, а в работах Л. Альтюссера⁶ идеология превратилась из своего рода кривого зеркала, стоящего между человеком и действительностью, во всепроникающий, неизбежный способ производства человеческой субъектности, в духовную среду существования субъекта. Идеология у Альтюссера становится ключом к пониманию субъекта; идеология перестает быть связанной с критерием истинности/ложности, остается только проблема ложности представлений личности о себе самой, а это неизбежное последствие образно-символических аспектов человеческого существования.

Первое, традиционное понимание идеологии обнаруживается изображении революции в романе. Всего шесть лет занимает путь от идеала конституционной монархии, которую требуют самые смелые депутаты Генеральных штатов в 1789 г., до якобинской республики и террора, результатом которого стало уничтожение самих якобинцев. Шесть лет понадобилось, чтобы испытать на практике идеологию Просвещения и столкнуться с заложенным в ней редуccionизмом, с невоплотимостью в жизнь просветительского идеала человека. Роман не акцентирует теоретические тонкости различий в идеологических позициях; все персонажи – сторонники конституционной монархии, ограниченной республики, демократической республики – одинаково называют себя патриотами и истинными революционерами, все погружены в водоворот фракционной борьбы. Автора больше занимают драмы отдельных человеческих судеб, быстрота возвышений и падений. Мантел описывает то, что М. А. Киссель именует «последовательным крушением лидеров модерантизма <...> перманентным сдвигом влево. Мирабо умереннее Барнава, Барнав умереннее Бриссо, Бриссо умереннее Дантона, Дантон умереннее Марата и Робеспьера»⁷. Этот сдвиг влево показан как неожиданность для самих персонажей. В начале революции конституционная монархия представляется желанным идеалом; только «друг народа» Марат, выведенный в романе кровожадным монстром, алчет крови. Но по мере того, как события выходят из-под контроля, главные герои начинают сомневаться в достижимости цели создания справедливого общества. С момента принятия конституции 1792 г. каждое поколение вождей революции приходит к мысли о необходимости поставить в ней точку, и как раз в этот миг они оказываются на гильотине. В последней трети повест-

воования главные герои испытывают внутреннее опустошение; например, в эпизоде, когда к Демулену, выступившему в Конвенте против правящей партии жирондистов, на улице подходит военный патруль и, вместо того, чтобы арестовать его, как он ожидает, солдаты предлагают проводить его в «более безопасное место. – В могилу, – отзывается Камиль, – в могилу»⁸. Антитеза террор/безопасность-спасение (safety) превращается для центральных героев из проблемы теоретической в насущную, лично значимую, и в глубине души они признают, что им нет спасения ни в религиозном, ни в прямом смысле.

В изображении Мантел революционная риторика персонажей в Якобинском клубе или в Конвенте наполовину питается их искренними убеждениями, наполовину – их личными амбициями и интересами, их опьянением властью. Вот народный трибун граф Мирабо закулисно использует свое влияние, чтобы спасти монархию и стать министром. Вот кумир парижан Дантон тайно передает доверенные ему на хранение драгоценности короны командующему войсками коалиции герцогу Брауншвейгскому, и тот отступает от Парижа – народ славит чудо спасения республики. Вот Демулен наконец ужасается масштабам террора и затевает свою последнюю газету – «Старый Кордельер». Первые номера проходят личную цензуру Робеспьера, и, усыпив его внимание, Камиль выпускает третий номер, призывающий к свержению Комитета Общественного спасения во главе с Робеспьером. То есть, все идеологи революции, какими бы громкими эпитетами ни награждали их современники – «факел Прованса» Мирабо, «Мирабо санкюлотов» Дантон, «генеральный прокурор фонаря» Демулен, «неподкупный» Робеспьер – показаны в романе людьми, действующими в рамках своей эпохи, в меру своих идеалов и человеческих заблуждений. В этом первом смысле понятия «идеология» роман выглядит не просто как музейное собрание идеологий эпохи Французской революции, а как критика прекраснотуши и ограниченности просветительской идеологии, что находится в русле постмодернистской ревизии Просвещения.

Существенней для понимания мастерства Мантел-романиста приращение к тексту альтюссеровского, расширительного понимания «идеологии». Альтюссер материализовал идеологию в самом субъекте, в любом частном человеке, в двух тезисах: «1 не существует практики кроме как посредством и в идеологии; 2 не существует идеологии вне субъекта и не ради субъекта»⁹. В идеологии субъект преодолевает реальную недооформленность, неопределенность и диффузность обстоятельств своего существования и обретает утешительный в своей последовательности и целесообразности образ самого себя в терминах господствующего на данный момент идеологического дискурса, то есть, функции идеологии сходны с функцией осмысления

действительности художественной литературой. Рассмотрение литературного произведения в этой плоскости оказывается близко к литературоведческой задаче анализа художественного мастерства автора.

Действие романа начинается в 1763 г. с описания детских лет трех главных персонажей. Первым читатель видит трехлетнего Камиля Демулена глазами его отца, провинциального адвоката из Гиза, для которого рождение первенца означает конец мечтам о Париже, окончательное подчинение родне жены, и потому он смотрит на сына холодно и отстраненно. Таким началом Мантел закладывает психологическую основу образа – Камиль будет всю жизнь доказывать отцу, что он достоин его внимания. В 7 лет отец отправляет его в школу; травма ранней разлуки с семьей скажется в том, что он приобретет заикание, не поддастся нормальной социализации, вытворит все возможные школярские проделки, потеряет веру. В его 16 лет отец обнаружит, что «имеет на руках маленькое чудовище, лишенное и чувствительности, и разума»: «Почему его сын так эмоционален? Откуда в нем эта способность заражать всех эмоциями: взвинчивать, заставлять испытывать неловкость, выводить из себя? В присутствии Камиля самые обычные разговоры принимали странный оборот, превращались в страшные ссоры. Все нормы общежития начинали излучать опасность» (41). Все это объясняет будущее Демулена-революционера: его успех в журналистике, его радикализм, его сумбурную личную жизнь, излучаемое им «черное обаяние».

Вторым по порядку автор описывает деревенское детство Дантона, единственного сына покойного мелкого чиновника из Арси. Прежде чем попасть в семинарию, Жорж-Жак несколько раз подвергается смертельному риску – его поднимает на рога бык, топчет стадо свиней, шрамы от столкновений с животными уродуют лицо маленького богатыря; во время его единственной болезни доктор признает его безнадежным, но заказанный гроб приходится вернуть гробовщику. Мантел описывает череду ужасных происшествий, но мальчик негибимо оптимистичен: «Позже он всегда называл свое детство исключительно счастливым» (12). Дантон уже в детстве – воплощение стихийной силы, жизненной энергии, модель «естественного человека».

Третьим на страницах романа появляется шестилетний Максимилиан де Робеспьер. Описывается день смерти его матери, которая умирает в родах, горе отца, вскоре покидающего Аррас. Макса воспитывает дед по матери, арраский пивовар, а замкнутый по природе мальчик воздвигает вокруг себя оборонительную стену: на утрату родителей накладываются слухи о том, он был зачат до брака, Макс переживает, что на нем лежит клеймо незаконнорожденного. Взрослый Робеспьер ни разу не упомянет родителей, он просто вычеркнет их из

своей жизни. Чтобы на будущее обезопасить себя от подобного горя, мальчик вытравляет в себе саму потребность в любви. Когда он попадает в лицей Людовика Великого в Париже, где становится первым учеником, товарищи чувствуют эту ущербность его эмоциональной сферы и дают ему прозвище «the Thing», «неодушевленная вещь».

Так за два десятилетия до начала революции в провинциальной тиши, в детских и классных комнатах происходят некие мелкие события, смысл которых в том, что в них закладываются основы характеров персонажей, те их свойства, которые потом проявятся в их исторических инициативах и решениях.

Столь же равномерно Мантел показывает дореволюционные этапы карьеры каждого из героев: растущую практику модного парижского адвоката Жоржа д'Антоня (он переделывает свое имя на дворянский лад), его дружбу с Демуленом, карьеру Робеспьера в Аррасе как защитника обездоленных. В этот период молодости каждый герой формирует свой идеал в первом соприкосновении с практикой жизни. Поскольку меньше всего практики у Демулена, он сохраняет в чистом виде республиканский идеал древнеримских авторов, которых изучал в лицее. Столь же книжный руссоизм становится социальным идеалом Робеспьера. Идеал молодого Дантона лишен идеологической окраски, он чисто практический, буржуазный, подсказанный предлагаемыми обстоятельствами – доходная клиентура, звание королевского советника, красивая и богатая жена, большая семья. И всех этих столь разных героев выводит на новую жизненную орбиту начавшаяся революция, в ходе которой они обретают свое подлинное «я».

В описании влияния революции на персонажей мы находим отголоски «Размышлений о революции во Франции» (1790) Э. Берка, который объяснял происходящее на основе анализа состава депутатов Национального собрания. Его костяк составили «полуграмотные провинциальные адвокаты, <...> не привыкшие к самоуважению, не рискующие никакой завоеванной репутацией <...> отравленные своим возвышением к высшей власти»; «<...> решительные, активные, коварные, сутяжнического толка и бойкого ума, [они не] согласятся быть отброшенными в свое прежнее темное состояние <...> Можно ли сомневаться, что они любой ценой, даже во вред государственным интересам, в которых ничего не понимают, не начнут преследовать личные выгоды, в которых разбираются слишком хорошо. <...> Они должны были (поскольку их способности не позволяли лидировать) присоединиться к любому проекту, обещавшему им сутяжническую конституцию, которая открыла бы перед ними огромное число прибыльных должностей, появляющихся в государстве как следствие всех больших переворотов, и особенно насильственного передела собственности»¹⁰.

Из героев Мантел это рассуждение больше всего подходит к Дантону. Роман рисует картину его загадочного обогащения, приводит исторические факты коррупции в ближайшем окружении Дантона. Двойную жизнь Дантона автор раскрывает в истории его первого брака, когда Габриэль Дантон понемногу перестает узнавать своего веселого, открытого мужа в яростном человеке, от вида которого плачут дети во время его нечастых явлений домой. Он предает жену не столько изменами, сколько отказом видеть в ней самостоятельную личность; оплакивая ее смерть, он оплакивает и себя – того, каким был до начала политической карьеры. Дантон предпринимает попытки уйти с политической арены, но вынужден признать: «это иллюзия – уехать, стать фермером в Арси. Он солгал Луизе: однажды вступив в игру, выйти из нее нельзя» (736). Миру же Дантон представляет лик победоносного, не знающего колебаний народного любимца, основателя якобинской республики. Сила Дантона-революционера в романе представлена как производная его стихийной витальности, интуитивного понимания духа и потребностей народа, переживаемого исторического момента.

Из рассуждения Берка о вождах революции к Робеспьеру подходит только замечание о неспособности лидировать. Робеспьер в романе противопоставлен Дантону уже полным отсутствием харизмы. Робеспьер Мантел всегда продолжает оставаться «вещью», его внешность стерта, неуместна, смешна, его напудренные волосы воспринимаются в контрасте с шевелюрами Демулена и Дантона как внешний знак его внутренней зажатости, искусственности; львиному рыку на трибуне импровизатора-Дантона противопоставлен скрипучий голос Робеспьера, не отрывающего глаз от написанной речи. Его путь от незаметного депутата к диктатуре изображен как результат потрясающей трудоспособности и целеустремленности. Он завоевывает уважение народа и одновременно загоняет себя в тупик уверенностью в том, что только он – обладатель истины, без примеси какого-либо эгоистического интереса. Мантел показывает, что личные симпатии и антипатии Робеспьера, его эмоциональная вовлеченность в события являются столь же мощным фактором поведения персонажа, как его политическая программа. Этот человек, который отказывается от любых официальных постов и почестей, стремясь сохранить за собой свободу действий, репутацию непогрешимой совести революции, с удовольствием принимает знаки складывающегося культа личности. Робеспьер получает наслаждение, когда депутаты Конвента, на которых случайно задерживается его взгляд, падают в обморок от страха. Его исковерканная безлюбовная природа проявляется в сюжетной линии безрадостного сожительства с Элеонорой Дюпле; противопоставление персонажей в

сексуальном аспекте в конечном итоге становится поводом для принятия решения об аресте Дантона. Темные очки на больных глазах как будто скрывают от Робеспьера тот факт, что он становится объектом манипуляций со стороны своего окружения. Сюжетные ходы, которые ведут к аресту Дантона, в романе вымышлены, но автор сохраняет главный мотив Робеспьера – в лице Дантона подавить сопротивление политике террора. Принять такое решение относительно Дантона, с которым их связывают политические отношения, который часто позволял себе над ним подшучивать, Робеспьеру было бы легко, если бы не нерасторжимая связь Дантона с Демуленом. «Вещь» с болью принимает решение в пользу политической абстракции, жертвуя Камилем, единственным по-настоящему дорогим ему человеком; смерть Демулена – это и духовная смерть самого Робеспьера.

Демулена можно назвать протагонистом романа, поскольку события даются в основном с его точки зрения. Роман насыщен заковыченными и данными в пересказе цитатами из его газет и памфлетов, его бурная частная жизнь составляет костяк сюжета, его интеллектуальная восприимчивость к оттенкам мнений, совесть интеллигента, его полная преданность революции становятся почвой для постановки самых острых проблем романа. Демулен в центре еще и потому, что он осуществляет функции посредника между Робеспьером и Дантоном, заглаживает возникающие разногласия. 12 июля 1789 г. безумно-отважная речь Демулена в Пале-Рояле переводит революцию в насильственную фазу; народ бросается к Инвалидам за оружием, а 14 июля штурмует Бастилию. В этот момент Камиль действует по сути как демон разрушения, упивающийся риском, ощущением власти над толпой, вызовом существующему миропорядку. Далее он выступает главным идеологом, впередсмотрящим революции, и с гордостью сообщает о своей роли на каждом ее этапе в письмах к отцу.

10 августа 1792 г. Камиль оказывается не в силах спасти своего друга, монархиста Франсуа-Луи Суло, которого растерзала толпа на площади Вандом. Этот эпизод становится для него переломным. Для Камилля человек не абстракция, как для Робеспьера; еще раньше, чем Дантон, он пытается уйти в тень. Женившись на Люсиль Дюплесси, он имеет возможность наслаждаться всеми благами жизни, но так же, как Дантон, обнаруживает, что из политики нет выхода. Подготовив яacobинский террор (Дантон – создатель и первый председатель Комитета общественного спасения, Демулен и Марат призывали к террору в печати), Демулен и Дантон ужасаются его практике и призывают к созданию Комитета общественного милосердия. С их точки зрения, они поправляют эксцессы революции; с точки зрения Робеспьера, они предатели революции, усомнившиеся в его правоте, соперники

в борьбе за власть. Робеспьер меньше всего хочет причинять зло Камиллю, но когда тот отказывается отступить от Дантона, Робеспьер действует в привычной логике: все, кто не разделяет его точку зрения, подлежат уничтожению.

Изложение ускоряется в изображении процесса над дантонистами. Демулен и Дантон готовы к аресту, они уверены, что в суде одержат верх, что никто не посмеет осудить их. Их трагическая ошибка состоит в вере в нравственный закон и справедливость, в их вере как юристов в нерушимость процедур, установленных юстицией. Дантон и Демулен верят в свое красноречие, в то, что народ не даст судьям вынести несправедливый приговор, и не могут поверить, когда их не просто судят как рядовых мошенников по выдуманным обвинениям, но вообще затыкают им рот. Процесс превращается в издевательство над законом. Роман заканчивается смертью Дантона и Демулена на гильотине.

Любопытно решение Мантел оборвать повествование не в исторической точке конца революции, а в момент гибели Дантона и Демулена. Оно оправданно с сюжетно-композиционной точки зрения, поскольку их смерть исчерпывает главный конфликт романа: противостояние благородной идеи, которая чиста до стерильности и потому оказывается бесчеловечной, и реальной социальной практики. Адвокат униженных и оскорбленных, член арасской Академии литературы, наук и искусств Робеспьер, руководствуясь самой справедливой из наличных социальных теорий, превращается в кровавого монстра. Стихийный анархист Демулен, брутально-харизматичный Дантон при всех своих ошибках и заблуждениях остаются в поле человеческого. Автор изучает разные варианты превращения вождей революции из группы идеалистически настроенных друзей в смертельных врагов с запятнанной совестью; сила романа в изображении взаимообусловленности идеологии, политики и частной жизни.

Таким образом, творческий путь Мантел начался с романа об основополагающем событии Нового времени. Роман «Стремление к безопасности» стал ее вкладом в непрекращающиеся споры о значении Французской революции, впервые предложив убедительные психологические портреты главных деятелей революции; проблематика романа – анализ понятий идеализма, идеологии, и обозначающаяся за ними проблема власти, ее искусов и нравственных последствий для личности – вновь появится тридцать лет спустя, в трилогии о Томасе Кромвеле.

Примечания

¹ Hilary Mantel Interviewed by Mona Simpson. *Art of Fiction*, №. 226 // *Paris Review*. 2015. Spring №. 212. – URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/6360/art-of-fiction-no-226-hilary-mantel>.

² *Hidalgo P.* Of Tides and Men: History and Agency in Hilary Mantel's "A Place of Greater Safety" // *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, 2002. Vol. X. P. 201–216.

³ *Маркс К.* *Немецкая идеология* // *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Изд. 2-е. Т. 3. М.: Госполитиздат, 1955. С. 11.

⁴ «Идеология, это – процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные побудительные силы, которые приводят его в движение, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом. Он создает себе, следовательно, представление о ложных или кажущихся побудительных силах» (письмо Ф. Мерингу от 14 июля 1893 г.). – *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения*. Изд. 2-е. Т. 3. М.: Госполитиздат, 1955. С. 207–208.

⁵ *Мангейм К.* *Идеология и утопия* / Пер. М. Левина. М.: Юрист, 1994.

⁶ *Альтюссер Л.* *Идеология и идеологические аппараты государства* / пер. С. Рындина // *Неприкосновенный запас*. 2011, № 3 (77). – URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html>.

⁷ *Киссель М. А.* *Историческая судьба* // *Французское Просвещение и революция* / Отв. ред. М. А. Киссель. М.: Наука, 1989. С. 245.

⁸ *Mantel H.* *A Place of Greater Safety*. L.: Fourth Estate, 2010. P. 651. Далее цитируется это издание с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

⁹ *Althusser L.* *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)* // *Literary Theory: An Anthology* / Ed. by J. Rivkin and M. Ryan. L.; N.Y.: Blackwell, 1998. P. 295.

¹⁰ *Берк Э.* *Размышления о революции во Франции* / Пер. Е. И. Гельфанд. М.: Рудомино, 1993. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/berk_razm.php.

О. Ю. Анцыферова (Седльце, Польша)

КУЛЬТУРНЫЕ ИДЕОЛОГЕМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОННЫ ТАРТТ

Феномен Донны Тартт (род. 1965), американской писательницы, чьи романы неизменно оказываются в центре внимания читателей и критиков, заслуживает особого внимания как некое пограничное явление между серьезной и популярной литературой, позволяющее поразмышлять о природе читательского успеха.

Критики с осторожностью определяют место писательницы в иерархии литературной культуры. Кто-то видит в ней продолжательницу традиций великой гуманистической литературы, ставящей серьезные экзистенциальные проблемы (М. Какутани), кто-то относит успех ее книг за счет инфантилизации современного читателя (Дж. Вуд), кто-то обнаруживает в ее текстах апелляцию к уму и сердцу читателя (С. Кинг, Комиссия по присуждению Пулитцеровских премий), а кто-то видит в них лишь набор сюжетных штампов и языковых клише (Ф. Проуз).

Как бы там ни было, популярность каждого из трех романов Тартт, выходявших с интервалом в 10 лет, бесспорна. Критика обычно объясняет это мастерством рассказчика, ладно скроенными сюжетами, редкостным умением создать психологическое напряжение... К этому «рецепту успеха», на мой взгляд, следует добавить и определенную идеологическую составляющую. Среди пишущих о Тартт есть немало тех, кто не воспринимает ее как серьезного автора, отказывая ей в способности (или в сознательном стремлении?) запечатлеть в своих текстах *Zeitgeist*¹. Думаю, это справедливо лишь отчасти, ибо важным компонентом читательского успеха в данном случае является то, что каждым из своих трех романов Тартт, вольно или невольно, откликается на некие существенные культурные проблемы, тесно связанные с идеологическими доминантами социокультурной ситуации.

Так, в дебютном романе двадцатидевятилетней писательницы «Тайная история» («The Secret History», 1992)², который она начала писать в 1984 г., будучи второкурсницей отделения классической филологии одного из американских колледжей, рассказывается о групповом преступлении. Его совершают студенты из элитарной группы филологов-классиков, которых объединило и крепко связало совместное изучение античной литературы и преклонение перед ее преподавателем Джулианом Морроу. Почвой для совершенного двойного убийства становится... погружение в античную культуру. Вернее – попытка

испытать на себе доступные античному человеку средства приобщения к божеству или, говоря более современным языком, – древние способы расширения сознания. Воссоздавая дионисийские ритуалы, студенты лишают жизни случайного прохожего и, чтобы замести следы, принуждены убить одного из одноклассников, который начинает шантажировать их.

Если учитывать накаленную атмосферу «культурных войн» рубежа 1980–1990-х, когда создавался этот роман, то может быть слышан любопытный, скорее всего непреднамеренный, диалог между дебютным произведением Тартт и первой ласточкой «культурных войн», полемической книгой маститого американского социолога, философа и специалиста по античности Аллана Блума (1930–1992) «Закат американской мысли: как современное высшее образование предало демократию и ограбило души студентов» (1987)³. Эти два сочинения принадлежат к совершенно разным регистрам словесности, к разным культурным практикам: «Закат американской мысли» – фундаментальная научная монография, а «Тайная история» – университетский роман-триллер, обнаруживающий многие черты «нуарной» эстетики и популярной литературы. Даже их статус бестселлеров сильно разнится: книга Блума неожиданно стала интеллектуальным бестселлером, четыре месяца занимала первую позицию в списке лучших нехудожественных книг по версии «New York Times»; это научное издание в твердой обложке было распродано в количестве полумиллиона экземпляров. Роман Тартт стал бестселлером сразу же после первого издания тиражом в 75 000 экземпляров (что явно превосходило обычную практику выпускать дебютные книги тиражом 10 000) и сохраняет этот статус долгие годы, будучи переведен уже на 24 языка, включая русский. Главное, что позволяет сопоставить столь различных авторов, – это их глубинный интерес к античному наследию и осмысление его современной рецепции молодежью.

Среди разнообразных и значимых научных достижений Аллана Блума отметим выпущенный им в 1968 г. комментированный перевод «Государства» Платона, предпринятый, чтобы очистить платоновский текст от «христианских напластований»⁴. Для него платоновское «Государство» – «самая выдающаяся книга об образовании» (“*the book on education*” (курсив автора. – О. А.), потому что в ней наилучшим образом объясняется мой человеческий и преподавательский опыт)⁵. Среди научных и идейных авторитетов Аллана Блума – Сократ, Ницше, Руссо. Опираясь на эту духовную традицию, он и рассуждает о причинах того, почему в такой удручающей ситуации оказалась высшая школа в США. С его точки зрения, релятивизм мышления, поощряемый современными философами и приводящий к открытости и не-

завершенности любого суждения, парадоксальным образом приводит к «ограниченности» («закату», «закрытию») мыслительных навыков современной молодежи.

Эпиграфы к первой части романа Тартт взяты из «Государства» Платона и из Фридриха Ницше. Начинаящая писательница очевидным образом воспитана на том же круге авторов и тех же течениях мысли, что так ценны для Блума. «Так давай же уделим беседе добрую толику времени, и речь у нас пойдет о воспитании наших героев. (Платон. Государство, книга II)»⁶, – цитирует Тартт античного мудреца, словно бы намекая на возможное дидактическое прочтение своей книги – только для того, чтобы самым безжалостным образом травестировать платоновский тезис сюжетным развитием романа⁷.

Общая социокультурная ситуация, когда релятивистской ревизии подвергаются многие этические ценности и значение великих книг перестает быть бесспорным, породило у пятидесятилетнего университетского профессора Аллана Блума горько-саркастическую книгу-размышление о философских истоках современного ему духовного кризиса. Её автор говорит, в сущности, о том, насколько далека от интересов современного студенчества великая традиция античной классической мысли. Недавняя студентка Донна Тартт фокусирует внимание читателя на экзотическом преступлении, источником которого становится желание современных студентов пропустить через себя опыт дионисийских ритуалов. Вряд ли, сочиняя свою книгу, она вдохновлялась спорами университетских профессоров о роли классического канона. Было бы некоторой натяжкой видеть в «Тайной истории» непосредственный отклик на книгу А. Блума. Однако контекстуальное прочтение этих двух книг позволяет рассмотреть их как высказывания об одних и тех же острых проблемах. С одной стороны, Д. Тартт ярко иллюстрирует суждения А. Блума о пустоте существования современного студенчества, его духовном оскудении. С другой стороны, та модель отношения к античности, которую она выстраивает в своем романе, подрывает ностальгию А. Блума о воспитательном значении великой традиции и наводит на мысль, что нет великих традиций, но есть традиции, которым находится плохое или хорошее применение. Опрокидывая один тезис А. Блума, Д. Тартт, по сути дела, подтверждает другой: о том, что современное преподавание литературы учит студентов использовать книги, как им заблагорассудится. Студенты – герои Тартт, демонстрируя свою полную поглощенность античностью, выбирают из культуры древних то, что для них более всего ценно, – особый способ расширения сознания, что коррелирует, конечно и с поисками себя, и с поисками нового духовного опыта. Однако криминальная подоплека истории юных эллинофилов, сведение ими своего

существования к *саморазрушению*, вместо *самосовершенствования*, подтверждает худшие опасения А. Блума. И книга Д. Тартт становится не только репликой в полемике о рецепции античного наследия американскими студентами, но и своего рода макабрической попыткой восстановить связь с великой традицией. Таким образом, Д. Тартт, по сути травестирует идеологическую позицию А. Блума, то сближаясь с ней, то подрывая, трикстерски пересмеивая ее.

Все это в высшей степени характерно для ситуации постмодернизма, в которую обе рассмотренные книги вписываются и хронологически, и онтологически. Природу смоделированного нами диалога между философского-социологическим текстом А. Блума и беллетристическим опусом Д. Тартт помогают определить наблюдения Линды Хатчен, относящиеся к 1988 году: «Постмодернизм учит, что все культурные практики основаны на идеологическом субстрате, который открывает для них самую возможность выработки смыслов. Искусство, таким образом, работает на стыке противоречий между саморефлексивностью и исторической почвой, его породившей.<...> Программно противоречивая постмодернистская культура <...> одновременно использует конвенции дискурса и подрывает их. Она знает о себе то, что ей не избежать причастности к экономической (поздний капитализм) и идеологической (либеральный гуманизм) доминантам своего времени. Вне этой культуры ничего нет. Она может оспаривать что-то только изнутри себя самой»⁸. Иначе говоря, постмодернистская культура, по мнению Л. Хатчен, принимает свои собственные вызовы, отвечает на вопрошания, которые сама и порождает, полемизирует сама с собой, сохраняя и обеспечивая тем самым свою конститутивную противоречивость. Такое видение постмодернистской культурной ситуации позволяет нам на равных сопоставить различные культурные практики, выявить их идеологические доминанты, проследить осцилляции в осмыслении одного и того же явления социокультурной реальности, парадоксальным образом сочетающие ностальгический возврат к великим культурным традициям с подсознательным травестийным началом.

Второй роман Д. Тартт «Маленький друг» («The Little Friend», 2002)⁹ – произведение, наиболее тесно связанное с биографическими и культурными корнями автора. Южанка по происхождению, Тартт всячески отрекается от южной литературной школы. В интервью 2002 года она, по сути дела, отрицает сами понятия «южный писатель» и «южный роман»: «Фолкнер получил Нобелевскую премию по литературе. Не по *южной* литературе. Мне кажется, литература – это просто литература, где бы она ни возникла»¹⁰. Однако проблема почвенничества в связи творчеством Донны Тартт существует, доказа-

тельством чему служит известная критическая разногласица по этому поводу. Ряд критиков (Т. Джиоя¹¹ и др.) обнаруживают «южный акцент» во всем написанном Тартт, приводя в качестве основного аргумента ее несомненный вкус к насилию. На мой взгляд, о «южности» можно говорить и в более широком смысле – как о несомненном влиянии «южного мифа», со всеми привходящими в него элементами самоидентификации (психологической травмированностью, непризнанным чувством собственного превосходства, ориентированностью на традицию и т. д.). В «Маленьком друге» можно вычленив особую авторскую позицию по отношению к художественной репрезентации южной идеологии, вписывающуюся в рамки того, что в литературе США последних лет принято называть «пост-южностью».

Поскольку Юг к моменту написания «Маленького друга» был уже в достаточной мере эстетически освоен, Юг Донны Тартт может показаться совсем неоригинальным. Так, Дэйв Хэр из «Guardian» пишет: «Изображение южной глубинки тридцатилетней давности с разрушающимся колониальным особняком под названием “Невзгоды” и с когортой трагических старых дев кажется одновременно и аутентичным, и вторичным»¹². Сара Гальван находит близкие параллели «Маленькому другу» у предшественников Тартт по южной литературе: «Заброшенное поместье Клизов “Невзгоды” восходит к Таре Маргарет Митчелл, хотя Шарлотт Клив скорее походит на Бланш Дюбуа, чем на Скарлет О’Хара <...> Хели, тайно влюбленный в Хариетт, напоминает Дила Харриса из книги Харпер Ли – мальчугана с Миссисипи, которому нравится его летняя соседка из Алабамы Скаут. Да и сама Хариетт, с ее сочетанием невинности и раннего взросления, заставляет вспомнить о Скаут Финч и об изобретательности Тома Сойера»¹³. Рут Франклин добавляет: «В своих лучших проявлениях этот роман воспроизводит многократно повторенную модель южной саги, непременно основанную на параллельном описании двух семей, – от Маргарет Митчелл до Энн Райс»¹⁴.

Итак, «Маленький друг», по видимости, наследует многое из южной культурной традиции и конвенций южной литературы. Однако автор использует эти конвенции в собственных целях, переосмысливает их, ставит на службу собственным представлениям об успешном романе – триллере с насыщенной атмосферой. Донна Тартт предлагает читателю собственную версию южного мифа – ностальгически-ироническую и коммодифицированную одновременно. Место Тартт по отношению к южной традиции можно определить термином «пост-южный», введенным Льюисом П. Симпсоном в эссе «Конец истории в пост-южной Америке» (1980). Термин «пост-южный» Симпсон относит к новой ситуации, в которой «история литературного осмысле-

ния Югом самого себя» уже исчерпана. В 1980 году Л. П. Симпсон писал с известным оптимизмом: «Хотя эпифании южных художников ушли в прошлое» и «южный ренессанс никогда не вернется», все же «пост-южная Америка» (которую для Симпсона воплощал Уокер Перси – О. А.) все еще может даровать читателю «прикосновение к тайне истории»¹⁵. С «южным» триллером Тартт получилось несколько иначе: пост-южная Америка в «Маленьком друге» дарует читателю «прикосновение к тайне». Просто к *тайне* как главному сюжетному компоненту каждого триллера, но не к «тайне истории», на которую уповал Л. П. Симпсон, говоря о новом качестве «пост-южности».

Что касается последнего романа Д. Тартт «Щегол» («The Goldfinch», 2013)¹⁶, то сразу же после публикации он стал предметом жесточайшей критической полемики, что свидетельствует о том, что и эта книга Тартт задела «нерв» современной литературной ситуации и заставила критиков занять вполне непримиримые позиции. Главным предметом критической полемики вокруг «Щегла» можно считать степень оригинальности книги – на уровне (а) сюжетосложения, (б) системы образов, (в) авторского идиолекта, (г) идейно-художественного посыла. Самой комплиментарной стала статья литературного обозревателя «New York Times» Мичико Какутани от 7 октября 2013 г. В ней Донна Тартт провозглашается продолжательницей гуманистических традиций Диккенса и великой русской литературы, никогда не боявшейся поднимать рискованные экзистенциальные проблемы. Какутани обнаруживает в романе концентрированное проявление самых актуальных американских идеологем – посттравматического синдрома, сформировавшегося после теракта 11 сентября 2001 года, очередную модель «американской мечты» с ее «постоянным обещанием новых стартов и вторых актов, с неиссякаемыми возможностями самообновления». Даже самый хронотоп романа, включающий социально стратифицированные районы Нью-Йорка, «знойную соляную пустыню» Лас-Вегаса и Амстердам, видится критику, прежде всего, образом «переменчивого американского ландшафта и чувства бесприютности, которое он внушает»¹⁷.

Такому прочтению возражает, среди прочих, известная писательница Франсин Проуз, которая в «New York Review of Books» в январе 2014 г. недоумевает по поводу восторженной рецензии М. Какутани и корректирует ставшее расхожим упоминание диккенсовской традиции применительно к ряду популярных литературных явлений: «Часто в так называемых «диккенсианских» романах отсутствует самое главное, что было в Диккенсе: его оригинальность, проницательность, его остроумные и точные описания, глубина и объемность его наблюдений, его гибкий и изящный язык». Проуз резюмирует: «Читая “Ще-

гла”, я не переставала недоумевать – кого-нибудь нынче еще волнует, как надо писать?»¹⁸.

Британский критик Сэм Джордисон в сентябре того же года подхватывает эту линию критики: «Тартт – прекрасная писательница. Но ее третий роман безнадежно плох: банален, абсурден и слишком затянут. В нем мы найдем аллюзии на мощную книгу Антуана де Сент-Экзюпери “Планета людей”. <Как и он,> Тартт поднимает вечно будоражащие нас вопросы человеческой уязвимости и ранимости, и ее книга *может* сказать о том, за что мы ценим искусство, – и с точки зрения финансового успеха, и как высшее достижение человеческого духа. Однако именно здесь Тартт и начинает пробуксовывать. Когда я пишу “многое может сказать”, то акцентирую модальность. Книга содержит великое множество страниц пустого теоретизирования и бесплодных философствований. А на закуску, когда сюжет уже полностью исчерпан, если вы все же не ухватили суть, вам преподнесут бесполезное разъяснение того, ради чего писался роман»¹⁹.

Рецензия Бойда Тонкина из «Independent», как мне, кажется, точнее всего соответствует авторскому замыслу книги, написанной не только об уязвимости человека и его жизнестойкости, но и о судьбах искусства и роли, которую оно играет в сохранении человеческого в человеке. В основу этой рецензии положена, казалось бы, вполне очевидная параллель между романом и знаменитой картиной Фабрициуса: «На первый взгляд, это типичная *trompe l'oeil*²⁰, безупречная копия реальности. Однако, при ближайшем рассмотрении картина требует от зрителя особого внимания к фактуре полотна. Реалистически выписанная птичка рассыпается на мозаичные мазки». Нечто похожее критик обнаруживает и в романе Донны Тартт: «Ее герой и повествователь Тео, навсегда обреченный пережитой катастрофой плыть по течению жизни, отмечает: “Вы видите каждый мазок..., но и живую птичку тоже”. Это искусство одновременно и «иллюзия, и реальность», особый символ, “сработанные вручную вспышки света, так чтобы видно было, как ложатся щетинки кисти, – и потом, в отдалении, чудо, шутка <...> а точнее, и то, и другое, поворот к пресуществлению, когда краска, оставаясь краской, становится вдруг пером и костью”²¹. «Роман Тартт не только посвящен этой чудесной метаморфозе, которая создается жизнеподобную реальность из неприкрытой и очевидной условности. “Щегол” сам воплощает такую метаморфозу»²², – заключает Б. Тонкин.

Теперь уже бесспорным можно считать, что Тартт умеет наделять свои бестселлеры свойствами серьезной литературы, что ее книги затрагивают самые злободневные темы, опираясь в то же время на прочный фундамент богатых и разнообразных культурных традиций. Каждый из романов Тартт повествует о взрослении, инициации, пои-

сках молодым человеком себя в жестоком мире, полном зла и насилия. (Отсюда, возможно, соблазн иронически прописать их по ведомству детской литературы). Вместе с тем, все ее романы, так или иначе, размышляют о роли классической культуры в болезненном процессе взросления, о возможных предназначениях классики для тех, кто еще только открывает для себя, что «жизнь – это катастрофа». Для Тартт классическое наследие живо, и она моделирует и исследует формы его несомненного присутствия в современной жизни и его этический потенциал. Если в первом романе влияние классики приводит героев к нравственному тупику и саморазрушению, во втором – чтение классической приключенческой литературы пробуждает в героине неукротимую страсть к расследованию зловещего преступления – расследованию, которое заканчивается ничем. В «Щегле» же классическая культура становится для героя единственным, что позволяет ему сохранить надежду и верность самому себе. Особая значимость этого последнего этапа в осмыслении Донной Тартт классики в контексте современной духовности определяет необходимость той «внесюжетной» коды, где скандируются очень важные, хотя, быть может, и самоочевидные для кого-то истины о том, что «линия красоты есть линия красоты. Даже после того, как ее сто раз пропустили через ксерокс». Для героя «Щегла» шедевр Фабрициуса стал «той тайной, которая приподняла <его> над самой поверхностью жизни и позволила понять, кто я такой» – иначе говоря, открыл пути к самопознанию и самосохранению.

Примечания

¹ Дух времени (нем.).

² *Tartt D. The Secret History*. New York: Alfred Knopf, 1992; Тартт Д. Тайная история / Пер. с англ. Д. Бородкина, Н. Ленцман. – М.: Иностранка, 2008. – URL: <http://www.litmir.net/br/?b=118594> (без пагинации).

³ *Bloom A. The Closing of the American Mind/How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. New York: Simon & Schuster, 1987. – URL: <http://iwcenglish1.typepad.com/documents/14434540-the-closing-of-the-american-mind.pdf>

⁴ Ibid. P. 106.

⁵ Ibid. P. 12.

⁶ Тартт Д. Тайная история.

⁷ Подробнее о перекличках между текстами А. Блума и Д. Тартт см.: Анцыферова О. Ю. Постмодернистская полемика об античности: Донна Тартт vs Аллан Блум // Вопросы литературы. 2015. № 6.

⁸ *Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York; London: Routledge, 1996. P.xiii.

⁹ Tarrt D. *The Little Friend*. New York: Vintage Books, 2003.

¹⁰ Donna Tarrt. Murder in Mississippi // Book page Interview by Ellen Kanner. November 2002 http://bookpage.com/interviews/8168-donna-tarrt#.VL_XnNKsVzY

¹¹ Gioya T. *The Secret History* by Donna Tarrt // The New Canon. The Best Fiction since 1985 [n.d.]. – URL: http://www.thenewcanon.com/tarrt_the_secret_history.html.

¹² Hare D. Great Expectations. *The Little Friend* by Donna Tarrt // The Guardian. 27 October 2002. – URL: <http://www.theguardian.com/books/2002/oct/27/fiction.features>.

¹³ Galvan S. Donna Tarrt's Confused *Little Friend* // The Oxonian Review. 25 June, 2003. Issue 2.3 – URL: <http://www.oxonianreview.org/wp/donna-tarrts-confused-little-friend/>.

¹⁴ Franklin R. Morbid Longings // The New Republic On-Line. 2 January, 2003. – URL: http://www.powells.com/review/2003_01_02.html.

¹⁵ Simpson L. P. *The Brazen Face of History: Studies in the Literary Consciousness of America*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1980. P. 268–269.

¹⁶ Тармм Д. Щегол / Пер. с англ. А. Завозовой. М.: АСТ, 2015 – URL: http://bookz.ru/authors/donna-tarrt/6egol_177/1-6egol_177.html; Tarrt D. *The Goldfinch*. New York: Little, Brown, 2013.

¹⁷ Kakutani M. A Painting as Talisman, as Enduring as Loved Ones Are Not: *The Goldfinch*, a Dickensian Novel by Donna Tarrt // The New York Times. 7 October, 2013. – URL: http://www.nytimes.com/2013/10/08/books/the-goldfinch-a-dickensian-novel-by-donna-tarrt.html?pagewanted=all&_r=1.

¹⁸ Prose F. After Great Expectations // The New York Review of Books. 9 January, 2014. – URL: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2014/jan/09/after-great-expectations/>.

¹⁹ Jordison S. Not the Booker Prize Shortlist: a Long Look at Donna Tarrt's *The Goldfinch* // The Guardian. 29 September 2014. – URL: <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/sep/29/goldfinch-donna-tarrt-not-the-booker-plot-coincidence>.

²⁰ Оптическая иллюзия (франц.).

²¹ Перевод романа приводится по изданию, указ. в прим. 16.

²² Tonkin B. Book Review: *The Goldfinch*, by Donna Tarrt // Independent. 18 October 2013. – URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/book-review-the-goldfinch-by-donna-tarrt-8887063.html>.

В. В. Котелевская (Ростов-на-Дону)

**КРИТИКА ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫХ ДИСКУРСОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ ТОМАСА БЕРНХАРДА:
К КОНТЕКСТУАЛЬНОЙ СЕМАНТИКЕ
СЛОВА-МАРКЕРА «SOGENANNT»**

Томас Бернхард вошел в австрийскую и европейскую литературу под знаком «негативной» поэтики как создатель своего рода художественной версии критической теории. Усвоивший иронические уроки Новалиса, Шопенгауэра и Ницше, воодушевленный лингвистическим скептицизмом раннего Витгенштейна, наследовавший у французской культуры традицию скептической мысли (Монтень, Паскаль, Вольтер, Валери), Бернхард уже в первом своем романе «Стужа» («Frost», 1963) выводит сократический тип персонажа. Протагонист, живописец Штраух, в ходе зимних прогулок поверяет своему юному «ученику», медику-ассистенту, присланному наблюдать за сумасбродным пациентом-отшельником, свое кредо. Заключается оно в радикальном отрицании ценностей, производимых обществом и институционально легитимизированных. «Карьера» и «успех» развенчиваются им как «так называемые» (sogenannten) карьера и успех; «искусство» и «политика» не стоят человеческих усилий, понятия «наука», «интеллектуал», «человек духа» также вводятся в сократические диалоги условных учителя – ученика посредством или иронического курсива, или иронически-снижающего слова-маркера «sogenannt».

Саботаж «общественного» становится поведенческой и речевой стратегией героя-одиночки Бернхарда (как правило, она реализуется синкретично в *речевом поведении*). И хотя ни представители франкфуртской школы, ни М. Фуко не входили в круг чтения австрийского писателя, в его бунте ощутим дух времени – нежелание «подчиняться правилам дискурсивной полиции», следовать установлениям «дискурсивных сообществ», претендующих на «истинность» порядка своего «дискурса»¹, будь то академическое, литературное или политическое сообщество любого идеологического толка. В тирадах бернхардовских героев узнаваем протест против дисциплинарности² как принципа оформления и функционирования знания в обществе. В черно-белой, полярной системе ценностей писателя герой, вызывающий сочувствие автора и читателя, – всегда дилетант, занимающийся любимым делом по ту сторону профессиональных, институциональных границ, маргинал. Таков Ройтхамер в романе «Корректур» («Korrektur», 1975), моделирующий проект дома-конуса за многолетним самостоятельным

штудированием архитектурных и философских трудов и отбрасывающий в итоге все знание «так называемых специалистов по архитектуре» (die sogenannten Baufachleute), «так называемых архитекторов» (die sogenannten Architekten³); таков Конрад из «Известкового завода» («Das Kalkwerk», 1970), создающий в уединении свой дилетантский трактат «Слух»; таковы исторические прототипы его любимых героев – Витгенштейн, вернувшийся к сократическому типу философствования, подвергший анализу сам язык логики и философии; канадский пианист Гленн Гульд, отказавшийся от концертной карьеры и замкнувшийся в уединении ради музыки; Рембо, один из любимых поэтов Бернхарда, подлинный авантюрист и настоящий поэт именно в своей способности отказаться от уже проторенного пути литературной славы. Напротив, своих антигероев Бернхард непременно наделяет высоким общественным статусом и профессиональным признанием: «профессор философии», «доктор», «премьер» в театре и т. п. «Он ненавидел всё общественное», – именно так, как и о мертвом протагонисте пьесы «Площадь героев» Йозефе Шустере, можно сказать о позиции заглавных героев художественной прозы Бернхарда.

Модернистские конструкции автономного искусства и одинокого гения обнаруживают в поэтике австрийского писателя поразительную жизнеспособность: последний роман «Изнитожение: распад» («Auslöschung: Der Zerfall») написан им в 1986 году, когда постмодернизм, казалось бы, иронически «снял» саму проблему противостояния художника и мира, обнажив симулятивную природу и искусства, и самой действительности. В то время как культурный типаж постмодернизма – Энди Уорхол, для Бернхарда эстетической и этической «нормой» является затворник Гульд⁴. Последовательно, с подлинной мономанией, как автор барочной фуги, из текста в текст Бернхард разрабатывает несколько тем, характеризующих изолированное существование аутсайдера (Alleinsein). Абсолютно модернистской является и модель такого персонажа: это «Kopfmensch», человек интеллекта, рассудка, умозрительная натура, почти лишенная реалистических атрибутов, а если обратиться к бернхардовским аллюзиям – «человек из реторты» Достоевского, «господин Тест» Валери. В большинстве сюжетов герой одержим каким-либо интеллектуально-художественным проектом, при этом проект заведомо утопичен, ибо создается против правил, в поле маргинальных, рискованных практик. Тотально отрицая «порядок дискурса», герой тем самым оказывается не только за пределами общественно признанных «языков» и, следовательно, вне коммуникации, – он приходит к осознанию невозможности изобрести абсолютно автономный язык, поскольку и такой язык потребовал бы от субъекта конструирования *порядка*, системы, пусть и абсолютно новой (таков, к примеру, опыт Джойса, конструирующего собственный поэтический

язык в «Поминках по Финнегану»). Здесь угадывается ницшеанская идея «лжи» языка, которая обрекает перфекционистов Бернхарда на самоуничтожение. Альтернативой утопическому проекту для его персонажей является лишь полный отказ от деятельности, недеяние или сознательное безделье – «Nicht(s)tun», как назвал свою монографию Л. Фюст⁵, включив в число авторов, саботирующих разные формы институциональных практик, Бодлера, Беньямина, Р. Вальзера, Бернхарда и др. Молчание, пустой или сожженный холст, уничтоженная рукопись – формы радикального уклонения бернхардовских героев от коммуникации, созвучные концептуализму 1960–1970 гг.

Так, Штраух, живописец из романа «Стужа», сжигает свои картины, уединяется в глухой альпийской деревне, где его единственным «проектом» является поддержание бесед с юным оппонентом – человеком карьеры и науки, к тому же, той науки, к которой герой питает отчаянное недоверие – медицины. Критика медицинского дискурса, развенчание медицины как «так называемой» науки, области самых жестоких просчетов и роковых ошибок – одна из ведущих тем Бернхарда. Достаточно вспомнить уничижительное изображение больницы в автобиографических повестях «Подвал» («Der Keller», 1976), «Дыхание» («Der Atem», 1978), «Холод» («Die Kälte», 1981): врачи предстают перед пациентом-подростком «посланниками ужаса» (Schreckensbotschafter), а медсестры работают как «машина»⁶; ошибка в диагнозе стоит жизни деду юного героя, его подлинному идолу, обучившему его искусству уединения, а неверный диагноз, который ставят подростку – «туберкулез», служит причиной опасного сосуществования в «отеле смерти» с действительно обреченными больными. В повести «Племянник Витгенштейна» («Wittgensteins Neffe», 1982) врачи представлены как тщеславные шарлатаны, возводящие узкоспециальное знание анатомии и фармацевтики в универсальную правду о человеке. Особенно сомнительной «истинность дискурса» (М. Фуко) медицины видится Бернхарду, когда речь идет о душевном состоянии человека, «так называемом» безумии. Возвращаясь к герою «Стужи», отметим, что нигилизм Штрауха распространяется на все области опыта, в которых человеком движет вера в непогрешимость системного знания. Он предпочитает путь «провала», «крушения» (Scheitern), поскольку в «провале» есть «правда» – экзистенциальная достоверность страдания, прикосновения к самой жизни.

В центре весьма схематичного сюжета повести «Амрас» («Amras», 1964), развертывающегося скорее на внутренней сцене воображения рассказчика, чем в каком-либо предметно очерченном пространстве-времени, – история крушения, экзистенциальной катастрофы двух братьев, художника и ученого. Их изолированность от мира воплощена в мотиве наследственной болезни (сложного комплекса из эпи-

лепсии и невроза, определяемых через романтический тоpos рокового безумия), а также в пространственной метафоре: с детства братья, оставшиеся сиротами, помещены родственниками в башню (в местечке Амрас), где они растут вне каких-либо связей с действительностью. Один из братьев, Вальтер М. – композитор, сочиняющий произведения в двенадцатитоновой системе и пишущий заметки в духе фрагментов Новалиса, Ф. Шлегеля. Его брат, фигурирующий под именем К. М. – ученый (Naturwissenschaftler). Попытка социализации – юноши поступают в институт (Hochschule) и учатся там некоторое время – не удается. Образование, академическая карьера отвергаются братьями и наделяются уничижительно-иронической оценкой: «так называемый институт», «мученичество всех институтов». Критика институций у Бернхарда лишена какого-либо предметного, программного содержания: ни герои, ни автор не выдвигают альтернативной модели общества. Линия критики проходит исключительно на уровне тотального отказа от «общественного» (Gesellschaftliches) как насильственного, дисциплинарно-властного, в то время как «уединенное», автономное существование индивида (Alleinsein) наделяется позитивными атрибутами (свобода, творчество, независимость, жизнь). Проект «уединения» имеет трагический исход: самоубийство Вальтера, депрессия его брата, помещенного в психиатрическую клинику. Бунт обретает медицинские атрибуты, однако внутренняя логика произведения подсказывает, что больна скорее система, выбрасывающая индивида на периферию. Романтический тон апологии болезни задается и эпиграфом из Новалиса: «Сущность болезни так же темна, как сущность жизни» («Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens»⁷).

Казалось, можно было бы ожидать социально-политической конкретизации «негативной» программы Бернхарда в романе «Известковый завод». Его герой, интеллектual-аутсайдер Конрад, поселившись с больной женой в выкупленном им заброшенном известковом заводе, пишет трактат «Слух» («Das Gehör»). В романе, независимо от Т. Адорно, но в типологически близкой модальности, разрабатывается тема «регресса слуха»⁸: современник разучился слышать не только музыку, если это не популярные хиты, но и безыскусные звуки мира – шорох листвы, журчание реки, дальние голоса. Недостижимость «абсолютного слуха» интерпретируется Бернхардом в метафорическом ключе как недостижимость абсолютного понимания, обрекающая индивида на герметичное существование (здание заброшенного известкового завода словно замуровывает героя, оставляя ему лишь радость доносящихся с реки и с гор природных звуков). Занятие, повторяющееся в романе с монотонным постоянством, – чтение вслух. Жена должна читать Конраду любимые им «Записки революционера» Кро-

поткина, а тот регулярно зачитывает ей фрагменты из обожаемого ею «Генриха фон Офтердингена» Новалиса.

Впрочем, и название текста Кропоткина в романе отсутствует: догадаться, о каком именно произведении русского анархиста идет речь, можно лишь из внетекстуальных источников – в частности, из письма Т. Бернхарда издателю З. Унзельду, относящегося к периоду работы Бернхарда над романом⁹. Никакой конкретизации отношения к идеям Кропоткина – в форме комментариев, рассуждений – в романе нет. Автор работает с интертекстом, как и в большинстве своих произведений, на имплицитном уровне, причем в характерной для него квазимузыкальной стилистике: чужой текст фигурирует в виде имени-эмблемы, повторяющегося (76 раз в разных местах романа!) звукового комплекса, формализованного до уровня музыкального лейтмотива. Повторение слова «Кропоткин» актуализирует, с одной стороны, простейшую культурную ассоциацию: *анархизм, анархия*. Та, в свою очередь, подключает внутренний «слух» читателя к целому комплексу смежных мотивов: *бунт, протест, свобода, свержение государства* и пр. С другой стороны, дополнительное знание (о каком произведении Кропоткина идет речь) дает нам возможность понять особое пристрастие Бернхарда и его героя, альтер-эго автора, к «Запискам революционера». Несомненный интерес писателя к задушевному, искреннему тону записок, к близкой ему в эти годы тематике детских воспоминаний, поиску истоков («причин») собственного «я» обретает выражение: именно в 1970-е годы Бернхард начинает создавать автобиографические повести, название первой – «Причина: Намек»¹⁰ («Die Ursache: Eine Andeutung», 1975). Государство предстает в ней, в первую очередь, как инстанция, обладающая правом на телесные наказания («Staatliche Züchtigung»)¹¹. Изображая жизнь в зальцбургском пансионе, где портрет фюрера после поражения национал-социализма сменяется изображением Христа, рассказчик подводит читателя к пониманию своего эскапизма: «государственной порке» он предпочитает свободный выбор, бессмысленной муштре в престижной гимназии – реальное училище и работу в продуктовой лавке самого бедного квартала Зальцбурга.

Мотив внутреннего становления в эмоциональном и духовном одиночестве (ср. в «Записках революционера»: «я рос и развивался один»), очевидно, был понятен Бернхарду и волновал его, научившегося одиночеству с детства. (Здесь еще одним чужим текстом-ключом является роман «Подросток» Достоевского, который автобиографический герой Бернхарда читает в больнице для туберкулезных больных, именуемой в повести «Холод» «так называемым санаторием» и «отелем смерти»). Интерес писателя к идеям Кропоткина не вызывает сомнения. В частности, речь может идти о нарративно развернутом в «Записках» становлении скептического отношения к государству, ко

всем официальным институциям: бесплодные усилия организовать полезную общественную деятельность (в особенности, эпизоды о социальном обустройстве Сибири), которой препятствуют коррупция, равнодушие чиновников, столкновения с бесчеловечной административной машиной. Прямо перекликается с бернхардовской «негативной диалектикой» и кропоткинская мысль о царящей в цивилизационном порядке «условной лжи» («Вся жизнь цивилизации полна условной лжи»¹²). Искушение нигилизмом оправдано у Кропоткина прежде всего «абсолютной искренностью»: анархист восстает в первую очередь «против всякого рода софизма, как бы последний ни был замаскирован». Герой романа «Известковый завод» также отрицает общественные конвенции, коль скоро они порождены «ложью». Он разоблачает «так называемую» науку, «так называемых» специалистов, претендующих на точное знание, в то время как, перечитав сотни диссертаций, он так и не нашел в них подлинной, последней «правды, истины» (Wahrheit) о природе слуха.

В критике институций, осуществляемой Бернхардом через героев-перфекционистов, прочитывается актуальная для конца 1960 – 1970-х годов интенция деконструкции власти дискурсов, претендующих на «истинность» (М. Фуко), дискредитации «метанарративов», опирающихся на канонизированную власть «великих рассказов» (Ж.-Ф. Лiotар). Соппротивление власти «истинных дискурсов» (М. Фуко) осуществляется у Бернхарда собственными дискурсивными средствами: он создает уникальную квазимузыкальную манеру речеведения, в которой ключевые понятия и образы вводятся как звуки и звуковые комплексы внутри такта (словосочетания) и фразы (предложения), вступают в игру вариаций. Прием повтора, с одной стороны, контекстуально семантизирует такие слова, как *sogenannt* (так называемый), *sozusagen* (так сказать), с другой стороны, распредмечивает референциально фиксированные значения: после многократных повторений дискредитируются не только связанные с институциями понятия (*специалист, медицина, высшая школа, карьера, церковь, государство*), но и представленные в неоромантическом контексте слова *гений, художник, дух, истина, я-сам, болезнь-к-смерти* и пр. Отметим, что преступление, совершенное Конрадом в «Известковом заводе» (убийство жены), расследуется сквозь призму одновременно нескольких «чужих» дискурсов: повествование дано в форме косвенной речи трех персонажей, поочередно пересказывающих на свой лад реплики и мнения Конрада. Эта множественная риторическая опосредованность иллюстрирует главную идею Бернхарда – недостижимость «правды» о человеке. Как невозможно доподлинно рассказать о внутреннем «я» Конрада, так невозможно понять причины его преступления, которое на протя-

жении романа фигурирует в дискурсивной оболочке «так называемое кровавое злодеяние» (die sogenannte Bluttat).

Таким образом, в художественной прозе Бернхарда представлена дискурсивная война говорящего одиночки против насилия «чужих», главным образом – коллективных дискурсов. В поэтике австрийского писателя достигает перфекционистского предела модернистская утопия созидания «меня-самого» (Selbst) исключительно в речи, в сизифовом труде достижения ее аутентичности. Одним из стилистических средств речевой автономизации субъекта является рассмотренное нами слово-маркер «так называемый», переключающее определяемое понятие в иронично-скептическую модальность и, за счет повтора на протяжении всего текста, дискредитирующее его претензии на истинность.

Примечания

¹ Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. С. 68.

² Там же. С. 64–71.

³ Bernhard Th. Korrektur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. S. 115.

⁴ См. напр. интервью Г. Гульда Т. Пейджу в кн.: Гульд Г. Избранное: в 2 кн. Кн. 2. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. С. 205–214; документальный фильм «Глен Гульд. Отрешение» (Франция, 1974: Б. Монсенжон, Ф.-Л. Рибодо).

⁵ Fuest L. Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungstrategien in der Literatur seit 1900. München: Wilhelm Fink, 2008.

⁶ Bernhard Th. Der Atem // Bernhard Th. Die Autobiographie. Die Ursache. Der Keller. Der Atem. Die Kälte. Ein Kind. St. Pölten – Salzburg: Residenz, 2009. S. 286.

⁷ Bernhard Th. Amras. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. S. 6.

⁸ Adorno Th. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 9.

⁹ В письме от 11 мая 1969 года Бернхард пишет издателю Зигфриду Унзельду: «Я был воодушевлен Кропоткиным!!!». Действительно, согласно комментариям к письму, в библиотеке Бернхарда сохранилось издание «Записок революционера» 1969 года (Memoiren eines Revolutionärs) в немецком авторизованном переводе Макса Панвица (Bernhard Th., Unseld S. Der Briefwechsel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009. S. 109–110).

¹⁰ В русском переводе Р. Райт-Ковалевой название романа звучит более метафорично: «Причина: Прикосновение» (Бернхард Т. Всё во мне...: автобиография / Пер с нем. СПб.: Изд-в Ивана Лимбаха, 2006. С. 7–114).

¹¹ Bernhard Th. Die Ursache: Eine Andeutung // Bernhard Th. Die Autobiographie. St. Pölten – Salzburg, 2009. S. 5–122.

¹² Кропоткин П. Записки революционера. М.: Московский рабочий, 1988. – URL: http://militera.lib.ru/memo/russian/kropotkin_pa/index.html).

С. В. Прожогина (Москва)

**МАГРИБИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ФРАНКОЯЗЫЧИЕ:
ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ КОНФЛИКТА ЦИВИЛИЗАЦИЙ**

Когда сегодня во Франции много говорят и по-разному оценивают североафриканское «присутствие» (беру в кавычки термин, ибо он восходит к колониальному «французскому присутствию» – *«présence française»* в Магрибе и других зависимых странах), то нельзя не отметить и уже более чем вековую его длительность (если иметь в виду интенсивно начавшуюся еще в начале XX в. эмиграцию магрибинцев и массу запечатлевших этот процесс свидетельств) и его радикальную трансформацию с начала 80-х гг. XX в., продолжающуюся и в наши дни. Я имею в виду прочно сформировавшийся и «осевший» во Франции иммигрантский слой. Я как литературовед, конечно, говорю не столько об аспектах социально-политических (хотя они и доминируют), сколько о культурных, где процессы интеграционные, «метисные» даже в чем-то замесившие или, скорее, на мой взгляд, восполнившие некоторые неудачные попытки колониальной идеологии «ассимиляции» североафриканских «аборигенов», во многом характеризуют состояние самой французской культуры, духовный настрой республиканского социума, сейчас очевидно уже поликультурного и поликонфессионального, хотя и активно, и справедливо защищающего «свои» устои и «свои» принципы. Можно даже теперь сказать, и свою изначальную «самобытность» (или даже цивилизационную идентичность), порой забывая о том, что ее историческая «чистота» и «целостность» давно нарушены¹.

Литература магрибинцев (алжирцев, марокканцев, тунисцев), созданная на языке французском, является свидетельством возникновения новых национальных «единиц» в составе мировой литературной франкофонии и ярким примером «встречи» и «диалога» цивилизаций, и даже продуктом реального культурного синтеза².

Когда-то, в начале XX в., в Магрибе были сделаны попытки самими колониальными писателями-европейцами патерналистски «подключить» автохтонов, наиболее талантливых из них, проявивших литературные способности, к процессу уже давно складывавшейся в Алжире, Тунисе и Марокко колониальной литературы. Для многих французов эта возможность связывалась прежде всего с населением берберским, активно проявившим способность к культурной адаптации и даже частично перенявшим христианскую веру³. И несколько лет спустя Р. Рандо вместе с другими «альжерианистами»-французами

будет гордиться первым опытом автохтонной франкоязычной прозы – романом Хаджа Хаму «Зохра, жена рудокопа» (1925)⁴. Этот роман был написан в лучших традициях французского сентиментализма, свойственного той части колониальной литературы, которая «не брезговала» описанием жизни алжирских низов, дабы воссоздать «живую» и «целостную» картину, лишенную романтического флера, порой героизирувавшего, порой приукрашавшего жизнь колониального общества, особенно на первых порах его существования. (Напомню, что Алжир был захвачен в 1830 г., Тунис – в 1896, Марокко – в 1912 г.)

Так или иначе, колониальное «присутствие» Франции в Магрибе оставило заметный след не только в его инфраструктуре (города, дороги, школы, больницы, налаженные сельское хозяйство и промышленность), но и в культуре, заодно расширив и горизонты существования собственно французской культуры⁵. Издававшиеся в Магрибе на французском языке газеты и литературные журналы привлекали к себе не только представителей европейского населения, знавших специфику местной жизни и запечатлевавших ее в своих рассказах, очерках, поэзии, но и все более самих магрибинцев, уже освоивших в достаточной мере традиции европейской культуры во французских школах. Полученное там новое знание (в отличие от традиционного, получаемого в коранических школах) проросло довольно глубоко в национальную почву и дало ростки своеобразного национального Возрождения, новый взлет собственно магрибинской словесности, поэзии, культуры в целом.

Конечно, широко распахнуло двери этому Возрождению национально-освободительное движение, но национальное самосознание магрибинцев вызревало, как это ни парадоксально, именно в недрах колониального общества. Постигая в европейских школах мировую историю и культуру, магрибинцы одновременно усваивали то, что в соответствии с планами колониальной идеологии «культурной ассимиляции» должны были усваивать, и отторгали то, что ущемляло и унижало их человеческое достоинство. Чем чаще маленькие магрибинцы повторяли слова из французского учебника истории: «Наши предки – галлы», тем болезненнее и острее сознавали, что они – североафриканцы, алжирцы, марокканцы, тунисцы, – и что отнятая у них земля – Магриб принадлежит им по праву.

Тот факт, что в лоне французской колониальной литературы выросли такие корифеи новой магрибинской словесности, как алжирцы Мулуд Фераун, Мулуд Маммери, Катеб Ясин, Мохаммед Диб, тунисец Альбер Мемми, марокканец Дрис Шрайби (их творчество стало фундаментом национальной словесности в каждой стране), сам по себе достаточно красноречив. Но не менее важно и то, что их прямыми учителями были такие выдающиеся французы из Магриба, как

А. Камю, Э. Роблес, Г. Одизио, Ж. Пелегри, М. Мусси и др. Кстати, эти представители французской литературы, творившие уже в 40–50-е годы XX в., более дискретно, в отличие от проповедника «латино-африканизма» Л. Бертрана или «альжерианиста» Р. Рандо, понимали свою роль в системе и культуры Франции, и культуры Алжира и Магриба в целом. Они полагали, что ни эстетическая автономия от метрополии, ни настойчивость самозаклинания в своем «африканстве» или «алжирстве» не прояснят сути устремлений колониальных писателей, которые к середине XX в. все больше обретали черты некоей универсальности, «средиземноморства», объединенного общностью корней, истоков, цивилизационных начал – всего того, что, по мнению А. Камю и других французских писателей родом из Магриба, могло бы объединить вообще всех литераторов и художников огромной Земли, лежащей по разным берегам, но одного моря...

Но неудобство этой теории состояло в том, что в кровавой истории колониального захвата Магриба постепенно вызревала его собственная новая культура, овладевшая новым языком, новыми формами, позволившими ей со временем встать в один ряд с самыми развитыми литературами мира.

Явившись в некотором роде национальным ответом на политическое противостояние Запада и Востока, но одновременно и косвенным «продуктом» колониального общества, новые национальные литературы Магриба на французском стали и частью обновленной культуры арабского мира, и частью культуры европейского Средиземноморья. Специфика этого феномена и в том, что, используя в качестве средства выражения *язык европейской культуры*, современные магрибинские литературы, очевидно тяготея к реалистическому отражению национальной действительности, обладают особым эстетическим качеством по сравнению с арабоязычными литературами этого же региона. Ибо именно европейский язык позволяет использовать достижения мировой культуры, разных художественных традиций, значительно обогащать стиль, жанровые формы, способы создания художественной реальности.

Уже можно сказать, что европоязычная литература Магриба постколониального времени объективно исполнила роль передаточного звена в *непрерывной* связи культур прошлого и настоящего, в том числе и в том процессе, который связывал культуры Средиземноморья с Востоком посредством Магриба в отдаленные эпохи, в пору расцвета, к примеру, андалусской цивилизации. но начавшись в 20–30-е гг. XX в. и достигнув своего расцвета в 1970–1980-е гг., процесс этот успешно продолжается не только в лоне самих государств Магриба, но в среде магрибинской диаспоры на Западе⁶.

Новая волна (после эпохи арабского завоевания Испании в VIII в. длившаяся до конца XV в.) магрибинского «нашествия» в XX в., на

этот раз на Францию, оказалась настолько мощной, что сегодня здесь уже всерьез продумываются законы о необходимости «сохранения галльских фамилий» и возможности выбора рожденным во Франции «метисным» ребенком фамилии матери (в участившихся в последние десятилетия смешанных браках француженок и магрибинцев ребенку, как правило, дается фамилия отца)⁷.

В плане литературном здесь все чаще возникают произведения, теперь уже не в недрах европейского мира, а в среде магрибинских иммигрантов, живущих на Западе (подобно французским «черноногим» (*pieds-noirs*), европейским поселенцам в Северной Африке) и уже не в первом поколении, считающих Францию «родиной», по «праву почвы». Эту литературу французские критики пока определяют как «окраинную», а «французских» мусульман не без уничижения называют «бёрами» (эвфемизм, в котором слиты воедино фонетическое звучание наименования и арабов, и берберов), а на верлане – «языке наоборот» – просто «арабами». Однако весомая часть общемагрибинской диаспоры, осевшая во Франции, создает – и это нельзя не заметить – значительную по своим художественным достоинствам литературу, хотя судьба этого литературного поколения драматична, как по-своему была драматична и судьба культуры колониальной. Ведь политический, социальный и экономический аспекты контекста, в котором живет современная магрибинская диаспора в Европе, вполне чужеродны, даже порой враждебны ей.

Но, как и прежде, на территории *общей земли проживания* возникает своеобразная литература, в которой постепенно начинается преобладать некий «метисный» тип личности. Абсолютно непроницаемой перегородки между двумя этносами теперь нет, несмотря на все преграды, которые воздвигает крайне правая политическая оппозиция, проникнутая расистскими и шовинистическими настроениями, усиленными Алжирской войной, прошлых, не столь еще далеких, лет. И только за последние десятилетия в корпусе и французской, и франкоязычной магрибинской литературы появились сотни книг «бёров» – романов, повестей, сборников стихов⁸.

И у них – своя история.

К началу 1980-х годов после утверждения закона о признании французскими гражданами детей иммигрантов, родившихся или выросших во Франции, о «втором поколении» иммигрантов заговорили особо интенсивно. Стало ясно, что это явление не пройдет бесследно ни для социальной, политической и этнической истории Франции, ни для ее культуры. В полную мощь тогда заработало и «Радио бёров», ежедневно сообщавшее не только хронику событий, связанных с жизнью североафриканской иммиграции, событий порой печальных, порой жестоких, хотя всегда отражавших реальность присутствия бёров

на французской земле, но и об их самосознании, их оценке политической и культурной жизни страны, давшей когда-то «приют» эмигрантам, а также о событиях на родине родителей, их «исторической» земле. «Радио бёров» знакомило общественность и с творчеством представителей «второго поколения», их поэзией в основном, которую французские издательства в те времена практически игнорировали.

«Второе поколение»⁹ подросло незаметно. И к середине 1980-х взгляды тех, кто детьми вместе с родителями уехал во Францию в 1950-х годах, во время или сразу после Алжирской войны, и тех, кто родился в 1960-е годы, вполне сформировались за годы учебы во французских школах, лицеях и университетах, а также – что главное – в недрах той среды, которая во Франции продолжает быть не только источником дешевой рабочей силы, но и, постоянно расширяясь, создающей проблему культурной разности. Источник этот – эмигрантский – для страны и выгодный, и опасный, и необходимый, и тревожащий и власть, и общество, ибо он остается и источником постоянных сомнений, социальной напряженности, противодействий иммиграционной политике крайне правыми, профашистскими движениями и партиями. (Различного рода террористические фобии усилились в обществе с середины 1970-х годов в связи с событиями на Ближнем Востоке; в 1980–1990–2000-е гг. – в связи с усилением исламского интегризма.)

Проблемы магрибинской эмиграции в Европу и жизни иммигрантов не могли не стать предметом многочисленных социологических, социопсихологических и экономических наблюдений. Что же касается собственно литературного творчества иммигрантов, которое с особой силой вспыхнуло на рубеже 1970–1980-х годов и сейчас уже стало значительным явлением в литературном процессе в ареале франкоязычия в целом, то изучение его и до сих пор отличается известной спорадичностью: внимание критики и литературоведения вызывают обычно появление какого-либо бестселлера или особо острая социальная проблема, затронутая в той или иной книге.

Но даже и, казалось бы, крупное исследование самых первых образцов прозаического творчества иммигрантов как особого явления во французской литературе отличалось некоей сенсационностью констатации и взглядом на это явление как на переходное, сугубо политическое, отмеченное признаками подавленности, «паноптическим» осознанием Метрополии, чем-то напоминающее «литературное диссидентство»¹⁰.

Можно по-разному оценивать и попытки критики, и отдельные, ограниченные одним именем или одним произведением исследования творчества иммигрантов, можно по-разному рассматривать его перспективу, давать различные «ситуативные» определения этого процесса (от «тупикового» до «маргинального»), показывать трагедию его «разрыва» как с исторической родиной, так и с «усыновившей» им-

мигрантов земель, можно солидаризироваться с такими очевидными и высокими авторитетами, как лауреат Гонкуровской премии марокканский писатель Тахар Бенджеллун, специально исследовавший проблему антигуманной сущности «французского гостеприимства» и «самого глубокого одиночества» иммигрантов¹¹, но нельзя не учитывать *самосознания* иммигрантов, их собственного взгляда на свое положение, их собственной оценки своего «места» в окружающем их мире.

Появившееся в художественной литературе магрибинцев на исходе века выражение «*mal de soi*» принадлежит алжирке по происхождению, француженке по рождению, молодой, но уже широко известной писательнице Нине Бурауи¹². Перевести на русский язык это словосочетание можно как «боль самоощущения» (в пространстве окружающего, в контексте существования). Но слово «*mal*» – это не только констатация некоего психологического дискомфорта собственного «Я» (*soi*), но и болезненное осознание смысла самоидентификации, «отождествления себя с кем-то». А потому можно и узреть исток, порождающий этот дискомфорт, Зло, «отмечающее своим знаком присутствие человека, его «*soi*» в окружающем его мире. И тогда в пространстве исторических, политических, социальных, конфессиональных и прочих причин увидеть новые «цветы зла», почувствовать некую протяженность в современность и бодлеровского концепта «чуждости», и камюсовской «посторонности» (или «отчужденности»), и резкой разделенности на «свое» и «чужое», вызванной (или обозначившейся) еще конфликтом эпохи колониального завоевания Магриба.

Но «*mal de soi*» – это еще и новое явление в современном пространстве средиземноморской цивилизации, если учесть интенсивность сегодняшнего *магрибинского присутствия* (*présence maghrébine*) во Франции как следствия миграционных перемещений североафриканцев в Европу, начавшихся еще на рубеже XX в. особенно усилившихся после Второй мировой и Алжирской войны (1954–1962) и не прекращающихся и в наши дни. Новый этап в издавна длящейся «встрече» цивилизаций обозначил образовавшийся к середине 1980-х годов *особый тип самосознания магрибинцев*, совместивший симптомы как социально-психологического свойства, так и «болезни», так и «зла» историко-политического¹³. И хотя проблема «Восток на Западе» сама по себе не нова, тем не менее в нынешнем характере самоидентификации магрибинцев, живущих в Европе и пытающихся ответить на вопрос «кто мы?», наиболее очевиден конфликт своего и чужого, так же, как и в осознании алжирцами, марокканцами и тунисцами, живущими в Магрибе, проблем, связанных с «аккультурацией» (усвоением европейской культуры) и восприятием своего (национального) социума с точки зрения усвоивших иной, нетрадиционный, а значит, «чужой» способ мировидения¹⁴.

Опираясь на художественные свидетельства, можно проследить эволюцию или историческую «этиологию» этого «*mal de soi*»: метафорическая форма, на наш взгляд, порой более точно (ибо ярко, сгущенно и заостренно) дает ощутить всю глубину и всю боль этого конфликта, обжигающее или, наоборот, ледящее дыхание времени, в котором, по сути, происходит не только столкновение миров, но и рождение некоего «евроафриканства», в муках возникающая некая метисность этносов, конфессий, культур, сопротивление которой уже, по-видимому, бессмысленно (если учесть, что почти четверть населения Франции – иммигранты).

Только за последние десятилетия в корпусе иммигрантской магрибинской литературы появились сотни книг (романов, повестей, сборников стихов), десятки крупных имен, таких, как Ф. Бельгуль, Л. Себбар, А. Кеттани, А. Калуаз, М. Шареф, А. Бегаг, Н. Бурауи, Мунси, М. Моккедем и многие, многие другие писатели, активно издающиеся во Франции. Но они – дети мусульман и родившиеся в смешанных семьях, – в глубине души не отделяя себя от тех, кто живет рядом с ними – французов, тем не менее, всё еще ощущают некую свою не только этническую чужеродность земле, на которой родились.

Общий настрой культуры магрибинской диаспоры сводится преимущественно к ощущению утраченной национальной «целостности», культурной «порубежности» или даже маргинальности, все еще осознаваемой «чужбинности» своего существования (как пока еще не состоявшейся возможности полностью вписаться в пространство – культурное, политическое, социальное – принявшей их страны). Состояние культурно-психологической «аномии», порой фиксируемое в сознании героев в книгах писателей-магрибинцев, – индикатор итога мятежных поисков своего «Я» (*soi*), начатого еще франкоязычными магрибинцами 1950-х годов (творчество М. Хаддада, например). Однако, несмотря на это, в начале XXI в. можно говорить о рождении в недрах теперь уже западного общества сложного культурного феномена с восточной (этнической и конфессиональной) доминантой.

Но «*mal de soi*» не избывает в литературе франкоязычных магрибинцев. И в пространстве Востока, и в пространстве Запада признаки неудовлетворенности, смятения, дискомфорта самоощущения человека и в «своем», и в «чужом» социуме остаются.

И все чаще «чужбина», идентичная «неотвратимости пустыни» (мотив, характерный для литературы первых магрибинских писателей-эмигрантов – М. Диба, А. Мемми, М. Хаддада и др.) становится пространством жизни их героев. И разные формы насильственного лишения права на идентичность (*écarts d'identité*) – термин из социологического исследования, посвященного жизни иммигрантов во Франции¹⁵) из физического, насильственного (или политического)

лишения «права на личность», «права на разность» порой обретает в творчестве иммигрантов черты некоего неизбывного «зла» как мести за извечную войну миров, за противостояние «своего» и «чужого».

Если для первых писательских поколений франкоязычных магрибинцев-эмигрантов было делом чести доказать свою «национальную принадлежность» Алжиру, Марокко или Тунису, то для иммигрантов вопрос «кто мы?» остается открытым. Осевшие или родившиеся во Франции «франко-арабы», как их многие называют, пока кипят, бросаясь из одной крайности в другую, страстно ища свои «корни» на земле предков и одновременно проклиная ее, выбросившую на «чужбину» их родителей; благословляя Запад, позволивший избавиться от груза средневековых догм и традиций, и одновременно беспощадно обнажая его язвы, не позволяющие «детям окраин» «очиститься» до конца от «коросты» изгоев, людей второго сорта, отброшенных на обочину жизни «обыкновенным расизмом»¹⁶. Кто жил в сегодняшней Франции, тот знает эти дикие вспышки ненависти, сжигающей автомобили, взрывающей магазины, «воспламеняющей» толпу озверевших «бритоголовых» в черных кожаных куртках, «правых» французов, набрасывающихся на первого встречного араба и сталкивающих его в Сену. И не менее жестокую, ответную «реакцию арабов»... (Примеры совсем недавние – террористический акт в редакции французского еженедельника «Шарли»...) Но франко-арабы пишут много и сочно, они, так же, как и их далекие предшественники (если можно провести такого рода типологическую аналогию с противоположным знаком) – писатели-европейцы, выросшие в колониях, со знанием дела изображают жизнь и быт своего общества, не только описывая мусульманскую иммигрантскую среду во Франции, быт и нравы окраин, чаяния и помыслы своей «зоны» – именно так называют они свое пространство существования. В их книгах – особенно много теперь среди них писателей-женщин, сбросивших «покрывало молчания», – запечатлен новый этап эволюции этнических и культурных процессов, во Франции являющихся следствием политических и экономических причин. И как это ни парадоксально, они во многом влияют и на литературный процесс внутри самих магрибинских стран, где только за последние десятилетия появились целые «отряды» пишущих на французском женщин-прозаиков. Можно даже говорить о новых магрибинских «сдвигах» в культуре Средиземноморья, ибо узкие национальные рамки (только арабоязычия) сегодня способно вместить и свою, и иммигрантскую литературу, – как вмещает в себя французская культура культуру «франко-арабов». Они – с Запада, но они – и с Востока, им об этом не дают забыть, заставляя жить сразу в двух измерениях. Психологически это трудно, но с точки зрения будущего это уже состоявшийся своеобразный исторический эксперимент культурной

взаимодополнительности, взаимопересеченности, особое продолжение в настоящем того, возникшего еще в колониальную эпоху «столкновения» цивилизаций, конфликта миров, в котором, как написала в романе «Любовь, фантазия...» (1990)¹⁷ алжирка Ассия Джебар, родились особые победы, плоды и «ненависти, и любви», а может быть, и доказательства невозможности жить друг без друга этим *берегам*, разьединенным (или объединенным) *одним* морем.

Можно сказать, что в истории проблемы бикультурности, в целом родившей новый тип культурного сознания – феномен возникновения в странах Магриба в начале XX века и особенно после достижения национальной независимости произведений, написанных на языке французском алжирцами, марокканцами и тунисцами, противопоставившими свое творчество французской колониальной литературе, – заключен пример попытки преодоления конфликта цивилизаций. «Продукт» колониальной эпохи – национальные писатели Алжира, Марокко и Туниса воспользовались французским языком не только как могучим средством своего обращения к миру с повествованием о жизни собственных народов и их антиколониальной борьбе, по-своему трактуя и свое прошлое, и свое настоящее. Их франкоязычие стало эффективным активатором коммуникативной системы «Восток ↔ Запад», показав миру уже свершившееся подлечение современных магрибинцев обоим культурам (и восточной, и западной), уже созревшую потребность принадлежности к обоим цивилизациям. Продемонстрировав искусное владение усвоенными во французской культурной школе жанрами и методами европейской литературы, магрибинцы показали свою способность критически осваивать окружающую их реальность и воплощать ее в пространстве художественного текста.

Магрибинцы, жившие в политической эмиграции во Франции в 1960–1970–1980-х гг., продолжая писать на языке французском и не отрываясь от «корней» своей национальной реальности, становились частью не только литературного процесса Франции, но и вписывались в контекст мировой литературы, продолжая сохранять свое «магрибинство» в проблемно-тематической сфере своего искусства. И таким образом их собственно литературная идентичность не утрачивала свойства «двойной принадлежности» и обретала устойчивую поливалентность, несмотря на свойственное всем эмигрантам глубокое переживание своего «изгнания» (*exil*) (М. Диб, Катед Ясин, Д. Шрайби, А. Мемми, А. Меддеб и др.)¹⁸.

Поколение магрибинцев-франкофонов 1990-х – начала XXI в., среди которых уже есть немало тех, кто во Франции родился и вырос, если и испытывает некоторый психологический дискомфорт «между двух я» (*entre deux je*), сознавая и свою «магрибинскость», и свою «французскость», то понимает, что «отрыв» от «родных корней» уже

свершился как неизбежность (С. Бельхадда, Л. Себбар, С. Мумен и др.)¹⁹. Другие (как А. Бегаг, например) свою идентичность полностью воспринимают только как «французскую», преодолев все сложности бытия выходцев из иммигрантской среды²⁰.

Но есть у «франко-арабов» в процессе поисков своей идентичности (не только культурной, но и психологической) достаточно аргументированное утверждение и своей одновременной принадлежности как той (североафриканской), так и другой (французской) культуре («Я – и та, и другая», – как утверждают Джюра и М. Бей²¹). Не испытывая при этом никакой ни психологической аномии, ни культурной раздвоенности, но скорее ощущая свою целостность как некую сумму разностей.

Небезынтересны и процессы осознания магрибинскими писателями и социологами, живущими во Франции, и своей абсолютной «ничейности» (*de nulle part*), своей абсолютной *непринадлежности* (ибо ненужности «ни той, ни другой» культуре, своей и забытости, и «отброшенности» на окраины и восточной, и западной цивилизации (Мунси, С. Нини, А. Джудер и др.)²².

Подчеркивая свою «дезинтеграцию» с поколением «отцов», с культурой семьи, плохое знание (или даже незнание) арабского литературного языка, магрибинцы свидетельствуют и о «конflikте интеграции», и сложности пути к обретению «себя» (*soi-même*) в социокультурном контексте, культурно-психологическом пространстве и окружающей этнических магрибинцев-мусульман атмосферы современной Франции, которую уже многие из них считают своей родиной.

Но выявленный нами в художественной литературе магрибинцев спектр самой идентификационной парадигмы (от «убивающей идентичности» (*identité meurtrière*) – термин ливанца А. Маалюфа); «разбитой» (*identité brisée*), «отвергнутой» (*identité écartée*), «расщепленной» идентичности (*identité desintégrée*) до «обпеченной» (*identité retrouvée*) и даже «двойной» идентичности (*double identité*)²³ всё расширяется и подтверждается в новейших текстах, как художественных, так и публицистических, где фиксируются процессы, свидетельствующие еще о кризисном самоощущении иммигрантов в недрах западного социума. Хотя нельзя не сказать, что драма самоопределения имеет только психологические мотивы личностного дискомфорта. В книгах бёров показаны «инструменты», определяющие «градус» возможностей изменения условий человеческого существования, и как следствие, появляются позитивные признаки взаимодействия с окружающей средой.

Иммигрантская культура не может не перейти границы только «иммигрантской территории» жизни, она становится уже заметной частью новой французской (именно во Франции и родившейся) культуры... Возникает нечто очень похожее на культурный синтез (как по-

рождение и нового «личностного» свойства). В этом процессе условия человеческого существования – основа не только отсутствия или присутствия социальной напряженности и определитель причин негативных «отклонений» в социальной психологии. Они – непосредственная причина либо идентификационного дискомфорта, либо позитивного обретения культурной и психологической идентичности.

«Дивергенции» культурные, в общем и целом, рано или поздно становятся либо источником продуктивного «разнообразия» социума или даже показателем «культурного богатства нации». Но вот социальные «дивергенции», разность социального бытия различных слоев одного общества могут обозначить пропасть, разрастание которой разъединяет человечество. В вопрошании или же протестном сознании французских магрибинцев можно увидеть и глубины, и границы всех этих процессов, можно услышать и их боль, но и их надежды.

И если внимательно прислушаться к голосам магрибинских иммигрантов в наблюдаемом и нами «diversité» – «разнообразии» французского общества, то можно различить не только отдельные части его социокультурной «мозаики», но и те психологические нюансы, которые помогут этой «мозаике» окончательно предстать либо неким «единством разнообразия», либо, наоборот, рассыпать ее на многоцветные осколки так пока и не сложившейся (или с трудом складывающейся?) Новой Цивилизации...

Примечания

¹ Так, некоторые французские социологи, сетуя на то, что французы все чаще слышат, как иммигранты их называют «аборигенами Франции», что Франция «утрачивает свое прежнее величие», что всё чаще «капитулирует» под «натиском» иммигрантов и конфессиональным сепаратизмом, превращающим страну, да и всю Европу в целом в некую «Евразию», рассматривают этот процесс как «идентификационный слом» или деградацию французской идентичности как таковой, разрушаемой интенсивным проникновением и внедрением чужеродных элементов в недра принимающего эмигрантов общества. См.: Rioufol I. La fracture identitaire. P.: Fayard, 2007.

² Об этом подробно см.: Прожогина С. В. От Сахары до Сены. М.: Наука, 2001.

³ См. История литератур стран Магриба: в 3 т. М.: Восточная литература, 1993.

⁴ Abdelkader Hadj Hamou. Zohra, la femme du mineur. P.: Aux éditeurs associés, 1925.

⁵ Очерк возникновения и развития колониальной литературы содержится в работе: Lebel R. Histoire de la littérature coloniale. P.: Larose, 1931.

⁶ О новых тенденциях развития литератур Магриба подробнее см.: Прожогина С. В. Магрибинский роман. М.: ИВ РАН, 2007; Прожогина С. В. Алжирская сюита. М.: ИВ РАН, 2014; Прожогина С. В. Марокканский ноктюрн. М.: ИВ РАН, 2015.

⁷ См.: Крылова Н. Л., Прожогина С. В. Смешанные браки. М.: Ин-т Африки РАН, 2002.

⁸ Подробнее см.: Прожогина С. В. Между мистралем и сирокко. М.: Восточная литература РАН, 1998; Прожогина С. В. Иммигрантская история. М.: ИВ РАН, 2002; Прожогина С. В. Восток на Западе. М.: ИВ РАН, 2003.

⁹ Конечно, номинация «второе поколение» хронологически точно связана только с той волной магрибинской эмиграции, которая особо усилилась в эпоху антиколониального движения и сразу после получения странами Магриба независимости, когда и политические, и экономические причины толкали огромные массы североафриканцев к отъезду с родных земель. В целом магрибинская эмиграция ведет свое летосчисление с конца XIX – начала XX в., но судьба этих эмиграционных процессов в плане культурном прослежена мало и почти осталась незамеченной, если не считать творчество алжирца Жана Амруша, ставшего известным еще в 1930-е годы.

¹⁰ Имеется в виду книга французского ученого, живущего в США, М. Ларонда о «бёрском» романе: *Laronde M. Autour du roman beur. Immigration et identité*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹¹ *Ben Jelloun T. Hospitalité française*. P.: Seuil, 1984.

¹² *Bourraoui N. Le bal des murènes*. P.: Fayard, 1996.

¹³ Об этом см.: *Ben Jelloun T. La plus haute des solitudes*. P.: Seuil, 1977.

¹⁴ См. главу «Блеск и нищета культурной «порубежности» в: Прожогина С. В. Вошедшие в храм Свободы. М.: Наука, 2008.

¹⁵ *Begag A., Chaoui A. Ecart d'identité*. P.: Seuil, 1990.

¹⁶ Подробно об этом см.: Прожогина С. В. Новые идентичности (быть или не быть западно-восточному «синтезу»: из опыта франко-магрибинских контактов и конфликтов). М. Изд-во МБА. 2012.

¹⁷ *Djebbar A. L'amour, la fantasia...* P.: Jean Lattès, 1985.

¹⁸ Подробнее см.: Прожогина С. В. Для берегов Отчизны дальней... М.: Восточная литература РАН, 1992.

¹⁹ *S. Belhaddad S. Entre deux je*. P.: Mango, 2001; *Sebbar L.. Je ne parle pas la langue de mon père*. P.: Juillard, 2003; *Moumen S. Mon père est un petit bicot*. P.: Gallimard, 2005.

²⁰ См.: *Begag A. L'île de gens d'ici*. P.: Albin Michel, 2006.

²¹ См.: *Djura. La saison des narcisses*. P.: Michel Laton, 1993; *Bey M.. Et l'une, et l'autre*. P.: L'Aube, 2009.

²² См.: *Mounsi. Territoire d'outre-ville*. P.: Stock, 1995; *Nini S. Ils disent que suis une beurette*. P.: Fixot, 1983; *Djuder A. Désintégration*. P.: Stock, 2006.

²³ В термине Маалюфа, как и в термине «brisée», принадлежащем Н. Бурауи, так и в термине «écartée», принадлежащем А. Бегагу – смысл «ранености», «убитости», «отнятости», «дезинтегрированности» (А. Джубер), в отличие от «обретённости» (*retrouvée*), принадлежащем Джюре, этнической берберке, певице и писательнице, взявшей себе псевдоним, обозначающий Гору, и «двойной» (как единой), принадлежащем М. Бей.

В. В. Сорокина (Москва)

**НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ФОРМА СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ
АЗЕРБАЙДЖАНА**

Существование русскоязычной азербайджанской литературы насчитывает более ста лет. Появлению художественной литературы на русском языке на территории современного Азербайджана в немалой степени способствовал ряд внелитературных факторов. Главным из них является быстрое индустриальное и культурное развитие города Баку во второй половине XIX в., где впоследствии и сосредоточивалась в основном вся русскоговорящая общественность и формировался особый на-дэтнический бакинский городской мир со своими реалиями и идеологией, национальным колоритом и космополитичностью, фонетическими и лексическими особенностями русского языка. Это привело к тому, что его в качестве родного восприняла значительная часть нерусского населения, в том числе и некоторые азербайджанцы, называемые в быту «русскоязычными азербайджанцами» или просто «русскоязычными».

В это время появились произведения Имрана Касумова, Гасана Сеидбейли, Мансура Векилова, Натика Расулзаде, Льва Аскерова и др. В поздне- и постсоветский период ее традиции продолжили поэты Динара Каракмазлы и Дмитрий Дадашидзе, автор антологии азербайджанской русскоязычной поэзии «О Хазар! Это таинство слова»¹, прозаики Гасан Кулиев, Чингиз Абдуллаев. После распада СССР перед Азербайджаном как независимым государством встали новые идеологические задачи и появились молодые писатели, призванные решать эти задачи на художественном уровне. Среди них и русскоязычные: Самит Алиев, Шахин Мургузов, Нателла Османли, Исмаил Сафарали, Тамилла Ахундова, Бахтияр Мамедов, Ниджат Дадашов, Эль Тамилин, Ниджат Мамедов и др.

В 2003 г. была основана ассоциация русскоязычных азербайджанских писателей «Луч» во главе с литературоведом и критиком Г. Кулиевым и московское объединение Союза писателей Азербайджана, а также «Содружество литератур». С 1931 г. продолжает выходить журнал «Литературный Азербайджан», объединяющий создателей русскоязычной азербайджанской литературы. Всё это позволяет говорить о формировании особой литературной общности со свойственными

ей характерными признаками и о расширении спектра русскоязычных национальных литератур теперь уже в постсоветском пространстве.

Объединяющие всех её авторов двуязычие и двукультурность неизбежно приводят к постановке проблемы языка и обогащения одного языка другим, одной культурой – другой. Большое значение приобретает культурный контекст этой литературы. Вслед за этим возникает вопрос о самоидентификации авторов, а вместе с ними и их героев. Всё это общие для иноязычных национальных литератур черты. При этом в каждой отдельной такой литературе проявляются свои идеологические предпочтения на содержательном уровне и художественные традиции формального свойства.

В случае с русскоязычной азербайджанской литературой можно говорить, как минимум, о следующих особенностях, проявляющихся прежде всего на содержательном уровне произведения: интерес к проблеме Восток-Запад, межнациональные отношения, вопросы войны и мира, Баку и его окрестности – как наднациональный, надрегиональный культурный центр.

Вместе с тем эта литература остается, как и прежде, включенной в единый европейский литературный процесс, поэтому неизбежны синхронические контактные и типологические схождения, проявляющиеся как в общности тем и проблем, так и на формальном уровне.

Несомненно, на современный европейский литературный процесс оказало значительное влияние и расширение границ общения всей европейской литературы от запада до востока, и повышение интенсивности культурного взаимообмена 80–90-х гг. XX в. как очевидное следствие внелитературных факторов. В этом движении заметна ведущая роль эпических жанров как наиболее гибких и исторически лишенных более или менее строгих канонов (в отличие от лирики и драмы). Уже к концу XX в. стало ясно, что среди всех родов литературы эпос оказался наиболее авторитетным и подвижным. Форма его приобрела новые модификации, практически размывающие его привычные классические черты.

К началу XXI в. на развитие европейской литературы оказали влияния факторы, без учета которых трудно представить дальнейшие ее пути. Закончившийся в 80-х гг. XX в. постмодернистский эксперимент в западной ее части лишь подстегнул восток к освоению этого опыта.

Рубеж XX-XXI вв. обнаружил явное сближение путей развития западных и бывших советских (в том числе азербайджанской) литератур, которые большую часть XX в. представляли собой два ярко выраженных направления европейской литературы. Имея общие исторические и идеологические корни и развиваясь в одном направлении

вплоть до начала XX в., эти две составляющие европейской литературы пережили длительный процесс расхождения, чтобы к концу века обрести общие признаки.

Современная русскоязычная азербайджанская литература оказалась в области пересечения двух мощных культурных традиций – западной и восточной, породив тем самым уникальные художественные образцы. В ней объединились и формальные эксперименты Запада, и восточная тяга к философскому осмыслению жизни.

Об одном из современных представителей этой литературы Ниджате Мамедове А. Иличевским написаны очень точные слова, которые можно отнести и к другим писателям. «С одной стороны, он писатель абсолютно европейского склада – по причине не столько своей билингвистичности, ибо его в языке интересуют не только русские смыслы: его сфера интересов – преломление европейского смысла через призму русского языка. С другой стороны, влияние культуры Востока – Азербайджана, Персии, Турции – на его писательский состав души неизбежно и огромно – не только по самой причине происхождения, но и потому, что на Востоке поэт всегда более сакральная фигура, чем в Европе»².

Книга Н. Мамедова «Карта языка», о которой идет речь, представляет собой дневниковые записи, но не столько событий жизни героя, сколько «событий его души». Здесь можно найти и детские впечатления, и сны молодости, и встречи с друзьями, и воспоминания об учебе в университете, даже намек на романтическую историю. Но главное не это. В книге сосредоточены все узловые вопросы, волнующие современного молодого человека в Азербайджане.

На первое место, как уже отмечалось, выступает проблема языка. Она и стала главной темой книги. Автора с самого начала своей профессиональной деятельности волновал вопрос о выборе языка своих произведений: «Мне кажется, что я мог бы писать по-азербайджански, делая это не хуже тех, чьи тексты безвозмездно перевожу на русский. Однако “не хуже” никуда не годится, так же как и “лучше”, ведь не в соревновании дело, а в том, что в силу скованности, инертности, клишированности, засилья “готовых смыслов” азербайджанский язык в том виде, в котором мы на сей день его имеем (либо наоборот, что сути не меняет), менее всего подходит для моих целей»³.

В другой книге «Место встречи повсюду» Н. Мамедов опять возвращается к толкованию своего литературного двуязычия, благодаря которому создается его собственный творческий прием «космополитичного энтузиазма», распространяющийся на все его произведения и опирающийся на «западную и дальневосточную традицию»⁴.

Благодаря владению разными языками писатель придает словам некое дополнительное значение, уловить которое доступно только разноязычной аудитории. Например, автор обращает внимание на созвучие французского заимствования в русском языке «мираж» и арабского слова «мерадж», обозначающего «вознесение на небо», «возвышение» и видит в этом особый смысл, скрытый от непосвященных. Да и сами его тексты создаются именно для такой аудитории, так как «неуловимый момент перевода с одного языка на другой и есть момент истины, смысловая пауза, отсутствие, смерть. Всё остальное – правда»⁵.

Для героя книг Н. Мамедова и его друзей установление коммуникации при помощи разных языков – дело обычное в Баку. Автор пишет: «Сабина Шихлинская, темнокожая Ешим Агаоглу и я обсуждаем в 9 вечера в ресторане детали билингвального ешимовского сборника. Смешно то, что мы трое – турки, но найти общий, в буквальном смысле, язык для разговора не способны, без перевода не обойтись. Сабина не знает азербайджанского и турецкого, Ешим не знает русского, я не знаю английского; Сабина с Ешим говорят на английском, я с Сабиной на русском, Ешим со мной на турецком. Сообразили на троих...»⁶. Языковое своеобразие ситуации становится элементом художественной прозы и способом национальной самоидентификации героев. «Я азербайджанец, пишущий на русском языке»⁷, – так определяет себя герой прозы Н. Мамедова.

Героиня повести Натали Османлы «Фудзияма с клюшками» так же, как и герой Н. Мамедова, филолог по образованию, поэтому особенно чувствительна к языку. При общении с людьми она непременно обращает внимание на их речь: «Роскошная дама заскучала и внезапно заговорила со мной на чистейшем русском <...> Оказалась львовской еврейкой, покинувшей Союз в середине восьмидесятых»⁸.

Но оказывается, что практически все герои книг русскоязычных азербайджанских писателей, независимо от профессии, социального положения и уровня образования, так или иначе осознают свое двуязычие и пользуются им для придания сочности своему языку. Они используют в речи именно те фразы на разных языках, которые им представляются более подходящими для точного выражения мыслей.

В повести Шахина Мургузова «День рождения» перед глазами читателя разворачивается монолог подвыпившего пожилого кавказца перед вокзальным зеркалом. В нём отражается вся жизнь Вагифа, который так определяет свой социальный статус: «Я сам в советское время торговлей занимался... раньше таких, как мы, спекулянтами называли, “алверчи” по-нашему, это сейчас бизнесмены одни... ха-
344

ха...»⁹. Теперь же, со слов официантки привокзального буфета, он уже второй год бомжует. Герой является представителем самых низких социальных слоёв, но при этом чувство языка и национальной идентичности им не утрачено: «Да, брат, с Кавказа я, мы на Кавказе всегда молодо выглядим... Нет, не грузин. Азербайджанец я. Из Баку. Муслим Магомаев, знаешь?»¹⁰ «Говорят, *гиямят гиюню* будет... Как там по-русски? Ну, когда всем придет полный... ты уж меня извини... Конец света, я хочу сказать»¹¹.

Фахраддину, герою повести И. Сафарали «Три удивительных дня Фахраддина Б.» (2012), за шестьдесят. Он на пенсии, собирается встречать сына из тюрьмы на своем стареньком «Москвиче», при этом фиксирует в дневнике свои мысли, сны, ощущения, наблюдения за три дня, посвященных этой важной для него встрече. Речь его, а особенно сны, в основном на русском, но пересыпаны азербайджанскими фразами: «Судья среднего роста, седой, с пышными усами, неожиданно подбегает к Фахраддину и говорит по-азербайджански, показывая пальцем на двух других арбитров: «*Ay qardaş, səndə on beş rubl axşama qədər olmaz? Uşaqlarınan bulvardaki “Nərgiz” kafesinə gedmək istəyirik e*». И тут немец встает с колен и говорит Фахраддину с четким шекинским акцентом: “*Ay kişi, ona bir qəpik də vermə, o bizi də atdı!*”¹². Роман Заура Акифоглу «Гангал» погружает читателя в мир уголовников, грабителей, убийц и наркоманов, но и в этой среде персонажи непрестанно переходят с одного языка на другой, обращают внимание на речь друг друга и национальность. «Здравствуй, гаджи, с приездом, – засюсюкал Гугуг. – Аллах габул елесин! Дай бог вам счастья и много лет жизни...»¹³ «- Ну, ну, Изя, – на свой манер назвав Зета, попытался успокоить его старый добрый еврей... Во-первых, у вас есть Марк Абрамович, – на чистом азербайджанском торжественно объявил старый ловелас»¹⁴.

Бахруз, герой повести Эля Тамилина «В Москву за билетом в Торонто», отстаивая свое право на принятие взрослых решений, гордо заявляет матери: «Мама, я же уже зрелый мужчина и говорить могу, и писать, и читать, даже на нескольких языках»¹⁵. Молодой человек принадлежит к интеллигентной семье коренных бакинцев, проживающих в самом центре города, и для него знание нескольких языков признак не только образованности, но и определенной зрелости.

Судьбы героев современных азербайджанских писателей вплетены в сложную вязь многоликого мира города Баку. Все они по большей части бакинцы – представители «отдельной нации», – как утверждает Бахтияр Мамедов в романе «Святой грешник»: «Они всегда отличались от всех и, в первую очередь, тем, что никогда ни у кого не

спрашивали: – “Откуда ты родом?”»¹⁶ Можно даже говорить о Баку как о главном художественном образе современной русскоязычной азербайджанской литературы. Создаваемый писателями мир имеет не только внутреннюю составляющую, основывающуюся на признании героями себя носителями культурного двуязычия, но и внешнюю, выражающуюся в создании особого типа художественного пространства, связанного с городской средой.

В произведениях Н. Мамедова создается неповторимый образ города-миража, города-символа, города-сказки. «Баку – город пост-модерновый, коллажный по своей сути, архитектуре, при покрытии достаточным количеством снега превращается в сюрреальный: на улицах мало машин и людей, и двигаются они очень медленно, будто во сне; улицы пусты – открывается перспектива, вселяющая тревогу <...> Архитектура заменяет горожанам природу <...>»¹⁷. Автор делает акцент на нарочитой «искусственности», нереальности городского пейзажа, что вполне соотносится с замыслом его книги «Карта языка». В ней «на карту» наносится не только язык, но и территория соединения множества древних культур востока и запада, и всей своей мощью вливается в него Россия. «Ниджат Мамедов не только путем сотрудничества языков совместил в себе место схождения двух мощных потоков культуры. Вдобавок – его место творчества находится в уникальном топосе – на Апшероне», – отмечает А. Иличевский¹⁸.

Аиду Велиеву из повести «Фудзияма с клюшками» с детства преследует ощущение внутренней неопределённости, которое с возрастом не проходит, а только усиливается под влиянием всё углубляющейся раздвоенности родного Баку. Получив специальность филолога, она работает секретаршей, потом маркетологом, интересуется египетскими статуэтками и тренингами в Лондоне, поэтому и собственное будущее ей представляется в виде репродукции Фудзиямы на стене и игры в минигольф. И это не удивительно, ведь «всюду царит эклектика, смешение стилей, эпох и культур – и витиеватость Востока, и чопорность средневековой Европы, и дерзкий шик рококо»¹⁹. Аида связывает свое внутреннее состояние с изменчивостью города: «А город изменился. Выросли новые дома, стали лучше дороги, вечная стройка уступила гламурному уюту мощеных улочек с аккуратными скамейками, весёлыми статуями и фонарями. Я вижу Баку таким впервые... и будто бы не в первый раз. Двойное знание поселилось навсегда в моей черепной коробке»²⁰.

Писатели помещают своих героев в «стремительно развивающийся мегаполис, наполненный суетой и преходящими ценностями»²¹, они стараются зафиксировать в сознании читателя реалии города и

его красоту. Мимо внимания совсем не романтического героя романа З. Акифоглу «Гангал» не проходит зимний рассвет родного города: «Когда, наконец, над промерзшим Баку взошло солнце, оно осветило все закоулки и тупики Бондарной и Чадровой улиц, растопив тонкую ледяную корку на узких мостовых старого города»²².

В состоянии напряженного волнения Фахраддин Б., герой повести И. Сафарали, отправляется встречать сына после трехлетнего заключения. Мысли его заняты ожиданием встречи, а глаза фиксируют подробности сменяющегося пейзажа. «Кашляя, машина медленно покатила по разбитым улицам района Советской – вниз, по направлению к станции метро “Низами”. Выехав к памятнику Освобожденной Женщине Востока, он остановился на светофоре, когда к машине подбежал мальчик лет пяти и стал выпрашивать деньги на хлеб <...> Он протянул двадцать гепик, отъехал и сразу же поймал себя на мысли о том, что мальчик ему удивительно кого-то напоминает <...> На повороте от площади Физули в сторону улицы Мирза-Ага Алиева, он, наконец, вспомнил – кого, пожалуй, даже слишком отчетливо»²³.

Город незримо присутствует в судьбах своих детей, а когда неразрешенность накопившихся проблем делают их жизнь невыносимой, он всегда приходит на помощь. После долгой жизни на чужбине герой повести Тамиллы Ахундовой «Обманутые судьбой» Данила окунается в атмосферу родного Баку, чтобы возродиться и продолжить свой жизненный путь в поисках счастья. Писательница посвящает описанию города целую главу, скорее подходящую на лирическую поэму. Здесь и картины залитых солнцем современных небоскрёбов, и романтическая легенда «старинной крепости», и «сказочная нереальность» бронзовых и гранитных памятников в городских парках, скверах и площадях. Торжественная красота города при этом отражается в окнах старых приземистых домов «с неказисто-щербатыми стенами и покосившимися ветхими рамами, едва удерживающими тяжелые ставни»²⁴. Но этот город только на время замер в своей красочной и житейской причудливости. В предрассветной тишине его пробуждает грохот мусорных баков, размеренный шум дворников, сметающих с пыльных тротуаров, мусор. «Лениво пробуждаясь от усталой дрёмы, одиночными звуками шуршащих по асфальту шин, город постепенно оживал, загораясь светом ламп в темных окнах, в ожидании людского потока»²⁵.

В романе «Святой грешник» Б. Мамедова Баку предстает совершенно в другом ракурсе. Уже во Введении автор отмечает, что повествование основано на реальных событиях, произошедших в жизни его «навсегда родного, когда-то любимого, а сейчас до неузнаваемости чужого для всех коренных бакинцев города Баку»²⁶. Изменившийся за

последние двадцать лет образ Баку автор напрямую увязывает с судьбой своего героя. Противопоставление «вчера» и «сегодня» в жизни Мурада затрагивает важную демографическую проблему города (коренные/некоренные бакинцы), приведшую, по мнению автора, к изменению самой атмосферы уникальности, «нереальности» Баку, города между востоком и западом, в сторону большей заурядности, к утрате силы магического притяжения его культуры и архитектуры. «Многие водили машины, не соблюдая правила дорожного движения и не имея культуру вождения. Сидя в автомобилях, они на ходу выбрасывали из окон сигаретные окурки, пустые пачки сигарет, жвачки, огрызки пищи, пустые бутылки, салфетки и прочий мусор прямо на проезжую часть»²⁷. Автора возмущает то, что город засоряется не только мусором, но и некультурными людьми. Мурад покидает этот город, чтобы перебраться в Филадельфию.

О том же мечтает и Бахруз из повести Э. Тамилина «В Москву за билетом в Торонто» (2011). И одной, может быть, главной причиной отъезда становится изменение облика родного города, где Бахруз родился в самом центре, где прожили всю жизнь его родители; а теперь они вынуждены с сожалением наблюдать, как меняется Баку. Его отец, Вагиф, рассуждает: «Я с недавних пор часто стал вспоминать старый Баку, и это неспроста, Бахруз. Когда все начинает резко меняться, приходится изменять своим привычкам – ходить не по тем улицам, какие-то обходить, а с некоторыми и вовсе проститься. Для меня, скажу тебе, трудно запомнить новые названия улиц, но с этим понятно – у каждой эпохи свои герои. Ну, как прикажешь согласиться с тем, что некоторые творят с городом. Они пытаются встроить свои дома туда, куда даже ветер уже не способен пробраться. А для Баку ветер – главный приток воздуха, значит, и жизни. Скоро наглым образом и вовсе застроят весь небосвод. А люди чем занимаются, сам черт голову сломит. Все разодетые, в костюмах, при галстуках, все стоят по углам, что-то предлагают, что-то высматривают, постоянно шныряют по дворам, в подъездах о чем-то договариваются. Одни манипуляции»²⁸.

Баку в произведениях современных писателей является главной составляющей судеб героев, их образа мыслей, поступков, а главное, – самоидентификации, одной из центральных идеологических проблем в литературе молодой республики. Писатели отражают реальность, в которой представители других национальностей обязательно участвуют в жизни героев. Нет произведения, где бы этот вопрос ни обсуждался. Героям очень важно знать, какой они национальности, кто их друзья и недруги. Традиционный набор национальностей – азербайджанец, армянин, грузин, еврей, реже встречаются русские и украинцы.

В романе Ниджата Дадашова «Станция «Аврора» (2012) основные сюжетные коллизии строятся на национальных нюансах. Именно национальность определяет поведение героев, их характеры. Главный герой Нуран, военный, – обычный представитель своего времени, для которого характерно отсутствие четкой веры во что-либо. Автор знакомит читателя с ним в момент, когда он стоит на грани саморазрушения, но жизнь дает ему шанс найти опору. Для этого Н. Дадашов прибегает к приему смещения временных пластов в рамках одной повествовательной структуры: после очередного бурного вечера герой садится в метро и попадает в прошлое на сорок лет назад. Справиться с первыми трудностями пребывания в непривычной среде ему помогают армянка Зара и грузин Амирани. После долгих сомнений, колебаний, обид, попыток вернуться в будущее герой преодолевает досадные условности и выбирает любовь вместо ненависти.

В повести «В Москву за билетом в Торонто» автор рассказывает о давней, ещё с детства, дружбе Бахруза, Эмиля Эльмана и Сергея. Национальных разногласий между ними нет, наоборот: каждый отмечен признаками типичной национальной колоритности, а вместе они – бакинцы, в детстве обитатели одного двора, разбросанные судьбой по разным местам (кто в Москве, кто за городом, а кто и в Филадельфию собирается).

У Н. Мамедова тема самоидентификации становится лейтмотивом всего творчества. Как уже отмечалось, реализуется она прежде всего в языке, но есть и другие способы. Автор обращается к местному фольклору как к квинтэссенции народного духа. Во всех культурах существуют анекдоты о национальных типажах, и Н. Мамедов включает их в канву своих рассуждений на эту тему:

Однажды Шота, Ашот и Атош отправились на базар. По пути им встретила Тоша.

– Вах! – воскликнул Шота.

– Джан! – вспыхнул Ашот.

– Эщщи... – пробурчал Атош²⁹.

Писатель приходит к выводу, что «азербайджанская нация» – слегка взболтанная солянка, 3 ингредиента устанавливаются с ходу: тюркская кровь, персидская и арабская. Это на поверхности, а сколько кровей, племен, верований в глубине?! Конечно, у турков в крови примесей гораздо меньше по сравнению с нами, турки – установившаяся нация, конкретный этнос³⁰.

Сходные мысли посещают и героя романа Б. Мамедова «Святой грешник»: «Он (Мурад) в этот момент, смотря на них, обратил внимание на то, что все они были разных национальностей. Среди них были

азербайджанцы, евреи, русские, грузины и армяне. Он тогда ещё не знал, что деловых людей, умеющих и любящих зарабатывать деньги, ничего кроме денег не интересует, тем более, национальность»³¹.

На пути формирования национальной азербайджанской идеи проблема национальной самоидентификации сближается с темой религиозной принадлежности. Есть примеры четко определенной религиозной принадлежности героев: «На то мы и мусульмане, чтобы не бросать братьев по вере в трудную минуту»³². Но это не всегда так. В поисках своей идентичности герои обращаются к мудрости разных религий. Мурад из романа «Святой грешник», «выйдя из мечети <...> поехал в книжный магазин. Купив Коран, Библию и ещё несколько книг на религиозные темы, он поехал к себе домой»³³.

Особое место в современной русскоязычной азербайджанской прозе занимает тема войны и межнациональных противоречий. Вопрос этот очень острый и сложный; раны, нанесенные взаимным недоверием, еще открыты, поэтому разговор о них актуален. Он присутствует в разной степени обостренности у всех авторов и является одной из составляющих проблемы самоидентификации. В художественных текстах он представлен в виде воспоминаний, размышлений героев, иногда напрямую связан с их судьбами.

Небольшой рассказ Самита Алиева «Часовая цепочка» отсылает читателя к 20-м годам XX века, когда, по мнению автора, и завязался тугой узел национальных противоречий. Этот рассказ представляет собой отрывок рассуждения о гражданской войне на Кавказе одного из участников событий, в котором обнажаются корни будущих проблем живущих там народов: «Глазам в смутное время многое видеть приходится»³⁴. «Гляди, как бы в горло не вцепились, тут не до пледа в кресле-качалке, сначала армяне нас резать начали, на куски, по живому, всплыла вражда вековая при первой же слабине центральной власти, еле отбились, говорю, русские с армянами смотрели друг на друга с плохо скрываемой неприязнью, что и закончилось тем, что последние призвали в Баку англичан»³⁵.

Вернувшийся из тюрьмы герой повести И. Сафарали «Три удивительных дня Фахраддина Б.», не узнает свой родной город. В отличие от своего отца, который, проезжая по городу, обращает внимание на постепенное обновление Баку – строительство, ремонт, реконструкцию, благоустройство, – в глаза Шахрияру прежде всего бросаются печальные изменения. «Вниз, вниз по уложенному брусчаткой спуску на Азнефть, мимо Музея Искусств, во дворе которого штабелями лежат брошенные, простреленные статуи великих карабахских азербайджанцев, выкупленные и привезенные из Грузии, когда армяне пы-

тались продать их там на металлолом»³⁶. Просидев довольно долго в тюрьме, герой не был очевидцем кровавых событий, и они никак не повлияли на его судьбу, но это скорее исключение, чем правило.

Мурад из «Святого грешника», наоборот, стал очевидцем событий, которые наряду с семейными трагедиями перевернули многие его представления о мире, людях и смысле жизни. Насмотревшись, как в Баку стали прибывать первые беженцы, как начались митинги и столкновения, Мурад стал думать о том, «как глупы люди, тратя своё драгоценное время в этой временной для всех без исключения жизни на зависть, вражду и войны ради желания присвоить себе чужое»³⁷. Ему представлялось, что все люди на Земле должны любить и помогать друг другу, независимо от их национальности, вероисповедания, социального положения и богатства. После этих событий в его рассуждениях, взглядах на жизнь появилось больше мудрости и ответственности.

Национальный вопрос в романе «Станция “Аврора”» приобрел масштабы «шекспировской трагедии». Оказавшийся в прошлом молодой военный влюбляется в работницу ковроткацкой фабрики, но вскоре узнает, что она «не азербайджанка» и поэтому долг велит ему отказаться от своего чувства. «Он злился, чувствовал отвращение к её происхождению, за то, что вообще заговорил с ней и сумел оценить как приятную девушку, но это всё было неважно, ведь она из Армении и, значит, не должна, не может быть ему мила. Её нация ставит на ней печать, говорящую о том, что Нуран должен ненавидеть её или, на худой конец, просто обходить стороной, ведь это они унесли жизнь его отца, оставили маленького мальчика одного с этим кровожадным миром, во всём виноваты они»³⁸. Н. Дадашов сталкивает в своем романе представителей разных эпох и заставляет их решать вневременные проблемы любви, дружбы, долга, создавая тем самым универсальную ситуацию, в которой проявляются характерные черты, определяется мера личности каждого независимо от национальности.

Очевидно, что отношение к этой проблеме русскоязычных азербайджанских писателей в принципе едино. Во всяком случае, в своих произведениях они стремятся донести до читателя свою нравственную позицию по одному из важнейших для современного Азербайджана вопросов.

Очевидно, что на содержательном уровне произведения молодых писателей исключительно самобытны и обращены к самым острым идеологическим вопросам современного азербайджанского общества. Совершенно иное представление складывается при обращении к анализу их художественной формы. Здесь наблюдается устойчивая

тенденция к ориентации на общеевропейский литературный процесс начала XXI в.

Истории европейской литературы известны разнообразные варианты художественного построения, способов повествования, смена точек зрения, включение всевозможных внесюжетных элементов, изменения последовательности изображения событий, пространственно-временных экспериментов. Форма анализируемых произведений во многом следует этой традиции. Приемы, выбираемые писателями, не выходят за рамки уже хорошо известных. Интерес скорее представляет не новизна приемов художественной формы, а их сочетаемость и мотивированность использования. Наблюдается откровенная «вторичность» формальных приемов, унаследованная от постмодернизма, который (в отличие от модернизма) всегда демонстрировал свое лояльное отношение к классическому наследию.

Один из самых устойчивых в классической литературе прием хронологического построения сюжета среди выбранных произведений писателей не очень популярен. Он чаще встречается в крупных эпических формах (среди которых «Святой грешник» Б. Мамедова, «В Москву за билетом в Торонто» Э. Тамилина, «Гангал» З. Акифоглу), чем в небольших рассказах и повестях. Все эти произведения объединяет намерение авторов воспроизвести последовательность изображаемых событий частной жизни героев в течение важного для них периода жизни. Написаны эти романы от третьего лица и изобилуют авторскими отступлениями, уводящими читателя в прошлое героев, чтобы там найти ответы на вопросы настоящего.

Бахруз из повести «В Москву за билетом в Торонто» собирается покинуть родной дом и поискать счастье за границей, куда его пригласила подруга детства. Повествование охватывает один день – от момента прощания с родителями до посадки самолета в Домодедове. Все остальное – воспоминания, размышления, разговоры с матерью, отцом, братом, бывшей женой, дочерью и другом детства, наблюдения за прохожими на улице, пассажирами в самолете и аэропорту.

В «Святом грешнике» Б. Мамедова раскрывается непростая судьба Мурада на протяжении более двадцати лет – от похорон любимой жены до отъезда к сыну за границу (начинается роман в тюрьме, потом разворачивается ретроспективное повествование). И только в «Гангале» выстроен хронологически последовательный сюжет, в основе которого рассказ о мести старшего брата за убийство младшего.

В соответствии с выбранной повествовательной формой в этих произведениях представлена одна точка зрения, один рассказчик, но, как отмечалось, таких «однолинейных» художественных форм немно-

го. Мало их и в современной русской и западноевропейской прозе. Из наиболее значительных работ можно указать на следующие: «Санька» (2006) З. Прилепина, «На основании статьи...» (2010) В. Кунина, «Хороший год» (2004) П. Мейла, «Биография любви» (2001) М. Вальзера.

Все другие прозаические произведения, даже сохраняющие форму дневника и принцип одного рассказчика, тем не менее, избегают последовательного изображения событий, пользуясь различного рода художественными ухищрениями. В книгах также можно встретить соединение хронологического повествования от автора и рассказа от первого лица.

С большой долей условности эпическим можно назвать монолог в рассказе С. Алиева «Часовая цепочка». Автор выхватывает из потока довольно грубой солдатской речи небольшой отрывок без начала и конца, передающий напряженное эмоциональное состояние рассказчика, участника далеких событий гражданской войны. Во время боевых действий трое нападают на одного, польстившись на карманные часы, но в страшной, звериной схватке терпят поражение: «Так его и нашёл патруль, три трупа, сам на корточках сидит, руки в крови, и хохочет безудержно... а у одного мертвяка из горла цепочка торчит... часовая... какой патруль, говорите? Обыкновенный патруль, военный... сапоги, винтовки, облезлые посеребрённые пуговицы, кто их сейчас разберёт...»³⁹.

Сходное монологическое повествование представлено в рассказе «День рождения», с той только разницей, что перед читателем разворачивается не монолог, а разговор двух персонажей, где ответы одного из собеседников отсутствуют, а обращение к нему, повторение его вопросов и ответов придает повествованию характер диалогичности. Прием этот обнажает трагизм одиночества героя, да еще в день своего рождения: «В наше время, родной, главное – чтобы компания была... Выпьем, выпьем... Повод? А что, брат, конечно, повод есть... День рождения у меня... Да. Лет сколько? А сколько дашь? Нет, на самом деле? Да ну тебя... Рассмешил, ха-ха...»⁴⁰.

Общим для всех произведений является игра со временем, стремление его приостановить. В этих книгах, в отличие от русских и европейских, угадывается восточное тяготение к медленному проживанию каждого ощущения, события, впечатления. Отсюда и внутреннее время произведений очень ограничено – день, час, неделя, полдня, но чаще вследствие отсутствия сюжета как такового, время вообще отсутствует. И тогда на первое место выдвигается образ повествователя, что чаще всего и встречается в произведениях выбранных авторов.

Уже из первых наблюдений над эпической формой литературы начала века становится ясно, что основное внимание авторов будет сосредоточено на усилении роли повествователя, придании ему мно-

гомерности. Подавляющее количество выбранных произведений обнаруживают устойчивую ориентацию на различные комбинации повествования от первого лица. Этот рассказчик – субъект изображения, достаточно объективированный и связанный с определенной социально-культурной и языковой средой, с позиций которой он и представляет других персонажей. Наиболее часто встречающийся вариант – это один рассказчик на протяжении всего текста, как, например, в произведениях С. Алиева, Ш. Мургузова, Н. Османлы, Н. Мамедова.

В монологах С. Алиева и Ш. Мургузова при помощи языковых средств создаются яркие психологические образы рассказчиков, что и является основой содержания этих произведений. Авторы своей целью видят не рассказ о событиях, произошедших с персонажами, они создают речевой портрет своих героев, делая их таким образом рассказчиками своей судьбы.

Иначе обстоит у Н. Османлы и Н. Мамедова. Их повествователи – представители другой среды, они образованные люди, и к тому же филологи, поэтому их рассказы не только создают портрет самого повествователя, но и под особым углом зрения оценивают происходящее вокруг.

Героиня рассказа Н. Османлы «Фудзияма с клюшками» Аида Велиева ставит себе жесткий, но вместе с тем и довольно ироничный диагноз – «дисфункция брачной железы»⁴¹. Она работает в одном из офисов Баку, и внешняя её жизнь представляется вполне типичной для образованной молодой женщины, вынужденной проводить время в неприятной ей среде «офисного планктона», так ярко воссозданной чуть раньше в романе С. Минаева «Духless».

Жизнь ее меняется после встречи с неким «повелителем сладостей» Мустафой Модестовичем, который виртуально инсталлировал ей в мозг другую память детства (она помнит о том, чего не было, но забывает о 95-лети прабабушки), другую модель жизни (теперь она богатая замужняя женщина с ребенком, нянями и прислугой). Аида, находясь в фантастически построенной двойственной ситуации, впервые задумывается о суетности земного существования, о пошлости своих мечтаний: «Вот я уже могу позволить себе взять в кредит хорошую тачку, обставить квартиру... А впереди? Впереди – сбережения и пенсия. Но остановиться нельзя, нас полчища таких же, вечных хорошистов, больных духом соперничества, любящих эту глянцевою халаву в обмен на потерянное в офисных гробах время»⁴².

Сложность решаемых Н. Мамедовым художественных задач, постановка важных проблем предполагает выбор и довольно изысканной формы. Свойственная большинству эпических форм сюжетность практически отсутствует в книгах Н. Мамедова. Скорее всего в его

творчестве получила развитие общая для современной европейской литературы тенденция к углублению лирического начала в ущерб эпическому, где центральное место занимает не сюжет, а изображение переживаний, мыслей, осмысление прожитого.

В современной прозе очевидна тенденция к развитию процессов, обычно свойственных лирике. Это происходит, когда возникает единство автора и героя так, что зачастую они вообще сливаются, приобретая черты общности биографии, а иногда и имени, как, например, у западных писателей – немца Б. Шлинка («Возвращение», 2006), англичан П. Мейла («Хороший год», 2004), Т. Парсонса («Муж и жена», 2002), Дж. Барнса («Предчувствие конца», 2011), француза Ф. Бегбедера («Французский роман», 2011), норвежца Э. Лу («Допплер», 2004), перуанца М. Варгаса Льоса («Похождения скверной девчонки», 2006) и др. В современной русской литературе эта тенденция очевидна, например, у П. Санаева («Похороните меня за плинтусом», 2007) и З. Прилепина («Санька», 2006).

Во всех упомянутых текстах функция повествования прикреплена к персонажу. Персонаж как бы превращается в автора, а в случае с романом Ф. Бегбедера еще и приобретает внешность и биографию самого автора-создателя, сочинившего роман «в уме, без ручки, с закрытыми глазами»⁴³ и находящегося в том же пространстве и времени, что и события и герои сюжета.

Традиционно в эпосе и драме было четкое разделение субъекта и объекта. Первым с этого пути свернули романтики, придав романтической прозе явные черты лиризма. Далее появилась лирическая проза М. Пруста, Дж. Джойса, И. Бунина, К. Паустовского, А. де Сент-Экзюпери, П. Лене, Ф. Фюмана, З. Ленца, в произведениях которых смысловым центром стало сознание героя, воссоздаваемое через цепь душевных переживаний и мыслей, и, главное, – преломление мира в индивидуальном сознании. Отсюда и усложненный характер передачи явлений и фактов действительности, да и сама действительность приобретает черты воспоминаний, ощущений.

Этими же свойствами наполнена и проза азербайджанского писателя. Сюжетную основу его произведений составляют фрагментарные воспоминания детства, в которых видятся истоки всех волнующих автора вопросов бытия и языка. Книга «Карта мира» начинается следующими словами: «Одно из первых, может быть, самое первое в хронологическом отношении воспоминание: мы тогда еще жили в отцовском доме, я дошкольник, мне максимум 5, но вполне может быть, что и 3–4. Я взобрался на стол у окна, в руках моток ниток. Обвязываю оконные щеколды/затворы ниткой и начинаю поднимать-опускать

шеколды, долго, увлеченно; слежу за наклоном нитки. Мне кажется, что я произвожу нечто очень важное, значимое; я уверен, что творю миры»⁴⁴.

В этом начальном отрывке текста представлено авторское желание показать современного человека, пытающегося разобраться в своих ощущениях, чтобы найти самого себя. Обращение к детским воспоминанием стало довольно часто использоваться авторами современной лирической прозы как пути поиска своего «Я». Красноречиво об этом свидетельствуют первые строки некоторых книг, созданных в начале века разными европейскими писателями. Вот несколько примеров:

– В детстве я всегда проводил летние каникулы в Швейцарии, у дедушки и бабушки. Мама отводила меня на вокзал и усаживала в вагон; если мне везло, то я ехал без пересадки и через шесть часов выходил на перрон, где меня уже поджидал дед...⁴⁵;

– Я старше, чем мой прадед. Капитану Тибо де Шатеньё было 37 лет, когда 25 сентября 1915 года в девять пятнадцать утра, во время второго сражения в Шампани, он погиб где-то между долиной речки Сюпп и опушкой Аргоннского леса⁴⁶;

– Мой прадед был в молодости членом “Народной воли”. Такова семейная легенда. И не исключено, что действительно – числился. Хотя, перекопав (когда пытался искать опору своему самостоянью в истории рода) множество всяких свидетельств и документов, я обнаружил, что имя его упоминается всего однажды...⁴⁷;

– Я проснулся утром и сразу подумал, что заболел. Не почувствовал, а именно подумал. Мысль была точно такой же, как когда просыпаешься в первый день каникул, которых ты так ждал...⁴⁸;

– Вот что я запомнил (в произвольной последовательности):

– лоснящаяся внутренняя сторона запястья;

– пар, который валит из мокрой раковины, куда со смехом отправили раскаленную сковородку...

– запертая дверь, а за ней – давно остывшая ванна.

Последнее, вообще говоря, я сам не видел, но память в конечном итоге сохраняет не только увиденное⁴⁹.

Среди современных русскоязычных писателей Азербайджана Н. Мамедов не одинок. Так же, как и у современных западноевропейских и русских авторов, в его произведениях очевидна склонность к лирическому постижению своего настоящего через воспоминания прошлого.

Повесть Н. Османлы начинается следующими словами: «С самого детства манящая египетская древность, словно всполохи пламени в сознании – просыпается лже-память. Мрачные своды подземелья,

факелы и не потускневшие с веками яркие рисунки на стенах. Мне было шесть лет, когда я застыла у экрана телевизора, впервые увидев фильм о Египте. Египет манил и откликался в снах и странных фантазиях, погружал во что-то мрачное, заставлял взглянуть куда-то вглубь и отталкивал, словно подводя к запретным знаниям о скрытом я, о собственной душе; и, устав биться у запертой двери, я снова отходила на почтительное расстояние, сворачивалась клубком, как опьяненная Сехмет (вторая сущность Бастет), и крепко засыпала»⁵⁰.

Э. Тамилин предваряет свой рассказ детскими воспоминаниями героя: «В детстве мы то и дело бежим к окнам, откуда слышны детские голоса – ищем себе ровню. Со временем мы подолгу простаиваем в окнах, откуда видно, как ходят люди и ездят машины – постигаем взрослую жизнь. Вот так жизнь делит нас между окнами, а мы делим её на счастливую жизнь и непростую...»⁵¹.

Перемещение героя романа Н. Дадашова «Станция “Аврора”» в пространстве автор с самого начала мотивирует его детскими переживаниями: «Нурану было 6 лет, когда произошло то, что изменило всю его дальнейшую жизнь. Он словно мигом повзрослел через ступени жизни, пропустив детство, приземлившись в период, называемый отчаянной юностью».⁵²

Из приведенных примеров становится ясно, что обращение героев к детству, истокам, корням лежит в основе самосознания героев. В случае с азербайджанскими писателями это стремление наиболее интенсивно, так как перед большинством из них стоит вопрос не только поиска своих родственных корней и историй, но и национальной самоидентификации. И тут важно многое: и первые детские впечатления, и раннее ощущение не только двуязычия, но и двукультурности как бытовой нормы, выбор повествовательной формы от первого лица.

В современной европейской литературе и в разных ее национальных вариантах превалирует форма повествования от первого лица, как наиболее приемлемая для выражения общей эпической тенденции к лиричности, саморефлексии, обращенности во внутренний мир более, чем во внешний. У неё есть разновидности – романы в письмах, дневники, репортажи, совмещение первого лица с третьим.

Форма спонтанных дневниковых записей в наибольшей полноте представлена в книгах Н. Мамедова «Карта языка» и «Место встречи повсюду». По принципу репортажного письма выстраивается художественный материал в повести И. Сафарали «Три удивительных дня Фахраддина Б.».

Еще реже встречается соединение авторского повествования от третьего лица с прямым голосом, как правило, центрального персонажа, рассказывающего свою историю или комментирующего происходящее. Такую структуру произведения выбрал Б. Мамедов в романе «Святой грешник». Здесь основному повествованию от третьего лица предшествуют развернутые «Вступление» и «Введение», написанные от первого лица. Во «Вступлении» автор-герой описывает последние минуты перед началом важного дела: «Тихо встаю, надеваю халат и прохожу на кухню. Включаю свет, зажигаю газ, кормлю рыбок в аквариуме и сажусь за компьютер. В уме готовый роман “Святой грешник, или жизнь по-страусиному” – мечта всей моей жизни»⁵³. «Введение» обращено к читателю, где автор-создатель объясняет свой замысел и название книги. Помимо этого внутрь авторского повествования включены дневниковые записи героя, соперничающие по объему с эпическим материалом. В них очевидно сильное влияние просветительского романа воспитания с присущей ему дидактической направленностью. Классики этого жанра (Г. Филдинг, Т. Смоллет, Ж.Ж. Руссо) формировали нравственное сознание читателя, не только описывая поведение своих героев, но и напрямую – авторским текстом. Так же поступает и Б. Мамедов. Содержательную сторону этих отступлений составляют рассуждения о смысле любви, предназначении семьи, родительском долге. «Живи так, чтобы ни о чём не сожалел, не извинялся, не опускал глаза, не прятался, а главное – не проклинал себя. Представь, что тот, кому ты сделаешь больно, плачет – и тогда ты не захочешь сделать это. Представь, что завтра ты вместе со всеми умрёшь – и тогда ты не захочешь обидеть или обидеться на кого-то»⁵⁴.

Подобные вариации с повествователем в современной европейской прозе представлены в романах «Искупление» (2001) И. Макьюэна и «Лавр» (2013). Е. Водолазкина. У англичанина Макьюэна в эпилоге знаменитая писательница рассказывает подлинные истории своих героев, которые в трех частях уже прочитанного читателем романа заканчиваются иначе. Е. Водолазкин наполняет текст романа развернутыми монологами героя, обращенными к умершей возлюбленной, в которых он сообщает ей о событиях своей жизни.

Выстраивая сложные повествовательные конструкции, писатели прежде всего работают над созданием образа повествователя, который порой совпадает и с образом главного героя, но, что важнее, выстраивается образ самого создателя, который чаще всего предстает как личность образованная, впитавшая обширный культурный контекст разных эпох. Цитирование, ссылки на литературные авторитеты становятся важным средством создания образа.

Неизбежно возникает вопрос о литературном и культурном контексте произведений современных азербайджанских авторов, без которого невозможна вытекающая из двуязычия двукультурность. Контекстуальность литературы позволяет определить вектор её развития, понять степень и качество гуманитарных знаний героев. Здесь очевидно превалирует общеевропейский литературный и культурный контекст. Более того – само обращение к литературным и культурным реалиям свидетельствует об устойчивой тенденции современной русскоязычной азербайджанской литературы к включению в современный европейский литературный процесс.

Использование в своих книгах цитат и образов из огромного количества имен русской и европейской классики становится для Н. Мамедова одним из основных принципов создания художественной образности, привносит определенный филологизм в его прозу. В воспоминаниях детства герой обращает внимание на то, как формировался его литературный вкус, какие книги он может читать с любого места: «Валам олум», «Песнь о Гайавате», «Ара-ол масаани», «Боги Древней Греции». «Письмо как разматывание первоначального чтения, данного в детстве откровения, его уточнения и шлифовки. Расшифровка на протяжении всей жизни молитвы, прочитанной на ухо новорожденному»⁵⁵.

Для Н. Османлы контекстуальность является одним из главных средств создания художественного образа. Герои повести свободно ориентируются в творчестве В. Набокова, М. Булгакова и В. Пелевина, знакомы с фильмами «Чучело» Р. Быкова и «От заката до рассвета» Родригеса, цитируют Станиславского, любят картины Гойи. Они включены и в современную жизнь со списками Форбса, «дребеденью Малахова», журналом «Бизнес и жизнь». Центральный эпизод повести – волшебное появление в кабинете героини «гигантского портрета, шириной в полтора и высотой в три метра»⁵⁶, не зафиксированное ни одной видеокамерой и не замеченное другими коллегами, – прямая аллюзия на гоголевский «Портрет».

Для высокообразованных и интеллектуально развитых героев Н. Мамедова и Н. Османлы широта контекстуальных связей вполне очевидна, ею определяется атмосфера их существования. Другое дело у З. Акифоглу в романе «Гангал», где автору важно показать не только столкновение законопослушного бакинца с криминальной группировкой, но и противостояние разных слоев современного общества, между которыми автор не видит возможности взаимопонимания.

В данном случае именно культурный контекст и определяет различие двух миров. Султан – молодой человек из приличной семьи – обладает обширными даже для своего круга знаниями. Автор плотно

населяет именами и образами знаменитостей его мир: Бальзак, Ньютон, Эйнштейн, Хокинг, Шекспир, Куинджи, Менделеев, Л. Кэррол. А его криминальные соперники характеризуются в основном отборной бранью.

Использование культурного контекста для создания литературной атмосферы и образов персонажей известно со времен классической литературы. Постмодернистский эксперимент конца XX в. придал ему особое значение, так что контекст стал неотъемлемой частью практически всех современных произведений.

В романе С. Гандлевского «[Нрзб.]» (2001) при воссоздании писательской среды вполне мотивировано обращение к произведениям Стерна, Дефо, Байрона, Фолкнера, Т. Манна, Гёте, Лессинга, Дж. Лондона, Л. Шестова, М. Цветаевой. У С. Минаева совершенно иной идеологический и историко-культурный контекст, соответствующий времени, – Б. Полевой, Уэльбек, Булгаков, Г. Миллер, Эллис, Дитрих, Мураками, Пушкин, Лермонтов, Грибоедов, группа «Битлз».

Среди западных писателей выделяется, несомненно, Ф. Бегбедер, сумевший сделать ссылки, аллюзии, цитирования, пародирования одним из главных средств создания образа героя-рассказчика. «Французский роман» изобилует отсылками к «Королю Лиру» Шекспира, Бодлеру, Ронсару, «Великому Гэтсби» Ф. С. Фицджеральда, «Воспитанию чувств» Г. Флобера, Лимонову, «Анне Карениной» Л. Толстого. В данном случае речь идет уже о средстве создания образа главного героя, ставящего себя выше навязываемого ему общества. Автор обращается не только к литературным образам, но и к классическим композиционным приемам: полемике с читателем, цитированию протоколов допросов, графическим изображениям, поясняющим словесные описания. Одно из таких изображений автор называет «Картографией встречи» его родителей, проживавших в юности на виллах в Гетари. Ближе всего к творческой манере французского писателя примыкает стиль Н. Мамедова, наиболее смело экспериментирующего с формой. В немалой степени это связано с типом литературного героя обоих писателей, который явно выделяет себя из толпы, претендует на исключительность, прежде всего интеллектуальную и творческую: «Уже можно и нужно позволить себе «чтение по диагонали». В особенности, большей части, так называемых, современных текстов, после того как я ощутил *настоящее, сущность* (в письме и вообще в, сотворённом), я имею на это полное право»⁵⁷. Отсюда и изысканная аллюзивность, понять которую может только избранное окружение писателя (например: «Тишина. Пятистопным дактилем пролаяла далёкая собака. Тишина»⁵⁸).

Так же, как и Ф. Бегбедер, Н. Мамедов использует графические изображения, поясняющие мысль⁵⁹. В произведениях этих авторов принявший условия игры читатель, несомненно, угадывает травестирование приемов Л. Стерна.

Большое внимание уделяется усложнению повествовательной структуры всякого рода вставными конструкциями. Без них не обошелся ни один современный писатель, а иные вообще сделали этот прием основным. Предыстории, сны, видения, вставные рассказы, сноски, документы, внутренние монологи – в арсенале их средств художественной изобразительности. Здесь вообще трудно представить какие-либо новшества. Наоборот, внесюжетные элементы произведений используются писателями обширно и традиционно. Самым широко употребляемым является сон, в основном как сновидение, а не состояние. Его можно найти в работах Ш. Мургузова, Н. Османлы, И. Сафарали, Т. Ахундовой, Б. Мамедова, Н. Дадашова, З. Акифоглу.

Обращает на себя внимание не частое использование одного из популярнейших в свое время внесюжетных элементов – эпиграфа. В этом русскоязычные азербайджанские писатели скорее тяготеют к представителям русской литературы, чем западной. Подавляющее большинство современных западных книг снабжено посвящениями и (или) эпиграфами. Среди русских книг посвящения и эпиграфы встречаются значительно реже. Показательно использование внесюжетных элементов в построении книги С. Минаева «Духless, или Повесть о настоящем человеке» и Е. Водолазкина «Лавр, неисторический роман» – они буквально ими насыщены. Указанная отсылка к «Повести о настоящем человеке» придает произведению обобщающий характер. Автор, как и Б. Полевой, несомненно «попал в нерв поколения», что проявилось в исключительной популярности каждой из книг среди молодёжного читателя своего времени. Травестирование советской литературы продолжается и в тексте этого романа («Они сражались за розницу»⁶⁰). Кроме того, автор использует названия и эпиграфы к каждой главе на русском и английском языках, цитаты из интернета, модных журналов, мультфильмов, произведений Э. Лимонова, объявлений, бухгалтерских смет, слоганов.

В романе Е. Водолазкина используются абсолютно те же приемы – меняется только объект изображения. Писатель воссоздает не современный культурный контекст, как С. Минаев, а наоборот, имитирует (ведь роман «неисторический»!) некую условную реальность. Этим объясняется и деление структуры произведения на «Пролегомену», «Книгу познания», «Книгу отречения», «Книгу пути», «Книгу покоя», буквенное обозначение номеров глав, использование архаичной лексики⁶¹.

Современная проза демонстрирует разнообразие языковых характеристик, обусловленных индивидуальностью автора, его приверженностью к тому или иному литературному направлению, отношению к литературной традиции, склонностью к языковому эксперименту. Общей чертой, объединяющей произведения, созданные в русле разных художественных направлений, является стремление их авторов погрузить читателя в стихию живой речи. У азербайджанских писателей это проявляется в разговорном двуязычии персонажей, а представители русской литературы чаще склоняются к примитивизации языка (порой доходящей до нецензурной лексики) и, как следствие, примитивизации картины мира.

Расследование собственного прошлого предпринимается героями в непростые моменты своего существования. Память становится главным орудием обретения самого себя. Одни герои обращаются к детству, чтобы обрести себя и найти смысл в том, что с ним происходит. Другие, наоборот, разбираются в настоящем, чтобы обрести свое детство, а вместе с ним и чувство сопричастности большой семье. У третьих есть и большая семья и яркое насыщенное событиями и друзьями детство, но вся жизнь переворачивается из-за любви. Об этом книги Т. Ахундовой, Н. Дадашова. В них страстное чувство героев определяет их жизнь, отвлекает от намеченных планов. Таким образом, рассказ об этом чувстве становится путем к освобождению от него.

Очевидность формальной близости еще не может служить доказательством единства содержания. Однако несомненно, что в подавляющем своем большинстве современную прозу объединяет определенный тип субъективного повествования. В анализируемых произведениях явно наметился отход от эксперимента элитарного искусства и острой сюжетности массовой литературы и возрастание ее интереса к одной из традиционных форм – лирической прозе.

Формальный и содержательный анализ русскоязычной литературы Азербайджана позволяет прийти к выводу, что современные прозаические произведения обладают существенными признаками формальных жанровых и тематических сходжений с произведениями других европейских литератур, прежде всего русской, что позволяет говорить о наметившейся общности развития современного европейского литературного процесса.

Примечания

- ¹ «О Хазар! Это таинство Слова» / Сост. Д. Дадашидзе. Ганновер-Киев: Melik-Verlag, 2003.
- ² Илический А. На гребне двух волн // Мамедов Н. Карта языка. Баку: Qanun, 2010, С. 3.
- ³ Там же. С. 67.
- ⁴ Мамедов Н. Место встречи повсюду. М.: Русский Гулливер, 2013. С. 83.
- ⁵ Там же. С. 35.
- ⁶ Мамедов Н. Карта языка. С. 44–45.
- ⁷ Мамедов Н. Место встречи повсюду. С. 83.
- ⁸ Османлы Н. Фудзияма с клюшками // Баку и окрестности. Альманах. Баку: Али и Нино, 2012. С. 56.
- ⁹ Мургузов Ш. День рождения // Баку и окрестности. Альманах. С. 12.
- ¹⁰ Там же. С. 10.
- ¹¹ Там же. С. 23.
- ¹² Сафарали И. Три удивительных дня Фахраддина Б. // Баку и окрестности. Альманах. 2012. С. 98.
- ¹³ Акифоглу З. Гангал. Баку: Qanun, 2013. С. 81.
- ¹⁴ Там же. С. 90.
- ¹⁵ Тамилин Э. В Москву за билетом в Торонто. Баку: Qanun, 2010. С. 6.
- ¹⁶ Мамедов Б. Святой грешник. Баку: Qanun, 2011. С. 14.
- ¹⁷ Мамедов Н. Карта языка. С. 15–16.
- ¹⁸ Илический А. На гребне двух волн. С. 4.
- ¹⁹ Османлы Н. Фудзияма с клюшками. С. 69.
- ²⁰ Там же. С. 78.
- ²¹ Акифоглу З. Гангал. С. 69.
- ²² Там же. С. 135.
- ²³ Сафарали И. Три удивительных дня Фахраддина Б. С. 102.
- ²⁴ Ахундова Т. Порой. Баку: Qanun, 2005. С. 156.
- ²⁵ Там же. С. 158.
- ²⁶ Мамедов Б. Святой грешник. С. 14.
- ²⁷ Там же. С. 24.
- ²⁸ Тамилин Э. В Москву за билетом в Торонто. С. 13.
- ²⁹ Мамедов Н. Карта языка. С. 54.
- ³⁰ Там же. С. 75.
- ³¹ Мамедов Б. Святой грешник. С. 85.
- ³² Акифоглу З. Гангал. С. 104.
- ³³ Мамедов Б. Святой грешник. С. 199.
- ³⁴ Баку и окрестности. Альманах. С. 5.
- ³⁵ Там же. С. 5.
- ³⁶ Сафарали И. Три удивительных дня Фахраддина Б. С. 121.
- ³⁷ Мамедов Б. Святой грешник. С. 109.
- ³⁸ Дадашов Н. Станция «Аврора». Баку: Qanun, 2013. С. 109.
- ³⁹ Алиев С. Часовая цепочка // Баку и окрестности. Альманах. С. 8.
- ⁴⁰ Мургузов Ш. День рождения. С. 10.

- ⁴¹ Османлы Н. Фудзияма с клюшками. С. 51.
- ⁴² Там же. С. 78.
- ⁴³ Бегбедер Ф. Французский роман. СПб.: Азбука, 2012. С. 11.
- ⁴⁴ Мамедов Н. Карта мира. С. 6.
- ⁴⁵ Шлинк Б. Возвращение. М.: Азбука, 2013. С. 5.
- ⁴⁶ Бегбедер Ф. Французский роман. С. 7.
- ⁴⁷ Бутов М. Свобода. М.: АСТ, 2011. С. 5.
- ⁴⁸ Гришкова Е. Рубашка. М.: Махаон, 2012. С. 5.
- ⁴⁹ Барнс Дж. Предчувствие конца. М.: Азбука, 2012. С. 3.
- ⁵⁰ Османлы Н. Фудзияма с клюшками. С. 50.
- ⁵¹ Тамилин Э. В Москву за билетом в Торонто. С. 6.
- ⁵² Дадашов Н. Станция «Аврора». С. 5.
- ⁵³ Мамедов Б. Святой грешник. С. 6.
- ⁵⁴ Там же, С. 189.
- ⁵⁵ Там же. С. 32.
- ⁵⁶ Османлы Н. Фудзияма с клюшками. С. 65.
- ⁵⁷ Мамедов Н. Карта языка. С. 38.
- ⁵⁸ Там же. С. 47.
- ⁵⁹ Там же. С. 32.
- ⁶⁰ Минаев С. Духless, или повесть о ненастоящем человеке. М.: Астрель, 2012. С. 139.
- ⁶¹ «Неделя имат семь дний и прообразует житие человеческое: а-й день рождения детища, в-й день юноша, г- -й день совершен муж, д-й день средовечие, э-й день седина, е-й день старость, з-й день скончание» (Водолазкин Е. Лавр. М.: АСТ. 2013. С. 86).

ПРИЛОЖЕНИЕ. В ПОМОЩЬ СТУДЕНТУ

В. В. Шервашидзе (Москва)

ДРАМА «ЛИТЕРАТУРНОГО СОЗНАНИЯ»: ОТ РОМАНТИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ

Проблема саморефлексии культурного сознания была впервые поставлена йенскими романтиками под знаком романтической иронии. Речь идет о драме «нечистой совести» литературы, которая представляет интерес не только для профессионалов, но для каждого читателя, т.к. она связана с самим существованием литературы как социального института. В «момент истины», особого озарения каждый читатель ощущает условность литературы. С позиции современных подходов эта проблема рассматривается в рамках зависимости писателя от социокультурного контекста.

Каждый писатель опутан «сетью культуры, ускользнуть из которой невозможно». Зависимость писателя, по утверждению Р. Барта, проявляется в «тирании дискурсов», опосредованной «художественным языком», на котором говорит писатель. Тирания дискурсов схематизирует действительность, представляя собой ценностно-смысловую парадигму, обуславливающую мировоззренческую и эстетическую позицию писателя. Из этого следует вывод – тот или иной язык организует и классифицирует действительность, навязывая писателю «готовые формы», в которые должна отлиться его субъективность. Литература представляет хранилище этих форм, из которого писатель черпает соответствующие топосы: тематические, сюжетные, композиционные, стилевые и т. д.

Таким образом, схематизм является природной сущностью литературы. Литература внутренне протестует против своей условно-схематической природы; конфликт разыгрывается от несоответствия стремления литературы стать безусловно-адекватным отражением реальности и невозможности его достичь. Отталкиваясь от определения Р. Барта – реального (понимаемого как неисчерпаемая в своей многополярности полнота бытия) и реальности (однополярного среза бытия) можно сказать, что любой литературный язык стремится воплотить именно реальное, но ему доступна лишь та или иная реальность, т. е. писатель способен лишь выхватить из полноты бытия некий «однополярный», частичный смысл.

Осознание ущербности всякого литературного языка является движущей пружиной обновления и эволюции литературных форм. «Тоска» по «безусловному художественному языку» (языку адекватному всей полноте жизни) и есть тоска по невозможному, определяющая основной конфликт литературного сознания. Развитие литературы происходит за счет стремления «овладеть жизнью». В этом суть создания все новых художественных форм (языков). Бесконечная изменчивость жизни превращает эти «новые формы» в условные, оставляя позади себя «бестелесные и бессмысленные маски»¹. Смена литературных языков напоминает погоню за миражем. Драма этих «новых языков» в том, что стремясь к абсолюту, они способны воплотить лишь частичные смыслы бытия, но каждый «новый язык» рождается из ощущения открытия подлинной и окончательной правды о полноте бытия. Эта иллюзия и есть «нечистая совесть литературы», ее «ложное сознание»². Радикальный разрыв романтизма с предшествующей культурной традицией, сомнение в неограниченных возможностях разума, разрушение однозначности, утверждение культа искусства и гениоцентризма произвели эстетическую революцию. Философия Фихте, его идеи о гении-творце, способном из хаоса создать гармонию, выдвигают на первый план художника-мыслителя, постигающего глубины мироздания посредством «поэтической рефлексии», фантазии и воображения. «Крылья фантазии» придают рефлексии (размышлению) свободный характер, переводя процесс логический в субъективную эмоцию. Фихтеанская концепция мира как отражения субъективного «я» – «мир становится системой зеркал»³ порождает протеистичность истины, обуславливая многозначность толкований. Философия Шеллинга, рассматривающего жизнь как бесконечный процесс творчества, обусловила осознание проблематичности реальности, находящейся в вечной незавершенности и становлении. «Все в мире создается заново и имеет бесконечно изменчивые лики»⁴.

Ф. Шлегель и К. В. Зольгер считали основной причиной условно-одномерного характера любого языка неразрешимое противоречие между бесконечной изменчивостью жизни и ее конкретными эмпирическими воплощениями. Представление об иронии немецкие романтики (Ф. Шлегель и К. В. Зольгер) соединили с философией Шеллинга: «Ирония содержит и пробуждает чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, между возможностью и необходимостью всей полноты высказывания»⁵.

Романтическая ирония предлагала новое, освобождающее от нарочитой серьезности отношение к миру и его отражению в искусстве, при помощи игрового, отстраненного отношения к собственному творчеству. «Этот парящий, все разрушающий взгляд, оглядываю-

щий все с высоты и бесконечно возвышающийся над всем обусловленным, в том числе и над собственным искусством, добродетелью или гениальностью»⁶, был назван романтической иронией. Эта отстраненность, этот «взгляд со стороны» давал возможность создателям романтической иронии раскрыть всю «ущербность конечного», неспособность произведения искусства отразить жизнь во всем ее многообразии. В романтической иронии заложена двойственность, парадоксальность восприятия. Художник осознает свое творение «как нечто божественное и вместе с тем как ничтожное»⁷.

Романтический художник, осознавая невозможность «исчерпывающей полноты высказывания», обыгрывает этот разрыв буффонадой и шутством. Игровое отношение к литературе в йенском романтизме превращается в самоцель. Мысль Шлегеля разрывается между двумя полюсами: ирония разрушает условность, схематичность культурных языков, но взамен не способна предложить ничего нового. Романтическая ирония предполагает состояние «вечного томления» по идеалу, т. е. по безусловному. Но эта вечная неудовлетворенность, фиксирующая границы романтических возможностей, следует «строжайшей закономерности», и, по определению Ф. Шлегеля, в конечном счете должна обречь себя на молчание. В произведениях Л. Тика, Гофмана несмотря на все их усилия играючи воспарить над жизнью, звучит не только ирония, но и самоирония – осознание бессилия художника преодолеть разрыв «между конечным» (т. е. недовоплощенным) и бесконечным (т. е. адекватным отражением полноты бытия). Киркегор, который осуществил разрушение и одновременно завершение романтизма, назвал романтическую иронию «эстетическим выходом»⁸.

Реконструируя художественные открытия романтиков, С. Малларме опирался на неоплатоническую структуру мира («демон аналогий»). Стремление примирить Дух и Материю, Реальное и Идеальное, создать облик вечной Красоты, привело Малларме к обоснованию природы творчества как новой абсолютной реальности, в которой провозглашается независимость слова от обозначаемой вещи. Поэт предвосхитил концепцию «плавающего означающего» Лакана. Слово освобождается от субъективного вдохновения: важно устранить субъект высказывания, т. е. автора. «Мне нравится прибегать к безличности, которая представляется мне освящением»⁹. Авторское самоустранение диктовало новые формы выразительности: «дать инициативу словам, высвечивающим связь всего со всем»¹⁰.

Осмысление новой поэтики приводит Малларме к постижению «Ничто»: «Моя мысль помыслила себя и пришла к «чистой идее»»¹¹. «Чистая идея» принадлежит миру «первосущностей», платоновских эйдосов. Воплощением «чистой идеи» или «Неизреченного» является

символ, который «притягивает к неведомому, но никогда не позволяет его достичь»¹².

Поэзия Малларме постепенно превращающаяся в «чистую концепцию», в «сияние идеи», усложняется сопоставлением несопоставимого, бесконечным ритмом субъективных ассоциаций. Эта «представленная» в словесном воплощении новая реальность бесконечных соответствий и аналогий, становится в силу своего единства символом нового абсолютного текста, «идеальной поэзией».

Малларме считал, что «языки несовершенны в силу того, что многочисленны, недостает высшего»¹³. Поиск этого языка им осуществляется в грандиозном проекте орфического истолкования Вселенной – в «Книге, Орудии Духа». «Подобный труд может быть только анонимным, т.к. текст в нем говорит сам собой, без авторского голоса»¹⁴. Такой текст строится по пространственным законам, границами которых является страница. Малларме использует различные шрифты, размеры букв, придавая особое значение ритму фразы. Герметичность поэмы, усложненной пропусками и пустотами, обусловлена концепцией Молчания как знака соприкосновения Духа с тайной неизреченного.

Малларме во многом предвосхитил эстетику постмодернизма. Р. Барт напишет: «Малларме полагает, и это совпадает с нашим современным представлением, что говорит не автор, а язык; письмо – изначально обезличенная деятельность... суть поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом»¹⁵.

Диалог столь отдаленных культур – символизма и постмодернизма – подтверждает идею Лотмана о движении культуры через взрывы. «Мы можем без преувеличения утверждать, что Малларме за полстолетия до Соссюра заложил на свой манер основы структурной лингвистики; мы можем утверждать, что за столетие до Леви-Стресса «демон аналогии» подтолкнул его к поискам того, что сегодня называется изоморфизмами между структурами нашего разума, структурами мира, во имя постижения «соразмерности взаимоотношений всего и вся»; и наконец, мы можем утверждать, что также за столетие до Барта он определил поэтический язык как язык множественный, имеющий иную природу, чем язык обыденный»¹⁶. Бессилие обыденного языка выразить сущность мира, «тайну неизреченного», воплощает молчание в поэтике Малларме.

Демарш против условности языка – «социального органа» – приняли сюрреалисты. Они искали противовес языку повседневного общения, «прозаическому слову», не способному выразить «высшую реальность» (surrealité), под которой подразумевались некие первоосновы жизни. Способом адекватного отражения сюрреальности, А. Бретон провозглашает бесконтрольную спонтанность выражения –

автоматическое письмо. Автоматическое письмо, освобождая из под контроля разума стереотипы и клише современной культуры, законсервированные в бессознательном, дает им заговорить в полный голос. «Спонтанность, – подчеркивал Р. Барт, – является верхом условности. Это тот самый окаменевший, клишированный язык, который у нас обнаруживается прямо под рукой в тот самый миг, когда мы вознамерились говорить спонтанно»¹⁷.

Попытки сюрреалистов найти истоки современного сознания, «докультурного языка», провалились, т.к. человеческое бытие являющееся продуктом культуры, «детерминировано социокультурным контекстом», за пределы которого нет выхода¹⁸. «Человек говорящий не в силах сбросить с себя путы норм и предписаний языка, который он избрал орудием общения. Язык не поддается разрушению»¹⁹.

Драма «нечистой совести» литературы в модернизме обыгрывается на другом эстетическом и мировоззренческом уровне, обусловленном ницшеанской идеей мира как представления и бергсонизмской «концепцией длительности», провозглашающей вечную непрерывность становления и изменчивость реальности. Ницшеанская идея искусства как «способа разукрасить пустоту», обуславливает принцип самовыражения, «повторения и воссоздания художником собственной реальности»²⁰. «Язык, как выражение всеобщего, не способен выразить сокровенное, связанное с единичным понятием»²¹. Осознание бессилия языка выразить всю полноту бытия порождает игровое отношение к искусству, и к собственному творчеству. В отличие от романтической, ирония модернистов – трагическая ирония или «эстетизм без иллюзий»²², по определению Киркегора. «Эстетизм без иллюзий» пронизан горькой самоиронией писателя, оценивающего свое творчество как «созидание ради ничто», как «узор на песке».

Постмодернизм, обусловленный триадой «Смерть Бога, конец истории, конец романа», принадлежит «новой эре» в истории культуры, – «эре подозрения». Идея интенциональности сознания Гуссерля разрушала антропоцентрическую картину мира, утверждала автономность мира и непостижимость его смысла. «Жизненный мир, мир очевидностей может быть лишь описан. Научные методы неспособны постичь реальность. К концу жизни я понял, что невозможно раскрыть смысл реальности, что все, снова и снова, надо начинать с нуля»²³. В программной статье Н. Саррот – «Эра подозрения» – под «подозрение» попадает всякая интерпретация, фактография, социальные, психологические, идеологические характеристики. Постмодернистские писатели – наследники «эры подозрения» – сомневаются в собственной способности создавать реальность, не искажая ее. Функция романа не сводится к развитию фабулы, а определяется теорети-

ческими размышлениями о статусе литературы и письма. Голос нарратора становится не только объектом, но и субъектом размышлений о зыбкости и неопределенности реальности, об искажениях в повествовании. Опыт самокритики литературы ее же средствами реализуется в постмодернизме. В книге «Постмодернистский удел» (1979) Ж.-Ф. Лиотар заявляет об «эрозии веры в великие истории – в метарассказы и метадискурсы»²⁴.

Постмодернистские писатели сомневаются в собственной способности адекватного отражения всей полноты бытия. Под влиянием «теории» (Ж. Лакана, Р. Барта, Ж. Деррида, М. Фуко и др.) литературное произведение замыкается в пределах языка, становясь зеркалом самого себя. Произведение рассматривается как знак, «отвергающий референциальные коды»²⁵. Объектом повествования становится самопорождающийся текст, уничтожающий всякую модальность, а персонажи представляют собой словесные конструкции, «существа с бумажными внутренностями», не имеющие аналогов в действительности. Происходит разрушение когнитивной функции языка и бальзаковской модели романа. Текст превращается в обезличенную речь, демонстрируя деструкцию атрибутов идеологического манипулирования – антропоцентризма, субъективизма, логоцентризма.

В постмодернизме нет ни одной ситуации, персонажа или мотива, взятых из реальности. Любой мотив, образ, эпизод оказывается готовым литературным топосом, отсылающим при помощи аллюзий, цитаций, реминисценций к другим топосам, образуя замкнутое пространство из множества взаимоотражающих зеркал или «дурной бесконечности» литературы, по определению М. Бланшо. Поэтическим воплощением бартовского понятия текста как интертекста, «в котором присутствуют на различных уровнях тексты предшествующей окружающей культуры»²⁶ является строчка из Ахматовой:

Но, может быть, поэзия сама
Одна великолепная цитата.

В постмодернистском романе открыто демонстрируется условность литературного текста или «обнаженность приема»: автор появляется как персонаж, становясь частью художественной иллюзии: «Борхес и я» Борхеса. «Завтрак для чемпионов» Воннегута; «Женщина французского лейтенанта» Фаулза. «Роман должен иметь прямое отношение к настоящему времени писателя. Поэтому не притворяйся, что ты живешь в 1867 году. Или добейся того, чтобы читатель понимал, что ты притворяешься»²⁷.

Роман И. Кальвино «Если однажды зимней ночью путник» (1979) написан не в первом, не в третьем, а во втором повествовательном

лице, в форме обращения к читателю. Читатель с первых же страниц становится активным участником действия, а на последней странице даже женится на читательнице, иронически воплощая модель «идеального читателя». Игровое отношение к литературе, участие читателя и писателя в этой игре, демонстрирующие «сочиненность» текста, были названы английским писателем и критиком Д. Лоджем «коротким замыканием». Постмодернистское пародирование различных жанров как массовой, так и классической литературы, направлено на условно-клишированный характер любого литературного языка, т. е. на «литературность» литературы как таковой. Метод интертекстуальности – образ мира как текста – подразумевает произвольную игру значений различных текстов культуры, которые являются частью «всеобщего текста».

Р. Барт, основываясь на теории интертекстуальности. (каждый текст – это интертекст). делает вывод о зависимости писателя от социокультурного контекста или социолекта. Концепция Барта обуславливает идею исчезновения индивидуального сознания в культурных языковых практиках (т. е. смерти автора, персонажа, читателя). В теории Барта возникает понятие «письма», т. е. «смерти индивидуального текста» (уникальности стиля каждого писателя), который растворился в бесконечном поле «анонимных формул и цитат»²⁸.

Постмодернистская игра, иронизируя над «сочиненностью» литературного текста, лишена стремления к творчеству, к созданию новых форм и художественных приемов. Опыт постмодернизма учит наслаждаться накопленными богатствами культуры, так как никакая непосредственность через посредство литературы невозможна, а писателю не дано преодолеть условность литературных языков и вырваться за их пределы. Постмодернистская игра – это «игра в бисер», пророчески описанная Г. Гессе в одноименном романе «Игра в бисер» (1943 г.), это игра со всем содержанием и всеми ценностями прежней культуры. Но обязательным условием игры является запрет творчества²⁹. Роман Г. Гессе, написанный задолго до возникновения постмодернизма, подтверждает мысль Новалиса о пророческом даре художника, об опережающем, интуитивном прозрении художественного творчества. «Истинный поэт – провидец будущего»³⁰.

Разнообразие форм, использованных постмодернизмом, демонстрирует готовность к общению, к диалогу с любой культурой и отрицает любую тотальность в искусстве, что способствовало развитию адекватных эпохе форм искусства, благодаря которым «станут видными и далекие созвездия будущих культур»³¹.

Примечания

- ¹ Гете И. В. Об искусстве и литературе. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М.: Художественная литература, 1980. С. 119.
- ² Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. С. 143.
- ³ Гайденко П. П. Философия Фихте и современность. М.: Мысль, 1979. С. 89.
- ⁴ Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 58.
- ⁵ Шлегель Ф. Критические фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М. МГУ, 1980. С. 108.
- ⁶ Там же. С. 42.
- ⁷ Зольгер К. В. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М.: Искусство, 1978. С. 422.
- ⁸ Wahl J. Kirkegaard et le romantisme. P.: Edition Grasset, 1966. P. 101.
- ⁹ Mallarmé S. Correspondance complète 1862–1871 suivie de lettres sur la poésie 1872–1898. P.: Gallimard, 1999. P. 350.
- ¹⁰ Малларме С. О литературной эволюции // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдородора. М.: МГУ, 1993. С. 495.
- ¹¹ Mallarmé S. Lettre à Henri Cazalis du janvier 1864 // Mallarmé S. Correspondance complete. P. 342.
- ¹² Малларме С. О литературной эволюции. С. 492.
- ¹³ Mallarmé S. Crise de vers // Mallarmé S. Oeuvres complètes. P.: Gallimard, 1945. P. 363.
- ¹⁴ Малларме С. О литературной эволюции. С. 423.
- ¹⁵ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Алетея 1989. С. 425.
- ¹⁶ Michaud G. Message poétique du Symbolisme. P.: Edition Seuil, 1961. P. XXI.
- ¹⁷ Барт Р. Избранные работы. С. 554.
- ¹⁸ Там же. С. 552.
- ¹⁹ Там же. С. 556.
- ²⁰ Catut A. Le mythe de Sysiphe. P.: Edition Grasset, 1992. P. 135.
- ²¹ Catut A. Essais. P.: Gallimard, 1965. P. 167.
- ²² Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. М.: Мысль, 1970. С. 52.
- ²³ Husserl E. La crise des sciences européennes et la phenomenology transcendante. P.: Edition Seuil, 1987. P. 235.
- ²⁴ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – СПб.: Алетея, 1998. С. 115.
- ²⁵ Барт Р. Избранные работы. С. 548.
- ²⁶ Там же. С. 540.
- ²⁷ Фаулз Д. Женщина французского лейтенанта. М.: Гудьял-Пресс, 1998. С. 290.
- ²⁸ Барт Р. Избранные работы. С. 530.
- ²⁹ Гессе Г. Игра в бисер. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 204–205.
- ³⁰ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 98.
- ³¹ Ницше Ф. Собр. соч.: в 5 т. Т. 4. «Несвоевременные размышления». СПб.: Азбука-классика, 2011. С. 65.

АННОТАЦИИ

Анциферова О. Ю. Культурные идеологемы в творчестве Донны Тартт.

Три романа Донны Тартт прочитываются в свете размышлений писательницы о роли классики в самоопределении современного молодого героя. В «Тайной истории» уроки классики приводят героев к нравственному тупику и саморазрушению, в «пост-южном» романе «Маленький друг» чтение классической приключенческой литературы пробуждает в героине неукротимую страсть к расследованию зловещего преступления, в «Щегле» классическая культура становится для героя единственным, что позволяет сохранить надежду и верность самому себе.

Ключевые слова: Донна Тартт, «Тайная история», «Маленький друг», «Щегол», классическое наследие, Bildungsroman, постмодернизм, классика, современная культура США.

Antsyferova O. Yu. Cultural Ideologemes in Donna Tartt's Works.

Three novels of D. Tartt are interpreted as her different stances towards the role of the Classics in today's sociocultural situation. In «The Secret History» the acquaintance with the Classical legacy leads young heroes to self-destruction, in the post-Southern novel «The Little Friend» the main character is inspired by the classical adventure literature to undertake her own investigation of the ominous crime. In «The Goldfinch» the classic masterpiece of C. Fabritius helps the hero to sustain his self-identity and to overcome his traumatic experience.

Keywords: Donna Tartt, «The Secret History», «The Little Friend», «The Goldfinch», Classical legacy, Bildungsroman, postmodernism, Antique Classical legacy, contemporary American culture

Азадовский К. М. Генрих Бёлль и советские «диссиденты».

В статье рассматриваются контакты Г. Бёлля с диссидентски настроенными советскими писателями, переводчиками и критиками, в том числе – А. Солженицыным, Л. Копелевым, Р. Орловой, К. Богатыревым, А. Ахматовой, Е. Эткиндром, И. Бродским, В. Адмони и др., освещается правозащитная деятельность Бёлля, его взгляды и разнообразная помощь, которую он оказывал лучшим представителям интеллигенции в СССР. Обсуждается термин «диссидентство» и его бытование в советских литературных кругах.

Ключевые слова: Генрих Бёлль, советские писатели-диссиденты, советская интеллигенция, советско-западноевропейские литературные связи, Лев Копелев.

Azadovski K. M. Heinrich Böll and the Soviet Dissidents.

The article dwells on Heinrich Böll's contacts with the Soviet dissident writers, critics, translators, including A. Solzhenitsyn, L. Kopelev, R. Orlova, K. Bogatyrev,

A. Akhmatova, E. Etkind, J. Brodsky, V. Admoni and others, Böll's views and values, human rights activism, and his versatile assistance to the best representatives of Russian intelligentsia. Discussed and interpreted are also the term «dissident» and its circulation in the Soviet literary circles.

Key words: Heinrich Böll, Soviet dissident writers, Soviet intelligentsia, Soviet-Western literary contacts, Lev Kopelev.

Ариас-Вихиль М. А. «С золотыми глазами козы...»: Муза Р. Роллана М. П. Кудашева и ее письма в Архиве А. М. Горького.

Муза Волошина и Мандельштама, Мария Кудашева становится женой Роллана и героиней его романа «Очарованная душа» («Провозвестница», 1932-1933). Письма Кудашевой-Роллан Горькому, его секретарю Крючкову и членам его семьи связаны с правозащитной деятельностью и помощью лицам, пораженным в правах. Кудашева пытается получить разрешение на публикацию беседы со Сталиным, ставит вопрос о «деле» Виктора Сержа, Оскара и Эльзы Гартхов, Н. Рубакина и др. Свою правозащитную деятельность Роллан и М. П. Кудашева ведут через Горького: до последних дней жизни его авторитета хватает для выполнения их просьб. После смерти Горького их просьбы остаются без ответа.

Ключевые слова: Роллан, Мария Кудашева-Роллан, Горький, Сталин, «дело» Виктора Сержа, история русско-французских литературных связей XX века.

Arias-Vikhil M. A. "With a She-Goat's Golden Eyes...": M. P. Kudasheva, the Muse of R. Rolland and Her Letters in the M. Gorky Archives.

The Muse of M. Voloshin and O. Mandelshtam, Maria Kudasheva becomes R. Rolland's wife and a prototype of the main character for his novel «The Enchanted Soul». M. Kudasheva-Rolland's letters to M. Gorky, his secretary Kryutchkov and his family members reveal her human rights activities and her assistance to the repressed people. M. Kudasheva tries to get permission to publish the conversation with Stalin, raises the cases of Victor Serge, Oscar and Elsa Hartoch, N. Rubakin etc. R. Rolland's and M. Kudasheva's human rights activity was carried on through M. Gorky who supported them with his authority till the end of his life. After his death their appeals remained in vain.

Key words: Romain Rolland, Marie Kudasheva-Rolland, Gorky, Stalin, the «case» of Victor Serge, Russian-French literary connections in the XXth century.

Белавина Е. М. «Ангажировать» и «вовлекать»: о рифме и ритме у французских поэтов Сопротивления.

Во французской поэзии силлабические стихи в XX веке – явление если не маргинальное, то, по крайней мере, маркированное стилистически. К рифмованной поэзии обращаются в разные периоды Арагон, Элюар, Превер и др. Это соответствует задачам ангажированной поэзии: быть понятой максимальным числом людей, легко запоминаться, обходить цензуру.

Ключевые слова: современная французская поэзия, ангажированность, верлибр, рифма, ритм.

Belavina E. M. Engaging and Involving: Rhythm and Rhyme in the Poetry of the French Resistance

Rhymed verse in the XXth century French poetry may be called either a marginal, or rather a stylistically marked phenomenon. L. Aragon, P. Eluard, J. Prevert etc. turn to rhymes in different periods of their activity, when they are making a socially committed, activist, militant or politically motivated poetry which is to be clear, easily understood and memorized, capable to avoid censorship.

Key words: modern French poetry, activism, vers libre, rhyme, rhythm.

Венедиктова Т. Д. Что буржуазного в «буржуазном жанре»? Идеология и роман.

На примере классического реалистического романа рассматривается близость и различие между литературным и идеологическим высказыванием, роль в обоих метафоры – как тропа и инструмента символического освоения мира.

Ключевые слова: метафора, роман, идеология, реализм, современность.

Venediktova T. D. What is bourgeois about the «bourgeois genre»? Ideology and the Novel.

Using classical realist novel as example the paper explores the relatedness and difference between the literary and the ideological utterance, the role of metaphor in both – as figure of speech and conceptual tool.

Key words: metaphor, novel, ideology, realism, modernity.

Гальцова Е. Д. «Тиара века» Клоделя-Аксенова (1922-1923) как героическая трагедия о последствиях французской революции, или о не встрече Клоделя и Роллана в советском театре начала 1920-х годов.

Статья посвящена переводу И. А. Аксеновым двух частей трилогии П. Клоделя о Куфонтенах, названному «Тиара века» (1922), а также истории спектакля в театре, а затем в мастерских Вс. Э. Мейерхольда. Анализ перевода и сценической судьбы «Тиары века» заставляет задуматься над вопросом о соотношении между жанрами мистерии и революционной трагедии в советском театре начала 1920-х гг., использовавшим иностранную драматургию, в которой, среди современных писателей, доминировал Р. Роллан. Несмотря на полную несовместимость эстетических, мировоззренческих и политических позиций, бывшие однокашники Клодель и Роллан оказываются в это время частью одного рецептивного поля советской культуры.

Ключевые слова: П. Клодель, И. Аксенов, Вс. Мейерхольд, советский театр, Р. Роллан, мистерия, трагедия, рецепция иностранной культуры, 1920-е годы.

Galtsova E. D. Claudel-Aksenov's Trilogy «Tiara of the Age» as a Heroic Tragedy about the Consequences of the French Revolution; or, Claudel and Rolland Not Meeting Each Other in the Soviet Theatre of the Early 1920-ies.

The article dwells on the I. A. Aksenov's «Tiara of the Age» (1922), his translation-adaptation of the two parts of P. Claudel's Coufontaine trilogy, on the history of its staging in Meyerhold's theater and theatrical workshops. The analysis of the translation and scenic history of «Tiara of the Age» brings up the question of relationships between the genres of mystery and revolutionary tragedy in the Soviet theater, and the use of foreign drama, first of all Rolland's plays, in the early 1920-ies. Despite the fact of absolute incompatibility of their aesthetic, philosophical and political attitudes, former schoolfellows Claudel and Rolland were at that time a part of the Soviet cultural receptive field.

Key words: P. Claudel, I. Aksenov, Vs. Meyerhold, Soviet theatre, R. Rolland, mystery, tragedy, reception of foreign culture, 1920-ies.

Головачева И. В. О цеппелинах, ксенофобии и пацифизме: Первая мировая война в письмах Олдоса Хаксли 1914–1916 гг.

Письма Олдоса Хаксли, относящиеся к Первой мировой войне, – в то время он был студентом Оксфорда – представляют собой своего рода отчет о переменах в жизни страны в целом, и университета, в частности. Это не столько рассказы о конкретных трагических событиях, сколько их отзвук, дающий нам основание судить о том, как трансформировалось его мировосприятие, как на смену ксенофобии пришли непоколебимые пацифистские убеждения.

Ключевые слова: Олдос Хаксли, Вторая мировая война, ксенофобия, пацифизм, бомбардировки Лондона.

Golovacheva I. V. On Zeppelins, Xenophobia and Pacifism: World War I in Aldous Huxley's Letters, 1914-1916.

Aldous Huxley's correspondence of the WW I period – he was then a student at Oxford – is a record of dramatic changes in the life of the country in whole and that of the University, in particular. His letters do not contain much factual information, rather they register how his Weltanschauung transformed, replacing xenophobia by conscientious objection to any war.

Key words: Aldous Huxley, World War II, xenophobia, pacifism, bombing of London.

Джумайло О. А. Идеология воскрешения: образ Алана Тьюринга в британской художественной культуре.

Статья обращена к специфике художественных репрезентаций образа Алана Тьюринга в драматургии, популярных биографиях, романах, кинотекстах, скульптуре, стрит-арте (И. Макьюэн, М. Равенхилл, Р. Харрис, Т. Стоппард, Э. Паолоцци и др.). Оптика, в которой воспроизводится та или иная

комбинация биографических фактов, представлена как оптика возникающих в послевоенное время трендов гуманитарного знания, среди которых особенно заметны идеологизированные версии феминистских и гей-исследований, постмодернистской ревизии истории, хаологии, исследований травмы, культуры знаменитостей, теории сложности.

Ключевые слова: Алан Тьюринг, художественная репрезентация, современное гуманитарное знание.

Dzhumailo O. A. Ideology of rebirth: Image of Alan Turing and Its Art Representation in British Culture.

The paper explores the specific character of art representations of Alan Turing in drama, popular biographies, fiction, films, sculpture and street-art (I. McEwan, M. Ravenhill, R. Harris, T. Stoppard, E. Paolozzi and others). It is argued that the way of seeing of Turing's life and work achievements and the specifics of its narrative construction in different texts of art are under certain influence of trendy scholar approaches of Feminist and Gay criticism, Postmodern historiography revisions of history, Theory of Chaos, Theory of complexity, Trauma and Celebrity culture criticism.

Key words: Alan Turing, art representation, scholar approaches in contemporary humanities.

Доценко Е. Г. Г. Пинтер как автор «политических» пьес.

Творчество Г. Пинтера рассматривалось как принципиально дезангажированное на протяжении нескольких первых десятилетий его писательской и театральной активности. Начиная с 1980-х гг., в творчестве Пинтера присутствовала «политическая линия», реализованная с учетом уже разработанной им поэтики «угрозы». В статье рассматриваются пьесы «На дорогу», «Горный язык», «Суэта суэт», где угроза, превращается в институт социального подавления, однако драматурга по-прежнему интересуют взаимоотношения человека и власти, языка и насилия в самом общем виде.

Ключевые слова: Г. Пинтер, политический театр, современная британская драма, энигматичность, амбивалентность, язык, насилие.

Dotsenko E. G. Harold Pinter as an Author of Political Plays.

Harold Pinter's work had been considered as a disengaged theatre for two or three decades at the beginning of his writing. Since the 1980s, political trend became productive in Pinter's theatre, but it was realized with the help of his «poetics of menace». The article considers «One for the Road», «Mountain Language» and «Ashes to Ashes» as the plays with more concrete and political conflicts, though the playwright was still interested in the relationships of man and power, language and violence as a whole.

Key words: Harold Pinter, political theatre, contemporary British drama, enigma, ambiguity, language, violence.

Дэвид-Фокс М. Идеология как театральность: случай Андре Жида.

Данная работа представляет собой попытку соединить два разных аспекта исследования: общие концептуальные размышления о природе и роли идеологии в советском контексте и изучение конкретного исторического случая (case study) взаимоотношений между западным интеллектуалом и сталинским культурно-идеологическим аппаратом в 1930-х гг. – пребывание Андре Жида в СССР в 1936 г.

Ключевые слова: идеология, театральность, СССР, культпоказы, Андре Жид, поездка по СССР, «Поправки к моему возвращению из СССР», советско-западные контакты.

David-Fox M. Ideology as Theatricality: the Case of André Gide.

The article attempts to unite two different aspects of research: general ideas and concepts concerning the nature and functions of ideology in USSR and a case study of Andre Gide's travel to the Soviet Union in 1936 being a concrete example of relations between a Western intellectual and Stalinist ideological system in the 1930-ies.

Key words: ideology, theatricality, U.S.S.R., Soviet showcasing, Andre Gide, travel to the U.S.S.R., «Afterthoughts on my return from the U.S.S.R.», Soviet-Western contacts.

Земскова Е. Е. Между идеологией и книжной торговлей: из истории распространения журнала «Интернациональная литература» за границей.

Статья посвящена истории распространения журнала «Интернациональная литература» за границей в 1931–1925 гг. На материале архива Коминтерна рассматриваются пути журнала в международную книжную торговлю левой литературой.

Ключевые слова: журнал «Интернациональная литература», Коминтерн, Международная организация революционных писателей, коммунистическое движение и литература.

Zemskova E. E. Between Ideology and Bookselling: More on the History of the «International Literature» Magazine Distribution Abroad.

The paper deals with the international distribution of the “International literature” magazine in 1931–1935. Based on the Komintern archival documents, the paper researches the magazine's pathway into the world left bookselling.

Key words: International literature magazine, Komintern, International Union of Revolutionary Writers, Communism and literature.

Зенкин С. Н. «Мифологии» Ролана Барта шестьдесят лет спустя.

В статье рассматривается ряд интеллектуальных объектов, связанных с социальной «мифологией», которые намечены в «Мифологиях» Р. Барта и нуждаются в уточнении и адаптации к обстоятельствам нашего времени.

Ключевые слова: Ролан Барт, «Мифологии», миф, вещь, образ, история.

Zenkin S. N. Roland Barthes' «Mythologies» Sixty Years After.

The paper dwells on some intellectual subjects, connected with social «mythology», outlined by Roland Barthes in «Mythologies» which are to be adapted and specified in accordance with contemporary conditions.

Key words: Roland Barthes, «Mythologies», myth, thing, image, history.

Кабанова И. В. Идеалисты и идеологи в романе Х. Мантел «Стремление к безопасности».

Концепции идеологии Маркса и Альтюссера применяются к первому роману Хилари Мантел. Анализируется переплетение сфер репрезентации идеологии, политики, личной жизни в изображении событий Французской революции через биографии Демулена, Дантона и Робеспьера.

Ключевые слова: идеология, идеализм, Мантел, Французская революция, Демулен, Дантон, Робеспьер.

Kabanova I. V. Idealists and Ideologues in Hilary Mantel's «A Place of Greater Safety».

Two concepts of ideology – Marx's and Althusser's – are used in the analysis of Hilary Mantel's first novel. The novel's depiction of the events of French Revolution as mirrored in the lives of Desmoulins, Danton and Robespierre is shown to deal with fields of ideology, politics, private life.

Key words: ideology, idealism, Mantel, French Revolution, Desmoulins, Danton, Robespierre.

Ковтун Е. Н. Мировая война в прогнозах чешских фантастов (Карел Чапек, Ян Вайсс, Иржи Гауссманн).

В статье на материале чешской прозы и драматургии 1920–1930-х годов ставится проблема осмысления прогностических функций фантастической литературы антивоенной тематики. Рассматриваются представления о грядущей мировой войне, нашедшие художественное воплощение в романах и пьесах Карела Чапека, антиутопиях Яна Вайсса и Иржи Гауссманна. Анализируются основные проблемные поля, связанные с военной темой: экономические основы предполагаемого планетарного конфликта, участие в нем представителей крупного капитала, использование передовых научных разработок, роль интеллектуальных элит и прессы, социальная стратификация реальных и вымышленных сообществ. Прослежена связь авторской философии с идеологией и коллективными мифами межвоенной эпохи. Раскрыты художественные закономерности исследуемых текстов – жанровая специфика,

особенности сюжетной и композиционной структуры, функции сатирического и фантастического гротеска.

Ключевые слова: чешская литература XX века, чешская межвоенная проза и драматургия, научная фантастика, антивоенная проблематика.

Kovtun E. N. World War Predictions in the Czech Science Fiction (Karel Čapek, Jan Weiss, Jiří Haussmann).

The article analyses Czech prose and plays of the 1920-ies-1930-ies and deals with the problem of rethinking the prognosticating function of anti-war science fiction. The paper explores the ideas of the coming war as they are reflected in Karel Čapek's novels and plays, Jan Weiss' and Jiří Haussmann's anti-utopias. The writers analyze the war theme within the economic and political framework – a feasible planetary conflict, the role of big business and breakthrough scientific innovations, the engagement of intellectual elites and press, social stratification of real and make-believe communities. The ties between the authors' philosophy and ideology and communal myths of interwar period are tracked down. Stylistic peculiarities of the texts in question are revealed, i.e. genre specificity, plot and composition structure, the functions of satirical and science fiction grotesque.

Key words: Czech literature of the XXth century, Czech interwar prose and plays, science fiction, anti-war theme.

Королинская Ю. В. Идейный роман Х. Кирка и христианство.

Творчество Х. Кирка (1898–1962) отражает радикальное отношение к вопросам культуры, ставшее ведущим в ходе общественных дебатов Дании 1920-1930-х годов. Видя в программе Коммунистической партии эффективный способ выхода из культурного кризиса, Кирк включается в процесс построения «нового мира» и избирает художественное творчество своим инструментом. Вместе с тем укоренившееся в литературоведении представление о нем как о «самом последовательном марксистском писателе Дании» требует пересмотра. Обращаясь на страницах романов к исследованию социальных функций христианства, Кирк помещает марксистскую критику религии в контекст идей Фрейда, Ницше, Дюркгейма, Вебера, тем самым ослабляя категорический императив идеологии. Предпринятая в романах критика исторического христианства с позиций его учения и на его символическом языке приводит к формированию в подтексте образа истинного христианства как недостигнутого идеала, который в художественном мире произведений сосуществует с социалистическим идеалом.

Ключевые слова: датская литература XX века, культуррадикализм, модернизм, социалистический реализм, христианство

Korolinskaya Yu. V. Hans Kirk's Novel of Ideas and Christianity.

Hans Kirk's works reflect radical attitude to culture typical for Denmark in the 1920-1930-ies. Kirk shared communist views though he could hardly be characterized as a consistent adherer of Marxism. His analysis of Christianity and its social functions combines Marxism with the ideas of Freud, Nietzsche, Weber,

Durkheim and thus makes dubious the “categorical imperative” of ideology. In Kirk’s novels unattainable in reality Christian ideal coexists with the socialist ideal.
Key words: Danish literature of the XXth century, cultural radicalism, Modernism, Socialist Realism, Christianity.

Котелевская В. В. Критика институциональных дискурсов в художественной прозе Томаса Бернхарда: к контекстуальной семантике слова-маркера «sogenannt».

В статье рассматривается прием поэтики Томаса Бернхарда – критика институциональных дискурсов с помощью повтора слова «sogenannt». Слово функционирует в качестве знака дискредитации дискурсов науки, государства, образования, карьеры и других легитимных коллективных дискурсов. Таким образом Бернхард конструирует аутентичный дискурс модернистского субъекта.

Ключевые слова: австрийская литература, Бернхард, модернизм, критическая теория, дискурс.

Kotelevskaya V. V. Critique of Institutional Discourses in Thomas Bernhard’ Fiction: Towards the Contextual Semantics of the Keyword «sogenannt».

The article deals with an element of Thomas Bernhard’ poetics – the critique of institutional discourses by means of the word “sogenannt”. The word functions as a sign of defamation of discourses of science, the state, education, career and other collective legitimate discourses. Thus Bernhard generates an authentic discourse of the modernist subject.

Key words: Austrian literature, Bernhard, modernism, critical theory, discourse.

Лагутина И. Н. Классика как инструмент национал-социалистической идеологии: случай Гёльдерлина.

На примере политической интерпретации в нацистской Германии поэзии Гёльдерлина, которая становится одним из элементов формирования арийского мифа, рассматриваются механизмы идеологической инструментализации классической литературы.

Ключевые слова: классика, Гёльдерлин, круг Стефана Георге, арийский миф, нацизм, идеология.

Lagutina I. N. Classics as an Instrument of National Socialist Ideology: the Hölderlin Case.

The article dwells on the political interpretation of Hölderlin’s poetry in the national socialist Germany and making Hölderlin’s work an element of the nazi myth. The mechanisms of ideological instrumentalisation of the classical literature are reconstructed.

Key words: ideology, classics, literature, Hölderlin, George-Kreise, the nazi myth, Germany.

Мартин Хихон М. «Вершины Эстремадуры» Хосе Эррера Петере. Цензура и самоцензура романа в исторической перспективе.

В статье анализируются причины появления двух различных версий романа Хосе Эррера Петере «Вершины Эстремадуры» (1938). Первое издание было опубликовано время гражданской войны в Испании, второе, заметно измененное – в 1945 г., когда Эррера Петере находился в эмиграции в Мексике.

Ключевые слова: испанский роман XX века, гражданская война в Испании, Хосе Эррера Петере, цензура.

Martín Gijón M. José Herrera Petere's «Cumbres de Extremadura»: Censorship and Self-Censoring in the Novel through History.

The paper attempts to explain the grounds for the different versions of the novel *Cumbres de Extremadura*, written in 1938 by José Herrera Petere. Its first edition was published during the Civil war in Spain. Later, in 1945, when Herrera Petere was in his Mexican exile, the novel appeared in a very modified edition.

Key words: XXth century Spanish novel, Spanish Civil War, José Herrera Petere, censorship.

Недосейкин М. Н. Наука как идеология в романе Г. Флобера «Бувар и Пекюше»

В статье анализируется роман Г. Флобера «Бувар и Пекюше». Показывается, каким образом действия персонажей позволяют обозначить область взаимодействия науки и идеологии. Подчеркивается динамическое отношение Флобера к этому открывшемуся феномену.

Ключевые слова: французская литература; Флобер; научное мировоззрение; идеология; поэтика реализма.

Nedoseykin M. N. Science as Ideology in Flaubert's «Bouvard and Pecuchet».

The paper explores the way Flaubert defines the field of interaction between science and ideology in his novel «Bouvard and Pecuchet» and his flexible and dynamic attitude towards this phenomenon.

Key words: French literature; Flaubert; scientific view of the world; ideology; poetics of realism.

Островская Е. С. На пути к «Writers' International»: о создании британской секции МОРПа.

В отличие от более крупных секций Международного объединения революционных писателей, таких как немецкая, американская или французская, британская секция фактически создавалась в два этапа, в 1930-1932 гг. и потом в 1934 г. Если вторая попытка была успешна, и британская секция образца 1934 г. представлена различными документами из вполне стандартного бюрократического набора, то от первой, напротив, практически не сохранилось документов бюрократического характера, но осталась переписка представите-

лей МОРПа с британской и советской стороны, которая складывается в почти авантюрный сюжет и представляет интерес как в рамках институциональной истории МОРПа, так и в более широком контексте советской культурной дипломатии.

Ключевые слова: Международное объединение революционных писателей (МОРП), Коминтерн, журнал «Интернациональная литература».

Ostrovskaya E. S. Towards Writers' International: on the Formation of the British Section of the I.U.R.W.

Unlike bigger sections of the International Union of Revolutionary Writers (IURW), such as the German, American or French ones, the British section was created in two stages, first in 1930-2 and then in 1935. Whereas the second attempt was quite successful and the British section of the IURW of 1934 can be studied through a variety of bureaucratic documents, the first left hardly any typically bureaucratic paperwork, but correspondence between the British and Soviet representatives of the union. The letters come together as an adventure story that is of interest within the institutional history of the IURW as well as a wider context of the Soviet cultural diplomacy.

Key words: International Union of Revolutionary Writers (IURW), Comintern, «International Literature» magazine.

Панова О. Ю. Классика как идеологическое оружие: два юбилея Пушкина 1937 года в США.

Как и в большинстве других стран, в США в 1937 г. конкурировали два Пушкинских юбилея: организованный эмиграцией и направляемый из СССР. Два зарубежных юбилея и два образа Пушкина («наш», «подлинный» и «их», «искаженный») – базовая идеологема, лежащая в основе как советского, так и эмигрантского дискурса о пушкинском юбилее за границей. Два конкурирующих юбилея стали продолжением гражданской войны в форме войны идеологической и культурной. Обе армии выступали под одним лозунгом борьбы за «подлинного Пушкина», и в обоих случаях Пушкин оказывался «идеологическим оружием», средством – или реализации задач советской культурной дипломатии, или для выражения мессианских чаяний русской эмиграции.

Ключевые слова: идеология, русско-американские и советско-американские литературные контакты, А.С. Пушкин, юбилей Пушкина 1937 г., США, СССР, русская эмиграция в США.

Panova O. Yu. Classics as an Ideological Weapon: Two Pushkin 1937 Celebrations in U.S.A.

In 1937 in USA, as in other countries, competed two celebrations of Pushkin anniversary: organized by the Russian emigration and orchestrated from the USSR. Two anniversaries and two images of Pushkin («ours, authentic» v.s. «theirs, distorted») formed the basis of both Soviet and émigré rhetoric. Two competing anniversaries were a continuation of the civil war in the form of the ideological and culture warfare. Both camps fought for the “authentic Pushkin” and in both

cases Pushkin was used as an ideological weapon, as a means either for the Soviet cultural diplomacy or the messianic aspirations of the Russian émigré community.

Key words: ideology, Russian-American and Soviet-American literary contacts, Alexander Pushkin, Pushkin celebrations in 1937, U.S.A., U.S.S.R., Russian emigration in the U.S.A.

Половинкина О. И. Антимодернизм в романе фэнтези: «Дом на Норем-Гарденс» П. Лайвли.

В статье жанр фэнтези рассматривается в контексте антимодернистских тенденций в философской мысли XX века. Антимодернизм в жанре фэнтези анализируется на материале романа Пенелопы Лайвли «Дом на Норем-Гарденс».

Ключевые слова: современность, модернизация, антимодернизм, детрибализация, роман фэнтези, «Дом на Норем-Гарденс», Пенелопа Лайвли.

Polovinkina O. I. Anti-modernism in Fantasy Novel: «The House in Norham Gardens» by Penelope Lively.

The article renders fantasy novel in the context of 20th century anti-modernism. Anti-modernist ideas and notions are explored in Penelope Lively's fantasy novel «The House in Norham Gardens».

Key words: modernity, modernization, anti-modernism, detribalization, fantasy novel, «The House in Norham Gardens», Penelope Lively.

Прождогина С. В. Магрибинское литературное франкоязычие: пути преодоления конфликта цивилизаций.

Статья посвящена проблеме возникновения литературного франкоязычия в Магрибе и появлению нового пласта в современной культуре Франции — литературе магрибинских иммигрантов, обозначившей и новый этап столкновения цивилизаций, и новые формы преодоления этого конфликта.

Ключевые слова: колониальная, национальная, иммигрантская литература, кризис самоидентификации, проблемы интеграции.

Prozhogina S. V. Maghrebian French-Speaking Literature: Overcoming the Clash of Civilizations.

The article analyses the problem of the origins of literary Francophonie in Maghreb and the emergence of a new stratum in modern French culture — the literature of the immigrants from Maghreb, a phenomenon defining both a new stage of the clash of civilizations, as well as new forms of overcoming this conflict.

Key words: colonial, national, immigrant literature, identity crisis, integration problems.

Сарана Н. В. Интернациональный Шекспир: журнал «Интернациональная литература» и «шекспиризация» 1930х годов.

Работа посвящена анализу нескольких критических статей о У.Шекспире, вышедших в 1930-х гг. на страницах журнала «Интернациональная литература». Показана возможная связь этих статей с редакционной политикой журнала и с личным интересом к Шекспиру С. С. Динамова, главного редактора журнала «Интернациональной литературы».

Ключевые слова: Уильям Шекспир, «Интернациональная литература», социалистический реализм, С.С. Динамов, С.Д. Кржижановский.

Sarana N. V. International Shakespeare: the Magazine «International Literature» and «Shakespearization» in the 1930-ies.

The paper explores several critical articles on Shakespeare, published in “International Literature” in 1930-ies, which are possibly connected with the editorial policy of the journal and the personal interests of its editor in chief Sergey Dinamov.

Key words: William Shakespeare, «International Literature», socialist realism, S. S. Dinamov, S. D. Krzhizhanowskij.

Сергеев А. В. Кнут Гамсун: идеолог и художник.

В статье рассматривается вопрос о противоречии между идеологическими пристрастиями и художественным творчеством писателя, запятнавшего себя поддержкой тоталитарного режима.

Ключевые слова: искусство, политика, национальный гений, коллаборационизм.

Sergeev A. V. Knut Hamsun: the Ideologist and the Artist.

The paper explores the issue of contradiction between ideological attitudes and creative work of the writer who has brought dishonour upon his name by backing up the totalitarian regime.

Key words: art, politics, the genius of the nation, collaborationism.

Сикари И. Политическая репутация и литературная судьба: восприятие Итало Кальвино в СССР.

Задача статьи – показать, как политическая репутация (часто мистифицированная и обработанная властью) влияла на восприятие произведений иностранных писателей в Советском Союзе. С этой целью рассматривается случай Итало Кальвино. На основе анализа различных этапов его литературной судьбы в стране Советов демонстрируется, как политическое прошлое сыграло решающую роль в толковании его произведений, сведя многообразие творчества Кальвино к общему знаменателю «социалистического реализма».

Ключевые слова: Итало Кальвино, читательская рецепция, литературная судьба, восприятие иностранной литературы в СССР.

Sicari I. Political Reputation and Literary Fortune: Italo Calvino's Reception in the U.S.S.R.

The aim of the paper is to demonstrate how the political reputation (often mystified and manipulated by the political regime) influenced the reception of foreign writers' works in the U.S.S.R. With this purpose Italo Calvino's case is considered. Following different stages of his literary career in the Soviet Union, allows to demonstrate how his political past played a decisive role in the interpretation of his works, reducing them to the common denominator of "socialist realism".

Key words: Italo Calvino, reader's response criticism, reception theory, publishing of foreign literature in the USSR.

Сорокина В. В. Национальная идея и художественная форма современной русскоязычной прозы Азербайджана.

Статья посвящена русскоязычной азербайджанской прозе постсоветского периода; рассматриваются характерные для нее идеологические предпочтения на содержательном уровне и художественные традиции формального свойства. После распада СССР перед Азербайджаном как независимым государством встали новые идеологические задачи; появилось молодое поколение русскоязычных писателей, возникли литературные объединения, призванные решать эти задачи на художественном уровне. Всё это позволяет говорить о формировании особой литературной общности со свойственными ей характерными признаками и о расширении спектра русскоязычных национальных литератур, теперь уже в постсоветском пространстве.

Ключевые слова: русскоязычная азербайджанская литература, Нателла Османли, Исмаил Сафарали, Бахтияр Мамедов, постсоветское пространство, двуязычие, двукультурность, межнациональные отношения, идеологическое содержание, художественная форма.

Sorokina V. V. National Idea and Art Form in Contemporary Azerbaijani Russian-Language Prose.

The paper offers a survey of Azerbaijani Russian-speaking literature with its typical ideological attitudes on the level of content and its traditions in artistic form. After the fall of the Soviet Union independent Azerbaijan had to face new urgent ideological issues; a younger generation of the Russian-speaking writers and new literary groups were to deal with these issues in the field of creative work. It can be stated that a specific literary community has been created with its typical characteristic features and the range of national Russian-speaking has widened in the post-Soviet area.

Key words: Azerbaijani Russian-speaking literature, Natella Osmani, Ismail Safarali, Bahtiyar Mahmedov, post-Soviet area, bilingualism, biculturalism, inter-ethnic relations, ideological content, artistic form.

Строев А. Ф. (при участии Т. Никитиной). Замятин и Стендаль: неопубликованный сценарий «Принцесса Ванина».

Статья посвящена неопубликованному сценарию Е. Замятина (хранится в университетской библиотеке Нантера) по мотивам новеллы Стендаля «Ванина Ванини». Сохраняя сюжетную канву, Замятин решительно переделывает концовку, меняет проблематику, усиливает мотивы, характерные для его собственного творчества, и создает произведение, созвучное роману «Мы».

Ключевые слова: Е. Замятин, Стендаль, «Ванина Ванини», сценарий, архивные материалы

Stroev A. F. (with contributions from T. Nikitina). Zamyatin and Stendhal: Unpublished Screenplay «Vanina Vanini».

The paper is devoted to Yevgeny Zamyatin's unpublished scenario (residing in Nanterre University library) based on Stendhal's novella «Vanina Vanini». Having retained the skeleton of the plot, Zamyatin drastically changes the ending, revises topical issues and strengthens motives, typical for his own works, thus creating a text, akin to his novel «We».

Key words: Ye. Zamyatin, Stendhal, «Vanina Vanini»; scenario, archived materials.

Толмачёв В. М. Идеологизироваться или учиться чтению?

Во вступительном слове рассматриваются различные формы взаимодействия литературы и идеологии, а также воздействие идеологических доктрин на судьбу отечественной литературоведческой науки.

Ключевые слова: идеология, литература, история литературы, теория литературы.

Tolmatchoff V. M. Ideologizing, or Learning to Read?

The foreword dwells on the forms and types of interaction between ideology and literature, and on the impact of the ideological dogmas on the Soviet / Russian history and theory of literature.

Key words: ideology, literature, literary history, theory of literature.

Ушакова О. М. Т. С. Элиот как идеологический казус.

Автор обращается к Т. С. Элиоту как объекту и субъекту идеологического высказывания. Материалом исследования являются как работы самого Элиота, так и труды зарубежных и отечественных авторов, начиная с 1920-х годов, в которых определяющую роль играет идеологический подход. В частности, рассматриваются такие проблемы, как специфика идеологического дискурса в 1920-30-е гг., периоды «холодной войны» и «культурных войн», влияние политкорректности на литературоведческие исследования, идеология как область мифотворчества и т.п.

Ключевые слова: идеологическое высказывание, Т.С. Элиот, модернизм, литературная критика, политическая корректность.

Ushakova O. M. T. S. Eliot as an Ideological Casus.

The article deals with T. S. Eliot as an object and subject of ideological discourse. The materials under investigation are both works by Eliot and works of foreign and Russian authors since the 1920s, which are strongly marked by the ideological approaches. The main issues considered in the paper are the peculiarities of the ideological discourse in the 1920-30s, during the periods of the Cold War and the cultural wars, the influence of political correctness on the literary studies, ideology as an area of myth-making, etc.

Key words: ideological discourse, T. S. Eliot, modernism, literary criticism, political correctness.

Фейгина Е. В. Идеология и поэтическая свобода в творчестве Э. Монтале.

В статье прослеживается эволюция взглядов одного из крупнейших поэтов Италии Э. Монтале – от эскапизма и выстраивания герметичного закрытого поэтического мира в ранних стихах до ангажированной лирики в духе Сопротивления и послевоенного противостояния стандартам общества потребления и массовой культуры.

Ключевые слова: Эудженио Монтале, поэзия итальянского герметизма, фашизм, итальянское Сопротивление, массовая культура.

Feighina. E. V. Ideology and Political Freedom in E. Montale's Poetry.

The paper explores the evolution of the great Italian lyric poet Eugenio Montale's views and attitudes – from the escapist, introspective, secluded world of his early works to the committed poetry of the Italian Resistance movement and postwar opposition to consumer society and mass culture standards.

Key words: Eugenio Montale, Italian Hermetic poetry (Hermeticism), Fascism, Italian Resistance movement, mass culture.

Фокин С. Л. Призраки Маркса и призраки Бодлера: о хроническом антисемитизме как одной из фигур французского литературного национализма.

В статье рассматривается антисемитизм как хроническая проблема французской литературы. На примере статьи Карла Маркса «К еврейскому вопросу» и стихотворения Шарля Бодлера «Семь стариков» обнаруживается, что антисемитизм представляет собой своего рода общее место национальной культуры, которым мыслит заурядный французский буржуа середины XIX столетия, прописная истина буржуазного сознания и культурного бессознательного того времени.

Ключевые слова: французская литература, антисемитизм, литературный национализм, Бодлер, Маркс.

Fokine S. L. Marx's Spectres and Baudelaire's Spectres: on the Chronic Anti-Semitism as a Figure of the French Literary Nationalism.

The article examines anti-Semitism as a chronic problem of the French literature. The analysis of Karl Marx' article «On the Jewish question» and Charles Baudelaire's poem «Seven Old Men» reveals that anti-Semitism is a commonplace of national culture, a thought form typical for an ordinary French bourgeois of the mid-nineteenth century, a «received idea» of the bourgeois mentality and the cultural unconscious of the epoch.

Key words: French literature, anti-Semitism, literary nationalism, Baudelaire, Marx.

Харитонов Н. Ю. Рафаэль Альберти в Советской России: поэт, политика и политики.

В статье реконструируются события поездки испанского поэта Рафаэля Альберти в СССР в 1937 году, когда ему удалось встретиться с И.В. Сталиным. Архивные документы позволяют по-новому взглянуть на этот эпизод, который формально лежит в плоскости паломничеств западных интеллектуалов и писателей в Советский Союз. История этой поездки испанского поэта еще раз демонстрирует, что не всегда роль иностранных писателей, посещавших СССР, сводилась к пассивному восприятию советской пропаганды. Литераторы также могли быть активными участниками политического процесса.

Ключевые слова: Рафаэль Альберти, гражданская война в Испании, культурная дипломатия, Сталин, советская история.

Kharitonova N. Yu. Rafael Alberti in Soviet Russia: the Poet, Poetry and Politicians.

The paper reconstructs the travel which Rafael Alberti, Spanish poet, took in 1937 to the Soviet Union, achieving a personal meeting with Stalin. Archival documents allow us to think about this episode in different way. Formally it corresponds to the pilgrimages of Western intellectuals and writers to the Soviet Union. But in fact the story of this visit of Aberti shows once again that the role of foreign writers who visited the USSR did not reduce to passive perception of Soviet propaganda. Writers also could be active participants in the political process.

Key words: Rafael Alberti, Spanish Civil War, Cultural diplomacy, Stalin, Soviet History.

Холквист М. Идеология, сакральное и роман.

Статья посвящена эволюции и бытованию концепта «идеология» в истории западной мысли XVIII-начала XXI вв., т.е. от эпохи Просвещения до эпохи цифровых технологий.

Ключевые слова: идеология, история, философия, религия, цифровые технологии, художественная литература, роман.

Holquist M. Ideology, the Sacred, and the Novel.

The paper explores evolution and functioning of the concept «ideology» in the Western thinking of the XVIII-XXI centuries, i.e. from the Age of Enlightenment up to the epoch of digital technologies.

Key words: ideology, history, philosophy, religion, digital technologies, fiction, novel.

Шервашидзе В. В. Драма «литературного сознания»: от романтизма к постмодернизму.

В статье рассматривается конфликт, возникающий в результате несоответствия стремлений литературы к «полноте высказывания» и осознания невозможности этой «исчерпывающей полноты высказывания».

Ключевые слова: ирония, рефлексия, эстетизм, культурное сознание, эра подозрения, интетекстуальность, пародия, персонаж, спонтанность выражения.

Shervashidze V. V. The Drama of Literary Consciousness: from Romanticism to Postmodernism.

The article treats the problem of literature's self-reflexion from Romanticism to Postmodernism and the conflict which arises from the impossibility to reach «absolute completeness» of literary utterness.

Key words: irony, reflexion, aesthetism, self-consciousness of culture, era of suspicion, intertextuality, parody, personage, spontaneity of expression.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Анцыферова Ольга Юрьевна

доктор филологических наук, профессор Института нефилологии и междисциплинарных исследований, Естественно-гуманитарный университет г. Седльце (Польша)

Antsyferova Olga Yu.

Doctor Hab., Full Professor, Institute of Modern Languages and Interdisciplinary Research, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities (Poland)

e-mail: olga_antsyf@mail.ru

Азадовский Константин Маркович

член-корреспондент Германской академии языка и литературы, председатель исполкома С.-Петербургского ПЕН-клуба

Azadovski Konstantin M.

Ph.D, corresponding member of the German Academy for Language and Literature, President of the St. Petersburg Russian PEN-club

e-mail: azadovski@mail.ru

Ариас-Вихиль Марина Альбиновна

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва)

Arias-Vikhil Marina A.

Ph.D., Senior Researcher, Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Science (Moscow)

e-mail: arias-vikhil@mail.ru

Белавина Екатерина Михайловна

кандидат филологических наук, старший преподаватель филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, поэт, переводчик

Belavina Ekaterina M.

Ph.D, Senior Lecturer, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU); poet, translator

e-mail: kat-belavina@yandex.ru

Венедиктова Татьяна Дмитриевна

доктор филологических наук, профессор филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Venediktova Tatiana D.

Doctor Hab., Full Professor, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU)

e-mail: tvenediktova@mail.ru

Гальцова Елена Дмитриевна

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы РАН имени А.М. Горького (Москва), профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова и Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Galtsova Elena D.

Doctor Hab., Leading Researcher, Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (Moscow); Full Professor, Lomonosov State University of Moscow, Russian State University for the Humanities (Moscow).

e-mail: newlen2006@mail.ru

Головачева Ирина Владимировна

доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета

Golovacheva Irina V.

Doctor Hab., Full Professor, Saint Petersburg State University

e-mail: igolovacheva@gmail.com

Джумайло Ольга Анатольевна

доктор филологических наук, доцент Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного Федерального университета (Ростов-на-Дону)

Dzhumailo Olga A.

Doctor Hab., Associate Professor, Institute of Philology, Journalism and Cross-Cultural Communication of the Southern Federal University (Rostov-on-Don)

e-mail: oadzhumaylo@sfsu.ru

Доценко Елена Георгиевна

доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Dotsenko, Elena G.

Doctor Hab., Professor, Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)
e-mail: eldot@mail.ru

Дэвид-Фокс Майкл

Ph.D., профессор Джорджтаунского университета (Вашингтон, США); научный руководитель Международного центра истории и социологии Второй мировой войны и ее последствий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва); основатель и исполнительный директор научного журнала «Kritika: Explorations in Russian and Eurasian Studies»

David-Fox Michael

Ph.D. (history), Professor, School of Foreign Service of Georgetown University (Washington, D.C., U.S.A.); Academic Supervisor, International Centre for the History and Sociology of World War II and Its Consequences at the National Research University Higher School of Economics (Moscow); Founding and Executive Editor, journal «Kritika: Explorations in Russian and Eurasian Studies»
e-mail: md672@georgetown.edu; mdavidfox@hse.ru

Земскова Елена Евгеньевна

кандидат филологических наук, доцент школы филологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва).

Zemskova Elena E.

Ph.D, Associate Professor, School of Philology, Faculty of the Humanities, National Research University Higher School of Economics. (Moscow)
e-mail: ezemskova@hse.ru

Зенкин Сергей Николаевич

доктор филологических наук, главный научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Zenkin Sergey N.

Doctor Hab., Research Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow)
e-mail: sergezenkine@hotmail.com

Кабанова Ирина Валерьевна

доктор филологических наук, профессор Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского

Kabanova Irina V.

Doctor Hab., Professor, National Research Saratov State University
e-mail: ivk77@hotmail.com

Ковтун Елена Николаевна

доктор филологических наук, профессор филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Kovtun Elena N.

Doctor Hab., Full Professor, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU)
kovelen@mail.ru

Королинская Юлия Вячеславовна

кандидат филологических наук, младший научный сотрудник филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Korolinskaya Yulia V.

Ph.D., Junior Research Associate, Lecturer, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU)
e-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Котелевская Вера Владимировна

кандидат филологических наук, доцент Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону)

Kotelevskaya Vera V.

Ph.D, Assistant Professor, Institute of Philology, Journalism and Crosscultural Communication of the Southern Federal University (Rostov-on-Don)
e-mail: kotelevskaja.vera@yandex.ru

Лагутина Ирина Николаевна

доктор филологических наук, профессор школы культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

Lagutina Irina N.

Doctor Hab., Full Professor, School of Cultural Studies, National Research University Higher School of Economics (Moscow)
e-mail: ilagutina@hse.ru

Мартин Хихон Марио

Ph.D., профессор университета Эстремадуры (Касерес, Испания)

Martín Gijón Mario

PhD, Professor, University of Extremadura (Caceres, Spain)
e-mail: mariomartingijon@hotmail.org

Недосейкин Михаил Николаевич

кандидат филологических наук, доцент филологического факультета Воронежского государственного университета

Nedoseykin Mikhail N.

Ph.D., Associate Professor, Philological Faculty of Voronezh State University
e-mail: voire@mail.ru

Островская Елена Сергеевна

кандидат филологических наук, доцент школы филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

Ostrovskaya Elena S.

Ph.D., Associate Professor, School of Philology, Faculty of the Humanities, National Research University High School of Economics (Moscow)
e-mail: elena.ostrovskaya@gmail.com

Панова Ольга Юрьевна

доктор филологических наук, доцент филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Panova Olga Yu.

Doctor Hab., Associate Professor, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU)
e-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Пирусская Татьяна Александровна

аспирант филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Pirusskaya Tatiana A.

Graduate student, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow
e-mail: discourse@philol.msu.ru

Половинкина Ольга Ивановна

доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва)

Polovinkina Olga I.

Doctor. Hab., Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow)
e-mail: olgapmail@mail.ru

Попова Виктория Юрьевна

аспирант филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Popova Victoria Yu.

Graduate student, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow
e-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Прохогина Светлана Викторовна

доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института востоковедения РАН (Москва)

Prozhogina Svetlana V.

Doctor Hab., Professor, Chief Researcher, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences (Moscow)
e-mail: info@ivran.ru

Сарана Наталья Владимировна

аспирант школы филологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

Sarana Natalya V.

Graduate student, School of Philology of the National Research University Higher School of Economics (Moscow)
e-mail: nsarana@hse.ru

Сергеев Александр Васильевич

кандидат филологических наук, доцент филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Sergeev Alexander V.

Ph.D., Associate Professor, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU)
e-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Сикари Илария

аспирант Университета Ка' Фоскари (Венеция, Италия) и Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

Sicari Ilaria

Graduate student, Ca' Foscari University of Venice – National Research University Higher School of Economics (Moscow)
e-mail: ilaria.sicari@unive.it

Сорокина Вера Владимировна

доктор филологических наук, старший научный сотрудник филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Sorokina Vera V.

Doctor Hab., Senior Researcher, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU)
e-mail: vvs@philol.msu.ru

Строев Александр Федорович

доктор филологических наук, профессор общего и сравнительного литературоведения Университета Новая Сорбонна – Париж 3.

Stroev Alexandre F.

Doctor Hab., Professor of general and comparative literature studies, University of Paris 3 Sorbonne Nouvelle
e-mail: alexandre.stroev@univ-paris3.fr

Толмачёв Василий Михайлович

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Tolmatchoff Vassily M.

Doctor Hab., Full Professor & Head of Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU)
e-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Ушакова Ольга Михайловна

доктор филологических наук, профессор Тюменского государственного университета

Ushakova Olga M.

Doctor Hab., Full Professor, Tyumen State University
e-mail: olmiva@yandex.ru

Фейгина Екатерина Витальевна

кандидат филологических наук, доцент филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Feighina Ekaterina V.

Ph.D., Assistant Professor, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU)
e-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Фокин Сергей Леонидович

доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой романских языков и перевода Санкт-Петербургского государственного экономического университета; профессор кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы Санкт-Петербургского государственного университета; историк и теоретик литературы, переводчик.

Fokine Serguey L.

Dr. Hab., Assistant Professor, Head of Department of Roman Languages and Translation, Saint Petersburg State University of Economics; Associate Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University; literary historian, literary critic, translator.
e-mail: serge.fokine@yandex.ru

Коротко об авторах

Харитоновна Наталия Юрьевна

доктор испанской филологии (степень Автономного университета Барселоны), старший научный сотрудник ИМЛИ РАН, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва)

Kharitonova Natalia Yu.

PhD (Autonomous University of Barcelona); Senior Researcher, Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Science; Senior Lecturer, National Research University Higher School of Economics (Moscow)
e-mail: njkharitonova@hse.ru

Холквист Майкл

Ph.D., почетный профессор Йельского университета (Нью-Хейвен, Коннектикут, США)

Michael Holquist

Ph.D., Professor Emeritus, Yale University (New Haven, CT, U.S.A.)
e-mail: michael.holquist@yale.edu

Шервашидзе Вера Вахтанговна

доктор филологических наук, профессор филологического факультета Российского университета дружбы народов (Москва)

Shervashidze Vera V.

Doctor Hab., Full Professor, Faculty of Philology, Peoples' Friendship University of Russia (Moscow)
e-mail: filfak-rudn@mail.ru

Научное издание

Научная серия
«Литература. Век двадцатый»

ВЫПУСК 3

ЛИТЕРАТУРА И ИДЕОЛОГИЯ.
ВЕК ДВАДЦАТЫЙ

Редколлегия сборника:
О.Ю. Панова, В.М. Толмачёв

Оригинал-макет подготовлен в редакционно-издательском отделе
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Зав. отделом *Е.Г. Домогацкая*
edit@philol.msu.ru
Оригинал-макет: *А.М. Егоров*
Обложка: *Ю.Н. Симоненко*

Напечатано с готового оригинал-макета

Подписано в печать 18.05.2016 г.
Формат 60х90 1/16. Усл.печ.л. 25,0. Тираж 200 экз. Изд. № 138.
Издательство ООО «МАКС Пресс»
Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.
119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова,
2-й учебный корпус, 527 к.
Тел. 8(495)939-3890/91. Тел./Факс 8(495)939-3891.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №