

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

МУЗЕЙ-УСАДЬБА Л. Н. ТОЛСТОГО «ЯСНАЯ ПОЛЯНА»

# ТЕКСТ И ТРАДИЦИЯ

альманах

# 2

Санкт-Петербург  
«Росток»  
2014

УДК 82.161.1(051.4)  
ББК 83.3(2РОС=РУС)6Я5  
Т30

*Издание осуществлено попечением Петра Авена*

Редакционный совет альманаха «Текст и традиция»  
Евгений Водолазкин (*Санкт-Петербург*) — главный редактор

Всеволод Багно (*Санкт-Петербург*) • Павел Басинский (*Москва*) •  
Алексей Варламов (*Москва*) • Игорь Волгин (*Москва*) • Ренэ Герра (*Ницца*) •  
Оливер Реди (*Оксфорд*) • Татьяна Руди (*Санкт-Петербург*) •  
Владимир Толстой (*Ясная Поляна — Москва*) • Роберт Ходель (*Гамбург*) •  
Елена Шубина (*Москва*) • Леонид Юзефович (*Санкт-Петербург*)

Т30                      Текст и традиция : альманах, 2 / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)  
Рос. Акад. наук, Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». —  
Санкт-Петербург : Росток, 2014. — 448 с.  
ISBN 978-594668-152-0

Альманах «Текст и традиция» издается Пушкинским Домом и Ясной Поляной, двумя известнейшими «литературными домами» России. Одной из важных его задач является рассмотрение современной русской литературы в контексте литературной традиции — классической и древней. В определенном смысле альманах соединяет в себе черты научного и литературного («толстого») журналов: в соответствующих разделах публикуются исследования академического типа и литературные эссе. Особое место в издании занимают диалоги участников литературного процесса на историко-культурные темы, а также публикация архивных материалов.

УДК 82.161.1(051.4)  
ББК 83.3(2РОС=РУС)6Я5

ISBN 978-594668-152-0



9 785946 681520

© Институт русской литературы (Пушкинский Дом)  
РАН, 2014  
© Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна»,  
2014  
© Е. Г. Водолазкин, концепция, составление и редак-  
тирование, 2014  
© Коллектив авторов, 2014  
© ООО «Издательство „Росток”», 2014

---

# Содержание

## ACADEMIA

<i>Михаил Эпштейн (Дарем, Великобритания)</i> Остранение Льва Толстого . . . . .	7
<i>Игорь Сухих (Санкт-Петербург)</i> Об одном письме и одном поэте. Еще одна мистификация Бориса Садовского? . . . . .	26
<i>Роберт Ходель (Гамбург)</i> Возвращение к миметическому? Компаративный взгляд на литературу 1930-х годов . . . . .	37
<i>Валерий Вьюгин (Санкт-Петербург)</i> Критика «литературного мусора» (О литературной консультации при журнале «Литературная учеба». 1930–1934) . . . . .	57
<i>Людмила Сараскина (Москва)</i> КГБ против Солженицына. Операция «Паук» . . . . .	100
<i>Марк Липовецкий (Болдер, США)</i> Тело, насилие, Бог, таракан: Советский субъект в ранней поэзии Пригова. . . . .	128
<i>Анатолий Кулагин (Коломна)</i> Условность как данность (Из книги «Поэтический Петербург Александра Кушнера») . . . . .	150

---

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Габриэлла Импости (Болонья)</i> Фантастическое пространство и время в творчестве Владислава Отрошенко . . . . .	180
<i>Владимир Иванов (Берлин)</i> Петербургские фантомы в творчестве Михаила Шемякина . . . . .	201

## VOX SCRIPTORIS

<i>Андрей Степанов (Санкт-Петербург)</i> Об интересном литературоведении . . . . .	237
<i>Андрей Аствацатуров (Санкт-Петербург)</i> Уильям Голдинг: играем с античной трагедией (о романе «Повелитель мух») . . . . .	245
<i>Александр Секацкий (Санкт-Петербург)</i> Князь Мышкин, философия и государство . . . . .	266
<i>Александр Иличевский (Москва)</i> Архив и память нации . . . . .	277
<i>Наталья Поньрко (Санкт-Петербург)</i> Моя первая археографическая экспедиция . . . . .	286
<i>Владимир Березин (Москва)</i> Право слово: авторское и имущественное . . . . .	294

## АРХИВ

<i>Глеб Маркелов (Санкт-Петербург)</i> Неизвестный крестьянский поэт Григорий Кругов: Часть 2 . . . . .	305
<i>Наталья Громова (Москва)</i> Ольга Берггольц и Борис Пастернак: «Три дня была влюблена...» . . . . .	322

---

## СОДЕРЖАНИЕ

*Павел Глушаков (Рига)*  
Раннее творчество В. М. Шукшина  
(Новые материалы) . . . . . 330

*Борис Егоров (Санкт-Петербург),*  
*Дмитрий Кузовкин (Таллин, Москва),*  
*Татьяна Кузовкина (Таллин)*  
Переписка Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц  
с Б. Ф. Егоровым: 1968 год . . . . . 361

## ДИАЛОГИ ТТ

*Андрей Столяров (Санкт-Петербург) —*  
*Игорь Сухих (Санкт-Петербург)*  
Литературный канон: кто и как? . . . . . 423

## РЕЦЕНЗИИ

*Михаил Визель (Москва)*  
Окаменевший оскал . . . . . 435

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ** . . . . . 439

---

**ACADEMIA**

## Остранение Льва Толстого

**К**ак известно, остранение — это художественный прием, суть которого — представить странным, необычным то, что в повседневной жизни кажется привычным и очевидным. Остранение затрудняет и освежает наше мировосприятие, побуждая увидеть вещи заново, как бы впервые. Виктор Шкловский, объяснивший принцип остранения в статье «Искусство как прием» (1919), ставшей манифестом формальной школы в литературоведении, иллюстрирует его прежде всего произведениями Льва Толстого, насчитывая сотни случаев использования этого приема. В самом деле, Толстой — великий остранитель: достаточно вспомнить знаменитую сцену оперы, данную через наивное восприятие Наташи Ростово́й...

Но остранение может использоваться не только как литературный, но и как *литературоведческий* прием. Подобно тому, как писатель остраняет жизнь своих персонажей, критик может остранять самого писателя и его творчество, чтобы читатель свежими глазами увидел то, что уже примелькалось, сложилось в литературный канон. Пример критического остранения — очерк самого Л. Толстого «О Шекспире и о драме», где, например, сюжет «Короля Лира» излагается так, чтобы заострить странность и несообразность этой пьесы. «Как ни нелепа она представляется в моем пересказе, который я старался сделать как можно беспристрастнее, смело скажу, что в подлиннике она еще много нелепее».<sup>1</sup>

Работа Д. Писарева «Пушкин и Белинский», статьи К. Чуковского о писателях-современниках (Мережковском,

---

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 15. С. 306.

Андрееве, Сологубе) тоже могут рассматриваться как примеры критического остранения, цель которого — выставить нелепое в произведениях, воспринимаемых обычно как «энциклопедия русской жизни», как образцы художественной логики, глубокого трагизма и т. п. Самоостранение при этом имеет двойной эффект: с одной стороны, стирает с произведения хрестоматийный глянец, вводит в фамильярный, порой смеховой контакт с критической мыслью; с другой — заостряет в нем черты, противоречащие замыслу писателя, и позволяет заново его прочитать, деавтоматизировать его восприятие. Так что даже Шекспир, издательски перечитанный Толстым, или Пушкин — Писаревым, выигрывают в многозначности от такого непочтительного обращения.

Поскольку величайшим мастером остранения был Л. Толстой, то естественно и к нему самому применить этот излюбленный его прием, а также рассмотреть, как и с какой целью он им пользуется, т. е. произвести своего рода *остранение остранения*.

\* \* \*

У Л. Толстого есть два перекликающихся повествования о человеческой жизни во всей ее протяженности — и о том, как растрачивается или, напротив, приумножается ее смысл. Заканчиваются они почти одинаковыми словами:

Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер («Смерть Ивана Ильича»).

Только просил пить и всё чему-то удивлялся. Удивился чему-то, потянулся и помер («Алеша Горшок»).

«Умер», или, по-простонародному, «помер» — таков простейший, нагляднейший итог жизни, который позволяет взглянуть на нее остраненно. Глагол «потянулся», на мой взгляд, как раз и указывает — одновременно метафорически и метонимически, — что в момент смерти герои вытягиваются во весь свой рост и их жизнь, благодаря смерти, предстает во всей своей протяженности как одно целое. Существенно и другое значение — перехода, трансценденции. До последнего момента герои еще пытаются исправно исполнять трудноистребимую привычку жизни. Иван Ильич втягивает в себя воздух, Алеша Горшок просит пить. Потом от всех усилий остается только одно: «потянулся». Потягиваются младенцы. Потягивается человек после пробуждения. «Потягиваться» — знак перехода в другое состояние бытия. В данном случае это последний



жест жизни, знак пробуждения или нового рождения, о котором нам ничего не дано знать.

Однако общность финала только подчеркивает глубинную разность двух сочинений. Если «Смерть Ивана Ильича» (1882–1886) — одно из первых художественных произведений, написанных Л. Толстым после его духовного переворота, то «Алеша Горшок» (1905) — одно из последних. И если в первом Толстой беспощадно разоблачает общественную мораль, то второе задумано как поучительное воплощение нравственного идеала. Герои этих повествований прямо противоположны друг другу в системе толстовского «мега текста» (совокупности всего им сочиненного). «Смерть Ивана Ильича» — история пустой, «неживой» жизни человека, внешне наполненной важным государственным смыслом и согласованной с общепринятой системой ценностей и обычаев. Единственный положительный образ повести — слуга Герасим, который не рассуждая, а из чувства смирения и побуждений совести ухаживает за Иваном Ильичом и выполняет его предсмертные пожелания. Развитие этого образа — в коротком рассказе «Алеша Горшок», где жизнь слуги выступает как образец такого же христианского смирения и нерассуждающей добродетели.

Однако мне представляется, что эти повествования не только не выполняют цель, поставленную автором, но скорее — служат опровержению тех самых идей, которые пытался воплотить в них Л. Толстой и которые выражены в параллельно написанных им религиозно-публицистических сочинениях. Грубо говоря, Толстой-художник *остраняет* Толстого-проповедника, выставляет условность и надуманность его мировоззрения, что «от обратного» подтверждает жизненную правду этих произведений, содержащих некий код самоопровержения.

### **1. «Смерть Ивана Ильича»**

Издавна во мне теплилось воспоминание о повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», прочитанной еще в юности, как о самом горьком и трезвом постижении человеческого удела. С тех пор я ее несколько раз перечитывал — и оставался при прежнем впечатлении сурового, но сострадательного реализма. И вот я перешагнул тот возраст, в котором Л. Толстой писал эту повесть (54–58 лет), и перечитал ее уже с позиций старшего. И хотя в достижении нового возраста нет никакой особой заслуги и преимущества, но перспектива мировосприятия меняется, и теперь мне увиделось многое из того, что оставалось скрытым раньше.

Человеческая жизнь раскрывается у Толстого в своей ужасающей, кричащей пустоте. Ничего в ней нет настоящего, кроме детства, всё

остальное — ложь и притворство. Начинается повесть с конца, с эпилога, где сослуживцы и приятели Ивана Ильича узнают о его смерти из газеты, и первая мысль, которая занимает их, — к каким карьерным перемещениям это приведет. Вместо того, чтобы испытать скорбь и подумать о собственном конце, они только радуются, что это случилось не с ними, как будто смерть — это участь только ИИ и не имеет к ним отношения. Даже в доме покойного, куда они пришли выразить соболезнование, их не покидают мысли о приятности предстоящего вечера, который они проведут за игрой в винт. Сам ИИ, покоящийся во гробе, производит единственно достойное впечатление *состоявшейся личности* среди этих мельтешащих людей, целиком поглощенных тщеславием и заботой о мелких удовольствиях. «Как у всех мертвецов, лицо его было красивее, главное — значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано, и сделано правильно».<sup>2</sup>

Но уже со второй главы выясняется, что и собственная жизнь ИИ подчинялась тем же правилам подмены, и он был точно таким же манекеном, как и пережившие его приятели. Само заглавие «Смерть Ивана Ильича» начинает менять свой смысл: оно относится не к той смерти, которая ждет его в конце, а к самой его жизни. «И эта мертвая служба, эти заботы о деньгах, и так год, и два, и десять, и двадцать — и всё то же. И что дальше, то мертвее... В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь... И вот готово, умирай!» (Сокращение «ИИ» дополнительно позволяет подчеркнуть механичность и повторяемость жизни Ивана Ильича в изображении Толстого: вся она состоит из этих «и... и... и...»: «и так год, и два, и десять, и двадцать — и всё то же...».) Как будто не сам ИИ проживал эту жизнь, а она медленно изживала его, точнее, того, кто носил его имя, но не был им, а был человеком *comme il faut*, исправно исполняющим ту роль, которая положена людям его происхождения и состояния. И только в конце, когда смерть приходит за ИИ, он, будто встрепенувшись, начинает видеть всю свою предыдущую жизнь как смерть — а значит, внутренне оживать и пробуждаться. «Смерть Ивана Ильича» переворачивает значения жизни и смерти и представляет как смерть то, что считается жизнью, и наоборот.

Но что, собственно, побуждает Толстого представлять жизнь ИИ и всего его круга как царство смерти? Почти за каждым толстовским обличением мы угадываем тот поворот событий и живые движения души, которые автор всячески пытается приумертвить, продемонстрировать их сделанность, неподлинность. Борьба живого и мертвого постоян-

<sup>2</sup> Здесь и далее текст повести «Смерть Ивана Ильича» цитируется по изданию: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 12. С. 57–115.

но происходит в каждом человеке, и, как ни странно, Толстой гораздо более восприимчив к мертвому, охотно, если не сказать злорадно, изображает его торжество, трупную неподвижность и выморочность своих персонажей. В «Войне и мире» и в «Анне Карениной» есть персонажи, внутренне омертвевшие, не способные к движению и развитию (Борис Друбецкой, Элен, княгиня Бетси...), но есть и живые, полные энергии, мысли и чувства (Наташа, Пьер, Андрей, Левин, Китти, Анна...). В «Смерти Ивана Ильича» остается место только мертвецам. Они не живут, а совершают кем-то придуманный, условный обряд «жизни», смысла которого они не понимают, но стараются от него не отступать, чтобы не выпасть за пределы своего круга. Это социальные зомби, оживленные на несколько десятков лет, — и когда их завод кончается, они возвращаются в состояние трупов, чтобы удостоиться заслуженного погребения. Толстой — «трупогон», не уступающий Гоголю в мастерстве умерщвления душ.

Но что же такое настоящая жизнь, по контрасту с которой жизнь ИИ и его близких — мертвечина? Этого Толстой нам не сообщает. ИИ был влюблен в свою будущую жену, Прасковью Федоровну, но мы так никогда и не узнаем, в чем состояла эта влюбленность, какие поэтические чувства она навевала, как под ее влиянием менялось его восприятие мира, природы, искусства. У ИИ двое детей, и, наверное, он испытывал к ним отеческую нежность, хотя бы до той поры, пока они оставались маленькими, но мы об этом тоже ничего не знаем. Давая общую характеристику ИИ, Толстой замечает, что это был «умный, живой, приятный и приличный человек», но никаких проявлений живости и ума он в нем далее не обнаруживает. Остается непонятным, в чем состояла его умственная жизнь, о чем он размышлял, что читал, какие идеи его привлекали или отталкивали. Он предстает как «общественное животное», следующее лишь инстинктам обогащения, карьеры и внешнего приличия. Мужское, отцовское, духовное, интеллектуальное остаются в нем непроявленными. Жизнь для него начинается, только когда вплотную приближается смерть, и лишь агония выводит его из того состояния апатии или анестезии, в котором он пребывал большую часть своего 45-летнего существования.

Детство представляется Толстому самым полным средоточием жизни. Из персонажей повести ближе всего к детству сын ИИ, но и он представлен отчужденно, как уже неподлинное существо, хотя и способное еще страдать от своей неподлинности. «Показалась фигурка гимназистика-сына, ужасно похожего на Ивана Ильича. Это был маленький Иван Ильич, каким Петр Иванович помнил его в Правоведении. Глаза у него были и заплаканные и такие, какие бывают у нечистых мальчиков в тринадцать — четырнадцать лет». Из всего, что

можно сказать о мальчике, отмечено лишь то, что он гимназист и что он уже нечист, т. е. причастен к тому пороку, через который проходят 99% мальчиков. Берутся самые общие, абстрактно-родовые понятия о подростке, — эффект отчуждения возникает в самом взгляде писателя, фиксируя только наиболее стереотипное. До самого конца повести Толстой не щадит мальчика. «За ним вполз незаметно и гимназистик в новеньком мундирчике, бедняжка, в перчатках и с ужасной синевой под глазами, значение которой знал Иван Ильич. Сын всегда жалок был ему». Это похоже на то, как Гоголь изображает детей Манилова — Фемистоклюса и Алкида: они еще маленькие, но уже похожи на манекены. Толстовские персонажи приговорены к смерти задолго до того, как начнут умирать. Мы даже толком не знаем, как зовут этого мальчика: Вася или Володя, — видимо, Толстой не удосужился себя проверить. «Он простился с нами за четверть часа до смерти и еще просил увести *Володю*» (гл. 1). «Кроме Герасима, Ивану Ильичу казалось, что один *Вася* понимал и жалел» (гл. 8).

Следует заметить, что прием остранения, который Виктор Шкловский считал самым характерным для Толстого, чаще всего служит у писателя цели совершенно иной, чем та, которую теоретик приписывает этому приему. В. Шкловский писал: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством» («Искусство как прием»). Однако у Толстого остранение, как правило, используется не для того, чтобы вернуть ощущение жизни, а, наоборот, чтобы умертвить, разъять на части то, что обычно воспринимается как живое и целое. Те же самые примеры, которые приводит В. Шкловский, свидетельствуют, что остранение у Толстого — это *омертвление*, а не оживление предмета; если он и «выводится из автоматизма восприятия», то именно с целью продемонстрировать его механичность, бессмысленность и безжизненность.

«Холстомер»: «Ходившее по свету, евшее и пившее тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда негодились. А как уже 20 лет всем в великую тяжесть было его ходившее по свету мертвое тело, так и уборка этого тела в землю была только лишним затруднением для людей».

«Война и мир» (описание оперы): «Они пропели вдвоем, а все в театре стали хлопать и кричать, а мужчины и женщины на сцене, которые изображали влюбленных, стали, улыбаясь и разводя руками, кланяться.

<...> Люди стали махать руками, и в руках у них было что-то вроде кинжалов <...>. В четвертом акте был какой-то чорт, который пел, махая рукою до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда».

«Воскресение»: «Сущность богослужения состояла в том, что предполагалось, что вырезанные священником кусочки и положенные в вино, при известных манипуляциях и молитвах, превращаются в тело и кровь Бога. Манипуляции эти состояли в том, что священник равномерно, несмотря на то, что этому мешал надетый на него парчовый мешок, поднимал обе руки кверху и держал их так, потом опускался на колени и целовал стол и то, что было на нем».

Здесь, как и в антицерковных статьях, Толстой изображает методом наглядного остранения религиозные обряды, последовательно овеществляя и умерщвляя то, что их участниками воспринимается как живое, как источник всякой жизни.

Шкловский противопоставляет остранение — и автоматизацию: «Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны». Но у Толстого именно остранение работает как способ автоматизации, обездушения того, что обычно воспринимается как полное смысла, чувства, достоинства.

Выступая против силлогизмов здравого смысла, стирающих человеческую индивидуальность, Толстой на самом деле подтверждает их самой манерой изображения. ИИ вспоминает силлогизм, которому его учили в школе: «Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен». Ему всегда казалось, что лично к нему это не относится. Кай — человек вообще, а ИИ — не какой-то обобщенный человек, а

совсем особенное от всех других существо; он был Ваня с мамá, с папá, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня? Разве Кай целовал так руку матери и разве для Кая так шуршал шелк складок платья матери? Разве он бунтовал за пирожки в Правоведении? Разве Кай так был влюблен?

Такое особое существо не умещается в силлогизм, не подвержено общим законам логики, а потому и не может умереть. Но парадокс в том, что об особом существе ИИ мы слышим единственный раз в рамках рассуждения о силлогизме, а во всем остальном ИИ представлен именно как усредненное существо, подобное огромному большинству людей его круга, поскольку он раз и навсегда принял их ценности и старается как можно меньше от них отличаться. ИИ, каким его представляет Толстой, и есть Кай, с той поправкой, что это Кай XIX века, воплощение абстрактного судейского чиновника. Такой нарицательный *кай* вполне может умереть, поскольку он и не живет, его индивидуальные признаки

декларативно заявлены, но выведены за предел художественного изображения. Это существо так и не стало личностью, а значит, и смерть по сути ничего не меняет в нем.

Насильственный характер художественной операции, произведенной Толстым над героем, особенно ясен из сопоставления с его прототипом, Иваном Ильичом Мечниковым, прокурором Тульского окружного суда, умершим 2 июля 1881 года. Т. А. Кузминская вспоминала, что «в пребывание Мечникова в Ясной Поляне Лев Николаевич прямо впивался в него, почуяв своим художественным чутьем незаурядного человека». И добавляет: «Он умный и оригинальный человек... Недаром Левочка оценил его, и после длинной беседы с ним <...>, когда Мечников ездил с нами в Ясную, — сказал про него: “Умен, очень умен”». <sup>3</sup> Великий биолог Илья Ильич Мечников, посвятивший жизнь борьбе со старением и смертью, писал: «Я присутствовал при последних минутах жизни моего старшего брата (имя его было Иван Ильич, его смерть послужила темой для знаменитой повести Толстого “Смерть Ивана Ильича”). Сорокапятiletний брат мой, чувствуя приближение смерти от гнойного заражения, сохранил полную ясность своего большого ума». <sup>4</sup>

Никаких следов «незаурядного человека» и «большого ума» в образе ИИ не обнаруживается. Сделано всё, чтобы превратить Ивана Ильича Мечникова в ИИ как предельно усредненного человека, воплощение обыденности, *das Man*, субъекта безличных конструкций. Толстому, чтобы показать свое великолепное искусство «срывания всех и всяческих масок», приходится сначала самому лепить эти маски, а затем уже обнажать их пустоту.

Когда он увидал утром лакея, потом жену, потом дочь, потом доктора, — каждое их движение, каждое их слово подтверждало для него ужасную истину, открывшуюся ему ночью. Он в них видел себя, всё то, чем он жил, и ясно видел, что всё это было не то, всё это был ужасный огромный обман, закрывающий и жизнь и смерть.

Но в чем состоит этот обман и какова должна быть жизнь без обмана — об этом мы так и не узнаем. Конечно, жена, и дочь, и доктор преследуют каждый свои цели (благополучия, замужества, развлечения, сохранения репутации), но им не чуждо и сострадание больному, и же-

<sup>3</sup> Кузминская Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1958. С. 445–446.

<sup>4</sup> Мечников И. И. Этюды оптимизма. М., 1964. С. 280.

ление деятельно ему помочь, и скорбное щемящее чувство невозможности спасти его. Все ведут себя по-человечески, все несовершенны, но по мере сил пытаются быть добрыми, участливыми, сострадательными. Это и есть та теплящаяся, слабо мерцающая жизнь, которую ИИ в своей растущей обособленности не желает замечать вокруг себя.

Может быть, сама болезнь ИИ, страх смерти мешают ему видеть человеческое в окружающих его людях и превращают их в социальных марионеток? Но ведь это не общество каннибалов, не Гулаг, не революционное правосудие, не право сильного, не рабовладительство. В обычаях этого общества сострадание, и взаимопомощь, и деятельная любовь, — один из «бездушных» сослуживцев, Петр Иванович, даже испытывает стыд, поскольку сострадание к покойному не мешает ему с удовольствием думать об игре в винт. Сознание своего притворства вызывает в нем чувство раскаяния и внезапное опамятование.

«Мысль о страдании человека, которого он знал так близко, сначала веселым мальчиком, школьником, потом взрослым партнером, несмотря на неприятное сознание притворства своего и этой женщины, вдруг ужаснула Петра Ивановича. Он увидел опять этот лоб, нажимавший на губу нос, и ему стало страшно за себя».

Это и есть человеческое — стыдящееся себя несовершенство. Да, люди притворяются лучшими, чем они есть, но это притворство и есть признак цивилизации, постепенно создающей лицо-маску: способность к лицемерию — и одновременно стремление его преодолеть. Разве лучше было бы, если бы они не притворялись, не искали форм приличия?

Пусть умирающий ИИ, всё более и более отступая в свою болезнь, воспринимает как «ужасный огромный обман» жизнь — и свою, и всех окружающих. Но ведь и сам автор не предлагает нам никакого другого, более щадящего взгляда. Напротив, он цепляется за мелочи, чтобы моральным осуждением «добить» людей, недостаточно, по его мнению, убитых горем утраты близкого. Отсюда — растянутая на полстраницы, тоже «остраняющая» сцена со вдовой, отцепляющей кружево своей черной мантильи от резного стола, и Петром Ивановичем, который, вставая с пуфа, пытается ей помочь. «Но вдова не всё отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал и даже щелкнул». И далее: чем строже ИИ судит окружающих и чем противнее ему их наполненная посторонними интересами, а значит, фальшивая жизнь, тем ближе и симпатичнее он становится автору. Как будто сам Толстой, вслед за своим героем, настолько болен страхом смерти, что все люди видятся ему уже неживыми.

«Суд идет!.. — Вот он, суд!» — так представляет свою участь ИИ, когда попадает во власть смертельной болезни. Он, всегда судивший других, впервые постигает, каково быть судимым. Но ведь и Толстой,

которому отвратительны «судейские», берет на себя роль судьи уже самого ИИ и его круга — и в этой роли он, пожалуй, даже более беспощаден, чем его герой на прокурорском поприще. «Иван Ильич никогда не злоупотреблял этой своей властью, напротив, старался смягчить выражения ее». Власть Толстого над персонажами безгранична, и он склонен не смягчать, а всё более ужесточать ее, обращая свой безоговорочный суд и против докторов, всего лишь желающих успокоить больного, и против дочери, которой так не повезло получить предложение о замужестве во время болезни отца. «Мне жалко папá, но за что же нас так мучать?» — с раздражением слепого, саморазоблачительного эгоизма произносит дочь.

Лишь в самом конце, за несколько часов до смерти, ИИ начинает понимать, что в его жизни кое-что еще поправимо, — и начинает испытывать жалость не к себе, а к жене, которая с отчаянным видом глядит на него, и к сыну, который целует ему руку.

«Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. Избавить их и самому избавиться от этих страданий. “Как хорошо и как просто, — подумал он”».

И тогда боль впервые за долгие месяцы отпустила его. И страх смерти отпустил его, потому что более не было смерти. «Вместо смерти был свет. — Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость!»

Как только ИИ примиряется с той слабой, неполной, но подлинной жизнью, которая происходит вокруг него, у него исчезает страх смерти. И когда кто-то произносит над ним «кончено», он переиначивает для себя это слово. «Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше». И только после этого «потянулся и умер», т. е. ушел уже не в смерть, а в то, что за нею, в ее отсутствие, в бытие, ему неведомое.

А значит, и название повести — *вдвойне* обманчивое. Она о том, как ИИ умирал, пока жил, и о том, как он чуть-чуть ожил, умирая. Это оживление занимает только одну, последнюю страницу повести, примерно сотую ее часть. Но такой конец придает всей вещи смысл примирения с той жизнью, которая в ней упорно развенчивается. Автор, вместе со своим героем, перестает быть судьей, сдается наконец на милость осужденной им жизни, выпутывается из долгих кружев сплетенной им пустоты, — а тем самым и побеждает страх смерти. Правда, такое окончание повести воспринимается как чересчур поспешное, нарочито-доброе напутствие герою, которого автор заставил так настрадаться, довел до такой физической и душевной агонии, что не может отказать ему в последнем жесте милосердия.



## 2. «Алеша Горшок»

Известно, что поздний Л. Толстой требовал от искусства, во-первых, простоты, во-вторых, — поучения, ясного нравственного смысла. Рассказ «Алеша Горшок» отвечает первой цели: рассказ написан народным языком, понятен даже малолетнему. Но как быть с поучением? Каковы смысл рассказа и намерение автора?

Это редкий случай, когда короткий рассказ охватывает собой не один эпизод или событие, а целую жизнь — и тем самым сближается с жанром жития. Но если житие подчеркивает сверхзначимость и «предназначенность свыше» всего происходящего, то у Толстого, наоборот, всё случайно, и этим жанр жития опять-таки остраняется, как бы выворачивается наизнанку. Начинается рассказ со случайности: мать послала Алешу с горшком молока, а он споткнулся и разбил горшок. Отсюда и насмешливое прозвище, которое не подобает каноническому святому. И кончается рассказ случайностью: приказчик послал Алешу счищать снег с крыши, он поскользнулся, сильно расшибся и умер. Получается смыслообразующий повтор: «мать послала его снести горшок молока...» — «приказчик послал его счищать снег с крыши».<sup>5</sup> Алеша — дважды *посланный* и дважды *упавший*.

Но чей он посланец и почему случайность столь значима в его жизни и смерти? Алеша послушный, «безответный» и делает только то, о чем его просят или что приказывают. Своей воли у него нет. Он всегда на посылках и без малейшего колебания отвечает согласием на любую просьбу, — колет дрова, топит печи, подметает двор, чистит посуду, месит тесто, перетаскивает товар, а о себе забывает: «Завтракал он на ходу, а обедать редко поспевал со всеми».

Столь же покорно он и умирает, веря тому, что «как здесь хорошо, коли слушаешь и не обижаешь, так и там хорошо будет». Кажется, к Алеше легко отнести заповедь: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5: 3). У Алеши нет не только материального владения, но и никакого капитала в виде слов, знаний, положения в обществе. Только однажды из копеек, которые ему по праздникам давали на чай, ему удалось сберечь два рубля и купить себе красную вязаную куртку, но, как «яркая заплата», она еще более подчеркивает его скудность. Он никогда ни на кого не сердится, никого не осуждает и не обвиняет. Хотя помыкают им нещадно, он на все просьбы отвечает кроткой улыбкой, поэтому к нему относится и заповедь «Блаженны кроткие» (Мф. 5: 5). Даже боль свою, которая не позволяет ему подняться с земли,

---

<sup>5</sup> Здесь и далее текст рассказа «Алеша Горшок» цитируется по изданию: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 14. С. 213–218.

он тоже воспринимает с улыбкой: «Он хотел встать, но не мог и стал улыбаться. Его снесли в дворницкую. Пришел фельдшер. Осмотрел его и спросил, где больно. — Больно везде, да это ничево». О чем эта улыбка? О том, что он, молодой, не может ничего с собой поделаться, не может встать и служить: приглашение посмеяться над собой, таким неумелым. Он ничего не скрывает, в нем нет темных пятен, притворства, лицемерия: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5: 8).

Алеша во всех этих трех смыслах «блаженный», и хотя после падения с крыши ему «больно везде» и страдания его продолжаются три дня, духовно смерть не тяжела для него. Для ее описания Толстой находит странный глагол: «удивляться». Люди обычно сопротивляются смерти, встречают ее страхом и мукой, а Алеша только удивляется: «Говорил он мало. Только просил пить и всё чему-то удивлялся. Удивился чему-то, потянулся и помер». Удивление — знак притяжения чего-то непонятного, неизвестного.

Имя Алеша вызывает немедленно память об Алексее человеке Божиим. Это один из самых любимых святых в Византии и на Руси, образ христианского терпения и смирения. По преданию, он покинул родительский дом накануне уже назначенной свадьбы, прожил семнадцать лет на паперти храма Богородицы в Эдессе и еще семнадцать — в Риме, в доме собственных родителей, оставаясь неузнанным. Ключевые моменты Жития Алексея и рассказа Толстого пересекаются. Алеша имеет невесту, но отказывается от нее; он бессребреник — трудится, ничего за это не получая (всю плату получает отец); и он в каком-то смысле остается неузнанным, потому что его терпение и смирение не заслуживают ему никакой награды или даже благодарности ни от отца, ни от тех, кому он ревностно служит. Это своего рода мирской святой, святой без церкви и даже без словесной молитвы. «Молитв он никаких не знал; как его мать учила, он забыл, а все-таки молился и утром и вечером — молился руками, крестясь». Можно сказать, что он молился и делами своими, потому что все они были на добро и в помощь другим. Вся жизнь его была, по сути, молитва без слов — он молчал, улыбался и непрестанно переходил от одного дела к другому.

Смысл его прозвища может быть объяснен образом глиняного сосуда из послания апостола Павла к Коринфянам: «Но сокровище сие мы носим в глиняных сосудах, чтобы преизбыточная сила была *приписываема* Богу, а не нам» (2 Кор. 4: 7). Вот и Алеша был всего-навсего глиняным сосудом, хрупким, невзрачным. И жизнь его так же легко разбилась, как и тот горшок, который он уронил в детстве.

Но было ли в этом глиняном сосуде какое-либо сокровище — или только готовность разбиться, и дух его так и не созрел в личность, не стал свободной волей и самостоянием? Если он был нищий во имя духа,

то какого? Дух — это борьба с собой, своей данностью, а Алеша следует своей сердечной склонности, своему доброму естеству. В Алеше ощущается подневольность, бессознательность, неживость, словно он действует во сне, как заведенный, машет руками, бегаёт, суетится, не успевая или даже не умея осознать, что он делает, выбрать и вобрать это своей волей.

Вставал Алеша зимой до света, колол дров, потом выметал двор, задавал корм корове, лошади, поил их. Потом топил печи, чистил сапоги, одежду хозяевам, ставил самовары, чистил их, потом либо приказчик звал его вытаскивать товар, либо кухарка приказывала ему месить тесто, чистить кастрюли. Потом посылали его в город, то с запиской, то за хозяйской дочерью в гимназию, то за деревянным маслом для старушки.

Вся эта жизнь, говоря современным языком, «клиповая», составлена из мелких фрагментов чужих жизней, нужд, приказов, капризов. В жизнеописании Алеши Горшка Толстой остраивает жанр традиционного жития, где святой служит Богу, тогда как всё дело Алеши — служить людям, которые используют его для своих нужд и прихотей.

Отсюда такое щемящее впечатление от этой короткой жизни — в отличие от духоподъёмного жития. Чтобы отдавать по-настоящему, нужно сначала кем-то стать, а Алеша стать никем не смог, да и не захотел. У него нет воли к бытию, а есть своего рода приветливое равнодушие, точнее, равнолюбие, равнопрятие.

Способен ли он любить? Даже когда возникло у него однажды своё собственное желание: жениться на кухарке Устинье, — он с готовностью от него отказывается. В первый и единственный раз он «почувствовал, что он, сам он, не его услуги, а он сам нужен другому человеку». Но купцу и его жене не понравилась эта «глупость», ведь кухарка родит ребенка; и они сказали отцу, а тот сказал Алеше.

Я думал, ты путный. А ты что задумал? — сказал отец. — Да я ничего. — Как ничего. Жениться захотел. <...> Отец много говорил. Алеша стоял и вздыхал. Когда отец кончил, Алеша улыбнулся. — Что ж, это и оставить можно.

Так легко он отказывается от своей воли. Ни словом не возражает отцу, назвавшему Устинью «шлюхой». Ни на миг не возникает в нём порыв постоять за свою любовь. Правда, в тот же день на вопрос купчихи, бросил ли он свои глупости, «видно, что бросил, — сказал Алеша, засмеялся и тут же заплакал». За всю его жизнь это было единственное

своеволие: плач по несостоявшейся любви. Но впоследствии, уже умирая, Алеша радуется и тому, что послушно отказался от женитьбы.

«Спасибо, Устюша, что жалела меня. Вот оно и лучше, что не велели жениться, а то бы ни к чему было. Теперь всё по-хорошему».

Может быть, самое глубокое об Алеше Горшке, сам того не ведая, сказал Павел Флоренский, имевший в виду не толстовского героя, а собирательную значимость самого имени Алексей:

Алексей — завиток мира и для временной хотя бы устойчивости непременно мыслится прислоненным к чему-то или к кому-то, а без этого внешнего прикрепления к месту непременно будет увлечен неизвестно куда, неизвестно какими ветрами. В нем есть что-то онтологически болезненное: неприспособленность к самостоятельному существованию в мире — неприспособленность внутренняя и, легко может быть, хотя не необходимо, — внешняя. Предельно — оно есть, как сказано, юродивость. Алексей, в своем предельно высшем раскрытии, есть юродивый, или около того; и даже тогда, когда, на поверхностный взгляд, данное лицо не имеет ничего общего с юродивостью, внимательный анализ всё же откроет в таком Алексее некие пробелы сознания или рыхлость сознания, сквозь которые сочатся непосредственные движения подсознательного, т. е. основную конституцию юродивости.

В Алексее — беззащитность, если не в грубом смысле, то в более внутреннем. В этой беззащитности и болезненности юродству — уродству соответствуют в той или другой мере признаки некоторого убожества: не то шепелявость, не то заикание, не то колченовость, не то бледность, не то немота и т. п.<sup>6</sup>

Интересно, что сам Толстой этого рассказа у себя «не принял». «Писал Алешу, совсем плохо. Бросил».<sup>7</sup> В этом он противоречит А. Блоку, который рассказом, напротив, восторгался: «Гениальнейшее, что читал, — Толстой — “Алеша Горшок”».<sup>8</sup> Может быть, именно то, что не нравилось Толстому в собственном рассказе, восхищало Блока с его декадентским умилением доброму мужику. Толстой, сам этого мужика гораздо лучше знавший, всё-таки чувствовал фальшь в таком умильном образе. Не случайно Алеша так резко отличается от настоящего

---

<sup>6</sup> Флоренский П. Имена. Харьков; М., 2000. С. 8.

<sup>7</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1937. Т. 55. С. 125.

<sup>8</sup> Дневник Ал. Блока. 1911–1913 / Под ред. П. Н. Медведева. Л., 1928. С. 37.

мужика, послужившего ему прототипом, — от жившего в Ясной Поляне у Л. Н. Толстого работника. О нем Т. А. Кузьминская пишет следующее:

Помощником повара и дворником был полуидиот Алеша Горшок, которого почему-то опозитизировали так, что, читая про него, я не узнала нашего юродивого и уродливого Алешу Горшка. Но, насколько я помню его, он был тихий, безобидный и безропотно исполняющий все, что ему приказывали.<sup>9</sup>

Понятно, почему Л. Толстой, доведя рассказ до формальной развязки, «бросил» его, т. е. не стал художественно доделывать. Слишком проглядывает в Алеше «полуидиот», оттого и исполняющий послушно любую волю, что лишен своей. Чем больше прояснялся образ Алеши, тем очевиднее становилось, что проповедь опрощения и нерассуждающего смирения вступает в противоречие с христианством как деятельной, сознательной любовью к людям, которая не сводится к послушанию и смирению, но представляет собой способ переделки, самопреобразования личности. Алеша личностью так и не стал, и его безропотно угождение мелко-житейским и своекорыстным запросам хозяев никак не может служить образцом христианского поведения, но, напротив, служит оправданию хищного и потребительского отношения к жизни. Алеша — безвинная и безгласная жертва, но отнюдь не подвижник. Показывая смирение Алеши как образец достойного поведения, Толстой тем самым освящает тот уклад угнетения, против которого воевал как христианин.

Собственно, смерть и становится для Алеши идеальным выражением смысла его жизни как безвольного подчинения законам мирского бытия. Алеша погружен в тот автоматизм существования, из которого Толстой пытался вывести людей своей проповедью. И если в «Смерти Ивана Ильича», обличая автоматизм бытия высших классов, Толстой проходит мимо духовного и душевного содержания их жизни, то в «Алеше Горшке» он сводит к тому же автоматизму жизнь низших классов, но уже — пытаюсь выдать ее за христианскую добродетель.

В «Смерти Ивана Ильича» Толстой нашел всё-таки художественное решение, приведя ИИ к кризису и мгновенному соприкосновению с той жизнью, над которой не властна смерть. В «Алеше Горшке» это решение так и не было найдено: автоматизм послушания представлен как высшая добродетель, а потому лишен и намека на возможность кризиса и духовного обновления. Если жизнь ИИ похожа на смерть, а приближение смерти возвращает его к настоящей жизни, то смерть Алеши по

---

<sup>9</sup> Кузьминская Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Ч. 2. С. 53.

сути ничем не отличается от всей его предыдущей жизни, исполненной всё того же послушания и отказа от личной воли.

В обоих случаях очевидно, что Толстой говорит нам своими произведениями совсем не то, что пытался сказать.

### **3. Счастливые и несчастные семьи: «Анна Каренина»**

Третий и последний опыт остранения Толстого относится уже не к повести и не к рассказу, а к одной-единственной фразе — правда, ключевой для целого романа. Едва ли не самое знаменитое изречение Толстого — зачин «Анны Карениной»: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастная семья несчастлива по-своему».<sup>10</sup> Оно широко цитируется и принимается за бесспорную мысль самого Толстого. Мне это высказывание всегда казалось спорным, и я даже с трудом мог запомнить, счастливые или несчастные семьи похожи друг на друга, — настолько обратимы части этого высказывания. Да и подтверждается ли оно в самом романе? Разве не вернее обратное? Ведь главное в семейном счастье — это любовь, чувство само по себе редкое, а при условии взаимности — редкое вдвойне, что ясно понимают Толстой и его герои:

Левин по этому случаю сообщил Егору свою мысль о том, что в браке главное дело любовь и что с любовью всегда будешь счастлив, потому что счастье бывает только в тебе самом.

В любви люди менее похожи друг на друга, чем в нелюбви (отчуждении, равнодушии), потому что именно любовь выявляет в каждом его самое «свое», единственное. То же и со счастьем, в основе которого любовь. Как могут быть счастливые семьи похожи друг на друга, если любящие благодаря любви столь несхожи? «Счастье бывает только в тебе самом». Поэтому, кстати, и изобразить счастье гораздо труднее, чем беды и невзгоды: это штучный продукт, оно всегда в розницу.

Главное опровержение зачину романа — сам роман. В «Анне Карениной» есть только одна счастливая семья — Левин и Кити, и она-то в самом деле ни на кого не похожа. Напротив, между семьями, переживающими разлад (Каренины и Облонские), есть сходство, общая схема: измена, ревность, охлаждение, отчаяние, ссоры, замыкание, одиночество, попытка забыть и простить... У Карениных и Облонских разыгры-

---

<sup>10</sup> Здесь и далее текст романа «Анна Каренина» цитируется по изданию: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1963. Т. 8–9.

вается параллельный сюжет, только у одних в трагической, а у других в банально-комической тональности. А вот сюжет Левина с Кити остается неповторимым, не отражается ни в чьих зеркалах. Неужели сам Толстой не понимал этого, так начиная роман (про похожесть счастливых семей) и так заканчивая его (непохожестью на других единственной счастливой семьей)?

Прекрасно понимал, о чем свидетельствует хотя бы этот пассаж про Левина:

Он думал, что его сватовство не будет иметь ничего похожего на другие, что обычные условия сватовства испортят его особенное счастье; но кончилось тем, что он делал то же, что другие, и счастье его от этого только увеличивалось и делалось более и более особенным, не имевшим и не имеющим ничего подобного (ч. 4, гл. 16).

Вот именно: человек делает то же, что и другие, а счастье его особенное, «не имеющее ничего подобного». Что же, Толстой зачином романа противоречит себе?

Левин был женат третий месяц. Он был счастлив, но совсем не так, как ожидал. На каждом шагу он находил разочарование в прежних мечтах и новое неожиданное очарование. Левин был счастлив, но, вступив в семейную жизнь, он на каждом шагу видел, что это было совсем не то, что он воображал (ч. 5, гл. 14).

Опять Толстой противоречит себе? Счастье Левина не похоже не только на счастье других, но и на его собственные представления о счастье. Не слишком ли много противоречий? Или сам зачин нужно понять как насмешку, хотя многие читатели принимают его за чистую монету? Толстой «подбрасывает» мысль, на которую легко купиться, и потом шаг за шагом, эпизод за эпизодом остраняет, «демонтирует» ее.

Ведь большинство читателей принимает всерьез и пушкинскую, гораздо легче распознаваемую насмешку: «Блажен, кто смолоду был молод...».<sup>11</sup> В интернете этот стих цитируется почти сто тысяч раз, практически всегда одобрительно, как мысль самого автора, к которой читатель без оговорок присоединяется. Даже в словаре смысл выражения толкуется так: «У каждого возраста свои возможности и ограничения, и счастлив тот, кто в старости не стремится возместить упущенное в молодости, поскольку в свое время успел пережить и испытать всё сполна».<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> «Евгений Онегин» (глава 8, строфа 10).

<sup>12</sup> «Словобор» <http://www.slovoborg.su/definition/блажен,+кто+смоло->

И лишь дойдя до строки «а в тридцать выгодно женат», внимательный читатель задумается: а что же Пушкин хотел сказать? Может быть, он издевается над этим «блажен, кто смолоду», над этой апологией житейского рассудка и конформизма?

Но у Пушкина переход от «засдравия» к «заупокою» слишком явен, в пределах одной строфы, а у Толстого растянут на целый роман. Поэтому и не замечают иронического смысла зачина, что он медленно проступает в повествовании о двух несчастных семьях и одной счастливой. И если уж большинство не дочитало, вернее, не додумало одну строфу «Онегина», то романа Толстого тем более не додумывают.

А ведь, по сути, достаточно дойти до первой сцены, которая начинается не менее знаменитой фразой: «Всё смешалось в доме Облонских», — чтобы почувствовать толстовскую насмешку. Сам Стива прекрасно осознает: «Есть что-то тривиальное, пошлое в ухаживанье за своею гувернанткой». И потом, после сцены с Долли: «И как тривиально она кричала, — говорил он сам себе, вспоминая ее крик и слова: подлец и любовница. — И, может быть, девушки слышали! Ужасно тривиально, ужасно».

«Тривиальное, пошлое». Неужели такая тривиальность должна свидетельствовать, что каждая несчастливая семья несчастлива по-своему, а не самым типичным образом? Можно ли такую «мудрость» принимать за выражение авторской мысли? Не пора ли заметить, что зачин противоречит смыслу романа, что счастье, каким оно выступает в «Анне Карениной», гораздо более единственно, удивительно, невероятно, ни на что не похоже, чем все вполне тривиальные семейные несчастья с предсказуемым исходом.

То, что зачин иронически соотносится с романом, не обязательно предполагает, что Толстой намеренно разыгрывает читателя. Начальная сентенция нейтральна по интонации: мысль заведомо не утверждается и не отрицается, а предлагается для дальнейшего испытания, а возможно, и опровержения. Эту типичную сентенцию в духе моральной философии могли бы изречь Ларошфуко или Лабрюйер. Такое нравоучительное замечание было бы уместно в великосветской гостиной. На худой конец, это может быть мысль самого Стивы Облонского, фраза из его внутреннего монолога, которая иронически предваряет картину разрушенного семейного уклада.

Стива одновременно и жалеет о случившемся, и пытается утешить себя: дескать, да, тривиально, но в каждой несчастливой семье это случается по-своему.

---

ду+был+молод; см. также: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: литературные цитаты, образные выражения. М., 1986. С. 54–55.



Однако испытания сюжетом эта мысль не выдерживает. Постепенно становится ясно, что это не монологическое утверждение Толстого, это спор романа с его собственным зачином, это пример «чужого слова» в авторской речи — или, во всяком случае, такого слова, которое остраняется автором по ходу романа.

\* \* \*

Критика, остраняя писателя, продолжает его же работу остранения, перенося ее уже на саму словесность. Произведение толкуется как причудливое, пристрастное, одностороннее, иногда — как воплощение безумия, одержимости. Маленького писателя такая трактовка убивает, а большого — воскрешает из инерции заученно-почтительного восприятия. Прежде чем этот прием стал известен как «остранение», его теоретик Виктор Шкловский назвал его «воскрешением» («Воскрешение слова»). Отсюда видно, что суть вовсе не в формализме, одним из зачинателей которого был Шкловский, а в глубоко содержательном назначении искусства: «Воскрешение вещей — возвращение человеку переживания мира».<sup>13</sup>

Так и я мог бы по праву назвать эту статью: «Воскрешение Льва Толстого». Воскресение возможно только после смерти и на ее основе. Сначала великий писатель живет — и работой своей живет, будит, возмущает читателей. Потом он начинает восприниматься как золотой фонд, канон — и в нем застывает, умирает. И оживить его можно лишь свержением с пьедестала, обнаруживая порочность его методов, жестокость его заблуждений...

В письме критику Н. Н. Страхову Толстой отмечал: «Всё как будто готово для того, чтобы писать — исполнять свою земную обязанность, а недостает толчка веры в себя, в важность дела, недостает энергии заблуждения, земной стихийной энергии, которую выдумать нельзя».<sup>14</sup> Почему Толстой использует здесь в одобрительном смысле слово «заблуждение»? Оно сродни «остранению»: уклоняясь от истины или привычки, мы укрепляем в себе свежее, стихийное чувство жизни. Нужна энергия заблуждения, несправедливости, даже попрания истины, чтобы привлечь к ней взгляд, чтобы истина не приедалась, а потрясала. Писатель приносит себя в жертву читателю, пробуждает его мысль, его страстное несогласие — даже ценой своей неправоты. И дело критика — заново пробуждать эту энергию даже в безнадежно классических текстах.

---

<sup>13</sup> Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 1.

<sup>14</sup> Письмо от 6 апреля 1878 г.; цит. по: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 17. С. 485.

---

*Игорь Сухих*

## **Об одном письме и одном поэте**

*Еще одна мистификация Бориса Садовского?*

**В** академическое собрание сочинений Чехова входит короткое письмо под № 4438, адресованное поэту Борису Садовскому. Вот оно:

Многоуважаемый Борис Александрович!

Возвращаю Вашу поэму. Мне лично кажется, что по форме она превосходна, но ведь стихи — не моя стихия: я в них понимаю мало.

Что касается содержания, то в нем не чувствуется убежденности. Например, Ваш Прокаженный говорит:

Стою изысканно одетый,  
Не смея выглянуть в окно.

Непонятно, для чего прокаженному понадобился изысканный костюм и почему он не смеет выглянуть?

Вообще в поступках Вашего героя часто отсутствует логика, тогда как в искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает.

Желаю Вам всего хорошего.

А. Чехов  
28 мая<sup>1</sup>

Несмотря на краткость, письмо достаточно известно: цитаты из него (особенно, афоризм о случайности, искусстве

---

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1983. Письма: В 12 т. Т. 12. С. 108. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Серия писем обозначается: П.

и жизни) попали в «Летопись жизни и творчества Чехова», многочисленные исследования и даже пособия по литературному редактированию. Признаюсь, что и я процитировал эту фразу в одной из своих статей.

Привлекает внимание не только содержание письма, но и биографические обстоятельства: оказывается, за неделю до отъезда в Баденвейлер, всего за полтора месяца до смерти, чуткий Чехов заметил и поддержал молодого поэта — пусть даже сочетая похвалу («по форме она превосходна») с осторожной критикой («не чувствуется убежденности», «отсутствует логика»).

Комментарий к тексту в указанном собрании лапидарен и сводится к перепечатке примечания адресата: «В предисловии к своей публикации Садовской писал: «В 1904 году, весной, я жил в Москве, в Леонтьевском переулке. Узнав, что рядом со мной поселился Чехов, я послал ему рукопись моей поэмы “Прокаженный”, с просьбой дать о ней отзыв. Ответ был получен через несколько дней» (П., 12, 355).

«Местонахождение автографа неизвестно», — отмечают комментаторы, воспроизводя печатный текст по источнику, о котором я скажу чуть позже.

Попытки дополнить комментарий, восстановить контекст единственного контакта адресата и адресанта ведут к возрастающему недоумению и безответным вопросам.

*Во-первых*, ничего неизвестно об упоминаемой Садовским поэме «Прокаженный». Она не печаталась ни самим автором в прижизненных сборниках,<sup>2</sup> ни поздними публикаторами, работавшими с архивом поэта.<sup>3</sup> Более того, в сборнике «Позднее утро» первой половиной 1904 г. (то есть до контакта с Чеховым) датировано всего три текста общим объемом 11 четверостиший. Первая из пяти опубликованных в жанровом сборнике поэм, «Леший», тоже имеет более позднюю датировку: «Май 1906. Нижний».

В юности Садовской написал, конечно, больше (С. В. Шумихин упоминает о 25 стихотворениях, опубликованных в самом начале века в газете «Волгарь»), но почему он, издавший до 1922 г. семь книг, так и не удосужился познакомить читателей с поэмой, побывавшей в руках Чехова и, в общем, высоко им оцененной, остается загадкой. При том, что уже в предисловии к первому сборнику, «причисляя себя к поэтам пушкинской школы», Садовской декларировал необходимость

<sup>2</sup> См.: Позднее утро. Стихотворения Бориса Садовского. 1904–1908. М., 1909; Садовской Б. Косые лучи. Пять поэм. М., 1914.

<sup>3</sup> См.: Садовской Б. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы / Сост., подгот. текста, вступ. статья и прим. С. В. Шумихина. СПб., 2001 (Новая библиотека поэта. Малая серия); Садовской Б. Морозные узоры: Стихотворения и письма / Сост., послесл. и коммент. Т. В. Анчуговой. М., 2010.

последовательного представления и отражения творческого пути: «Стихи, как отдельные точки поэтического сознания, должны восприниматься в той последовательности, какую создало для них время. Оттого строго хронологический порядок всегда представлялся мне единственно удобным и нужным для собрания лирических произведений».<sup>4</sup>

В этой строго хронологической последовательности на месте «Прокаженного» зияет пробел.

*Во-вторых*, сам факт обращения почти два года жившего в Москве («3 сентября 1902 г. утром я прибыл в Москву»)<sup>5</sup> Садовского именно к Чехову выглядит странным. Его круг, его референтная группа в это время — не реалисты, а модернисты. Он знакомится с В. Брюсовым и активно печатается в символистских изданиях. «Верным сотрудником “Весов”»<sup>6</sup> называет его Андрей Белый, более десятка раз, правда мимоходом, помяная его в мемуарах.

Впрочем, исследователи обычно отмечают чуждость Садовского ближнему кругу этих лет, его преданность идеалам Золотого века, страстную увлеченность поэзией Фета. Но автор «Вишневого сада» в список его предпочтений и увлечений явно не входил. О Чехове в позднейших записках Садовской отзывается то иронически, то просто враждебно.

Чехов никогда не говорил о Пушкине. Это понятно.

Пушкина необходимо преодолеть. Теперь это очень легко (20 февраля 1931 г.).<sup>7</sup>

Вообще атеизм у детей пустых, формальных церковников явление любопытное. Взять хотя бы Чехова. И его братьев. Конечно, благочестие Павла Егоровича и сам он, грубый и пошлый торгаш, гудевший по ночам акафисты, как попугай, — все это отталкивало Чехова — воображаю, как он люто ненавидел отца, как презирал его! Но неужели сам Чехов не мог различить шелухи от ядра? Давно я убеждаюсь, что Чехов умел казаться умнее и глубже, чем он был на самом деле, что, в сущности, он такой же пошляк, как его брат Александр, автор несусветных по пошлости «Записок репортера» (25 февраля 1931 г.).<sup>8</sup>

Гроб Чехова недавно открывали: костюм вполне сохранился, но лицо принуждены были закрыть.

<sup>4</sup> Позднее утро. С. 3.

<sup>5</sup> Садовской Б. Записки (1881–1916) // Российский Архив. М., 1991. Т. 1. С. 147.

<sup>6</sup> Белый Андрей. Начало века. М., 1990. С. 386.

<sup>7</sup> Садовской Б. Заметки. Дневник (1931–1934) // Знамя. 1992. № 7. С. 178.

<sup>8</sup> Там же. С. 178.

В 1904 г. после погребения Чехов являлся во сне одной монахинине, прося, чтоб над его могилой не говорили речей (1933).<sup>9</sup>

Бунин крепче, ароматнее Чехова. Бунин венгерское, Чехов — бургонское. Всё-таки один дворянин, а другой интеллигент.<sup>10</sup>

*В-третьих*, и автору письма, и его адресату в это время, кажется, было не до писем и не до стихов.

В мемуарах времени контакта с Чеховым Садовской посвятил два абзаца:

Весну 1904 г. переживал я с жадностью. Любовь, экзамены, весна, слухи о войне, «Весы», расцвет здоровья и юности. Я любил гулять по ночам; после занятий тушил лампу, брал ключ и до утра скитался по городу.

25 апреля в чудный весенний вечер я был на открытии «Аквариума», летнего сада Омона. Гремела музыка, визжали шансонетки, какой-то подгулявший офицер порезал себе нечаянно руку шашкой. На рассвете я возвратился домой в мягких лучах зари, при радостном колокольном звоне. Дома долго стоял на коленях перед раскрытым окном, держа медальон с портретом Беатриче, обещаясь вечно любить ее.<sup>11</sup>

Беатриче — не названная по имени московская барышня; Садовской «катал ее на лихачах, возил по театрам и ресторанам, подносил цветы».<sup>12</sup> Однако любовь небесная сочеталась со вполне земными радостями:

Потом Успенский поехал к Марье Захаровне, а мы втроем на Малую Покровку, в веселый дом. Уже светало, и нас не пустили. Сверчков, ругаясь, разорвал на себе куртку от ярости, топтал фуражку и со слезами поклялся, что, получив наследство, разрушит этот притон. Мы его облили водой и отправили на извозчике.<sup>13</sup>

Одно из более удачных посещений аналогичного заведения привело к трагедии.

<sup>9</sup> Там же. С. 190.

<sup>10</sup> Там же. С. 190.

<sup>11</sup> Садовской Б. Записки. С. 152.

<sup>12</sup> Там же. С. 151.

<sup>13</sup> Там же. С. 149.

В мае 1904 года он <Садовской> заразился сифилисом, — пишет биограф поэта. — Болезнь в то время в принципе уже излечивалась, и Садовской лечился старательно и даже чрезмерно. В стремлении перестраховаться он принимал ртути-альные средства в таких количествах, что от передозировки наступило общее отравление организма.<sup>14</sup>

Поэт делил время между любовью к Беатриче и веселыми домами, а прозаик в это время уже с трудом мог написать даже несколько слов.

В день, которым датировано письмо Садовскому (28 мая 1904 г.), О. Л. Книппер-Чехова в присутствии мужа пишет на Дальний Восток дяде, А. И. Зальцу.

К тексту ее письма Чехов делает краткую приписку: «Обнимаю и целую Вас, милый мой дядя Саша! Я по Вас очень соскучился, хочу видеть! Ваш Антон». После нее Книппер дописывает: «Вот я отошла, а он и приписал. Ты рад?» (П., 12, 108).

Таким образом, написать даже две строки любимому родственнику в этот день Чехову было нелегко. (Любопытно, что это письмо Садовской знать не мог: оно опубликовано лишь в 1972 г.)

Столь же скверно Чехов чувствовал себя и весь май, со дня приезда в Москву.

Милый Виктор Александрович, вчера я приехал в Москву, но не выхожу и, вероятно, не скоро еще выйду; у меня расстройство кишечника — с самой Святой недели (В. В. Гольцеву, 4 мая 1904 г.; П., 12, 97).

Дорогой Виктор Сергеевич, я болен, с постели не встаю и днем. У меня обстоятельный катарисце кишок и плеврит (В. С. Миролюбову, 16 мая 1904 г.; П., 12, 100).

Дорогой Исаак Наумович, я как приехал в Москву, так с той поры все лежу в постели, и днем и ночью, ни разу еще не одевался (И. Н. Альтшуллеру, 26 мая 1904 г.; П., 12, 105).

Представить себе, что обычно деликатный и внимательный к молодым дарованиям Чехов в таком состоянии мог прочесть опус неизвестного поэта и быстро ему ответить, довольно затруднительно.

Наконец, *в-четвертых*, даже в тех запрашивающих случаях, когда Садовской позднее мог упомянуть о письме Чехова (пусть даже временно затерянном), он хранит упорное молчание.

---

<sup>14</sup> Шумихин С. В. Узоры Бориса Садовского // Садовской Б. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы. С. 9–10.

Я и мой одноклассник Мясников получили от Ведерниковых приглашение к ним в Самарскую губернию на Сергиевские минеральные воды. 19 июня мы выехали на кавказ-меркурьевском пароходе «Императрица Екатерина II». Позже из газет я узнал, что с нами на том же пароходе ехал Чехов.<sup>15</sup>

Начало моих литературных дебютов почти совпадает с поступлением на историко-филологический факультет в 1902 году.

Я застал еще старую историческую Москву, близкую к эпохе «Анны Карениной», полную преданий сороковых годов. <...> Еще живы были престарелый Забелин, хромой Бартенев, суровый Толстой. В Сандуновских банях любил париться Боборыкин. В «Большой Московской» легко было встретить Чехова, одиноко сидящего за стаканом чаю.<sup>16</sup> (Почему бы не добавить здесь или ранее: «Кстати, у меня есть его письмо, которое...». — И. С.)

Особенно характерный случай — позднее письмо К. И. Чуковскому (декабрь 1940 г.). В нем Садовской отвечает на предложение Чуковского написать воспоминания.

Воспоминания я написал бы в полубеллетристической форме очерков: 1) бабушкин альбом (неизд. 4 стиха Лермонтова и его рисунок в альбоме моей бабушки), 2) Последние дни Фета (бабушка в 1892 г. возила меня в <...>ское, недели две мы жили у гр. С. А. Толстой, и в это время умер Фет), 3) Горький. Знакомство в 1899–01 гг. <...> два письма, 4) Чехов (встреча у Тестова, зимой 1903), 5) Весы, 6) Золотое руно, 7) Петербург (1912–1916).<sup>17</sup>

Встреча у Тестова — это, вероятно, тот же самый эпизод «Чехова, одиноко сидящего за стаканом чаю». Но опять-таки, почему не упомянуто полученное от Чехова письмо, хотя рядом, в соседнем пункте, сказано про письма Горького? Может быть, потому, что в 1940 г. этого письма еще не существовало?

Таким образом, кроме заверения самого Бориса Садовского, нет ни одного убедительного свидетельства о существовании адресованного ему чеховского письма, но есть довольно много косвенных аргументов, его свидетельству противоречащих.

<sup>15</sup> Садовской Б. Записки. С. 146.

<sup>16</sup> Там же. С. 181.

<sup>17</sup> Садовской Б. Заметки. Дневник. С. 194.

Этот вывод заставляет повнимательнее присмотреться к личности свидетеля.

Борис Александрович Садовской (1881–1952) — писатель драматической судьбы, объем и направление творчества которого стали выясняться лишь в последние десятилетия.

Интересно и разнообразно проявивший себя в предреволюционное десятилетие (стихи, рассказы и повести, работа в журналах, публикации о биографии Фета, которой Садовской занимался много и увлеченно: «Любовь моя к Фету стала болезненной страстью»<sup>18</sup>), после революции он потерял как возможность двигаться (в результате упомянутой ранее болезни), так и возможность печататься. За тридцать пять послереволюционных лет ему удалось издать только две маленькие книжки.<sup>19</sup> С конца 1920-х гг. Садовской жил в полуподвале Новодевичьего монастыря, год за годом из своего инвалидного кресла наблюдая, как по соседству появляются могилы его бывших знакомых. Его многочисленные поздние литературные труды, включая роман о Лермонтове, рассказы и повести, воспоминания, начали публиковаться только с 1990-х гг.

И тут выяснилась поразительная вещь: *Борис Садовской, пожалуй, — самый успешный мистификатор/фальсификатор в русской словесности XX века.* Он десятилетиями вводил в заблуждение искушенных знатоков литературы, авторитетные редакции, в конечном счете — многочисленные потенциальных читателей. Перечень его достижений по этой части, установленный благодаря разысканиям М. Л. Гаспарова, М. Д. Эльзона, С. В. Шумихина, на нынешний день таков.<sup>20</sup>

Садовской выдал за произведение Блока и опубликовал в 1926 г. известную ранее в фольклорных записях «Солдатскую сказку», вошедшую в приложение к двенадцатому тому Собрания сочинений поэта (1936). В архиве сохранилась рукопись с его собственной правкой.

Две «автопародии» А. Блока были опубликованы в «Литературном наследстве» (1937. Т. 27/28), а затем вошли в третий том восьмитомного собрания сочинений Блока (1960).<sup>21</sup> Выяснено, что до революции они публиковались в периодике под именем Садовского.

Одно из этих стихотворений, «За сучок сухой березы месяц зацепился...», в публикации воспоминаний Садовского о С. Есенине было выда-

<sup>18</sup> Садовской Б. Записки. С. 158.

<sup>19</sup> См.: Садовской Б. 1) Морозные узоры: Рассказы в стихах и прозе. Пг., 1922. 78 с.; 2) Приключения Карла Вебера: Роман. М., 1928. 143 с.

<sup>20</sup> См.: Шумихин С. В. Мнимый Блок? // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 4. М., 1987. С. 736–751.

<sup>21</sup> См.: Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 3. С. 416–417.



но за есенинское и также благополучно попало в его собрание сочинений (1962).

Еще одно «блоковское» стихотворение «Лишь заискрится бархат небесный...» в 1928 г. печаталось в журнале, а затем перепечатывалось в Литературном наследстве (Т. 27/28) и входило в три блоковских собрания, включая упомянутый восьмитомник, правда, с осторожной пометкой «Текст этого стихотворения не может считаться абсолютно достоверным».<sup>22</sup>

В 1962 г. были опубликованы «Мемуары» старого нижегородца, некоего М. И. Попова, его воспоминания о Н. А. Некрасове и С. М. Степняке-Кравчинском, включающие неизданные стихотворения обоих авторов. Опять-таки в архиве Садовского обнаружилась рукопись с пометкой «Моя мистификация».

Всякий раз логика обнаружения текста была сходной. Садовской использовал «символический капитал» знакомства с классиками: рассказывал о встрече с автором, обстоятельствах сочинения текста и его утрате («Альбом с записью Блока украден вместе с чемоданом»), предьявляя затем копию под «честное публикаторское слово». Исследователи и редакторы верили очевидцу с трудной судьбой и славной, хотя и подозрительной, биографией — и печатали.

Подводя предварительные итоги мистификаторской деятельности Садовского, С. В. Шумихин размышлял о предьявленных Садовским письмах В. Я. Брюсова и В. В. Розанова: «Возникает вопрос, не являются ли эти два письма очередными мистификациями? Однозначный ответ дать трудно. Отсутствие автографов и точной датировки наводит на некоторые подозрения. <...> Пока не обнаружено других примеров, когда Садовский подделывал письма, адресованные к нему, — до сих пор мистифицировалось художественное творчество, записки, мемуары вымышленных или реальных лиц.

Вероятно, письма Брюсова и Розанова все же подлинные. Однако повторим еще раз, что однозначный ответ дать трудно. Слишком уж «темновато» происхождение многих текстов, идущих от Садовского».<sup>23</sup>

Кажется, можно утверждать, что Садовской заполнил и эту, эпистолярную, лауну своих мистификаций.

Обратим теперь внимание на то, что письмо Чехова явилось как яичко к Христову дню. В 1944 г., в разгар великой войны, советское государство не забыло о Чехове. 29 апреля Совнарком принимает решение об издании Полного собрания сочинений писателя, которое будет служить чеховедам и читателям более тридцати лет, до тех пор, пока не

<sup>22</sup> Там же. С. 319–320, 443.

<sup>23</sup> Шумихин С. В. Мнимый Блок? С. 749–750.

появится академический тридцатитомник. Книгу о Чехове в том же году выпускает всегда державший нос по идеологическому ветру В. Ермилов. В сдвоенном номере 4/5 журнала «Новый мир» под шапкой «К сорокалетию со дня смерти великого русского писателя Антона Павловича Чехова» публикуется его статья-препринт книги «А. П. Чехов. Творческий портрет» (с. 195–217), а сразу после нее, в подбор, на оставшейся половине страницы — уже известный нам текст под заголовком «Неопубликованное письмо А. П. Чехова» с цитированной выше преамбулой Садовского (с. 217).

Скорее всего, письмо и было сфабриковано в первые месяцы 1944 г., незадолго перед отсылкой в журнал. По этой журнальной публикации текст воспроизводится как в упомянутом «совнаркомовском» двадцатитомнике, так и в последующем академическом издании.

Любопытно, что Садовской сразу же попытался развить успех, вернувшись к знакомым персонажам и сюжетам. В августе 1944 г. он отправил в редакцию «Нового мира» машинописный текст поэмы «Белая ночь» с объяснением, что она была написана А. Блоком для альманаха «Галатейя», но альманах не вышел, и поэма осталась в архиве Садовского.

Однако привычная модель вброса (неизвестный текст в копии плюс правдоподобное объяснение его появления в архиве Садовского) на этот раз не сработала. Сотрудник редакции Н. И. Замошкин запросил рукопись, но вместо нее получил успокоительные заверения: «Поэма Блока, переписанная по его просьбе для меня поэтом Пястом, долго считалась утерянной, и только этой весной я случайно нашел ее в одной из книг моей библиотеки. Я не нашел нужным оставить ее у себя и уничтожил как обыкновенную рукопись. За подлинность поэмы я Вам ручаюсь».

Однако на этот раз, без суматохи вокруг знаменательной даты, ручательства возможного публикатора оказалась недостаточно. Поэма не появилась ни в журнале, ни в сборнике «Звенья», куда Садовской тоже пытался ее устроить, а осталась в архиве с карандашной правкой подлинного автора и пометкой «Публикуется впервые».<sup>24</sup>

Присмотревшись в свете изложенных фактов к тексту письма, можно заметить, на какие источники оно опирается.

«Стихи — не моя стихия» — воспринимается едва ли не как цитата из каламбурной эпиграммы Д. Минаева «В Финляндии» (1876): «Область рифм — моя стихия, / И легко пишу стихи я...». Но мог ли Чехов в состоянии, которое описывалось выше, каламбурить? Причем в его текстах это слово встречается редко и, как правило, имеет отрицательные

<sup>24</sup> Там же. С. 747–748.

коннотации. «Я совсем не деревенский житель. Мое поле — большой, шумный город, моя стихия — борьба!» — жалуется претенциозный бездельник в рассказе «У знакомых» (1898) за минуту до того, как попросить у приятеля-адвоката деньги (10, 19). А сам Чехов предупредит знакомого драматурга: «...название “Стихия” не достаточно просто, в нем чувствуется претенциозность» (П., 11, 63).

Выражение же «по форме» в эстетическом смысле Чехов употребил только дважды, причем в 1883 г.: «...она <рукопись> не серьезна по форме, хотя и занялась серьезной задачей» (М. М. Дюковскому, 5 февраля 1883 г.; П., 1, 51); «Мои рассказы не подлы и, говорят, лучше других по форме и содержанию...» (Ал. П. Чехову, 13 мая 1883 г.; П., 1, 68). В позднейшем огромном эпистолярии оно не встречается *ни разу*, хотя его часто использовали привыкшие к эстетическим шаблонам чеховские адресаты.

Можно с большой вероятностью предположить, что моделью для Садовского стал эпистолярный отзыв на стихи А. В. Жиркевича (10 марта 1895 г.):

Стихи не моя область, их я никогда не писал, мой мозг отказывается удерживать их в памяти, и их, точно так же, как музыку, я только чувствую, но сказать определенно, почему я испытываю наслаждение или скуку, я не могу. В прежнее время я пытался переписываться с поэтами и высказывать свое мнение, но ничего у меня не выходило, и я скоро надоедал, как человек, который, быть может, и хорошо чувствует, но неинтересно и неопределенно излагает свои мысли. Теперь я обыкновенно ограничиваюсь только тем, что пишу: «нравится» или «не нравится». Ваша поэма мне понравилась (П., 6, 35).

Суждения, близкие к кульминационной фразе письма «В искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает», тоже обнаруживаются в других чеховских текстах в близких, хотя и менее броских, формулировках.

«Теперь я знаю, что ничто не случайно и всё, что происходит в нашей жизни, необходимо», — говорит героиня только что цитированного рассказа «У знакомых» (10, 15).

«В этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, всё полно одной общей мысли», — сказано в рассказе «По делам службы» (1899), написанном в следующем году.

Отчетливо видно, по какой модели сделан афоризм: чеховская формулировка доведена до щегольства и к «жизни» еще добавлено «искусство».

Таким образом, место письма маститого писателя А. П. Чехова начинающему литератору Б. А. Садовскому в лучшем случае — в разделе «Dubia», но, скорее всего, — в главе учебника по текстологии, среди других, уже разоблаченных, литературных мистификаций и подделок. Во всяком случае, сегодня нужно доказывать не то, что это письмо не принадлежит Чехову, а, напротив, выдвинуть хоть какие-то аргументы в пользу того, что оно могло быть им написано. Ручательство Садовского — настаиваю — в данных обстоятельствах в расчет не принимается.

P. S. Пусть корпус известных чеховских писем сократился на единицу, но все-таки Борис Садовской добился своего: вписал себя — пусть и в такой странной форме — в круг современников Чехова, став — пока единственным — его псевдоадресатом!

## Возвращение к миметическому?

*Компаративный взгляд  
на литературу 1930-х годов*

**Д**

о какой степени можно рассматривать социалистический реализм не как государственно-политическую доктрину, а как имманентно эстетическую реакцию на модернизм и авангард? В поисках ответа на этот вопрос мы рассмотрим различные аргументы, которые можно разделить на три группы:

Во-первых, это краткий очерк истории развития русской авангардно-модернистской прозы, который позволит лучше понять возможную эстетическую мотивацию перехода от авангарда к соцреализму на диахронной оси значений. Основное внимание здесь будет уделено восприятию творчества Бориса Пильняка литературной критикой, принадлежавшей к таким литературным группам, как «Октябрь» («На посту»), РАПП, «Красная новь», ЛЕФ, «Серапионовы братья» (Лев Лунц) и формалисты (Тынянов, Шкловский).

Во-вторых, это сравнительный анализ русской литературы данного периода, с одной стороны, и современной ей польской и сербской — с другой. Такой подход позволит провести анализ проблемы на синхронной оси значений в более широком контексте.

В-третьих, это вопрос о взаимодействии чисто литературных и политических факторов в рассматриваемый период.

### **1. Развитие русской литературы**

В последние десятилетия XIX в. русский реализм как основное художественное направление в искусстве начинает сходить со сцены и уступает место новому направлению,

исходным пунктом в формировании которого, на наш взгляд, становится проза Чехова.<sup>1</sup>

В повествовательной структуре новой русской прозы, получившей развитие в XX в., можно отметить два существенных признака, и оба эти признака присутствуют уже в поздних прозаических произведениях Чехова.

Во-первых, это безусловная деиерархизация системы точек зрения. Привязанная к повествователю центральная точка зрения уступает место точке зрения вовлеченного персонажа. Повествователь больше не является инстанцией, которая организует сюжет с помощью таких способов, как произвольная смена сцен, прямой комментарий или более или менее явно выраженная оценка. Отбор и организация текстовых единиц теперь в значительной степени зависят от сознания персонажей.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Место Чехова в развитии нового повествовательного метода можно определить, исходя из позиций и опыта современного литературоведения. В литературе и критике конца XIX — начала XX в. основная роль в формировании нового направления отводилась сначала Достоевскому. Действительно, его влияние на символистов, сгруппировавшихся вокруг журнала «Северный вестник», и на французских модернистов, находившихся под влиянием русского символизма, нельзя недооценивать. В одной из наших работ о Достоевском (*Hodel R. Dostoevskij zwischen Realismus und Moderne: eine Untersuchung zur Syntax // Dostoevsky Studies. New Series. 2006. Т. 10. Р. 9–29; Ходель Р. Между реализмом и модернизмом // Русская литература. 2009. № 2. С. 46–51*) мы на основе исследований таких авторов, как Хеннекен (Hennequin), М. де Вогюэ (de Vogüé), Н. М. Минский, А. Л. Волынский, Л. Шестов, А. Суарэ (Suarès) и С. Цвейг (Zweig), определяем четыре уровня аргументов, приводимых в дискуссиях того времени. На философско-религиозном уровне подчеркивалось скептическое отношение Достоевского к рациональной концепции природы человека, на уровне теории познания выделялся его субъективизм, на уровне мотивов и сюжетов основное внимание уделялось вытеснению внешнего действия ментальными действиями рефлектирующих героев в произведениях русского писателя, а на уровне повествования — определяющей роли персонажа в тексте. В 1922 г. Суарэ выдвинул перекликающийся с теорией Бахтина тезис о том, что внешний беспорядок в построении романов Достоевского следует рассматривать как «симфонический порядок» (*Les Ecrits Nouveaux. Janvier 1922 // Raimond M. La crise du roman: Des lendemains du naturalisme aux années vingt. Paris, 1967. S. 400*). См.: *Hennequin E. Dostoevsky // Revue Contemporaine. Septembre 1885. S. 44–49; Vogüé E.-M. de. Le roman russe. Paris, 1886; Минский Н. М. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. СПб., 1890; Волынский А. Л. Царство Карамазовых. СПб., 1901; Шестов Л. Достоевский и Ницше: (Философия трагедии). СПб., 1903; Suarès A. Trois Hommes: Pascal — Ibsen — Dostoevski (1910). Paris, 1935 (9 édition); Zweig St. Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski (1919). Frankfurt a. M., 1981.*

<sup>2</sup> Ср.: *Bogen A. Figur und Perspektive: Anhand von Beispielen der russischen realistischen und modernistischen Prosa // Narratologia: Textkohärenz und*

В результате исчезает не только хронологически мотивированное повествование, но начинает исчезать и фабула как таковая. Вместо нее в тексте возникают такие элементы, как ассоциативность, фрагментарность, монтаж, большее значение приобретают отдельная деталь, отдельное слово и образ.

Во-вторых, язык прозы начинает ориентироваться на язык поэзии: на первый план выходит «фактура» языка или, иными словами, его звуковые, ритмические и изобразительные свойства. В этом маркированном языковом поле автор выступает как «демиургическая величина», которая посредством самого языка открывает скрытые или создает новые миры.

В новом направлении русской прозы можно выделить два компонента: символический мир и мир быта. Первый находит свое выражение в символизме, элементы которого, как это доказывают такие произведения, как «Мамай», «Знамение» или «Пещера» Замятина или «Мастер и Маргарита» Булгакова, проходят через весь авангард. Второй отражен, в первую очередь, в так называемой «бытовой прозе», к которой следует отнести рассказы Ремизова, Зощенко и Бабеля.<sup>3</sup>

Символическая проза, которая, образно выражаясь, строится вокруг вертикали между метафизическим и мифологическим на одном ее конце и подсознательным на другом, ориентирована на нормативный литературный язык и имеет тенденцию к использованию высокого стиля. Бытовая проза, строящаяся по горизонтали между феноменами, расположенными на одной плоскости, склонна скорее к сниженному стилю, который сталкивается и борется в ней с литературной нормой. В этой прозе «фактура» языка реализуется не в смелых образах или в фонологических фигурах, а в противоречии между этим языком и общепринятой нормой. Но и в этой прозе то или иное маркированное языковое явление (как, например, трудно образываемое множественное число родительного падежа слова *кочерга* в рассказе Зощенко «Кочерга») может выступать в функции, сравнимой с функцией развернутой метафоры у Замятина (например, образ ледникового периода в «Пещере»), и по-своему генерировать весь текст.

Оба эти направления, как правило в комбинации друг с другом, и составляют основу авангардно-модернистского направления русской

Narration. Untersuchungen russischer Texte des Realismus und Moderne / Hrsg. R. Hodel, V. Lehmann. Berlin; New York, 2008. S. 101–154; *Боген А.* Повествовательные формы Бориса Пильняка в контексте русской классической традиции. Universität Hamburg, 2012. С. 48–67. URN: urn:nbn:de:gbv:18-57574 URL:<http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2012/5757/>.

<sup>3</sup> Ср.: *Вьюгин В. Ю.* Политика поэтики: Очерки из истории советской литературы. СПб., 2014. С. 32–56 (глава «Символическая правда, миметический обман и ответ читателя (из истории вечных вопросов XX века)»).

прозы, к которому можно отнести широкий круг авторов от Ремизова и Белого до Пильняка, Бабея и Платонова. Реалистическая традиция, которая в эту эпоху продолжается в произведениях Бунина, Андреева, Горького и Куприна, становится второстепенным явлением.

Первый экстремальный пункт своего развития поэтика русской авангардно-модернистской прозы достигает в романе Бориса Пильняка «Голый год» (1922). Данный тезис, давно укоренившийся в России, можно обосновать, исходя из оценок этого романа, которые были сделаны с различных эстетических и идеологических позиций и которые в целом привели к тому, что Пильняк стал восприниматься как культовый автор русской авангардно-модернистской прозы. Оценки эти, впрочем, были с самого начала далеки от положительных.

Не только представители ортодоксального коммунистического лагеря — группа «Октябрь», ее журнал «На посту» или члены РАППа — увидели во фрагментарности, интертекстуальности, документализме и орнаментализме Пильняка разрушение традиций русской классической литературы. Апологеты художественного плюрализма из окружения Троцкого, журнал «Красная новь» и даже формалисты и ЛЕФ восприняли прозу Пильняка как бесконечный и бессмысленный эксперимент, ведущий в никуда. О том, насколько важное место занимала критика Пильняка в литературной дискуссии 20-х гг., говорит понятие *пильняковщина*, введенное в оборот журналом «На посту» в начале 1923 г.<sup>4</sup> Несмотря на все различие, а иногда и на диаметрально противоположность исходных позиций, эта критика явила разительное сходство в отношении к некоторым ключевым особенностям поэтики Пильняка и тем самым представила собой эстетическую реакцию на поэтику авангарда в целом.<sup>5</sup>

Рассмотрим подробнее некоторые конкретные примеры.

В своем эссе «Б. Пильняк. Литература и революция» (1923) Троцкий признает за Пильняком несомненный литературный талант, но отказывает ему в необходимом «кругозоре», без которого якобы невозможно увидеть в хаотическом потоке событий рождение нового общества.

Здесь камень преткновения. Невидимой осью (земная ось тоже невидима) должна была служить сама революция, вокруг которой и вертится вконец развороченный и хаотически

---

<sup>4</sup> М. П. Литературная пильняковщина // На посту. 1923. № 1.

<sup>5</sup> Подробнее о реакции критики на произведения Пильняка см.: Боген А. Повествовательные формы Бориса Пильняка в контексте русской классической традиции. С. 70–87.



перестраивающийся быт. Но для того, чтобы читатель почувствовал эту ось, нужно, чтоб ее прочувствовал сам автор и продумал заодно.<sup>6</sup>

А поскольку у Пильняка нет способности найти эту невидимую ось, у него нет стремления к единству,<sup>7</sup> и потому его роман лишен единого сюжета:

Пильняк бессюжетен именно из боязни эпизодичности. Собственно у него есть наметка как бы даже двух, трех и более сюжетов, которые вкривь и вкось продергиваются сквозь ткань повествования; но только наметка, и при том без того центрального осевого значения, которое вообще принадлежит сюжету.<sup>8</sup>

Разумеется, Троцкий исходит в первую очередь из идеологических положений, однако интересно то, что они тесно связаны у него с эстетическими представлениями. Очевидно, впрочем, что Троцкий выступает здесь как приверженец той эстетики, на которую прежде опирался Ленин, а позже будет выражать Лукач<sup>9</sup> и для которой непревзойденным образцом совершенства остается Лев Толстой.<sup>10</sup> Однако претензии к Пильняку, подобные тем, что выдвинул Троцкий, были предъявлены и из куда более умеренного в идеологическом отношении лагеря — со стороны членов группы «Серрапионовы братья». Показательно здесь письмо Льва Лунца к Горькому, написанное в декабре 1922 г.:

Я считаю, что разрушение русского романа произошло не потому, что «сейчас роман невозможен», а потому, что все слишком хорошо владеют стилистическими мелочами и под

---

<sup>6</sup> Trotsky L. On B. Pilnyak. Letchworth, 1979. P. 8.

<sup>7</sup> Ср.: «У Пильняка нет цельности» (Воронский А. Литературные силуэты. I. Борис Пильняк // Красная новь. 1922. № 4. С. 260).

<sup>8</sup> Trotsky L. On B. Pilnyak. P. 7.

<sup>9</sup> Известный гамбургский германист К. Хильманн (K. Hillmann) считает Лукача, который в 1929–1932 гг. на страницах журнала «Линкскurve» (*Die Linkskurve*), органа «Союза пролетарских революционных писателей», выступал против авангарда и эстетизма, противопоставляя им поэтику Толстого и Томаса Манна, одним из самых выдающихся немецких теоретиков литературы того времени.

<sup>10</sup> Подробнее о «реалистической» позиции Троцкого см.: Jensen P. A. Nautreas Code: The Achievement of Boris Pilnyak 1915–1924. Copenhagen, 1979. P. 72.

ними тонет действие, если оно и имеется вообще (так у Всеволода). «Голый год» Пильняка, по-моему, очень характерное и возмутительное явление. Это не роман, а свод материалов.<sup>11</sup>

Юрий Тынянов пишет, со своей стороны, в статье «Литературное сегодня» (1924):

И ведь получается конструкция, — и название этой конструкции — «кусовая». От куска к куску. <...> Самые фразы тоже брошены как куски — одна рядом с другой, — и между ними устанавливается какая-то связь, какой-то порядок, как в битком набитом вагоне <...>. Конструкция предана на волю счастливого случая, метель метет.<sup>12</sup>

Тынянов продолжает:

Пильняк — оползень; только на основании полного жанрового распада, полной жанровой неощутимости мог возникнуть этот рассыпанный на глыбы прозаик, каждая глыба которого стремится к автономии.<sup>13</sup>

В результате Тынянов приходит к выводу: «С Пильняком мы докатились до границы литературы — стилистическая метель домела до края».<sup>14</sup>

Шкловский в своей статье «О Пильняке» (1925), в которой он, между прочим, ссылается на эссе Троцкого, сводит поэтику Пильняка к «фактической значимости отдельных кусков» и к «способу их склеивания».<sup>15</sup> При этом он отмечает, что этот самый «способ склеивания» основан на принципе упрощенного параллелизма:

Для связи частей Пильняк широко пользуется параллелизмом, параллели эти держатся на очень примитивной идеологии, на утверждении, что Россия — Азия, а революция — бунт.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Цит. по: *Каверин В.* Петроградский студент. М., 1976. С. 116–117.

<sup>12</sup> *Тынянов Ю.* Литературное сегодня // *Русский современник.* Л., 1924. Кн. I. С. 302.

<sup>13</sup> Там же. С. 303.

<sup>14</sup> Там же. С. 304.

<sup>15</sup> *Шкловский В.* О Пильняке // *ЛЕФ.* 1925. № 3 (7). С. 127.

<sup>16</sup> Там же. С. 127.

Принцип этот кажется Шкловскому примитивным потому, что он как раз недостаточен для сведения отдельных сюжетных линий воедино. В результате «несводимость» этих линий вызывает «впечатление сложности», которое на самом деле лишь прикрывает «злоупотребление бессвязностью».<sup>17</sup>

Шкловский, в частности, пишет:

Модернизм формы Пильняка чисто внешний, очень удобный для копирования, сам же он писатель не густой, не насыщенный.<sup>18</sup>

При всей остроте всех этих критических замечаний они в действительности говорят в пользу Пильняка, так как на самом деле относятся не столько конкретно к его произведениям, сколько к поэтике авангардного романа вообще.

Поэтому мы считаем, что именно дискуссия о Пильняке и «пильняковщине» явилась явным симптомом возникающей в это время потребности в смене литературного стиля. Разумеется, ни позицию «Серапионовых братьев», ни позицию формалистов<sup>19</sup> не стоит рассматривать как обоснование приближающегося соцреализма, который окончательно оформляется как законченная идеология лишь к середине 1930-х гг. Скорее их позиция указывает на первое осознание того предела в развитии литературы, который скоро будет достигнут.

Принцип, на основе которого можно описать смену эпох в литературе и искусстве, представляет собой дихотомная модель первичных и вторичных художественных стилей. Согласно концепции Чижевского,<sup>20</sup> которая в свою очередь восходит к идеям Вёльфлина, Спёрри

---

<sup>17</sup> Там же. С. 133.

<sup>18</sup> Там же. С. 128.

<sup>19</sup> Дальнейшее развитие теории формализма в этом отношении тоже весьма показательно. После 1927 г. в нем заметен ясный отход от парадигматической концепции литературы как саморегулирующейся системы и возвращение к идее синтеза литературного и внелитературного факторов. Показательны здесь тезисы «Проблемы развития литературы» Ю. Тынянова и Р. Якобсона (Прага, 1928), в которых авторы по-прежнему настаивают на способности литературы имманентно определять законы своего развития, но уже отрицают ее способность имманентно определять темпы и направление этого развития (Texte der russischen Formalisten. Bd. 2 / Hg. von Wolf-Dieter Stempel. München, 1972. S. 386–391).

<sup>20</sup> *Tschižewskij D.* Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Berlin, 1968.

и Кржижановского,<sup>21</sup> первичные стили (культура раннего Средневековья, Ренессанс, классицизм и реализм) отличаются такими чертами, как представление о гармоничной и самопорождающей красоте, предпочтение статического динамическому, простота и ясность композиции, ограниченное употребление стилистических приемов и ориентация на тетическое высказывание, нормативность и рационализм. Вторичные стили характеризуются, соответственно, стремлением к отказу от этих черт. Р. Дёринг-Смирнова и И. Смирнов подчеркивают, что текстовый знак в первичном стиле указывает на реальный референт, существующий независимо от знака, в то время как вторичный стиль делает отношения между знаком и референтом равноправными, превращая тем самым реальность в текст.<sup>22</sup> Согласно данной модели соцреализм представляет собой в отличие от модернизма и авангарда первичный стиль. Это утверждение можно проиллюстрировать уже упомянутыми параметрами: точка зрения и степень маркированности языка.

Во второй половине 1920-х гг. русская литература начинает возвращаться к миметическим формам, несмотря на то, что мимезис противопоставляется в это время «революционному романтизму».<sup>23</sup> В прозаических произведениях снова появляется иерархическая система точек зрения с ведущей позицией повествователя, а язык все более ориентируется на литературную норму и функциональный стиль с его прима-

<sup>21</sup> *Wölfflin H. Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München, 1888; Spoerri Th. Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung. Bern, 1922; Krzyżanowski J. Od Średniowiecza do Baroku: studia naukowo-literackie. Warszawa, 1938.*

Ср.: *Lichačev D. Das Barock in der russischen Literatur des 17. Jh. // Lichačev D. Russische Literatur und europäische Kultur des 10.–17. Jh. Berlin, 1977. S. 145–187 (Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973).*

<sup>22</sup> *Дёринг-Смирнова Й. Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры. Salzburg, 1982. С. 9.*

<sup>23</sup> Чем яснее становилось то, что большевистская революция не ведет к обществу равноправия и благоденствия, тем сложнее становилось для писателей привести реальность в соответствие с установками партии. Противоречие между идеологией и реальностью проходит через всю литературу соцреализма, начиная с романа Горького «Мать» (1906), в котором недостаток психологической мотивировки характера главной героини можно объяснить «революционным романтизмом», и кончая литературой начала 50-х гг., которую даже официальная советская критика упрекала в «бесконфликтности», «иллюстративности» и «лакировке» (ср.: *Добренко Е. Соцреалистический мимезис, или «жизнь в ее революционном развитии» // Гюнтер Х., Добренко Е. Советский канон. СПб., 2000. С. 463).*

том отношения «знак-референт». Эта тенденция характерна не только для произведений соцреализма, появившихся после 1934 г., но и для таких предшествующих им, «кодифицированных», текстов, как «Чапаев» Фурманова (1923), «Цемент» Гладкова (1925), «Разгром» Фадеева (1926) и «Тихий Дон» Шолохова (1928–1932).

Интересна в этом отношении также эволюция лирики. По мнению Менцеля, советская лирика 1930-х гг. отличается тенденцией к прозаической сюжетности и предметности. При этом, как считает Менцель, можно выделить две фазы в развитии лирики того периода: фазу «вытеснения лирики» (1930–1935) и фазу «лирического взрыва без лирического героя» (1936–1941).<sup>24</sup> Можно добавить, что тенденция к «лирике без лирического» вообще характерна для первичных стилей: она заметна и в реалистической поэзии XIX в., и в оде классицизма с ее отказом от личного и интимного.

## **2. Сравнительный обзор славянских литератур**

Если перенести модель Чижевского, которая была разработана для развития славянских культур от раннего Средневековья до неоромантизма, на 1930-е гг., то можно констатировать, что закономерности развития русской литературы в этот период также актуальны и для литератур на других славянских языках. Поэтому мы вправе поставить вопрос о том, можно ли говорить о предполагаемых внутренне эстетических причинах эволюции от авангарда к реализму и в отношении этих литератур.<sup>25</sup> Тем более, что все эти литературы лишь после Второй мировой войны по-настоящему оказались в сфере влияния советского соцреализма.

### **2.1. Польская литература**

Первый период польского модернизма, который известен под названием «Молодая Польша» (Станислав и Винченций Кораб-Бржозовский, Ян Каспрович, Мария Коморницкая, Антоний Ланге, Болеслав Лесьмян, Зенон Пшесмыцкий-Мириам, Станислав Пшибышевский, Вацлав Ролич-Лидер, Леопольд Стафф, Казимеж Пшерва-Тетмайер и др.) и от-

---

<sup>24</sup> Менцель Б. Советская лирика сталинской эпохи: мотивы, жанры, направления // Гюнтер Х., Добренко Е. Советский канон. С. 954.

<sup>25</sup> Разумеется, следующим шагом должна стать постановка данного вопроса в отношении не только славянских литератур. Карлхайнц Хилльманн (Гамбург) полагает, что тенденция к возникновению первичного стиля характерна и для немецкой культуры 1930-х гг.

личается преобладанием лирики, сменяется периодом, в котором доминирующую роль уже играет проза (поздний Пшибышевский, Владислав Реймонт, Вацлав Берент), а литература в целом носит явные черты зарождающегося экспрессионизма. Поздний период польской авангардной прозы представлен Станиславом Игнацием Виткевичем («Прощание с осенью» / *Pożegnanie jesieni*, 1927), Бруно Шульцем («Коричные лавки» / *Sklepy Synameonowe*, 1933, «Санаторий под клепсидрой» / *Sanatorium pod Klepsydrą*, 1937) и Витольдом Гомбровичем («Фердидурка» / *Ferdydurke*, 1937). Уже одно упоминание этих трех последних имен ясно доказывает, что авангардная проза интенсивно развивалась в Польше и в 1930-е гг. Впрочем, достаточно вспомнить имена Даниила Хармса и Андрея Платонова, чтобы убедиться, что авангардная проза продолжала существовать в это время и в русской литературе. В обоих случаях, однако, наличие авангардной традиции не препятствовало возникновению нового первичного стиля.

Наиболее наглядно эта новая тенденция проявляется как раз в последнем из упомянутых авангардных произведений, романе Гомбровича «Фердидурка». Написанный в явно авангардно-модернистской манере, этот роман, тем не менее, обнаруживает черты ее распада. Прежде всего, это можно заметить в критике авангардно-модернистского культа «гениального художника», центральным пунктом которой служит носящая теоретический характер глава «Предисловие к Филидору, приправленному ребячеством» (*Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego*). В этой главе Гомбрович так описывает возникновение художественного текста: сначала существуют лишь его более или менее случайные «части», затем в процессе работы эти части начинают требовать завершенности и единства, постепенно заставляя автора эти свои требования выполнять, а в конце они уже полностью подчиняют его своей власти. Гомбрович выдвигает здесь на первый план не столько внутреннюю динамику и объективность творческого процесса, сколько рабскую покорность творца случайности творимой им формы. Так называемый «гениальный художник» по мысли Гомбровича существует лишь на поверхности произведения. В действительности он должен был бы испытывать стыд за форму, созданную им поневоле.

<...> artysta. Przestańcie nurzać się w tych słowach, które powtarzacie z nieskończoną monotonią. Czyż nie jest tak, że każdy jest po trosze artystą? Nie jest że prawdą, że ludzkość tworzy sztukę nie tylko na papierze lub na płótnie, ale w każdym momencie życia codziennego <...>?<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Gombrowicz W. *Ferdydurke*. Dzieła zebrane. Paryż, 1982. T. I. S. 82–83.

<...> художники. Кончайте одурманивать себя словами, которые вы повторяете с бесконечной монотонностью. Разве не каждый немного художник? Разве люди не создают искусство не только на холсте или бумаге, но и в каждый момент своей повседневной жизни <...>?

В подобное заблуждение впадает, как считает Гомбрович, также и зритель, читатель или слушатель. Публика, которая с упоением слушает концерт Шопена, испытывает лишь «энтузиазм», который, по словам польского писателя, «растет на чужих дрожжах». То же самое происходит и во время церковной службы: каждый ведет себя так, как ведет себя его сосед. В таком, сравнимом с заразной болезнью, социальном поведении Гомбрович видит серьезную опасность и явно связывает его с политической атмосферой 1930-х гг. с характерным для нее культом личности, проявляющимся в самых разных вариантах. Альтернативу Гомбрович видит в культивировании того, что он называет «незрелостью».

*Żywiółem naszym jest wieczysta niedojrzałość. Co dzisiaj myślimy, czujemy, będzie nieuniknienie głupstwem dla prawników. Lepiej tedy, abyśmy już dzisiaj uznali w tym porcję głupstwa, którą przyniesie czas...<sup>27</sup>*

Наша жизнь — это вечная незрелость. То, что мы думаем и чувствуем сейчас, неизбежно окажется для наших правнуков бредом. Поэтому было бы лучше, если бы мы уже сейчас увидели во всем этом значительную долю бреда...

Только тогда, когда человек перестанет воспринимать свою незрелость как недостаток, сможет возникнуть по-настоящему новый мир:

*Wieszcz wzgardzi swym śpiewem. Wódz zadrży przed swym rozkazem. Kapłan złęknie się ołtarza, a matka wpajając będzie w syna nie tylko zasady, lecz także zdolność umykania się im, iżby go nie przyduśliły.<sup>28</sup>*

Певец будет презирать свою песню, вождь задрожит от своего приказа, священник впадет в ужас перед своим алтарем, мать будет втолковывать своему сыну не только законы и нормы, но и то, как их обойти, чтобы они его не задушили.

---

<sup>27</sup> Там же. С. 90.

<sup>28</sup> Там же. С. 90–91.

Однако, еще важнее, чем этот самоподрыв авангарда, то, что в Польше 1930-х гг. успешно существовала литература, основанная на миметических и социальных принципах. Квятковский считает, что переориентация с аутотелизма на гетеротелизм и переход от «программы, которая выдвигает на первый план имманентное развитие искусства, к программе, которая призывает вновь поставить искусство на службу обществу» начинается в 1926 г.<sup>29</sup> В этом году появляется статья Софьи Налковской «Описанная действительность» (*Pisana rzeczywistość*), автор которой обращается среди прочего к опыту французской литературы с ее «аутентичностью» и «культом пережитого».<sup>30</sup> Позднее Налковская станет членом группы «Предместье» (*Przedmieście*, 1933–1937), основанной Еленой Богушевой и Ежи Корнацким. Квятковский пишет об этой группе:

Programotwórcy Przedmieścia odrzucali fikcję i «fantazjowanie», głosili kult faktu, kładli szczególny nacisk na «obserwację», która winna przekształcić utwór literacki w instrument badania społecznego. Postulowali «stworzenie nowych form tworzenia», nie tylko indywidualnych, ale także zbiorowych. <...> Było w programie tym wiele z Zolowskiego naturalizmu, nie pozostawał on też bez związku z powstałymi parę lat wcześniej: francuskim popularyzmem, niemiecką Neue Sachlichkeit czy rosyjską grupą Lefu i Nowego Lefu.<sup>31</sup>

Идеологи «Предместья» отвергали вымысел и «фантазирование», они провозглашали культ действительного, делая упор на «наблюдение», с помощью которого литературное произведение должно было превратиться в инструмент исследования

<sup>29</sup> *Kwiatkowski J.* Literatura Dwudziestolecia. Warszawa, 1990. S. 29. Квятковский подчеркивает при этом, что импульсом для эстетических изменений явились изменения социально-политического характера:

«Punktem odniesienia, dominującym elementem historycznego uwarunkowania jest już teraz dla świadomości literackiej epoki nie fakt odzyskania niepodległości, lecz rosnący po przewrocie majowym autorytaryzm rządu, kryzys ekonomiczny, bezrobocie, nabrzmiewające konflikty społeczne, wreszcie — rosnące zagrożenie polityczne» (Там же. С. 29).

«Отправным пунктом, основным элементом исторической обусловленности становится для литературного сознания эпохи теперь не факт отвоеванной независимости, а усиливающийся после майского переворота авторитаризм правительства, экономический кризис, безработица, распространяющиеся социальные конфликты и, в конечном счете, растущая политическая угроза».

<sup>30</sup> Там же. С. 31.

<sup>31</sup> Там же. С. 31–32.



общества. <...> В их программе много от натурализма Золя, не трудно заметить ее сходство и с возникшим за пару лет до того французским популизмом, а также с немецкой «Нойе захлих-кайт» и русскими группами ЛЕФ и «Новый ЛЕФ».

Параллельные тенденции можно заметить также в поэзии. Квятковский называет здесь, в первую очередь, поэтическую группу «Квадрига», издававшую в 1927–1931 гг. одноименный журнал. Идеологи этой группы Вячеслав Бибровский и Станислав Рышард Добровольский провозглашали «общественное искусство, социальную справедливость и честь человека труда».<sup>32</sup>

Еще большую известность, чем «Квадрига», приобрела виленская группа «Жагары», в которую входили Теодор Буйницкий, Чеслав Милош, Ежи Путрамент и др. Эта группа также издавала свой журнал в 1931–1934 гг. Ее члены также предписывали литературе общественное назначение, требуя отказа от «диктатуры интеллекта» (Милош) и замены ее «прозаизацией» и «культом факта».<sup>33</sup> Правда, нужно отметить, что поэтическую практику этой группы, получившей также название «виленский авангард» (*awangarda wileńska*), можно назвать «реалистической» только по сравнению с современными ей экспрессионистскими и футуристскими течениями.

Более четко реалистическая тенденция обозначилась в польской прозе 1930-х гг. Здесь реалистическая эстетика проявилась в жанрах политического и биографического романа, а также в произведениях, основанных на действительных фактах (*literatura faktu*).<sup>34</sup> Это можно проиллюстрировать на примере трех известных авторов.

В первую очередь, следует назвать Ярослава Ивашкевича. В таких произведениях, как «Барышни из Вилько» (*Panny z Wilka*) или «Березняк» (*Brzezina*; оба: 1933), этот писатель однозначно возвращается к психологической, миметической и реалистической художественной манере, и даже порой возникающие у него символические мотивы (как, например, название «Вилько», перекликающееся с «волком», или «конфитюрная полка» по аналогии с полкой библиотечной) можно истолковать в духе классического реализма как элементы характеристики конкретного персонажа или определенной социальной среды.

Другой автор, заслуживающий внимания в этой связи, — Зигмунт Хаупт. Напомним, что его сборник рассказов «Бумажный перстень» (*Pierścień z papieru*) появился в польском эмигрантском издательстве

<sup>32</sup> Там же. С. 29.

<sup>33</sup> Там же. С. 31.

<sup>34</sup> Kwiatkowski J. Dwudziestolecie Międzywojenne. Warszawa, 2003. S. 204.

«Культура» в Париже в 1963 г., но только благодаря переизданию этого сборника в 1997 г. в Польше Хаупт стал по-настоящему известен широкой читающей публике у себя на родине. Отдельные его рассказы были, однако, опубликованы еще в 1937 г. в газете «Польский ежедневник» (*Dziennik Polski*). Неслучайно при этом, что эти произведения Хаупта были напечатаны при содействии Анджея Стасюка, который, так же как и Хаупт, в своих произведениях создает образы жизни на европейской периферии, которая оказывается окрашенной в тона исторической и социальной экзотики.

Третий автор в этом ряду — Ежи Анджеевский с его сборником рассказов «Неизбежные пути» (*Drogi nieuniknione*, 1936) и романом «Лад сердца» (*Ład serca*, 1938). Анджеевский начинает как представитель «католической литературы»,<sup>35</sup> которая изначально и независимо от своих метафизических установок была склонна к «традиционному» (реалистическому) способу повествования. Квятковский отмечает:

Podobnie jak w wypadku poezji tej epoki, najistotniejsza cezurą w rozwoju prozy Dwudziestolecia przypada na okolice roku 1932. Cezurę tę wyznaczają głównie dwa czynniki: 1. pojawienie się nowej fali debiutantów; 2. spowodowany kryzysem ekonomicznym, pauperyzacją społeczeństwa, rosnącą autorytarnością rządów sanacyjnych i zaostrzającymi się konfliktami wewnętrznymi — gwałtowny zwrot prozy ku współczesnej problematyce społecznej, dokonany w duchu radykalizmu, realizmu, autentyzmu.<sup>36</sup>

Поворотный пункт в развитии межвоенной прозы наступает примерно в 1932 году. Этот пункт связан с двумя обстоятельствами: во-первых, это приход в литературу целой волны писателей-дебютантов и, во-вторых, это вызванный мировым экономическим кризисом, пауперизацией общества, усиливающимся авторитаризмом правительства Пилсудского и обострением внутренних конфликтов резкий поворот прозы в сторону современной социальной проблематики, трактуемой в духе радикализма, реализма и аутентизма.

Конкретно о романе «Лад сердца» Гаврон пишет следующее:

<sup>35</sup> К «католической литературе» в период между двумя мировыми войнами принадлежали, по мнению Садовского, также Владислав Грабский и София Коссак-Шуцкая (*Sadowski W. Literatura katolicka w Polsce. Narodziny, glowne tendencje i watki, pulap poznawczy i artystyczny*. Warszawa, 1963. S. 49–50).

<sup>36</sup> *Kwiatkowski J. Dwudziestolecie Międzywojenne*. S. 237.

Анджеевский провозгласил себя в этот период сторонником «консервативного романного жанра» и «возвращения к великим классикам XIX века».<sup>37</sup>

Таким образом, подводя итог, можно сказать, что в польской литературе 1930-х гг., несмотря на наличие всё еще сильной авангардной традиции, распространяется новый, первичный, стиль, приверженцами которого оказывается целый ряд авторов, впоследствии приобретших «канонический» статус.

## 2.2. Сербская литература

В сербской литературе межвоенных десятилетий можно выделить, согласно Деретичу,<sup>38</sup> четыре основных направления: экспрессионизм, сюрреализм, социальную литературу и традиционализм. При этом сюрреалистов (Марко Ристич, Милан Дединац, Душан Матич, Оскар Давичо и др.) и социальных писателей (Ото Бихали-Мерин, Йован Попович, Стефан Галогажа, Милка Жицина и др.) объединяла левая политическая ориентация, а социальных писателей и традиционалистов (Десанка Максимович, Анджелко Крстич, Душан Радич, Душан Джурович и др.) — приверженность к реализму. Деретич, впрочем, проводит в этом отношении границу между 1920-ми и 1930-ми гг. Если в 20-е гг. преобладала «антиреалистическая, авангардистская тенденция», основанная, в сущности, на «идее чистого искусства», то в 30-е гг. возникает новая художественная концепция, важнейшими компонентами которой становятся «социальная ангажированность литературы и новый реализм».<sup>39</sup>

О «новом реализме», провозгласившем своей идеологической основой диалектический материализм и марксистскую модель развития общества, можно серьезно говорить после Первого Всесоюзного съезда советских писателей в 1934 г. Окончательно это направление оформляется в сербской литературе, по мнению Деретича, только в 40-е гг.: в литературе о «народно-освободительной борьбе» во время Второй мировой войны и в литературе короткого периода существования просоветской социалистической Югославии.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Gawron A. Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku. Łódź, 2003. S. 14.

<sup>38</sup> Деретић Ј. Историја српске књижевности. Београд, 1983. С. 540–558.

<sup>39</sup> Там же. С. 540.

<sup>40</sup> В 1948 г. происходит разрыв между Тито и Сталиным, и уже в 1952 г. на съезде писателей в Любляне Мирослав Крлежа объявляет об отказе от доктрины «социалистического реализма».

Самым известным представителем «нового реализма» считается Иво Андрич, который вступает в литературу как «младобоснийский» (то есть разделяющий идею единой многонациональной Югославии) автор в сборнике «Молодая хорватская лирика» (*Hrvatska mlada lirika*, 1914), но уже в 20-е гг. отходит от поэзии и обращается к прозе. В 1930–1940-е гг. он был связан, по словам Деретича,<sup>41</sup> с кругом авторов, принадлежавших к «обновленному реализму». Рассмотрим творческий путь этого писателя, ставшего впоследствии лауреатом Нобелевской премии, более подробно.

Если первые прозаические произведения Андрича «Из моря» (*Ex ponto*, 1918) и «Волнения» (*Nemiri*, 1920) написаны на грани между поэзией и прозой и безусловно носят авангардно-модернистский характер, то вышедшая в 1945 г. романная трилогия «Мост на Дрине» (*Na Drini ćuprija*), «Барышня» (*Gospođica*) и «Травницкая хроника» (*Travnička hronika*) принадлежат уже к новому, реалистическому и ориентированному на «содержание», художественному направлению. Хотя миметическое начало в этих произведениях не означает полного отказа от интереса к мистике, оно явно преобладает в них и выражается в наличии всезнающего повествователя, который, как и повествователь классического реализма, стоит над всеми событиями и может комментировать и оценивать их с позиции дистанцированного наблюдателя, используя при этом функционально обусловленный язык. При этом для создания большей дистанцированности повествователя Андрич использует в его речи экавский вариант сербохорватского языка, который четко отличается от (и)екавского варианта в речи персонажей. Переход к новому первичному стилю происходит, однако, уже в рассказах Андрича 1920–1930-х гг. В качестве примеров можно привести два произведения, каждое из которых представляет одну из двух различных фаз этого перехода.

В первом цикле рассказов «Путь Алии Джерзелеза» (*Put Alije Đerzeleza*, 1920) Андрич отказывается от лирического «я», характерного для таких произведений, как «Из моря» и «Волнения», и заменяет его на связанное с заимствованным из народных песен героем эпическое «он». Хотя в этом произведении это эпическое третье лицо еще очень тесно связано с лирическим первым лицом, характерным для ранней поэзии Андрича, а эмоциональная близость этого героя автору, безусловно, указывает на связь «Пути Алии Джерзелеза» с поэтикой модернизма,<sup>42</sup> нужно отметить, что Джерзелез — первый герой Андрича, связанный с конкретным историческим и социальным контекстом,

<sup>41</sup> Деретић Ј. Историја српске књижевности. С. 543.

<sup>42</sup> Ср.: Hodel R. Diskurs (srpske) moderne. Beograd, 2009. S. 113–123.

который будет играть важную роль в поздних, боснийских, романах писателя.

Более заметным становится эпический элемент в рассказе «Наложница Мара» (*Mara Milosnica*, 1926). В нем на примере отношений османского регента Вели-паши и его христианской наложницы Мары изображаются отношения между мусульманами и христианами в период очередного раздела Балкан, произведенного на Берлинском конгрессе в 1878 г. Объективный взгляд на исторические события здесь явно «первичен» и уже приближается к тому подходу, который Андрич позже применит в романе «Мост на Дрине». Тем не менее, и здесь всё еще проявляется лирическое начало, столь характерное для ранней прозы и поэзии Андрича. В этом рассказе оно связано, в первую очередь, с трагическим образом Вели-паши, оказавшегося заложником своего положения мусульманского правителя и не способного выразить свои скрытые чувства к Маре.<sup>43</sup> Любопытно при этом, что и Вали-паша и Джержелез оказываются близки Андричу благодаря личным обстоятельствам: в своей ранней прозе писатель не раз обращался к теме неразделенной любви и выхода из нее в литературном творчестве.

Приведем еще одну цитату из Деретича, в которой дается такая характеристика эволюции нарративного метода Андрича:

<...> прелаз од модерног прозног израза с элементима импресионизма и експресионизма к модернизованом реализму оствареном на историјској и психолошкој подлози. <...>

Заокрет према реализму, карактеристичан иначе за читаву нашу прозу 30-их и 40-их година, обележава његову најплоднију фазу, којој припадају три романа написана за време рата и објављена одмах после ослобођења.<sup>44</sup>

<...> переход от модернистской прозы выражения с ее элементами импрессионизма и экспрессионизма к модернизованному реализму, основанному на историческом и психологическом материале. <...>

Обращение к реализму, вообще характерное для всей нашей прозы 30-х — 40-х годов, отмечает собой самую плодотворную фазу его творчества, которая включает в себя три романа, написанные во время войны и опубликованные сразу после освобождения.

<sup>43</sup> Ср.: Там же. С. 50–53.

<sup>44</sup> Деретић Ј. Историја српске књижевности. С. 560.

### **3. Взаимодействие литературного и политического факторов**

Если мы вслед за Чижевским исходим из подобия первичного стиля тетического высказыванию, то возникает вопрос о перенесении этого тетического момента с чисто художественного уровня на уровень этики, идеологии и политических условий. Положительный ответ на этот вопрос предполагает, что политическая обстановка в Европе 1930-х гг. может быть рассмотрена как нечто единое. Возможно ли это? Ряд фактов говорит, что определенные основания для такого подхода действительно существуют.

Еще до мирового экономического кризиса 1929 г. во всей Европе намечаются явные тенденции к централизации, иерархизации и национализации политической жизни. После начала кризиса эти тенденции становятся еще более интенсивными.

Так, в Советской России «левая», ориентированная на идеологию интернационализма интеллигенция все больше оттесняется от руководства страной. В качестве основных вех этого процесса можно назвать ссылку Троцкого (1927), начало массовой коллективизации (1929), убийство Кирова (1934), первый Съезд Союза писателей (1934) и большой террор (1936–1938).

В Королевстве Сербии, Хорватии и Словении в течение всех 20-х гг. растет социальная и межнациональная напряженность. В 1929 г. король Александр I Карагеоргиевич приостанавливает действие конституции и провозглашает монархическую диктатуру. При этом он пользуется поддержкой Англии, Франции и Чехословакии, заинтересованных в стабильной Югославии как члене Антанты. Параллельно с усилением позиций Сербии внутри объединенного государства в Хорватии и за границей начинает формироваться профашистское движение усташей во главе с Анте Павеличем. В 1934 г. члены этого движения совершают убийство короля Александра в Марселе.

Сходным образом развиваются события и в Польше, где Пилсудский проводит откровенно авторитарную политику. Уже сразу после переворота 1926 г. в стране устанавливается, по словам Хенша,<sup>45</sup> «моральная диктатура», утверждающая такие «солдатские» ценности, как послушание, чувство долга, отказ от личных интересов и патриотизм. Начавший свой политический путь как революционер и социалист, Пилсудский все более сближается с консервативными кругами помещиков и шляхты из восточных районов страны и, в конце концов, рвет с социалистической партией. Это событие ведет в свою очередь к ро-

---

<sup>45</sup> Hoensch J. Geschichte Polens. 3. Auflage. Stuttgart, 1998. S. 265.

спуску парламента 30 августа 1930 г. и к установлению уже откровенной диктатуры.<sup>46</sup>

Неудивительно, что на фоне всех этих событий литература начинает требовать новой политической ангажированности, независимо от того, на левом или на правом политическом фланге эта литература находится. Однако взаимоотношения искусства и политики выходят в это время за пределы собственно идеологии. Сама художественная форма начинает изменяться по мере усиления государства и национальной иерархии в обществе. Поэтому неслучайно, что не только функциональный, ориентированный на литературную норму язык, но и иерархическая выстроенная система точек зрения во главе с точкой зрения всезнающего повествователя возвращаются теперь в литературный текст.

Сравнительный анализ славянских литератур 1920–1930-х гг. позволяет сделать следующий вывод: такие основные черты нового первичного стиля, как миметическое повествование, иерархия точек зрения и референциально-функциональный язык определяют теперь развитие всех трех выше рассмотренных литератур и проявляются в таких явлениях, как, например, уменьшение значения лирики. В этом смысле русский соцреализм может быть рассмотрен — по крайней мере, в начале своего развития — как выражение внутриэстетической потребности перехода от вторичного к первичному стилю. Разумеется, эта чисто художественная потребность оказалась созвучной целям догматической авторитарной политики, которая со своей стороны влияла на художественный процесс.

То, до какой степени государство вторгалось в область литературной формы, наиболее наглядно проявилось в сфере деятельности советской цензуры. Вспомним, что сам Максим Горький вычеркивал жаргонные слова, местные выражения и поэтические фигуры из рукописей своих собратьев по перу с целью сделать их тексты более доступными для широкого читателя.<sup>47</sup> Однако примеры подобной «редактуры» можно

---

<sup>46</sup> Там же. С. 267. Здесь нельзя не упомянуть и о процессах, происходивших в фашистских государствах. В Италии все оппозиционные партии были запрещены в 1928 г. и только правящая фашистская партия (Partito Nazionale Fascista — PNF) могла выставлять своих кандидатов на выборах. Основными вехами установления фашистского режима в Германии были назначение Гитлера рейхсканцлером (30.01.1933), поджог Рейхстага (27.02.1933) и введение «закона о чрезвычайных полномочиях» (23.03.1933).

<sup>47</sup> Это делал, например, Горький в 1925 г. с текстом романа Ф. Гладкова «Цемент» (см.: *Виноградов В. В. О теории художественной речи.* М., 1971. С. 67).

найти и в польской, и в югославской литературах. Один из наиболее известных представителей подобной языковой политики в Югославии лингвист Александр Белич клеймил в 1933 г. авангардную поэзию Момчило Настасиевича как «насилие над языком».<sup>48</sup> Обвинения в непонятности, несоответствии грамматике и заумности привели, в конце концов, к тому, что Настасиевич получил признание в югославской литературе только после разрыва Тито со Сталиным. В Советской России литературная борьба принимала куда более жестокие формы. И одной из самых известных ее жертв стал Борис Пильняк, приговоренный 21 апреля 1938 г. к смерти и расстрелянный в тот же день.

— <sup>48</sup> Так называлась статья А. Белича, опубликованная в 1933 г. в журнале «Наш язык» (см.: Наш језик. Београд, 1933. I, 9. С. 257–262).



## Критика «литературного мусора»

(о литературной консультации  
при журнале «Литературная учеба». 1930–1934)

**Э**та работа посвящена не самому «словесному мусору», каковым, если подходить к вопросу без компромиссов, может быть признано обильное творчество безвестных пролетариев, крестьян и служащих, ринувшихся в начале 1930-х гг. по призыву РАПП в писатели, а его специфической критике — институту советской литературной консультации. Впрочем, вопрос о том, насколько одно от другого отличается, тоже не кажется праздным.

Размах, с которым энтузиасты новой культуры в СССР подошли к литературному обучению, удивляет. К концу 1920-х гг., как и во многом другом, моду в этой области задавал М. Горький, у которого, несмотря на трудоголическую занятость, всегда находилось время, чтобы почитать и наставить на истинный путь начинающих. Другим мастерам искусства, независимо от склонности к учительству и раскрытию собственных творческих секретов, тоже приходилось заниматься художественным ликбезом. Хотели они того или нет, разного рода консультирование было частью общественной нагрузки, избежать которой удавалось немногим; одновременно оно оставалось способом поддержать свое материальное положение. Общение признанного творца с публикой и начинающими авторами представляло собой особое направление культурной политики СССР. В частности, оно демонстрировало открытость и демократичность советской художественной элиты. «Беседы» маститых писателей о мастерстве регулярно появлялись на страницах прессы.

Однако это была лишь одна сторона дела; в тени великих и признанных вели работу скромные литературные консуль-

танты, о которых мало кто знал. Где бы ни появлялся новый печатный орган или писательская организация, им всегда сопутствовала работа неизвестных литературных консультантов. Кем они были? Что они собой представляли в профессиональном отношении? Чего добивались от начинающих писателей? Вот вопросы, в которых мы попытаемся разобраться, сосредоточившись лишь на одном из участков беспрецедентного литературного строительства, каким являлась горьковская «Литературная учеба».

Сначала мы коснемся биографий ряда консультантов, затем углубимся в тексты их отзывов, которые датируются 1930–1934 гг., то есть временем, когда журнал базировался в Ленинграде. Переезд в столицу символически совпал с годом Первого Всесоюзного съезда советских писателей.

### **Кто есть кто**

«Литературная консультация» не была изобретением «Литературной учебы». Эту структуру, иначе называемую «Лит. консультация массового сектора», журнал получил «в дар» от ГИХЛа (Государственного издательства художественной литературы), в рамках которого юридически и экономически сам существовал. Финансировалась она отдельно, не из бюджета, отпущенного на номера; располагалась по тому же широко известному адресу, что и многие другие подчиненные ГИХЛу издательские подразделения: Проспект 25 Октября, 28 (Дом Книги).

Одновременно в Лит. консультации работали не менее двадцати сотрудников, которые внимательно читали, анализировали и писали подробные ответы авторам, вступая с ними подчас в длительные диалоги. Выражаясь современным компьютерным языком, они обеспечивали интерактивное обучение литературной грамоте. Происходило это, правда, отнюдь не в «реальном» — если следовать той же терминологии — времени, поскольку задержки случались постоянно, а путаница, несмотря на все попытки строгого учета читательской корреспонденции, оставалась неизбежной. О количестве сотрудников консультации можно судить по номерам, под которыми они значились.

Неофит не сразу и не всегда получал возможность знать «учителя», за которым он закреплялся, и право обращаться к нему по имени. Практика интимного, с двух сторон доверительного разговора в письмах оставалась, скорее, исключением из правила. Впрочем, у авторов, живущих в Ленинграде или имевших случай до него добратся, всегда была возможность поговорить с дежурным наставником с глазу на глаз в «авторском кабинете» издательства.

Списки консультантов в архиве не сохранились, поэтому восстанавливать персоналии приходится главным образом по подписям, которые не всегда четки, по пометам, почерку и другим косвенными свидетельствам. Обойтись без гипотез в данном случае представляется вряд ли возможным, поэтому вне зависимости от точности реконструкции остается сделать ее по меньшей мере вероятной. Впрочем, даже эта несовершенная реконструкция, думается, позволяет представить, какой круг литературных работников в интересующее нас время в Ленинграде мог исполнить функцию инструкторов по литературе.

Среди консультантов, чьи имена, кажется, удалось восстановить, легко выделить два поколения, представленные далеко не в равной степени. Большинство родилось во второй половине 1900-х годов, хотя среди них были люди и постарше. По преимуществу все они занимали свою должность с известным основанием: за исключением нескольких работников самой редакции, так сказать, непубличных персон и «аппаратчиков», каждый что-то уже сделал как литератор или академический исследователь и, по меньшей мере, подавал надежды. Многие, кому удалось выскользнуть из-под волн террора, выстроили какую-то карьеру в области литературного творчества, хотя звезд с небес никогда не хватало. Если говорить о поколениях, то «учителя» в среднем опережали своих учеников лет, пожалуй, на пять-десять; точнее установить сложно. В «касту» принимали и мужчин, и женщин, но всё же, судя по всему, гендерное лидерство оставалось за мужчинами — среди начинающих писателей, обращавшихся в журнал, это соотношение тоже сохранялось.

С точки зрения социальной стратификации консультант в недавнем прошлом скорее оказывался или рабочим, или служащим, впрочем, мог приехать и из деревни; был близким кругу пролетарских писателей или влившимся в него. Многие имели высшее, главным образом, конечно, послереволюционное, образование либо какое-то время учились в вузах. Поскольку большинство консультантов сами были причастны к поэзии или прозе, не ограничиваясь библиографической информацией, мы уделим внимание каким-то чертам их творческой продукции тоже. Это позволит соотнести практический опыт литературных инструкторов с требованиями, предъявляемыми начинающим авторам.

К старшему поколению (опять-таки при условии, что они правильно отождествлены) можно отнести консультантов, родившихся в XIX веке и подписывавшихся именами «Николай Вагнер» и «Кельс» («Кельсон»).

## Кельсон (Кельс)<sup>1</sup>

Каким образом *Зигфрид Симонович Кельсон* (1892–1938), поэт, переводчик, прозаик, — если здесь нет случайного совпадения и если это не разные люди, — мог быть причастен к «Литературной учебе», мне представить сложно. В одном из отзывов он назван редактором (I, 232; 4).<sup>2</sup> В бухгалтерских ведомостях «Литературной учебы» Кельс (I, 58; 1) и Кельс З. упоминается как переводчик.

З. С. Кельсон учился в Демидовском юридическом лицее, до революции работал присяжным поверенным в Петрограде. В 1917 году служил чиновником для особых поручений, а с 1919-го был членом Петроградской коллегии правозаступников.<sup>3</sup> Был известен среди ленинградских литераторов, и кажется, как человек неоднозначной репутации.<sup>4</sup> В конце концов его (правда, не за это) репрессировали.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> В одном из отзывов дается расшифровка подписи. Здесь и далее подписи консультантов воспроизводятся в варианте источников.

<sup>2</sup> Здесь и далее ссылки на архивный фонд № 453 (РО ИРЛИ) даются в следующем формате: жирным шрифтом через запятую — номер описи и единица хранения; затем, после точки с запятой, — лист. Тексты приводятся в соответствии с орфографией и пунктуацией источника.

<sup>3</sup> Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского [Комментарий] // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 11. С. 553.

<sup>4</sup> В частности, в воспоминаниях Н. Чуковского в главке о Блоке есть такой эпизод: «Помню, как он читал “Соловьиный сад” в Доме поэтов — учреждении, существовавшем в Петрограде летом и осенью 1919 года. Этот Дом поэтов помещался на Литейном, в том здании, которое известно старым ленинградцам под названием Дома Мурузи. Дом Мурузи должен был быть хорошо знаком Блоку потому, что в нем продолжительное время жили Мережковский и Гиппиус. Впрочем, в годы революции их там уже не было — они переехали на Сергиевскую, к Таврическому саду. Дом поэтов занимал в доме Мурузи небольшой зал, отделанный в купеческо-мавританском стиле, и еще две-три комнаты, служившие фойе. Бывал я там мало и припоминаю только о том, что именно там, на каком-то вечере, Виктор Шкловский в ответ на поклон поэта Кельсона повернулся к нему спиной и низко поклонился» (*Чуковский Н. К.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 14). В. И. Шубинский, например, упоминает о связанном с Кельсоном скандале в Доме поэтов (*Шубинский В. И.* Владислав Ходасевич: чающий и говорящий. СПб., 2001).

<sup>5</sup> Согласно одному из интернет-источников: «Кельсон Зигфрид Симонович, 1892 г. р., еврей, м. р. г. Рыбинск, Ярославская обл., м. п. г. Ленинград. Арестован 11.02.1937. Осужден 22.09.1937 ОСО при НКВД СССР за КРД на 8 лет лишения свободы. Прибыл 04.11.1937 из тюрьмы г. Ленинграда. Умер 29.03.1938».

У историков до сих пор востребованы воспоминания Кельсона: «Милиция Февральской революции» (Былое. 1925. № 1, 2, 5), «Падение Временного правительства» (Там же. № 6). В 1924 году в Ленинграде он опубликовал поэтическую книгу «Маргэрот: Песня о боге большой любви» с посвящением учителю — М. А. Кузмину, а в 1928 году — переведенный им сборник рассказов «Современный немецкий юмор» (Л., 1928).

З. Кельс (за неимением точных данных разведем имена) был составителем двух сборников: «Корабль ударников: Сборник очерков участников 1-й заграничной экскурсии рабочих ударников на теплоходе «Абхазия». С критическим письмом Максима Горького» (Сост. М. Ляс и З. Кельс. Л.; М., 1931) и «В социалистическом отечестве: Сборник очерков иностранных ударников, работающих в СССР» (Сост. З. Кельс. М.; Л., 1932).

Печатался он и в журналах (*Кельс З. Эпизоды героической борьбы зарубежного комсомола // Вокруг света. 1936. № 9*), иногда выступая в качестве переводчика (*Коричонер Ф. Русская революция и Австрия / Авториз. пер. с рукописи З. Кельс // Звезда. 1932. № 8; Клебер К. Красные знамена над Кавасаки: Очерк / Пер. З. Кельс, илл. В. Свешникова // Вокруг света. 1936. № 11*).

Под именем З. Кельс в № 7/8 «Литературной учебы» за 1932 год опубликована статья «Иностранные ударники в советской литературе». Сохранилось 6 отзывов Кельса (Кельсона).<sup>6</sup>

## Николай Вагнер

Эта подпись, скорее всего, принадлежит *Николаю Петровичу Вагнеру* (1889–1988), о котором известно следующее: родился в Челябинске, учился в Пермском и Петроградском университетах на факультете общественных наук, участвовал в экспедициях Академии наук в Якутию,<sup>7</sup> в 1920-х гг. был причастен к литературному объединению Педагогического университета им. А. И. Герцена (среди других в нем состояли Н. Браун, М. Комиссарова, Г. Сорокин),<sup>8</sup> печатал стихи (с 1924 г. довольно регулярно — в «Звезде»), а затем и прозу. Вагнера — важный для карьеры эпизод — поддержал М. Горький, когда его книга «Человек

<sup>6</sup> См. о нем также: Дневниковые записи Даниила Хармса. С. 553–554.

<sup>7</sup> Писатели Ленинграда: Библиографический справочник. 1934–1981. Л., 1982. С. 53.

<sup>8</sup> *Филитов Г. В.* Браун Николай Леопольдович // Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. М., 2005. Т. 1. С. 275.

бежит по снегу: Путевые очерки» (Л., 1930) попала под руку критике.

В начале 1930-х гг. эта книга выдержала три издания. На волне успеха появились и другие очерки — «Встречи: Опыт неслучайных портретов» (Л., 1933); затем, в 1940 г., вышла книга рассказов «Голубые земли», потом были повести, пьесы и романы (например, «Багряное солнце» (Л., 1969)).

По темам, по взглядам Н. Вагнер был очень советским писателем. Оказавшись в Ленинграде и начав ярко (первые его рассказы появились в печати еще в 1918 г.),<sup>9</sup> он вскоре затерялся среди многих.

Н. Вагнер более типичен для должности консультанта, чем Кельсон (Кельс), да и по возрасту он ближе к остальным работникам этого участка культурно-массового фронта, так или иначе зарекомендовавшим себя в области профессиональной литературы и критики. Из молодого поколения консультантов более или менее определенное представление можно составить о следующих.

## И. Авраменко

*Илья Корнильевич Авраменко* (1907–1973) родился на Украине, в Черниговской губернии. Его дед, по сведениям самого И. К. Авраменко, крестьянствовал, отец занимался извозом, а затем, после того как отказался от своей доли в наследстве, работал в Сибири на железной дороге. Учился Авраменко в Томске в железнодорожной школе, пробовал получить высшее образование в Томском политехническом институте, но не закончил и первого курса, предпочтя науке карьеру в Кузбассе, где служил архивариусом, конторщиком и сотрудником местной газеты. Закончил Ленинградский университет.<sup>10</sup> Входил в литературную группу «Смена» (1926–1928), руководившуюся В. Саяновым,<sup>11</sup> который с самого начала активно работал в «Литературной учебе».

В 1930-е гг. — член правления Ленинградского отделения Союза советских писателей, в 1950–1960-х — занимал должность главного редактора Ленинградского отделения издательства «Советский писатель».<sup>12</sup> О своей ранней карьере он писал: «По окончании университета рабо-

---

<sup>9</sup> См.: Писатели Ленинграда. С. 53.

<sup>10</sup> Ленинградские писатели-фронтовики, 1941–1945: Автобиографии. Биографии. Книги / Автор-сост. В. Бахтин. Л., 1985. С. 29.

<sup>11</sup> Соловьев Б. Илья Авраменко и его «Сибирский однотомник» // *Авраменко И.* Стихотворения. Западно-Сибирское изд-во, 1966. С. 16.

<sup>12</sup> Мацуев Н. И. Русские советские писатели: Материалы для биографического словаря, 1917–1967. М., 1981. С. 16.

тал в системе Ленокогиза, помощником секретаря редакции журнала «Партработник» (Масспартгиз), затем — редактором сектора художественной литературы Гослитиздата, заведующим редакцией издательства, секретарем издательства. В 1933–1934 гг. работал на Балтийском судостроительном и механическом заводе литературным сотрудником радиоузла. С 1934 по 1938 г. — опять, вернувшись в систему Ленокогиза, работал литературным консультантом в коллекторе детских и юношеских библиотек. С 1938 г. до начала войны с Финляндией заведовал редакцией журнала «Звезда»<sup>13</sup>.

В 1931 г. в Ленинградском отделении ГИХЛа вышел его первый поэтический сборник «Шестой горизонт»; в том же году, отдельной книжкой, — его «Поэма о самарской Луке», посвященная предстоящей 17-й Всесоюзной партийной конференции (1932) и повествующая о еще только намечаемом строительстве гидроузла в районе Самары. Следующую книгу стихов «Долина Кедров» Авраменко опубликовал лишь в 1939 г. Зато из-под его пера вылетели следующие указатели: «Героическая Испания: Список литературы в помощь детскому библиотекарю, педагогу, комсоргу и вожатому» (Л., 1937. 19 с.); «К двадцатилетию Февральской революции: Список литературы в помощь детбиблиотекарю, педагогу и вожатому» (Л., 1937. 12 с.); «Отважные завоеватели Северного полюса: Список литературы в помощь работнику детской и юношеской библиотеки» (Л., 1938. 12 с.); «Гордые Сталинские соколы: Указатель литературы к годовщине перелетов Москва — Северный полюс — Северная Америка» (Л., 1938. 12 с.).

Авраменко выпустил несколько сборников во время Великой Отечественной войны, оставил воспоминания о боях в Финляндии, а его склонность к дидактике обернулась некоторым вкладом детскую литературу («Сказка о Постукае и тридцати семи кованных сундуках». Л., 1957).

В 1951 г. вместе с М. А. Дудиным и А. Е. Решетовым он участвовал в составлении знаменательной поэтической антологии: «Родному Сталину: Сборник стихотворений ленинградских поэтов», а в 1959 г. — в создании книжки «С партией наши сердца: Новые стихи ленинградских поэтов». Попутно писал лирику: «Знойный полдень: Стихи» (Абакан, 1954), «Синичьи заморозки» (Л., 1964) и др.

Отдав дань синтетическому жанру, совместно с композитором Н. М. Шахматовым Авраменко создал вокально-симфоническую поэму для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра «Покорители Ангары», посвятив ее строителям Братской ГЭС. Но это позже (1961). В начале 1930-х гг. он пробовал себя как поэт в широком, если здесь

<sup>13</sup> Ленинградские писатели-фронтовики. С. 30.

подходит это слово, тематическом диапазоне — от любви к девушкам до ненависти к кулакам.

О любви:

Так приказано временем!  
Быть не может иначе!  
Так построена жизнь!  
На поверхности шахты любой  
Кучерявую девушку — бригадиршу веселых откатчиц —  
Поднимает на труд такая же точно любовь.  
(«Любовь», 1930)<sup>14</sup>

О кулаках:

Широкая Обь залегла в тальники,  
Колблемая ветрами.  
Проходит фарватером этой реки  
«Лашевич», шумя флюгерами. <...>

Пускай осушают болотную гниль!..

К высоким бортам аккуратно  
У пристани каждой подходят они  
И просят направить обратно.

Но пристань суровый готовит ответ.  
— Кому по заслугам — с лихвою.  
Встает Диктатура — и выхода нет,  
И сосны синеют конвоем.  
(«Кулаки», 1930)<sup>15</sup>

Сохранилось не менее 6 его отзывов.

## Вольпе

*Цезарь Самойлович Вольпе* (1904–1941) родился в Тифлисе, окончил историко-филологический факультет Бакинского университета. С 1926 г. жил в Ленинграде, работал в Научно-исследовательском ин-

<sup>14</sup> *Авраменко И.* Шестой горизонт: Стихи. Л., 1931. С. 4.

<sup>15</sup> Там же. С. 30, 31.



ституте литератур и языков Запада и Востока; в 1930–1933 гг. учился в аспирантуре Государственной академии искусствознания. Заведовал редакцией «Литературной учебы» в 1929–1930 гг., позже — библиографическим отделом «Звезды» (1930–1933).<sup>16</sup> Известен как талантливый и плодотворный исследователь русской литературы, включая современную. Далеко не все работы увидели свет при жизни автора. Во второй половине 1930-х гг. попал под колесо репрессий.

## Инге

*Юрий Алексеевич Инге* (1905–1941) родился под Петербургом, в Стрельне, в семье портового служащего, учился в гимназии в Симферополе, затем — в трудовой школе. С начала 1920-х гг. работал на заводе «Красный треугольник». <sup>17</sup> Начал печататься в 1929 г., а в 1931 г. в ГИХЛе появилась его первая поэтическая книга «Эпоха», эпиграфом к которой были взяты строки из Маяковского: «Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс». В 1932 г. отдельным изданием вышла поэма «Биография большевика», в качестве эпиграфа к которой (что иллюстрирует диапазон вкуса) на этот раз выбраны стихи Б. Пастернака: автор повествовал о жизни и смерти В. П. Алексеева, активного деятеля революционного движения в Ленинграде. В 1934 г. опубликована книга стихов «Точка опоры», в 1939-м — «Сердца друзей».

Инге работал интенсивно. Помимо стихов писал очерки, художественную прозу, был причастен к горьковскому проекту истории фабрик и заводов, путешествовал, служил в Абхазии заместителем редактора газеты «Ткварчелстрой» (каменноугольное предприятие). Участвовал в морских операциях во время Финской компании. В 1940 г. выпустил сборник стихов «Город на Балтике». В 1941 г. стал военкором газеты «Красный Балтийский флот» и погиб на корабле при бомбежке. Его именем названы улицы в Симферополе, Кронштадте, а также сквер в Стрельне.

В стихотворении «Из биографии» о своем детстве он рассказал так:

Родился я в Санкт-Петербурге  
И не видал чужих морей.  
Отец мой пиво пил, как бургер,  
И часто пел “Die Wacht am Rein”.

<sup>16</sup> Ленинградские писатели-фронтовики. С. 457.

<sup>17</sup> Юрий Инге — поэт и моряк: Библиографический указатель / Сост. Н. Симонова, Е. Афанасьева. СПб., 2005. С. 4.

<...> Как не рожденный славянином  
Был я из школы исключен.

Тогда бунтующею кровью  
Я злобу ощутил к вещам <...>.<sup>18</sup>

Как будто искупая эту детскую, подпитываемую чрезвычайностью времени обиду, Инге сосредоточен на вражде. Для его стихов, если можно так выразиться, характерна аннигиляция традиционной лирики терминологией социальной бойни. Он часто начинает свой стих с очень привычных лирических формул — например, с печально-лирического «Осеннее утро...», — но только затем, чтобы тут же перебить возникающее настроение сравнением из лексикона классово-войны:

Осеннее утро, как ордер, предъявит  
Холодных лучей испуг,  
Всю ночь в лихорадке метался алфавит  
Свинцовой россыпью букв.<sup>19</sup>

Инге может начать с чего-то более оригинального и при этом как будто мирного, однако вновь только для того, чтобы немедля всё свести к одному и тому же милитаризованному пейзажу:

Дороги, жгутами вплетенные  
В вишневый загар облаков,  
Прогнали отряды Буденного  
По бритым полям далеко.<sup>20</sup>

Как и большинству авторов, Инге не удалось уйти в надлежащее время от работы над образом «вождя народов». Сборник 1939 года с камерным названием «В кругу друзей» он открывает стихотворением «Новогодняя ночь», где поэтически снимает противоречие лично-государственного и семейно-интимного:

Кончался год. Прабабушки гадали,  
Приснилась им счастливая звезда,  
Но наливал уныло цинандали  
Не предлагавший тостов тамада. <...>

<sup>18</sup> Инге Ю. Точка опоры. Л., 1934. С. 24.

<sup>19</sup> Инге Ю. Эпоха. Л.; М., 1931. С. 22.

<sup>20</sup> Там же. С. 32.

Тогда вошел Иосиф Джугашвили  
Желанным гостем к родичам своим,  
И новогодний праздник оживили  
Слова того, кто всюду был любим...<sup>21</sup>

Сохранилось 4 отзыва Инге.

## Б. Корнилов

Скорее всего, — *Борис Петрович Корнилов* (1907–1938), поэт; и в этом случае известен более других. К 1931 г. он был автором трех поэтических книг: *Молодость: Стихи* (Л., 1928); *Первая книга: Стихотворения, 1930–1931* (М., 1931); *Все мои приятели: Стихотворения, 1930–1931* (Л.; М., 1931).<sup>22</sup>

## Лисючевский<sup>23</sup>

*Николай Васильевич Лесючевский* (1908–1978). Справка из Краткой литературной энциклопедии: «Лесючевский, Николай Васильевич (р. 19.XII.1907 (1.I.1908), Курск) — сов. лит. деятель, публицист. Засл. работник культуры РСФСР (1973). Чл. Коммунистич. партии с 1940. Окончил Ленингр. историко-лингвистич. ин-т (1931). Работал в журналах, на радио. В годы Великой Отечеств. войны — редактор дивизионной газеты. Гл. редактор (1951–57), пред. правления (с 1958) изд-ва «Советский писатель». Печатается с 1930. Автор статей о принципе партийности в лит-ре, о творчестве сов. писателей».<sup>24</sup> К этому следует добавить, что Лесючевский известен как долго и плодотворно работавший доносчик, сыгравший печальную роль в судьбах многих литераторов, среди которых — Н. Заболоцкий, Б. Корнилов, О. Берггольц, А. Ахматова, Б. Пастернак, И. Бродский...

---

<sup>21</sup> *Инге* Ю. Сердца друзей. Л., 1939. С. 3–4.

<sup>22</sup> Известен материал: *Чижов В.* «Консультант Корнилов»: [о письмах Б. Корнилова, хранящихся в Семеновском музее] // Ленинский путь. 1974. 2 марта.

<sup>23</sup> В фамилии, указанной под текстом, в первом слове явно читается «и», однако, судя по почерку, она проставлена другим лицом (Архив ГИХЛ). Почерк, которым написан сам отзыв, принадлежит, скорее всего, Н. В. Лесючевскому (ср.: РО ИРЛИ, ф. 291, оп. 1, № 461, л. 23).

<sup>24</sup> *Герланиц А. М.* Лесючевский // Краткая литературная энциклопедия. М., 1978. Т. 9. Стб. 431.

Что касается «Литературной учебы», то начиная с № 2 за 1934 г. Лесючевский числится в ней заведующим редакцией. В 1932 г. он высказался в «Литературной учебе» по поводу Л. Леонова: «Путь перестройки Л. Леонова. О романе “Соть”». В № 8 за 1934 г. опубликован его материал «Работа над рассказом (о книге Каралиной “Отбор”», а в № 10 — «Ответ искателям рецептов», под которыми понимались начинающие авторы, посылающие в консультацию свои рукописи.

В своем «Ответе...» Лесючевский прежде всего выражал удивление тем фактом, что «среди писем, получаемых редакцией “Литучебы”, попадают и такие, которые говорят о нездоровом, легкомысленном и опасном стремлении некоторой части молодежи к “превращению в писателей”» (с. 125), что выглядит довольно парадоксально в устах представителя журнала, который был призван рекрутировать и обучать литературного новобранца.

### **Евг. Люфанов**

*Евгений Дмитриевич Люфанов* (1908–1989) приехал в Ленинград из Тамбовской губернии в 1926 г. В 1934 г. стал членом Союза писателей; получил квартиру по адресу: Канал Грибоедова, 9. С 1959 г. проживал в Воронеже,<sup>25</sup> где написал роман о В. И. Ленине «Самый короткий путь» (1969–1976), предварив его романом «Набат» (1967) о зарождении революционного движения в России. В конце жизни выпустил роман «Великое сидение» (1982) об эпохе Петра I. Работал и как драматург: в 1948 г. появилась его первая пьеса «В сады приходит весна» о послевоенном восстановлении...

Начал же Люфанов с «Повести о Барашевских днях» (1931), посвященной неудавшемуся «врастанию» кулака в колхоз. В основе этого художественного труда — конфликт между друзьями-сверстниками, выходцами из одной деревни. Первого судьба превратила в рабочего со всеми вытекающими отсюда последствиями: выступления против царя, тюрьма, волчий билет и скитания, а второго — в лавочника, и уже потому — неперевоспитуемого врага советской власти. Социальный сюжет автор разбавил семейно-любовным. Когда-то жена будущего кулака, ныне покойная, изменила ему с приятелем-рабочим (ну как не поддастся очарованию прогрессивного класса!). По какой-то странной сюжетно-психологической логике именно об этом счастливый представитель пролетариата рассказывает своему бывшему приятелю-кулаку

---

<sup>25</sup> Ласунский О. Г. Уроки истории // Евгений Дмитриевич Люфанов: Указатель литературы / Сост. О. М. Андреева. Воронеж, 1988. С. 5.

на первой же странице повести — сразу по возвращении в родную деревню.

К моменту, о котором повествует Люфанов, борьба с кулачеством приобрела особо яростный характер; кулак, чтобы выжить, согласно концепции автора и в соответствии с топовыми лозунгами газет, ринулся в колхоз. Чтобы добиться этой цели, наш лавочник открывает старому сопернику свою, «встречную» тайну, уверяя, что сын, считавшийся родным ему, появился на свет благодаря той самой измене. Повесть написана бойко, не без некоторого рудиментарного формалистического «форсу» (начало: «Напрасно дядя Игнат, на ночь глядя, смазывал кетросином растрескавшуюся деревянную кровать, думая, что не спится, может быть, потому, что кусают клопы») и даже с использованием отдельных элементов текстовой графики.

### Борис Соловьев

Возможно, *Борис Иванович Соловьев* (1904–1976), поэт, писатель, литературный критик. В 1922–1926 гг. учился на факультете общественных наук ЛГУ.<sup>26</sup> Уже тогда писал стихи, состоял в лапповской группе «Стройка».<sup>27</sup> Автор романов («Крепче камня». Л., 1938; «Воспитание характера». Л., 1940) и многочисленных критических сочинений; удостоен Государственной премии РСФСР имени М. Горького (1969) за книгу «Поэт и его подвиг: Творческий путь А. Блока» (М., 1965).

К интересующему нас моменту Б. Соловьев издал приличное количество стихов: «Вехи» (Л., 1927); «Наследство» (Л., 1928); «Люди нашей страны» (Л.; М., 1931); «Лирический репортаж: Стихи. 1926–1928» (М., 1929); «Дальние маршруты: Стихи» (Л., 1933). Как и всякий поэт, он эволюционировал и, возможно, в чем-то совершенствовался, но, несмотря на нюансы, основная тенденция сохраняется во всех его книгах.

«Люди нашей страны» — повествование о революционности наступившей эпохи, требующей от каждого бескомпромиссной перестройки отстающего от жизни сознания. Большинство, несмотря на психологические сложности, с этим справляется. Среди таковых и журналист Камский:

<sup>26</sup> Щуров И. А. Соловьев Борис Иванович // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. С. 52.

<sup>27</sup> Соловьев Б. Голос молодости // Саянов Виссарион. Неопубликованные и малоизвестные произведения. Воспоминания о В. Саянове. Л., 1962. С. 96.

Теперь я вижу  
Страну нашу иначе.  
Без мишуры,  
Без лживых прикрас.  
И она мне родная,  
Словно я ее вынянчил,  
И нету теперь  
Разногласий у нас (с. 239–240).

Но кое-кому уготована участь утратившего связь со временем партийца Хрипунова. На почве коллективизации и индустриализации Хрипунов неожиданно для себя разошелся с партией. Теперь ему кажется, что партия, погрязшая в заботах индустриализации, исчерпала себя:

Ты говоришь  
Золотые слова,  
Я каждой мысли твоей  
Аплодирую —  
А может быть...  
Ты уже...  
Мертва?!.. (с. 215)

Охваченный этой мыслью, но не успокоенный, поскольку за окнами явственно слышится течение новой жизни, к которой он не готов, Хрипунов вполне себе театрально решает свою судьбу:

Жизнь —  
Прощай,  
Меня не прощая,  
Мне нечего делать  
В этой стране...  
Пуля последняя,  
Пуля шестая,  
Я знаю —  
Лишь ты  
Не изменишь мне!  
*(Стреляется. Яростный стук в дверь,  
которая начинает трещать)* (с. 222).

К началу 1930-х гг. Соловьев уже вполне умел выстроить свои сборники сбалансированно и совершенно по-советски (о чем свидетель-

ствуется, в частности, книга стихов «Дальние маршруты»): вначале патристическое и общественно значимое, затем больше лирики, в финале же — вновь торжество социальной революции, причем, в мировом масштабе. В поэте кипит «газетный» гнев. Производство для него, конечно, — поле брани с захватчиками и внутренними врагами:

Нет трактора — значит радость  
Интервенту и кулаку,  
Чтобы не подымались гады, —  
Надо быть всегда начеку! (с. 67)

Но среди его стихов изредка встречаются и более примечательные, если не сказать — более сложные. Например, такие — отчаянно философские, с горациевскими аллюзиями, где, однако, утонченная экзистенциальная печаль в конце концов проигрывает идее классовой борьбы:

Я жить хочу, — но мне то время снится,  
Когда я руки уроню мои,  
А в голых и обглоданных глазницах  
Свою заварят кашу муравьи.

Без счета белых наплодит яичек  
Потомству в радость муравьиха-мать,  
И до моих замашек и привычек  
Ей будет в высшей мере наплевать.

И будет ей наверное неплохо  
В кругу своих семейственных забот,  
В соседстве с виковой и чертополохом,  
Проросшим сквозь распавшийся мой рот...

Но, как поток эпохи ледниковой,  
Я не бесследно шел своим путем.  
В других веках мое иное слово  
Тяжелым, может, ляжет валуном.

В нем виден облик, слишком своенравный,  
Слепящей лавы, вставшей на дыбы,  
В нем — в каждом шраме — проступают явно  
Клинки и клики классовой борьбы!..

Гадай, гадай, ты, будущий историк,  
Каких пород он, из каких эпох,  
Но будет мне невыносимо горек  
Растущий изо рта чертополох... (с. 29–30)

### М. Тевелёв

*Матвей Герцович Тевелёв* (1908–1962) родился и провел детство в Смоленской области, в семье лесного бракера. В 1922 г. приехал в Ленинград, учился в единой трудовой школе и в школе рабочей молодежи, работал на фабрике фотобумаги, был библиотекарем. Два года провел на Кавказе — в Дагестане, Азербайджане, Грузии и Армении.<sup>28</sup> Карьеру литератора начал в 1928 г. В 1932 г., используя свой недавний опыт, написал и опубликовал роман «Горы меняют лицо», — разумеется, о революционных преобразованиях на окраине России, в 1933 г. — сборник рассказов «Салон для чистки обуви», а в 1936 г. — «Счастье». В 1939 г. по его рассказу и сценарию на «Ленфильме» был снят комедийный фильм «Аринка». После войны жил в Ужгороде. Как отмечает Краткая литературная энциклопедия, «в центральном произв. Т. — романе «Свет ты наш, Верховина...» (1953) — писатель нарисовал широкую картину жизни Закарпатья между 1-й и 2-й мировыми войнами, показал назревание освободит. тенденций в Закарпатье, начало революц. борьбы, завершившейся после прихода Сов. Армии воссоединением Закарпатья с Сов. Украиной».<sup>29</sup>

Пусть сборник «Счастье» и одноименный рассказ появились несколько позже, они, как кажется, выражают квинтэссенцию всего, о чем Тевелёв стремился писать: о движении из конфликтного прошлого, через трудности и жертвы, в бесконфликтное и светлое настоящее и еще более радостное будущее. Рассказ этот, как вытекает из его названия, — об особом рода переживаниях и, как выясняется в дальнейшем, — о личном, которое невозможно без общественного. Повествование закольцовано строчкой, призванной утвердить типичное состояние нормального советского гражданина: «Человек был счастлив». Содержание же подчинено одной цели — показать, отчего он таков.

Еще недавно всё было не так хорошо. Недавно молодой пограничник получил письмо от своего земляка из дальней деревни с вестью об

---

<sup>28</sup> Матвей Тевелёв [библиограф. справка] // *Тевелёв М.* «Свет ты наш, Верховина...». Роман-газета. 1953. № 9 (93).

<sup>29</sup> *Яранцев Б.* Тевелёв Матвей Герцович // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. Стб. 432.



измене возлюбленной. Неизвестно, чем закончилось бы дело, если бы не бдительность командира, который, прознав о драме, немедленно пишет письмо в комсомольскую ячейку на родину героя, чтобы «проверить правильность этого печального факта измены» (с. 8). Трудно сказать, что бы делал командир, если б слух подтвердился, но художественная реальность, созданная Тевелёвым, такого случая не подразумевает. Рад начальник. Вдохновлен на жертвы и подвиг боец. И подвиг тут же подворачивается. А затем раненого пограничника спасают всей заставой. Причем особенно героически ведет себя врач, который, как в знаменитой и еще не написанной поэме С. Я. Маршака «Ледяной остров» (1947), чтобы спасти раненого солдата, летит на самолете и в опаснейших условиях совершает свой первый прыжок с парашютом. Мысль тоже «маршаковская»: «Что значил он по сравнению со ста семьюдесятью миллионами людей, населяющих страну! Но ради него...» (с. 16).

Заслужить же такое всеобщее внимание просто. Для этого требуется одно — беспрекословная и безусловная верность. Идея преданности не формулируется открыто, но она ясно выражена целым рядом деталей. Помимо любовной коллизии ее воплощает собака: патрульная овчарка, «друг, который никогда не обманет и никогда не предаст» (с. 7). Автор, конечно, далек от «деконструктивистского» хода, при котором уподобление собаки человеку может прочитываться и обратным способом, как низведение человека до уровня собаки, наделенной соответствующим комплексом условных рефлексов. Тем не менее, с позиций более позднего времени от такого искушения трудно уберечься.

\* \* \*

Имена известных консультантов перечислены. Об их подходах к собственному творчеству мы тоже можем судить — в той или иной степени, и чуть позже у нас будет возможность сравнивать их литературные достижения с тем, что требовалось от писателей-призывников. Самое главное, пожалуй, состоит в том, что они, если говорить об общих идеологических и поэтических установках (за исключением Кельсона), ощущимо схожи.

Остается сказать несколько слов о работниках, чья карьера не касалась публичности.

## Т. Волобринская

Т. С. <Татьяна Самойловна> Волобринская, сотрудница редакции. Занималась секретарской работой с 1930 по 1933 г.<sup>30</sup> и иногда выступала в качестве редактора. В канцелярии «Литературной учебы» числилась по адресу Озерный переулок, дом 12-2. По некоторым данным, возможно, была репрессирована и затем (если это была она) проживала в Ростове-на-Дону с 1956 по 1967 г., занимая должность заведующей Кафедрой французского языка в университете. Возможно, была замужем за театральным работником и драматургом Максимом Давыдовичем Волобринским, помощником директора ТРАМа (Театра рабочей молодежи),<sup>31</sup> затем работавшим в Ленинградском академическом малом оперном театре (МАЛЕГОТе).<sup>32</sup>

В № 2 «Литературной учебы» за 1933 г. Т. Волобринская опубликовала рецензию на книгу И. Макарьева «Пометки Горького на книжках начинающих писателей», где ученически транслировала узнаваемые правила еще не названного соцреализмом канона: «В книге мы найдем ряд примеров, наглядно показывающих, как эти мелкие, казалось бы, погрешности в конечном счете приводят к искажению описываемой действительности и тем лишают литературу ее наиважнейшего качества — правдивости»; «Правдивость искусства — это отнюдь не точная, добросовестная фиксация всего наблюдаемого писателем в жизни»; «Язык художественного произведения не должен затруднять чтение»; «Учась у того или иного классика, начинающий писатель должен уметь вскрывать классовую сущность его творчества, должен отдавать себе ясный отчет в его классовых симпатиях (осознанных или неосознанных), должен знать социальную обстановку, обусловившую его творчество» (с. 101–103).

## Розовская

Согласно ведомостям бухгалтерии, — Б. М. Розовская (I, 57; 79). Совместно с Э. Таниной опубликовала статью «Записные книжки начинающих писателей».

<sup>30</sup> Передала все дела т. Авраменко 5 марта 1933 г. (I, 43; 1).

<sup>31</sup> Весь Ленинград: Адресная и справочная книга. 1933. Л., 1933. С. 87 (XV отдел. Алфавитный указатель жителей).

<sup>32</sup> Весь Ленинград: Адресная и справочная книга. 1935. Л., 1935. С. 77 (XV отдел. Алфавитный указатель жителей).

**Танина Э.**

Э. Танина печаталась в журнале «Залп» (1931, № 9).

В заключение перечислим подписи консультантов, личности которых установить пока не удалось: Гнедич, В. Дубровкин, Ал. Колосников, Лисин, О. Милославский, И. Морозов, Наумов, К. Розов, М. Славицкая, А. Сторин, Юров, Ясногородская.

### **Общими усилиями**

#### **Типичный образец**

При всех индивидуальных различиях, особенностях жизненных ситуаций, писательских стилей, если таковые имелись, члены учебно-практического подразделения «Литературной учебы» выдавали на редкость однообразный в структурном отношении рецензионный продукт. Этому, казалось бы, нет смысла удивляться. Пропускать массу литературного сырья — а она была в 1930-е гг. особенно значительна — и не впасть в механистическую шаблонность вряд ли просто. И тем не менее, типичность критического отзыва определялась, думается, не только количественными факторами и нисколько не халтурой.

Почти каждый консультант — это видно по знанию прочитываемого материала и тщательности критического разбора — внимательнейшим образом и очень прилежно исполнял свои обязанности. Композиционное единство диктовалось коллективной установкой, заимствованной, с одной стороны, из нормативно-декларативной поэтики М. Горького, а с другой — вырабатываемой в результате тщательного отслеживания колебаний генеральной политической линии.

Чтобы получить представление о типичном критическом отзыве, можно начать практически с любого письма, например:

**Товарищ ОТРАДНЫХ!**

Получили Ваше письмо и рассказ «Ванька». Очень жаль, что Вы бросили учиться. Для того, чтобы стать писателем, необходима общая и литературная грамотность. Только познакомившись с основами литературной техники, Вы сможете придать Вашим произведениям художественную значимость.

Рассказ «Ванька» написан беспомощно. Попытаемся Вам это разъяснить. В какое время происходит описанное в вашем рассказе? Если выбросить слово «сельсовет» из письма

Ванькиной матери и заменить его именем-отчеством какого-нибудь «сердобольного» кулака, к которому она обратилась за помощью, — ничто в рассказе не изменится. Современности в нем совсем не ощущается. Классового расслоения в деревне, судя по вашему рассказу, не существует. <...> Главный герой — Ванька, — в Вашей подаче — кулачок, который думает только, как бы побольше заработать, на которого завод не оказал никакого влияния <...>.

Очень не обоснован конец рассказа. Внезапная смерть Ваньки воспринимается недостаточно ярко — читатель-современник, равнодушно относящийся к героям того типа, который дан у Вас, — не почувствует трагизма момента так, как Вам этого хотелось.

Рассказ производит впечатление, что автор недостаточно хорошо знаком с жизнью и бытом деревни. Так напр., язык действующих лиц далеко не язык деревни. <...> Если Вы думаете серьезно заняться литературной работой, то вам необходимо предварительно повысить свою общую, политическую и литературную грамотность.

Займитесь изучением литературы. Читайте классиков литературы: Пушкина, Гоголя, Тургенева и Чехова. Из современной литературы прочтите — «Неделю» и «Комиссары» Либединского, Фадеева — «Разгром», Горбунова — «Ледолом», Овалова — «Болтовню». <...>

Шлите еще материал.

С тов. приветом  
Консультант № 12 (1, 220; 7)

Независимо от модальностей и оценок, от того, кем отзыв написан, кому адресован и какого он объема, в целом картина варьируется незначительно. Какой бы случай мы ни взяли, письмо, скорее всего, будет включать общий призыв учиться наряду с конкретными рекомендациями к чтению, охватывающими области, которые необходимо освоить, — классику, современную, наиболее прогрессивную на данный момент литературу, «теорию письма» и центральную прессу. Сама же критика будет вестись с позиций четко разделяемых норм поэтики и стилистики, с одной стороны, и идеологии — с другой. В ходе критики непременно обнаружится противоречие между перспективой уже умудренного опытом и марксистской теорией консультанта и «наивно-ошибочным» восприятием мира начинающим прозаиком. Идет ли речь о форме или о содержании, о сюжете или использовании фигур и тропов, «антагонизм» все равно даст о себе знать, что собственно и понят-

но: в противном случае ученик не был бы учеником, а учитель — учителем.

В отзыве Консультанта № 12 на «Ваньку» мировоззренческая несовместимость выведена на первый план. Даже не видя самого художественного труда тов. Отрадных, легко понять, что конфликт между рецензентом и автором сводится к противостоянию классово ориентированной и, если можно так выразиться, наивно-экзистенциональной репрезентационных моделей. Кроме чисто профессиональных вопросов, консультантам (чего недостает в приведенном образце) порой приходилось обсуждать и сугубо личные психологические проблемы, выступая в роли психотерапевтов на общественных началах, часто весьма строгих. Воспитывать подрастающее поколение литературных деятелей, вырабатывая в них верное представление об облике советского писателя, было делом первостепенной важности. Наконец, от ответа на часто задаваемый болезненный вопрос, а стоит ли писать, консультанты тоже не уклонялись.

Конечно, индивидуальность сотрудников всегда давала о себе знать. Известная разногласия слышится, например, в рекомендациях по поводу чтения современной литературы. Некоторые, правда, очень немногие, позволяли себе иногда рекомендовать в качестве ориентира по технике письма уже ставшие «опасными» образцы. Одни писали длинные отзывы, другие, хотя таких очень немного, — подозрительно короткие (Кельсон). Кто-то очень бережно относился к ранимой авторской душе: «Дорогой товарищ РУСАКОВ! В своем письме от 12.03.33 г. ты называешь свои первые творческие наброски “писаниной” и “пачкотней бумаги”. Ты не прав, и вот почему...» (I, 234; I: Лисин). Кто-то совсем иначе: «Вы спрашиваете: стоит ли вам продолжать писать стихи или бросить. Бросьте. Попробуйте прозу. Кельсон» (I, 232; 8).

В общем же с молодыми авторами в консультации не церемонились, предпочитая, скорее, хирургическое, под легким местным наркозом, искоренение недостатков, чем гомеопатическое. В этом, вероятно, была своя «социально-экономическая» логика. 1937 год только маячил впереди, и сами литературные консультанты вполне еще могли ощущать себя доверенными медиумами государственной силы. Строго и быстро предупредить начинающего писателя, наивно полагававшего, что его неограниченная соцреалистическим резцом индивидуальность может быть востребована сама по себе, предостеречь его от трагических промахов означало сохранить потенциально полезного члена общества.

Несмотря на то, что в 1932 г. писатели как будто получили разрешение не декларировать на каждом шагу свою диалектико-материалистическую подкованность, а вместо этого просто «писать правду», не глядя на то, что всякого рода техника неизбежно отсылала к формализму

и уже поэтому была подозрительна, по существу «Литературная учеба» не смогла уйти от этого жесткого — как бы не преминул сказать тот же Лукач, «вульгарного» — разделения писательства на идеологию и «форму», политику и эстетику. Грамотность, политическая информированность и рьяная лояльность, наконец, владение *верной* литературной техникой — вот основа писательского ремесла в СССР. Как уже говорилось, отзыв на рассказ тов. Отрадных, как и другие, содержит все элементы этой схемы, так что теперь остается лишь несколько детализировать ее и для наглядности дополнить иллюстрациями.

### Настоящая литература и наивное письмо

Разумеется, тексты начинающих писателей, неожиданно призванных в литературу, чаще всего не выдерживают никакой критики с точки зрения человека, мало-мальски начитанного и в гуманитарном отношении образованного. Элементарные стилистические ошибки, не говоря уже о правописании и грамматике, составляют отдельную (но не сказать, чтобы первоочередную, — главным остается идеология) заботу консультанта. Многие в наивном письме литераторов-неофитов выглядят нелепо, и консультанты никогда не упускают случая это показать:

Дорогой тов. ЕРМИЛИН! <...>  
Вы пишете:

Там свирепствуют грозно фашисты,  
Избивают жен и детей — (чьих?).

Получается, что фашисты свирепствуют просто-напросто в собственных семьях. Или, например, вот как Вы характеризуете царские времена:

Так слушай, рассказов обожатель —  
Раба́м ца́рь сеял зло,  
Па́нам он был прия́тель  
И делал им добро.

Ведь эту характеристику можно было бы дать теми же словами и в прозе, вернув искусственно переставленные Вами слова на свои места, и портрет только выиграл бы от этого — удобно стало бы читать (I, 236; г: Наумов).

Стихи и проза, присылаемые в журнал, в подавляющем большинстве были очень плохи и легко вызывают усмешку. Однако если отказаться от идеи раз и навсегда определенного «правильного вкуса» и от той иерархии в искусстве, которую предлагает «книжная» традиция, аккумулятивная во мнении работника журнала; если встать на точку зрения «наивного автора» и его «наивного читателя», принимая во внимание те законы, которые они сами над собой признают или которым неосознанно следуют, то не всё можно свести лишь к насмешке или простому неприятию некоторого неудачного образца литературы.

Понятно, что консультант не мог оставить без осуждения стихотворные строки:

Едут тракторы готовые  
На деревни далеко.

Было бы сложно ожидать от него ответа иного рода, чем такой:

Надо было сказать: в деревни.

Ритм стиха у Вас вялый, разжиженный, рифмовка плохая, напр. — новость — скоро, готовый — землю, села — новой. Однако, в других местах Вы даете правильную рифму. Это доказывает, что Вы относитесь к делу небрежно. <...>

Не забудьте, что орфография у Вас сильно хромает. (т, 239; 2. Консультант № 20)

Но далеко не всегда критика была обусловлена лишь литературно-технической беспомощностью подопечного и недостатком у него элементарного образования.

### «Перешибить есенинщину»

Несколько более сложный случай разбирает Корнилов:

Уважаемый товарищ КОВТЮХ.

Из Вашей поэмы «Степан» действительно ничего у Вас не выйдет. <...>

Вы попадаете под влияние других писателей и берете у них самое худшее. Если, например, Демьян Бедный не считает нужным с особенным вниманием следить за стихом в своих фельетонах (за размером, за рифмой), то и Вы, стараясь местами подражать его стиху... <...>

Если крестьянские поэты 19 века — Никитин, Кольцов, Некрасов, Дрожжин — употребляли такие слова и выражения как напр.: эх ты доля, долюшка, безталанного, до поздней ноченьки, тын повалился на землю, думу думает, спинушку гнут и т. п., то это было хорошо в 19-м веке. <...> Но в наши дни так писать уже нельзя. <...>

Классики и народнические поэты сильно повлияли и на размер Ваших стихов, и на рифму.

«Между веток, на тополе  
Птичка распевает.  
Степан сидит на скамейке,  
За ней наблюдает» —

размер стихов Шевченко.

«Сидит Степан, думу думает,  
Вспоминает пережитое.  
Как прошло лето то несчастье <sic>,  
Подкатила осень ненасытная».

Таким размером писали Кольцов, Некрасов и др. <...> Вы попали в плен к этим поэтам. И это очень плохо. Говорить о современных людях так, как говорили эти поэты о своих современниках — значит сделать большую ошибку и клеветать на действительность. <...>

С приветом.

Консультант Корнилов (1, 233; 4–5)

Конечно, отнестись серьезно к этой (как и ко всем остальным) беседе консультанта с консультируемым трудно. Однако за аксиологической несовместимостью наивной литературы с литературой «настоящей» просматривается значимая установка апофатического характера. Корнилов четко указывает, кому и чему советский писатель ни в коем случае не должен подражать. Поэтическим увлечениям начинающих консультанты всегда умели поставить четкий политический диагноз. В этом отношении особенно убедителен Б. Соловьев. Вот в выдержках его отзыв на творчество поэта Порошкового:

Товарищ ПОРОШКОВ.

Для журнала «Литературный Современник» Ваши стихи не подошли, для того, чтобы быть напечатанными в широ-



кой прессе, они еще слишком слабы. <...> Возьмем к примеру «Красные цветы» — цветы это пролетарские и бедняцкие дети. Уже сам выбранный Вами образ — основной для данной вещи — не сулит ничего хорошего. Сколько раз мы слышали — «дети — цветы жизни» — и поэтому едва ли такой уже приевшийся и всем известный образ может произвести на читателя какое-нибудь впечатление. <...> Вместо того, чтобы на конкретных живых образах раскрыть положение пролетарских детей в прошлом и настоящем — это было бы очень хорошее и нужное дело — вместо этого Вы отделяетесь общими, всем известными фразами, общими местами, которые не могут оказать никакого эмоционального воздействия, не могут обогатить читателя ни единой новой мыслью.

«Много нас, детей с искорным <sic> взором,  
Умирало с голоду в слезах...  
Много нас, детей с печальным взором,  
Раздавило барским каблуком,  
Но не все мы сгибли под забором  
Городским, затерянным цветком» и т. п.

Сама тема, выбранная Вами, конечно, не порочна, на такую тему можно писать — но когда Вы облачаете ее в такие истертые слова, в такой тягучий и унылый размер, в такие не задевшие Вас, расплывчатые, серые образы — тогда такая тема оказывается Вами в корне загубленной. <...> Давайте настоящую жизнь и стихах, а не бледный слепок с нее. Чтобы, если Вы даете положительный образ, читатель загорался симпатией к нему, — хотел бы подражать его примеру. Чтобы — если Вы даете образ классового врага — читатель ненавидел бы его и чувствовал Вашу к нему ненависть. Когда же Вы малоэмоциональным стихом рассказываете, что кто-то Вас «давил каблуком» — то получается впечатление, что порою домохозяйки в коммунальной квартире ненавидят друг друга больше, чем Вы классового врага. Невыгодное для стихов впечатление.

Учитесь Вы тоже не на лучших образцах современной поэзии — стихотворение «Моему селу» написано сплошь под есенинским влиянием. <...>

Есенинское влияние — разлагающее, расслабляющее поэта, обескультуривающее влияние — в погоне за тем, чтобы стать перед читателем с «душой нараспашку» — поэт, находящийся

под этим влиянием, обычно совершенно забывает о том, что поэтическая работа требует создания вещей высокого качества, большей квалификации, работы об всех элементах литературного произведения. <...> Вместе с собою Есенин приносит Вам не совсем здоровые мысли и настроения —

«Все волнует былинным размахом,  
Жаль, что в городе жизнь разматал,  
Что простую отцову рубаху  
На пиджачную куртку сменял».

Нельзя так писать. Судя по всему — вы хотели выразить в своем стихотворении общественно-передовые настроения, прославить колхозную жизнь и т. д.

А получилось нечто обратное — получилось реакционное противопоставление деревни — городу, получилось — оплевывание города с есенинских позиций <...>.

Как видно — вопросы литературной учебы упираются у Вас в вопросы политической учебы <...>.

В плане же литературном — старайтесь перешибить есенинщину такими поэтами, как Маяковский, Сельвинский, Луговской. Особенное же внимание советую Вам обратить на творчество Николая Тихонова <...>.

С приветом  
Борис Соловьев (т, 237; 5).

Б. Соловьев манифестирует связь между эстетикой соцреализма и политикой, за которой советская эстетика, хоть и с трудом, всегда стремится успеть. Метафоры поэта Порошкова в самом деле избиты, однако почему в принципе нельзя писать о детях «тягучим и унылым размером»? Ответ, согласно Б. Соловьеву, один — в стихе не останется должной ненависти к классовому врагу. Виноват же во всем (о чем молодой литератор и сам бы мог догадаться, если бы внимательней читал газеты) кумир «культуры I» (В. Паперный) Сергей Есенин.

Проблема парадигмы, а точнее — ее решительной смены на рубеже 1920–1930-х гг. стояла столь же остро для начинающих писателей, сколь и для представителей «большой» литературы. Многие высоко котиrowавшиеся авторы 1920-х гг. потеряли всё или почти всё в эпоху «великого перелома» и выстраивали свою карьеру заново. Для армии призывников в литературу, которая собственно должна была восполнить не слишком горькие утраты, это обернулось эстетической дезориентацией, ведь вместе с кумирами дискредитировались и стандар-

ты. Как бы мало ни знал ученик литературной учебы, он, тем не менее, что-то когда-то читал — и, взявши перо, своим незначительным литературным опытом пользовался. А если учесть, что на деле даже позитивная борьба за классическое наследие русской литературы XIX в., реабилитируемой на фоне войны с авангардом и формализмом, лишь маскировала скудость пантеона героев, опираясь на которых, литератор эпохи оголтелого соцреализма мог выстраивать свою эстетическую политику, то в распоряжении как консультанта, так и консультируемого оставалось очень немного эталонов настоящего искусства. Одним из них — основным в литературе — служил живой классик М. Горький, и для «Литературной учебы», которой он руководил, это значило нечто более практическое, чем репортаж в газете или портрет на конфетной обертке.

Вообще же, упоминаемых консультантами писателей и поэтов легко перечислить по пальцам. Среди наиболее часто встречающихся имен классиков — Пушкин, Гоголь, Тургенев, Чехов и Толстой, которые попросту мигрируют из одной рецензии в другую как достойные внимания. Рядом с ними — Некрасов, иногда появляется и Достоевский, хотя последний явно несет в себе негативное начало, еще реже — Лермонтов. Никитин, Кольцов, Надсон — при всем уважении к ним — отжили свой век; их место — в истории литературы. Майков и Фет вредны для подрастающего поколения. Другие имена нетипичны.

Современная литература представлена несколько обширней. Не удивительно, что среди прозаиков М. Горький, а между поэтами Маяковский занимают первые места. Не то чтобы они упоминались чрезмерно часто — их значение подчеркивается главным образом другими средствами. К первому прежде всего обращались за авторитетом; вторым, как мы уже видели, стремились обороть Есенина. (У молодого писателя, если судить по сохранившимся отзывам консультантов, не имелось врага страшнее, чем этот кумир 1920-х.) Другие, уже прославившиеся благонадежными, авторы упоминались не столь часто.

Без претензии на полноту и абсолютную точность представим всё же два рейтинга, расположив литераторов по степени их популярности среди консультантов. Среди прозаиков впереди окажутся М. Шолохов и забытый ныне Л. Овалов (за его «Болтовню» и «Красное и черное»). Вслед за ними — пелотон, в котором трудно различить лидера: Л. Пантелеев и Г. Белых, А. Неверов, Ф. Панферов, Л. Сейфуллина, В. Ставский; затем — Ф. Gladков, К. Горбунов (с его пользовавшимся спросом «Ледоломом»), П. Замоиский (за роман «Лапти»), Ю. Либединский, А. Серафимович, А. Фадеев, Д. Фурманов, В. Шишков, Д. Лаврухин (в 1930 г. он выпустил книгу «По следам героя: Записки рабкора», препевшую не менее 6 изданий). Специфическое положение занимал

М. Зощенко. Отмахнуться от него, в силу популярности, было невозможно, оставалось предостерегать от подражаний.

Среди поэтов, помимо Маяковского и Есенина, оцениваемых в разных модальностях, выделяются Б. Пастернак и Д. Бедный. Подход к обоим скептичен. К Пастернаку, скорее, — с идеологической точки зрения, а к Д. Бедному — с формальной: его агитационная форма, как к тому времени выяснилось, явно отстала от времени. Кроме них фигурируют Н. Асеев, А. Безыменский, Д. Бедный, А. Жаров, В. Луговской, А. Прокофьев, В. Саянов, М. Светлов, Н. Тихонов. Никто не безгрешен, но у каждого есть чему поучиться.

В качестве пособий по литературной работе, кроме журнала «Резец» и самой «Литературной учебы», чаще других рекомендовались книги А. Крайского и Б. Томашевского.

### **Основная тема и «гигиена» жанра**

Расцвет литературного наставничества пал на годы коллективизации и индустриализации, чем в первую очередь и определились тематические ресурсы в курсе «Литературной учебы». На первый план консультанты настойчиво продвигали самое актуальное, а именно — колхозное строительство, о котором во что бы то ни стало надо было правильно рассказать как городу, так и деревне.

Интерес к индустриализационной проблематике еще не распространился, если судить по архиву журнала, столь широко среди самих начинающих. Героические годы Гражданской выглядели несколько архаично, хотя само по себе желание писать о них не осуждалось. Кое-кто пытался сатирически писать о попах, некоторые — о служащих и интеллигентах. Изредка встречались произведения о детях и для детей.

В основном же присылалось и приветствовалось такое: «Из огромного количества рукописей (в большинстве — стихов), присылаемых в консультацию Ленинградского отделения государственного издательства художественной литературы, откровенно говоря, хочется выделить Ваш “Первый шаг”. И именно потому, что социальная направленность их ясна до предельности. Поэма “Бригада сорвала маску” — дает картину действительного разоблачения кулачества, примазавшегося к колхозу» (I, 226; 8).

Деревне и ее жителям уделялось самое большое внимание как со стороны пишущих, так и со стороны критикующих. Другое дело, что чаще всего представления о том, как это следует делать, у них не совпадали.

Драматургии было мало, прозы достаточно, стихи в ГИХЛ и «Литературную учебу» доставлялись действительно в громадном количестве.

Сами по себе основополагающие «виды» литературы не подвергались какой-либо дискриминации со стороны консультантов, чего не скажешь о «жанрах», среди которых в стихах наиболее частым и неприятным становилась идиллия или нечто, к ней отсылающее, а в прозе — сатира и всякого рода иронические повествования, наряду с экзотикой и «романтикой». О пьесах сказать практически нечего. Немногочисленные опыты в этой, требующей особой подготовки, области чаще всего отвергались с такой мотивировкой: «Как нельзя построить дом, не имея специальных познаний по архитектуре, так же нельзя написать пьесу, не зная элементарных законов драматургии <...>. Писать пьесу это не то, что повесть» (I, 232; 3).

Неискушенные писатели постоянно попадали впросак, ориентируясь на жанровую систему, стили и метры, выработанные предшествующими столетиями, не подозревая, что сама форма — *ужé* содержание, причем вполне подлежащее строжайшим идеологическим оценкам. Берущему в руки карандаш рабочему или крестьянину никак не следовало поддаваться искушениям очень привлекательного в его глазах идиллического или авантюрно-приключенческого направления, если он хотел избежать недовольства наставника:

Товарищ ЯКУБОВ.

присланные Вами стихи еще очень и очень слабые. <...>  
Вы пишете: <...>

Настанет вечер: я купаюсь  
В туманах свежих, как в волнах.  
С степным я ветром обнимаюсь,  
Играет он в моих кудрях.

Ну, знаете, это такая идиллическая картина, которую могли давать (именно в таком плане, как дано у Вас) поэты эпохи поэта Державина, и при том — поэты страшно посредственные, не оставившие в литературе ничего путного (I, 226; 10: *Авраменко*).

Неудивительно и то, что в эпоху плановой экономики под запрет попадает стихия экзотической авантюры, расцветшей в 1920-е гг.:

Уважаемый тов. ПЕНЬЗИН!

Вашу «новеллу» «На берегу реки» напечатать еще нельзя. <...> влияние таких ее представителей, как напр. О'Генри — отчетливо сказывается в «На берегу реки». <...> Пересаженный

на советскую почву американский бродяга — Хобо таким и остался, и пришитым белыми нитками оказался конец, в котором говорится о перестройке этого бродяги, о том, что он поступил на завод и исправился. <...>

С товарищеским приветом  
Консультант Наумов (I, 236; 5).

Романтику надлежало теперь отыскивать не в далеких странах или в прошлом, ее следовало «выдавливать» из будней. Как формулирует, согласуясь с общей линией литературной политики, консультант Инге: «Романтика — не обязательно замок с совой, или шхуна пиратов. <...> Волнующая романтика есть и в колхозном строительстве, и в комсомоле, но перед поэтом-романтиком всегда стоит опасность отрыва от действительности» (I, 231; 9).

За чистотой жанров и четким их разделением тоже приходилось следить. Лирическое (желательно — гражданственно-политической направленности, конечно) стихотворение должно быть стихотворением, поэма — поэмой; признавались рассказы, повести и романы, но модернистского размывания границ, гибридных и нечетких поэтических образований лучше было сторониться. Поскольку диалог «Литературной учебы» с начинающим писателем Отрадных, о котором мы уже говорили, показателен и в этом отношении, приведем отзыв другого консультанта о нем:

#### Товарищ ОТРАДНЫХ!

Присланный Вами рассказ «Непонятное», собственно, рассказом назвать нельзя: в нем нет ни темы, ни композиции, ни характеристики действующих лиц.

Основная Ваша ошибка — неудачно выбранный материал. В наши дни, дни горячей борьбы за социалистическое строительство, неуместные и ненужные самодовлеющие описания любовных переживаний и душевных мелодрам. <...>

Пошленькие разговоры о певицах, о весенних романах и настроениях чрезвычайно далеки от занимающих и волнующих советского читателя вопросов. <...>

Ценность таких набросков чрезвычайно низка, и их нельзя назвать литературными произведениями.

С тов. приветом  
Консультант № 12 (I, 220; 8).

Сам рассказ (а он сохранился) шедевром, возможно, не назовешь, однако претензии, которые ему предъявляются, применимы и к про-

фессионального уровня литературе: произведение не может быть «нерассказом», в нем обязательно должны присутствовать требуемая тема, четкая композиция, характеристика лиц, «развитие» образов; хотя на самом деле, как явствует из самого отзыва, по крайней мере «тема» в произведении Отрадных — пусть и не соответствующая «канону» — присутствует, и многих читателей, не чурающихся мелодрамы, она вполне способна заинтриговать.

Не менее показательные и очень специфические претензии предъявляет консультант если не к самому процессу письма, то к его результату, в котором обязательно должна ощущаться большая и, по возможности, самоотверженная работа. И это в целом соответствует трудовой политике строителей коммунизма, чья трудовая этика по большому счету запрещает литератору быть «гением». Удел советского писателя — «мастерство» и «ремесленничество», что, конечно, входит в противоречие со множеством эстетических практик XX в., объединяемых, по крайней мере в советской критике, понятием буржуазного модернизма. Требования консультанта не оставляют места ни примитивизму, ни экспрессионизму.

«Литинструктора» волнует не просто «качество» оцениваемого художественного творения, но еще и противопоставление разных поэтик и эстетик. Правило стилевой умеренности, исходящее от М. Горького и столь привычное для всей официальной советской литературы, представлялось основополагающим. Начинающему автору строго наказывали держаться подальше от стертых метафор, с одной стороны, и чрезмерного экспериментаторства — с другой. Вот иллюстративное заключение консультанта Корнилова о рассказе тов. Сбойченко «Колхозом рожденный»:

...Вы пишете: «Солнце слизало снег с равнин и косогоров. Плюнуло его по буеракам шумными ручьями. Зябь показала свои черные груди, которые быстро серели от солнца».

<...> «Плюнуло» и «черные груди» — это надуманные и невыдержанные метафоры, а главное — неуместные. Можно бы сказать проще, но точнее: «Весна, солнце, тает снег и стекает с бугров крикливыми ручьями. Показалась зябь черная, сереющая на солнце». Это для примера. Без всяких претензий на изысканность, на вычурность — таким должен быть язык (1, 232; 15).

Выбор таких вещей, как общая тема, жанр и стиль, определял потенциал произведения на базовом уровне; то же самое касалось героев.

**О героях:  
кулаки и литераторы**

Надо сказать, что, в отличие от подкованного в идеологии консультанта, начинающий автор в большинстве случаев просто не имеет перед собой ясного образа социального противника. Для него более естественно, что, по выражению Б. Соловьева, «домохозяйки в коммунальной квартире ненавидят друг друга больше, чем классового врага» (I, 237; 5). Он не может правильно выписать «бедняка» и «кулака», понять двойственную природу «середняка», чем вызывает массу нареканий со стороны более опытных товарищей. Тов. Захаров, приславший в литконсультацию свой рассказ, получает взбучку за то, что его герой-кулак Ипат «довольно безобидный, почти наивный человек», тогда как «самый покорный, самый смиренный на вид кулак таит про себя “черные списки” коммунистов актива села, скрытую грозную злобу оскорбленного собственника-мещанина» (I, 239; 9). И снова, как бы ни относиться к «лепету» призывников в литературу, из их диалога с критикой выясняется, что здесь сталкиваются две разные культуры и две разные концепции мира: с одной стороны — классовая, а с другой — «абстрактно гуманистическая», предполагающая ценности, которые никак не соотносятся с магистральными тенденциями в идеологии и, соответственно, в литературе.

Кулак — вообще особая забота как учеников, так и учителей. Немного начинающим удавалось изобразить этого врага в истинном свете, что порой разочаровывало, возмущало, вызывало сожаление, но никогда не оставляло равнодушными консультантов. Отзыв Сторина на произведение товарища Белякова можно считать одним из самых выразительных в этом отношении:

Товарищ БЕЛЯКОВ.

<...> Когда я начал читать вашу повесть, то у меня возникла мысль, что, пожалуй, надо будет приложить собственные усилия, выправить те или иные слабости, чтобы повесть увидела свет. Однако, чем я дальше читал, тем больше убеждался в обратном. <...>

Вы, вопреки своим благим намерениям, приходите к политически неправильным, опасным выводам — коммуна у вас «болото», она обречена на хаос в учете, лучшие люди бегут из нее, боясь загрязнуть в этом «болоте». Вывод говорит об одном: неверие в колхозное строительство. <...>

<...> Странно, как вас не возмутило поведение Кожурина. <...> «молодой человек» 28 лет в колхозной обстановке, не су-



мел наладить даже простой канцелярский учет, струсил перед тараканами в комнате и удрал. <...>

Вы не разоблачили истинную «натуру» Кожурина, натуру врача и труса, романтика, ищущего заоблачных удобств и покоя, паршивого интеллигента, ищущего напрасно того, «чего нет на свете», т. е. социализма. Только так можно понять смысл его слов. Этот смысл реакционный. <...>

Большой художественной и идейной ошибкой повести является то, что вы просто описываете или лично вами пережитой, или узанный отдельный факт приезда в колхоз нового счетовода. <...>

Вы ограничились описанием одного факта, весьма не характерного, не основного в борьбе за социалистический учет, потому допустили массу ошибок, и повесть ваша не является художественной правдой в принципиальном смысле. Вопреки приписке на обложке — ваши образы не типичны. <...>

Вы очень узко смотрите на вещи и действительно увлекаетесь простым натуралистическим описанием канцелярии, ее стен и вещей (1, 238; 1–2).

Подведем под этим весьма длинным отзывом некоторые итоги. Во-первых, тема повести показалась консультанту привлекательной, но разочарование не заставило себя ждать, стоило только увидеть, что в сюжете напрочь отсутствует какая-либо классовая подоплека. Во-вторых, советский герой не может потерпеть неудачи, даже если сюжет противоречит тому, что происходит вокруг. И главное, ничуть не скрываемое: «художественная правда», предполагающая трудную борьбу, жертвы и обязательную победу, всегда выше «объективизма», «описательности», натурализма; или — мысль «по-гегельянски» — желаемая действительность всегда краше убогой реальности. Думал ли тов. Беляков, что он играет такую мудреную партию? Тем не менее, у него это получилось.

«Правда факта» консультантов не слишком волновала: «Взять факт из жизни и изложить его письменно недостаточно, чтоб из этого получился бы рассказ — художественное произведение. Вы пишете, что в Вашем материале нет ничего выдуманного — это как раз очень плохо. Писатель обязан выдумывать. На то он и сочинитель. И выдумывать он обязан так, чтоб это было интересно другим читающим его выдумку — и чтоб его вымысел им казался совершенно правдоподобен» (1, 239; 16).

## Коммунисты

Изображать героев *разных* не запрещалось. От ребенка до попа — любой мог послужить делу пролетарской литературы. К разочарованию «литературных практикантов», правда, спектр типажей определялся строго в соответствии с принятым классово-прослоечным делением общества, то есть правилом, которое им пока еще трудно было соблюсти.

Прежде всего ценился коммунист, противостоящий другим людям, но в то же время — вначале частично, затем почти всеми — поддерживаемый. В целом, чтобы не ошибиться в начертании образа, рекомендовалось ориентироваться на творчество ряда известных авторов. А в частности — консультантам в первую очередь приходилось бороться против «схематизма», за драматизм.

Означало же это, если говорить о коммунисте, следующее. Кредо героя такого типа — преодолевать препятствия, и даже если начинающий писатель не видел вокруг особых трудностей для своего партийца (а такое, как ни странно, случалось), то ему надлежало их найти. Думать, что социализм можно построить без сопротивления, не полагалось. Консультант Т. Волобринская распекает автора романа «Раиса Зиминая» тов. Жигалова именно за то, что он не сумел изобразить путь своей героини к «звездам» как путь тернистый:

Для чего Вам была нужна вся эта история с организацией колхоза? <...> Деревня для Вас только фон для того, чтобы лучше оттенить фигуру Вашей героини. И в этом заключается Ваша огромная ошибка. <...>

Когда-то в деревне «Коровино Сельцо» был колхоз, потом он, неизвестно почему, развалился. <...> Ну, конечно, на выручку послали Раису и, конечно, она дело в несколько дней наладила. Председатель колхоза может спать спокойно. Раиса ведь неподалеку. Если опять что-нибудь случится — ей ведь всего 2–3 дня нужно, чтобы исправить любую ошибку (I, 228; 1).

Во времени, о котором идет речь, герой-коммунист обязан был не только придерживаться верных политических взглядов, но и в личной жизни не переходить этических ограничений, пошатнувшихся в 1920-е годы, — тех, что имели отношение к сексуальному раскрепощению. С этой стороны подвергает яростной критике «Раису Зиминову» консультант Вольпе:

Еще более беспомощно, больше того, просто и неверно решается проблема личных отношений, быта, семьи.

Что это за история (очевидно поддерживаемая вами) разделения отца-производителя и отца воспитателя.

Да и почему явный мещанин, вызывающий прямую антипатию — Мишель имеет больше оснований быть воспитателем новых кадров, чем крепкий большевик Могучий. И еще — ведь и сам Могучий дан у вас лишь как самец, легкомысленно, поверхностно и просто нелепо относящийся к тому, что Раиса становится женой Мишеля. А что это за партийная этика — «замуж и концы в воду». Зарегистрировалась и пусть думает, что ребенок его. Всё это либо вы просто не додумали, либо сознательно развиваете теории, давно опровергнутые и никак не приемлемые для строителей соц. общества (I, 228; 7).

Коммунист не способен вести себя неэтично, даже если дело касается блага партии и государства. Невозможно допустить, например, чтобы он, пусть даже во имя высокой идеи — в данном случае паспортизации, — обманывал:

Вы, тов. ВЗОРОВ, назвали этот драматизированный рассказ «шуткой». Получилась ли у вас шутка, или получилось что-либо другое, очень мало похожее на шутку? <...> коммунист, не имеющий никакого отношения к паспортизации, обманул старуху и получил ни за что ни про что литр водки (I, 239; 6 об.).

Такой рассказ просто «нереалистичен», куда известно, что «придавая огромное политическое значение паспортизации, партия направила на это дело лучших людей» (I, 239; 7 об.).

Непосредственно связанное с этикой социальное происхождение героя-коммуниста относилось к вещам, которые требовалось контролировать в первую очередь. Точно так же как бедняк не имел возможности стать закоренелым противником советской власти, города и колхоза (его роль — поддерживать партийцев, даже если он сам об этом не подозревает), из зажиточного человека никоим образом нельзя было получить искреннего представителя партии. Почему? Читатель никогда не поверит, например, что «дочь кулака сознательно пришла к коммунистической партии» (I, 226; 4).

Такой рецептивный подход — с опорой на читателя — очень важен. Судя по тому, что молодые писатели были выходцами отнюдь не из партийной среды, они сами и представляли типичную простую читательскую аудиторию, ее вкус и интересы. Консультанты же с самого начала переориентировали авторов на другой слой, на критиков, — и уже таким образом конструировали другого читателя.

### Средняки и интеллигенты

Спецификой исторического момента объясняется то, что среди героев чаще попадались кулаки и коммунисты, а не красноармейцы и дворяне. Неизменные в своей социальной сущности коммунист и кулак представляли собой крайности, между которыми находилось место героям, чья судьба зависела от обстоятельств, а если говорить точнее — от тех, кого персонаж встречал на своем жизненном пути. Прежде всего «апассионариями» оказывались середняки и интеллигенты, то есть социально двойственные, с точки зрения советского марксизма, слои и личности.

Повезет середняку встретить на жизненном пути толкового партийца — и он переродится в добропорядочного члена общества. Главное, чтобы это не происходило по мановению руки. Литконсультант-соцреалист требовал *мучительных* преобразований, считая, что именно так и будет «типичней»: «Превращение единоличника-середняка в сознательного колхозника — тема актуальная, важная и потому благодарная. Но вся беда в том, что такая ответственная тема у многих начинающих писателей (да и не у начинающих только) — разрабатывается поверхностно, недостаточно глубоко, недостаточно жизненно и потому недостаточно убедительно. Превращение человека, имеющего в своей психике пережитки капитализма, происходит в этих произведениях почти по щучьему веленью. Тогда как в жизни мы наблюдаем долгий, мучительный перелом, обнаруживающий себя в различных мелких и не мелких фактах» (1, 232; 15). Консультанту не приходило в голову, что кому-то, кроме коммунистов и чистых пролетариев, сразу, без пропаганды и перевоспитания, мог приглянуться новый строй. Писатели-призывники, напротив, вполне допускали это и даже нередко хотели избежать классового антагонизма.

Той же логике садомазохистских метаморфоз подчинялся и профессор. Если он совершал какой-либо социальный грех против нового строя и автор не демонстрировал подоплеку его реакционного поведения, это квалифицировалось как серьезный просчет. Консультант Корнилов решительно осуждает литераторов Витеса и Вербицкого за то, что они не дали своему герою профессору возможности *правильно* перековаться:

Из рассказа можно понять, что то, что Вы называете сознанием ошибки, на самом деле является слабостью отца-старика, расчувствовавшегося от успехов сына. «Это его мальчик — секретарь съезда». Об этом же говорит и навязанное Вами старика профессору «сознание неисправимости ошибки». В чем

профессор ошибся. В том, что считал, что советская молодежь, занимающаяся политикой, не может выдвигать из своей среды хороших ученых. Вышло наоборот. Но разве для профессора невозможно быть теперь другого мнения, если ему жизнь показала его ошибку<?> Что мешает ему исправиться, т. е. изменить мнение, отбросить некоторые предрассудки и завязать самые близкие отношения с сыном<?> (I, 226; 9 об.).

## Дети

Согласно фабуле, которую требуют пока («Кубанские казаки» еще не сняты) от начинающего писателя, советский человек как социальная единица обязан либо родиться в муках, либо — вообще не поддается никакой социальной адаптации. В равной степени это положение касалось и взрослых, и детей. Нельзя строить сюжет так, что «были ребята, дрались между собой, приехал организатор-пионер и наладил работу». Подобного рода схема поверхностна, поскольку она не «наводит» на продуманные автором выводы: «А это необходимо. Литературное произведение должно давать определенную идеологическую зарядку, определенным образом организовывать читателя». Что же вносит в текст сложность и глубину? Безусловно, классовый подход. Как констатирует Евг. Люфанов, «...корни вражды между ребятами — это бесспорно классовые корни. Митян, по существу — маленький фашист. <...> Глубокий, продуманный показ детей — нашей смены — только тогда заинтересует самих детей, когда автор не ограничится поверхностной картиной их жизни, а даст живых людей, предварительно серьезнейшим образом разобравшись в их классовой, социальной сущности» (I, 235; 1).

К детям в советской литературе всегда относились деликатно. Риторика, окружающая эту тему, являет собой одну из самых тонких и противоречивых материй советской литературы. Но консультанты предъявляли к ней, пожалуй, только одно примечательное требование. Дети — тоже существа социальные и в этом мало отличаются от взрослых.

Ваше второе стихотворение — «Дети» — похвалить не могу. <...> сама-то основная мысль — по существу неверна. В конечном счете она сводится к тому, что <...> дети, мол, как бы какая-то внеклассовая часть человечества, живущая «без печали и забот» и уж конечно — «без классовой вражды». Я думаю, что не придется доказывать вам ошибочность этой мысли. Если Вы внимательно следите за детьми, внимательно читаете литературу о детях — начиная с Достоевского, Некрасова, Короленко до Ромен Роллана и Неверова, то Вы, конечно, не раз должны

были обратить внимание на ту остроту и четкость, с которой дети, правда по-своему, но всё же осмысливают и переживают борьбу взрослых. Можно сказать, что уже 6–7-летний ребенок имеет в основном все принципиальные установки своего класса — он уже знает, кого жалеть, кого презирать, кого ненавидеть. <...> с тем же правом Вы могли бы говорить в этом случае о беззаботности муравьев, ласточек, мух (**1, 229; 12**).

Консультанты порой очень точно выражают специфику так называемого реалистического подражания жизни: каждый раз, когда о ней заходит речь, они отсылают не очень начитанного ученика скорее к книгам, чем к жизни, а уж если к жизненному опыту — то обязательно опосредованному конкретными литературными традициями. В этом отношении пресловутый советский «культ книги» — вещь, тоже далеко не однозначная.

### **«Поза наблюдателя»**

Вопросы, казалось бы, чисто нарратологического свойства никогда не носили отвлеченного характера для советской критики и точно так же — для консультантов. Всё, что касалось сказа или «несобственно-прямой речи», несло в себе опасный потенциал, поскольку приводило к амбивалентности в выражении авторских пристрастий. Всякие многоэтажные поэтические построения, подразумевающие соприсутствие и смешение в тексте точек зрения героев, повествователя, автора, не говоря уже о каком-то более ухищренном представлении этих инстанций и взаимоотношений между ними, прямо подводили к политическому преступлению. Советскому читателю надлежало точно знать, кому принадлежит то или иное высказывание, и одновременно ему полагалось ясно видеть (или на худой конец иметь возможность угадать), какую позицию в отношении героя занимает автор, а равно и писатель. А занять позицию он был обязан. «Объективность» считалась грехом. Вернемся к теме «паспортизации»:

Вы как бы заняли позу постороннего наблюдателя, а потому считаете, что ваша задача заключается в том, чтобы передать факты так, как они были в действительности. А знаете ли вы, что подобная «незаинтересованная» объективность, подобное стремление по возможности точнее передать факты есть худший вид объективности. Вы ведь забыли, что пользуетесь очень тонким инструментом — художественным отображением

действительности, которое, как правило, ведет к обобщениям. Вы хотели показать, как происходило дело в одном месте, на такой-то улице, в таком-то паспортном пункте, а у вас получилось обобщение, касающееся всех пунктов Ленинграда по выдаче паспортов (I, 239; 6 об.).

Логика этого консультанта — намеренно отвлечемся от позиции подвергаемого критике литератора — прекрасно демонстрирует разницу, которая существовала вообще между соцреализмом и «враждебными», как он их себе представлял, направлениями. Соцреализм «Литучебы», по сути, провозглашал всеобщность любого высказывания в области фикции. Допустить, что литература далеко не всегда обобщает, он не мог, а поэтому рассказать о чем-либо частном, исключительном и нечаянном, согласно его эстетике, почти невозможно.

Вместо того чтобы увлекаться формалистическими изысками и экспериментами в области литературного зрения, рекомендовалось полтолстовски вознестись над событиями, но при этом сохранять партийную бдительность. Такая стратегия оставляла больше шансов избежать недопонимания, в то время как желание видеть жизнь глазами героя, особенно неблагонадежного, почти автоматически приводило к краху. Столь частое в подобных случаях невольное (а, может быть, как знать, и сознательно маскируемое) сочувствие автора своему персонажу разоблачалось самым безжалостным образом:

Давать достижения советской власти через рассказ кулака, — пишет один из консультантов, столкнувшийся с такой проблемой, — задача очень сложная, и вы с ней не справились. <...> можно подумать, что перед нами просто старик-колхозник, которому нравится каждый новый шаг деревенской молодежи и который с гордостью отмечает (о пионерах) — «Даром что чуть не с ноготок, а все знают». <...> Ваш кулак не настоящий, а просто придуманный в качестве литературного приема... (I, 239; 1).

### «Доходчиво до читателя»

Консультант Авраменко не может оставить без внимания следующие неудачные строки начинающего поэта Козлова, который прислал ему два стихотворения — «Вечер журавлей» и «Сноповязалка», — представляющие собой «попытку дать лирические стихи на тему о колхозной деревне».

«Я иду, поля привычные (почему привычные, а не зеленые, а не созревшие к уборке) машут мне родной косой». О какой косе идет разговор. Девичьей. О стальной косе косаря. Или же это о косяке журавлей идет разговор; последнее предположение я допускаю, поскольку Вы следом говорите: «А вверху напевы зычные, С переливом голосов». Но в этом я не уверен. Путаться в догадках, однако, <никто> из читателей не станет. Художественное произведение тогда доходчиво до читателя, когда оно просто и грамотно передает мысли писателя (I, 226; I).

Действительно, очень трудно предполагать, почему поэт Козлов использует эпитет «привычные» там, где консультант Авраменко хотел бы видеть «зеленые» или «созревшие к уборке», хотя варианты один другого, как кажется, стоят. Может быть, потенциальной аудитории Козлова — например, из сельского клуба — в самом деле не безразлично, о какой «косе» автор повествует. Но дело не в этом. Важно, что Авраменко убежден: поэзии следует быть доходчивой, простой и грамотной. В противном случае она интереса не представляет.

Это требование всеохватно, однако сами понятия не самоочевидны и, тем более, — не абсолютны. Творчество заумников, например, тоже зачастую осмыслялось в терминах примитива. Но для соцреалистической консультации правильная «простота» имеет вполне конкретный грамматический, стилистический и сюжетный облик. Ее характер был определен классиком М. Горьким, подхвачен в манифестациях авторов «Литературной учебы» в частности и большинством советской критики вообще, он вдалбливался в сознание молодого литератора консультантом и в авторском кабинете, и в письмах-рецензиях.

Консультанты неустанно напоминают «ученикам» о мотивировках. Поступки людей необходимо объяснять. Достаточно подробно, но не переходя известной меры — иначе выйдет копание в узком личном миреке, что нежелательно и неблагонадежно. Всё вкуче требовало сюжетного повествования, но только не западно-новеллистического свойства, когда главным становится внешнее событие, а в традициях неторопливой, иногда называемой «психологической», литературы.

Открытая «лозунговость» и «плакатность» пресекались. Предлагаемая литконсультацией литературная доктрина подразумевала более или менее подспудное воздействие на читателя. Пример, а не призыв считался наиболее действенным риторическим средством. Это подчеркивает консультант Гнедич в письме к поэту Ключеву:



...У Вас была интересная, благодарная тема. Вы могли изучить факты (по газетам и журналам) и написать, «показать» картину какого-нибудь отдельного, яркого, особенно поразившего Вас участка восстания. Причем показать так, чтобы читатель пришел к тем обобщающим выводам, которые в готовом виде преподносите ему Вы (1, 229; 4).

Иными словами, тексту полагалось быть не слишком простым, но и не слишком сложным. Сюжеты и герои были призваны символизировать собою нечто, пусть этим «нечто» в конечном счете и оказывались всё те же текущие партийные лозунги.

\* \* \*

Мы рассмотрели судьбы лишь нескольких консультантов и остановились лишь на некоторых особенностях их критического творчества. Наверное, разбор можно было бы продолжать, детализируя картину и дополняя ее всё новыми иллюстрациями. Однако в основном она, думается, прояснилась. Остается подвести итоги, но и здесь я хотел бы подчеркнуть лишь одно обстоятельство. Каким бы он ни был, консультант — это интеллигент, причем пребывающий в состоянии перманентного конфликта с «народом»: рабочими, крестьянами и служащими, отправившимися пытаться счастья в литературе. Попытаемся взглянуть на ситуацию в заданной перспективе.

Педагогическое творчество литературных консультантов демонстрирует, что программа, по которой они вели практикум для начинающих писателей, мало чем отличалась от провозглашенной в первом номере журнала М. Горьким при общей поддержке редакции и остальных авторов. Те же два главных направления — политическое просвещение и художественное образование. Та же языковая политика, утверждающая доминанту языка литературного и минимальное, строго контролируемое использование сленгов и диалектов, неологизмов и окказионализмов. То же стремление к, так сказать, «пикториальному реализму», манипулирующему метафорами живописи применительно к словесному творчеству, а на деле — канонизирующему совершенно определенную жанрово-нарративную стратегию, сводившуюся в первую очередь к тому, что весь арсенал поэтических и стилистических средств был призван обслуживать «умеренный аллегоризм»: лозунг, а не «медиа», составлял послание, но его нельзя было внедрять прямо; обязанность советского литератора в том и заключалась,

чтобы подыскивать суггестивные средства для оправдания текущих директив.<sup>33</sup>

Такую поэтику, существовавшую при поддержке государственной политики и имевшую «референциальный фонд» в дискурсах последней, следует признать неотъемлемой, а возможно — и основной частью еще не провозглашенного, но уже реально сложившегося соцреализма в литературе. Ее воплощали в своем творчестве забытые консультанты, либо вообще малоизвестные литераторы, потенциально способные по своим политико-эстетическим пристрастиям, амбициям и статусу занять соответствующую должность. Ее навязывали неофитам-призывникам, и под ее властью, как это ни покажется странным, рано или поздно оказывались прославленные мастера довоенного советского словесного искусства. «Выдающиеся» образцы советской литературы (то есть те произведения, что действительно привлекли внимание критики, власти и публики и сохранились в истории литературы) обретали легальность благодаря рецепции, основанной на критериях, вырабатываемых «теневого» армией коллег. Причем, как известно, во многих случаях признанные мэтры, чьи произведения попадали в орбиту соцреалистического притяжения, впоследствии сами «обтачивали» свои тексты в соответствии с устоявшимися усредненными лекалами, чтобы удобней устроиться в прокрустовом ложе соцреалистической доктрины.

Конечно, консультанта и соответствующего его уровню литератора вообще имеет смысл рассматривать в роли проводника чьей-то более высокой воли. Но одним этим сложно обойтись — стоит только вспомнить, во-первых, с какой готовностью скромные бойцы литературного «тыла» брали на себя саму обязанность «медиума», а во-вторых, — насколько их собственное творчество соответствовало требованиям, предъявляемым более молодым. Опыт культурного строительства, замыкающийся на литературную учебу, подводит к мысли о том, что усилия этого института, потратившего столько сил и государственных денег на безнадежных начинающих писателей, с функциональной точки зрения не могут быть оправданы без учета потребностей самой интеллигенции, как новой, так и старой. Причем, нет никакой надобности, допустив такое масштабирование, выделять из ее «массы» отдельных людей: например, бюрократическую элиту и «настоящих» творцов. Оставаясь при всех различиях и противоречиях единой социальной силой, интеллигенция обустроивала себе нишу, создавала своего рода сре-

<sup>33</sup> См. подробнее: *Вьюгин В. Ю.* Научить соцреализму? (О первом номере «Литературной учебы» и Джамбуле) // Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в советской стране: Статьи и материалы / Под ред. К. Богданова, Р. Николози и Ю. Мурашова. М., 2013. С. 101–137.

ду для существования при новом, враждебном для нее, общественном порядке и одновременно старалась его формировать. Насколько успешно — другой вопрос. Репрессии второй половины 1930-х показывают, что не очень. Следуя за М. Горьким, как и за другими сменяющимися друг друга лидерами процесса, и одновременно увлекая их за собой, интеллигенция пыталась приучить «народ» — и власть тоже — к своим собственным ценностям, по ходу дела их и вырабатывая, и модифицируя. Собственно, всё, о чем говорилось выше, заставляет задуматься о том, не была ли литературная учеба — как, возможно, в определенной мере и политика грамотности в СССР в целом — частью механизма социальной адаптации самой интеллигенции.

## КГБ против Солженицына. Операция «Паук»

28

декабря 1973 года в Париже вышел первый том «Архипелага ГУЛАГ» на русском языке. К этому моменту политическая репутация А. И. Солженицына в глазах советского руководства была окончательно испорчена. Отделы ЦК КПСС употребляли в отчетах такие выражения, как «пасквилянт» и «клеветник», «гнусный отщепенец» и «ублюдок», «фальсификатор» и «непримиримый враг», цитировали письма трудящихся, где были гневные восклицания: «Не пора ли забить осиновый кол над его фамилией?.. Почему мы терпим у себя в стране этого вражеского выродка?.. Вредную траву — с поля долой».<sup>1</sup>

В секретных докладах КГБ Солженицын именовался «бывшим литератором»,<sup>2</sup> который пытается убедить человечество в противоправности социализма и неприемлемости советского строя. Органы утверждали, что безнаказанность Солженицына вызывает негодование у абсолютного большинства советских людей. А у интеллигенции и молодежи его поведение рождает крамольные мысли: надо, дескать, действовать смело, гласно, обязательно привлекать внимание западных корреспондентов, и тогда никто не посмеет тронуть. Пришло время, полагала госбезопасность, подумать о радикальных мерах, ибо надеяться, что Солженицын сам откажется от своей подрывной деятельности, не приходится.

«По нашим законам, — считал генсек Л. И. Брежнев, — мы имеем все основания посадить Солженицына в тюрьму,

---

<sup>1</sup> Кремлевский самосуд: Секретные документы Политбюро о писателе А. Солженицыне. М., 1994. С. 325–326.

<sup>2</sup> Там же. С. 332.

ибо он посягнул на самое святое — на Ленина, на наш советский строй, на советскую власть, на всё, что дорого нам».<sup>3</sup> Шеф КГБ Андропов настаивал на принудительной административной высылке и указывал на прецедент с Л. Д. Троцким в 1929 году, напоминая, что дальнейшее пребывание Солженицына в СССР становится опасным, ибо он пытается создать внутри страны организацию из бывших заключенных. В стране якобы проживают десятки тысяч власовцев, оуновцев и других враждебных элементов, среди которых автор «Архипелага» будет находить поддержку. Андропов вполне допускал, что в СССР существует вражеское подполье, которое проглядел КГБ. Медлить нельзя, — драматически переживал шеф КГБ: статьи, публичные выступления остаются пустым звуком. Поэтому считал высылку автора крамолы в соцстраны крайне нежелательной (не надо, мол, дарить друзьям такие подарки!), предлагая, наряду со Швейцарией, например, Ирак.

Показательно, что Андропов, решая судьбу Солженицына, вспомнил не высылку философского парохода в 1922-м и не высылку, по ходатайству А. М. Горького, Е. Замятина в 1931-м, а высылку Троцкого в 1929-м. Сам Троцкий, одобряя в 1922 году решение В. И. Ленина о замене смертной казни для интеллектуалов высылкой их за границу, сказал: «Мы этих людей выслали потому, что расстрелять их не было повода, а терпеть было невозможно».<sup>4</sup> Редкое по цинизму высказывание Троцкого означало, во-первых, что он в тот момент еще не до конца понимал, как «эксцентрично» товарищи по партии могут выразить свое несогласие уже высланному соратнику (смертельный удар ледорубом по голове Троцкого случится только через 18 лет). Во-вторых, оно означало, что сносной причины для расстрела пассажиров философского парохода — такой, как политический заговор, участие в контрреволюционных организациях, связь с белым движением и т. п., — не просматривалось, и на момент 1922 года отсутствие видимого «повода» еще имело значение. Пятнадцать лет спустя, в 1937-м, «повода» искать уже было не нужно, расстреливали по «поводу» и без «повода».

Как можно видеть, в 1974 году актуальной оказалась только вторая часть формулы Троцкого — «терпеть было невозможно»; что же касается первой части, то та вина, которая вменялась Солженицыну, и по меркам 1922-го, и, тем более, — по стандартам 1937 года давала для расстрела все основания — был и повод, и соответствующая расстрельная 64-я статья УК РСФСР: «Измена Родине, то есть деяние, умышленно совершенное гражданином СССР в ущерб суверенитету, территориальной

<sup>3</sup> Там же. С. 352.

<sup>4</sup> См.: *Осоргин М. А. Как нас уехали (фрагмент воспоминаний) // Осоргин М. А. Времена. Париж, 1955. С. 184.*

неприкосновенности или государственной безопасности и обороноспособности СССР: переход на сторону врага, шпионаж, выдача государственной или военной тайны иностранному государству, бегство за границу или отказ возвратиться из-за границы в СССР, оказание иностранному государству помощи в проведении враждебной деятельности против СССР, а равно заговор с целью захвата власти, — наказывается лишением свободы на срок от десяти до пятнадцати лет с конфискацией имущества и со ссылкой на срок от двух до пяти лет или без ссылки или смертной казнью с конфискацией имущества».<sup>5</sup>

Видимо, именно так сакраментальная формула сработала и в случае с Солженицыным.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н. В. Подгорный, однако, во что бы то ни стало хотел добиться ареста, суда и максимального срока с отбыванием наказания в лагерях строгого режима где-нибудь в зоне вечной мерзлоты, откуда не возвращаются. «Во многих странах — в Китае открыто казнят людей; в Чили фашистский режим расстреливает и истязает людей; англичане в Ирландии в отношении трудового народа применяют репрессии, а мы имеем дело с ярым врагом и проходим мимо, когда он обливает грязью всё и вся».<sup>6</sup>

К «внутреннему варианту» настойчиво склонялись члены Политбюро А. Н. Шелепин и А. Н. Косыгин (именно Косыгин предложил город Верхоянск: в такой холод никто из зарубежных корреспондентов не сунется; за всю историю столетней верхоянской ссылки оттуда не случилось ни одного побега). Всех без исключения членов Политбюро возмущало, что Солженицын хозяйничает в умах советских людей, что власть боится его трогать, а народ не понимает либерального мягкосердечия и необъяснимой гуманности к врагу государства; народ ждет решительных действий. «Ястребы» из Политбюро жаждали показать всему миру свою силу, считая высылку слабостью: ведь он не остановится ни перед чем и будет непременно вредить стране из-за границы. Брежнев уже было склонился к сценарию с арестом: «Мы в свое время не побоялись выступить против контрреволюции в Чехословакии. Мы не побоялись отпустить из страны Аллилуеву. Всё это мы пережили. Я думаю, переживем и это».<sup>7</sup>

По прямому указанию секретаря ЦК КПСС М. А. Суслова, «серого кардинала советского строя», «Победоносцева Советского Союза», началась подготовка общества к жестким мерам в отношении Солженицы-

---

<sup>5</sup> См.: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%CD%E5%E2%EE%E7%E2%F0%E0%F9%E5%ED%F6%FB>.

<sup>6</sup> Кремлевский самосуд. С. 356.

<sup>7</sup> Там же. С. 361.

на. Газеты публиковали письма рабочих, колхозников, ветеранов войны и труда, которые требовали расправы над писателем и настаивали, чтобы советское правительство подало протест в ООН против издательства, выпустившего «Архипелаг ГУЛАГ».

КГБ усиленно трудился над созданием вокруг Солженицына атмосферы гнева и возмущения, заказывал и собирал отклики, где писателя клеймили позором. Отделы культуры, науки и пропаганды ЦК посылали наверх перечни высказываний, образцы оценок Солженицына как изменника Родины, предателя советского народа, клеветущего на советскую власть, и платного агента врагов социализма. Известнейшие люди страны — скульпторы, композиторы, режиссеры, артисты — через газеты, радио и телевидение участвовали в коллективном улюлюканье. Печатные издания соревновались в ругани, изошрялись в поношении, сочиняя отпор «иуде и власовцу наших дней». Выдающиеся деятели культуры, науки и литературы добавляли к этим оценкам свои эпитеты.<sup>8</sup> «До каких пор и на каком основании территория страны, на которую он так злобно клеветает, будет давать ему приют?» — этот риторический вопрос повторялся во многих десятках высказываний образованного сословия, которое откликнулось на призыв партийной пропаганды. «Доколе мы, советские люди, должны терпеть на советской земле этого негодяя? Как долго он будет жрать русский хлеб и русское сало и сочинять гнусную клевету на нас всех? Неужели у нас нет законов, чтобы выгнать этого новоявленного миллионера туда, кому он служит?» — вопрошала общественность попроще.

В ответ на кампанию в прессе, длившуюся целый месяц, Солженицын ответил: «Линия, избранная органами нашей пропаганды, есть линия звериного страха перед разоблачениями. Она показывает, как цепко держатся у нас за кровавое прошлое и хотят нераскрытым мешком тащить его с собою в будущее — лишь бы не произнести ни слова — не то что приговора, — но морального осуждения ни одному из палачей, следователей и доносчиков. <...> Я уверен, что скоро наступит время, когда эту книгу в нашей стране будут все читать широко и даже свободно. И найдутся памятливые и любознательные, кто потянется проверить: а что писала советская пресса при появлении этой книги? и кто подписывал?»<sup>9</sup>

Поставив себя в положение памятливых и любознательных, мы увидим многое. Увидим, что Политбюро разрывалось в сомнениях — что

<sup>8</sup> Высказывания общественности цитируются по изданию: Кремлевский самосуд. С. 374–380.

<sup>9</sup> Солженицын А. Заявление для прессы. 18 января 1974 // Солженицын А. Публицистика: В 3 т. Ярославль, 1995–1997. Т. 2. 1996. С. 61.

лучше: спровадить писателя за рубеж (в надежде, что очень скоро западные СМИ потеряют к нему всякий интерес) или провести через уголовный судебный процесс, дать соответствующий тюремный срок и отправить на восток СССР, поближе к полюсу холода. Оба решения имели свои изъяны: во-первых, Солженицын может вредить своей стране и из-за рубежа, во-вторых, высылка его в гиблые места может сильно осложнить переговоры, связанные с процессом разрядки международной напряженности.

Андропову, стороннику высылки, пришлось писать личное секретное письмо Брежневу — только генсек мог дать добро на «внешний» вариант. Председатель КГБ убеждал: вопрос вышел за рамки уголовного и превратился в проблему, имеющую политический характер. КГБ взвесил все возможные издержки, которые могут возникнуть в связи с выдворением (в меньшей степени) и арестом (в большей степени). В конце концов логика Андропова взяла верх. Ведомство шефа госбезопасности, которое больше других было заинтересовано в варианте депортации Солженицына за границу, брало на себя и большую ответственность за поведение изгнанника за границей.

Операция выдворения Солженицына, осуществленная через арест писателя, пребывание его в тюремном изоляторе КГБ Лефортово, объявление ему Указа о депортации и сама депортация из аэропорта Шереметьево во Франкфурт-на-Майне стали развязкой — лучшей из возможных для обеих сторон.<sup>10</sup>

## 1

Подводя итог операции «выдворения», госбезопасность сообщала в ЦК КПСС о крупной победе. Суть ее сводилась к следующему. Тем силам на Западе, которые использовали дело Солженицына в своей подрывной деятельности, нанесен непоправимый удар. Правительства западных стран вынуждены признать юридическую правомерность акции, тем более что эта акция не нанесет ущерба развитию двусторонних и многосторонних отношений. Визиты иностранных делегаций в СССР не отменяются. Власти ФРГ с удовлетворением восприняли быстрый отъезд Солженицына в Швейцарию после его краткого пребывания в гостях у немецкого писателя Генриха Бёлля. Волнения левых партий западных стран, вызванные сообщениями об аресте Солженицына, быстро сменились разочарованием.

---

<sup>10</sup> Подробнее об операции выдворения А. И. Солженицына см.: *Сараскина Л. Солженицын*. М., 2009. С. 661–695.



К исходу февраля 1974 года ведомство Андропова констатировало, что антисоветская шумиха пошла на спад. «Сообщения о Солженицыне как о новом миллионере, сделавшем “хороший бизнес” на антисоветизме, в значительной степени разрушили миф о нем как об “идейном борце за свободу инакомыслящих в СССР”. <...> После более детального ознакомления с его широко разрекламированными “творениями” целый ряд специалистов уже высказали сомнения в их действительной художественной ценности. <...> Солженицын завоевал себе популярность не как талантливый писатель, а всего лишь как “изобличитель”, который постепенно превратился в явного слугу жаждущих сенсаций поборников “холодной войны”. В этой связи всё чаще выражается мнение, что Солженицыну на положении эмигранта будет весьма трудно сохранить за собой “славу великого писателя”, каким его провозгласили на Западе».<sup>11</sup>

Аналитическая служба госбезопасности на первых порах подтвердила решение Андропова. Ведомство жадно искало внешних подтверждений своей позиции. Отчеты КГБ были наводнены цитатами из статей западных советологов, которые внезапно оказались союзниками в деле компрометации Солженицына. Так, Андропов сообщал в ЦК о позиции американского советолога Збигнева Бжезинского: «С наибольшей эффективностью играть на Солженицыне можно будет только полгода, максимум — год, поскольку ни как писатель, ни как историк, ни как личность интереса для западной публики он не представляет».<sup>12</sup>

Надо сказать, что мнение о Солженицыне-изгнаннике как о сбитом летчике или падающей звезде было в тот момент весьма распространённым. Показательна в этом смысле дневниковая запись А. С. Черняева (в то время заместителя заведующего отделом Международного отдела ЦК КПСС): «В среду выдворили в ФРГ Солженицына. Операция была проведена ловко, корректно и элегантно. Подробности (согласие Брандта) мне пока неизвестны. И уже сейчас — прошло два дня — серьезные западные газеты признают неизбежность его скорого затухания. Еще одна “вспышка” крика, и потом он быстро начнет им надоедать».<sup>13</sup>

Но почему всё-таки ни западные газеты, ни З. Бжезинский, ни коллективный разум партийных структур, твердивших о неминуемом «затухании» писателя в изгнании, так до конца и не убедили советские спецслужбы, что надо оставить автора «Архипелага» в покое, вычер-

<sup>11</sup> Кремлевский самосуд. С. 491.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Черняев А. Советская политика 1972–1991 гг. — взгляд изнутри. 1974 год. Проект. С. 7 // [http://www.gwu.edu/~nsarchiv/rus/text\\_files/Chernyaev/1974.pdf](http://www.gwu.edu/~nsarchiv/rus/text_files/Chernyaev/1974.pdf).

кнуть из планов ведомства? Почему не возобладала такая, к примеру, тактика: мы перестаем *им* заниматься и *его* разрабатывать, мы *его* отпускаем на произвол судьбы?

Ответ очевиден: пойти по этому пути КГБ не мог. Солженицына выпустили из страны фактически под ответственность Андропова и по его настоянию: шефу КГБ удалось убедить товарищей по Политбюро, что это меньшее из зол. Но был ли он сам уверен, что это зло действительно меньшее? В случае если Солженицын разовьет на Западе активность и будет влиять на общественное мнение, это осложнит процесс разрядки, и вина за срыв процесса ляжет именно на Андропова — ему придется оправдываться и перед Брежневым, и перед «ястребами». Андропов не мог пустить дело на самотек — дескать, все затухнет и погаснет само собой. У его ведомства при любом повороте событий должны были быть оперативные материалы, касающиеся дела Солженицына на его новом витке. К тому же незакрытое это дело давало широкий простор для деятельности КГБ, его планов, отчетов, занятости кадров.

Не прошло и десяти дней с момента высылки, а госбезопасность уже обозначила свою принципиальную стратегию: «Учитывая, что противники разрядки международной напряженности попытаются, особенно в ближайшем будущем, продолжать активное использование Солженицына во враждебных Советскому Союзу целях, Комитет госбезопасности принимает меры по предотвращению и ослаблению эффекта их возможных акций в этом плане».<sup>14</sup> Секретная информация КГБ СССР от 23 февраля 1974 года, разосланная членам Политбюро ЦК и секретарям ЦК КПСС, сигнализировала, что КГБ не будет сидеть сложа руки.

## 2

С первых дней пребывания Солженицына на Западе госбезопасность окружила и самого писателя, и членов его семьи круглосуточным вниманием. За ними наблюдали, отслеживали их контакты, прослушивали телефонные разговоры. Оперативный материал, накопленный за первые два месяца, дал основание считать, что нобелевский лауреат «остается на враждебных позициях и вынашивает планы проведения подрывной деятельности против СССР».<sup>15</sup> За писателем и его семьей наблюдали не только издали, но и с весьма близкого, опасного расстояния.

Сделаю необходимое отступление.

---

<sup>14</sup> Кремлевский самосуд. С. 491–492.

<sup>15</sup> Там же. С. 499.

В книге профессора Кембриджского университета Кристофера Эндрю «Щит и меч: Архив Митрохина и тайная история КГБ» (Лондон, 1999) подробно рассказано, как бывший сотрудник архива Первого главного управления КГБ майор Василий Никитич Митрохин (1922–2004) бежал в 1992 году с женой из Москвы в Ригу и там обратился в британское посольство к резиденту МИ-6. Оттуда перебежчика отправили в Лондон. Дело было в том, что начиная с 1972 года в течение двенадцати лет, вплоть до своей отставки в 1984 году, Митрохин делал выписки от руки из архива КГБ, уносил их с собой спрятанными в обуви, перепечатывал на машинке и затем закапывал страницы машинописи в саду своей дачи в бидонах из-под молока. В Лондон он доставил лишь незначительную часть собранного, так что работавшему в Москве агенту МИ-6 пришлось тайно пробираться на подмосковную дачу отставника, выкапывать архив и переправлять в посольство Великобритании. Это был грандиозный улов не только для британской, но и для многих западных разведок. После чистовой перепечатки, осуществленной уже на Западе, архив Митрохина насчитывал 25 тысяч страниц: подробности зарубежных операций КГБ, оперативные разработки по дезинформации Запада, дискредитации западных политиков и живших за рубежом советских диссидентов, имена и донесения зарубежных агентов. Информация не распространялась на период после 1985 года. В первом томе книги К. Эндрю имелось посвящение, собственноручно написанное Митрохиным на русском языке: «Посвящается всем, кто хотел сказать правду, но не сумел».<sup>16</sup>

Согласно этим документам, госбезопасность стремилась забросить в сеть «Пауку» (оперативная кличка, присвоенная в КГБ Солженицыну) приманку, на которую тот должен был клонуть. Главные участники акции — супруги Голуб и агент StB<sup>17</sup> Томаш Ржезач (кличка «Репо»). Операция имела шифр «Паук № 5/9-16091». Сценарий: в марте 1974 года фрау Голуб знакомит «Репо» с Солженицыным на выставке картин художницы Луции Радовой при содействии владельца галереи художника Оскара Краузе. В ходе знакомства фрау Голуб рекомендует Т. Ржезача в качестве переводчика, мечтающего опубликовать на чешском языке поэму Солженицына «Прусские ночи». Линию поведения «Репо» отрабатывают руководители чешской разведки по инструкциям КГБ.

План операции был утвержден Андроповым 19 сентября 1974 года, то есть спустя полгода после высылки Солженицына.

<sup>16</sup> См.: *Vasili Mitrokhin and Christopher Andrew. The Sword and the Shield: The Mitrokhin Archive and the Secret History of the KGB. London, 1999. P. 2.*

<sup>17</sup> *Statni Bezpecnost (StB) — Служба Государственной безопасности Чехословакии (до 1993 г.).*

«Разработка ведется в следующем направлении:

— создание вокруг “Паука” за рубежом обстановки, сковывающей его активность в проведении враждебных акций, вызывающей чувство неуверенности и страха перед возможными мерами с нашей стороны, боязнь за безопасность семьи;

— компрометация “Паука” перед мировой и советской общественностью с использованием имеющихся материалов;

— выявление и перехват каналов связи “Паука” с единомышленниками в СССР, используя их в оперативных целях;

— отсечение от “Паука” лиц, оказывающих ему активную поддержку и помощь в период пребывания в СССР, с целью лишения его возможных источников информации;

— выявление и пресечение попыток лиц к установлению контактов с “Пауком” и передачи ему информации;

— выявление и глубокое изучение процессов, возникающих за рубежом и в СССР в связи с антисоветской деятельностью “Паука”, своевременное принятие мер по их нейтрализации;

— решение указанных задач осуществить с помощью агентуры, имеющей подходы к “Пауку”, путем создания новых агентурных позиций, использования оперативных игр, оперативно-технических и других средств, возможностей ПГУ (Первое Главное Управление КГБ СССР, отвечающее за внешнюю разведку. — Л. С.), ВГУ (Второе Главное Управление КГБ СССР, отвечающее за внутреннюю безопасность и контрразведку. — Л. С.) и Пятого Управления КГБ (в его компетенцию входили: борьба с антисоветскими элементами и диссидентским движением, вербовка агентуры и создание осведомительных сетей в среде творческой интеллигенции, розыск и изъятие самиздатовской литературы, предотвращение бегства граждан СССР за рубеж и преследование невозвращенцев. — Л. С.);

— ориентировать резидентуры ПГУ в Берне, Женеве об особенностях и направлениях разработки “Паука”».<sup>18</sup>

Одобренные Политбюро ЦК превентивные меры имели своей целью дискредитировать писателя на Западе и в глазах соотечественников; выявить и перекрыть каналы сообщения с друзьями в СССР; идентифицировать всех, кто с ним связан, и блокировать идущую от этих лиц информацию; распространять ложные сведения о сотрудничестве людей из окружения Солженицына со спецслужбами. Из разных мест по цюрихскому адресу писателя направлялись письма протеста, подозри-

<sup>18</sup> Цит. по: Интернет-травля Солженицына в 2000-е годы // <http://corporatelie.livejournal.com/1567.html>; <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture3.png>. Здесь и далее ссылки на документы из «Архива Митрохина» даются через указанный Интернет-ресурс.

тельные на вид посылки, анонимные угрозы; в журналистскую среду вбрасывались слухи — мол, могут украсть детей, поджечь дом. Ставилась задача вселить в изгнанника чувство страха и нервозности, чтобы «отвратить Солженицына от его деятельности».

Зададим риторический вопрос: почему мощнейшая спецслужба огромной страны пыталась так грубо влиять на инакомыслие человека, который не любит советскую власть и понимает историю страны вразрез с официальной линией? В конце концов, власти могли ведь и сами — в том самом 1973 году или раньше, в 1965-м, как только узнали, что «Архипелаг ГУЛАГ» пишется, — во всеуслышание рассказать правду: что такое ГУЛАГ, когда образован, где находился, сколько прошло через него людей, сколько выжило и сколько погибло, кто доносил и кто сажал. Не нужен был бы тогда «опыт художественного исследования» Солженицына (надо полагать, писатель совсем не огорчился бы, узнав, что государство перехватило его тему); легко вздохнуло бы диссидентское движение: чистые намерения власти, ее нравственный посыл показали бы всему миру, что такое справедливость при социализме.

Однако вместо этого — операция «Паук».

«В целях конкретизации оперативных мероприятий по “Пауку” направлять в Швейцарию в долгосрочную командировку сотрудника 5-го управления КГБ, хорошо знающего материалы дела по “Пауку”;

— в целях сковывания активности “Паука” через возможности резидентур вызвать в правительственных кругах Швейцарии вопрос о нежелательности пребывания “Паука” на территории страны в связи с проведением деятельности, наносящей ущерб межгосударственным отношениям;

— для создания обстановки недоверия и подозрительности “Паука” к своему окружению изыскать возможность по доведению до него сведений о “сотрудничестве” отдельных из них с НТС, спецслужбами противника и КГБ (делать это постоянно);

— в целях отвлечения “Паука” от активной деятельности и создания нервозности в его семье организовать через возможности резидентур засылку из третьих стран в его адрес писем с протестами и угрозами, почтовых отправок, имитирующих подозрительные вложения. Проводить это постоянно;

— совместно с Аппаратом Уполномоченного КГБ в ГДР разработать и осуществить мероприятие по подставе “Пауку” доверенного МГБ ГДР “Колониста” и использовать его по подготовке и публикации в нужный момент в западной прессе выгодных в оперативном плане материалов».<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Цит. по: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture7.png>.

По версии Митрохина, к середине 1975 года Солженицын понял (ему намекнули из Чехословакии, а потом и швейцарская полиция), что вокруг него сплетена густая агентурная сеть, и принял свои меры. Согласно той же версии, «пристальное внимание», каким писатель был окружен в Швейцарии, могло подтолкнуть его к отъезду в США.

Меж тем Андропов и К<sup>о</sup> в 1975 году составили долгоиграющий план с участием большого числа действующих лиц, который включал сбор и публикацию заказных материалов. В орбиту оперативной работы втягивались писатели и журналисты стран Европы: «Для дальнейшей компрометации “Паука” перед мировой общественностью подготовить на основе имеющихся материалов и опубликовать на Западе: книги швейцарского писателя “А”, западногерманского журналиста “Х” и известного писателя ГДР “Т”». <sup>20</sup>

Руки спецслужб смогли дотянуться и до людей, когда-то знакомых Солженицыну: «Опубликовать в буржуазной прессе открытое письмо школьного друга “Паука” Кагана, в котором последний говорит об эгоцентризме “Паука” и его антисемитизме. Через западных корреспондентов, аккредитованных в Москве, распространить статью университетского друга “Паука”, доктора медицинских наук Симоняна, где описывается “психологический портрет” “Паука” и дается научное обоснование его ненависти к советской власти. Изыскать возможность для опубликования на Западе писем “Паука” к Ивановой и Радугиной, раскрывающих его интимные отношения с ними». <sup>21</sup>

Большие надежды КГБ возлагал на агента «Репо» (Т. Ржезача). «В разработке “Паука” активное участие принимает агент МВД ЧССР “Репо”. В связи с тем, что срок пребывания агента в Швейцарии ограничен 2–3 месяцами в силу ряда обстоятельств, в том числе связанных с его безопасностью, принять меры:

- максимального закрепления сложившихся между ними отношений;
- сбору различных данных о “Пауке”, которые в будущем могут быть использованы в разработке “Паука” и его компрометации;
- после того как “Репо” будет выведен в ЧССР, использовать его для подготовки серии статей и книги, дискредитирующих “Паука”;
- с целью сбора дополнительных материалов о “Пауке” организовать его поездку в СССР. Подготовленная книга будет издана одновременно в ЧССР и Советском Союзе для распространения на Западе». <sup>22</sup>

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Цит. по: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture8.png>.

<sup>22</sup> Цит. по: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture9.png>.

Ведомство Андропова плело в Цюрихе вокруг Солженицына столь густую и липкую сеть, что все или почти все люди, окружавшие его и его семью, так или иначе должны были попасться на агентурный крючок — путем компрометации, запугивания, шантажа, стравливания. «Архив Митрохина» дает яркие образцы оперативной методики: «Одной из близких связей “Паука” в Швейцарии являются чехословацкие эмигранты супруги Prenosi, используемые им в качестве секретарей. “Голубица”, жена Преносилова (Prenosilova), в прошлом являлась агентом органов государственной безопасности ЧССР. Для решения вопроса о возможном использовании ее в разработке “Паука” командировать в Швейцарию сотрудника органов безопасности Свобода (Svoboda), поддерживавшего ранее связь с “Голубицей”, с целью восстановления с ней контакта. 5-му Управлению КГБ СССР и 10-му Управлению МВД ЧССР подготовить задание “Голубице” по “Пауку” с учетом ее возможного сотрудничества со спецслужбами противника. В случае отказа “Голубицы” от сотрудничества подготовить мероприятия по компрометации ее перед “Пауком”». <sup>23</sup>

Оперативники, работавшие в Цюрихе, изучали все возможные подходы к Солженицыну — среди его докторов, секретарей, случайных знакомых и их родственников. «Личными врачами семьи “Паука” в Цюрихе являются чехословацкие эмигранты супруги Holubovi. Родная сестра жены Holuba является бывшим агентом органов безопасности ЧССР “Катя” (урожденная Travnicka). Учитывая, что в настоящее время “Катя” является женой известного в Швейцарии миллионера, что может вызвать повышенный интерес “Паука” к этой семье, в предстоящий приезд “Кати” в Чехословакию осуществить мероприятия по восстановлению с ней связи и решить использовать ее в разработке “Паука”. В изучении и проверке “Кати” и для использования в возможных мероприятиях по “Пауку” в будущем привлечь агента “Шипа”, близкого знакомого ее отца, чтобы изыскать возможность для выхода на “Паука” с целью получения интересующих материалов о нем. Использовать отдельных агентов в выгодный момент для разоблачения “Паука”». <sup>24</sup>

Агентурно-оперативная деятельность объединенных спецслужб трех соцстран, направленная против одного человека, имела в своем активе множество приемов: перлюстрация корреспонденции, перехват каналов связи, создание обстановки разногласий и раздоров, подрыв финансовой основы, покупка уже имеющегося или организация нового печатного органа, контролируемого КГБ, для размещения в нем «выгодных» материалов. Возможности были общеевропейские: «Систематически

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

ориентировать резидентуры ПГУ КГБ в Берне, Женеве, Париже, Лондоне, Стокгольме, аппарат КГБ в Берлине о получаемых материалах враждебной деятельности “Паука”».<sup>25</sup>

### 3

И все же «Центр» (ведомство Андропова на Лубянке) был недоволен работой своих агентов и своих европейских резидентур: результат был незначителен, агентуре не удавалось ни упредить акции «Паука», ни пресечь их, ни минимизировать последствия. О выступлениях Солженицына в прессе и на телевидении, о его вышедших книгах и статьях «Центру» удавалось узнавать чаще всего постфактум. Несмотря на целый штат агентов, «контактов» и «связей», «Паук» не давался «Центру» в руки. Солженицын много раньше, чем рассчитывали сотрудники «Центра», раскусил их замыслы, отодвинул чешскую пару от всех дел, ни разу не принял «Репо»-Ржезача у себя дома и избежал личного знакомства с ним, как ни ходатайствовала за «прекрасного поэта» фрау Голуб. («Я допускаю, — писал Солженицын про Ржезача, — что он и Хозяев обманул: он и им еще из Цюриха соврал, что задание выполнено, познакомился».<sup>26</sup>)

Использование «бывших друзей» Солженицына и его «бывших близких», упорная работа с ними, диктовка показаний против него должного эффекта тоже не давали. Показательна запись из «Архива Митрохина»: «Запрос Центра в резидентуры КГБ в Женеве, Берне, Париже в ноябре 1975 года, почему от них давно нет сведений о Солженицыне, и поставлена задача, выяснить, где он находится, его планы и намерения. Телеграмма одной резидентуры КГБ в Центр сообщает, что 1 декабря 1975 года в адрес советского посольства присланы 5 экземпляров книги бывшей жены Солженицына Натальи Решетовской “В споре со временем” издательства АПН. Содержание книги, а также некоторые другие признаки внушают сомнение в отношении возможности ее издания в СССР. В основном, она в положительном свете показывает Солженицына, как незаурядную личность, в ней приводится много выдержек из его произведений “Раковый корпус” и “В круге первом”, а критика его взглядов незначительна. Резидент спрашивает, действительно ли книга издана АПН и какова цель такой публикации?»

---

<sup>25</sup> Цит. по: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture13.png>.

<sup>26</sup> Солженицын А. Угодило зернышко промеж двух жерновов. Часть 1. Глава 5 // Новый мир. 1999. № 2. С. 111.



Отвечено, что книга по указанию 5-го Управления КГБ распространяется за границей».<sup>27</sup>

Низкие показатели в деле компрометации Солженицына во что бы то ни стало необходимо было скрыть от ЦК КПСС, закамуфлировать, а то и выдать за достижение. В июне 1975 года Андропов писал в ЦК: «Публикация в различных органах буржуазной печати выгодных нам материалов и документов привела к некоторой переоценке западной общественностью личности Солженицына. Падение интереса к его личности вынудило Солженицына к ряду непродуманных выступлений и публикаций. В частности, Солженицын в издательстве “Имка-Пресс” (Франция) опубликовал книгу под названием “Бодался теленок с дубом”, рукопись которой, по его заявлению, была вывезена из Советского Союза западногерманским писателем Г. Бёллем».<sup>28</sup>

Иными словами, ведомству пришлось выдать свое поражение за победу, и Андропов сообщил ЦК КПСС о разворачивании новой кампании дальнейшей компрометации Солженицына — теперь уже в связи с «Теленком». К докладу об этом была приложена аннотация на книгу — первым рецензентом «Теленка» стал не литератор и не журналист, а начальник 5-го Управления КГБ Ф. Д. Бобков.

«Комитетом государственной безопасности с разрешения ЦК КПСС (наш № 1437-А от 6 июня 1975 года) проводятся мероприятия по дискредитации Солженицына и его антисоветских сочинений перед мировой общественностью. В связи с этим в итальянской газете “Унита” 24 июня сего года опубликовано открытое письмо (газета и перевод письма прилагаются) дочери Твардовского — В. А. Твардовской, научного сотрудника Института истории Академии наук СССР, в котором она на конкретных фактах изобличает Солженицына в грубом извращении роли Твардовского в его писательской судьбе. Твардовская обвиняет Солженицына также в гипертрофированном самомнении и попытках трактовать мировые события “сквозь призму своей предназначенности”. По имеющимся данным, письмо Твардовской положительно воспринято западной общественностью. Мероприятия по компрометации Солженицына Комитетом государственной безопасности продолжаются».<sup>29</sup>

В сходных целях госбезопасностью был завербован доктор исторических наук Н. Н. Яковлев, обратившийся в КГБ СССР с просьбой разрешить ему поездки в США, связанные с его специальностью аме-

<sup>27</sup> Цит. по: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture14.png>.

<sup>28</sup> Кремлевский самосуд. С. 503.

<sup>29</sup> Там же. С. 509.

риканиста. «Знакомство состоялось в кабинете, ныне многократно описанном и показанном по ТВ и в документальных фильмах. На месте зловещего Берии, солдафона Серова, комсомольских функционеров-бодрячков Шелепина и Семичастного теперь обозревал в перспективе исполинского кабинета камин интеллигентный, крайне любезный и обходительный человек...».<sup>30</sup> Из свидетельств Яковлева можно видеть, как настойчиво внушал ему Андропов, что конфликт между гражданским обществом и властью в СССР стремительно набирает силу; и дело не в самой демократии (против которой, по словам шефа КГБ, он ничего не имеет), а в громких и назойливых призывах к ней — ведь процесс борьбы за демократию неизбежно приведет российское государство к развалу. Диссиденты, играющие в этом процессе роль первой скрипки, открывают двери для вмешательства Запада во внутренние проблемы страны.

Процесс вербовки и тот факт, что она проводилась главным чекистом страны, навсегда запомнились американисту. «Председатель, поскверкивая очками, в ослепительно-белоснежной рубашке, щегольских подтяжках много, со смаком говорил об идеологии. Станный свет придавал какой-то оттенок нереальности его словам. Он настаивал, что нужно остановить сползание к анархии в делах духовных, ибо за ним неизбежны раздоры в делах государственных. Причем делать это должны конкретные люди, а не путем публикации анонимных редакционных статей. Им не верят. Нужны книги, и книги должного направления, написанные достойными людьми. Поняв, куда он метит, я мысленно причислил себя к “достойным людям”, на всякий случай надул щеки и выпятил грудь... По мере того, как Председатель увлекался, открывались такие грани “достойных людей”, которые не могли не повергнуть в крайнее изумление. Он, пожалуй, весело сообщил, что великий Тургенев после плодотворной службы в императорском политическом сыске провел многие годы за рубежом главой российской агентуры в Западной Европе и, как я понял, был жандармским генералом. Все это так поразило меня, что я не переспросил, когда именно Тургенев поступил в отдельный корпус жандармов и где хранил мундир и награды. Андропов отпустил несколько едких шуток насчет “крыши” Тургенева — Полины Виардо. Его рассказ, как молния, осветил эту историю, расставил всё по местам. Мне всегда представлялась малоправдоподобной страсть дворянина, аристократа, мыслителя, эстета к заграничной бабе. Государственные интересы Рос-

<sup>30</sup> Яковлев Н. Н. Приложение к книге «1 августа 1914». О «1 августа 1914», исторической науке, Ю. В. Андропове и других / Многорегиональный Блок Русских Большевиков «Дело Сталина» // <http://delostalina.ru/?p=421>.

сии — дело иное. Мигом пришла на память политическая направленность тургеневского творчества, бескомпромиссная и изобретательная борьба с “нигилистами”, невероятный интерес к российской эмиграции, контакты с Герценом и прочее в том же духе. Мой собеседник назвал среди заслуженных рыцарей политического сыска еще Белинского и Достоевского».<sup>31</sup>

Итак, Андропов, стремясь улучшить имидж своей организации, задним числом «завербовал» в политический сыск и Тургенева, и Белинского, и Достоевского. Правда, никаких серьезных доказательств он так и не привел, а те, что привел, выглядели столь безграмотно и лживо, что убедили только свежеразобранного историка. «Что до “неистового Виссариона”, то его (Андропова. — Л. С.) сообщение убедительно осветило, почему гонимый “демократ” проживал в квартире в фешенебельном доме чуть не насупротив Зимнего. А его вендетта против замечательного писателя Бестужева-Марлинского, определенно зашедшая за границы приличия! О Фёдоре Достоевском помолчу, стоит ли углубляться в извивы души не совсем здорового человека. Как я понял Андропова, эта троица не покладая рук пыталась содействовать стабилизации политического положения в тогдашней России. Засим последовали уже знакомые речи насчет разрыва между властью и гражданским обществом. С чем я и был отпущен подумать на досуге».<sup>32</sup>

«Я стал, — вспоминал Яковлев, — время от времени захаживать на Лубянку, вести ученые беседы, сначала несколько натянутые, с Андроповым и интереснейшие — с быстро поднимавшимся по служебной лестнице Бобковым. На моих глазах с конца шестидесятых — к началу восьмидесятых он вырос до генерала армии и стал первым заместителем Председателя КГБ. Я где-то читал, что на протяжении ряда лет он был подлинным руководителем ведомства. Сравнивая обоих, при всем интеллектуальном лоске Ю. В. Андропова, я безоговорочно отдаю пальму первенства Ф. Д. Бобкову, который на много порядков был выше формального начальника, а главное — несравненно лучше подготовлен. О чисто профессиональных делах судить трудно, Филипп Денисович в беседах со мной никогда их не касался, но, судя по молитвенному отношению к нему подчиненных, он более чем устраивал их. Я разумею другое: весь комплекс проблем, подпадающих под емкое понятие “идеология”. Никогда не встречал лучше осведомленного человека, обладавшего такими громадными познаниями, невероятной сказочной памятью. Его никогда нельзя было застать врасплох, на любой вопрос в этой области следовал четкий, исчерпывающий ответ. Если бы судьба

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же.

направила его на иную стезю, страна получила бы крупнейшего ученого, безусловно, мирового класса». <sup>33</sup>

Отныне в своих мемуарах Яковлев неизменно будет повторять: «Мы с Бобковым». Так был изготовлен коллективный «ответ» на роман Солженицына «Август Четырнадцатого» — «1 августа 1914 года». Книга Яковлева, вышедшая двумя изданиями в 1974 году, вызвала острую полемику — вина за войну и революцию возлагалась, по версии КГБ, на масонскую организацию, которая пронизывала и охватывала высшие структуры Российской империи, двор, бюрократию, технократию и армию.

Следующее идеологическое задание для Яковлева от Андропова-Бобкова должно было доказать, что Солженицын всецело управляется Западом, а точнее — ЦРУ. Этой идеей агент-американист оплодотворит свою следующую книгу, которая выйдет в 1979 году и будет переиздаваться множество раз крупными тиражами, — «ЦРУ против СССР». <sup>34</sup> Треть этой трехсотстраничной книги будет посвящена Солженицыну. Приведу всего лишь один пример, где технология описаний говорит сама за себя.

«Шло лето 1968 года. Закончен “Архипелаг ГУЛАГ”, по замыслу Солженицына, самое грозное оружие против Советского Союза. То был отнюдь не плод единоличного творчества, а обобщение усилий как государственных ведомств США, так и индивидуальных антикоммунистов. Как название, так и тематика подготовлены соответствующими изысканиями. В 1946–1950 годах госдепартамент и АФТ (Американская федерация труда. — Л. С.) составили карту ГУЛАГа, которую в 1951 году издали массовым тиражом. В сентябре 1954 года госдепартамент издал официальный отчет “о принудительном труде” в СССР. На долю Солженицына оставалось обобщить все эти материалы и поставить на них свое имя, то есть персонифицировать их в интересах ведущейся ЦРУ “психологической войны”». <sup>35</sup>

Благодаря книге Яковлева, написанной в формате «мы с Бобковым», и стало известно происхождение версии (ею впоследствии будут размахивать многие «разоблачители»): Солженицын — игрушка в руках ЦРУ. Лубянский триумvirат придумал и версию присуждения Солженицыну Нобелевской премии — будто ЦРУ, повинувшись желанию Солженицына получить эту награду, немедленно его желание выполнило.

Показательно, что в СССР до начала перестройки сочинения Яковлева не подлежали никакой критике. «ЦРУ против СССР» вышла (и про-

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Яковлев Н. Н. ЦРУ против СССР. М., 1979 (переизд.: 1981, 1983, 1985 и др.).

<sup>35</sup> Яковлев Н. Н. ЦРУ против СССР (<http://lib.ru/POLITOLOG/yakowlewnn.txt>).

должает выходить!)<sup>36</sup> тиражом более двух с половиной миллионов экземпляров, по-русски и на языках народов СССР, в Москве и в столицах бывших союзных республик — Фрунзе, Ташкент, Минск, Кишинев, Киев, Душанбе, Баку, Алма-Ата, Таллин, Уфа, Ашхабад, Вильнюс, Тбилиси (а Алма-Ата в 1984 году изготовила даже адаптацию для детей школьного возраста).

В промежутке между двумя крупными книжными заказами («1 августа 1914 года» и «ЦРУ против СССР») Яковлев получил задание написать статью по поводу книги «Бодался теленок с дубом». «Комитет государственной безопасности направляет гранки статьи профессора Яковлева Н. Н., написанной в связи с публикацией на Западе пасквиля Солженицына “Бодался теленок с дубом” (сообщено № 1437-А от 6.7.75). Представляется целесообразным опубликовать статью Яковлева в газете “Голос Родины”, распространяемой за рубежом, а также продвинуть ее на Запад по каналам Агентства печати Новости. Просим согласия»,<sup>37</sup> — писал в ЦК КПСС в конце лета 1975 года Андропов.

«Теленок с пером» — так называлась статья Яковлева, гранки которой поступили в ЦК КПСС. Казалось бы, согласие будет получено автоматически. Но поскольку спецagent выполнял задание самостоятельно, без помощи Андропова и Бобкова, выпускать материал в печать не глядя ЦК не рискнул. Суслов отправил статью на рецензию консультанту Отдела культуры ЦК И. С. Черноуцану, бывшему мифлийцу, известному своими боями с «Новым миром» времен Твардовского. Знавший все приемы пропаганды и контрпропаганды, Черноуцан был шокирован. Статья Яковлева изобиловала ругательствами, которые Отдел культуры ЦК избегал применять публично даже к своим заклятым врагам. От текста за версту разило таким словесным непотребством, что продвигать его по каналам АПН было невозможно. Статья была отправлена автору на доработку, спустя три месяца новый вариант вернулся в КГБ на рассмотрение к Андропову. Рассмотрение длилось полгода, и летом 1976-го от публикации «Теленка с пером» было решено воздержаться.

#### 4

Прошло уже два года после выдворения Солженицына из страны, а ведомство Андропова с тревогой продолжало следить за растущей популярностью писателя-изгнанника на Западе. Скрыть это обстоятельство

<sup>36</sup> См., например: *Яковлев Н. Н. ЦРУ против СССР*. М., 2003. 512 с. 4000 экз.

<sup>37</sup> Кремлевский самосуд. С. 520.

от руководства ЦК было невозможно, нужно было оправдываться. За два года лубянскому ведомству было чем отчитаться перед партией: 5-е Управление КГБ организовало и подготовило серию авторских публикаций для западного читателя, которые по каналам АПН появились в «своих» изданиях, распространяемых в странах Запада, — «Голосе Родины», издаваемом в Москве, «Русском голосе» (просоветской газете, выходившей в Нью-Йорке на русском языке) и других подобных СМИ.

Авторский актив «дискредитаторов» составилась из группы «бывших близких» (первая супруга, друзья детства, одноклассники, солагерники) и «новых чужих» (спецагенты, наемные «разоблачители»). За привлечением авторов к написанию компромата стояла большая работа: к каждому нужно было найти ключ, нащупать слабое место и как следует на него надавить. А поскольку Лубянка свято верила, что за каждым человеком *что-то* есть, она это *что-то* умела извлекать и использовать.

«Бывшие близкие» отвечали за компромат по линии личной жизни и поведения в быту. Так, 22 февраля 1974 года Председатель правления АПН И. Удальцов писал в своем отчете: «АПН завершает работу по подготовке к изданию записок бывшей жены Солженицына Н. Решетовской, показывающей некоторые аморальные черты его поведения. В настоящее время получены запросы от ряда издательств США, Франции и других стран с просьбой предоставить им права на издание воспоминаний Н. Решетовской. Интервью с бывшей женой Солженицына было опубликовано в крупнейшей французской буржуазной газете “Фигаро”».<sup>38</sup>

Спустя два месяца (17 апреля 1974 года) в ЦК КПСС поступила еще одна секретная записка из АПН: «Агентство печати Новости вносит предложение об издании через зарубежные издательства на коммерческой основе рукописи Н. Решетовской “В споре со временем” (объем — до 15 печатных листов). Написанная в форме воспоминаний, книга бывшей жены Солженицына содержит письма, дневники, заявления бывших друзей и другие документы, свидетельствующие о том, что в “Архипелаге ГУЛАГ” использованы лагерные легенды и домыслы. Кроме того, приводится ряд фактов неблагоприятного, аморального поведения Солженицына. В рукописи Решетовской можно проследить эволюцию взглядов Солженицына от троцкизма до монархизма. В 1973–1974 годах через АПН были переданы интервью Н. Решетовской. Они были опубликованы в газетах “Нью-Йорк Таймс” (США), “Фигаро” (Франция) и других органах. В своих интервью Решетовская заявила о намерении опубликовать свои воспоминания для разоблачения различных версий буржуазной печати по биографии Солженицына... Ру-

---

 <sup>38</sup> См.: Бредихин В. Записки архивиста. М., 1999. С. 76.

копись воспоминаний Н. Решетовской подготовлена к печати издательством АПН совместно с КГБ при СМ СССР. Представляется, что выход на Западе воспоминаний Н. Решетовской может послужить определенной контрмерой, направленной против антисоветской шумихи вокруг Солженицына. Просим согласия. Председатель Правления Агентства печати Новости И. Удальцов. Резолюция: Согласиться. М. Суслов».<sup>39</sup>

Следующим по значению и роли в жизни Солженицына «бывшим близким» был его одноклассник, однокурсник и одноделец Николай Виткевич, тоже взятый в оборот вербовщиками. «Широко распространено за рубежом письмо и телеинтервью с Н. Виткевичем, бывшим другом Солженицына. В материалах показано, как по навету Солженицына пострадал сам Н. Виткевич и другие лица. Письмо Н. Виткевича опубликовано в газетах: “Нью-Йорк Таймс”, “Крисчен сайенс монитор” (США), “Таймс”, “Гардиан” (Англия), “Свенска дагбладет” (Швеция) и др., телеинтервью показано в Японии, Швеции, ГДР, Болгарии и других странах. Работа по дискредитации Солженицына проводилась в тесном контакте с КГБ при Совете Министров СССР».<sup>40</sup>

Специальный подход ведомство Андропова-Бобкова нашло и к другу детства Солженицына Кириллу Симоняну. Фабрика компромата работала безотходно: составлялись оперативные планы, сочинялись «подлинники», затем эти «подлинники» показывали свидетелям, те испытывали шок и писали комментарии для заграницы, отсюда их продвигали на Запад и там на коммерческой основе публиковали, переводили на иностранные языки, затем отчитывались перед ЦК, который, как правило, оставался доволен.

И всё же работало ведомство далеко не без изъяна. Как-то очень быстро «подлинники», фальшивые показания, заказные компроматы и брошюры были разоблачены и преданы гласности. Всё тайное из «особых папок» и «сверхсекретных досье» выходило наружу — или едва успев появиться на свет, или совсем вскоре, так что заказчики и исполнители имели счастье (или несчастье) увидеть свою тайну обнаженной — на страницах журналов, газет, сборников, альманахов.

С тех пор как Указ Б. Н. Ельцина № 658 от 23 июня 1992 года «О снятии ограничительных грифов с законодательных и иных актов, служивших основанием для массовых репрессий и посягательств на права человека» вступил в силу, стали известны многие планы «по дискредитации» и отчеты «по компромату». Обозначились имена тех, кто охотно участвовал в травле и шельмовании инакомыслящих. Открылось и то,

<sup>39</sup> См.: *Солженицын А.* Угодило зернышко промеж двух жерновов. Часть 1. Главы 4, 5. Приложения // *Новый мир.* 1999. № 2. С. 138–139.

<sup>40</sup> См.: *Бредихин В.* Записки архивиста. С. 76.

насколько добровольно, или принудительно, или на прочной коммерческой основе разные печатные СМИ в СССР и за рубежом участвовали в процессе. Схема пропаганды стала ясна до подробностей: КГБ вырабатывает концепцию и дает поручение АПН, агентство готовит материалы и продвигает их в печать по своим каналам. Привлечение авторов, заказ и организация материалов, их прицельное редактирование, оптимальный выбор печатного органа — вся эта «матчасть» числилась за АПН при его тесном сотрудничестве с КГБ.

Случай Солженицына требовал особой стратегии и тактики: в качестве «дискредитаторов» должны были выступать авторы с громкими именами. Так, при подготовке материалов, показывающих «подлинные политические цели враждебных делу мира и социализма писаний Солженицына, антисоветский, антипатриотический характер его деятельности», авторами вызвались быть Ю. Бондарев, Е. Долматовский, Г. Серебрякова, Б. Дьяков, С. Михалков, А. Рекемчук, П. Прокурин, М. Алексеев, С. Щипачев, Б. Полевой, А. Дымшиц, Б. Кербабаев. Эти и другие авторы выступали без всякого принуждения и были разоблачителями-энтузиастами; АПН, имея свои каналы и коммерческую основу, размещало их публикации в самых престижных западных СМИ. Председатель Правления АПН И. Удальцов отчитывался в ЦК: «Аргументированные, принципиальные статьи советских писателей были опубликованы на страницах крупных буржуазных изданий. Статья Ю. Бондарева была помещена в газете “Нью-Йорк Таймс” (США), Е. Долматовского — в газете “Монд” (Франция), С. Михалкова — в журнале “Шпигель” (ФРГ), Ю. Рытхэу — в газете “Глоб энд мэйл” (Канада), Г. Серебряковой — в газете “Балтимор-сан” (США) и др.».<sup>41</sup>

Для разоблачения произведений Солженицына, связанных с темой Великой Отечественной войны, приглашались к сотрудничеству ученые Академии общественных наук при ЦК КПСС, академических институтов — философии, государства и права; Института военной истории; ветераны войны, чехословацкие ученые, участники партизанского движения, представители духовенства. Со своими комментариями выступали обозреватели АПН, материалы которых публиковались в зарубежных СМИ, передавались по западному радио. Работники АПН вели за рубежом разъяснительную работу среди местной общественности, выступали по радио и телевидению, организовывали пресс-конференции, готовили статьи местных авторов. Дело было поставлено на широкую ногу. Только за январь-февраль 1974 года по линии АПН за рубеж было отправлено более 95 материалов, в органах печати различных стран отмечено 250 публикаций.

---

 <sup>41</sup> Там же. С. 75.



Однако в КГБ видели, что этого мало для достижения большего успеха кампании. Уже в январе 1976-го Андропов смог сообщить в ЦК КПСС, что за два прошедших года на Запад были продвинуты весьма выгодные для КГБ материалы. «Наибольший резонанс произвели в этом плане публикации “Меня предал Солженицын” — автор Н. Виткевич, газета “Крисчен сайенс монитор”, США; “Солженицын и НТС” — газета “Русский голос”, США; “Продавшийся и простак” — автор Н. Яковлев, газета “Голос Родины”, Франция, США; “Мой муж — Солженицын” — автор Н. Решетовская, Италия, Япония; “Архипелаг лжи” — автор Н. Яковлев, а также телевизионные интервью с Н. Решетовской, М. Якубовичем, А. Каганом, Н. Виткевичем, знавшими лично Солженицына и в разное время разделявшими его взгляды».42

Но был ли эффект? Андропов кривил душой, когда утверждал в своей очередной информации, что — да, эффект был. «Компрометирующие Солженицына сведения, преданные гласности на Западе, привели к определенной переоценке его личности, способствовали появлению сомнений в правдивости и исторической достоверности его “сочинений” и вызвали целый ряд позитивных публикаций и выступлений прогрессивной западной общественности».43

Однако «Дело “Паука”» («Codename: Spider» — «Кодовое имя: Паук») из «Архива Митрохина» обнаружило сугубо заказной характер «позитивных» публикаций, а имена их авторов расшифровались как имена завербованных агентов. Повторим уже цитированный фрагмент: «Для дальнейшей компрометации “Паука” перед мировой общественностью через имеющиеся возможности подготовить на основе имеющихся материалов и опубликовать на Западе: книги швейцарского писателя “А”, западногерманского журналиста “Х” и известного писателя ГДР “Т”».44 То есть книги «известных немецких и швейцарских авторов» готовились вовсе не *ими* и продвигались в печать тоже не *ими*. Они — только поставили свои подлинные имена под заказной фальшивкой (фактически продали свои литературные имена) и получили от КГБ, помимо гонорара, титул прогрессивных литераторов. Андропов же, скрывая от ЦК КПСС истинный характер публикаций, делал вид в своих отчетах, что некая прогрессивная западная общественность и в самом деле «правильно» реагирует на «позитивные выступления передовых писателей».

Такого же качества зачастую были и интервьюеры, подсланные к «бывшим близким»: «“Кирилл” (Карло Лонго) при содействии АПН

42 См.: Кремлевский самосуд. С. 547.

43 Там же.

44 См.: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture7.png>.

взял интервью у бывшей жены Солженицына Н. Решетовской, которое потом опубликовано в провинциальной газете «Сеттеджорни»<sup>45</sup>. Здесь и в других подобных записях «Операции «Паук»» клички расшифровывались подлинными именами и фамилиями. «Кирилл», «Шериф», «Альберс», «Активист», «Репо» и многие другие — обслуживали интересы спецслужб и тесно срастались с ними.

Эти примеры показывают, как госбезопасность даже для самой себя создавала искаженное представление о реальности. Одна ветвь власти выдавала другой ветви власти фантомную реальность за реальность истинную. Кто таков Франк Арнау («А») и ему подобные — «Х» и «Т»? Честные литераторы или агенты, завербованные КГБ? Предлагая руководству страны считать их честными прогрессивными литераторами, андроповцы сами начинали в это верить. *Это и была гибельная ловушка для системы, которая постепенно теряла ощущение реальности, ибо, способствуя формированию искаженной картины мира, превращалась в королевство кривых зеркал.*

Ведомство Андропова не успокоилось и тогда, когда узнало, что Солженицын и его семья покинули Швейцарию и поселились в Соединенных Штатах. 3 июля 1976 года состоялась официальная процедура въезда писателя на территорию этой страны. Уже через два с половиной месяца «Центр» начал тормозить агентурную сеть в США.

«Телеграммы от 30 сентября 1976 года в резидентуры США в Нью-Йорке Дронову и в Вашингтоне Якубову. Телеграммы идентичны, в них говорится: «Руководством санкционированы мероприятия по локализации деятельности Солженицына в связи с его переездом в США. Разработку вести в следующих направлениях:

1. Подстава и ввод агентов для выяснения его планов и намерений, перехвата возможных каналов связи с единомышленниками в Советском Союзе, изучение лиц из числа близкого его окружения и характера взаимоотношений между ними.

2. Изыскание возможности для компрометации Солженицына и его пасквилей через зарубежные средства массовой информации.

3. Периодически инспирировать обсуждение в прессе и правительственных кругах США вопроса о нежелательности пребывания Солженицына на территории этой страны в связи с проведением деятельности, наносящей ущерб межгосударственным отношениям.

4. Создание обстановки нервозности, беспокойства за свою жизнь и безопасность членов семьи путем периодического направления

<sup>45</sup> См.: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture14.png>.

в адрес Солженицына писем, посылок, бандеролей и тому подобное соответствующего характера.

5. Систематически документировать его враждебную деятельность. Просим сообщать ваши конкретные предложения по реализации этих мероприятий. Телеграммы подписаны Владимировым (начальник управления ПГУ КГБ Кулагин) и Бобковым (начальник 5-го Управления КГБ СССР).<sup>46</sup>

Еще через год появился новый план. «В ноябре 1977 года Центром из резидентуры в Нью-Йорке получен план работы резидентуры на 1978 год по тематике разработки диссидентов. Предусматривалось:

— Через возможности “Сахновского” организовать изучение секретарши Паука — Альберти Ирины для сбора сведений о “Пауке” и его семье.

— Сбор данных о лицах, которые будут работать во “Всероссийской библиотеке мемуаров”, которую намерен создать “Паук”, внедрить в штат библиотеки агента.

В связи с тем, что “Паук” опубликовал адрес, на который должны направлять мемуары (Post office Box 1446, Boston, USA), изучить возможность проведения активного мероприятия, направленного на перемещение деятельности Библиотеки». <sup>47</sup>

Тогда казалось, что эта «идеологическая операция» для лубянского ведомства не просто долгоиграющая, но пожизненная.

Указ № 658, при всем его огромном значении для рассекречивания секретных документов закрытых ведомств, сам ограничил сферу применения. Кухня секретной розыскной деятельности — агентурная база, досье и личностные характеристики агентов, их связи и контакты, общая методика вербовки и индивидуальные подходы, планы заданий и отчеты о выполнении — всё это не подлежало рассекречиванию даже в постперестроечные времена. Изъятия, предусмотренные 3-м пунктом Указа, были частично восполнены опубликованным на Западе «Архивом Митрохина», рассекретившим многие (но тоже далеко не все!) оперативные тайны по делу Солженицына.

«Архив Митрохина» располагает сведениями исключительной важности о том, как в КГБ СССР была запланирована и оперативно осуществлена акция по дискредитации Солженицына с использованием его собственного признания в «Архипелаге ГУЛАГ» (Ч. III, глава 12 «Стук-стук-стук»). Там рассказывалось, как весной 1946 года писателя

<sup>46</sup> См.: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture14-16.png>.

<sup>47</sup> См.: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture16.png>.

вербовал оперуполномоченный («сыч») в лагере на Калужской заставе, присвоив ему псевдоним «Ветров» и вынудив написать на бланке «Обязательство».

В деле Солженицына-«Ветрова» для КГБ открылся необозримый оперативный простор. Документы из «Архива Митрохина» рисуют яркую картину, как планировалась и осуществлялась самая впечатляющая акция по очернению Солженицына.

«Развитие акции на поэтапный период продолжительностью до 2-х лет по следующей схеме.

В западногерманском журнале “Нойе Политик” № 2 за 1978 год (издатель журнала Вольф Шепке?) публикуется статья под названием “Донесение агента ‚Ветрова‘, то есть Александра Солженицына” и сопроводительная к ней в виде “личных записей” „Шерифа”\*.

Активное мероприятие осуществлено с помощью нелегала МГБ ГДР “Корфа” через его доверительную связь “Альберс”. Личные записи “Шерифа” легируют появление агентурного донесения “Ветрова”. Сведения в статье представлены как часть посмертного архива “Шерифа”.

В мае 1978 года журнал “Нойе политик” со статьей о “Пауке” посылается в итальянскую редакцию журнала “Панорама”.

В апреле 1978 года эти же материалы направляются в редакции французских газеты и журнала “Ле Монд” и “Ле Монд Дипломатик”.

В мае 1978 года на основе статьи в “Нойе Политик” издать брошюру Симоняна или напечатать статью, после чего переправить эти материалы в адрес газеты “Лос Анжелес Таймс”.

Во 2–4 квартале 1978 года направить в редакцию “Нойе Политик” письмо “Фридолин”,\* в котором дается поддержка публикации журналом материалов о “Пауке”, сообщаются факты о попытках “Паука” перехватить основной документ. Текст обрабатывается совместно обеими сторонами.

МГБ ГДР подбирает среди своих агентов человека, через которого можно легирировать дальнейшее расследование сообщенных “Нойе Политик” фактов, и в связи с этим [он] попытается наладить переписку с бывшим солагерником “Паука” Паниным (проживает в Риме), который в своей книге “Записки Сологодина” осветил упоминаемые в основном документе факты, лица, организации ОУН (Организация украинских националистов) в ФРГ.

Экземпляры журнала “Нойе Политик” с материалами о “Пауке” рассылаются в адреса бывших советских граждан, ведущих антисоветскую деятельность».<sup>48</sup>

<sup>48</sup> См.: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture19.png>.

Оперативный план включал примечание, раскрывающее значение звездочек. «Шериф» — агент МГБ ГДР. В 1975 году осуществлена акция по созданию книги «Шерифа» о «Пауке» в издательстве «Дамниц ферлаг-Мюнхен» под названием «Как, вы не знаете Ветрова?», в которой Солженицын представлен как морально нечистоплотная личность. Использованы материалы КГБ о сотрудничестве «Паука» с КГБ с целью предательства солагерников ради спасения собственной жизни. «Фридолин» — Хофман Эмиль — редактор западногерманского журнала «Welthandelinformationen» [Информация о мировой торговле], доктор, юрист-международник. Оперативный контакт МГБ ГДР». <sup>49</sup>

Имеет смысл уточнить, что так называемый основной документ — это сфабрикованный в КГБ «донос» Солженицына, якобы переданный в оперчасть Экибастузского лагеря о подготовке мятежа зэками-украинцами. Показателен также и глагол из сленга оперативников — «легендировать»: то есть, в специфически шпионском значении, создавать заведомо ложную, придуманную историю («легенду») и выдавать ее за правду; подавать факт (подлинный или выдуманный) в выгодном для составителей «легенды» свете.

Вот как комментировал пресловутое «легендирование» сам Солженицын: «Как прочли, стало быть, “Архипелаг” — так и принялись за изготовление. Да в самом главном месте фальшивки — провальный для гебистов просчет: “донос” на украинцев поместили 20 января 1952, цитируют “сегодняшние” якобы разговоры с украинцами-зэками и их “завтрашние” планы, но упустили, что еще 6 января все до одного украинцы были переведены в отдельный украинский лагпункт, наглухо отделенный от нашего, — и на их лагпункте вообще никакого мятежа в январе не было, а к стихийному мятежу российского лагпункта 22 января — не имели они касательства, не участвовали и близко. (Хотя и об этом в “Архипелаге” написано: Часть V, гл. II, — но недоглядели специалисты, а сами недомыслили.) Наряду с этим — и другие промахи, для профессионалов постыдные». <sup>50</sup>

Низко, очень низко оценил Солженицын профессиональный уровень «легендирования» и «легенд», сочиненных оперативниками, среди которых были штатные единицы и внештатники, нелегалы и агенты на договоре, контакты и доверительные связи, редакторы европейских газет и журналисты-фрилансеры. Всю эту кропотливую работу КГБ осуществлял в том числе и «на коммерческой основе», тратя немалые средства на кампанию.

<sup>49</sup> См.: <http://i275.photobucket.com/albums/jj317/CorporateLust/Picture20.png>.

<sup>50</sup> Солженицын А. Потёмщики света не ищут // Комсомольская правда. 2003. 22 октября.

Прокол с фальшивым доносом «Ветрова» с ошибкой в две недели, которая обесмысливала всю затею с «легендированием» «основного документа», видимо, подорвал веру Андропова в возможности ведомства: слишком быстро эта ошибка оказалась в публичном пространстве прессы. Факт тот, что аналогичные «доносы» если и готовились, то на поверхность так и не выплыли, и «Ветров» остался автором всего одного «сообщения».

Тем не менее, надо признать: среди многочисленных мероприятий госбезопасности по дискредитации Солженицына — грубых физических провокаций, анонимных запугиваний и угроз, фальшивых подделок почерка, обысков у друзей, гангстерских инсценировок и воровских налетов — самыми эффективными оказались, как это ни парадоксально, самые топорные и немедленно разоблаченные «документы»: лживая книга Ржезача и фальшивка под названием «донос Ветрова». Для тогдашних и сегодняшних противников Солженицына, независимо от того, знают они или не знают происхождение «документов», они-то и стали главными аргументами, которые пускаются в ход всякий раз, когда хотят уничтожить репутацию писателя.

После книги Ржезача советская пропаганда как будто потеряла к нему прежний интерес, хотя оставалась столь же «омрачительно-одурительной», казенной, тошнотворной. Один из последних всплесков травли — напечатанная по-английски заказная книга профессора Яковлева «Жизнь во лжи» (1979), где автор снова пытался доказать, что «Архипелаг ГУЛАГ» создан объединенными усилиями государственных ведомств США, а его автор — марионетка и верный слуга ЦРУ, не оправдавший доверия, списанный в резерв и помещенный в глухую изоляцию в штате Вермонт. Этой лжи подпевала «Франс суар» — ежедневная французская газета: Солженицын живет на содержании некоего (безымянного) американского миллиардера и освобожден от финансовых забот, держит шесть вооруженных телохранителей и свору свирепых псов, вокруг участка — высокий забор и электрифицированная колючая проволока.

1980-е принесли новые информационные поводы, не связанные с охотой советских спецслужб на Солженицына: их охотничий кураж несколько увял. Политбюро болело и старело. Брежнев в начале 1976-го перенес клиническую смерть, после которой так и не смог полностью восстановиться. Его неспособность управлять страной была очевидна и окружению, и согражданам, которые наблюдали появления генсека в телевизионном пространстве. Генсек страдал утратой трудоспособности и наркотической зависимостью от нембутала. В 1979-м началась Афганская война. Наступала эпоха тайных и пышных похорон...

Заседания Политбюро больше не были озабочены мероприятиями по дальнейшей дискредитации Солженицына. Теперь их заботил вопрос об увековечивании памяти воинов, погибших в Афганистане, — пи-

сать или не писать на надгробьях могил место смерти военнослужащих. Андропов, Кириленко, Тихонов, Суслов были против надгробных плит и надписей на них.

Советским СМИ разрешалось описывать боевые действия с участием не более одного взвода, упоминать фамилии только рядовых, о фактах гибели — говорить как о единичных случаях. Летом 1985 года, в разгар войны, появился «Перечень событий, разрешенных к открытому опубликованию, относительно действий ограниченного контингента советских войск на территории Демократической республики Афганистан», подписанный генералами В. Варенниковым и В. Кирпиченко. Главная военная цензура бдительно следила, чтобы в открытой печати строго соблюдался лимит на факты ранений и гибели военнослужащих — не более одного случая в месяц; информация об участии советских войск в боевых действиях на территории ДРА строго дозировалась и намеренно искажалась. Главный пункт «Перечня» гласил: «Продолжить широкую публикацию контрпропагандистских материалов советских и иностранных авторов, разоблачающих фальсификации западных СМИ».<sup>51</sup>

По мнению военных экспертов, Советский Союз не сумел выиграть информационную войну на афганском поле. Одним из основных факторов проигрыша называлась подмена живой разъяснительной работы среди простых людей словоблудием, наигранным пафосом, пустыми призывами, оторванными от реальной жизни и повседневных нужд населения.<sup>52</sup> В итоге в Афганистане Запад одержал крупную победу в информационной войне против СССР, и именно в результате этой победы Советский Союз утратил, особенно в «третьем мире», имидж защитника и друга угнетенных народов.

Остановить афганскую кампанию Брежнев не мог — он скончался в разгар военных действий в ноябре 1982 года. Андропов, оставив свой пост в КГБ, пришел Леониду Ильичу на смену, и теперь Юрию Владимировичу уже не нужно было убеждать членов Политбюро в правильности выдворения из страны нобелевского лауреата по литературе.

Однако линия, избранная органами пропаганды, линия страха перед разоблачениями, продолжает существовать. Время подтвердило правоту Солженицына в том, как «цепко держатся у нас за кровавое прошлое и хотят нераскрытым мешком тащить его с собою в будущее — лишь бы не произнести ни слова — не то что приговора, — но морального осуждения ни одному из палачей, следователей и доносчиков...».

Этот мешок не раскрыт до сих пор.

<sup>51</sup> Фогель С. Особенности пропаганды СССР во время военной акции в Афганистане // [http://psujourn.narod.ru/vestnik/vyp\\_3/fo\\_afg.html](http://psujourn.narod.ru/vestnik/vyp_3/fo_afg.html).

<sup>52</sup> Там же.

## Тело, насилие, Бог, таракан: Советский субъект в ранней поэзии Пригова<sup>1</sup>

**О**бщеизвестно, что Пригова интересовали языки истории и культуры, формирующие советского субъекта («подставного автора» стихов) и его политическое бессознательное. Но важно понять, что это языки культуры, *уже пережившей катастрофу*, когда советский язык поглотил и историю, и экономику,<sup>2</sup> и самого субъекта, превратив их в свою функцию. Пригов весело и свободно воссоздает в своем творчестве то, что, например, М. К. Мамардашвили определял как «“зомби”-ситуации, вполне человекоподобные, но в действительности для человека потусторонние, лишь имитирующие то, что на деле мертво. <...> Такие ситуации инородны собственному языку и не обладают человеческой соизмеримостью (ну, как если бы недоразвитое “тело” одной природы выражало себя и давало бы о себе отчет в совершенно иноприродной “голове”). Они похожи на кошмар дурного сна, в котором любая попытка мыслить и понять себя, любой поиск истины походил бы своей бессмысленностью на поиск уборной».<sup>3</sup> По мнению философа, именно эти ситуации абсурда и соответствующий им язык, которые он описывал через отсылку к Кафке, являются симптомами антропологической катастрофы: «Продуктом их [этих ситуаций], в отличие от Номосариенс, т. е. от *знающего* добро и зло, является “человек странный”, “человек неопикуемый”. <...> Этот неопи-

---

<sup>1</sup> Фрагмент из книги о Д. А. Пригове, которую мы пишем вместе с И. В. Кукулиным.

<sup>2</sup> См., например: *Добренко Е. А. Политэкономика социализма*. М., 2007.

<sup>3</sup> *Мамардашвили М. Сознание и цивилизация* // <http://philosophy.ru/library/mmk/civiliz.html>.



суемо странный человек не трагичен, а нелеп, смешон, особенно в квази-возвышенных своих воспарениях. Это комедия невозможности трагедии, гримаса какого-то потустороннего “высокого страдания”. Невозможно принимать всерьез ситуацию, когда человек ищет истину так, как ищут уборную, и наоборот, ищет на деле всего-навсего уборную, а ему кажется, что это истина или даже справедливость (таков, например, господин К. в “Процессе” Ф. Кафки). Смешно, нелепо, ходульно, абсурдно, какая-то сонная тягомотина, нечто потустороннее». <sup>4</sup> И хотя в докладе 1984 года Мамардашвили не мог прямо связать свою концепцию с советским опытом, эта связь не была скрыта для его слушателей и читателей. <sup>5</sup>

Можно сказать, что именно *от лица* этого «неописуемого человека» и написаны «советские» стихи Пригова. Строго говоря, не один Пригов, а весь московский концептуализм работал именно с этим субъектом — причем, чаще всего изобразительными средствами. Так, Зиновий Зиник в эссе 1974 года «Соц-арт» так описывал расщепленное сознание, отражение которого он увидел в работах В. Комара и А. Меламида:

«Общественное», вылившееся в принудительную идеологию, вмешивается — не проникая, но вламываясь под прикрытием высоких слов (как вежливый стук в дверь часто кончается обыском) — и заселяет «личное», превращая личное в коммунальную квартиру... Свобода истолковывается как безоглядное и бессловесное доверие к начальству. Но та ж свобода понимается как и уклонение от общественных повинностей — поскорей сослать двадцать миллионов на каторгу, чтобы начальство оставило в покое и можно было бы выпить рюмку водки под борщ, жену и детишек. Обобществленные личные категории превращают моральные принципы в коммунальную склоку о справедливости в связи с очередностью уборки сортира... Естественно, что это приводит к постоянной напряженной раздвоенности сознания: человек постоянно ощущает себя не совсем дома — или что у него «не все дома». Он всегда отчасти на демонстрации, отчасти на партийном собрании, отчасти — в тюрьме. <sup>6</sup>

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Впоследствии Мамардашвили сам достаточно недвусмысленно характеризовал «советизм» в аналогичных терминах: «Когда господствует советизм, сама жизнь теряет функцию. Советская жизнь — антижизнь. Ни в одном слове, предложении, позе или действии, характерных для советизма, я не узнаю себя как живого, не чувствую жизни. Там, где советизм — жизни нет» (*Мамардашвили М. Грузия вблизи и на расстоянии // <http://www.gudsite.com/publ/mamardash.htm>*).

<sup>6</sup> Зиник З. Соц-арт // Синтаксис. 1979. № 3. С. 87–88.

Однако, советское превращение истории в язык, а бессознательного в сверхсознательное Приговым переосмысливается в более амбивалентном ключе, чем классический соц-арт. Приговский субъект расплущен этим языком, но, тем не менее, он пытается сквозь этот язык говорить о себе и своем мире. Как поясняет Пригов в предуведомлении к циклу «Личные переживания» (1982): «Это не лирические, не духовные, а личные переживания. Может показаться, что запечатлены они каким-то чуждым, посторонним языком, ходульными фразами, непрочувствованными словами. Но именно встреча этих языков, бродячих фраз, неприкаянных слов и есть мое глубоко личное переживание».

Вот почему так важно подчеркнуть, что приговский «советский субъект» — это не отчужденный сатирический Другой, отделенный от авторского сознания строго размеченной стилевой или семантической границей. В предуведомлении к сборнику «Стихи осени зимы года жизни» (1978) Пригов определяет свой метод как «высокий пародизм», противопоставляя его сатире. По мысли Пригова, «сатира стремится показать отсутствие предмета описания за стилистикой, либо ее полное несоответствие “истинно” существующему предмету».<sup>7</sup> «Высокий пародизм» преследует иную цель: используя «чужую» стилистику, этот метод нацелен на то, чтобы «выявить суть времени, материализовавшегося в стилистике, в точке его прирастания к вечности. И движет пародистом (это я особенно подчеркиваю) любовь к жизнераальности предмета описания (соответственно тому, как мы предмет определили) и к конструктивной определенности и неслучайности стилистики <...>. При достаточно верном вживании в структуру взаимодействия данной стилистики с предметом, стилистика может быть оттащена столь далеко от предмета, что превратится в самодостаточную систему и сама может стать предметом описания. Здесь пародизм вплотную подходит к идеологическому апологетизму и тону тотальной серьезности».

Разыскивая (или воображая) в чужом дискурсе «точки прирастания к вечности», нагнетая в себе «любовь к [его] жизнераальности», Пригов тем самым добивается «верного вживания» не только в стилистику, но и в «предмет» описания — иначе говоря, в сознание, для которого эта стилистика органична. По принципу актерского перевоплощения Пригов вкладывает свое личное содержание в создаваемую им роль. С точки зрения «советского субъекта» написаны не только «исторические и героические песни», не только оды Милицанеру или филиппики Рейгану, но и обаятельные «кухонные» стихи, в которых, как отмечал в 1991 году Андрей Зорин, «Пригов идет на небывалый эксперимент — он отдает

<sup>7</sup> Пригов Д. А. Сборник предуведомлений к различным вещам. М., 2001. С. 54–55.

своему детищу собственное имя и собственную жизнь: жену, сына, друзей, квартиру в Беляево, привычки и вкусы. Одновременно слепленный таким образом литературный персонаж начинает индуцировать энергию обратно в реальность, и в настоящем Дмитриии Александровиче Пригове, которого интересующийся читатель может увидеть, услышать, а при очень большом желании и потрогать, проступают черты его героя, сумевшего своим творческим гением освоить и отлить в стихи весь речевой массив, созданный коллективным разумом “народа-мифотворца” в его современном государственном состоянии». <sup>8</sup> То есть отчужденный, «подставной» советский субъект ранних стихов Пригова в определенном аспекте оказывается достаточно близок к автору, чтобы быть принятым за его двойника!

В более широком смысле в приговском субъекте, говоря словами Фуко, «проступает более глубокая история самого человека. История эта относится к самому его бытию: он обнаруживает, что не только где-то вокруг него существует “некая История”, но что сам он в своей историчности и есть то, в чем прорисовывается история человеческой жизни, история экономики, история языков». <sup>9</sup> Именно это происходит в ряде написанных в 1970-80-е годы циклов Пригова. Возможно, главным проявлением «глубинной историчности», о которой писал Фуко, становится в поэзии Пригова сама структура субъекта. Эта структура виднее всего там, где в центре внимания не идеологические, а достаточно универсальные или экзистенциальные мотивы. Именно в этой области наиболее отчетливо проступает посткатастрофический характер открытой Приговым субъектности.

В 1975 году Пригов пишет «возможно поэму» (такое жанровое обозначение предпослано тексту) «Кусочки», которая состоит из 67 нумерованных трехстиший, каждое из которых, в свою очередь, включает повторяющиеся (иногда с небольшими вариациями) фразы. 8 раз повторяются слова «Советские герои / Советские герои / Советские герои», 6 раз — «Пушкин прекрасен / Пушкин прекрасен / Не правда ли прекрасен», 5 раз — троекратное «Все подешевеет». В этих, наиболее частотных, формулах, безусловно, отпечатался советский авторитетный язык. То же можно сказать и о «Враг подслушивает», «Учиться учиться и учиться», «Смело товарищи / Смело товарищи / Смело товарищи / В ногу» и «Герой Советского Союза». Но к совершенно другим

<sup>8</sup> Зорин А. Слушая Пригова (записанное за четверть века) // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов / Под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М., 2010. С. 431. Далее ссылки на это издание (НК) даются в основном тексте в скобках после цитаты.

<sup>9</sup> Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Пер. с фр.: ч. 1 — В. П. Визгин, ч. 2 — Н. С. Автономова. СПб., 1994. С. 388.

регистрам принадлежат многие другие фразы: «Геморрой проклятый», «В жизни не до жизни», «Жирная соседка», «Кашляет кошка / Кашляет кошка / Кашляет немножко», «Как там Мао Дзе Дуну», «Зима а тает», «Ногти отросли на ноге», «Потому что надо / Потому что надо / Потому что надо / Надо надо надо», «Родинка на шее / Родинка на шее / Родинка на шее / У самого ушка». Личное измерение придает этому тексту упоминания друзей-художников: «Орлов и Шелковский / Орлов и Шелковский / Орлов и Шелковский / И Лебедев к тому же» и места, важного для самого Пригова: «В Абрамцеве летом». Нет сомнений, что перед нами своего рода срез сознания — сознания, состоящего из «кусочиков».

Однако, в этом сознании даже наиболее частотные «советские» элементы так и не складываются в подобие единства, представляя собой обрывки каких-то забытых «нарративов» и (вновь) тяготея к тавтологии: так, скажем, разница между «советскими героями» и «Героями Советского Союза» — чисто номинальная. Что же касается иных элементов, то они существуют автономно друг от друга, воплощая как бы эмбрионы потенциальных нарративов: любовного («Родинка на шее / Родинка на шее / У самого ушка»), экзистенциально-телесного («Геморрой проклятый», «Ногти отросли на ноге»), стоического («Потому что надо / Потому что надо / Потому что надо / Надо надо надо») и т. п. Их, эти фрагменты, можно было бы соединить в некие «цепочки», но Пригов этого не делает, явно имитируя свободный, т. е. лишенный какой-либо «внешней» организационной рамки, поток сознания.

В целом в этой «возможно поэме» действительно возникает новая, во всяком случае, не артикулированная ранее модель субъекта. У этого субъекта нет доминанты, так сказать, «сквозного нарратива», и потому он распадается на автономные фрагменты. Советский метанарратив еще существует, но он уже не подчиняет себе *всего субъекта*, являясь *одним из фрагментов* сознания. Возможно, самым крупным фрагментом, но фрагментом тем не менее.

Можно сказать — одной из «монад».

Это слово впервые появляется в стихах Пригова в 1984-м, в сборнике «Мои нежные милые ласковые стихи»:

7740

*А много ли мне в жизни надо*

*Уже и слова не скажу*

*Как лейбницевская монада*

*Лечу и что-то там жужжу*

*Какой-то там другой монаде.*

*Она ж в ответ мне:*

*Бога ради,*

*не жужжи*

(А 1994-м он уже напишет целую книжечку под названием «Монады».) У Лейбница, как известно, монада не только является мельчайшей, элементарной и неделимой первочастицей всего сущего — от природы до человека; каждая монада обладает индивидуальностью (отсюда многообразие мира) и даже способностью к восприятию и памяти. Неуничтожимые и элементарные лейбницевские «простые субстанции», они же — монады, плотно изолированы друг от друга: «Нет также средств объяснить, как может монада претерпеть изменение в своем внутреннем существе от какого-либо другого творения, так как в ней ничего нельзя переместить и нельзя представить в ней какое-либо внутреннее движение, которое могло бы быть вызываемо, направляемо, увеличиваемо или уменьшаемо внутри монады, как это возможно в сложных субстанциях, где существуют изменения в отношениях между частями. Монады вовсе не имеют окон, через которые что-либо могло бы войти туда или оттуда выйти».<sup>10</sup>

Удивительно, что Пригов, с его философской начитанностью, не сразу установил связь между открытым им новым состоянием субъекта и «монадой». Впрочем, у Лейбница монада — категория «онтологическая», а у Пригова она становится метафорой сознания, освобождающегося от гравитации метанарративов и оттого рассыпающегося на мелкие кусочки. Правда, эти «кусочки» способны функционировать как заместители целого, оставаясь фрагментами. Не оттого ли приговские монады способны к коммуникации, хотя явно не жалуют друг друга («Бога ради, не жужжи»). Естественно, сам тон этой «коммуникации» предполагает параллель между состоянием индивидуального субъекта и состоянием общества, лишившегося (или свободного от) мобилизационных метанарративов.

Категория «монады» вообще пережила второе рождение в контексте постмодерной культуры. Так, Жиль Делёз в своей книге о Лейбнице писал о том, что эта категория оказывается чрезвычайно продуктивной для понимания минималистского и концептуального искусства: «Каждая монада <...> выражает целый мир, но смутно и темно, поскольку она конечна, а мир бесконечен... Вне монад мир не существует, монады суть малые перцепции без объектов, галлюцинаторные микроперцепции. Мир существует только в своих репрезентантах — именно таких,

---

<sup>10</sup> Лейбниц Г. В. Сочинения: В 4 т. М., 1982. Т. 1. С. 413 (пер. с нем. Е. Н. Боброва).

какие включены в каждую монаду. Это плеск, гул, туман, танец праха. Это нечто вроде состояния смерти или каталепсии, сна или засыпания, исчезновения, ошеломленности».<sup>11</sup> А Славой Жижек описывает монаду как «момент разрыва, разлома, в котором линейное “течение времени” подвешивается, останавливается, “свертывается” <...>. Это буквальная точка “остановки диалектики”, точка чистого повторения, в которой историческое движение заключается в скобки».<sup>12</sup>

Перенося эти характеристики на открытую в «Кусочиках» модель субъекта, можно сказать, что этот субъект, с одной стороны, лишен истории и даже какой бы то ни было динамики — отсюда «нечто вроде состояния смерти или каталепсии, сна или засыпания, исчезновения, ошеломленности». Отсюда же — иллюзия остановки времени: «...линейное “течение времени” подвешивается, останавливается, “свертывается”...». А с другой — у этого субъекта уже есть «готовая», завершенная история, после которой возможна только тавтология — «точка чистого повторения, в которой историческое движение заключается в скобки». «Готовая» история и ее эффекты представлены в «советских» текстах Пригова: текстах, как мы понимаем, описывающих катастрофу, произведенную в сознании советским метанарративом и созданной им историей. Следовательно, фрагментарность, «монадность» сознания — и есть главный эффект катастрофической истории. Подобная концепция явно вызревала у Пригова давно. См., например, его стихотворение 1974 года, по своей поэтике находящееся еще на пороге концептуалистского письма: «Как Гóсподь Бог я в теле своем / Я в каждой крошечке сразу / Я сразу весь в ней и целиком / И сразу в каждой — все сразу. / И каждая живет меня целиком, / И каждая мрет меня целиком, / Подите, подите и ужас измерьте / Такой ежесмертной смерти!».

Выходит, сама внеисторичность или безвременность приговского монадного субъекта и воплощает его историчность?

Интересно, что в том же 1975 году, в котором Пригов пишет свои «Кусочки», создает свои первые картотеки Лев Рубинштейн. Более того, «Кусочки» даже своим ритмическим рисунком напоминают о Рубинштейне, о котором Пригов еще не знал — они познакомятся только в 1977 году. В картотеках Рубинштейна фрагментарность сознания вырастает в новый принцип организации художественного текста, т. е. эстетически концептуализируется, раскрываясь как прием остранения повседневного языка и мира, им создаваемого. У Пригова же это базовое

<sup>11</sup> Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Общ. ред. и послесл. В. А. Подороги; пер. с фр. Б. М. Скуратова. М., 1998. С. 147.

<sup>12</sup> Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. В. Софронова. М., 1999. С. 144.

понимание нового состояния субъекта как бы растворяется во многих вариациях, зачастую довольно далеко уходящих от «исходника». Однако важно увидеть связь этих мотивов с темой фрагментарного субъекта.

К примеру, с самых ранних стихов Пригов методично разрабатывает *мотив тела и телесности* — мотив, встречающийся и в творчестве других нонконформистов 1970–80-х годов (Вен. Ерофеев, Е. Шварц, Е. Харитонов), но звучащий у них совершенно в ином ключе. У Пригова скорее возрождается древний жанр «сетований души телу». На первый взгляд, за подобными «сетованиями» скрывается традиционная дихотомия брэнного тела и бессмертного духа: «Как тело подвержено порче / Вот нос мой до мяса сгорел / И кожа ползет повсеместно / Нарывы на нижней губе / Все ноги в кровавых порезах / И неодолимый понос / Но дух мой, как ангел пушистый / Над ними воркуя парит» («На уровне здравого смысла», 1982). Но даже в этом, псевдоклассическом, стихотворении «дух мой, как ангел пушистый», к тому же, воркующий, как голубь, выглядит крайне комично именно в силу своей стереотипной телесности. Отметим также лукавое «над ними»: выходит, каждый из телесных «дефектов» существует отдельно, как некое самостоятельное образование.

И. Ильин справедливо отмечает, что «если классическая философия разрывала дух и плоть, конструируя в “царстве мысли” автономный и суверенный трансцендентальный субъект как явление сугубо духовное, резко противостоящее всему телесному, то усилия многих влиятельных мыслителей современности, под непосредственным воздействием которых и сложилась постструктуралистско-постмодернистская доктрина, были направлены на теоретическое “сращивание” тела с духом, на доказательство постулата о неразрывности чувственного и интеллектуального начал. Эта задача решалась путем внедрения чувственного элемента в сам акт сознания, утверждения невозможности “чисто созерцательного мышления” вне чувственности, которая объявляется гарантом связи сознания с окружающим миром».<sup>13</sup> Трудно сказать, насколько Пригов был осведомлен о классических сегодня исследованиях телесности, осуществленных М. Фуко, Р. Бартом, Ю. Кристевой, Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в 1970-е — начале 80-х, — возможно, некоторые идеи были известны ему по пересказам Б. Гройса и М. Рыклина. Однако очевидно, что Пригов предлагает глубоко оригинальное и самостоятельное решение этой проблемы. Он снимает оппозицию телесного и духовного, превращая тело во *внутреннего двойника или даже оппонента «Я»*. Вот почему во многих стихах Пригова тело обладает своей собственной, соразмерной «Я» субъектностью и даже свободой воли:

<sup>13</sup> Цит. по: <http://terme.ru/dictionary/179/word/telesnost>.

---

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

*Отбежала моя сила  
На полметра от меня  
Я лежу, ее бессильно  
Достопамятно браня:  
Ах ты, подлая и рыжья  
Ну, чуть-чутьочку, едрит  
Подойди ко мне поближе!  
А она и говорит:  
Пшел вон, старый  
(«Стихи для души», 1984)*

*Вот что-то левое плечо  
Живет совсем меня отдельно  
То ему это горячо  
То ему это запредельно*

*А то вдруг вскочит и бежать  
Постой, подлец! Внемли и вижди  
Я тебе Бог на время жизни  
А он в ответ: Едрена мать  
мне бог  
(«Мои нежные милые ласковые стихи», 1984)*

*Никто не хочет меня слушать  
Кому повем печаль мою  
Вот ногу я беру свою:  
Послушай ты меня, послушай  
Моя печальная нога  
Жизнь безутешно высока!  
Чего молчишь, пузырь лишний?  
И вот она уж утешает  
Склонившись надо мной  
(«Официально не утвержденные основания жизни», 1985)*

В этих и подобных стихах нетрудно увидеть связь с «монадным» пониманием «Я»: тело в этом контексте предстает гротескным воплощением такой структуры субъекта, при которой составные части личности не поддаются самоконтролю, да и сама «целостность» субъекта, при таком взгляде на вещи, оказывается весьма проблематичной. Недаром у Пригова тело, при всей его самостоятельности, нередко выступает как своего рода конструктор: оно тоже лишено цельности и единства. Коме-



дийно разыгрывая мифологический мотив смерти/воскресения, Пригов то и дело варьирует ситуацию неверной «сборки»:

*Вот ведь холодно немислимо  
Что костей не соберешь  
А бывает соберешь —  
Что-то кости незнакомые  
А одни вот сплошь берцовые  
Как у петуха бойцового  
Может, оно и полезнее  
(«Мои нежные милые ласковые стихи», 1984)*

*Жизнь, бывает, соберешь  
По кусочкам малым-малым  
Одного и не хватает  
А он — правая нога  
Без него куда пойдешь?  
(«Читая Пригова», 1986)*

Думается, оборотной стороной этого же мотива являются созданные позднее циклы визуальных работ Пригова «Столпники» (1990-е гг.) и «Яйца» (2000–2003 гг.; хотя одно из первых приговских изображений яйца — вернее, пустой скорлупы от яйца — относится к концу 1970-х). Первый цикл образуют рисунки шаров различной формы (с отверстиями, прорезями и т. п.), висящих над вертикальными столбами. Второй изображает яичные скорлупы, сгруппированные по три. В каждом из трех изображений одно и то же слово написано либо по-китайски, либо по-русски, либо по-английски, причем в двух последних случаях согласные изображены крупными белыми буквами, а красным — наподобие исправлений — сверху вставлены гласные. Все эти циклы не только *буквально* изображают «монады» — недаром слова, «вписанные» в яйца, предполагают некие элементы мироздания: тень, трава, птица, вода, камень, молчание, взгляд, человек и т. п., — но и актуализируют мотив тела без органов — философского понятия, придуманного Антоненом Арто (1947) и подробно обсуждаемого в «шестом плато» книги Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Капитализм и шизофрения: Тысяча плато» (1980).

В стихах Пригова нетрудно найти описания тела, соответствующие фазам движения по направлению к телу без органов (ТБО): «ипохондрическое тело, чьи органы разрушены, ущерб нанесен... параноическое тело, где органы непрестанно атакуются какими-то внешними воздействиями... шизоидное тело, доходящее до активной внутренней борьбы».

Итогом этого движения и становится мазохистское тело без органов.<sup>14</sup> Делёз и Гваттари прямо отождествляют ТБО с яйцом, видя в этом символе и связанной с ним практике воплощение чистого желания, свободного и страшного в своей свободе: «Желание идет дальше — порой желать своего собственного уничтожения, порой желать того, что обладает властью уничтожать» (274). Вместе с тем, ТБО воплощает мечту об освобождении от субъектности: «Речь идет о создании тела без органов, по которому проходят интенсивности, и где нет более ни самости, ни другого — не от имени более высокой общности или более обширного расширения, но благодаря сингулярностям, о которых уже нельзя сказать, являются ли они личными...» (260). Устремленность к ТБО интерпретируется здесь как поиски выхода за пределы репрессивных целостностей — того, что Делёз и Гваттари обозначают как «организм»: «Понемногу мы отмечаем, что ТБО — вовсе не противоположность органам. Его враги не органы. Враг — организм. ТБО противостоит не органам, но той организации органов, которую называют организмом <...>. Организм — вовсе не тело, не ТБО, но некая страта на ТБО, то есть феномен аккумуляции, коагуляции и седиментации, навязывающий формы, функции, связи, доминирующие и иерархизированные организации, организованные трансценденции, дабы извлечь полезный труд. Страты — это пути, клещи» (263–264).

С этой точки зрения можно предположить, что приговский «монадный» субъект воплощает скрытый, бессознательный вызов советскому «организму», мифологически воплощеному Милицанером. Приговское внимание к телесности, таким образом, заряжено подрывным смыслом, выходящим за пределы насмешек над идеологическими нарративами, покушающимися на структуры мышления, — этот мотив получит продолжение в стихах метацикла «Домашнее хозяйство». Однако Пригов не склонен создавать простые оппозиции. Именно потому что ТБО — это в первую очередь мазохистское тело, мотив тела как «монады» или двойника «Я» вводит в поэзию Пригова мотивы насилия, (само)разрушения и смерти.

Не забудем, что это *советское* тело, и потому его репрезентация у Пригова чаще сопряжена с болью, болезнью и смертью, чем с наслаждением и сексуальностью (как правило, окруженной мотивами стыда и грязи). Тело как монада находится в постоянной войне с субъектом — и потому гротескно интериоризирует социальное, а то и политическое *насилие*: «Эка пакость внутри накопилась / Коли это повыплюнуть вот / Через задний-передний проход — / Все повыжглось бы тут, задымилось

<sup>14</sup> См.: Делёз Ж. и Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато / Пер. с фр. Д. Кралечкина. М., 2010. С. 249–250.

/ Ну а я ничего вот — хожу / Как какая нейтронная бомба / На детишек с улыбкой гляжу / Не на них же — на ком бы другом бы / Испробовать» («Мои нежные милые ласковые стихи», 1984).

В другом стихотворении взбунтовавшаяся кость мизинца отправляется служить в армию:

*Вот мой мизинец болеает  
В нем кость живет себе хозяйка  
Туда-сюда пройдетя зябко  
А то поднимет страшный вой:  
Я не хочу на свете жить!  
А то вдруг явится в мундире:  
Я в армию иду служить  
В защиту мира*  
(«Явление чудовищев не всегда порождает сон разума», 1984)

Отсюда, от телесности, — заряженность субъекта насилем. Иногда — «спонтанная» (т. е. монадная): «Что-то крови захотелось / Дай кого-нибудь убью / <...> Просто так, для пользы дела / Искромсаю его тело / Память вечная ему» («Кровь, слезы и всё прочее», 1981). Иногда — целенаправленная: «Возьму-ка парочку дейтерия / Под кожу нежную введу / И к людям на люди пойду / Вот бомба атомная теперя я / Лелейте, хольте меня, суки / А то вас всех тут разнесу-ка / В слякоть мелкую» («Следующие стихи», 1984). Последний случай — особенно примечателен. Заряженность смертью не случайно становится условием социализации («Лелейте, хольте меня, суки»). На насилии и готовности к (само)разрушению у Пригова вообще замешаны самые разные типы отношений.

Само собой, идеологические: «Вот он Генрих Боровик / Да на Рейгана набросился / А куда тому бежать — / Всюду, всюду зверь выходит он / А куда же мне бежать — / Там вот Рейган зверем носится / Вот он на меня уж косится / Одним глазом / Беспощадный» («Мои нежные милые ласковые стихи», 1984). Насильственные социальные отношения в широком смысле — они и угрожают насилем, и вовлекают в насилие: «Какая мощная природа / Что страшно выйти со двора / За раз удушит, а за два / Под именем махроть-народа / Немедленно погонит вдаль / Вонзатъ карающую сталь / Во что-то мягкое» («Мои нежные милые ласковые стихи», 1984). Пронизана насилем и социальная экзистенция — не без помощи Пушкина, конечно: «Есть упоение в бою / С штыком у бездны на краю / Или с ракетой у бездны на краю / С нейтронной бомбой на краю / Как бы уже в раю / Заранее» («Мои нежные милые ласковые стихи», 1984). Не чужды насилению и дружеские отношения:

«Сорочку белую надену / Друзей спокойных приглашу / И всех на месте порешу / Они поймут — такое дело / Такого дела-то заради / Они меня бы тоже, бляди / Порешили / Если бы им первым в голову / пришло» («Следующие стихи», 1984). И даже любовные: «Вот жаркая, словно Освенцима печь / Любовью меня хочет женщина сжечь / Я голый стою перед нею и плачу / Рукою являя стыдливость девичью / Она же покрывавшая черным ус: / Не бойся — смеясь говорит мне — / мит унс / Бог» («Жизнь поэта», 1984).

Особенно детально тотальность насилия как универсальной формы отношений между советским субъектом и миром исследуется Приговым с цикле «Терроризм с человеческим лицом» (1981). Цикл начинается с «предуведомительной беседы» между Террористом и Милиционером, где последний, разумеется, квалифицируется как воплощение закона, а первый как «всё некритериальное, недефинированное и непросветленное всё это вместе». Однако, нарушая эту стройную бинарную оппозицию (космос / хаос), «наш» терроризм, в отличие от «их», западного, терроризма, в одном из стихотворений цикла характеризуется как будничнейший и бескорыстнейший, а, следовательно, почти гуманный:

*На Западе террористы убивают людей  
Либо из-за денег, либо из-за возвышенных идей*

*А у нас если и склоняются к такому —  
Так по простой человеческой обиде или по злопамятству какому*

*Без всяких там денег, не прикидываясь борцом  
И это будет терроризм с человеческим лицом*

А в другом тексте: «В созерцании пусть отвлеченном, но чистом / Мне открылось, что Милиционеру под стать / В полной мере у нас еще нет Террориста / Чтоб обоим в величье пред небом предстать».

Легкость подобных переходов от гармонии к террору (от космоса к хаосу) программно демонстрируется в первом же стихотворении цикла. Это «апроприация» — одна из самых эффектных у Пригова:

*Склоняясь у гробового входа  
Не то, что мните вы — язык  
Не слепок, не бездушный лик  
В нем есть душа, в нем есть свобода  
В нем есть любовь, в нем есть язык  
Гады!*

Отталкиваясь от четверостишия Тютчева («Не то, что мните вы, природа: / Не слепок, не бездушный лик — / В ней есть душа, в ней есть свобода, / В ней есть любовь, в ней есть язык...»), нарушая его тавтологией («не то, что мните вы — язык <...> в нем есть язык»), добавляя строчку из Пушкина («Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), а главное — завершая апроприацию сугубо приговской короткой нерифмуемой строчкой: «Гады!», — Пригов зримо трансформирует классические размышления о мудрости жизни и природы в агрессивный жест злобного поучения и оскорбленного наставления, явный пример «простой человеческой обиды или злопамятства какого» — или, иначе говоря, «терроризма с человеческим лицом». Важно в этом стихотворении и повторение слова «язык» — именно язык, не исключая и высокую культурную традицию, выступает как медиум насилия.

Субъект этого цикла — носитель языка насилия и его жертва. Что означает, в первую очередь, его постоянное страдание от окружающего и направленного именно на него насилия: «Посредине мироздания / Среди маленькой Москвы / Я страдаю от страдания / Сам к тому ж ничтожно мал». Результатом приспособления к постоянной опасности насилия является самоограничение и минимизация потребностей субъекта (попытка их осуществить неизбежно приведет к эскалации насилия):

*Я бросил пить, курить пытаюсь бросить  
Кофий не пью, да и не ем почти  
Я воспитаю из себя для пользы  
Советский и неприхотливый тип*

*Который будет жить здесь чем — не знамо  
Всех злонамеренных сводя с ума  
Которому Спартак что, что Динамо  
Которому что воля, что тюрьма*

Однако, другой стороной языка насилия, владеющего «советским и неприхотливым» субъектом, становится его чувство ущемленности, экзистенциальной обиды, служащей универсальным оправданием для насилия — или, по крайней мере, желания насилия как главного механизма мировой «справедливости». Шедевром, воплотившим эту логику с наибольшим комизмом, становится в «Терроризме с человеческим лицом» знаменитое теперь стихотворение «Женщина в метро меня лягнула»:

*Женщина в метро меня лягнула  
Ну, пихаться — там куда ни шло*

*Здесь же она явно перегнула  
Палку, и всё дело перешло  
В ранг ненужно-личных отношений  
Я, естественно, в ответ лягнул  
Но и тут же попросил прощенья —  
Просто я как личность выше был*

Пихание, т. е. физическое насилие, однозначно квалифицируется советским субъектом как форма интимности («и всё дело перешло / в ранг ненужно-личных отношений»), причем с отчетливым сексуальным оттенком (подчеркнуто анжамбеманом «перегнула / палку»). Однако, «интимность», установленная таким образом, не может удовлетворить героя, если он не доминирует над «другим», если ему не принадлежит позиция силы. И эта позиция достигается «пируэтом», состоящим из комически противоречащих друг другу жестов: «Я, естественно, в ответ лягнул / Но и тут же попросил прощенья». Завершающая стихотворение нерифмующаяся строчка «Просто я как личность выше был» подтверждает успех выбранной стратегии: сочетание грубого насилия с мнимой «воспитанностью» полностью выводит героя из состояния ущемленности, обеспечивая его превосходство над «другим» («другой»!) как физически, так и символически. Хотя, разумеется, противоположная направленность этих жестов в сочетании с сексуальным подтекстом «ненужно-личных отношений» вызывает комический эффект, подрывая тем самым и борьбу за превосходство, разворачивающуюся в метро, и интимность, достигаемую путем пихания и лягания.

Переход от чувства неполноценности к насилию, реальному или символическому, мечтательному или идеологическому — как воплощению «духовного превосходства», разворачивается в этом цикле в различных контекстах, тем самым обнажая связь между насилием и тавтологией как риторической доминантой советского сознания. В бытовом контексте:

*Что ж ты, пес, кусаешь-лаешь  
Ну, положим, я не твой  
Не возлюбленный хозяин  
Но ведь все-таки я живой  
Я имею тоже право  
А ты пес — поган, нечист  
Ты есть чистый террорист  
Рейган недобитый*

Культурном:

*Вот бронзовый, Пушкин, и глупый стоишь  
А был уж как хитрый ты очень  
А я вот живой, между прочим  
А я вот по улице Горького  
Гуляю и думаю: Ишь!  
Забрался на цоколь гранитный  
Поэзией руководишь!  
А вот как ужасную бомбу  
На город Москву опустить  
Погибнут тут все до единого  
И некем руководить*

Политическом:

*Американцы в космос запустили  
Сверхновый свой космический корабль  
Чтобы оттуда, уже с места Бога  
Нас уничтожить лазером — во, бля!*

*Ну хорошо там шашкой иль в упор  
Из-под земли, из-под воды, из танка  
Но с космоса, где только Бог и звезды!  
Ну просто ничего святого нет! —  
Во, бля!*

Обида за Бога, оскверненного американской космической программой, особенно комична рядом со стихотворением, в котором тот же голос радостно оправдывает покушение на Папу Римского дискурсом советского идеологического насилия: «Они мертвы для нас заранее / Священнослужители, стало быть / Хотя вот их и подстрелить / Не преступленье, стало быть...». Но Бог в этих стихах не противостоит насилию и не безразличен к нему. Парадоксальным образом, в мире приговского советского субъекта Бог существует не вопреки идеологии, а в глубинном согласии с ее внутренней логикой: вокруг Бога вырастает некая метафизика советского мира. Но *отношения с Богом* и вообще трансцендентным также разворачиваются у Пригова через насилие, в свою очередь, неизбежно проходящее через «монаду» телесности.

«Сила неба» у Пригова — несет в себе угрозу насилия, даже когда хочет «счастьем дарить»: «Везде найду тебя, едрить / Чтоб счастьем вот одарить — / Не уйдешь родимый» («Стихи различной стоимости»,

1981). «Сила неба» легко трансформируется в монструозную и страшную «ебитскую силу»: «Ебитская сила сидит на ветвях / И песни в ночи распевает / И клювом стальным раскрывает / Невидные складки, укрытые в днях // Одну вот такую раскроет / В соседстве родных деревень / Оттуда огромная выплывет тень / И ладно что матом всех кроет / А то и пальцем шупает». Отсюда — один шаг до «Махроты вся Русь» (1984). Причем, как не случайно подчеркивается в этой книге, «весь мат, объявляющийся в пределах текста не житейски-повседневного, представляет собой как бы язык сакральный, ныне исчезнувший, изношенный в своей сакральности и обнаруживающийся как всплески неких чувств, не управляемых обычным житейским жизнепроявлением...». В приговской системе координат сакральная функция обцененной лексики (как известно, обоснованная в классической статье Б. А. Успенского)<sup>15</sup> переосмысливается как свидетельство неразделимой связи трансцендентальных сил с языком насилия, в сгущенном виде представленной матом.

Своего рода приговской комической теодицеей становится цикл «Тараканомехия», не случайно вобравший в себя стихи за почти тридцать лет — с 1978 по 2006 год. В этом цикле Пригов разворачивает перформанс божественного, причем в роли всемогущего Бога выступает «Я», а в роли рода человеческого — тараканы, с которыми устанавливаются многообразные отношения, в первую очередь, однако, основанные на насилии. В процессе изничтожения тараканы отождествляются то с хтоническими монстрами (силами хаоса), то с «нацменьшинством», то с жертвами политического геноцида. Зазор обострен и комичен: повседневная практика и ее «метафизические» интерпретации явно контрастируют друг с другом. Соответственно, и «Я», принимая на себя роль Бога, выступает то как сила космического порядка, то как правительство, то как воплощение политического террора, то как вражья сила («словно в Замбии расист», «мериканц во Вьетнаме»).

Борьба с тараканами изображается как поле неконтролируемо размножающихся аллегорий — но всё это аллегории высшей силы и трансцендентного: «Как намеренный уркан / Бродит ночью таракан / Среди кухни, например / Я же как милиционер»; «Да что поделаешь — это увь / В нас, и вне нас, и над нами». В своем роде эссенцией и одновременно гибридом разнонаправленных аллегорий трансцендентального становится вот это стихотворение:

<sup>15</sup> Успенский Б. А. Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии // Антимир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература / Под ред. Н. Богомолова. М., 1996. С. 9–107.



---

## ТЕЛО, НАСИЛИЕ, БОГ, ТАРАКАН

*Мой брат, таракан, и сестра моя, муха  
Родные, что шепчете мне вы на ухо*

*Ага, понимаю, что я мол подлец  
Что я вас давлю, а наш общий Отец*

*На небе бинокль к глазам свой подносит  
И всё замечает и в книгу заносит*

*Так нет, не надейтесь, когда б заносил  
Что каждый его от рожденья просил*

*То жизнь на земле уж давно б прогорела  
Он в книгу заносит, что нужно для дела*

Одновременно возникает систематическое уподобление «себя» (и человека вообще) таракану и мухе: как в процитированном выше — «мой брат, таракан, и сестра моя, муха». Этим мотивом подчеркивается не ничтожество, а именно «монадность» субъекта — неотличимость от насекомого, стремящегося избежать божественного насилия любой ценой:

*Они кричат как маленькие дети  
И крыльшками сухонькими бьют  
А все кругом их настигая бьют  
Вот так и мы живем на белом свете*

\* \* \*

*Что человек средь напастей немислимых?  
Он таракан безумный но осмысленный*

*Он по ночам на кухне веселится  
Покуда безразмерная десница  
Не включит свет, и он тогда стремглав  
Бежит безумный за ближайший шкаф*

*И там сидит и шепчет про себя  
Ну, погоди!*

Так в «Тараканомахии» строится «мерцательный» образ субъекта: жестокого Бога по отношению к тараканам — и таракана по отношению к Богу: «Мама временно ко мне / Въехала на пару дней / Вот я

представляю ей: / Это кухня, туалет / Это мыло, это ванна / А вот это тараканы / Тоже временно живут / Мама молвит неуверенно: / Правда временно живут? — / Господи, да все мы временны!» В другом важном для Пригова цикле «Фантасмагории обыденной жизни» (1983) отношения Бога с человеком описываются в «тараканоподобных» терминах: «А Он поднимет крышу, улыбнется / И шарит по углам рукой / Поймает бедного, а тот дрожит и бьется / Господь в глаза посмотрит: Бог с тобой — / Что бьешься-то». Странно ли, что о Боге приговскому субъекту напоминает все тот же таракан: «Вот он! вот он! в небе мчится! / Не подделка, не обман / И не ангел, и не птица / А огромный таракан / Ближе! ближе! уж вблизи! / Боже Правый! — пронеси!»; «Ах ты мать твою етить! / Кто-то по небу летить / Необъемный и невеский / С крыльшками в трещинах / То ль дитя, то ли женщина / То ли ихний, то ль советский / То ль с иных небесных тел / Вот и мимо пролетел».

Возникает квази-метафизическая тавтология: человек равен таракану и Богу, таракан равен человеку и Богу, Бог равен таракану... Но важно подчеркнуть: основанием этой тавтологии служит насилие — именно насильственная власть или подвластность насилию, безжалостному и немотивированному, фактически *уравнивает* человека, таракана и Бога. Это равенство острее всего воплощено в трагифарсовой версии распятия из цикла «Дистрофики» (1975), где Христа, в соответствии с традицией русского модернизма, заменяет автор — «поэт Дима». Но это возвышение осуществляется и соседством «разбойников» — мухи и жука навозного:

*Посадили муху  
Д'на черемуху.  
Посадили жука навозного  
Д'на дерьмо колхозное.  
А меня, поэта Диму,  
Д'на кол посадили.  
И поем мы все втроем  
Весело поем*

Из этих монадных уподоблений и расподоблений возникает еще один мотив, впоследствии порождающий целую самостоятельную ветку приговских перформансов субъектности: это *мотив монстра*. Дело не только в уподоблении «Я» таракану, дело и в том, как «Я» могло бы быть воспринято с точки зрения таракана: «Меня ж на пути им поставила вещего / С большими зубами, с глазами горящими / Чтоб всех загубил, так и не замоля / Себе прощения» («Мои нежные милые ласковые стихи», 1984). Но, пожалуй, еще важнее в этом контексте сама «тараканья перспектива»: именно таракан (подобно мухе у Кабакова) стано-

вится у Пригова наиболее емким воплощением «монадного» субъекта, или, иными словами, осколка личности, нарратива, смысла, способного замещать собой целого субъекта. В монструозности соединяется и распад субъектного единства, и неискоренимая связь любой авторитетной позиции с насилием; и пронизанная насилием метафизика советского мира, и ее эстетическое остранение, связанное с уходом от «монолитной» перспективы в пользу «монадной» и множественной... Как полагают Д. Гольинко-Вольфсон, именно из мотива монстра вырастает и особая постмодернистская «теология» позднего Пригова, и его увлечение «новой антропологией» в 2000-е.<sup>16</sup>

Монструозность производна от «монадного» понимания субъекта, но в то же время Пригов видит в ней потенциал новой позиции художника. Показательно, что как монстры близкие друзья изображаются Приговым и в громадном цикле визуальных работ «Бестиарии». И в «Открытом письме (к моим современникам, соратникам и ко всем моим)» (1984), и в цикле «Фантасмагории обыденной жизни» (1983), и в более позднем «А вот другие» (1985) этот мотив трансформируется в гипертрофированную романтико-модернистскую мифологию художника-монстра, священного чудовища, обладающего фантасмагорической биографией и супер-эксцентричного в повседневной жизни, но именно в силу этих особенностей и способного к коммуникации с «иными мирами», например: «Я никогда не ходил в храбрцах и меня всегда, сознаюсь, подташнивало от необходимости даже заурядного, каждодневного геройства, поэтому не мог я без удивления и некоторого даже омерзения следить, как известный вам Владимир Георгиевич Со рокин с помощью обыкновенного портфеля или папки врезался в черепа и грудные клетки даже не противостоящих ему, а просто не минующих его. Говорят, он не всегда был таким, и в детстве его обнаруживали в обществе мышей, тараканов и птиц. Но я уже застал его таким, однако же видел двух его дочек и жену, и они не возражали против его неистовств». Или:

*Булатов грозный, не губи  
Мою погубленную душу!  
Но он хвостом лишь крепче бьет  
Плотнее прижимая уши  
На лапках скрюченных сидит  
Его астральное же тело*

<sup>16</sup> См.: Гольинко-Вольфсон Д. Место монстра пусто не бывает (Божественное и чудовищное в телеологическом проекте Д. А. Пригова) // Новое литературное обозрение. 2010. № 105 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/dm23.html>).

*Уже летит, уж улетело  
И сверху строго так глядит  
Страшно!  
Да всем страшно*

Безличность и даже, в конечном счете, стереотипность этой дискурсивной практики будет обнажена Приговым в позднем цикле «Лирические портреты литераторов» (1992), где в том же фарсово-мифологическом виде, как некие пародийные демоны, предстанут и классики — от Пушкина до Ахматовой. Например:

*Ее подружка с трактористом  
Всю ночь гуляла до утра  
Когда же по траве росистой  
Домой вернулась, то она  
Подружку стала вопрошать:  
Ну, что? —  
Ах, Анна, тебе не понять! —  
Отвечала подружка  
Отчего же, — сказала Анна —  
я и медведицу могу понять! —  
И та упала замертво*

\*

*Вот Тютчев лезвием вскрыл вену  
А кровь течет и не течет  
Язвительно и откровенно  
Он редким каплям счет ведет  
До вечера  
Потом одев камзол остылый  
Летит на бал, зане постылый  
Лишь только входит в зал — мгновенно  
Кровь диким фонтаном забрызгивает всё*

\*

*На чашечке цветка Тургенев  
Прозрачный мед невидный пьет  
И ножки, как балетный гений  
То вдруг совет, то разовеет  
То бородой по самый пах  
Вдруг зарастет что патриарх  
Вселенский*

Пригов никогда не утрачивает способности к критической дистанции и всегда отчетливо демонстрирует, как в прошлом репрессированные, а ныне децентрализованные, «монады» субъектности и оформляющие их дискурсы неосознанно сохраняют внутри себя стремление к абсолютной власти — нередко оформляемое по образцу советского мифологического нарратива (претендовавшего, как помним, на роль «объективной истины»). Ведь, по Пригову, «даже самый маленький дискурс, мелкий, он в момент своей борьбы за право на жизнь выглядит в качестве репрессированного и как бы угнетаемого. Но на самом деле внутри него уже есть амбиции тоталитарные, просто не замечаемые. И не дай Бог...» (НК, 68).

Кризис советского субъекта происходит около 1986 года, когда Пригову становится ясно, что советский субъект окончательно рассыпается на монады, поскольку идеологический «клей» окончательно высыхает. Именно в этот момент он начинает говорить о «новой искренности», и важнейшим экспериментом в этом направлении становятся «Обращения к гражданам», которые Пригов расклеивает по Москве (в основном, в Беляево) и раздает знакомым при встрече и за которые его в ноябре 1986-го (уже при Горбачеве) задерживают и отправляют в психушку, откуда его, к счастью, удается быстро вызволить.

«Обращения» заслуживают отдельного анализа, но, читая их (наиболее полный их свод выходит в томе Пригова «Москва» издательства НЛО), отчетливо понимаешь, насколько неверно понимание «новой искренности» как отказа от постмодернистских игр с субъектом и возвращения к «аутентичному я». Разумеется, никакого «аутентичного я» Пригов не признает! Как отмечал М. Ямпольский (в докладе на Приговских чтениях в Эрмитаже в 2012 году), для Пригова искренность интересна как особый аффективный прием, придающий высказыванию статус подлинности, независимо от его реального содержания. Приговская «новая искренность» прямо вытекает из его изучения советской субъективности — строго говоря, монады, составлявшие советского субъекта, отъединяются от целого (фантомно, но существовавшего в качестве рамки) и начинают жить своей жизнью, что в приговском мире означает гипертрофированный рост. Более того, именно начиная с «новой искренности» приговская перформативность приобретает программный характер, поскольку все эти обретшие суверенность монады советской субъективности он наполняет собственным биографическим и психологическим опытом, он в эти «имиджи» вживается, неизменно сохраняя при этом острающую дистанцию. Именно это существование невидимого автора во многих имиджах при устойчиво неполном отождествлении с ними становится его артистическим *модусом вивенди* и двигателем всего монументального «проекта ДАП».

## Условность как данность

(Из книги «Поэтический Петербург  
Александра Кушнера»)\*

**В** 1976 году Александр Кушнер написал стихотворение, которое можно по праву назвать одним из программных для него — «Как клен и рябина растут у порога...»:

Как клен и рябина растут у порога,  
Росли у порога Растрелли и Росси,  
И мы отличали ампир от барокко,  
Как вы в этом возрасте ели от сосен. (246)<sup>1</sup>

Конечно, детство петербургских, ленинградских детей заведомо выигрышно тем, что они растут в городе-музее. У них есть некая изначальная фора перед теми, кто вырос в других местах, — хотя уроженцы этих самых других мест, наверное, тоже ощущают какие-то свои преимущества, но — *другие* преимущества. Впрочем, и в Северной столице растут разные дети: не все они способны глубоко прочувствовать историко-культурную ауру города. Здесь многое зависит от воспитания, от семьи.

Саше Кушнеру повезло в том смысле, что его детский интерес к литературе, к искусству был замечен и поддержан

---

\* Книга «Я в этом городе провел всю жизнь свою...»: Поэтический Петербург Александра Кушнера» готовится к изданию в Московском государственном областном социально-гуманитарном институте (г. Коломна).

<sup>1</sup> Произведения поэта цитируются по наиболее полному на сегодняшний день собранию его лирики: *Кушнер А. Избранное*. М., 2005 (с указанием в скобках после цитаты номера страницы). Исключения оговариваются особо. Даты написания стихотворений любезно сообщены нам самим автором, которому мы признательны за ценные советы и уточнения, а также за общую доброжелательную оценку нашего труда.

в семье. Он вспоминает, как его отец — морской инженер, образованный, интеллигентный человек, — заметив, что мальчик сочиняет стихи, стал читать ему «Одиссею» в переводе Жуковского. «Факты искусства, факты словесности, — пишет о поэте И. Роднянская, — с детства и не спросясь вошли в его коренную картину мира <...>; она рассыпалась бы без этих ориентиров внутреннего опыта».<sup>2</sup> Она, уточним, не то что рассыпалась бы — она бы просто не сформировалась, или сформировалась бы иначе.

Говоря о своих ранних художественных впечатлениях, Кушнер замечает: «Ну и, разумеется, Эрмитаж с его античными залами, мировая живопись, музыка — своей жизни без них я не мыслю».<sup>3</sup> Как раз с «посещения» Эрмитажа мы и начнем разговор о тех петербургских сюжетах поэта, которые связаны с искусством — живописью, скульптурой, архитектурой и, конечно, литературой. А начало музейного маршрута подсказано самим автором: залы античной культуры.

В первой книге Кушнера («Первое впечатление») помещено стихотворение «Ваза» (1962), запечатлевшее на языке лирики необычный изобразительный сюжет — допущенное древним мастером парадоксальное пространственное смещение:

На античной вазе выступает  
Человечков дивный хоровод.  
Непонятно, кто кому внимает,  
Непонятно, кто за кем идет.

Глубока старинная насечка.  
Каждый пляшет и чему-то рад.  
Среди них найду я человечка  
С головой, повернутой назад. (25)

Что дает основание связывать эти стихи с посещением Эрмитажа? Мы специально обошли (в ноябре 2012 года) залы античного искусства, но вазы с таким сюжетом не обнаружили. Впрочем, за полвека экспозиция могла измениться. Для нас важнее признание самого Александра Семеновича, в ответ на наш вопрос о происхождении этих стихов заметившего в беседе: «Кажется, видел в Эрмитаже...». Того, что он сам считает стихотворение «эрмитажным», нам, в общем, достаточно.

---

<sup>2</sup> Роднянская И. Поэт меж ближайшим и вечным // Роднянская И. Художник в поисках истины: [Сб. статей]. М., 1989. С. 159.

<sup>3</sup> Кушнер А. «Поэт в жизни должен быть застегнут на все пуговицы. Другое дело — стихи» / Рубрику ведет О. Ципенюк // Огонёк. 2013. № 4. 4 февраля. С. 27.

Между тем, необычное изображение дает поэту повод для лирической рефлексии и своеобразного иносказания. Оно подсказывает ассоциативный путь от этого «человечка» к лирическому герою стихотворения, незаметно «подменяющему» собой первого. Ведь «голова, повернутая назад» в этом контексте означает некий элегический «комплекс», зрительно обозначенное обращение к прошлому, а оно, в свою очередь, соотносено с душевным опытом именно лирического героя:

Что он видит? Горе неуместно.  
То ли машет милая рукой,  
То ли друг взывает — неизвестно!  
Потому и грустный он такой.

Верность намеченного лирического «переключения» подтверждается дальнейшими строками: «Старый мастер, резчик по металлу, / Жизнь мою в рисунок разверни...» (и так далее; курсив наш). Образ лирического героя действительно выходит на первый план. Само стихотворение важно еще и тем, что являет собой один из первых случаев поэтического обращения Кушнера к античности, со временем ставшей важнейшей темой его творчества («Греческую мифологию / Больше Библии люблю, / Детскость, дерзость, демагогию, / Верность морю, кораблю», 1995; 533).

Новое подтверждение пристрастия к античности обнаруживаем, когда продолжаем «прогулку» с Кушнером по первому этажу Эрмитажа и попадаем в зал с римскими гробницами, одна из которых вдохновила поэта на создание стихотворения «Как буйно жизнь кипит на стенках саркофага...» (1979):

Как буйно жизнь кипит на стенках саркофага!  
Здесь и весна, и страсть, и гордый Ипполит  
С собакой и конем, не сдерживая шага,  
От мачехи письмо отвергнуть норовит.

Стояли долго мы пред мраморным рассказом,  
Смерть жизнью с четырех сторон окружена  
И льнет к морским волнам, ступеням и террасам,  
К охоте и любви, за камнем не видна. (288)

На всех четырех стенках гробницы действительно изображены эпизоды мифа о Федре, полюбившей своего пасынка Ипполита и отвергнутой им. Оклеветанной ею в отместку Ипполит погибает по воле отца, Тесея, попросившего морского бога Посейдона наказать сына. Навеванные видом саркофага стихи парадоксально (мы бы сказали — по-



«баратынски», если вспомнить своеобразную, тоже парадоксальную, поэтическую апологию смерти в стихах одного из любимых Кушнером поэтов: «Даешь пределы ты растенью, / Чтоб не покрыл гигантский лес / Земли губительную тенью, / Злак не восстал бы до небес»)<sup>4</sup> заостряют мотив благотворности смерти как неиссякаемого материала для искусства:

Там кто-то горько спит, — живые только сладко  
Спят, — мерно обойдя его со всех сторон,  
Мы видим: жизнь и смерть — единая двойчатка,  
На смертном камне мир живой запечатлен.

Конюших провести беспечною гурьбою,  
Кормилицу пригнуть, морской раскинуть вал...  
Жизнь украшает смерть искусною резьбою,  
Без смерти кто бы ей сюжеты обновлял?<sup>5</sup>

Зная о внимательности, зоркости лирического героя Кушнера, мы поначалу готовы удивиться одной кажущейся неточности по отношению к скульптурному «источнику» стихов. Несмотря на то что в мифологическом сюжете гибель застает Ипполита на морском берегу, — ни на одной из четырех стенок саркофага море не изображено. Между тем остальные детали абсолютно точны: древний скульптор изобразил и «беспечную гурьбу конюших» (у них действительно «беспечные» лица с тенью улыбки), и кормилицу — причем дважды, и оба раза фигура ее наклонена («кормилицу пригнуть»), особенно выразительно в той сцене, где Фэдра передает ей письмо для Ипполита.

И все-таки море упомянуто в стихах не случайно. Ведь в них можно увидеть не только пространство греческого мифа, но и, так сказать, пространство лирического героя. Да, жизнь «буйно кипит» на стенках древнего саркофага, но поэтический «осмотр» музейного экспоната происходит ныне, в современном городе. Городе, тоже находящемся на берегу

---

<sup>4</sup> Баратынский Е. А. Смерть // Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников / Сост. С. Бочаров. М., 1987. С. 66. О творческом интересе Кушнера к Баратынскому см. подробнее: Кулагин А. «Пироскаф» Баратынского в современной поэзии // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 152–157; Гельфонд М. М. «Читателя найду в потомстве я...»: Баратынский и поэты XX века. М., 2012. С. 162–178.

<sup>5</sup> Ср. в более раннем стихотворении «Но и в самом легком дне...» (1965): «Но и в самом легком дне, / Самом тихом, незаметном, / Смерть, как зернышко на дне, / Светит блеском разноцветным. <...> Но без этого зерна / Вкус не тот, вино не пьется» (62).

моря и впадающей в него большой реки: «Смерть жизнью с четырех сторон окружена / И льнет к морским волнам, ступеням и террасам, / К охоте и любви, за камнем не видна». Морские (и речные — ведь Эрмитаж смотрит прямо на Неву, а первый этаж усиливает невольное ощущение близости воды) волны, «ступени и террасы» ассоциируются как с Древней Грецией, так и с Петербургом, с его городским пейзажем. Кушнер вольно или невольно воспринял античный миф как петербуржец, «удвоил» лирическое пространство стихотворения. Как в саркофаге «смерть жизнью с четырех сторон окружена», так и сам этот саркофаг, вместе с музеем, в котором он находится, «с четырех сторон» окружен в стихах Петербургом и петербургскими водами.

В экспозиции Эрмитажа, уже на втором этаже, есть особенно важный для нашего героя раздел — раздел голландской живописи (точнее, два «голландских» раздела — искусства XV–XVI веков и искусства XVII века). Кушнер вообще любит голландских мастеров. Одному из них — Вермееру — он посвятил объемистое, очень тепло написанное эссе «Дельфтский мастер».<sup>6</sup> Отзвуки увлечения голландской живописью звучат в его стихах в разные годы («Никогда не наглядеться...», 1965; «Неужели увижу сегодня, не может быть...», 1984; «Лучше Дельфта в этом мире только Дельфт на полотне...», 1989; «Питер де Хох оставляет открытой калитку...», ок. 2010). Они не всегда бывают связаны с полотнами, хранящимися именно в Эрмитаже, — хотя второе из упомянутых в скобках стихотворений навеяно, по признанию самого поэта, эрмитажной выставкой картин из Дрезденской галереи, в числе которых была и вермееровская «Девушка, читающая письмо»: «...я спешил к ней, как на любовное свидание».<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Впервые опубликовано: Новый мир. 1997. № 8.

<sup>7</sup> Кушнер А. Дельфтский мастер // Кушнер А. Аполлон в траве: Эссе. Стихи. М., 2005. С. 261. Любопытно, что лирический отклик (тоже своего рода «любовное свидание») полотно Вермеера вызвало и у Александра Галича — в остросоциальной, как обычно бывает у этого поэта, песне 1973 года «Письмо в семнадцатый век»: «Уж так ли безумно намеренье — / Увидеться в жизни земной?! / Читает красотка Вермеера / Письмо, что написано мной. <...> Я к ней написал погалантнее, / Чем в наши пишу времена... / Смеркается рано в Голландии, / Но падает свет из окна» (Галич А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным приложением / Сост. А. Костромин. М., 2003. С. 405). Оба поэта отталкиваются от конкретного изображения на картине: если у Галича обыгран «свет из окна» (он важен в цветовой гамме полотна), то Кушнер, обязательно задерживая внимание и на нем, перечисляет еще и детали интерьера: «Неужели в глаза мои хлынет жемчужный свет, / Напоенный голландской, приморской и мгливой, влагой? / Баснословная скатерть и в кнопочках табурет; / Или кресло? С почтовой в руках замерев бумагой» (Кушнер А. Дневные сны: Книга стихов. Л., 1986. С. 10). Десятилетием раньше лирический герой Кушнера ока-

Так вот, некоторые картины из голландской коллекции Эрмитажа дали эмоциональный импульс не только Кушнеру-зрителю, но и Кушнеру-поэту, «подказали» ему лирический сюжет — причем внешне порой от Петербурга далекий.

В 1966 году написано стихотворение «Поклонение волхвов». Это редкий для поэзии Кушнера случай, когда лирическая ситуация развивается в Москве:

В одной из улочек Москвы,  
Засыпанной метелью,  
Мы наклонялись, как волхвы,  
Над детской колыбелью.

И что-то, словно ореол,  
Поблескивало тускло,  
Покуда ставились на стол  
Бутылки и закуска.

Мы озирали полумглу  
И наклонялись снова.  
Казалось, шурились в углу  
Теленок и корова. (75)

Образный строй стихотворения, кажется, уже ясен: домашнее празднование появления на свет младенца-москвича воссоздано на мифопоэтическом фоне евангельского эпизода поклонения волхвов. Но сам этот эпизод подан здесь не отвлеченно, а пропущен через конкретное живописное изображение, отсылка к которому придает бóльшую поэтическую конкретность и содержанию стихов:

Как будто Гуго ван дер Гус  
Нарисовал всё это:  
Волхвов, хозяйку с ниткой бус,  
В дверях полоску света.

---

заялся в Эрмитаже на другой привозной выставке — египетского искусства («Загробное блаженство фараона...», 1974), но в тот раз он был настроен иронически, если не сказать травестийно: «Тысячелетья — нолик, нолик, нолик. / Нам продал с рук билеты алкоголик, / И мы проникли в сказочную дверь. / Вот что отрыли заступ, дрель и ломик!..» (Кушнер А. Голос: Стихотворения. Л., 1978. С. 87).

И вообще такой покой  
 На миг установился:  
 Не страшен Ирод никакой,  
 Когда бы он явился.

В тексте стихотворения упомянут голландский художник XVI века — автор находящегося в Эрмитаже триптиха, состоящего из картин «Поклонение волхвов» (центральная часть), «Обрезание Иисуса» (левая створка) и «Избиение младенцев» (правая створка). Автор стихотворения явно держит в уме весь триптих — обыгран сюжет не только центральной его части (на которой, кстати, изображены, в соответствии с преданием, «теленки и корова»), но и правой: «Не страшен Ирод никакой...». Так московская атмосфера стихов, ощущение которой к концу стихотворения нарастает («Под стать библейской старине / В ту ночь была Волхонка. / Снежок приветствовал в окне / Рождение ребенка. / Оно собрало нас сюда / Проулками, садами, / Сопровождаясь, как всегда, / Простыми чудесами»; «снежок» и «проулки» здесь вполне московские, а название улицы прозрачно ассоциируется с «волхвами», хотя реально топонимически не имеет к ним отношения), оттеняется все-таки петербургской, а именно «эрмитажной», ассоциацией. В этом смысле помещенный в московское пространство лирический герой остается петербуржцем, с его культурно-исторической памятью.

Своеобразный апофеоз голландской коллекции Эрмитажа — картины Рембрандта, три из которых вызывают, судя по стихам, особый интерес поэта.<sup>8</sup> О том, что лирический сюжет стихотворения «Почему одежды так темны и фантастичны?..» (1983) связан с полотном Рембрандта «Давид и Ионафан», подробно сказано в статье Е. В. Невзглядовой.<sup>9</sup> Картина «Давид и Урия», изображающая того же Давида, теперь уже царя (на предыдущей картине он пока лишь царевич), и мужа соблазненной им Вирсавии, Урию, которого Давид отправляет на верную смерть, — эта картина дала импульс для написания стихотворения «Рембрандт Харменс ван Рейн сам себе наскучил...» (2012):

Рембрандт Харменс ванн Рейн сам себе наскучил:  
 Сколько можно смотреть на царя Давида

<sup>8</sup> Именно Рембрандт как автор картины «Ночной дозор» «подсказал» Кушнеру и лирический сюжет одноименного стихотворения (1964), и название авторского сборника 1966 года (см.: *Лихачев Д. С.* Кратчайший путь: [Предисл.] // *Кушнер А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 4).

<sup>9</sup> См.: *Невзглядова Е.* Пятая стихия: (О книге стихов А. Кушнера «Таврический сад») // *Невзглядова Е.* О стихе. СПб., 2005. С. 200–201.

И несчастного Урию? Темный случай,  
Ветхий мрак, непростительная обида. <...>

Выйти б на полчаса из густого мрака,  
Петербургские башни увидеть, шпили,  
Да не в силах он в сторону сделать шага,  
Так они ненавидели и любили!<sup>10</sup>

В центре лирической ситуации — «зависимость» художника от своего творения, которое обыграно в стихах по-зрительски точно: фон на картине действительно представляет собой «густой мрак», из которого психологически хочется вырваться и нам, и художнику, который, однако, обречен оставаться в нем вместе со своими героями — «так они ненавидели и любили». Любопытно, что здесь, как и в случае со стихами о гробнице с изображением героев мифа о Федре и Ипполите, пространство классического полотна и петербургское пространство словно соединяются: кажется, что из картины можно выйти так же, как из здания Эрмитажа...

Третью картину поэт упомянул в одной из миниатюр большого (36 стихотворений-восьмистиший) цикла «Стансы». Созданный за две с небольшим недели (с 16 февраля по 4 марта 1994 года) и вошедший в авторский сборник «На сумрачной звезде» (1994), он представляет собой как бы книгу в книге. «Стансы» — своеобразная мозаика, лирический дневник, зарисовки (порой обретающие почти эпиграмматическое звучание) по какому-то поводу, срез настроений, ключ, если угодно, к повседневному бытию (а то и просто быту) поэта и к его литературно-художественным впечатлениям (например: «И Фет не о любви писал бы, — говорите, — / Когда бы жил сейчас: всё сказано о ней...», 503; или: «У Кандинского козявочки, букашечки, спирали / Преисполнены немислимой отрады и печали...», 50). Конечно, не раз появляется в цикле и Петербург — причем, порой в неожиданном, парадоксальном ракурсе, словно оспаривая устойчивое поэтическое представление о самом себе: «Вам не понравился бы Петербург десятых / Годов, не знаете вы ничего о нем. / Повсюду дворники с навозом на лопатах, / Что измельчен в труху и ходит ходуном / В июльском воздухе...» (505). Так вот, в предпоследнем восьмистишии цикла и обнаруживаем упоминание картины голландского мастера:

---

<sup>10</sup> Кушнер А. «Рембрандт Харменс ван Рейн сам себе наскучил...» // Знамя. 2013. № 5. С. 5.

Оказывается, старик  
Рембрандтовский — еврей,  
А сколько лет висел ярлык,  
Что просто он старик!  
Но разве мог тогда музей  
Позволить хоть на миг  
Себе такое? Бедный лик!  
«Скорей, певец, скорей!» (509)

Нынешний посетитель Эрмитажа в самом деле видит под этим полотном Рембрандта табличку с надписью «Портрет старика-еврея», но так было не всегда. В путеводителе по музею, например, 1975 года картина названа «Портрет старика».<sup>11</sup> Судьба названия симптоматична для нашей истории советского и постсоветского времени. Известно, что антисемитизм был фактически частью государственной внутренней политики и проявлялся порой на бытовой почве. При этом само слово «еврей» из уст официальных лиц и в печати не звучало, «стыдливо» обходилось. Такой национальности как бы не существовало, между тем сама графа «национальность» в паспорте исчезла только после распада СССР, до этого создавая проблемы для тех, чья национальная принадлежность оказывалась «сомнительной». «...Я всю жизнь прожил, — признается поэт, — с сознанием русского человека, но всякий раз, сталкиваясь с антисемитизмом, становился евреем».<sup>12</sup> Отметим в стихах неожиданное, на первый взгляд, употребление слова «ярлык», менее всего вызывающее ассоциации с музейным полотном. *Ярлык* бывает прицеплен к товарам в магазине, но здесь он, кажется, заимствован из лексикона глухих советских времен, когда «навешивались ярлыки» идеологического свойства, погубившие не одну судьбу и не одну карьеру. Вот и старик на картине Рембрандта получил ярлык, то есть ложное название. Случай для советской «культурной политики» нередкий: достаточно вспомнить, как опера Глинки «Жизнь за царя» превратилась в «Ивана Сусанина»...

Восьмистишие «Оказывается, старик...» завершается цитатой из лермонтовской «Еврейской мелодии (Из Байрона)». Уже одно название его само по себе подключается к лирической теме миниатюры Кушнера; но этого мало. Напомним текст классического стихотворения: «Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей! / Вот арфа золотая

---

 <sup>11</sup> См.: *Персианова О. А.* Эрмитаж. Л., 1975. С. 160.<sup>12</sup> *Кушнер А.* «Поэт в жизни должен быть застегнут на все пуговицы. Другое дело — стихи». С. 26.

<...>. Пусть будет песнь твоя дика. Как твой венец, / Мне тягостны веселья звуки! / Я говорю тебе: я слез хочу, певец, / Иль разорвется грудь от муки». <sup>13</sup> Фраза «Скорей, певец, скорей!», поставленная Кушнером в сильной позиции, в финале, сразу же вызывает в памяти читателя начало лермонтовской строки: «Душа моя мрачна». Эта фраза Кушнером опущена, но подразумевается: если читатель не помнит лермонтовских стихов, то финальное восклицание-цитата остается просто непонятным. Душа современного поэта «мрачна» от того, что так драматично (трагично!) и при этом до абсурда нелепо (на уровне замены «ярлыков») складывается в двадцатом столетии и судьба еврейства, и вся наша общая историческая судьба. О слезах и муках, сопровождающих жизнь евреев в России — и не только в России, — поэт вскоре еще напишет, и напишет опять «с оглядкой» на портрет работы Рембрандта.

Это произойдет в 1998 году, когда из-под пера Кушнера выйдет стихотворение «Достигай своих выгод, а если не выгод...», обладающее мощным трагическим звучанием и при этом предельно насыщенное историко-культурными ассоциациями. В этом отношении оно уникально даже для Кушнера, вообще, как известно, склонного соотносить свой лирический сюжет с сюжетами или творческой судьбой других мастеров — неважно, какого вида искусства. Стихотворение строится как своеобразный воображаемый спор отца с сыном — Леонида Осиповича Пастернака, автора эссе «Рембрандт и еврейство в его творчестве», с Борисом Леонидовичем Пастернаком, автором романа «Доктора Живаго», в основе которого лежит уже христианское миропонимание. Получается, что сын «изменил» убеждениям отца — человека, от христианства действительно далекого (есть сведения, что, принимая кафедру в Школе живописи, ваяния и зодчества, Леонид Осипович отказался креститься). <sup>14</sup> «Присоединиться» к сыну лирическому герою стихов Кушнера мешает, конечно, не какая-то особая предрасположенность к иудаизму (ее нет), а острое сопереживание трагической судьбе еврейства в двадцатом веке:

И художник отец принимает к Рембрандту  
В споре с сыном-поэтом и учится сам,

---

<sup>13</sup> Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / Отв. ред. В. А. Мануйлов. Л., 1979–1981. Т. 1. 1979. С. 365.

<sup>14</sup> См.: Электронная еврейская энциклопедия — <http://www.eleven.co.il/article/13160> (просмотр 12.4.2013).

Потому что сильнее, чем и уму и таланту,  
В этом мире слезам надо верить, слезам.<sup>15</sup>

Лирический герой на исходе столетия, в котором были Треблинка и Бабий Яр, воспринимает себя как двойника увиденного им в кинохронике еврейского «мальчика с глазами, раскаленными ужасом», и это привязывает его к еврейству — вовсе не составом крови, а чувством сострадания и ответственности:

Видит Бог, я его не оставлю, в другую  
Веру перебежав и устроившись в ней!  
В христианскую? О, никогда, ни в какую:  
Эрмитажный старик не простит мне, еврей.

Припадая к пескам этим желтым и глинам,  
Погибая с тряпичной звездой на пальто,  
Я с отцом в этом споре согласен, — не с сыном:  
Кто отречься от них научил его, кто?

Так издавна интересовавший поэта музейный портрет семнадцатого века замкнул на себе его размышления о трагедиях века двадцатого, обнаружив при этом и горячую личную подопку: «...не простит мне».<sup>16</sup>

«Эрмитажные» впечатления переплетаются с литературными и в стихотворении «Из ратных двух вождей Баркляя выбрал он...» (1984), навеянном пушкинским «Полководцем», в свою очередь представляющим собой лирический отклик на портрет Баркляя-де-Толли работы Джорджа Дау (Доу) в Военной галерее Зимнего дворца. Галерея — один из расположенных на втором этаже парадных залов; но, при своей парад-

<sup>15</sup> Кушнер А. Летучая гряда: Новая книга стихов. СПб., 2000. С. 38. К «Доктору Живаго» Кушнер относится вообще критически: «Роман придуман, неправдоподобен и скучен, а речь персонажей нередко напоминает не то доклад, не то прокламацию» (Кушнер А. «Доктор Живаго» // Кушнер А. По эту сторону таинственной черты: Стихотворения; Статьи о поэзии. М., 2011. С. 534; заметка 2010 г.). И хотя Пастернака-поэта Кушнер ценит вообще высоко, стихи на евангельские сюжеты из романа не относятся к числу любимых им: «Мне, видевшему Гефсиманский сад, <...> Евангельских стихов у Пастернака / Не любящему, как бы не вполне / Им верящему, как бы сделать шага / Не смеющему в направлень слез, / Струившихся в ту ночь, — иллюстративны / Все, все стихи на эту тему...» («Мне, видевшему Гефсиманский сад...», 1993; 488)

<sup>16</sup> Лирическая рефлексия о трагедии еврейства с разной степенью проявленности звучит и в других стихотворениях поэта (см., например: «Буквы», 1967; «Когда б я родился в Германии в том же году...», 1995).



ности, она выделяется в царских «чертогах» строгостью и аскетизмом, что и почувствовал в свое время Пушкин («Тут нет ни сельских нимф, ни девственных мадонн, / Ни фавнов с чашами, ни полногрудых жен, / Ни плясок, ни охот, — а всё плащи, да шпаги, / Да лица, полные воинственной отваги»<sup>17</sup>). Напомним, что пушкинское стихотворение звучит как апология выдающегося человека, заслуги которого не были должным образом оценены людьми, чей «жалкий род» достоин поэтому «слез и смеха». Так вот, строгость Галереи и драматизм судьбы Барклая словно резонируют с судьбой героя стихов Кушнера, переживающего похожую драму. Классические стихи и стоящий «за ними» портрет дают повод для развития пушкинской темы в сторону современной жизни — и это лишний раз подчеркивает универсальность пушкинской лирической ситуации:

И первыми стихи расскажут, как герой  
Ушел с арены прочь, уволен был с работы.  
По крайней мере, так мне хочется порой  
Считать, хотя затем ли дан им чудный строй,  
И пристальные сны, и призрачные льготы?

Пусть тот, кто выше всех, в стерильной чистоте  
Вершит свой строгий суд, без спешки и волненья.  
Но здесь, где ищут плащ укрыться в темноте,  
Где в споре верх берет несправедное мнение,  
Кто, тайный, жарче их утешит нас в беде.<sup>18</sup>

Стихи, начатые как бы безотносительно к лирическому герою, в финале всё же незаметно переключились на его фигуру («утешит нас в беде»), и становится ясно, что некий «герой», что «ушел с арены прочь, уволен был с работы», есть как бы его «другое я». Этот переход оправдан и тем, что в стихотворении звучит тема поэтического творчества: стихи не только «расскажут» о беде, но и «утешат» в ней. Можно допустить, что *герой-читатель* здесь превращается в *лирического героя — поэта*. И главное — вновь эрмитажное полотно, пусть опосредованно (хотя невозможно усомниться в том, что, размышляя о «Полководце», одном из любимых им пушкинских стихотворений, Александр Семенович непременно держит в сознании портрет Дау), находит отклик в душе поэта, становится поводом для лирической рефлексии.

---

<sup>17</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 2. 1974. С. 355.

<sup>18</sup> Кушнер А. Дневные сны. С. 33–34.

Но переместимся вместе с лирическим героем Кушнера в другое крупнейшее петербургское хранилище — Русский музей. В стихотворении «Художник напишет прекрасных детей...» (2012), своим лирическим сюжетом и поэтическим пафосом родственном «пастернаковским» стихам поэта, о которых мы говорили выше, герой вновь рассматривает выставленное в музейной экспозиции конкретное полотно:

Художник напишет прекрасных детей,  
Двух мальчиков-братьев на палубной кромке  
Или дебаркадере. Ветер, развей  
Весь мрак этой жизни, сотри все потемки.

В рубашечках белых и синих штанах,  
О, как они розовы, черноволосы!  
А море лежит в бледно-серых тонах  
И мглисто-лиловых... Прелестные позы...<sup>19</sup>

Узнать картину нетрудно — это «Дети» Валентина Серова, изображение сыновей самого художника. В очередной раз поражает поэтическая точность автора стихов, передающего в слове особенности живописного изображения. В самом деле, мальчики одеты в «рубашечки белые и синие штаны», они «черноволосы», и даже едва уловимый «розовый» колорит на полотне есть; не говорим уже о действительно «прелестных позах» детей, здесь лучшего слова не подберешь. Но читатель догадывается, что поэт взялся за перо не ради того, чтобы повторить творческую мысль живописца, что в стихах должен содержаться, как это обычно и бывает у Кушнера в его версиях-репликах на классические темы, какой-то свой, оригинальный смысловой поворот:

А год, что за год? Наклонись, посмотри,  
Какой — восемьсот девяносто девятый!  
В семнадцатом сколько им лет, двадцать три,  
Чуть больше, чуть меньше. Вздохну, соглядатай.

Замру, с ними вместе глядящий на мел  
И синьку морскую, и облачность эту...  
О, если б и впрямь я возможность имел  
Отсюда их взять на другую планету!

---

<sup>19</sup> Кушнер А. Вечерний свет: Книга новых стихов. СПб., 2013. С. 46.

Как видим, «зал Рембрандта» и «зал Серова», при кажущемся полнейшем отсутствии общего между их полотнами, у лирического героя Кушнера вызывают сходные ассоциации. Во-первых, и в стихах 1998 года, и в стихах 2012-го речь идет о трагической судьбе детей. Только в одном случае это судьба уже свершившаяся, а в другом — предугаданная в свете того, что произойдет в России в XX веке (символично, что специально рассмотренная лирическим героем на музейной табличке дата создания картины Серова — самый канун нового столетия; табличка важна — вспомним, что «без нее» не появилась бы миниатюра о «Портрете старика-еврея» в «Стансах!»). В одном случае — еврейский геноцид, в другом — революция, раскол нации, эмиграция, гибель... Одно другого стоит, и всё это завязано в истории в единый трагический узел. Прогулки по залам петербургских музеев оборачиваются у лирического героя Кушнера чувством сопричастности к общенациональной судьбе.<sup>20</sup>

Мы отдаем себе отчет в том, что сюжеты картин Рембрандта или Серова «живут своей жизнью», что их ценность — вне времени и пространства, в том числе пространства музейных залов. И всё же: Александр Кушнер, в этих залах, что называется, выросший, неизбежно воспринимает их с поправкой на Эрмитаж, на Русский музей, на Петербург, и это привносит дополнительные нюансы в его поэтический диалог с классическими произведениями изобразительного искусства. А они, в свою очередь, обогащают его поэтический диалог с родным городом.

---

<sup>20</sup> Интересно, что лирическая ситуация стихотворения «Художник пишет...» была отчасти предвосхищена в стихотворении «Гадание» (1986), навеянном судьбой Мандельштама: «Какой это, девятисотый, наверное, год? / Амалия Францевна карты достанет, майн гот, / Всё путает карты ей что-то, гадать не дает. “<...> А маленький трусик, ваш сын, вероятно, мадам, / Что слушает нас из-за дверь, за спиной моя, там, / Он будет, как это сказать, сочинять по складам. / Как мюзик... печальный, такой необычный судьба! / Несчастный ребенок...”» (Кушнер А. Живая изгородь: Книга стихов. Л., 1988. С. 22). Что касается Русского музея, то ассоциация с ним возникает у Кушнера еще в написанном в Коктебеле стихотворении «Я не люблю Восток, не понимаю...» (1975): «И мглой лиловой Павла Кузнецова / В музеях я тем горестней задет, / Что эти сны миражные, чужие / Не снятся мне...» (234). Использование поэтом множественного числа («в музеях») не может заслонить того обстоятельства, что первоисточник впечатлений от картин Кузнецова для петербуржца — именно Русский музей. С этим же хранилищем связано, прямо или косвенно, стихотворение «Италия Сильвестра Щедрина...» (1971), в котором поэт парирует звучащие в его адрес в 60-е годы упреки в пресловутой «вторичности» («Нам говорят: вторичен ваш подход. / Как если б мы могли забраться в грот, / Дождавшись подходящего момента!»; 187).

Лирический герой Кушнера, конечно же, бывает и в литературных музеях Петербурга. У таких «посещений» есть любопытная особенность. Сама по себе музейная атмосфера, дух коллекционирования «антиквариата» в любом значении этого слова поэту чужды, о чем он говорит, смело обыгрывая строки из державинской оды «Бог»: «Я раб, я бог, сосредоточась / На смысле жизни, червь и царь, / Но не жучок я древо-точец, / Живущий тем, что было встарь» («Кто стар, пусть пишет мемуары...», 2001–2002; 646). От музейной экспозиции, как от застывшей жизни, веет холодом, смертью. Такое впечатление оставляет даже пушкинская квартира:

Страшен Мойки вид мемориальный,  
Роковой оттенок синевы,  
Полумертвый и полуподвальный,  
Где лежали вы.  
(«Умереть, не побывав в Париже...», 1972; 147)

Что же в таком случае находит для себя в этих музеях равнодушный к «мемориальному виду» лирический герой?

Едва ли не первый опыт такого «посещения» относится у Кушнера к 1962 году. Правда, связан он не с Петербургом, а с Новгородом, куда поэт, по его собственному признанию, ездил со старшим коллегой и наставником по литературному объединению при Горном институте Глебом Семеновым. Внимание его привлекла увиденная в музейной экспозиции солонка Державина; она и стала «героиней» стихотворения:

Я в музее сторонкой, сторонкой  
Над державинской синей солонкой,  
Оттененной резным серебром.  
И припомнится щука с пером  
Голубым и хозяин в халате.  
Он, столичную роскошь кляня,  
Ради дружеских ласк и объятий  
Приглашает к обеду меня.  
(«Солонка»; 35)

В этих ранних стихах уже просматривается лирическая суть будущих литературно-музейных впечатлений, свойственных поэзии Кушнера. Его трогает обычно не музей вообще, а какой-то предмет, какая-то деталь (своего рода «табличка»), вдруг воссоздающая ту жизнь, которая когда-то была в этих стенах. Солонка — на первый взгляд, всего-навсего

незначашая примета быта, другой посетитель пройдет мимо нее и не заметит; но она оказывается поводом для лирической «реконструкции» обеда с великим поэтом. Если вновь вспомнить стихи о Мойке, то возникает даже невольная игра слов: яркая гжельская роспись, которую сразу представляешь при поэтическом описании «синей солонки», не чета «роковому оттенку синевы», проступающему в «полумертвом и полуподвальном» музее. Синее синему рознь.

Пушкинско-музейная тема будет развита поэтом в «Белых стихах» (1984) — сравнительно крупном для него (84 стиха) лирическом произведении, которое переносит нас из Петербурга в Царское Село. Вообще мы стараемся не касаться здесь темы петербургских пригородов — она могла бы стать предметом отдельной работы, настолько развернута и значима эта тема в творчестве нашего героя.<sup>21</sup> Но сейчас придется сделать исключение, ибо мы имеем дело с очень показательным для него случаем, и никак этот случай не обойти.

Значительный объем стихотворения позволяет отнести его к «большой лирической форме» (термин И. Л. Альми), предполагающей «сближение лирики и эпоса».<sup>22</sup> И в «Белых стихах» ярко выраженное повествовательное начало усложняет лирический сюжет, позволяет выделить в нем как минимум три части. В самой смене их просматривается эмоциональная градация от медитативно-рефлексивного «стиховедческого» пассажа («Не я поклонник белого стиха. / Поэзия нуждается в преградах, / Препятствиях, барьерах — превзойти / Наш замысел ей помогает рифма <...> Что губит белый стих? Один и тот же / Мотивчик: вспоминается то “Вновь / я посетил...”, то “Моцарт и Сальери”. / Открытие берется напрокат...») к полуироническому рассказу о выступлении лирического героя перед школьниками в лицейском «садике», не очень-то, кажется, понятном юными слушателями, но внимательно воспринятом «бронзовым поэтом», и наконец — к кульминации стихотворения, к эпизоду неожиданного — по пути к вокзалу — посещения Музея-дачи Пушкина в доме Китаевой, где поэт с женой прожили свое первое супружеское лето в 1831 году. Впрочем, и музей поначалу героя

<sup>21</sup> См. о поэтическом восприятии Кушнером, например, Павловска: *Топоров В. Н.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и его крушение // *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003. С. 229–234; *Кулагин А. В.* К понятию большой лирической формы: стихотворение Александра Кушнера «Дворец» // *Поэзия мысли: К 80-летию профессора Инны Львовны Альми: Сб. науч. статей.* Владимир, 2013. С. 168–188.

<sup>22</sup> *Альми И. Л.* Внутренний строй литературного произведения // *Альми И. Л.* Внутренний строй литературного произведения: [Сб. статей]. СПб., 2009. С. 11.

не очень впечатляет, а эмоциональный всплеск происходит лишь в самых последних строках стихотворения:

Дом никогда таким нарядным не был.  
Но, впрочем, мебель сборная, картинки  
На стенах, текст, составленный тактично,  
Меня ничто, ничто не задевало,  
Как только полукруглая одна  
Верандочка, стеклянная игрушка,  
Построенная для игры в лото  
И чтенья вслух, скрипучая, сквозная,  
Непрочная, верандочка, залог  
Другой какой-то, невозможной жизни,  
Кусочек рая, выступ, выход, — как  
Его искал потом он, — неприметный,  
Такой простой, засыпанный сухими  
Сережками, стручками, — не нашел! (348)

Здесь роль державинской «солонки» сыграла тоже реально существующая «верандочка», смотрящая как раз на тот «угол тихой улицы». Эта улица — Пушкинская; она выходит в этом месте на Дворцовую, по которой и «побрел к вокзалу» лирический герой. Путь, нужно сказать, окольный (есть гораздо более краткий), словно специально избранный, чтобы «подстроить» герою лирическое открытие. «Верандочка» действует на героя сильнее всего прочего; да, собственно, прочее и не нужно, ее одной достаточно: она превращается у Кушнера в аллегорию или даже символ начатого как раз 1831 годом последнего отрезка пути великого поэта, суть которого выражена ярче всего, может быть, в позднейших пушкинских стихах: «На свете счастья нет, но есть покой и воля. / Давно завидная мечтается мне доля — / Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег».<sup>23</sup> Кстати, и белый стих вошел в пушкинское сознание как принципиально необходимый именно в тридцатые годы; в молодости же поэт относился к нему скептически (см. эпиграмму «Послушай, дедушка, мне каждый раз...»). Кушнер в своем стихотворении словно повторяет пушкинскую коллизию — движение от скепсиса (поэт и в самом деле белым стихом никогда не увлекался; см. позднейшее его признание: «Я люблю тиранию рифмы — она добиться / Заставляет внезапного

---

<sup>23</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 2. С. 315.

смысла и совершенства»<sup>24</sup>) к его творческому преодолению. Ведь для лирического апофеоза «верандочки» понадобился именно «пушкинский» белый стих. Сам финальный прорыв из привычного музейного «роскошества», мотив «выступа, выхода», так и не найденного тогдашним царскосельским дачником, словно тесен для традиционного рифмованного стиха. Заодно он порождает и целый каскад анжамбеманов в заключительных строках, передающих волнение лирического героя и «сбивчивость» его признания. Так мотив «верандочки» еще и оправдывает особую стихотворную технику, демонстрируя на самом деле не «взятое напрокат открытие», а оригинальное, полное лирического драматизма, поэтическое содержание.

Стихотворение «Запиши на всякий случай...» (1992) внешне кажется далеким от «Белых стихов», и вообще формально оно не является «музейным». И всё же мы убеждены, что ход лирической мысли здесь близок тому, что мы видели в стихотворении 1984 года. Только на сей раз не «верандочка» или «солонка», а совсем неожиданная деталь — телефонный номер (даже не сам телефон, а именно номер) — становится «накопителем впечатления, возбуждателем эмоциональной памяти» (И. Б. Роднянская). Блок в быту освоил телефон, по-видимому, одним из первых русских поэтов («телефонные» стихи есть у Гумилева, у Маяковского), и в глазах некоторых современников техническая новинка двадцатого века как-то плохо вязалась с романтическим образом певицы Прекрасной Дамы. Это подметил и один из поэтов кушнеровского поколения: «...великий Блок, / согласно очень странному закону, / как пишут современники, не мог / освоить разговор по телефону. / Забыв, что здесь совсем другой контакт, / он в трубку говорил, как проповедник. / Потом молчал. Всё выглядело так, / как будто где-то рядом собеседник».<sup>25</sup>

Но Кушнером как раз в ту пору, когда сочинялись эти строки Ст. Куняева, уже были поэтически «освоены» и «магнитофон», и «телеграф» (см. стихи его первой книги — «Первое впечатление»), и применительно к Блоку сам факт разговора великого поэта по телефону его вряд ли смутил бы и вряд ли вызвал бы лирическую рефлексию. Другое дело — *телефонный номер*. Номер оставляет шанс позвонить Блоку из другой эпохи, соблазняет возможностью набрать и услышать его голос! Зачем? Разумеется, не ради праздного любопытства, а ради чего-то важного и даже чрезвычайного:

<sup>24</sup> «Я люблю тиранию рифмы...» (2011) // Кушнер А. Вечерний свет. С. 88.

<sup>25</sup> Куняев Ст. «Изжил себя эпистолярный жанр...» (1962) // Куняев Ст. Избранное. М., 1979. С. 36.

Запиши на всякий случай  
Телефонный номер Блока:  
Шесть — двенадцать — два нуля.  
Тьма ль подступит грозной тучей,  
Сердцу ль станет одиноко,  
Злой покажется земля. <...>

Пусть мелькают страны, лица,  
Нас и Фет вполне устроить  
Может, лиственная тень.  
Но... кто знает, что случится?  
Зря не будем беспокоить.  
Так сказать, на черный день. (470, 471)

То есть Блок, в отличие от более «мягкого» Фета — которого Кушнер вообще-то тоже очень любит и которому посвящал и стихи (например, «Фету кто бы сказал...»), и эссе («Воздух поэзии»), — может как-то поддержать в трудную минуту. Почему именно ему отведена такая миссия? Ответ находим в стихотворении «Когда б я родился в Германии в том же году...» (1995), где о Блоке сказано: «Не самый любимый, но самый бесстрашный поэт» (523). *Бесстрашие* Блока и есть то качество, которое поддержит кушнеровского лирического героя в «черный день», если он вдруг, не дай Бог, настанет («...кто знает, что случится?»).<sup>26</sup> Вот тогда и «понадобится» номер блоковского телефона.

На наш вопрос о реальной основе стихотворения «Запиши на всякий случай...» Александр Семенович ответил, что номер телефона он «где-то вычитал», где именно — не припомнил. И добавил: «Я дважды читал эти стихи в Музее Блока, и возражений не последовало». Стихи, как видим, вызваны опять-таки конкретной деталью, претендующей на биографическую точность. Здесь уместно привести высказывание Кушнера о квартире Блока на улице Декабристов (Офицерской), прозвучавшее в телепередаче об И. Анненском и подтверждающее «конкретный» характер его творческого восприятия именно блоковской музейной экспозиции: «Судьба знала, что делала — тайные у нее ходы. Блок умирал на углу Пряжки и Офицерской и не знал, что в этой квартире задолго до него, в студенческие годы, жил Иннокентий Анненский. Они смотрели в одно окно на Пряжку; они, наверное, в руках держали одни и те же

---

<sup>26</sup> Ср. с написанными в тот же период стихами о другом поэте: «Знаешь ли ты, что Радищев, которого / Любим мы или не любим, — неважно / (Мне-то он в силу горячего норова / Нравится: дорого всё, что бесстрашно)...» («Знаешь ли ты, что Радищев...», 1996 // Кушнер А. Тысячелистник: Книга стихов; Заметки на полях. СПб., 1998. С. 14. Курсив наш).



дверные ручки. Меня это почему-то ужасно трогает и волнует».<sup>27</sup> Другими словами, Блок мог бы испытать в свое время нечто подобное тому, что испытывает сейчас лирический герой Кушнера — причастность к предшественнику, связь с ним через реальную бытовую деталь, через житейскую «мелочь». Набрать номер телефона — в данном случае не то же ли самое, что дотронуться до дверных ручек, которых касался живший здесь до тебя большой поэт?..<sup>28</sup>

Вернемся к стихам, открывающим эту статью («Как клен и рябина растут у порога...»). Они напоминают нам о том, что без архитектурной тематики разговор о художественных петербургских впечатлениях лирического героя Кушнера будет неполным. В самом деле, его внимательный взор обращен к петербургским архитектурным достопримечательностям, и один только перечень таких стихотворений оказался бы весьма объемистым. Выберем другой путь, подсказанный самим же поэтом: «И мы отличали ампир от барокко...». То есть прочитаем его стихи как своеобразную поэтическую энциклопедию архитектурных стилей Петербурга.

Лирический сюжет стихотворения «О здание Главного штаба!..» (1963–1964) выстроен вокруг образа конкретного здания в стиле ампир — одного из самых знаменитых в Петербурге:

О здание Главного штаба!  
Ты желтой бумаги рулон,  
Размотанный слева направо  
И вогнутый, как небосклон.

О море чертежного глянца!  
О неба холодная высь!  
О, вырвись из рук итальянца  
И в трубочку снова свернись.

---

<sup>27</sup> Был Иннокентий Анненский последним... / Автор и ведущий А. Кушнер; Реж. О. Высоцкая. ГТРК «Санкт-Петербург», 2009 — <http://www.youtube.com/> (просмотр 22.4.2013). Ср. в эссе: Кушнер А. «Среди людей, которые не слышат...» // Кушнер А. Аполлон в траве: Стихи. Эссе. М., 2005. С. 328.

<sup>28</sup> Точно так же поэт ощущает свою причастность к биографии самого Анненского, когда неожиданно для себя узнает, что «старая тетка» его жены (Софья Аньоловна Богданович) была той «девочкой в зеленом кушаке», которая навяла Анненскому стихотворение «Одуванчики»: «...Но выяснилось вдруг из реплики сухой, / Что это про нее, про девочку в зеленом, / Представьте, кушаке написано в стихах / У Анненского... Как! Мы рядом с «Аполлоном», / Вблизи шарманки той, от скрипки в двух шагах!» («Размашистый совхоз Темрюкского района...», 1986; 415).

Под плащ его серый, под мышку.  
Чтоб рвался и терся о шов,  
Чтоб шел итальянец вприпрыжку  
В тени петербургских садов... (32)

Здание Главного штаба, парадным своим фасадом обращенное к Дворцовой площади, одной из стен выходит на набережную Мойки. Необычайно протяженная и повторяющая при этом небольшой изгиб реки, она действительно вызывает ассоциации с длинным рулоном бумаги, который в развернутом состоянии не бывает абсолютно ровным — непременно слегка выгибается в середине в обратную сторону. «Итальянец» — это, конечно, проектировавший здание архитектор Карло Росси. Та же стена появится у Кушнера впоследствии — и опять с неожиданной поэтической ассоциацией — в известнейшем стихотворении «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...» (1970–1971): «...Вдоль здания Главного штаба, / Его закулисной стены, / Похожей на желтого краба / С клешней непомерной длины» (151).

Впрочем, стихи написаны не для того, чтобы просвещать не знакомых с петербургской архитектурой читателей. Самое важное припасено автором на финальные строфы и подготовлено начальным образом «виртуальной» постройки, которая, возникнув из «чертежного глянца», способна как бы вернуться туда обратно. И тогда лирическому герою, переместившемуся из второй половины двадцатого века в первую половину девятнадцатого, может показаться, что и этой ампирной стены, и вообще Петербурга не существует. И сам лирический герой превращается в своеобразного «поэтического архитектора», обыгрывающего грань между реальным и ирреальным образом города:

Под ветром, на холоде диком,  
Едва поглядев ему вслед,  
Смекну: между веком и мигом  
Особенной разницы нет.

И больше, чем стройные зданья,  
В чертах полюблю городских  
Веселое это сознание  
Таинственной зыбкости их.

Барочные постройки Петербурга появляются в стихах Кушнера неоднократно, обычно вскользь. Это может быть Петропавловская крепость («Ветра невского свирепость...», 1961; «Приятель жил на набережной. Дом...», 1966), пеньковый буян возле Тучкова моста («Еще люблю леп-

ной карниз...», 1969–1970), Зимний дворец — не как музей, а именно как здание («Весна», 1967). Стилиевые приметы при таком ракурсе обычно в поле поэтического зрения не попадают, за исключением, может быть, последнего случая, где обыграна любопытная реальная деталь внешнего облика здания — разноцветные оконные стекла, легкий намек на барочную пестроту и барочную игру: «Вдоль стекол Зимнего дворца, / То фиолетовых, то синих...» (91). Крупным же планом в лирике Кушнера изображен барочный Смольный собор. Он появляется в уже упоминавшихся нами «Стансах», причем в финальной, итоговой миниатюре: «Голубизна собора Смольного / Среди январской белизны / Окатит пеной недовольного, / Навеет ласковые сны...» (509). Оценим характерный для архитектуры барокко контраст цветов, один из которых — белый — принадлежит здесь, однако, не постройке, а погоде. Благодаря этому «барочным» оказывается не одно только здание, но вся лирическая картина, включающая и здание, и пейзаж. А впоследствии собор становится «героем» самостоятельного стихотворения, и, конечно, его барочная природа и здесь акцентируется и обыгрывается:

Как Смольный собор хорошо говорит  
На двух языках: итальянском и русском!  
Как крем или сливки, он празднично взбит,  
Как облако, в небе парит петербургском.

Он белоколонный, узорный, лепной,  
С его позолотою и куполами,  
Средиземноморской вскипает волной  
И нравится нам — и смущен похвалами.<sup>29</sup>

Барочный облик здания замечательно очерчен поэтом с помощью сравнений и метафор — на первый взгляд неожиданных («Как крем или сливки...»), но очень точных. Сам факт принадлежности авторства проекта итальянцу Растрелли позволяет обыграть «итальянскую», «средиземноморскую» природу архитектурного шедевра.<sup>30</sup> Стих «Как облако, в небе парит петербургском» тоже абсолютно оправдан. Он подходит именно к этому зданию, представляющему собой архитектурную доминанту большой площади; равноценных построек поблизости нет. Поэтому у лицезреющего собор возникает ощущение некоего

---

<sup>29</sup> «Как Смольный собор хорошо говорит...» (2011) // Звезда. 2012. № 2. С. 6.

<sup>30</sup> Ср. в стихотворении «Генуэзская крепость» (2011): «Это ж надо, куда забрели итальянцы / От своих камнеломких твердьнь! / И не розы к ним ластились в жарком румянце, / А сухая полынь» (Нева. 2011. № 5. С. 4).

пространственного вакуума, попросту говоря — «петербургского неба», в котором здание и «парит».

Мотивы архитектурного барокко звучали у Кушнера и прежде, в стихотворении «Волна» (1975–1977): «...Волна с бахромой, / С фронтоном на пышной вершине / Над ширью морской. / Сверкай, Борромини, Бернини! <...> На небо, от брызг заслонившись ладонью, взглянула: / И в небе — барокко! / Плывут облака: / Гирлянды, пилястры, перила...». «Формы барокко, — справедливо замечает исследовательница, — вообще излюбленны в поэзии Кушнера».<sup>31</sup> Они появляются у него не только в стихах о городских достопримечательностях, но порой и там, где речь идет о мебели, о предметах быта: «Паутина под ветром похожа / На барочный комод. / Тесных ящичков ряд перекошен, / Каждый пуст, но в каком-то живет / Паучок...» («Паутина под ветром похожа...», 1974; 200). Даже если слово «барокко» не произносится, вольное или невольное влияние барочной поэтики всё равно ощущается. Показательно в этом отношении стихотворение «Шкатулка» (2010) — своеобразный поэтический парафраз известного фрагмента гоголевской поэмы: «Устройство чичиковской помнишь ли шкатулки? / Ложбинки, выемки ее и закоулки, / Для перьев — лодочки, для мыльницы — дупло, / Какое множество вещей в нее вошло, / Для бритв — особые перегородки были, / Мы чуть чернильницу с тобой не пропустили...».<sup>32</sup> Перечень, конечно, не является целью сам по себе; за ним стоит задушевная авторская мысль («...это лирика и есть, когда предмет / Твоим вниманием обласкан и согрет / И тайна жизни в нем блеснула, проступила»). Но всё же заметим, что подобное «разглядывание», уход в мир деталей и подробностей отчасти напоминает о барочной традиции, которая, кстати, была немаловажна и для самого автора «Мертвых душ», с его насыщенной словесной «кунсткамерой», «энциклопедией мелочей».

Своеобразная «барочность» гоголевского творческого мышления уже отмечалась в литературоведении.<sup>33</sup> Но и современный поэт бывает склонен к подобным перечням. Напомним хотя бы такие стихи, тоже

<sup>31</sup> Макарова И. А. Трансформация «чужого слова» в поэзии А. Кушнера // Целостность художественного произведения: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. С. И. Тимина. Л., 1986. С. 45. Анализируя «соотношение лирики и культуры» в творчестве поэта, автор этой статьи приходит к небесспорной, но в любом случае интересной мысли о том, что «реальность, не подержанная художественной ассоциацией, нереальна в поэтическом мире Кушнера» (с. 44), и о том, что прецедентом такого творческого подхода является проза Пруста.

<sup>32</sup> Кушнер А. Мелом и углем. М., 2010. С. 80.

<sup>33</sup> См., например: Смирнова Е. А. Поэма Гоголя «Мертвые души» / Отв. ред. С. Г. Бочаров. Л., 1987.

«энтомологические»: «Сентябрь выметает широкой метлой / Жучков, паучков с паутиной сквозной, / Истерзанных бабочек, сохшихся ос, / на сломанных крыльях разбитых стрекоз...» («Сентябрь выметает...», 1975; 240). Идея соотнесения типа сознания поэта Нового времени с типом сознания барочного писателя не нова: на исходе минувшего столетия ее высказал в специальной статье (и затем еще дополнял и углублял) С. М. Шаулов, усматривающий типологическое проявление барочности в творчестве Высоцкого, с присущим ему «напряженным состоянием языка», «накоплением в стихе понятий, семантически близких или сближаемых авторской волей» и так далее.<sup>34</sup> Нам думается, что если принять саму методологию ученого, то творчество Кушнера (и, кстати, Бродского, с его «прейскурантами вещей») можно будет называть «барочным» в не меньшей степени, чем творчество Высоцкого.

Но продолжим архитектурную «экскурсию». В 1975 году Кушнером было написано стихотворение «Руины». Чрезвычайно важный для поэта на протяжении всего творческого пути мотив жизнелюбия, ценности и неповторимости земного бытия («Друзья мои, держитесь за перила, / За этот куст, за живопись, за строчку, / За лучшее, что с нами в жизни было, / За сбивчивость беды и проволочку...») словно отталкивается здесь от характерной приметы неоготической архитектуры рубежа XVIII–XIX веков — возведения построек-руин как знака идеализации прошлого, должной способствовать меланхолическому настроению посетителя парка романтической эпохи.<sup>35</sup> Среди построек такого рода внимание петербургского поэта могла привлечь, например, Башня-руина в Царском Селе — построенная как раз одним из упомянутых в стихотворении архитекторов (Ю. М. Фельтеном):

Для полного блаженства не хватало  
 Руин, их потому и возводили  
 В аллеях из такого матерьяла,  
 Чтобы они на хаос походили,  
 Из мрамора, из праха и развала,  
 Гранитной кладки и кирпичной пыли.

И нравилось, взобравшись на обломок,

<sup>34</sup> См.: Шаулов С. М. «Высоцкое» барокко // Мир Высоцкого: Исследования и материалы / Сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. М., 1999. Вып. 3. Т. 1. С. 52. Нам уже доводилось откликаться на эту концепцию, см.: Кулагин А. В. Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения. Коломна, 2011. С. 46–47.

<sup>35</sup> См., например: Сардаров А. Руины как архитектурно-художественное явление // Архитектура и строительство. 2010. № 5. С. 36–39.

Стоять на нем, вздыхая сокрушенно.  
Средь северных разбавленных потемок  
Всплывал мираж Микен и Парфенона.  
Татарских орд припудренный потомок  
И Фельтена ценил, и Камерона. (203)

В «Руинах» Кушнера задан очень важный и для других его архитектурных стихов (мы это увидим) мотив контраста эпох. Искусственное возведение «хаоса» кажется наивно-нелепым (что подчеркнуто иронией: «Для полного блаженства не хватало...») и по-своему пророческим в свете последующей истории, событий двадцатого века, в котором оказалось чересчур много хаоса настоящего, трагического. Образованный лирический герой, превосходно знакомый со спецификой «руинного» стиля, в то же время словно «отменяет» правила историко-культурной игры, в неожиданном ракурсе воспринимая «условность как данность»:

Когда бы знать могли они, какие  
Увидит мир гробы и разрушенья!  
Я помню с детства остовы нагие,  
Застывший горя лик без выраженья,  
Руины... Пусть любят другие,  
Как бузина цветет средь запустенья.

В 1984 году из-под пера поэта вышли (с интервалом в три неполных месяца; написаны соответственно 20 июля и 15 октября) два стихотворения, навеянные петербургской архитектурой в стиле модерн. Первое из них — «Наш северный модерн, наш серый, моложавый...» — начинается как полемическая апология стиля, действительно характерного для облика Петербурга:

Наш северный модерн, наш серый, моложавый,  
Ампиру не в пример, обойден громкой славой  
И, более того, едва не уличен  
В безвкусице, меж тем как, сумрачно-шершавый,  
Таинствен, многолик и неподделен он.  
Вот человеческий стиль, для жизни создан частной... (332)

В самом деле, обвинения модерна (в том числе и так называемого северного модерна, о котором идет речь в стихах) в «безвкусице» были характерны для ревнителей архитектурной чистоты в ту эпоху, когда сам этот стиль заявил о себе в городском пейзаже. Пожалуй, самым выразительным в своей негативной сути литературным откликом ста-

ли уже задним числом (в 1940-е годы) написанные Ахматовой строки о Петербурге времен Некрасова и Салтыкова в соотношении с Петербургом ее собственной молодости: «Темнеет жесткий и прямой Литейный, / Еще не опозоренный модерном» («Северные элегии»)<sup>36</sup> Кушнер (вообще, кстати, полагающий, что «монументальность» позднего творчества поэтессы проигрывает конкретике ее ранних стихов)<sup>37</sup> полемизирует с Ахматовой и сам сознается в этом.<sup>38</sup> Конечно, здесь сказывается временная дистанция, неизбежно влияющая на наше восприятие историко-культурных явлений: то, что для современников было предметом критики, для потомков становится предметом эстетизации, постепенно переставая восприниматься как «безвкусное» и вписываясь в общий историко-культурный ландшафт. Какому нынешнему горожанину придет в голову критиковать модерн за «безвкусицу»? Напротив, теперь это — архитектурная классика.

Однако стихи — не трактат по архитектуре. Уже зная (см. выше, например, о «Руинах»), что она, поэтически осмысленная как явление стиля, находит отзвук в душе лирического героя и становится поводом для его рефлексии, — мы вправе предположить, что и здесь будет так. Модерн у Кушнера «обласкан и согрет» вниманием — как бы в благодарность за то, что и сам этот «человечный» стиль когда-то «обласкал» его (дом № 57 на Большом проспекте Петроградской стороны, где поэт рос, выстроен именно в стиле модерн) и, судя по местоимению множественного числа, многих его сверстников:

Спасибо за цветы на лестничных перилах!  
Гирлянды и жгуты чугунные за милых  
Наставников сойти в младенчестве смогли,  
Воспитывая глаз, и всё, что было в силах,  
Всё делая для нас в ущерб и пыли.

Поэтический взор, как всегда у Кушнера, точен и здесь: в стихах отмечена конкретная и характерная особенность стиля модерн — растительный орнамент, а также изображения птиц («И каменной сове всё

<sup>36</sup> Ахматова А. Сочинения: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. М. Кралина. М., 1996. Т. 1. С. 259.

<sup>37</sup> См.: Кушнер А. У Ахматовой // Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л., 1991. С. 389–391; «Приятно ли классиком быть?»: [Диалог А. Кушнера, В. Попова и А. Панченко / Ведущая С. Чекалова] // Аврора. 1990. № 8. С. 85–88.

<sup>38</sup> «Тут я с ней спорю» («Весь Кушнер» / Беседа с А. Лушниковым 2 апр. 2013 г. // Телеканал «ВОТ!» — <http://polit.pro/news/2013-04-02-14316>).

видно с пьедестала: / И нас переживет, и век пересидит»).<sup>39</sup> Если вспомнить, в какое время будущий поэт рос «в ущербе и пыли», как выглядели тогда советские города, и Ленинград в том числе («...праздничный портрет, / Усы, мундир, погоны на мундире, / Два этажа собою занял, свет / Затмив кому-то на три дня в квартире...»),<sup>40</sup> то модерн воспринимается как оазис тепла и уюта, хотя поэт и здесь демонстрирует тонкое архитектурное чутье, признаваясь, что век стиля оказался недолг именно по причине нехватки «тепла»: «Та музыка сошла, поэзия завяла. / Не то, чтоб ремесла, — тепла в них было мало...». Имеются в виду, наверное, сами архитектурные формы, с их повышенной декоративностью, не вполне отвечающей «жилому» менталитету современного человека, органичной скорее для учреждений, чем для квартир.

Во втором стихотворении — «Листва чугунная с чугунными цветами...» — благотворное воздействие модерна распространяется уже за рамки детства лирического героя; «человечный» стиль, с его знакомым растительным орнаментом, становится своеобразным спутником взрослого человека в зимние холода, напоминая о летнем тепле (важно, что — *тепле*; ср.: «тепла в них было мало»):

Листва чугунная с чугунными цветами  
 Всю зиму снежную проводят вместе с нами.  
 Спасибо сумрачным, нам с ними веселей  
 Сходить по лестницам, под северными льдами  
 Стоять, близ пристальных топтаться фонарей.<sup>41</sup>

Своя целительность есть и здесь: «...Весь в белом инее, цветок на- помнит вдруг / Речную лилию и летнее купанье, / И улыбаемся ему, как сквозь недуг». Лирическое преодоление «недуга» сродни «наставничеству» тех же украшений в детскую пору.

Творческое переживание барокко, ампира, модерна естественно для поэта, сформировавшегося в позднесоветское время — в эпоху, когда акмеистическая «тоска по мировой культуре» (к акмеизму Кушнер, как известно, особенно пристрастен) уводила от советской реальности, про-

<sup>39</sup> Этот мотив, по признанию самого поэта, навеян реальным видом фасада дома 44 на Большом проспекте («дом Путиловой», «дом с совами»), мимо которого (по противоположной стороне) он мальчиком ходил в школу.

<sup>40</sup> «На Большом проспекте» (2011) // Кушнер А. Вечерний свет. С. 65.

<sup>41</sup> Кушнер А. Дневные сны. С. 9. «Листва чугунная перил» появлялась в стихах Кушнера и прежде — в стихотворении «За что? За ночь. За яркий по контрасту...» (1981), своеобразном парафразе лермонтовской «Благодарности», но мотивы модерна там развиты не были.



воцировала поиск вдохновения в далеких историко-культурных пластах. Но вот что удивительно: Кушнер не прошел и мимо архитектуры советского времени, разглядел в сравнительно недавних (на момент написания стихов) постройках свою красоту.

Стихотворение «Архитектура первых пятилеток...» (1961) представляет собой отклик на здания двадцатых-тридцатых годов, выдержанные в модном тогда стиле конструктивизма:

Архитектура первых пятилеток  
Встречает нас из-за зеленых веток  
Структурой камня, грубой и нагой,  
И чувствую: я не хочу другой!  
Поставленный фасадом против ветра,  
Дом кажется мечтою геометра,  
Двухкрылой и прозрачной,  
в разворот  
Напоминая первый самолет.<sup>42</sup>

Стихи выражают владевшую умами людей первого советского поколения мечту о коммунистическом быте («На крыше, не по климату, солярий, / Террасы для общественных собраний») и в то же время содержат, кажется, долю иронии над этой мечтой (солярий — «не по климату»). Такой же двойственностью веет от строк «Во всем сквозит высокий строй души. / Война кастрюлям, кухням и заботам! / Дом кажется не домом — Дон-Кихотом!» Предполагаемый самой архитектурой эпохи «высокий строй души» несомненен, но, опять-таки, нельзя не расслышать легкую ироническую ноту в восклицании о «кастрюлях» и «кухнях»; не лишено двусмысленности и упоминание о благородном, но наивном идеалисте Дон-Кихоте. Оттепель — это время «антимещанских» настроений, как бы рифмовавшихся с настроениями двадцатых годов. В молодежной среде тогда было принято противопоставлять заедающему человека быту романтическую тягу в дорогу «за туманом и за запахом тайги» (Ю. Кукин). У молодого Кушнера есть однозначная реплика в этих дебатах: «Раз в году бросаясь на вокзал, / Я из тех, кто редко уезжал. <...> Десять метров мирного житья, / Дел моих, любви моей, тревог, — / Форма городского бытия, / Вставшая пространствам поперек» («Комната», 1958).<sup>43</sup>

И всё же «архитектура первых пятилеток» симпатична лирическому герою и опоэтизирована им. Нам думается, что такое лирическое отношение обеспечено прежде всего чувством стиля. Во-первых, отмечена

---

<sup>42</sup> Кушнер А. Первое впечатление: Стихи. Л., 1962. С. 12.

<sup>43</sup> Там же. С. 20.

«структура камня»: она «грубая и нагая», в сравнении хотя бы с близким хронологически современным, не говоря уже о более ранних стилях. Благодаря «грубости и наготe» она выигрышно оттеняется «зелеными ветками», создающими по контрасту некий растительный «хаос». Во-вторых, поэт буквально одним стихом схватывает архитектурную суть явления: «Дом кажется мечтою геометра». Ведь конструктивизм в архитектуре — это своеобразный кубизм в живописи. Наконец, «мечта геометра» названа «прозрачной»; слово предельно точно выражает не только облик конструктивистских зданий (большие окна, просторные коридоры...), но и сам дух эпохи, с присущей ей устремленностью к «равенству» людей и открытости быта.

Спустя ровно полвека после «Архитектуры первых пятилеток...», в 2011 году, поэт напишет стихотворение «Как горит на закате...», своеобразную лирическую апологию самого обыкновенного — казалось бы, совершенно «внестильного» — строительного материала: «С кирпичом не сравнится / Ни один матерьял, / Так он влажно лоснится, / Так он сумрачно-ал!»<sup>44</sup> Разгадка кирпича, может быть, в той же «структуре», по-своему «грубой и нагой», которая в данном стихотворении оборачивается «откровенностью», полным отсутствием каких-либо украшений, осязаемым даже еще более, чем в конструктивистских постройках:

О, фабричные стены,  
 Как пылаете вы  
 Кирпичом откровенным  
 В ответвлениях Невы!  
 И гранита не надо,  
 Мрамор здесь ни при чем  
 В этих отсветах ада  
 С райским призывком в нем.

Откуда берутся ассоциации с адом и раем — в данном контексте, казалось бы, неожиданные? Во-первых, с адским пламенем ассоциируется сам цвет фабричных стен — будто пылающих «на закате». Во-вторых, напомним известные стихи: «Пойдем же по самому краю / Тоски, у зеленой воды, / Пойдем же по аду и раю, / Где нет между ними черты...» («Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки...»; там же, кстати, предвосхищено и «пламя» кирпича: «Голландии Новой багрец»). Город, его пейзажи, проведенная среди них жизнь лирического героя полны драматизма («отсветы ада») и счастья («райский призыв») одновременно. В-третьих, само слово «призыв» выдает у Кушнера именно архи-

<sup>44</sup> Кушнер А. Вечерний свет. С. 48.

тектурную ассоциацию. В уже цитированном нами стихотворении «Как Смольный собор хорошо говорит...», где обыграна, напомним, двойственность облика здания, сочетание в нем «итальянского» и «русского», читаем: «...как раз иностранный акцент, / Нас радует, вкрадчивый призыв побочный». Поэтому и «райский призыв» фабричных стен «в ответвлениях Невы» как бы обретает эстетический оттенок, превращается в «архитектурную» примету. Подобно Смольному собору — жемчужине зодчества — обыкновенные постройки из кирпича «говорят на двух языках»; но теперь это не *итальянский* и *русский*, а язык *ада* и язык *рая*.

Что можно сказать в завершение этой поэтической «экскурсии» по петербургским музеям и архитектурным достопримечательностям? У нее, как нам видится, две ключевые особенности. Во-первых, она завораживает обилием и разнообразием художественных впечатлений, обнаруживающим феноменальную эрудицию поэта (о которой неловко даже говорить, ибо она общеизвестна — но в данном случае так наглядно-убедительна!). Однако этого мало: обширнейший историко-культурный мир Петербурга не просто показан в стихах Кушнера — он лирически обжит, пропущен через биографию и душу лирического героя. Для него искусство Петербурга, в самых разнообразных своих проявлениях, — не совокупность музейных экспонатов, а «почва и судьба».

## Фантастические пространство и время в творчестве Владислава Отрошенко<sup>1</sup>

**К**ак выразился критик Павел Басинский, современный русский писатель Владислав Отрошенко<sup>2</sup> — «потомственный донской казак, автор нескольких книг прозы, посвященных культуре и истории донского казачества, но не в шолоховском ключе, а казачества как особой эстетики, которая сродни эстетике японского самурайства».<sup>3</sup> Книги В. Отрошенко

---

<sup>1</sup> Искренне благодарю Елену Петрушанскую-Авербах за помощь в переводе этой статьи на русский язык, а также Владислава Отрошенко за беседы о его творчестве.

<sup>2</sup> Владислав Отрошенко родился в 1959 г. в Новочеркасске. Начав профессиональное обучение в родном городе, в 1984 г. он окончил факультет журналистики Московского государственного университета. С 1980 г. В. Отрошенко живет в столице, с женой Ириной (у них двое детей и трое внуков). После публикации в журнале «Студенческий меридиан» нескольких рассказов из цикла «Двор прадеда Гриши», заслуживших значительный успех, вышла его первая книга «Пасхальные хокку» (1991) — собрание стихотворений, написанных в форме хокку. В дальнейшем сочинения В. Отрошенко публиковались в различных журналах, а также выходили отдельными изданиями: «Веди меня, слепец» (1994, 2007); «Персона вне достоверности» (2000, 2005, 2010); «Тайная история творений» (2005); «Приложение к фотоальбому» (2007); «Дело об инженерском городе» (2008); «Двор прадеда Гриши» (2004, 2010) и др. Писатель удостоен нескольких престижных литературных премий, среди которых — премия «Ясная Поляна» за лучший «литературно-художественный дебют» (2003) и «Премия Ивана Петровича Белкина» за лучшую повесть на русском языке (2004).

<sup>3</sup> Басинский П. Гоголь в Раю и в Аду // Российская газета. 2013. 11 марта. Сравнение казачества с японским самурай-

переведены на множество иностранных языков,<sup>4</sup> рецензии на них выходят в зарубежной прессе (например, в газете «Фигаро»). Роман «Приложение к фотоальбому» и цикл повестей «Персона вне достоверности» в конце 1990-х — начале 2000-х были переведены на итальянский язык,<sup>5</sup> благодаря чему в 2004 г. писатель был удостоен престижной итальянской литературной премии *Гринциане Кавур*, которую до него, среди прочих, получили Евгений Евтушенко и Людмила Улицкая.

Владислав Отрошенко хорошо известен в литературных кругах, он входит в состав жюри литературной премии «Ясная Поляна», однако до недавних пор не пользовался громкой популярностью. Широкую известность писатель приобрел благодаря своей последней книге «Гоголиана»,<sup>6</sup> в которой собрал ряд остроумных и оригинальных эссе, основанных на глубоком осмыслении писем и сочинений Гоголя. «Гоголиана» сразу после публикации вошла в топ-двадцатку наиболее раскупаемых книг в разделе современной русской прозы. Это, безусловно, не гарантия литературного качества, но достаточно прочесть первые страницы этой книги, чтобы убедиться в таланте и тонкости ее автора.

Стилю повествования Владислава Отрошенко свойственна характерная «концепция фантастичности», которую писатель развивает и совершенствует в своем творчестве. Критика называла его «русским Борхесом» и сравнивала с Габриэлем Гарсиа Маркесом. Я бы хотела добавить еще одно сравнение — с итальянским писателем Итало Кальвино, который, однако, не оказал влияния на русского прозаика, так как В. Отрошенко прочел его книги лишь *после того*, как создал свои произведения, удивительно напоминающие по стилю итальянского автора. Но об этом позже.

Хотя *концепция фантастического* Отрошенко кажется не зависящей от теорий литературной фантастики, развиваемых в последние десятилетия вокруг «Введения в фантастическую литературу» Цветана

ством принадлежит, как известно, Велимиру Хлебникову («О расширении пределов русской словесности»).

<sup>4</sup> Среди них — французский, итальянский, английский, немецкий, сербский, словацкий, эстонский, литовский, венгерский и китайский языки.

<sup>5</sup> Цикл «Персона вне достоверности» был переведен на итальянский язык Марио Карамитти. Итальянское название, с согласия автора, звучит как «Testimonianze inattendibili» (Roma, 1997). Итальянское издание романа «Приложение к фотоальбому» (перевод М. Карамитти) включает в себя также цикл рассказов «Двор прадеда Гриши» (в переводе Бьянки Сульпасо): *Didascalie a foto d'epoca* (Roma, 2004).

<sup>6</sup> *Отрошенко В. Гоголиана и другие истории.* М., 2013.

Тодорова,<sup>7</sup> она кажется особенно убедительной и впечатляющей. Сам писатель несколько лет тому назад прочел лекцию на эту тему в Болонском университете для итальянских студентов, изучающих русскую литературу. В ней он сформулировал «основные принципы фантастики, — т. е. принципы соотношения в тексте реального и не-реального».<sup>8</sup> Отрошенко выделил таковых четыре: гофмановский, булгаковский, гоголевский и фольклорно-мифологический принципы, объяснив свою концепцию художественной фантастики при помощи пространственных метафор. Так, по его мнению, по «принципу Гофмана» фантастическое и реальное можно описать как два параллельных мира, «между которыми изредка, в самом тексте, происходят какие-то пересечения и связи: не-реальный мир фантастики вторгается в реальный через какие-то туннели и проходы и воздействует на него». У Булгакова, наоборот, фантастический элемент существует, как клин, в пространстве реальности. Он постепенно заражает и занимает весь реальный мир и преобразует его в нечто гротескное и неузнаваемое. У Гоголя, по мнению Отрошенко, происходит процесс, похожий на явление, которое в физике называется «диффузией газов»: фантастическое и реальное очень сходны друг с другом. Читатель с трудом может в этом разобраться — нет определенной, четкой границы между фантастическим и реальным. Наконец, четвертый принцип, названный писателем «фольклорно-мифологическим», рассматривает всю реальность как фантастическую, и то, что является реальным, как раз находится за пределами мира, изображаемого в сказочных и легендарных текстах или в современных произведениях, созданных в жанре фэнтези и научной фантастики.

Отрошенко признает, что ему ближе гоголевский метод «искажения реальности», но одновременно на базе филологического и исторического образования конструирует свою личную модель фантастического:

В русской критике меня часто называют «мистификатором», то есть обманщиком. Подразумевается, что я в своих вещах предлагаю вымысел, который довольно трудно отличить от правды. Если ориентироваться на четыре принципа, о которых

<sup>7</sup> *Todorov Tz. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970.*

<sup>8</sup> Цитируется по звукозаписи лекции писателя, проходившей по-русски в Болонье 13 декабря 2004 г. и впоследствии частично расшифрованной доктором Элеонорой Пистокки, защитившей в марте 2006 г. диссертацию о В. Отрошенко. Идеи, высказанные на лекции, были выражены, но значительно более схематично, также Д. Пэнном («Грамматика и метафизика одного аттракциона») в его эссе (впрочем, основанном на длительной беседе с писателем), ставшем введением в книгу: *Отрошенко В. Персона вне достоверности. СПб., 2000. С. 5–16.*

я сейчас рассказал, то мне ближе принцип Гоголя. Если я ввожу в свои тексты фантастическое, то это не значит, что всё подвергается его воздействию. Напротив, в таких случаях я с особенной тщательностью слежу за точностью в изображении исторических реалий и реальности как таковой. Мистификация — это мимикрия вымысла под реальность. Мистификация дает возможность выразить через фантастический сюжет те вещи, которые невозможно выразить, изображая только реальность. Я пытаюсь находить в самой реальности такие вещи, которые выглядят фантастично, и, таким образом, попадая в мой текст, оказываясь в окружении точных исторических реалий, они выглядят абсолютно *не реально*.<sup>9</sup>

Отрошенко считает, что стоит только глубоко изучить документы или материалы, связанные с биографией тех или иных исторических лиц, как там можно найти самые невероятные, парадоксальные и фантастические факты. Он неоднократно проявлял особый талант в этом поиске настоящих исторических подробностей, которые, попадая в его произведения, приобретали, или, лучше сказать, обнаруживали свою фантастическую сущность. Возьмем, например, повесть «Прощание с архивариусом», опубликованную впервые в 1991 г., которая впоследствии вошла в цикл повестей «Персона вне достоверности» (2000, 2005). Здесь мы находим эпизод о походе донских казаков, посланных императором Павлом I на завоевание Индии. Кажется, что это чистая фантастика, на самом же деле — это исторический факт, о котором, по-видимому, помнят уже совсем немногие. Критики сочли эту деталь «постмодернистской выдумкой».<sup>10</sup> Вот как комментирует это определение наш автор во время круглого стола, посвященного проблеме восприятия и отображения пространства современным писателем:

Меня это очень порадовало. Это значит, что абсолютная реальность может выглядеть абсолютным вымыслом. Поход на Индию — единственное, что в этой повести [«Прощание с архивариусом»] *не* выдумано. Он действительно состоялся в 1801 году. Сорок казачьих полков шли на восток, с пушками, с картами и с приказом императора Павла I завоевать Индию.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Фрагмент цитированной лекции.

<sup>10</sup> См.: Вишневецкий И., Отрошенко В., Кукулин И. Американские степи и монголо-венецкое пограничье (идентичность литератора в многослойном мире) // НЛО. 2004. № 66. С. 266.

<sup>11</sup> Там же.

Время и пространство приобретают у Отрошенко совершенно фантастический облик. Как архивариус, действующий в названной повести, автор нашел эти сведения на какой-то запыленной книжной полке, может быть, в пожелтевшем десятом томе «Военной энциклопедии» И. Сытина, изданной в 1911–1915 гг., где повествуется об этом походе.<sup>12</sup> Писатель эксплуатирует фантастическую сущность исторического факта, включая его в контекст, который, будучи целиком выдуманным и фантастичным, приобретает таким образом признаки реального. Итак, реальное представляется как фантастическое, а фантастическое маскируется под реальное. Писатель замечает:

Я считаю, что любую реальность надо настаивать на вымысле и любой вымысел — на реальности. Иначе это будет, как вино, плохо сделанное и плохо выдержанное... <...> Я себе представляю, как казаки с Платовым и Орловым дошли бы до Гималаев и перевалили бы их, так же как Суворов перевалил с казачьими полками <...> через Альпы. Это всё абсолютно возможно. Это та зона мира, в которой могут оказаться реальными многие вещи, кажущиеся явной фантазмагорией. И в этом смысле Юг России представляется мне наиболее подходящим и свободным пространством для вымысла.<sup>13</sup>

Из этих слов автора становится ясно, как понятие фантастического сопрягается у него с понятием пространства, которое ему особенно дорого и к которому он обращается во многих случаях.<sup>14</sup> В цикле «микрорассказов» «Двор прадеда Гриши»<sup>15</sup> двор увиден глазами ребенка:

<sup>12</sup> См.: [Без подписи]. Индийский поход при императоре Павле I // Военная энциклопедия / Под ред. В. Ф. Новицкого и др. СПб., 1911–1915. Т. 10. 1912. С. 623. См. также: Терентьев М. А. История завоевания Средней Азии. СПб., 1906; Краснов П. Поход казаков в Индию в 1801 году // Русский инвалид. 1900. № 22–23.

<sup>13</sup> Ср.: Вишневецкий И., Отрошенко В., Кукулин И. Американские степи и монголо-венецкое пограничье. С. 266.

<sup>14</sup> Речь идет о его выступлении на международной конференции «Post-scripta» в Болонье в 2003 г.: Отрошенко В. Lo scrittore e lo spazio // Post-scripta: Incontri possibili e impossibili tra culture (Постскриптум: возможные и невозможные встречи культур) / Под ред. С. Альберацци, Г. Импости, Д. Поссамаи. Padova, 2005. P. 175–189.

<sup>15</sup> Пять рассказов из этого цикла, который в окончательной версии состоит из одиннадцати текстов (точнее, как гласит подзаголовок, из «десяти новелл и эпилога»), были впервые опубликованы в 1987 г. в достаточно распространенном молодежном журнале того времени «Студенческий меридиан» и получили премию по голосованию публики за этот год. В 1990 г.



Двор, весь залитый лунным светом, исполосованный длинными тенями, представился мне незнакомым и чудным. <...> Двор прадеда Гриши — знойное царство пчел и стрекоз! Озаренный светом памяти, встает из мрака сияющий остров, и каждая былинка в нем, дивно преображенная, вызывает призраком истлевшей радости.<sup>16</sup>

Это пространство, переполненное старыми чудаками и фантазмагическими персонажами — такими, например, как горбатый дед Семен.

Ему было триста лет. Он ел уголь и живых раков вместе с кожурой, оттого и жил долго. Прадед Гриша когда-то давно-давно поймал его сетями в речке Бакланцы. Там водились самые большие на свете раки — а горбатый дед Семен был у них царем. Он выбрался из сетей, весь в тине, в ракушках, поднял свои громадные клешни (тогда у него еще были не руки, а клешни) и пошел на прадеда Гришу.<sup>17</sup>

Там живет и загадочная Усатая Ведьма:

Ведьма сидела на высоких каменных ступеньках у дверей своего дома, подпирая коленями громадный живот, туго обтянутый насквозь прожженным, перепачканным сажей фартуком. <...> В доме Усатой ведьмы было полно чертей. <...> Тускло-желтые глаза ее, облепленные комарами и мухами, были полуприкрыты. <...> В широких и редких усах ее, в глубоких складках на шее мутно блестели крупные капли пота.<sup>18</sup>

Именно Усатая ведьма предсказала испуганному ребенку, что прабабка Аниська умрет: «Завтра умрет, дышло ей в валенок! Я приду ее мыть-наряжать».<sup>19</sup>

---

цикл получил премию всероссийского конкурса рассказов. В 1999 г. эти тексты были переведены на китайский и словацкий языки, в 2001 г. — на венгерский. В 2000 г. издательством «Новое литературное обозрение» они были изданы в антологии короткого рассказа. Целиком весь цикл был опубликован в книге В. Отрошенко «Персона вне достоверности» (СПб., 2000), а также в книге «Приложение к фотоальбому» (М., 2007).

<sup>16</sup> *Отрошенко В.* Персона вне достоверности. С. 223, 239.

<sup>17</sup> Там же. С. 221.

<sup>18</sup> Там же. С. 226.

<sup>19</sup> Там же. С. 227.

За пророчеством, которое точно сбывается, следуют другие события — ритуал старушек, пришедших на похороны, и долгий монолог Усатой ведьмы, повествующей о своем видении смерти прабабки Анисьи. Покойница «прабабка Анисья слушала Усатую ведьму и чему-то внутри себя ласково улыбалась открытым ртом и запавшими глазами».<sup>20</sup>

Как говорит сам автор во время беседы с итальянским журналистом, «в этом цикле новелл всё вращается вокруг того, что Лев Толстой считает самым ценным сокровищем для человека, то есть его детских воспоминаний. <...> Из первых впечатлений и ощущений остаются в памяти взрослого человека следы, которые очень часто не имеют никакой логической или пространственной связи между собой — угол дома, стена во дворе, старый комод — все это похоже на разбитую мозаику. <...> Во “Дворе прадеда Гриши” я старался исходить из точки зрения ребенка, который усматривает в старухе магическое существо и не отличает животных от людей».<sup>21</sup>

Мир, увиденный глазами ребенка, близко напоминает цикл рассказов Татьяны Толстой «На золотом крыльце сидели», опубликованный в конце 1980-х гг.<sup>22</sup> Владислав Отрошенко объясняет, почему среди персонажей новой литературы так часто встречаются дети и старики: «Если автору не удастся проникнуть в сознание детства, в деструктивные силы, которые одолевают со временем взрослого человека, приблизиться к тайне смерти, — значит, бессмысленно братья за перо».<sup>23</sup>

Под чудаковатой и пестрой личиной персонажей и происшествий во «Дворе прадеда Гриши» доминирующим мотивом является тема смерти, разумеется, прожитая парадоксальным образом:

Всё это еще некоторое время копошилось в его седых волосах, жило своей жизнью, когда кормчий умер, сидя за столом во флигеле в своей обыкновенной позе, — умер, застигнутый на рассвете случайной дремотой. Помню, как прабабка Анисья зашла во флигель и тут же выскочила прочь. <...> Наконец она остановилась, быстро-быстро закивала головой, а затем, выдергивая ее при каждом слове вперед, закричала, закаркала прямо ему в затылок:

<sup>20</sup> Там же. С. 228.

<sup>21</sup> *Carbone M. T.* Uno stato dell'anima bagnato dal Don: Intervista con V. Otrosenko [Душевное настроение на берегах реки Дон: Интервью с В. Отрошенко] // «Il Manifesto». 2004. 12 dicembre. P. 4 (перевод мой. — Г. И.).

<sup>22</sup> *Толстая Т.* На золотом крыльце сидели. М., 1987.

<sup>23</sup> *Visetti G.* Il russo Otrosenko e le sue nostalgie [Русский (писатель) Отрошенко и его ностальгии] // «La Repubblica». 2004. 11 luglio. P. 32. Доступно также online в архиве газеты «Республика».

Дурак! Дурак! Умер! Ай, дурак!<sup>24</sup>

Но мертвые долго продолжают ворочаться в своих могилах — если кажется, что прабабушка Анисья «ласково» улыбается,<sup>25</sup> то пчелы прадеда Гриши относятся к нему, словно к бессмертному божеству: они «залетали, кружились, образуя над его теменем живой нимб, а затем поочередно садились на потемневшую лысину».<sup>26</sup> Тот же, кто, напротив, как кум дед Проня, вернулся назад из путешествия в смертельное пространство, объявляет, что «тот свет видел <...> — Ну и чё там, на том свете? — нехотя интересовалась прабабка. — Темно там, Аниська, темно и безобразно!»<sup>27</sup>

Владислав Отрошенко приписывает искусству «единственную силу, которую человек может противопоставить смерти. Без этой силы мы жили бы в постоянном депрессивном состоянии. Мы смеемся, мы любим, мы мечтаем, чтобы одержать победу над смертью. Во всех мифах народов мира существуют свои ангелы смерти — я думаю, что когда эти ангелы видят, как мы пишем, рисуем картины, любим друг друга, улыбаемся — они приходят в ужас и недоумение».<sup>28</sup>

Олег Павлов в своей статье, посвященной В. Отрошенко, заключает: «“Двор прадеда Гриши” — образец русского рассказа о детстве. Про жизнь сказать после такого чтения бывает нечего, хочется только, как ребенку, слушать и слушать, становясь в ней очарованным странником».<sup>29</sup> В этом — смысл «Эпилога» («О старателе»), это — лирическое пение, поэтическая концовка, повествующая о дворе прадеда Гриши как о «сияющем острове», населенном стариками, старухами, разнообразной живностью, чудаковатыми бродягами. Это в сущности остров детства, где происходят события парадоксальные и гиперболические.

Время воспоминания и место детства, двор — центр мира микрокосмического и перенаселенного. А в «Приложении к фотоальбому» рассказ расширяется в тайники фантастического, бесконечного и лабиринтообразного дома-мира, где живет дряхлый Малах Григорьевич Мандрыкин, родоначальник «племени бакенбардоружденных дядюшек».<sup>30</sup>

<sup>24</sup> *Отрошенко В.* Персона вне достоверности. С. 220.

<sup>25</sup> Там же. С. 228.

<sup>26</sup> Там же. С. 220–221.

<sup>27</sup> Там же. С. 238.

<sup>28</sup> *Visetti G.* Il russo Otroschenko e le sue nostalgie. С. 32.

<sup>29</sup> *Павлов О.* Господин Сочинитель: О творчестве Владислава Отрошенко // Октябрь. 1998. № 7. С. 168–171.

<sup>30</sup> См.: *Отрошенко В.* Приложение к фотоальбому. С. 12.

...это образ, от которого я не могу избавиться. Отчасти он действительно связан с детским ощущением безграничного дома. Дом в Новочеркасске, который принадлежал одному из моих прадедов, Павлу, — это был такой типичный казачий дом с внутренней усадьбой и конюшнями. А сам дом состоял из двух ярусов — не этажей, ярусов! В нем были «верхи» и «низы», то есть нижние помещения, чуть утопленные в землю <...>. Когда в Новочеркасске установилась советская власть, мои бабки, дочери прадеда Павла, носившие в замужестве разные фамилии, разгородили дом изнутри, чтобы спасти его от конфискации, — сделали вид, что это некое общественное здание, в котором несколько коммунальных квартир. Какие-то двери были наглухо закрыты и завешаны гобеленами. Но я с детства знал, что там, за этими дверями, есть разнообразное пространство — комнаты, чуланы, залы. Это меня приводило в такой задумчивый восторг. По праздникам все потайные двери дома открывались, и он превращался в единое и громадное целое.

Собственно, география мира началась с географии дома — с представления, что в доме есть какие-то неведомые пространства, уходящие на юг: моя бабушка владела северной половиной дома. Потом я ощущал это и в донской степи — скрытые горизонтом и в то же время близкие, сопредельные пространства Кавказа, Черного моря, а за ними — Средиземного моря и Африки.<sup>31</sup>

Экспедиции по коридорам и бесконечным анфиладам дома для повествователя и персонажей романа происходят только в пространственном измерении. Времени здесь не существует. Или, лучше сказать, время Истории подвешено в вечности, как в некоей легенде или в сказке о Спящей красавице. Такая концепция времени очень ясно и категорически выражается, впрочем, «в философских шалостях г-на Кутейникова»,<sup>32</sup> фантазмагорического издателя, с которым читатель встречается в повести «Прощание с архивариусом»:

Он не то чтобы отрицает время, а говорит, что не существует прошлого и будущего, а есть только одно неделимое и вечное Настоящее, или, как он излагает, Настоящее настоящего, На-

<sup>31</sup> См.: Вишневецкий И., Отрошенко В., Кукулин И. Американские степи и монголо-венецкое пограничье. С. 263.

<sup>32</sup> Отрошенко В. Персона вне достоверности. С. 32.

стоящее прошлого и Настоящее будущего. Между ними, по его разумению, не существует решительно никакой разницы, в силу чего не только все вещи, но и люди, события, действия обладают божественным свойством неисчезновенности. Всё есть, как есть, и всё есть всегда: никогда не начинало быть, пребывало вечно и не перейдет во веки веков.<sup>33</sup>

В романе «Приложение к фотоальбому» происходит гиперболическое разрастание временной точки в громадный временной круг. Эта единственная обозначенная повествователем точка — тот самый роковой 1914 год, начало Первой мировой войны, а вместе с тем — и начало конца эпохи донского казачества. Эта точка, впрочем, отмечена фотографией:

Снимок был сделан в июле 1914 года. Аннушка стояла, придерживая рукою плоскую шляпку, на тротуаре Платовского проспекта возле здания войсковой гауптвахты, перечеркнутого наискось пыльным, мутным лучом полуденного солнца.<sup>34</sup>

Действительно, увидев эту фотографию, таинственный грек Антипатрос, странствующий хозяин цирка, воспламеняется любовью к Аннушке, на которую она ответит (и будет иметь от него сына) во время длительного отсутствия мужа, отбывшего на войну. Грек также уедет в свои авантурные странствования, которые приведут его сначала в Африку, а затем — в республику Сан-Марино, где он займет должность тамбурмажора и где ему посвятят музей, который будет хранить его философские труды и реликвии. Однако музей впоследствии сгорит дотла из-за молнии, оставив только «африканообразный клочок бумаги», на котором читались слова: «...и будет любовь вам... золотые мои... открывайте глаза и радуйтесь...».<sup>35</sup>

Так начинается серия «приложений к фотоальбому» — вымыслов и фантастических комментариев, которые выходят далеко за пределы реальных фотографий и выстраивают каркас романа — на вид хрупкий и словно бы не существующий. Роман своей извилистой, спиралевидной структурой словесно повторяет лабиринты дома, который, в сущности, является протагонистом повествования.

---

<sup>33</sup> Там же. С. 32–33.

<sup>34</sup> Отрошенко В. Приложение к фотоальбому. С. 37.

<sup>35</sup> Там же. С. 42. Мотив *тамбурмажора* находим и в рассказе «Почему великий тамбурмажор ненавидел путешествия» из цикла «Персоны вне достоверности», который В. Отрошенко писал в тот же период, что и работал над романом.

Повествование, особенно в первой главе, напоминает подчас *vox populi*, отмеченный чем-то вроде коллективной хоральности. Мы слышим живые и в то же время легендарно-фольклорные, идеально коагулирующие голоса поколений рассказчиков. Не удивительно, что этот роман формировался в течение многих лет, потому что его структура — сложная, богатая тонкими и пересекающимися сплетениями, яркими словесными нитями, фактами, эпизодами, мотивами и частностями, — похожа на гобелен, который долго ткали вручную — искусно, с терпением и мастерством. Взгляд не устает исследовать его разнообразные рисунки, находя время от времени новую особенность, новый персонаж, гримасу, подмигивание, маску. Сам автор так объясняет, почему потребовалось столько времени (около восьми лет) для завершения романа:

Я писал этот роман очень долго, на фоне других произведений, на фоне «Персоны вне достоверности», а потом «Тайной истории творений», потому что я не мог его писать спокойно, рационально и систематически. Я его писал только тогда, когда находился на высших точках того, что называется воодушевлением, вдохновением, а говоря более строго, более научно, — я писал его в измененном состоянии сознания. Чтобы писать эту вещь, мне нужно было закрываться от мира, — не только в переносном, но и в буквальном смысле: я даже все окна в квартире плотно закрывал шторами, отключал телефон, домофон. Я работал по несколько дней в состоянии беспробудной радости, а потом впадал в депрессию, в апатию. Иначе говоря, я писал этот роман только тогда, когда мне писалось, — когда слова текли сами собой. Мне казалось, что я должен совершить свой *тапас* — как называли в Древней Индии некоторые виды подвига, связанные с психикой человека. Это был мой *языковой тапас*. Это была такая книга, каких я больше писать не буду.<sup>36</sup>

Центральными в романе являются «старые фотографии»; вокруг них расширяется, распутывается, а может, перепутывается, рассказ. Мы уже говорили, что всё начинается с одной фотографии — нечаянного снимка, опубликованного репортером Романом Ходецким в «Донском кавалерийском листке».<sup>37</sup> Речь идет о моментальном снимке, в который случай позволил проникнуть посторонним:

<sup>36</sup> Из личных бесед с писателем (октябрь — ноябрь 2012 г.).

<sup>37</sup> *Отрошенко В.* Приложение к фотоальбому. С. 38.

Нога караульного, повисшая в воздухе, и задорная собачонка, охотно метнувшаяся к ней, попали случайно в этот дремوتный луч и были видны в нем с той бессмысленной и назойливой отчетливостью, какую обретают на драгоценных снимках второстепенные образы. К таким же второстепенным образам относился и чей-то широкий затылок в белом штатском картузе, исчезавший (но так и не исчезнувший) в темном проеме высоких дверей гауптвахты, куда Аннушка ходила в то лето почти ежедневно навещать дядюшку Никиту...<sup>38</sup>

Это единственная фотография, сделанная на открытом воздухе, без какой-либо предварительной подготовки; впрочем, сам фотограф разделяет случайный и импровизационный характер этого снимка, бесследно канув в небытие. Все остальные фотографии были семейными портретами, сделанными по случаю самых торжественных празднеств:

...где все дядюшки — в белых смокингах с бутоньерками на атласных лацканах, где в шелковом платье с оборками и в жемчужных трехъярусных бусах — Аннушка, где престарелый Порфирий, преисполненный гордости и озабоченности, бережно держит на руках неподвластного старости Измаила (так и не согласившегося снять на минутку шляпу с пером, хоть ему и сулил за это щедрый дядюшка Павел подарить серебряный рубль и гусарскую ташку) и где на гамбовском стуле — он, слава угодникам, все ж таки отыскался! — восседает в огромной мерлушковой папaxe нетленный житель захламленнейшего из чуланчиков...<sup>39</sup>

Было трое «магов времени»,<sup>40</sup> фотографов, которых призывала на семейные торжества Аннушка, отдавая предпочтение то тем, то этим: «мрачный и молчаливый» Кикиани,<sup>41</sup> «веселые, словоохотливые и не в меру проворные» Жак и Клод Шевалье.<sup>42</sup> Но незабываемой и непревзойденной остается давно прошедшая эпоха немецкого фотографа Фридриха Карловича Зойтера,<sup>43</sup> который в самом начале жизни

---

<sup>38</sup> Там же. С. 37.

<sup>39</sup> Там же. С. 49.

<sup>40</sup> Выражение использовано автором в нашем недавнем интервью.

<sup>41</sup> *Отрошенко В.* Приложение к фотоальбому. С. 50, 56.

<sup>42</sup> Там же. С. 51.

<sup>43</sup> Эта же фамилия встречается и в рассказе «Случай в инженерском городе», где, впрочем, цитируется великий немецкий картограф Маттеус Зойтер (1678–1757).

Аннушки, Малаха и их первенца Порфирия фотографировал семейство, «повинуясь привередливой музе, то и дело менял ландшафты и виды, рисованные на экранах и ширмах из альбуминной бумаги».<sup>44</sup> Фотограф не был заинтересован в реальности, а напротив, создавал ей альтернативу, — мифическую, воображаемую, благодаря переодеваниям, костюмам, экранам и ширмам. Например, первенец Аннушки был преобразен в пастушка, в сцене, достойной Аркадии времен «Золотого века». Эпоха Зойтера «обладала — неумной текучестью, буйной стремительностью или завораживающей, безмятежной застылостью, родственной той, что за минуту до съемки вдруг поселялась, предвещая припадок лютого вдохновения, в ясных глазах светописца Зойтера».<sup>45</sup> Но время это давно прошло — «фотографический павильон еще до русско-японской войны отсудило [у Зойтера] за долги Общество взаимных кредитов», и немецкий фотограф «мало-помалу превращался в жалкого под воздействием Аннушкиного благорасположения».<sup>46</sup>

Следовательно, остаются Кикиани и два Шевалье, фотографические концепции которых диаметрально противоположны: Кикиани старательно создает «многосложный и величественный иероглиф семейной сплоченности и непоколебимой сердечности <...> — единственную, незыблемую, предназначенную всецело лишь одному нерушимому мигу картину, где не двинется дальше заветной точки внезапно плененное время».<sup>47</sup>

Вспоминаются слова Ролана Барта о «позе», которая «относится к сфере “интенции” чтения: рассматривая фото, я неизбежно делаю частью моего взгляда мысль об этом мгновении, каким бы кратким оно ни было, мгновении, когда реальная вещь неподвижно стояла перед глазами. Я перевожу неподвижность нынешнего фото на прошлый снимок; именно эта задержка и составляет позу».<sup>48</sup>

Жак и Клод Шевалье, напротив, характеризуются «неряшливой топорливостью», они — «не привыкшие грубо вмешиваться в “l'ordre naturel des choses”».<sup>49</sup> Выражаясь словами Барта, такие фотографы «снуют по миру, отдавая все силы поиску новостей, и не подозревают, что являются агентами Смерти. Фото — это способ, каким наше время принимает в себя Смерть. <...> Новым punctum'ом такого рода, обладающим не

<sup>44</sup> *Отрошенко В.* Приложение к фотоальбому. С. 117.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же. С. 51, 53.

<sup>48</sup> *Barthes R.* La Chambre claire. Note sur la Photographie. Paris, 1980; *Барт Р.* Camera lucida: Комментарии к фотографии / Русский перевод М. Рыклина. М., 2011. С. 138–139.

<sup>49</sup> *Отрошенко В.* Приложение к фотоальбому. С. 61–62.



формой, а интенсивностью, является Время, душераздирающий пафос ноэмы “это было”, ее репрезентация в чистом виде». <sup>50</sup>

В этом романе, как было отмечено выше, время кажется расширяющимся до бесконечности одну-единственную точку: например, здесь говорится, что Малах на сорок лет скрылся в чулане после того, как зачал своего последнего сына Измаила. <sup>51</sup> Хронологию событий можно выстроить следующим образом: Аннушка должна была родить Семена около 1914–1915 гг., а Малах вернулся с войны предположительно в 1917 г., когда другие его дети уже были взрослыми настолько, что некоторые из них служили в армии (как, например, дядюшка Нестер); к моменту рождения своего последнего сына Аннушка должна была быть старше сорока лет, — и, следовательно, когда повествование останавливается на уже взрослом Семене, который произносит пламенные речи в шестиугольном зале, а Малаха обнаруживают в глубине его бесконечного дома, то на дворе стоят пятидесятые годы — конец сталинской эпохи. К этому времени казачество уже давно было рассеяно и уничтожено; Новочеркасск — столица казаков — превратился в рядовой городок Ростовской области, а дома казачьих офицеров — в Дома Пионеров и коммунальные общежития. Но всех этих исторических событий в романе нет и в помине; они существуют только в сознании читателя, знающего историю или думающего, что знает ее...

К концу повествования Аннушке должно быть более восьмидесяти лет, но если о Малахе говорится, что он с головы до ног — высохшая и безмозглая мумия, то Аннушка кажется такой же юной, какой она была, встречаясь со своим возлюбленным-греком в Атаманском саду. Кажется, что вся тяжесть времени навьючена на плечи «бессмертного» Малаха, который в сорокалетие своего летаргического сна буквально «сожрал» время. Имеется ли здесь в виду Хронос? По-видимому, да. Это подтверждает суждение дядюшки Семена, в котором явно подразумевается древнегреческий бог времени: «Долго и вдохновенно говорил о каком-то бессовестном боге, пожирающем своих младенцев». <sup>52</sup> Но разве он не должен был сожрать своих детей? Дети, напротив, все там, <sup>53</sup>

<sup>50</sup> Барт Р. *Camera lucida*. С. 163, 168.

<sup>51</sup> Отрошенко В. Приложение к фотоальбому. С. 12, 16.

<sup>52</sup> Там же. С. 17.

<sup>53</sup> В тексте говорится, что у Малаха тринадцать сыновей, включая Семена. Но в романе мы находим только двенадцать имен: Александр, Анастасий, Иося, Измаил, Мокей, Нестер, Никита, Павел, Петр, Порфирий, Серафим и, наконец, Семен, которого Аннушка родила от таинственного грека. Некоторые критики полагают, что здесь появляется мотив «тринадцатого апостола», другие считают, что неизвестным безымянным тринадцатым сыном является повествователь, который в действительности воплощает собой *vox populi*.

включая приемного, т. е. дядюшку Семена, и кружатся по комнатам дома, как и бесчисленная ватага невесток, зятьёв, внуков, которых наблюдает, восседая на своем троне — зеленой репсовой оттоманке, — высохший и неподвижный «богомерзкий истукан»,<sup>54</sup> как его определяет в злобной тираде дядюшка Семен. Не исключено, что под этой продолжительной сорокалетней «летаргией» имеется в виду история СССР — от революции до конца сталинской эпохи, как некая форма «безвременья».

После стилистического *tour de force* в «Приложении к фотоальбому», который обеспечил автору эпитет «барочный» и сравнение с Гарсиа Маркесом и Борхесом, Владислав Отрошенко продолжает поиск фантастических обрывков реальности, вокруг которых он конструирует свои рассказы и эссе. Благодаря скрупулезному изучению биографий и текстов таких авторов, как Овидий, Катулл, Ницше, Шопенгауэр, Сухово-Кобылин и Гоголь, писатель вник в обстоятельства их жизни и творчества, которые обладают абсолютно фантастическими чертами и которые, как кажется, прошли мимо специалистов. Именно вокруг этих особых обстоятельств построены, например, «эссе-новеллы» цикла под названием «Гоголиана».

«Гоголиана» и другие циклы «эссе-новелл» были опубликованы сначала в литературных журналах, а позднее — в книге «Тайная история творений».<sup>55</sup> В коротком тексте под названием «Апология беспричинного обмана» писатель отвечает на «Апологию истории» Марка Блока, который резко осуждает «вредоносный яд» мистификаций и фальсификаций, извращающих саму суть истории.<sup>56</sup> Хотя, по мнению историка, нельзя отрицать, что даже из таких мистификаций и фальсификаций иногда можно извлечь некую пользу для рассмотрения исторических, социальных и экономических факторов, с его точки зрения, совсем неприемлемы и непонятны «нелепые обманы, попирающие сам принцип разумности», в которых «обманщики бессмысленно расточают свои таланты и знания».<sup>57</sup> В особенности осуждаются Блоком литературные мистификации как таковые, и в частности — мистификации Томаса Чаттертона и Проспера Мериме.<sup>58</sup> «Строгие историки немилосердно ра-

<sup>54</sup> Отрошенко В. Приложение к фотоальбому. С. 49.

<sup>55</sup> Отрошенко В. Тайная история творений. М., 2005. Ср. нашу рецензию в: *Studi Slavistici*. № 3. 2006. Р. 420–423. Упомянем и недавний том «Гоголиана и другие истории», в котором эти циклы «эссе-новелл» обогащаются новыми историями; здесь же находим фейерверк «Языков Нимродовой башни».

<sup>56</sup> Отрошенко В. Тайная история творений. С. 103.

<sup>57</sup> Там же. С. 105.

<sup>58</sup> Томас Чаттертон (1752–1770) пожертвовал своей личной славой, выдав созданные им в 1768–1769 гг. поэмы за средневековые записи некоего

зоблачили и эти возвышенно свободные от всякой практической цели обманы, растерянно назвав их «беспричинными актами лжи».<sup>59</sup>

Против этого восстает наш писатель со своей апологией «священного права на обладание воображаемой действительностью», радуясь тому, что историки, даже разоблачив и развенчав выявленные ими мистификации, не смогли объяснить «беспричинные обманы, [которые] надежно защищены от посягательств истины самой своей беспричинностью».<sup>60</sup> Именно это «святое право на обладание воображаемой реальностью» стоит в центре книги, в которой расследуется «тайная история творений» через гипотезы и аргументы, не претендующие на научность, но предлагающие уловить неожиданные, никогда не исследовавшиеся, периферийные, эксцентрические, словом — «фантастические» перспективы в исторических данных, к тому же сопровождаемые «филигранной точностью, гоголевской живописностью, набоковским энтомологическим вниманием к стилю».<sup>61</sup>

Прилагательное *тайный* в названии книги имеет много значений — от «таинственный» (в смысле «не для всех») до «зашифрованный», «загадочный», «фантастический», «метафизический»; все эти термины рассеяны в текстах, которые объединяют эту «историю» в некое целое, «выстраиваются в единую, самодостаточную систему и порождают новое, сверхжанровое образование, <...> [которое] нельзя назвать романом, но по внутренним признакам <...> оно подобно роману. Речь идет об особом произведении, которое является *книгой*. Именно *жанр книги* представляется мне наиболее жизнеспособным».<sup>62</sup>

К середине нулевых годов нового тысячелетия Отрошенко завершает серию «Персона вне достоверности» пятой — и последней — повестью «Дело об инженерском городе», начатой во время его годовичного пребывания в Италии (2002), но законченной только после возвращения на родину, поскольку, как уверяет автор, он «нуждался в России,

---

Томаса Роули, никогда не существовавшего. Проспер Мериме (1803–1870) в 1827 г. анонимно опубликовал «Гусли, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине», выдав их за собрание народных сербских баллад, переведенных неким химерическим Иакинфом Маглановичем. Как известно, этот сборник пользовался большим успехом и в России и был частично переведен А. С. Пушкиным в поэтическом цикле «Песни западных славян».

<sup>59</sup> Отрошенко В. Тайная история творений. С. 106.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Ансимов С. Есть только миг // «Сибинформ». 2005. 1 дек. (режим доступа: <http://www.slowread.ru/est-tolko-mig%E2%80%A6/>).

<sup>62</sup> Отрошенко В., Импости Г. Жанры по-русски: произвол или система // Октябрь. 2005. № 6. С. 139–145.

в ее просторах, чтобы это получилось». <sup>63</sup> Стиль здесь решительно меняется в сравнении с «барочным» и густым повествованием «Приложения к фотоальбому». Как точно заметила критик Алла Марченко, «пишет Отрошенко не просто хорошо, а по-разному, об Овидии или Катулле не так, как о людях своего очага, о Гоголе иначе, чем о Пушкине, и т. д. Стилистическое решение и даже способ соображения понятий словно бы заказывает не сам автор, а заинтересовавший автора предмет». <sup>64</sup>

Действительно, эта повесть отличается стилем более сухим, или, лучше сказать, более «аскетичным», как его определяет сам автор: «Меня что-то сдерживало, я писал, помня об уроках пушкинской прозы: более лаконично, аскетично, обуздывая, сдерживая свой материал и стиль, чтобы достичь точки максимального напряжения». <sup>65</sup> И именно за эту повесть, которую Владислав Отрошенко считает одним из лучших — если не лучшим — своих текстов, он в 2004 г. получил Премию имени Ивана Петровича Белкина. <sup>66</sup>

В «Деле об инженерском городе», смешивая, как обычно, исторические факты и лица с воображаемыми, Отрошенко рассказывает о постройке Нового Черкаска в 1803–1805 гг. Город строился в более надежном месте, чем то, где стоял старый Черкасск, который постоянно бывал затоплен во время разливов Дона, весенних оттепелей или осенних дождей. Вот как изображен атаман Платов во время наводнения в старом Черкасске: «На день св. апостола Матфея (16 ноября) он спокойно плавал в плоскодонной казачьей лодке по дворцовым залам, щедро освещенным в честь его именин — “поправлял на стенах картины”; “бил острой рыбу”; “говорил с войсковыми старшинами, бродившими рядом с ним по воде”». <sup>67</sup>

<sup>63</sup> Из личной беседы. Повесть «Дело об инженерском городе» была опубликована в 12-м номере журнала «Знамя» за 2004 г. С. 49–64.

<sup>64</sup> Марченко А. Сухово-Кобылин: pro et contra // Новый мир. 2007. № 9. С. 184–188.

<sup>65</sup> Из личной беседы.

<sup>66</sup> См. Официальный сайт Премии: <http://belkin-premium.ru/index.html>. См. также речь автора, произнесенную по случаю вручения ему литературной премии, в которой он утверждает по поводу пушкинского Белкина, что мнимый автор повестей решительно должен остаться «похороненным»; см.: Отрошенко В. Уроки того и этого света // Знамя. 2005. № 7 (режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/7/fin16.html>).

<sup>67</sup> Все цитаты из повести «Дело об инженерском городе» приводятся по ее электронной версии. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/12/otr4.html>.

Однажды утром инженер Франсуа де Воллант «в обворожительно ясном и глубоком пространстве осенних степей <...> увидел город, который даже при взгляде невооруженным глазом обнаруживал свое иноземное происхождение». Архитектору Бельтрами это немного напомнило город Сперлонги, в Королевстве двух Сицилий, — но другие черты, особенно загнутые крыши, напоминали китайскую архитектуру:

Город имеет в плане прямоугольную форму. <...> нельзя различить отдельных строений как таковых. Исключение составляют разновеликие башни, которые беспорядочно возвышаются над непрерывной массой сооружений, нисколько не нарушая того общего впечатления, что город являет собою целостное здание, возведенное по единому принципу и полностью изолированное от окружающей местности. Впечатление это усиливается тем, что с северной стороны города, обращенной к нам, наблюдается скат гигантской крыши. На его поверхности видны обширные отверстия, из которых выступают упомянутые башни, украшенные разноцветными полотнищами и знаменами. Углы и края ската загнуты вверх, что указывает на китайскую конструкцию крыши.

Так открылся «случай инженерского города» — дело, в которое добавлялись документы и свидетельства различного происхождения, где «неизвестный город» определяется «то как “подлинно китайский”, то как “шведский, по всем вероятиям”». Самое удивительное — не то, что на территории Российской империи вдруг обнаруживается «неведомый город», а то, что этот город *передвигается*. Татарский разведчик таинственно исчезает, но оставляет записку следующего содержания: «На том месте, где видели, города нет. Но есть он там, где нашел его я. Город сдвинулся и ушел к востоку...».

Город этот — Новый Каракорум, фантастический монгольский двойник Нового Черкаска. В это параллельное измерение и попадает, как Марко Поло, несчастный венецианец Гаспаро Освальди, чьи записки о Новом Каракоруме были написаны «в неизвестное время в неустановленном месте».

Несчастный венецианец повести Отрошенко обнаруживает, что находится при дворе Монгольского Императора, чья империя занимает «те же пространства, которые занимает империя русская». И когда монгольский император узнал об этом от венецианца, он «горестно посетовал, что империя слишком обширна», что «бедному императору порою бывает трудно поверить в <...> реальность» размеров своей империи,

«когда он кочует со своей походной столицей где-нибудь в центре империи». Он не исключает, что «кое-где на окраинах страны появляются карты, на которых империя носит вымышленные названия. Ибо что такое эти фантастические карты, рисующие иллюзорные страны? Это всего лишь забавы».

«Неизвестно, сколько времени существует Новый Каракорум», — пишет Освальди в своих записках. И продолжает: «О времени здесь судят произвольно. Для его измерения служат процессы, длительность которых не может быть постоянной, ибо она зависит от случая». Он перечисляет примеры измерения времени, которые ему дает сам император. «Название периода или отрезка времени может быть связано с любым явлением, нечаянно попавшимся на глаза. Есть “время, когда сильно трепещут флаги на башнях”, “время, когда быстро ползет муравей по стене”».<sup>68</sup> Пространство Нового Каракорума парадоксально, как и время, в котором этот город существует. Это, в сущности, время вечности.

Центральным в этой повести является мотив Монгольской империи, впервые описанной итальянским священником Джованни дель Плано Карпини (1182–1252) и позднее — венецианским путешественником Марко Поло (1254–1324), который в своей знаменитой книге также описал чудесную страну Китай. Эти книги Владислав Отрошенко внимательно прочел, и они оставили глубокий след в его воображении и в его концепции монгольского пространства.

В итальянских рецензиях на книги В. Отрошенко уже отмечалось сходство его художественного мира с тем, как изображает мир итальянский автор Итало Кальвино, который также ощутил очарование далеких, никем не виданных краев и посвятил цикл коротких рассказов «Незримые города»<sup>69</sup> описанию городов, которых нет ни на одной карте, чья экзотика не только географического свойства, но и временного. Эти города «существуют только во сне — величественные и безумные, туманные и мерцающие...».<sup>70</sup>

Марко Поло рассказывает Кубла-хану о городах, «увиденных во время странствий» по огромным территориям империи. «И лишь в рассказах Марко Поло Кубла-хан сквозь стены и башни готовой рухнуть империи видел тонкую филигрань изысканного рисунка, чудом избежавшего разрушительной работы времени и термитов».<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Такое перечисление вызывает в памяти музыкальную композицию Жерара Гризе «Vortex Temporum» (1994–1996).

<sup>69</sup> *Calvino I. Le città invisibili*. Torino, 1972.

<sup>70</sup> Предисловие к русскому переводу: *Кальвино И. Избранное*. Київ, 1997.

<sup>71</sup> *Кальвино И. Избранное*. С. 5.

Кубла-хан однажды горько отмечает: «Твои города не существуют. Возможно, их никогда и не было. В любом случае, их не будет в будущем. К чему ты рассказываешь эти утешительные сказки? <...> Зачем ты лжешь мне, чужестранец?»<sup>72</sup>

Кубла-хан предлагает тогда венецианскому путешественнику «проверить, действительно ли <...> существуют» города, которые он сам будет описывать на основе всех возможных комбинаций исключений из нормы определенной модели, соответствующей норме. Но эксперимент не удастся: «города, в которых бывал Марко Поло, всегда отличались от тех, которые придумывал в своем воображении хан».

Марко Поло так объясняет причину несходства своих городов с ожиданиями хана: его подход противоположен — он исходит из модели города, состоящего «из одних исключений, невозможностей, противоречий, несуразностей и бессмысленности». Если постепенно убрать всё это, можно достичь действительно существующего города, но это, по мнению Марко, бессмысленно: «Я могу получить города, слишком правдоподобные, чтобы они существовали на самом деле».<sup>73</sup>

Приведенный фрагмент демонстрирует удивительную близость художественных миров итальянского и русского писателей. При этом невозможно говорить о прямом влиянии Кальвино на Отрошенко, поскольку тот не знал «Незримых городов», когда писал свою повесть. Сходство между двумя авторами состоит не только в интересе к несуществующим городам и к «монгольскому измерению пространства», но и в самой концепции структуры «жанра книги», которая, по мнению Кальвино, «имеет начало и конец <...>. Это пространство, в которое читатель входит, по которому он бродит, может быть даже блуждает, но из которого он в конце концов должен найти выход, или даже много выходов...».<sup>74</sup>

Добавим еще, что Отрошенко строит свой «Новый Каракорум» по тому же принципу, по которому кальвиновский Марко Поло предлагает поступать, исходя «из модели города, состоящего из одних исключений, невозможностей, противоречий, несуразностей и бессмысленности». Но русский писатель не убирает всё это, а, напротив, добавляет всё новые и новые неправдоподобные качества своему кочующему городу.

Илак поднялся на ноги, подошел ко мне и, раскрыв футляр, развернул передо мной карту. «*Spatiosissimum Imperium Mongaliae Magnae juxta recentissimas observationes mappa*

<sup>72</sup> Там же. С. 56.

<sup>73</sup> Там же. С. 67.

<sup>74</sup> Из введения к итальянскому изданию: *Calvino I. Le città invisibili*. Milano, 2012. P. VI (перевод мой. — Г. И.).

geographica accuratissime delineatum opera et sumtibus Matthaei Seutteri», — прочитал я титульную надпись, сделанную в левом нижнем углу, в картуше... <...> Я рассмотрел карту империи монголов достаточно хорошо, чтоб убедиться, что на ней изображены те же пространства, которые занимает империя русская.<sup>75</sup>

Так цикл о «недостоверных» свидетельствах завершается истинным *coup de théâtre*: «иноземный город, допущенный к существованию казачьим правительством в границах державы Российской».<sup>76</sup> И действительно — законы физики нарушены: в одном и том же пространстве существуют две разных империи, принадлежащие разным эпохам: русская — XIX веку, а монгольская — XIII–XIV векам. Монгольская столица непрерывно и вечно кочует по бесконечным пространствам империи, показываясь иногда сквозь туманы, покрывающие южные равнины в устье Дона, в высшей степени безразличная ко всем жалким и эфемерным претендентам на престол. Повторяется тот же пространственно-временной парадокс, который мы находим и в первом рассказе того же цикла — «Прощание с архивариусом», где издатель и фотограф одновременно занимают одно и то же помещение.<sup>77</sup>

Пространственно-временной парадокс, таким образом, приобретает историософское и метафизическое измерение, которое, по замечанию Витторио Страда, является отличительным и характерным признаком фантастического в русской литературе.<sup>78</sup> И Владислав Отрошенко не изменил этой традиции. Напротив, ему удалось создать одни из самых сущностных, обаятельных и убедительных «видений» в современной русской литературе — несмотря на их «недостоверность».

<sup>75</sup> Отрошенко В. Дело об инженерском городе.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Отрошенко В. Персона вне достоверности. С. 21–22.

<sup>78</sup> См.: Strada V. Il fantastico e la storia // Simbolo e Storia: Aspetti e problemi del Novecento russo. Venezia, 1988. P. 129–140. Ср. также: Imposti G. Il fantastico nella letteratura russa // Lo specchio dei mondi impossibili: Il fantastico nella letteratura e il cinema. Firenze, 2001. P. 263–278.



## Петербургские фантомы в творчестве Михаила Шемякина

**Т**ворчество Михаила Шемякина в своей значительной части является одним из результатов общего мифогонического процесса, создающего петербургский текст на протяжении более трех столетий. При его метафизической экспликации раскрывают свой глубинный смысл многие шемякинские произведения, наглядно иллюстрирующие представление о Петербурге не только как о готовом — исторически завершенном — «тексте», но и как о функционирующем по сей день — хотя и не без перебоев — «механизме порождения текстов»,<sup>1</sup> поскольку они полностью вовлечены в сферу деятельности этого «механизма». Такой текст «подлежит наблюдению не как законченный, замкнутый продукт, а как идущее на наших глазах производство, “подключенное” к другим текстам, другим кодам».<sup>2</sup> Вхождение в мифопо-рождающее поле Петербурга, иными словами, освоение его «мифокодов» и подключение к ним, началось у М. Шемякина в конце 1950-х — начале 1960-х годов в результате спонтанного проведения эстетических медитаций над городскими пейзажами, населенными призрачными (анти)героями произведений Гоголя («Петербургские повести»), Достоевского («Двойник») и Андрея Белого («Петербург»).

---

<sup>1</sup> *Лотман Ю. М.* От редакции // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 664; Труды по знаковым системам. [Т.] 18). С. 3.

<sup>2</sup> *Барт Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Пер. с фр. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989. С. 424.

За маревом, начарованным уродливой современностью, стали просвечивать иные — метафизические — пространства. Такое медитативное «переживание “петербургского текста”, его освоение, а в конечном счете, и продолжение представляет собой тогда особый род духовной практики».<sup>3</sup> Она может иметь отношение к той или иной школе спиритуального опыта, приобретаемого на основе разработанной системы медитативных упражнений или, что более характерно для художников типа Шемякина, вырабатываться непосредственно в силу врожденной предрасположенности к метафизической интерпретации действительности. Существуют различные «типы возрастания»,<sup>4</sup> как в религиозной, так и в эстетической сферах, в том числе при рассмотрении шемякинского творчества можно было бы говорить об инспиративном — т. е. вдохновленным мифологическими существами — характере «механизма», порождающего главы этого текста и делающего художника соучастником фантомогонического процесса.

Одним из таких существ, влекущих призрачное бытие в запредельных физическому миру пространствах, является в городской мифологии Петр Великий. Для выражения подобных «рискованных» истин требуется мифопоэтический и не чуждый герметической окраски язык, мало уместный с академической точки зрения, хотя сама логика исследования мифологических пластов сознания неизбежно приводит к границе, за которой начинается, по выражению Достоевского, «касание мирам иным». Карл Густав Юнг полагал, что при описании процессов, происходящих в глубинах психической жизни, следует отдать предпочтение «мифологическому способу мыслить и говорить», поскольку такой язык «не только более выразителен, но и более точен, чем абстрактная научная терминология».<sup>5</sup>

С точки зрения глубинной психологии Юнга представляется возможным говорить о духовных источниках петербургского *текста*, обретаемых в мире архетипов. «То, что подразумевается под “архетипом”, проясняется через его соотнесение с мифом, тайным учением, сказкой».<sup>6</sup> Архетип (эйдос) является своего рода «порождающей моделью», ведущей

<sup>3</sup> Сливак Д. Л. Северная столица: Метафизика Петербурга. СПб., 1998. С. 66.

<sup>4</sup> Флоренский Павел, *свящ.* О типах возрастания // Флоренский Павел, *свящ.* Сочинения: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 281–317. Под типами возрастания в эстетической сфере можно понимать различные пути раскрытия в искусстве его метафизического смысла.

<sup>5</sup> Юнг К. Г. Эон / Пер. с нем. М. А. Собуцкого. М., 2009. С. 28.

<sup>6</sup> Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ / Пер. с нем. В. В. Зеленского. Сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. М., 1991. С. 99.

автономное существование в ментально-психической сфере. Произведение искусства, интуитивно возникающее из подсознания художника, «является неким *существом* (курсив мой. — В. И.), пользующимся человеком и его личными диспозициями лишь как питательной средой, распоряжающимися его силами по собственным законам и создающим из себя то, что оно хочет из себя создать».<sup>7</sup> Автономная воля одного из таких мифотворящих архетипов действует на сложение петербургского цикла Михаила Шемякина, приковывая его творческое сознание к образу Петра Великого.<sup>8</sup> Индивидуальная (приватная) мифология при этом полностью вписалась в мифологию самого Города и внесла в нее новые смысловые нюансы. В семиотической перспективе — вслед за Лотманом — можно говорить о едином коде, предшествующем всем частям петербургского текста<sup>9</sup> и предопределившем также и общую структуру шемякинской мифологии, поставив в ее средоточие образ Великого Императора.

Согласно Д. С. Лихачеву, Михаилу Шемякину удалось завершить пластическую трилогию, посвященную главным маскам-ипостасям Чудотворного Строителя. Первая ипостась выражена в созданном Карло Растрелли памятнике,<sup>10</sup> которому долго не находили должного места и который, наконец, был поставлен при Павле Первом перед Михайловским замком в 1800 году. Дмитрий Лихачев видел в нем образ державного триумфатора, «императора Третьего Рима, чем-то похожего на капитолийского Марка Аврелия в Первом Риме»,<sup>11</sup> — памятник, хорошо знакомый Карло Растрелли. Петр полон величавого покоя, возносящего его над бурными волнениями времени. Голова увенчана лавровым венком. Н. Н. Врангель назвал растреллиевского Петра «Гигантом на бронзовом коне».<sup>12</sup> «Гигант» облачен в тогу. У пояса — короткий римский меч. В распростертой правой руке — полководческий жезл. Сам памятник

<sup>7</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / Пер. с нем. А. Боковикова. М., 2007. С. 37.

<sup>8</sup> «Творящая воля Петра Великого определяет самую формулу здешней (петербургской. — В. И.) памяти». Художник, ищущий средств воплощения этой памяти, действует «как современная эманация созидающей энергии, некогда вздыбившей всю Россию» (Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб., 1998. С. 91–92).

<sup>9</sup> Лотман Ю. М. От редакции. С. 3.

<sup>10</sup> Растрелли работал над конной статуей Петра Первого с 1719 по 1743 г. Монумент был отлит из бронзы в 1745–1746 гг. уже после кончины скульптора, последовавшей в 1744 г.

<sup>11</sup> Лихачев Д. С. Михаил Шемякин и Петербург // Мир Шемякина / Сост. Андрей Шарунов и Лола Звонарева. М., 2000. С. 23.

<sup>12</sup> Врангель Н. Н., барон. История скульптуры // История русского искусства / Под ред. Игоря Грабаря. М., [1913]. Т. 5. С. 47.

можно рассматривать как одно из отражений вечного архетипа Императора, стоящего за множественностью своих исторических проекций. Общим для них является синтез человеческого облика с преображающими его божественными энергиями, создающий — полное священного ужаса — ощущение присутствия высшей власти над всеми сферами жизни.

Наименование растреллиевского Петра *гигантом* связано не только с размерами памятника, но имеет и мифологический подтекст. Богиня Гея родила гигантов от Урана, «непревзойденных по величине тел и *необоримых по силе* (курсив мой. — В. И.). Они казались ужасными одним своим видом».<sup>13</sup>

«Ужасный» лик «гиганта», скрытого в истории под маской Петра, был также ведом гению Пушкина<sup>14</sup> и благодаря ему прочно вошел в мифологический репертуар петербургского текста. Понятие *лика* указывает на явление духовной сущности изображаемого: «Лик есть оуществленное в лице подобие Божие», — писал Флоренский.<sup>15</sup> В случае петровской иконографии *божественность лика императора* носит мифологический характер, пробуждающий ассоциации с богами античного пантеона.<sup>16</sup> Эта божественность переживается в атмосфере метафизического *ужаса*, вызываемого проявлением потустороннего начала в земном мире. Ужас, как заметил Бердяев, «связан не с эмпирической опасностью, а с трансцендентным, с тоской бытия и небытия. <...> Ужас связан с вечностью».<sup>17</sup> В этом смысле «художником ужаса» Николай Бердяев считал своего любимого писателя Достоевского. «Поэтом метафизического Ужаса», стоящим перед Порогом духовного мира, назвал Андрея Белого Вячеслав Иванов.<sup>18</sup> В романе Белого «Петербург» «есть

<sup>13</sup> *Аполлодор*. Мифологическая библиотека / Пер., предисл. и коммент. Александра Шапошникова. М., 2006. С. 35.

<sup>14</sup> «...Лик его ужасен. — Движенья быстры. Он прекрасен, — Он весь как Божия гроза» (Пушкин А. С. Полтава // Пушкин А. С. Стихотворения. Поэмы. М., 1998. С. 348).

<sup>15</sup> Флоренский П. А. Иконостас. М., 1994. С. 53.

<sup>16</sup> Наряду с этим проходил процесс сакрализации личности Петра Первого, двусмысленно стилизованной в христианском духе. См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 209–210. «В параллели между Римом и Петербургом, — писал Лотман, — уже была заложена характерная для культуры барокко *идея двойничества*» (Там же. С. 206). Эта «идея» выступает в качестве конститутивного принципа в сложении петербургского текста.

<sup>17</sup> Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1998. С. 294–295.

<sup>18</sup> Иванов Вяч. Вдохновение Ужаса (о романе Андрея Белого «Петербург») // Иванов Вяч. Собр. соч. / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель, 1987. Т. 4 (при участии А. Б. Шишкина). С. 629.

полное вдохновение ужаса».<sup>19</sup> Ужас и разлился в нем «широкой, мутной Невой», и «вздыбился очертанием Фальконетова коня»: «во все эти обличия и знамения спрятался Ужас».<sup>20</sup>

В петербургском искусстве эстетический элемент *ужасного и жуткого* восходит к таинственной фигуре Карло Растрелли. «Мир его ощущений — героические полубоги... В *причудливой величавости* (курсив мой. — В. И.), в гордой красоте его бронзовых людей есть страшная, неразгаданная тайна, сказка далеких дней, *что-то жуткое* (курсив мой. — В. И.)».<sup>21</sup>

Второй памятник, созданный французским скульптором Фальконе (1716–1791), еще более окружен призрачной атмосферой мифологизированных преданий. Д. С. Лихачев находил Медного всадника «чем-то похожим на Георгия Победоносца на коне».<sup>22</sup> Напротив, Даниил Андреев воспринимал памятник как «нечто вроде иконы Второго Жругра, персонифицированного в условном облики самого яркого из его человекоорудий».<sup>23</sup> Согласно Даниилу Андрееву с его причудливой терминологией, за которой стоит несомненный визионерский опыт, Жругр является реальным духовным существом — «демоном великодержавной государственности». Между этими двумя оценками (Дмитрия Лихачева и Даниила Андреева) размещается весь спектр противоречивых суждений о загадочном творении Фальконе. При этом нужно вполне дистанцироваться от критических оценок памятника, обусловленных профанирующей коммерциализацией образа Медного всадника.<sup>24</sup>

Одно из самых впечатляющих преданий, входящих в состав петербургской мифологии, повествует о явлении Петра Великого своему правнуку, будущему императору Павлу Первому. Призрак (фантом) указал наследнику престола место на Сенатской площади, где будет воздвигнут монумент, получивший впоследствии многозначительное и мифологически насыщенное наименование Медного Всадника. По воспоминаниям баронессы Оберкирх, великий князь Павел Петрович говорил в 1782 г. своим собеседникам в Брюсселе: «Не я советовал моей матери избирать это место, выбранное, или скорее угаданное призраком. И я не знаю, как описать чувство, охватившее меня, когда я увидел эту

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Врангель Н. Н., барон. История скульптуры. С. 46.

<sup>22</sup> Лихачев Д. С. Михаил Шемякин и Петербург // Мир Шемякина: Сборник / Сост. А. Шарунов и Л. Звонарева. М., 2000. С. 23.

<sup>23</sup> Андреев Д. Роза мира. М., 1991. С.155.

<sup>24</sup> «“Кумир на бронзовом коне” превратился в торговую марку города» (Кривулин В. Охота на Мамонта. С. 93).

статую».<sup>25</sup> Знаток петербургской истории М. И. Пыляев подтверждает, что рассказ великого князя Павла Петровича «о видении ему его прадеда, Петра I, приводится многими его современниками», и отмечает также наклонность Павла Первого «верить в сны и предзнаменования».<sup>26</sup> Пыляев подчеркнул при этом принадлежность Павла к масонству как известный факт,<sup>27</sup> что в данном контексте воспринимается как осторожный намек на причастность императора к определенного рода духовному опыту, или, по крайней мере, на знакомство с эзотерической символикой. Однако и помимо масонства у Павла Первого несомненно имелись прирожденные ясновидческие способности. Опять-таки, важна не столько историческая достоверность подобных предположений, сколько почти неизбежная связанность их с главными героями петербургской мифологии, способными прозревать за внешней действительностью ее метафизические основы.

Не лишена основания гипотеза, что символика Медного Всадника также некоторым образом связана с масонскими преданиями: «Возможно, не без сакрального умысла франкмасон Э. Фальконе поставил “Медного всадника” на постаменте из “дикого камня”, связав и этот памятник с основным символом Братства Вольных каменщиков».<sup>28</sup> С обработки человеческой природы, символизированной в образе «дикого камня», начинается работа над превращением его в «камень кубический», означающий достижение человеком ступени духовного совершенства. В случае Петра Первого «дикий камень» постамент Медного всадника может быть интерпретирован как символ России, над преобразованием которой трудился великий реформатор. Истоки этой символики обнаруживаются уже в прижизненной иконографии царя. На печати, исполненной около 1711–1712 гг., изображен Петр Первый, высекающий из камня статую России в образе царицы со скипетром и державой в руках. Этот мотив использовал впоследствии Карло Растрелли для композиции, украшающей доспехи императора на его бюсте (1723).

Создаваемая (высекаемая) из камня Россия соединяет в себе два важнейших масонских символа — «дикий» и «кубический»

<sup>25</sup> *Оберкирх Г. Л.* Рассказ великого князя Павла Петровича о видении ему Петра I-го / Публ. В. Андреева // Русский архив. 1869. Вып. 3. Стб. 523.

<sup>26</sup> *Пыляев М. И.* Старый Петербург. СПб., 1889. С. 378–379.

<sup>27</sup> Там же. С. 378.

<sup>28</sup> *Миролюбова Г. А., Уханова И. Н.* «Тогда масоны были все» // «Премудрость Астреи»: Памятники масонства XVIII — первой трети XIX века в собрании Эрмитажа: Каталог выставки. СПб., 2013. С. 11.

камни; она обречена оставаться незаконченной, так как нравственное совершенство не имеет предела.<sup>29</sup>

Также и в истории создания Медного всадника есть некоторые моменты, напоминающие Легенду о Хираме и Соломоне, лежащую в основе масонских ритуалов.<sup>30</sup> Рассказывается, что, когда 25 августа 1775 г. была начата отливка Медного всадника, вдруг неожиданно расплавленная медь вытекла «из глиняной формы и разлилась по полу». Фальконе, видя гибель своего десятилетнего труда, в ужасе бежал из мастерской. Только литейный мастер («пушечник») Емельян Хайлов «не потерялся и, с опасностью для своей жизни, остался там, и стал подбирать вытекшую расплавленную медь и снова вливать ее в форму».<sup>31</sup> Этот рассказ вызывает ассоциации с легендой об отливке Хирамом «медного моря», упоминаемого в 3-й Книге Царств (7: 23–26). Гигантская чаша предназначалась для Соломонова храма. Расплавленная медь разорвала форму отливки и брызнула из ее трещин огненными потоками. Только благодаря чудесному вмешательству предка Хирама Тувалкаина, который, согласно Библии, был «ковачем всех орудий из меди и железа» (Быт. 4: 22), удалось предотвратить полную катастрофу. Таким образом, и предыстория Медного всадника, и обстоятельства его создания Фальконе, и инспирированные впоследствии этим памятником литературные произведения предстают как части единого мифологического процесса в рамках петербургского текста.

<sup>29</sup> Матвеев В. Ю. Было ли то, чего не было // «Премудрость Астреи»: Памятники масонства XVIII — первой трети XIX века в собрании Эрмитажа: Каталог выставки. С. 53.

<sup>30</sup> Steiner R. Die Tempellegende und die Goldene Legende. Dornach, 1979. S. 58–67. Легенда о Хираме является отражением одного из вневременных архетипов. «Попытки обнаружить происхождение легенды о Хираме говорят о том, что легенда в ее настоящей форме является сравнительно недавней, и в то же время лежащие в ее основе принципы восходят к самой глубокой древности» (Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.; СПб., 2007. С. 347). Каждый художник, создающий произведение, насыщенное духовными энергиями, в той или иной степени, подобно Хираму, проходит через глубокий кризис, подвергающий опасности как его творение, так и собственную жизнь, примером чему служит судьба Гоголя, скончавшегося вскоре после сожжения им второго тома «Мертвых душ». Фальконе, вернувшись во Францию в 1781 г., был разбит параличом, ровно за год до открытия памятника, и утратил возможность творить до самой смерти, последовавшей в 1791 г. Сам творческий процесс имеет несомненное сходство с инициацией.

<sup>31</sup> Пыляев М. И. Старый Петербург. С. 277.

Третью ипостась Петра Великого Д. С. Лихачев видел воплощенной в шемякинском памятнике. Такого Петра, «жестокое и деспотичное, еще не было в Петербурге».<sup>32</sup> Лихачев усматривал также символический смысл в том, что памятник поставлен «около тюрьмы, в которой томился и погиб сын Петра Алексей».<sup>33</sup> Будучи установленным на этом месте, монумент органически встроился в текст петербургской мифологии в качестве ее завершающей главы.

К образу Петра Великого Шемякин неоднократно обращался еще в 1960-е годы, но тогда он в основном ограничивался созданием гротескных рисунков и раскрашенных гравюр. Ближе всего был «шутейный» облик Императора и его карнавальные забавы. При всем том симптоматично перенесение в ряде рисунков иконографических черт Петра на изображения Голема — вплоть до полного отождествления двух магических образов, осязаемого и в памятнике 1991 г.<sup>34</sup> Однако в 1960-е годы гонимый, нередко живший впроголодь молодой художник и не помышлял о пластическом воплощении петровских тем, тем более об отливке бронзового монумента. Первым толчком, направившим фантазию Шемякина в этом направлении, был вопрос, заданный ему Владимиром Высоцким в одну из парижских встреч в 1976 г., — о том, почему его друг «ни разу не вылепил портрета нами любимого императора».<sup>35</sup>

В то время актер как раз снимался в фильме «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», поставленном режиссером Александром Миттой. Несмотря на легкий, развлекательный характер фильма, Высоцкий отнесся к своей роли «арапа» Ибрагима вполне серьезно и, по свидетельству Шемякина, «перелопатил» массу книг и материалов, посвященных жизни Петра Великого, <...> и окончательно был покорен этим гигантом во всех смыслах».<sup>36</sup> Поэтому вопрос о возможности создания скульптурного образа Императора, свободного от устоявшихся стереотипов, и впоследствии неоднократно обсуждался друзьями. Его решение пришло спонтанно и вполне в духе петербургской мифологии в ее приватно шемякинском варианте: во время одного из таких споров, не приносящих видимых результатов, «Высоцкий неожиданно взял в руки копию

<sup>32</sup> Лихачев Д. С. Михаил Шемякин и Петербург. С. 27.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> См. подробнее в: Иванов В. Петербургский метафизик: Фрагмент биографии Михаила Шемякина. СПб., 2009. С. 265–268.

<sup>35</sup> Высоцкий В., Шемякин М. Две судьбы. СПб., 2011. С. 185.

<sup>36</sup> Там же. С. 187.



гипсовой головы Петра Великого,<sup>37</sup> вскочил на табурет и, поставив ее на свою, воскликнул: “Вот таким он и должен быть у тебя! Точнее, чем эта голова, не придумаешь!”<sup>38</sup>

Фигура Высоцкого, вскочившего на шаткую табуретку с гипсовой маской Петра Первого на голове, произвела сильное впечатление на Шемякина и укрепила его интуитивное убеждение в том, что работа Растрелли могла бы помочь ему в создании собственного частного мифа, в то же время уходящего своими истоками в сферу петербургского архетипа. Н. Врангель отмечал, что итальянский скульптор сумел в «масках Государя» придать «реальной прозе фантастическое величие»,<sup>39</sup> иными словами, вывести образ Петра Великого в мифоэстетическое измерение. В нем Император обрел автономное существование эгрегора вне зависимости от своего исторического «двойника». Такая трактовка полностью соответствовала метафизическим убеждениям Шемякина, воспринимающего Петра Первого прежде всего как чисто эстетический феномен в сфере отрешенности от повседневной действительности.

Однако после импровизированного перформанса в парижской мастерской прошло около десяти лет, пока Шемякин в 1986 г. не обратился к воплощению образа Петра Великого в монументальной скульптуре. Он начал с лепки маленьких моделей из пластилина, затем выполнил фигуру императора из гипса и только после долгих происков решился на отливку статуи в бронзе. Последующая установка памятника в Петропавловской крепости в июле 1991 г. явилась результатом долгого и запутанного процесса, во многом напоминающего историю первоначальной «бездомности» растреллиевского памятника, только много лет спустя после своей отливки нашедшего себе также мифологически закономерное место перед Михайловским замком.

Не входя в подробности всех кулисных и закулисных перипетий, связанных с установкой шемякинской скульптуры, достаточно подробно, со слов самого художника, изложенной в книге Александра Петрякова,<sup>40</sup> надо отметить, тем не менее, что, согласно первоначальному замыслу

<sup>37</sup> Речь идет о прижизненной гипсовой маске Петра Первого, выполненной Карло Растрелли в 1719 г., на основе которой итальянский мастер создал в 1721 г. скульптурную голову императора. Ее копия находилась в мастерской Шемякина с конца 1960-х гг. и затем была перевезена в Париж. Художник всегда подчеркивает отличие прижизненной маски Петра от посмертной, снятой Растрелли в 1725 г.

<sup>38</sup> *Высоцкий В., Шемякин М.* Две судьбы. С. 187.

<sup>39</sup> *Врангель Н. Н., барон.* История скульптуры. С. 46.

<sup>40</sup> *Петряков А.* Михаил Шемякин. Зазеркалье мастера. М., 2007. С. 296–303.

Шемякина, статую предполагалось поставить перед Летним дворцом императора. Хотя теперь это, кажется, мало соответствует тревожному чувству, навеваемому созерцанием бронзового Петра, он был задуман вначале как образ Государя, который «присел после работы на свежем воздухе. <...> Скульптор планировал даже разместить вокруг кресла с отдыхающим императором бронзовых кур и гусей».<sup>41</sup> Шемякин и по сегодняшний день подчеркивает «контактный» характер созданного им монумента, не возражая против тактильного общения со статуей. Желание встроить образ царя в бытовой, приземленный контекст восходит к незаконченному пушкинскому роману «Арап Петра Великого». Творцу мифа о Медном Всаднике был ведом не только призрачный, но и вполне прозаический лик державного Императора.

Главный герой романа Ибрагим, возвращаясь из Парижа в Петербург, встречает Государя в «ямской избе». В ее углу царь сидел «в зеленом кафтане, с глиняной трубкой во рту» и «облокотясь на стол, читал гамбургские газеты».<sup>42</sup> Еще более выразителен образ Петра на «ассамблее»: «На столах расставлены были бутылки пива и вина, кожаные мешки с табаком, стаканы с пуншем и шахматные доски. За одним из столов Петр играл в шашки с одним широкоплечим английским шкипером. Они усердно салютовали друг друга залпами табачного дыма...».<sup>43</sup> Этот не лишенный гротескности образ царя — лишь одна из масок могущественного и грозного демона русской истории. Д. С. Лихачев отметил двусмысленную маскарадность, присущую Петру Первому: «Он выглядел как маскарадная фигура: огромного роста, *преображавшийся в простых людей* (курсив мой. — В. И.): плотника, бомбардира, но и в императора...».<sup>44</sup>

О маскарадности облика Петра писал еще ранее Дмитрий Мережковский: «Он окружил себя масками. И “царь-плотник” не есть ли тоже маска — “машкерад на голландский манер”».<sup>45</sup> Только в редкие мгновения Петр показывается в своем подлинном, демоническом образе. Тогда «в мгновенном превращении оборотня» мелькают два лица: одно «чуждое, страшное, как мертвая маска», другое — «родное и милое».<sup>46</sup> Третий — «шкиперский» — лик открывался на «ассамблеях». Комната, в которой проходила петровская ассамблея, «напоминала шкиперский

<sup>41</sup> Там же. С. 298.

<sup>42</sup> *Пушкин А. С. Арап Петра Великого // Пушкин А. С. Евгений Онегин. Драматические произведения. Романы. Повести. М., 1977. С. 383.*

<sup>43</sup> Там же. С. 388.

<sup>44</sup> *Лихачев Д. С. Михаил Шемякин и Петербург. С. 22.*

<sup>45</sup> *Мережковский Д. Петр и Алексей // Мережковский Д. Избранное. Кишинев, 1989. С. 91.*

<sup>46</sup> Там же. С. 258.

погреб где-нибудь в Плимуте или Роттердаме». Сам «Петр, покуривая кнастер из глиняной короткой носогрейки, попивая флип <...> играл в шашки с архимандритом Федосом».<sup>47</sup> В этом смысле бытовая приземленность деталей — курение трубки, пиво, игра в шашки — не противоречит представлению о демонической сущности Петра Первого, являясь одним из приемов для ее маскировки, и, в конечном счете, только усиливает иррациональный эффект маскарадных обликов императора, сквозь которые просвечивают реальности потустороннего мира. При всей закономерности такого приема вряд ли постановка шемякинского памятника Петру Великому перед Летним дворцом была бы удачным решением проблемы. В дальнейшей истории памятника можно усмотреть подтверждение мысли Юнга об известной автономности произведения искусства, имеющего свою волю и «создающего из себя то, что оно хочет из себя создать»,<sup>48</sup> в том числе и определяя место своего пребывания. История сложения мировых музеев дает неограниченный материал для подтверждения этой не лишенной эстетического мистицизма гипотезы.

Скульптуру не удалось поставить в первоначально намеченном месте по чисто внешним и прозаическим обстоятельствам. Второй вариант мог считаться только насмешкой над творением Шемякина, поскольку предлагалось разместить памятник в Купчине перед каким-то гастрономом. После решительного отказа художника принять этот кощунственный вариант бронзовая статуя была завезена в один из эрмитажных двориков и тем самым обрекалась на забвение. В результате вмешательства академика Д. С. Лихачева и при поддержке Анатолия Собчака памятник Петру Первому был, наконец, установлен на подобающем ему месте в полном согласии с невидимыми законами, слагающими мифотворческую атмосферу Петербурга.<sup>49</sup> Вся эта история напоминает судьбу растреллиевского монумента. Первоначально — при императрице Анне Иоанновне — ему было предопределено стоять на площади коллегий на Васильевском острове. Отлит в бронзе он был только при Елизавете Первой. А в царствование Екатерины Второй попросту «лежал на берегу Невы у Исаакиевского моста под навесом».<sup>50</sup>

Архитектурный ансамбль Петропавловской крепости и окружающая ее атмосфера усилили тревожное впечатление от памятника, породив

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии... С. 37.

<sup>49</sup> Первым предложил поставить памятник в Петропавловской крепости художник Анатолий Васильев, член созданной Шемякиным в 1960-х гг. группы «Петербург». Это предложение поддержали Д. С. Лихачев и М. К. Аникушин (см.: *Петряков А.* Михаил Шемякин. Зазеркалье мастера. С. 298).

<sup>50</sup> *Пыляев М. И.* Старый Петербург. С. 385.

целый спектр противоречивых интерпретаций. Отчетливо смысловые линии протягиваются от него к восковой статуе Петра Великого, выполненной Карло Растрелли. Статуя облачена в подлинные одежды императора. Подлинными являются и волосы на голове, пугающей мертвенно жутким сходством с оригиналом. Император сидит на стуле с высокой спинкой в торжественной позе. Согласно преданию, в восковой фигуре имелся механизм, приводящий ее в движение. Царь величественно поднимался во весь рост, грозно взирая на свое окружение. Первоначально статуя хранилась в мастерской Растрелли, в 1730 г. ее перенесли в бывший дом казненного сына Петра царевича Алексея и только в 1732 г. поместили в Кунсткамере;<sup>51</sup> много позднее она была перенесена в Эрмитаж. Михаил Шемякин, некоторое время работавший простым такелажником в музее после изгнания его из художественной школы, имел достаточно поводов изучать это восковое изображение. Сделанное Растрелли по внешне простым и понятным соображениям, оно, в силу мифологической логики или, выражаясь в стиле Лотмана, в силу «механизма порождения петербургского текста», оказалось насыщенным незримыми энергиями, придавшими ему характер *оборотня или двойника*.

Взяв за основу своего произведения «Восковую персону» и цитатно используя отливку маски Петра Первого, Шемякин еще усилил этот иррациональный эффект. Однако при всем внешнем сходстве, способном повести по ложному пути поверхностной интерпретации, между этими двумя произведениями существует большое и принципиальное различие. «Восковая персона» — «не просто царский портрет, но искусно выполненная имитация, муляж, способный обмануть даже того, кто близко знал самодержца, пока тот еще был жив».<sup>52</sup> Такой гипернатурализм приводит к выпадению «Персоны» из чисто эстетического измерения. Растрелли в данном случае не ставил перед собой художественной задачи, а покорно выполнял державную волю.

Однако в современном искусстве ряд мастеров научились обыгрывать этот антиэстетический эффект. В 70-е гг. прошлого столетия в Америке возникло течение гиперреализма,<sup>53</sup> когда художники принялись за

<sup>51</sup> Подробнее об этом см.: Ямпольский М. Демон и Лабиринт. М., 1996. С. 246–247. В гротескно сниженной форме и с рядом неточностей история помещения статуи Петра Первого в Кунсткамеру подробно изложена в повести Тынянова «Восковая персона». См.: Тынянов Ю. Восковая персона // Тынянов Ю. Исторические романы: Полное издание в одном томе. М., 2011. С. 1122–1123.

<sup>52</sup> Кривулин В. Охота на Мамонта. С. 92.

<sup>53</sup> В искусствоведении наряду с понятием «гиперреализм» существует ряд других терминов для обозначения этого направления (фотореализм

изготовление слепков человеческих тел, облачая их в одежды массового производства или демонстрируя их непривлекательную обнаженность. Гиперреалисты в своих произведениях критически осмыслиют образ современного человечества, погруженного в конструирующую банальность. Анти-иконой направления служит работа Д. Хансона (1925–1996) «Supermarket Lady» (1970): изображена чудовищно располневшая и безвкусно одетая женщина, тупо толкающая перед собой тележку, переполненную продуктами из супермаркета. Другая известная работа Хансона — «Женщина с подвесной сумкой» (1974) — создает образ душевно опустошенного существа. Эту скульптуру, выставленную в кельнском музее, — из-за ее гипернатурализма — легко принять за прислонившуюся к стене посетительницу, которой нет никакого дела до окружающего и, тем более, до искусства. Болезненно изможденное лицо, обрамленное грязноватым париком, дает ощутить всю бессмысленность существования марионетки в повседневности массовой цивилизации. «Как никто другой, современный американский художник Хансон представил перед нашими глазами, — писал Загер, — типологию низшего и среднего классов, это подлинно индивидуумы и одновременно типы, но не поп-клише».<sup>54</sup>

В отличие от гиперреалистов, творец «Восковой Персоны» отнюдь не стремился создать отталкивающий образ. Преследовалась совсем иная цель, но при всем том пугающий своей иллюзорностью восковой император также производит впечатление уплотненной материальности, из которой изгоняется присутствие не только духовного, но и душевного элемента. Человек становится автоматом, бездушной куклой, игральным для потусторонних, демонических сил. Ю. М. Лотман отметил амбивалентность образа куклы в современном сознании. Одно «лицо манит в уютный мир детства, другое ассоциируется с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью. Первое глядится в мир фольклора, сказки, примитива, второе напоминает о машинной цивилизации, отчуждении, *двойничестве* (курсив мой. — В. И.)».<sup>55</sup>

Нужно упомянуть и третий аспект «мифологии куклы», оккультно-магический, на который указал в свое время Павел Флоренский. Он находил в кукольном театре сходство с приемами подражательной магии,

---

и неореализм), хотя все они касаются более формальной стороны произведений художников и не выражают полностью существа дела (см.: Sager P. Neue Formen des Realismus: Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit. Köln, 1970).

<sup>54</sup> Sager P. Neue Formen des Realismus: Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit. S. 131–132.

<sup>55</sup> Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 379.

«которая всегда начинается игрою, подражанием, передразниваем, чтобы дать затем место привлекаемым таким образом иным силам, которые принимают вызов и наполняют подставленное им вместилище».<sup>56</sup> В полной мере такое определение относится не только к «Восковой Персоне», оно помогает уяснить общую — насыщенную парапсихологическими явлениями — атмосферу, окружающую наиболее известные изображения Петра Первого, в том числе и те, которые не носят «кукольного» характера.

В глубинном пласте петербургского текста на новом уровне воскресает архаическое представление о культовых статуях, в которые вселялись божественные существа. Согласно древнеегипетской теологии, боги нисходят с небес, чтобы соединиться на земле со своими изображениями.<sup>57</sup> Такие статуи могли служить также оракулами. Упоминаемые в Ветхом Завете терафимы были предположительно глиняными статуэтками, предназначенными для общения с богами.<sup>58</sup> «Из кн. Судей (17: 5; 18: 5, 14) видно, что терафимом пользовались как своего рода оракулом, чтобы узнать волю Божию».<sup>59</sup> Пророческая функция статуй была также хорошо известна в античном мире.

Отражением древнейших верований в магическую природу статуй, способных к самым неожиданным превращениям, служит миф о Пигмалионе. Его можно рассматривать как одну из характерных модификаций архетипа, лежащего в основе многообразных случаев мифических превращений. Наиболее известно литературно обработанное предание о Пигмалионе в «Метаморфозах» Овидия.<sup>60</sup> Пигмалион, чуждавшийся развращенных женщин, влюбился в созданную им статую из слоновой кости и молил Венеру (Афродиту) ниспослать ему подобную красавицу. На алтаре богини трижды вспыхнуло пламя как знак снисхождения божественной благодати. Когда Пигмалион вернулся после жертвоприношения домой, он нашел там ожившую статую.<sup>61</sup> Симптоматично, что

<sup>56</sup> *Флоренский Павел, свящ.* Предисловие к книге Н. Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (ГИЗ, 1925) (письмо к Н. Я. Симонович-Ефимовой) // *Флоренский Павел, свящ.* Сочинения: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 535.

<sup>57</sup> *Assmann Jan.* Ägypten: Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur. Stuttgart, 1991. S. 52 ff.

<sup>58</sup> В синодальном тексте Ветхого Завета слово *терафим* переводится как идол (см., например, Иез. 21: 21). Первое упоминание о терафимах в Библии находится в Быт. 31: 19.

<sup>59</sup> *Ньюстрем Э.* Библейский словарь. Торонто, 1985. С. 446.

<sup>60</sup> *Ovid.* Metamorphosen. X. 243–295.

<sup>61</sup> Имя Галатеи было усвоено ожившей статуе только в XVIII в. В античности Галатеей именовалась nereida, одна из многочисленных дочерей

миф о Пигмалионе был в трансформированном виде включен в иконографию Петра, когда его изображали высекающим из «дикого камня» статую новой России в образе царственной Девы.

Магическую силу, проявляющуюся в различных формах, приписывали не только статуям богов. Павсаний в своем «Описании Эллады» повествует о ревностном почитании древними греками изображений атлетов Пулидамаса и Феагена, поскольку их статуи приносили людям исцеления. «Я знаю, — писал Павсаний, — что и во многих других местах, и у эллинов, и у варваров сооружены статуи Феагена; считается, что он врачует болезни и пользуется у местных жителей большим почетом». <sup>62</sup> Статуи могли производить и обратный эффект, насылая болезни и порчу. Пародийно осмысленный отзвук таких архаических представлений имеется в диалоге Лукиана «Любитель лжи, или Невер», когда в ответ на насмешки над статуей полководца Пелиха, изображенного «пузатым лысым человеком, полуобнаженным, с несколько всклоченной бородой», владелец этой статуи Евкрат сказал: «Не смейся над ним, не то он живо с тобой расправится. Мне ведомо, какую силу имеет эта статуя, над которой ты насмехаешься. Или, по-твоему, отгоняющий лихорадку не обладает силой наслать эту болезнь на кого пожелает?» <sup>63</sup>

Фуллертон в своей статье о чудотворных образах в античности приводит достаточное число примеров, показывающих распространенность веры в магические свойства статуй: «Истории таких видений часто встречаются в греческих источниках — от большого числа рассказов, особенно о ранних работах Дедала <...> до эллинских статуй Аполлона с описанием пота, кровотечений и воплей, производимых статуями. История Рима Ливия, Тацита и Диона Кассия заполнены рассказами о том, что статуи плакали, покрывались испариной и даже падали со своих пьедесталов». <sup>64</sup>

морского божества Нерее, в которую был влюблен циклоп Полифем. См.: Мифы народов мира. М., 1987. Т. 2. С. 262.

<sup>62</sup> Цит. по: Фуллертон М. О чудотворящих образах в античной культуре // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 13. М. Фуллертон собрал в своей статье большой материал относительно чудотворных феноменов, связанных со статуями в античности. В случае почитания статуи Феагена Фуллертон отмечает три критерия, характерные для чудотворения: «1) статуя обладала даром исцеления; 2) сдвинулась с места, чтобы отомстить обидчику; 3) если и не имела божественного происхождения, но во всяком случае была спасена чудесным образом» (Там же).

<sup>63</sup> Лукиан. Любитель лжи, или Невер // Лукиан. Избранное / Пер. с др.-греч. Сост., предисл. И. Нахова; Коммент. И. Нахова и Ю. Шульца. М., 1996. С. 357.

<sup>64</sup> Там же.

Об архетипическом ядре подобных преданий, указующих на сверхчувственно-энергетический элемент, скрытый в произведениях изобразительного искусства, свидетельствует тот неоспоримый факт, что аналогичные рассказы встречаются и в рамках христианской традиции. В апокрифическом «Евангелии Младенчества» повествуется о «диалоге» между «идолом», т. е. статуей какого-то древнеегипетского божества, и жрецами о причинах «смущения и страха», охвативших Египет после прибытия туда Святого семейства: «И отвечал им идол: Этот страх причинен неведомым Богом...». Окрыв эту тайну жрецам, «в мгновение ока этот идол упал и разбился».<sup>65</sup> Мотив говорящих и падающих статуй часто встречается в житиях раннехристианских мучеников. В Житии св. великомученика Георгия Победоносца описывается его разговор со статуей Аполлона. Великомученик простер к ней руку и «спросил безумного, как бы живого». Ему ответил демон, «обитавший в идоле». При запретительных словах святого «поднялся шум и плач, исходящий от идолов (статуй античных богов. — В. И.). Затем они пали на землю и сокрушились».<sup>66</sup> Как в этом житийном сказании, так и во многих других подобных текстах подчеркивается, что ответы дают демоны, обитающие в статуях; таким образом признается факт реального присутствия в произведениях искусства сверхчувственных сил и существ.

Архаический миф об оживших статуях нашел свое отражение в искусстве Нового времени и стал интегральной частью петербургского текста. В известном смысле именно он оказался импульсирующей силой всего фантомогонического процесса, порождающего многочисленные модификации архетипа Медного Всадника, обитающего в астральных пространствах основанного им Города. Характерной особенностью мифа как раз является представление об оживающей статуе Петра Великого. Фальконе — как бы в предчувствии своей миссии — выполнил в мраморе скульптурную группу «Пигмалион и Галатея» (1763, Лувр), изобразив сам момент превращения статуи в прекрасную девушку. Вариант этого архетипа дан также в пушкинской драме «Каменный гость», в которой статуя командора «кивает головой в знак согласия» на приглашение Дон Гуана,<sup>67</sup> переданное его слугой Лепорелло. В заключи-

<sup>65</sup> Евангелие Младенчества // Книга апокрифов. Ветхий и Новый Завет / Коммент. П. В. Берсенева, С. А. Ершова. СПб., 2004. С. 259.

<sup>66</sup> Страдание святого великомученика Георгия Победоносца // Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. Книга восьмая. Месяц апрель / Изд. Свято-Введенского монастыря Оптиной пустыни, 1997 (репринт изд.: М., 1906). С. 373.

<sup>67</sup> Мотив ожившей статуи встречается в пьесе Тирсо де Молина «Севильский распутник и каменный гость», а также в мольеровской пьесе



тельной сцене драмы на сцену «входит статуя командора». Та легкость, с которой современный человек «переваривает» подобные сцены, ратифицированные в театральных постановках и фильмах, показывает, что представление об «оживших» статуях связано с анамнестическими представлениями, коренящимися в архаических пластах психики (коллективного бессознательного). В индивидуальной мифологии Пушкина, как писал Роман Якобсон, «статуя, вернее существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью <...> статуя, понимаемая как чисто “внешнее изображение”, становится *онгоном*, воплощением некоего духа или демона».<sup>68</sup>

В древности существовала магическая практика — «теопея». Под ней понимается «искусство, как наделять различные символы богов временной жизнью и разумом. Статуи и глыбы инертной материи становятся живыми под могучей волей иерофанта».<sup>69</sup> Упоминания об этой практике находят в текстах неоплатоников и герметиков поздней античности. В диалоге «Асклепий» Гермес повествует о том, как «одушевленные изваяния, *преисполненные сознания и духа* (курсив мой. — В. И.), совершают столько великих деяний; существуют изваяния прорицательные <...> и иные, которые поражают нас болезнями или исцеляют нас от недугов...».<sup>70</sup> По утверждению неоплатоника Порфирия, «даже неодушевленные предметы, а именно статуи богов, могли быть заставлены двигаться и проявлять искусственную жизнь на несколько мгновений».<sup>71</sup> Наряду с такого рода теопеями имелись в ряде случаев и специальные

«Дон Жуан, или Каменный гость». Явление ожившей статуи завершает оперу Моцарта «Дон Жуан» (либретто Лоренцо да Понте). «Однако именно сравнение пушкинских произведений с их иностранными образцами, — отмечал Роман Якобсон, — очевидным образом демонстрирует безусловную *оригинальность* мифа Пушкина» (Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 151; приношу сердечную благодарность Е. А. Тахо-Годи за указание на эту статью). Соответственно, в сложении петербургской мифологии — как общей, так и индивидуальной — важны непосредственные интуиции участников мифогонического процесса, тогда как литературные параллели имеют второстепенное значение.

<sup>68</sup> Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 148.

<sup>69</sup> Блаватская Е. П. Разоблаченная Изиды. М., 1993. Т. 1. С. 755.

<sup>70</sup> Асклепий, или Священная книга Гермеса Триждывеличайшего, обращенная к Асклепию // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада: Сборник / Сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., нем. и польск. Константина Богуцкого. Киев; М., 1998. С. 114. Диалог «Асклепий» известен только по его латинскому переводу, сделанному ранее IV в. В 1945 г. в Наг-Хаммади был обнаружен коптский перевод, во многом отличающийся от латинского.

<sup>71</sup> Блаватская Е. П. Разоблаченная Изиды. С. 751.

приспособления для производства «теопических» эффектов искусственным путем,<sup>72</sup> однако было бы крайней наивностью пытаться объяснить на «лукиановский» манер «жреческими хитростями» все чудотворения, связанные с почитанием статуй в античности.

Теопические мотивы получили отражение и в петербургской литературе конца XIX — начала XX в. В романе Мережковского «Юлиан Отступник» упоминается о том, как иерофант Максим «бросил на алтарь зерно фимиама <...> (присутствующие. — В. И.) <...> ясно увидели, как изваяние Гекаты улыбнулось».<sup>73</sup> Если Мережковский использовал теопический мотив для воссоздания атмосферы поздней античности с ее последними остатками мистериальных традиций, то Андрей Белый полностью интегрирует его в петербургский мифологический текст. У Мережковского «улыбается» статуя Гекаты, у Белого — Медный Всадник: «...зыбкая полутень покрывала Всадниково лицо; и металл лица двусмысленно улыбался»; «...в медных впадинах глаз зеленели медные мысли; и казалось: рука шевельнется».<sup>74</sup>

Теопические мотивы можно обнаружить и в христианской агиографической традиции. Это тема заслуживает особого исследования. В контексте данной статьи ее следует затронуть только в той степени, в которой она подтверждает факт существования архетипического представления о возможности «одушевления» произведений искусства, вполне признаваемого и с православной точки зрения. В сказаниях о чудотворных иконах Богоматери часто встречается упоминание о голосе, который раздается от иконы.<sup>75</sup> Об иконе «Знамение» Новгородской говорится, что когда стрела, пущенная суздальцами, попала в нее, то «икона обратилась сама ликом к городу и из очей ея потекли слезы».<sup>76</sup> В творении святителя Дмитрия Ростовского «Руно Орошенное» находится сказание о чудотворной иконе Богоматери «Нечаянная Радость». Оно повествует о человеке, собиравшемся совершить греховное дело и всё же ставшем на молитву перед иконой Пресвятой Девы:

<sup>72</sup> Фуллертон М. О чудотворящих образах в античной культуре. С. 16. Материалистический подход к данной проблеме отражен в статье: Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов: Межвузовский научный сборник. Уфа, 1991. С. 24–25.

<sup>73</sup> Мережковский Д. С. Смерть богов (Юлиан Отступник). М., 1989. С. 63.

<sup>74</sup> Белый А. Петербург / Изд. подгот. Л. К. Долгополов; коммент. С. С. Гречишкин, Л. К. Долгополов, А. В. Лавров. М., 1981. С. 214–215.

<sup>75</sup> Богоматерь: Полное иллюстрированное описание Ея земной жизни и посвященных Ея имени чудотворных икон / Под ред. Е. Поселянина. Киев, 1994. Ч. 2 (репринт изд.: СПб., [1910]). С. 412, 473, 706.

<sup>76</sup> Там же. С. 732.

«Тут внезапно напал на него трепет, и увидел он, что *изображение Богоматери как бы задвигалось* (курсив мой. — В. И.). У Божественного Младенца открылись язвы на руках, ногах и в боку, и из них хлынула кровь».<sup>77</sup>

Не входя в подробную интерпретацию подобных явлений, надо отметить, тем не менее, что православная концепция сакрального образа признает — трудно поддающуюся вербализации — степень присутствия божественных, освящающих энергий в иконе. Прот. Сергей Булгаков выразил эту мысль с большим радикализмом и дерзновением. «Освященная икона, — писал он, — становится местом присутствия в образе самого Изображаемого, и в этом смысле она отождествляется с ним самим».<sup>78</sup>

В петербургском тексте наряду с рассказами о теопических явлениях в христианском смысле<sup>79</sup> существенное место занимает миф о фантомах Петра Великого в форме призрачно оживших статуй. В мифопространстве Петербурга существует негативное отражение «чудотворного» Основателя Города: *двойник-оборотень*. Уже при жизни Петра Первого возникло подозрение, что подлинный царь «был похищен и “закладен в столбе” в недобром городе Стекольном, а вместо него на Русь вернулся злодей-двойник».<sup>80</sup> По другим версиям подмена имела место еще

<sup>77</sup> Там же. С. 756.

<sup>78</sup> Булгаков С. Икона и иконопочитание // Булгаков С. Первообраз и образ: Соч.: В 2 т. М.; СПб., 1999. Т. 2. С. 293.

<sup>79</sup> См.: Басова М. В. Иконы Богоматери «Всех скорбящих Радость» и их почитание в Санкт-Петербурге // Три века синтеза церковного и светского искусства: Материалы научно-практической конференции: Сб. ст. «Ораниенбаумские чтения». СПб., 2003. Вып. 4. С. 102–111. Явления чудотворений от икон были характерной чертой петербургской истории. Так, «в 1890 г. Богоматерь явилась страдавшему припадками падучей Николаю Грачеву и указала ему на икону “с грошиками”, после молитвы перед которой тот исцелился <...>. Комната, где произошло чудо, была превращена в часовню» (Там же. С. 106). См. также: Православный Петербург. Святые и святыни: Каталог выставки (12 июня 2003 — 1 апреля 2004. Большой Меншиковский дворец) / Сост. И. И. Зотова, Д. А. Зайцева (ГМЗ «Ораниенбаум»), А. О. Кожемякин (ИПЦ СПбГУТД). СПб., 2003.

<sup>80</sup> Спивак Д. Л. Северная столица: Метафизика Петербурга. С. 209. В романе Мережковского «Петр и Алексей» старообрядцами обсуждается слух о подмене царя в «немецких землях»: «Как де был наш царь благочестивый Петр Алексеевич за морем в Немцах и ходил по немецким землям, и был в Стекольном, а в немецкой земле стекольное царство держит девица, и та девица, над государем ругаючись, ставила его на горячую сковородку, а потом в бочку с гвоздями заковала да в море пустила». Место царя же прибыл в Москву Антихрист. См.: Мережковский Д. С. Петр и Алексей. С. 38–39.

во время посещения Петром Голландии или Англии. Старообрядцы рассматривали эту подмену в эсхатологическом контексте. Симптоматично, что «Восковая Персона» также может интерпретироваться как род *двойника* Петра Первого — это магическая кукла, некий род мумии, долженствующий подменить реального императора.

«Кукольность» является также одним из конститутивных принципов творчества Михаила Шемякина, но, перенесенная в чисто эстетическое измерение, она свободна от соблазнов гиперреализма. Своим вариантом памятника Петру Первому художник дал собственное решение, существенно отличающееся от «гиперреалистической» работы Растрелли. Произведение итальянского мастера ведет к представлению о мумификации, черномагическому закреплению земного образа после смерти, сообщая ему иллюзорное бессмертие. Напротив, Шемякин отказался от следования историческому образцу и представил Императора в его фантомно-мифическом облике. Это ощущение фантомности возникает в немалой степени из-за гротескной системы пропорций памятника. Однако первоначально художник следовал растреллиевскому образцу, и ему казалось вполне достаточным воспроизвести «точный рост гигантообразного Петра, изрядно перевалившего за два метра».<sup>81</sup> Однако когда гипсовая модель была вынесена в парк шемякинской усадьбы в Клавераке, то «фигура государя не создавала впечатления, что в кресле сидит высоченный человек».<sup>82</sup> Начались долгие поиски такой системы пропорций, которая сообщила бы статуе Петра нужную монументальность.

Только после седьмого, — снова не удовлетворившего Шемякина варианта, — в его памяти неожиданно всплыло воспоминание о парижском «перформансе», когда Высоцкий одним прыжком взлетел на табуретку с гипсовой головой Петра Великого на своей «лохматой башке». Воспоминание превратилось в своего рода видение, потрясшее художника сочетанием величия с понижывающим ощущением жути, исходящей от образа: «Где-то из-под потолка на меня, — вспоминал впоследствии Шемякин, — уставились *незрячие глаза* (курсив мой. — В. И.) гипсового Петра, царь-гигант возвышался надо мной, производя впечатление *восхищающее и одновременно устрашающее* (разрядка моя. — В. И.)».<sup>83</sup> «Незрячие» глаза в особенности усиливают чувство *жути*, создавая эффект *фантомного* зрения существа, уже не принадлежаще-

<sup>81</sup> *Высоцкий В., Шемякин М.* Две судьбы. С. 187. Точный рост Петра Первого не известен. Предполагают, что он был не менее 204 см и не более 210 см. При таком росте император носил обувь очень маленького размера (38).

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Там же.

го к земному миру.<sup>84</sup> А синтез двух внешне взаимоисключающих начал, одно из которых способно вызвать экстатический восторг, а другое — пронизать трансцендентным ужасом, — на чисто формальном уровне достигался посредством антиклассической системы пропорций.

Шемякин изучал ее многообразные варианты, которые находил в этрусских вотивных статуэтках, древнерусских иконах XIV–XV вв., а также в авангардистских скульптурах Джакометти. В шемякинском «Воображаемом музее» к тому времени уже имелась папка «Утрированные пропорции человеческой фигуры» с богатым изобразительным материалом, укрепившим художника в намерении отойти от классического канона, согласно которому — еще со времен Поликлета — голова составляла одну седьмую часть всего тела, тогда как в этрусских вотивных статуэтках, приносившихся в храмы в благодарность за исцеления, — одну шестнадцатую или даже одну двадцать вторую,<sup>85</sup> на некоторых иконах — одну четырнадцатую, на иконе «О Тебе радуется» (ГТГ), написанной мастером Дионисием в начале XVI в., — одну двадцатую.

Полный разрыв с классическим каноном, вновь утвердившимся в искусстве эпохи Возрождения, характерен для Эль Греко. Так, на его картине «Распятие с двумя предстоящими» (Париж, Лувр) фигура Спасителя изображена в пропорции один к тринадцати, что служит созданию ощущения повышенной экспрессии образа. Напротив, у Джакометти удлиненные пропорции его работ выражают экзистенциалистское чувство одиночества и заброшенности в опустошенном бытии-в-мире. Гротескные пропорции шемякинского Петра ближе всего к этрусским вотивным статуэткам, но приложены, в отличие от них, к мощной по своему объему царственной фигуре, что способствует производимому впечатлению трансцендентного ужаса от вторжения в земной мир потустороннего начала.

Непонимание замысла художника и средств его воплощения нередко приводит к обвинениям в пародийности, карикатурном искажении Шемякиным образа Петра Великого. Владимир Максимов противопоставил этим нападкам свое мнение о том, что подобные предвзято на-

<sup>84</sup> «Растрелли создал пять скульптурных изображений Петра, каждое из которых отличалось особой трактовкой глаз», — отметил М. Ямпольский. Он дает следующую градацию взглядов: взгляд может быть «блуждающим», «отсутствующим», «гипнотически устремленным» и, наконец, «маниакальным». В обобщенном виде можно было бы сказать, что Растрелли удалось уловить градационную *фантомность* выражения глаз Императора. См.: Ямпольский М. Демон и Лабиринт. С. 242.

<sup>85</sup> Такие «модернистские» пропорции, превосходящие Джакометти, характерны для вотивной статуэтки, датируемой II–I вв. до Р. Х. и хранящейся в Этрусском музее (Museo Etrusco Guarnacci) в Вольтере.

строенные критики, воспитанные на дурно понятых канонах реализма, «не хотят, да и не в состоянии понять, что это создание не искажение, не отход от классической петровианы в русском искусстве, а ее логическое и в высшей степени достойное завершение».<sup>86</sup> Сам писатель усматривал в шемякинской скульптуре произведение, которое впервые за всю трехсотлетнюю историю «петровианы» показывает Петра Великого «трагической личностью, внезапно осознавшей всю неподъемность ноши, которую он на себя взвалил».<sup>87</sup> Сходным образом Виктор Кривулин находил, что «Шемякинский Петр исполнен нечеловеческой силы — и бессилён ее высвободить».<sup>88</sup>

Такое впечатление, производимое памятником, находится в известном противоречии с первоначальным замыслом самого художника, намеревавшегося создать образ «отдыхающего Императора» в окружении «уток и гусей». Но произведение имеет свою волю — и бронзовый Петр менее всего кажется пребывающим в безмятежном покое. Более того, несмотря на полную законность попыток интерпретировать образ Государя в историческом контексте, остается своего рода иррациональный остаток. Поэтому столкновение мнений о достоверности или, напротив, злонамеренной пародийности памятника в Петропавловской крепости не затрагивает существа проблемы. Ее решение возможно усматривать только в метафизическом измерении. Для этого надо непредвзято, без перегруженности историческими ассоциациями и оценками дать подействовать на себя самому Образу, тому художественному языку, на котором он выражает свое послание. Гротескная деформированность пропорций в соединении с цитатно введенными деталями, заимствованными из репертуара растреллиевской петровианы, побуждают созерцающее сознание выйти за пределы исторического времени.

Шемякинский Петр реален, но реальностью другого качества, чем та, которой обладают реалистические скульптуры, воспринимаемые внешним зрением. Ее можно обозначить как *реальность фантомную*, предполагающую у зрителя способность к эстетическому трансцендированию в призрачный мир мифологических теней. В истории сложения петербургского текста ясно прослеживается тенденция к мифологизации образа Петра Первого, придания ему статуса сверхчувственного существа, над которым не властны законы земного бытия. Пушкин сознательно

<sup>86</sup> Максимов В. Мятёжный венценосец // Мир Шемякина: Сборник / Сост. А. Шарунов и Л. Звонарева. М., 2000. С. 15.

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> Кривулин В. Охота на мамонта. С. 101.

отразил ее в своем «Медном Всаднике».<sup>89</sup> То же следует сказать о «Петербурге» Андрея Белого, насыщенном оккультными мотивами.<sup>90</sup>

Однако в изобразительном искусстве мифо- и фантомопорождающая тенденция проявлялась как бы помимо воли самих художников, в большинстве случаев и не помышлявших создавать произведения, насыщенные метафизическими смыслами и наделенные теопическими качествами. В таком случае можно говорить о вторжении в явления земного мира мифа, придающего им новое — «потустороннее» — значение. Есть Петр Первый — исторический деятель, существование которого вплоть до мельчайших бытовых деталей и гастрономических вкусов подтверждается многочисленными документами, и есть Петр Великий, ведущий свое существование в мифическом измерении и проявляющий себя в оккультных и парапсихологических феноменах, неоднократно зафиксированных в петербургском тексте. Для понимания такого двупланового существования нужна особая психотехника, способная улавливать метафизические реальности и фиксировать их в искусстве. Мифы, как в свое время показал Шеллинг, — отнюдь не вымыслы и порождения субъективной фантазии.<sup>91</sup> «Нужно быть до последней степени близоруким в науке, — писал, продолжая шеллингианскую традицию, А. Ф. Лосев, — даже просто слепым, чтобы не заметить, что миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность. Это не выдумка, но — *наиболее яркая и самая подлинная действительность*».<sup>92</sup>

На примере шемякинского памятника видно, как мифическая реальность требует особого художественного языка, способного изобразить существа и события в различных верхних и нижних планах сверхчувственного бытия. С его помощью становится отчетливо переживаемым

<sup>89</sup> Можно поставить эту тенденцию, основанную на интересе к сверхчувственным феноменам, в связь с масонскими познаниями Пушкина, неоднократно уже отмеченными в научной литературе.

<sup>90</sup> Несомненно влияние Рудольфа Штейнера, оказанное на Андрея Белого и сказавшееся на ходе его работы над романом «Петербург». Подробнее об этом см.: Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. С. 560–565.

<sup>91</sup> См.: Шеллинг Ф. В. Й. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 159–374. Подробно вопрос о значении мифологии для художественного творчества рассмотрен Шеллингом в его «Философии искусства». «Мифология, — писал Шеллинг, — есть ничто иное, как самый мир первообразов» (Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 116).

<sup>92</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 36.

фантомный облик Строителя Чудотворного. Этим во многом объясняется то впечатление жути, которое он оказывает на зрителей. Категория *жуткого* является наименее разработанной в эстетике. Ее фундаментальное значение для интерпретации произведений изобразительного искусства ускользало от классических философов, предпочитавших иметь дело с категориями прекрасного, возвышенного, трагического и т. п.

В современной эстетике значительное место заняла категория *безобразного*,<sup>93</sup> тогда как *жуткое* влачит в научном сознании маргинальное, по сути, существование. Одна из причин этого заключается в смысловой многозначности и размытости самого понятия жуткого в искусстве. На дефицитность сложившейся ситуации первым обратил внимание Зигмунд Фрейд, посвятивший этой проблеме отдельную работу,<sup>94</sup> хотя руководствовался при этом не столько эстетико-философскими, сколько психоаналитическими мотивами. Сравнивая те значения, которыми наделялось понятие жуткого в различных языках, он пришел к выводу, что «многим языкам недостает одного слова для этого особого оттенка пугающего».<sup>95</sup> Совершенно недостаточно, полагал Фрейд, когда это понятие связывается только с переживанием нового, своеобразного и непривычного. «К новому и непривычному нужно прежде кое-что добавить, чтобы оно стало жутким».<sup>96</sup>

В случае шемякинской скульптуры эффект *жути* отнюдь не связан лишь с необычностью и смущающей новизной образа Петра Великого, порывающего на первый взгляд с исторически сложившимся канонem. Соответственно, надо попытаться определить характер имеющегося иррационального остатка. Первым, кто уловил смысл таких не поддающихся прямолинейной экспликации элементов, ускользающих от взгляда зрителя, воспитанного на классическом искусстве, был Шеллинг, проложивший путь к эстетике нового типа, считающейся с реальностью духовного мира, выражаемой в мифах и символах. Фрейд обратил внимание на замечание Шеллинга, высказавшего нечто принципиально но-

<sup>93</sup> Адорно Т. В. О категории безобразного // Адорно Т. В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 71–74.

<sup>94</sup> Freud S. Das Unheimliche // Freud S. Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, 1999. Bd. 12. S. 227–268. Эта статья была написана Фрейдом в 1919 г. Первый русский перевод, выполненный Р. Ф. Додельцевым, был опубликован только в 1995 г. (см. след. примеч.).

<sup>95</sup> Фрейд З. Жуткое // Фрейд З. Художник и фантазирование / Общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. Пер. с нем. Р. Ф. Додельцева, А. М. Кесселя, М. Н. Попова. М., 1995. С. 266.

<sup>96</sup> Там же. «В арабском и еврейском языке “жуткое” совпадает с демоническим, ужасающим» (Там же).



вое о значении категории «жуткого» для эстетики: «Жуткое — это всё, что должно было оставаться тайным, сокровенным и выдало себя». <sup>97</sup> Однако и это определение охватывает только один из смысловых оттенков данной эстетической категории. Для ее прояснения Фрейд избрал два произведения Эрнста Теодора Амадея Гофмана — повесть «Песочный человек» (1815) и роман «Эликсиры сатаны» (1815–1816), поскольку именно этот писатель, по мнению венского психоаналитика, является «недостижимым мастером изображения жуткого в литературе». <sup>98</sup> Не вдаваясь в подробности фрейдовской концепции, нужно отметить ее способность эксплицировать сущность переживания жуткого в произведениях искусства, подобных «Песочному человеку» или шемякинскому памятнику Петру Великому. <sup>99</sup>

Согласно Фрейду, «впечатление жуткого возникает, когда стирается грань между фантазией и действительностью, когда перед нами предстает нечто реальное, что до сих пор мы считали фантастическим, когда символ принимает на себя полностью функцию и значение символизируемого и даже больше того». <sup>100</sup>

Характерным примером такого смешения фантастического и действительного является загадочный феномен *двойничества*. Сама по себе возможность встретить *двойника* не подлежит сомнению: подобные факты многократно засвидетельствованы в истории человеческой психики, а также, в равной степени, нашли свое отражение в искусстве. <sup>101</sup> Для Фрейда тема *двойничества*, положенная в основу «Эликсиров сатаны», являлась наиболее примечательным «из мотивов, производящих впечатление жуткого». <sup>102</sup> Но истолкование *двойничества* в его многообразных формах зависит от исходных мировоззренческих установок,

<sup>97</sup> Фрейд Э. Жуткое. С. 266.

<sup>98</sup> Там же. С. 272. Оба произведения Гофмана всегда были источниками творческой инспирации для Шемякина. В 1960-е гг. многие его рисунки сделаны по мотивам «Эликсиров сатаны». В 2010 г. художник создал новую интерпретацию балета Делиба «Коппелия» для Литовского национального театра оперы и балета в Вильнюсе, полностью подпадающую под эстетическую категорию жуткого. Сюжет «Коппелии» заимствован Делибом из «Песочного человека».

<sup>99</sup> С известными оговорками можно было бы говорить о *гофманизации* петербургского текста в творчестве Михаила Шемякина. См.: Иванов В. В. Гофманиана Михаила Шемякина // Русский круг Гофмана / Автор проекта Е. Ю. Гениева. Сост. Н. И. Лопатина, при участии Д. В. Фомина. М., 2009. С. 602–618.

<sup>100</sup> Фрейд Э. Жуткое. С. 277.

<sup>101</sup> См., например: Большаков А. О. Человек и его Двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте Старого царства. СПб., 2001.

<sup>102</sup> Фрейд Э. Жуткое. С. 272.

делающих исследователя способным либо признать за двойничеством оккультную природу, либо отнести его к числу проявлений человеческой психики в пределах, допустимых современной наукой. Последнего варианта и придерживался Фрейд при своей экспликации категории жуткого в искусстве.

«Особенность жуткого может происходить только из того, что двойник, — писал основатель психоанализа, — это относящееся к преодоленным первобытным временам психики образование. <...> Двойник стал образом ужаса, подобно тому как боги после падения их религий стали демонами».<sup>103</sup> С этой точки зрения первоначальное представление о бессмертии души совпадало с переживанием двойника. Постепенно в ходе исторического развития двойник «из гарантии загробной жизни становится жутким предвестником смерти».<sup>104</sup> Такое воззрение нашло свое место и в петербургской мифологии, изобилующей парапсихологическими феноменами, ускользающими от рационального истолкования.

Известны рассказы о «неразгаданном явлении» двойника перед смертью императрицы Анны Иоанновны. Однажды в полночь дворцовый караул заметил государыню, ходящую взад и вперед по тронной зале, хотя было известно, что она давно удалилась в свои покои. Когда вызванная Бироном императрица увидела своего двойника, то сразу же сказала: «Это моя смерть»,<sup>105</sup> каковая в действительности и случилась через несколько дней — 17 октября 1740 г. В еще большей степени мотив двойничества характерен как для понимания «многоуровневой» исторической личности Петра Первого, принимавшегося при жизни за оборотня и антихриста, так и для ряда воплощений его образа в искусстве.

Само вхождение в метафизическое пространство петербургского текста влечет за собой — в той или иной степени — встречу художника с двойниками. Это может быть сопереживанием астральных «теней» Чудотворного Строителя, но по большей части она ограничивается столкновением со своей собственной «тенью». Событие последнего рода описано Ф. М. Достоевским в его повести «Двойник»,<sup>106</sup> комплементарно восполняющем возвышенную мифологию «Медно-

<sup>103</sup> Там же. С. 273.

<sup>104</sup> Там же. С. 272.

<sup>105</sup> Пыляев М. И. Старый Петербург. С. 59–60.

<sup>106</sup> Мотив двойника в творчестве Достоевского подробно рассматривается в монографии немецкой исследовательницы Н. Ребер: Reber N. Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann. Gießen, 1964.

го Всадника».<sup>107</sup> Для Александра Блока вмешательство *двойников* было несомненным мистическим фактом, предопределившим во многом его собственную творческую судьбу. Поэт, способный к прозрению «иных» миров, но не прошедший посвящения, «уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых *двойниками*), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков».<sup>108</sup> Художник — при определенных условиях — «умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников».<sup>109</sup> Конечной целью такого творчества, выражаясь на языке эстетических имагинаций, является создание «красавицы-куклы, синего призрака (курсив мой. — В. И.)».<sup>110</sup> Знаменательным образом Александр Блок ставил знак равенства между «куклой» и «призраком» (фантомом), возникшими в результате манипуляций художника с двойниками, и тем самым приоткрыл тайный аспект петербургского текста, его «анатомический театр».<sup>111</sup>

Фрейд считал двойника «особой инстанцией, способной противопоставить себя прочему Я. <...> В патологическом случае грезовидения она обособляется, откалывается от Я».<sup>112</sup> С юнгианской точки зрения, «тьень» имеет архетипическую природу наравне с анимусом и анимой. Она предполагает «признание реального присутствия темных аспектов личности»,<sup>113</sup> скрытых от повседневного сознания. Свойства, которыми обладает «тьень», наделены «своего рода автономией»,<sup>114</sup> поэтому она может в определенных ситуациях предстать перед человеком в иллюзорном образе самостоятельного существа. Производимое «Восковой Персоной» впечатление *жутти* от присутствия двойника сопровождается, однако, чувством опасного перехода за границы эстетически допустимого.

<sup>107</sup> Согласно Канту, категория возвышенного приложима к тем явлениям в природе и искусстве, у которых «чем страшнее их вид, тем более он притягивает нас <...> и мы охотно называем эти предметы возвышенными, потому что они возвышают наши душевные силы над их обычным средним уровнем» (*Кант И.* Критика способности суждения // *Кант И.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1994. Т. 5. С. 100). При чтении «Двойника», напротив, «душевные силы» опускаются ниже их среднего уровня в «подпольные» пласты человеческой психики.

<sup>108</sup> Блок А. О современном состоянии русского символизма // *Блок А.* Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 144.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Там же. С. 145.

<sup>111</sup> Там же.

<sup>112</sup> *Фрейд З.* Жуткое. С. 273.

<sup>113</sup> *Юнг К. Г.* Эон. С. 20–21.

<sup>114</sup> Там же. С. 21.

Категория *жуткого* в собственно эстетическом смысле более применима к Растреллиевскому памятнику перед Михайловским замком. Внешне напоминая статую Марка Аврелия на Капитолийском холме по общему очерку конной фигуры, исполненной стоического величия, памятник — при близком подходе, позволяющем разглядеть изображение глаз императора и его коня, — начинает казаться неожиданным сочетанием «фантастического с действительным». «Особая роль в создании несколько *пугающего* (курсив мой. — В. И.) эффекта от взгляда Петра в конной статуе, — писал М. Ямпольский, — принадлежит собственно коню. Растрелли сделал огромный лошадиный глаз, напоминающий яблоко, “лягушачий” по своим очертаниям, и высверлил в нем большие радужки без зрачков. Тем самым лошадиный глаз приобретает отличие от человеческого и вместе с тем парадоксальную устремленность, почти равную устремленности взгляда императора».<sup>115</sup> В результате у зрителя возникает ощущение, что лицо императора и морда коня — только маски: «Маска скрывает лицо, автономизируя взгляд, оставляя лишь взгляд “обнаженным”. Она — не что иное, как сокрытие лика, делающего интенсивность взгляда особенно ощутимой».<sup>116</sup> В этом случае Растрелли также выходит за границы, поставленные искусству скульптуры, для передачи атмосферы *жуткого*, окутывавшей Петра Первого при жизни. Такие границы, однако, всегда пересекались ради магических целей. Инкрустация глаз в статую считалась в Древнем Египте особым ритуалом, низводившим божественные силы в произведение искусства. Такие инкрустированные глаза можно рассматривать как элемент *оживления* мертвой материи. Статуя из объекта созерцания становилась средство медиумического общения с потусторонним миром.

Шемякинская скульптура также порождает эффект «жути», поскольку делает явным то, чему надлежало бы остаться скрытым, отражая на материальном плане фантомный облик Петра Первого. Не подлежит сомнению возможность явления умерших на земном плане в разных формах и с разными целями,<sup>117</sup> однако чрезвычайно трудно осмыслить эти парапсихологические феномены на понятийном уровне. «Привидения, призраки, фантомы, — писал Ледбитер, — не дают ясного представления о феномене, так как эти названия очень неопределенны и могут подразумевать явление различных обитателей астрального мира».<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Ямпольский М. Демон и Лабиринт. С. 242.

<sup>116</sup> Там же. С. 243.

<sup>117</sup> Явления умерших неоднократно упоминаются в житийной литературе. См., например: *Прп. Варсонофий Оптинский. Духовное наследие*. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998. С. 62–63.

<sup>118</sup> *Ледбитер Ч. Астральный план*. М., 2004. С. 97.

Юнг, например, считал, что «призраки», особенно в той форме, в которой они проявляют себя на спиритических сеансах, представляют собой «проявления активности отщепленных фрагментов психического».<sup>119</sup> Согласно Флоренскому, наряду с призрачными явлениями умерших существуют — и наиболее опасны для людей — «оболочки-скорлупы», которые суть «не что иное, как “пустая кожа” личности, но без тела, — личина, *imago*, не имеющая субстанциональности».<sup>120</sup> Ее можно также обозначить как «астральный труп» — «бессубстанциональное клише, оставшееся от умершего».<sup>121</sup> Изображение таких призраков (фантомов) встречается не только в произведениях «черной романтики», но и в академическом искусстве, примером чему может послужить картина Николая Ге «Саул у Аэндорской волшебницы» (1857), сюжет которой художник заимствовал из библейской 1-й Книги Царств. По просьбе Саула волшебница вызывает из загробного мира видение пророка Самуила. «Какой он видом? — спросил у нее Саул. Она сказала: выходит из земли муж престарелый, одетый в длинную одежду» (1 Цар. 28: 14). Картина Николая Ге с впечатляющим изображением фантома была признана соответствующей всем академическим канонам. Художник получил за нее большую золотую медаль и командировку за границу.

Понятие *фантомности образа*, взятое в качестве эстетической категории, гораздо сложнее интегрировать в искусствоведческий текст, чем более или менее приемлемое для научного сознания представление о *тени* — в том смысле, который признается в психоанализе Фрейда и глубинной психологии Юнга. Напротив, понятие *фантома* выходит из круга, очерченного как повседневным сознанием, так и академической наукой, вовлекая исследователя в проблематическую сферу парапсихологических и оккультных феноменов. Однако именно ими насыщен собственно петербургский текст на всех уровнях. Ю. М. Лотман отметил, что восприятие Петербурга в качестве «призрачного, фантасмагорического пространства»<sup>122</sup> повлекло за собой возникновение особого

<sup>119</sup> Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного. М., 2013. С. 213.

<sup>120</sup> Флоренский Павел, *свящ.* Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 219.

<sup>121</sup> Флоренский П. А. Иконостас. М., 1994. С. 54–55.

<sup>122</sup> Сам город Петербург «есть призрак, порожденный человеком в его отщепенстве и скитальчестве», — писал Бердяев, развивая интуиции Достоевского о призрачности Петербурга. См.: Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках / Сост., коммент. А. С. Гришина, автор вступ. ст. К. Г. Иусупов. М., 1993. С. 123. Понятие призрачности (фантомности) Петербурга получает свой смысл только при признании автономности эстетической сферы, в которой оно приобретает статус метафизической реальности, но неприложимо к городу в его земном (историческом) аспекте.

жанра, связанного с «рассказыванием страшных и фантастических историй с неизменным “петербургским колоритом”», и в этом качестве «до сих пор не только не изученного, но даже не учтенного (курсив мой. — В. И.)».<sup>123</sup> Эти устные рассказы были наполнены повествованиями о призраках и других вестниках загробного мира. Типичной историей такого рода Лотман считал явление Петра Великого своему правнуку на Сенатской площади. Другой не столь известный, но не менее характерный случай связан с посмертным явлением Дельвига своему другу Левашову. Дельвиг «любил говорить о загробной жизни, о ее связи с здешнею, об обещаниях, данных при жизни и исполняемых по смерти». Во время одного из разговоров на эту тему Дельвиг взял у своего друга взаимное обещание «явиться после смерти тому, кто останется после другого в живых <...>. Разговор был забыт, лет через семь Дельвиг скончался, и, по словам Левашова, ровно через год после смерти, в 12 часов, он молча явился в его кабинет, сел в кресло и потом, всё так же не произнося ни слова, удалился».<sup>124</sup>

Рассказы о явлениях из загробного мира остались не только в пределах устного жанра, культивируемого в светских салонах, но прочно вошли в репертуар тем петербургского искусства, со времен «Гробовщика», «Пиковой дамы», созданных Пушкиным в начале 1830-х гг., и достигли своей полной разработки и даже теоретического обоснования у Достоевского. Привидения предстают, «как клочки и отрывки других миров».<sup>125</sup> «Земной» человек их не видит, поскольку «должен жить одною здешней жизнью для полноты и для порядка». Однако при нарушении «нормального земного порядка в организме» отрывается возможность сверхчувственного восприятия на уровне «клочков и отрывков».<sup>126</sup>

<sup>123</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. С. 37–38.

<sup>124</sup> Там же. С. 38. Интерес А. А. Дельвига к потусторонним явлениям, очевидно, как и в случае Пушкина, поддерживался его масонскими связями. Поэт принадлежал к ложе «Избранный Михаил». «Для той эпохи, — писал Г. Флоровский, — характерно, что мистицизм становится общественным течением и даже пользуется правительственной поддержкой. Создается мистическое силовое поле. И в биографиях людей того времени мы обычно встречаем “мистический” период или хоть эпизод» (*Флоровский Георгий, прот.* Пути русского богословия. 3-е изд. Париж, 1983. С. 136–137).

<sup>125</sup> Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 221.

<sup>126</sup> «Люди, психически развитые, постоянно видят эти вещи, но для всех остальных возможность видеть “выходца с того света” обуславливается тем, чтобы привидение материализовалось или чтобы на наблюдателя нашло минутное озарение. Если бы эти условия не были так редки, мы ви-

Сам Достоевский несомненно имел такой опыт, подкрепленный чтением житийной и мистической литературы, хотя одновременно резко выступал против модного увлечения спиритизмом. В библиотеке писателя имелся перевод труда Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде», во многом повлиявшего на его представления о загробном бытии человеческой души. Следы знакомства с этой книгой, приобретенной во время работы над «Преступлением и наказанием», отразились на суждениях Свидригайлова о возможности восприятия «ключков» иного мира. Впрочем, «стратегия Достоевского, как религиозного мыслителя, — заметил Чеслав Милош, — нацелена скорее на вывод, чем на заимствование деталей, и в этом отношении сочинения Сведенборга могут предложить некий ключ».<sup>127</sup> Начиная с «Преступления и наказания» двойники и призраки, населявшие метафизическое пространство его романов, обладали для Достоевского особой реальностью — и потому не подлежат рационалистическому истолкованию как «проявление душевной болезни»: так, «ни Достоевский, ни читатель не уверены, что дьявол — просто продукт больного мозга Ивана».<sup>128</sup>

Принципиальное значение для формирования петербургского текста — независимо от тех или иных влияний — имеет сам факт признания возможности для художника сверхчувственных (метафизических) созерцаний, — либо достижимых путем непосредственной эстетической интуиции, либо приобретаемых в ходе духовных упражнений по той или иной системе. «Вся масса текстов “устной литературы” 1820–1830-х гг. заставляет воспринимать Петербург как пространство, в котором таинственное и фантастическое является закономерным (курсив мой. — В. И.)».<sup>129</sup> В данном случае можно сказать, что «устная литература» представляет только один аспект сложения петербургского текста, в основе которого лежит стремление к созданию метафизического синтеза «фантастического» и эмпирически реальных элементов. За всеми подобными явлениями стоит некий архетип, конститутивно формирующий мифологию города Медного Всадника, в которой стирается грань между различными планами бытия. Фантастическое в петербургском искусстве может интерпретироваться не только как указание на сферу субъективного воображения художников и поэтов. Элементы

дели бы вокруг себя призраков так же, как и живых людей» (*Ледбитер Ч.* Астральный план. С. 97).

<sup>127</sup> Милош Ч. Достоевский и Сведенборг // <http://www.novpol.ru/index.php?id=991>. С. 5. Статья Милоша была опубликована в журнале «Иностранная литература» (1992. № 8).

<sup>128</sup> Там же.

<sup>129</sup> Лотман Ю. М. Символика Петербурга проблемы семиотики города. С. 3.

фантастического используются здесь и как средство, позволяющее ощутить реальность «иных миров».

Рассмотренный в таком контексте шемякинский памятник Петру Великому также являет собой пример метафизического синтеза различных стилистических элементов, обусловленных стремлением показать «иную» реальность, просвечивающую через образы эмпирически данного мира. Фантастические черты в бронзовом облике императора, усиленные гротескной системой пропорций и пугающие человека, воспитанного на канонах реалистического искусства, синтезированы с цитатными деталями, заимствованными из работ Карло Растрелли (гипсовая маска и Восковая Персона). Они заставляют наивного реципиента смотреть на скульптуру как на воссоздание облика создателя Петербурга в пародийном искажении. На самом же деле статуя воспроизводит не исторически достоверный, земной, а *фантомный образ* Петра Первого, напоминающий о древнеегипетских «Ка». В данном случае Михаил Шемякин применил постмодернистский принцип «двойного кодирования». С одной стороны, он использует так называемые «высокие» коды в духе *интертекстуальной иронии*, с другой — прибегает к «помощи общедоступных кодов».<sup>130</sup>

В пользу *фантомной* интерпретации шемякинского произведения<sup>131</sup> говорит то обстоятельство, что, согласно многим мистическим свидетельствам, человек, переступивший границу смерти, сохраняет некоторый период в астрально-эфирном облике определенное сходство со своим земным образом. «Первое состояние после смерти, — писал Сведенборг, — весьма близко к мирскому, потому что человек остается *во внешности своей и даже похож на себя лицом, речью и нравом* (курсив мой. — В. И.)».<sup>132</sup> В полном согласии с такими представлениями Свидригайлов описывает свои видения умерших. Его покойная жена является ему дважды во вполне земном облике. Также в земном облике приходит к нему слуга Филька, с которым Свидригайлов еще при жиз-

<sup>130</sup> В данном предложении использованы термины Чарльза Дженкса и Умберто Эко. См.: Эко У. Откровения молодого романиста. М., 2013. С. 47–49.

<sup>131</sup> Вполне представимы и другие интерпретации. Памятник Петру Первому может быть воспринят как «открытое произведение», принадлежащее к такому роду «текстов», «которые могут не только свободно, по-разному интерпретироваться, но даже и создаваться (со-творяться, по-рождаться) в сотрудничестве с их адресатом; «оригинальный» (т. е. «исходный») текст в этом случае выступает как пластичный, изменчивый *тип*, позволяющий осуществлять себя в виде многих различных *реализаций*» (Эко У. Роль читателя. СПб.; М., 2007. С. 11).

<sup>132</sup> Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. М., 1993 (репринт изд.: Лейпциг, 1863). С. 413.



ни последнего «крепко поссорился». Уже у Пушкина в «Пиковой даме» можно найти сходную тенденцию. Призрак графини, принятый вначале за «старую кормилицу», является Германну, «тихо шаркая туфлями».

Свидетельства подобного рода содержатся не только в художественной литературе и книгах внеконфессиональных мистиков. Они находят свое подтверждение и в православном богословии, основанном на духовном опыте. По выходе из тела, — пишет святитель Игнатий (Брянчанинов), — душа представляет собой «эфирное, весьма тонкое, летучее тело, имеющее весь вид нашего грубого тела, все его члены, даже волосы, его характер лица, — словом, полное сходство с ним».<sup>133</sup> В подкрепление такого воззрения святитель Игнатий ссылаясь на преподобного Макария Великого, согласно которому внутренний человек «имеет образ, подобный Ангелу, и зрак (вид. — *В. И.*), подобный внешнему человеку».<sup>134</sup> «Тот же угодник Божий научает, — отмечал святитель Игнатий, — что ангелы и души, хотя и очень тонки по существу своему, однако, при всей тонкости своей, *суть тела* (курсив мой. — *В. И.*)».<sup>135</sup> Соответственно, «Ангелы подобны душе: имеют члены, главу, очи, уста, перси, руки, ноги, власы — словом, полное подобие видимого человека в его теле».<sup>136</sup>

Святитель Феофан Затворник ставил акцент на реальности эфирной природы душевной «оболочки»: «Сама душа — дух, невещественна, но оболочка ее из этой тонкой невещественной стихии»<sup>137</sup> и может быть видима для органов духовного восприятия. Ангелы и святые, наделенные даром созерцания сверхчувственного мира, видят душу «не непосредственно, а посредством оболочки души, сродной с их оболочкой и тою стихиею (эфирно духовной. — *В. И.*), в коей они живут, — ибо состояние души верно отражается в ее оболочке».<sup>138</sup> Оба богослова, имевшие непосредственный духовный опыт, указывали на возможность созерцания человеческой души, освобожденной от бремени телесности. Опыт такого рода отразился на сложении православной иконографии, допускающей изображения существ небесной иерархии, равно как и душ в бестелесном состоянии.

<sup>133</sup> *Свт. Игнатий (Брянчанинов)*. Слово о смерти // Творения иже во святых отца нашего святителя Игнатия епископа Ставропольского. М., Сретенский монастырь, 1997 (репринт изд.: СПб., 1904). Т. 4. С. 75.

<sup>134</sup> *Прп. Макарий Великий*. Духовные беседы, послание и слова. М., 1998 (репринт изд.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1904.) С. 67.

<sup>135</sup> *Свт. Игнатий (Брянчанинов)*. Слово о смерти. С. 74.

<sup>136</sup> Там же. С. 75.

<sup>137</sup> *Свт. Феофан Затворник*. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться? М., 1996. С. 70.

<sup>138</sup> Там же. С. 72.

В ходе секуляризации европейской культуры Нового времени возникли художественные направления, которые обращаются к «иным» мирам вне сакрально-культурного контекста, включая в свой образный репертуар темы, связанные с оккультно-парапсихологическими явлениями. Характерной особенностью петербургского текста были упомянутые Лотманом рассказы о гостях из загробного мира, относимые к жанру «салонного фольклора». Однако за ними, безусловно, стоят сверхчувственные реальности, трудно постижимые для обычного сознания. От возникновения «петербургских» историй 20–30-х гг. XIX в. о событиях «таинственных и фантастических» к «Шинели» Гоголя и «Двойнику» Достоевского — и чем дальше, тем больше — в мифогоническом пространстве города происходил процесс приближения фантомных образов к уровню повседневной жизни. Уже выше упомянутый рассказ Левашовой о посмертном явлении Дельвига ее мужу пронизан будничным настроением. Покойная жена Свидригайлова предлагает мужу погадать в карты. Во второй раз она приходит в «новом шелковом платье, с длиннейшим хвостом». Слуга Филька приносит барину трубку — и раздраженно прогоняется Свидригайловым, потому что призрак осмелился явиться в кафтане с «продранным локтем».

Достоевский распространил принцип снижения «фантастического и таинственного» до бытового уровня и на образы демонического мира. Черт привиделся Ивану Карамазову в виде потрепанного приживальщика. Его «белье, если взглянуть, было грязновато, а широкий шарф очень потерт». По язвительному замечанию черта, Иван Карамазов почувствовал себя оскорбленным в своих «эстетических чувствах» и получил от своего собеседника дружеский совет: «...умерь свои требования, не требуй от меня “всего великого и прекрасного”. <...> Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, “гремя и блистая”, с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде...».<sup>139</sup>

Постепенно в ходе создания петербургского текста «снижению» подвергся и *фантомный* образ Медного Всадника. В романе Андрея Белого «Петербург» Император сходит с гранитной скалы и с грохотом поднимается на чердак к террористу Дудкину: «Металлическим задом своим гулко треснул по стулу из меди литой император; зеленеющий локоть его всю тяжестью меди повалился на дешевенький стол из-под складки

<sup>139</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Части третья и четвертая. М., 1987. С. 336–337. Сходный прием в изображении демонической силы — не без влияния Достоевского — использовал Томас Манн в своем романе «Доктор Фаустус». Черт является композитору Леверкюну в крайне неприятном виде: «Глаза с краснотой, лицо несвежее, кончик носа немного скошен...» (Манн Т. Доктор Фаустус. М., 2010. С. 266).

плаща колокольными, гудящими звуками; и рассеянно медленно снял с головы император свои медные лавры, и меднолавровый веноч, грохоча, оборвался с чела». <sup>140</sup> Затем Медный Всадник, подмигивая Дудкину, засунул в рот «докрасна раскаленную трубочку» и «зеленый дымок распаявшейся меди закурился над месяцем». <sup>141</sup>

Не может не броситься в глаза определенное сходство — вплоть до деталей — с шемякинским Петром: «металлический зад», «зеленеющий локоть» и даже сброшенные «медные лавры». <sup>142</sup> Но нарочитая приземленность образа несколько не ослабляет, а скорее усиливает впечатление мистической жути от «Металлического Гостя». В романе Андрея Белого дружелюбно беседующий с Дудкиным Медный Император раскаляется постепенно «тысячеградусным жаром <...>; вот он, весь прокалясь, ослепительно побелел и протек <...> пепеляющим потоком». <sup>143</sup> Не что подобное в фантомном измерении городского мифопространства можно было бы ожидать и от статуи в Петропавловской крепости. Ее повышенная материальная уплотненность таит в себе скрытно энергию «тысячеградусного жара» и готова протечь бронзовеющей лавой.

На этом примере отчетливо видно, как ход фантомогоического процесса с таинственной закономерностью ведет реципиента петербургского текста от рассказов о видении Петра Первого на Сенатской площади к памятнику Фальконе, от Медного Всадника к пушкинской поэме и от нее к «Петербургу» и, наконец, приводит круглым путем к шемякинской статуе в Петропавловской крепости. Все эти образы в той или иной степени транспарентны для проявления «иных миров», иными словами — *фантомны*, и показывают, говоря в духе Даниила Андреева, таинственный пласт инфракрасного Петербурга в эстетической сфере.

<sup>140</sup> *Белый А.* Петербург. С. 306.

<sup>141</sup> Там же.

<sup>142</sup> «Медные лавры» возложены на голову Петра Первого на аналогичной статуе, поставленной в парке замка Vascoeul (Eure) во Франции также в 1991 г.

<sup>143</sup> *Белый А.* Петербург. С. 307.

---

# **VOX SCRIPTORIS**

## Об интересном литературоведении\*

**П**ервым об «интересных теориях» заговорил, кажется, Борис Гройс.<sup>1</sup> Интересные теории, утверждал философ, во всем подобны интересным мужчинам. А интересные мужчины — это такие мужчины, которые интересуются исключительно вином, женщинами и картами. Отсюда, заключал Гройс, происходит специфика интересных теорий: они «обычно рассуждают о желании (женщинах), о случайности и семиотике (карты) или о дионисийском растворении в коллективном бессознательном (вино)».<sup>2</sup> Обязательное условие возникновения интереса к ним состоит в том, что излагаться они должны несколько загадочно: «...на фоне интересных теорий, состоящих из отступлений и из несказанного, любое без экивоков сказанное слово выглядит пошлым и плоским».<sup>3</sup>

Статья Гройса называлась «Новости с теоретического фронта», была написана в 1997 году и начиналась сообщением: «Теория умерла». Сегодня работу на ту же тему можно было бы назвать «На теоретическом фронте без перемен».

Чтобы убедиться в этом, достаточно открыть последний номер любого западного литературоведческого журнала.

---

\* Статья представляет собой сокращенную версию доклада, прочитанного автором на «Апрельских чтениях» кафедры истории русской литературы филологического факультета СПбГУ в апреле 2013 г. Тема этой мини-конференции была сформулирована так: «Почему филологи становятся писателями?»

<sup>1</sup> См.: Гройс Б. Новости с теоретического фронта // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 50–53.

<sup>2</sup> Там же. С. 51.

<sup>3</sup> Там же.

Или — еще нагляднее — посмотреть, чему учат, скажем, на отделении Comparative Literature самого продвинутого в мире университета Беркли в Калифорнии. Вот названия некоторых курсов: «Как девственница: чистота в литературе»; «Секс и насилие: литература и политика садомазохизма от Петrarки до наших дней»; «Femmes Fatales: фантазии о женственном зле»; «En Vogue: любовь и мода от поп-культуры до кутюр»; «Что мне делать с моей блузкой? Женщины, эротизм и сила пера».<sup>4</sup> Не все названия легко поддаются переводу. Вот как, например, перевести на наш недостаточно продвинутый язык *Queer Ecologies?* «Экологическая проблематика, имеющая отношение к однополый любви»? А может, лучше предложить вольный перевод: «Розовое, голубое и зеленое»?

Всё это читается на кафедре сравнительного литературоведения, которая по традиции выполняет также роль кафедры теории литературы. «Введения в литературоведение», кстати, я там не нашел, первокурсникам предлагается только пропедевтический курс «Однополая сексуальность: категории и понятия». При этом не всё интересное даже в Беркли относится к области сексуально-интересного. Есть и другие курсы: «Есть и быть съеденным»; «О насекомых в литературе»; «Быть или не быть... счастливым?»; «Писание на ногах»; «Истории полетов в американской культуре»; «Андрогинность и гермафродитизм: теории и литература». Ну и так далее. Всего не перечислишь.

Понятно, что мы живем на разных планетах. Одно только название любого из наших курсов — например, того, который читаю я на русском отделении филфака СПбГУ: «История русской литературы второй половины XIX века, часть вторая», — наверняка вгонит счастливых берклианцев в ступор. Нет, вы только сравните: «Что мне делать с моей блузкой?» и «Основы стиховедения».

Однако не будем преувеличивать. На самом деле различия не так фатальны, как могут показаться на первый взгляд. Яркая обертка — часто просто средство заставить студента читать. Материал курса обязательно включает десяток книг (например, в курсе про блузку: девять классических текстов от Чосера до Сильвии Платт плюс современная феминистская сказка), а также пару фильмов, чтобы студенты всё-таки не заскучили. А вот с теорией всё обстоит гораздо хуже. В большинстве этих курсов (и статей, и книг) «якобы теория» играет ту же роль, какую играл якобы марксизм в позднесоветской науке: приводишь в начале пару цитат из Фуко или Джудит Батлер, а потом, свободно вздохнув, начинаешь рассказывать интересные истории. Теория не умерла совсем, как считал Гройс, а, скорее, превратилась в видимость легитимации для интересных историй, а те, в свою очередь, служат прикрытием для эле-

<sup>4</sup> См.: [http://complit.berkeley.edu/?page\\_id=8590](http://complit.berkeley.edu/?page_id=8590).

ментарного просвещения. По крайней мере, хочется надеяться, что это так.

Помимо умеренно-просветительской задачи — дать понять обитателям рая, что где-то есть или была культура, — «ученых» объединяет только одно: непрерывное переписывание канона. Тоталитарный список «литературных памятников», созданных мертвыми белыми мужчинами от Гомера до Флобера, должен быть заменен множеством разноцветных — феминистских, постколониальных, розовых, голубых, черных, желтых, зеленых и др. — канонов. На самом деле такое «переписывание» есть, разумеется, не что иное, как чистое разрушение, потому что «множество канонов» — это оксюморон. Консенсуса не возникает, а там, где его нет, вакуум немедленно заполняет интересное литературоведение.

Я бы сравнил историю гуманитарных наук в последние полвека с другой печальной историей — историей живописи (и шире — пластических искусств). Всё, что происходило в ней начиная с появления авангарда примерно сто лет назад, можно представить как постепенный демонтаж одной максимы: *«Художник отражает действительность, воспроизводя ее при помощи красок, создает иллюзию реальности в виде чувственно воспринимаемого предмета (произведения искусства) и выражает при этом определенное отношение к изображаемому»*.

Малевич, закрасивший квадрат черной краской, вероятно, думал, что достиг некоего предела, после которого разрушать будет нечего. Однако оказалось, что его шаг — только начало большого пути. Первые абстракционисты отказались всего лишь от репрезентации, от изображения людей и предметов. А предстояло еще отказаться

- от создания картины — например, заменив ее готовыми («реди-мейд») вещами;
- от обработанных вещей — например, в минимализме 1960-х гг., когда стало возможно выставлять железные балки со стройки;
- вообще от артефактов — например, выставив в виде произведения табун лошадей или дерьмо художника, как сделал Пьеро Мандзони;
- от произведения искусства как материального предмета — например, в акционизме и хэппенинге.

Однако и в любой акции — допустим, когда человек лает и кусается, изображая собаку, — всё-таки присутствует наследие проклятого прошлого: момент отчуждения художника от самого себя. И вот знаменитая перформансистка Марина Абрамович в недавней акции «Художник присутствует» в МоМА<sup>5</sup> устраивает окончательную немую сцену: перформанс состоит в том, что художница молча сидит на стуле и смотрит

<sup>5</sup> Museum of Modern Art (Нью-Йорк).

в глаза сидящему напротив посетителю музея. Наверное, в этот момент ей, как в свое время Малевичу, кажется, что теперь-то дно достигнуто. Однако мало кто сомневается, что скоро снова поступчат снизу.

Итак, обязательной функцией современного искусства является установка на новизну, достигаемая непрерывными отказами, каждый из которых надо понимать как реплику в споре с предшественниками (своего рода совмещение бахтинского диалога и хайдеггеровского бытия-к-смерти). Нечто подобное происходило в философии и близкой к ней теории литературы. Вот эта долгая история в кратком изложении И. П. Смирнова:

Если бы программа раннего постмодернизма была выполнена по всем пунктам, то культура тут же завершилась бы апозиопезе, в гоголевской немой сцене. Перевыполнить план, наметившийся в 1960–1970-е годы, нельзя. Он охватывает духовную жизнь отрицанием со всех сторон. От чего только нам не предлагали отказаться! От интерпретации художественных текстов, дабы ничто не мешало наслаждению ими <...>, а заодно от создания таковых ради апофатического творчества. <...> От понятия субъекта, которого якобы повсеместно вытеснил «соблазняющий объект», но также и от категории объекта, поскольку субъекту в роли «машины желаний» <...> безразлично, на кого и на что направлять свои рассеянные влечения. От авторства, претендуя на которое мы всего лишь присваиваем себе ту власть, каковой обладают дискурсы, <...> и вместе с тем от веры в онипотенцию дискурсов (= «большого повествования»), распавшихся в современном обществе <...> на множество «языковых игр». На постмодернистском пути мы потеряли Логос, фаллос, а с ними, естественно, весь наш благообразный человеческий образ.<sup>6</sup>

В отличие от программы демонтажа пластических искусств, эта программа не была выполнена до конца, и понятно, почему: «актуальным мыслителям» надо было удержаться в рамках университета и академии, где они получают зарплаты и гранты; нельзя же залаять собакой на защите диссертации, даже если очень хочется. Но главное удалось: вместо внятной программы коллективных исследований, подчиненных единой цели — раскрытию законов порождения, построения и восприятия ху-

---

<sup>6</sup> Смирнов И. П. Теория и революция // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 42.



дожественного текста, — мы имеем сегодня огромное число «интересных» микроисторий, которые претендуют (помимо грантов) только на то, чтобы на короткое время удержать внимание читателя.

Здесь надо остановиться и оглянуться, чтобы понять: не Cultural Studies, не Новый историзм и не какая-нибудь «новая экономическая критика», а именно структурализм был последним большим проектом, предполагавшим совместный поиск истины. Уже в работах К. Леви-Стросса конца 1940-х годов была намечена программа поиска аналогов сосюрковского *la langue* в структурах родства, что должно было дать ответ на основной вопрос антропологии: что такое человек? Сотрудничество с Якобсоном позволило распространить эти поиски на область художественных текстов, а затем наступила счастливая эпоха, когда работы, касающиеся мифологических персонажей, доисторических бронзовых предметов, объектов моды, еды и одежды, структуры города, карточных гаданий и алхимических формул, превратились на время в единое поле исследования, объединенное, как говорил Ролан Барт, интересом к поиску нелингвистических языков. Все эти труды имели ясную общую цель: они должны были, в конечном итоге, раскрыть общие закономерности человеческого мышления. Кстати, многие из них оказывались вполне «интересными» (и остаются таковыми и сейчас — чтобы убедиться, достаточно открыть первые тартуские «Труды по знаковым системам», — благо, они теперь есть в интернете), но их авторы и реципиенты ценили не (только) это, а верифицируемость и принадлежность к общему делу. Господствовала установка на строгую научность. В России этому способствовала еще и языковая aberrация: как известно, у нас слово «наука» может обозначать и *humanity*, и *science*, и только на этом фоне мог убедительно прозвучать лозунг «Литературоведение должно стать наукой». У разрушителей лозунга не было, но сейчас, задним числом, его легко додумать: «Литературоведение должно стать искусством».

«Научные работы» сначала на Западе, а потом и у нас на протяжении 1970-х — 1990-х годов постепенно сменялись «микроисториями», формируя некую странную область полутворчества, в которой в принципе не может быть ни претензий на раскрытие истины, ни коллективных задач, ни открытий, ни школ, ни ответственности. Зато в ней остаются имитирующие науку «методы», в том числе и старые, легко вписавшиеся в новую ситуацию. К последним относятся, например, так называемые интертекстуальные исследования (с их подразделом — мифопоэтикой), давно выродившиеся в «интертекстуальность без границ». Сейчас любой профессиональный филолог может сказать: «Дайте мне два текста, и я найду не только общее между ними, но и укажу на третий текст,

к которому они восходят».<sup>7</sup> Или, например, методы описания культурных систем Клиффорда Гирца, лучшим примером адаптации которых в России, как известно, является книга Андрея Зорина «Кормя двуглавого орла».<sup>8</sup> Думаю, никто не станет спорить, что в памяти ее читателей остаются не приведенные в начале принципы «насыщенного описания», а интереснейшие истории, каждая из которых достойна романа: будь то «греческий проект» Екатерины или тайная дипломатия Людовика XV с участием шеваляе д'Эона.

Тут, кстати, приходит на ум еще одно разграничение науки — не науки. Статья в математическом журнале, посвященная, скажем, топологии, не может начинаться с объяснения основных понятий топологии. Работа о греческом проекте Екатерины может и обязана начинаться с объяснения того, что такое греческий проект Екатерины. Интересное литературоведение всегда адресовано профанам.

Этими чертами, несомненно, отличаются и работы А. М. Эткин-да, которые их автор объявил российским изводом Нового историзма. Именно эти труды, как мне кажется, можно считать эталоном отечественного интересного литературоведения. Тут есть всё: глубокая вера в релятивность истины, вполне осознанное отрицание больших нарративов и надоевших верований «окостеневшего структурализма», сознательное обращение только к интересным, а чаще — к горячим — темам, «презумпция интертекстуальности» (убеждение, что любой элемент текста взят из другого текста), а также нескрываемое презрение к «фактографам» и всяческим «проверкам». Как точно сформулировали Л. Д. Гудков и Б. В. Дубин в полемике с Эткин-дом, «профессиональную работу в науке — совсем не обязательно ведущуюся людьми более умными или даже более эрудированными, чем дилетанты, — отличает лишь одно обстоятельство: эта работа кумулятивна. Иначе говоря, она подчинена определенным нормам и правилам, большая часть которых сводится к условиям необходимой проверки выдвигаемых фактических или методических высказываний».<sup>9</sup> Работы с установкой на научность — скажем, лингвопоэтические анализы Якобсона или Лотмана — легко поддавались верификации / «фальсификации». Другими словами, были

<sup>7</sup> Как мне кажется, установление границ интертекста, четких критериев цитации — это самая актуальная задача, которая есть в литературоведении. Более того, может быть, это единственная задача, которую стоит решать, потому что только ее решение дает слабую надежду на возвращение к науке.

<sup>8</sup> Зорин А. Л. Кормя двуглавого орла. М., 2001. 416 с. (Historia Rossica).

<sup>9</sup> Гудков Л., Дубин Б. Раздвоение ножа в ножницы, или диалектика желания (о работе А. Эткин-да «Новый историзм, русская версия») // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 90.

времена, когда двое ученых, получивших одно задание, могли прийти к одним и тем же результатам. Труды интересных литературоведов в принципе никакой верификации не поддаются: невозможно представить себе исследователя, которому придет в голову точно тот же набор ассоциаций по поводу «Пиковой дамы», что и А. М. Эткинду.<sup>10</sup> И в этом смысле они действительно неотличимы от классических трудов новых историков — С. Гринблатта или Л. Монтроуза. И те, и другие — не истина и не ложь, а только определенный жанр художественной литературы. Чем отличается экспликация сходства отдельных мотивов в мемуарном и художественном текстах шекспировской (или пушкинской) эпохи от того «плетения лейтмотивов», которым занимается всякий литератор — и поэт, и прозаик, и драматург? И разве параллельное прочтение, скажем, травелога и шекспировской хроники — то есть, нахождение между ними эквивалентности, обнаружение структурного сходства в смежных по времени написания текстах — не есть наглядная демонстрация того, как работает поэтическая функция в понимании Якобсона? И если такие наиболее удачно мимикрирующие под науку течения последних тридцати лет, как Новый историзм, постоянно выдают свое родство с художественным текстом, то что говорить о так называемых «полях» (fields) — областях знаний, которые определяются (актуальным) предметом, а не методом его изучения и выполняют социальную функцию: дают голос «стонам угнетенных меньшинств». А ведь именно они доминируют в массовой культурологии последних тридцати лет.

Всё это очень печально. Еще раз подчеркну: трагедия литературоведения как науки очень похожа на трагедию живописи как искусства. «Старое искусство» устарело (по крайней мере, в сознании самих художников), и потому всякий, работающий по его правилам, неизбежно воспринимается как эпигон, а «новое искусство» ну никак искусством в старом смысле слова не является. В этой формуле надо только заметить слово «искусство» словом «наука».

Итак, подведем итоги. Из всего вышесказанного следует, что преодоление границ, о котором мечтал ранний постмодернизм, совершилось, и литературоведение — за исключением, разумеется, почтенной

<sup>10</sup> «Инженерная профессия Германна связывает его с Михайловским замком, мистическим центром Петербурга. <...> История Германна вся разворачивается в странном мире Библейского общества. <...> Если Германн — сын графини, как свидетельствует “близкий родственник покойницы”, — то он убийца своей матери. <...> Я не утверждаю, что Германн — “человек с профилем Наполеона, а душой Мефистофеля”, — литературный портрет Александра, которого сравнивали со Сфинксом и Гамлетом; но...» и т. д. (Эткинд А. Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 20–21).

архивной, текстологической и комментаторской работы, о которой здесь речь не шла — окончательно превратилось в один из жанров художественной литературы. По-своему любопытный (дело вкуса), но всегда фатально уступающий возможностям свободного вымысла, не озабоченного мимикрией под науку. И, значит, у филолога теперь есть возможность выбирать свой жанр. Вместо того чтобы писать увешанную ссылками «научную» книгу «О крокодилах в России», я лично предпочту написать сказку о приключениях первого русского крокодила где-нибудь при дворе Алексея Михайловича.

## Уильям Голдинг: играем с античной трагедией (о романе «Повелитель мух»)

### Вступление (впрочем, очень короткое)

**И**стории о конце света вряд ли в наше время могут кого-то испугать. Их рассказывали слишком уж часто, и страх перед апокалипсисом как-то сам собой давно выветрился. Возможно, тут есть и другая причина — мы повзрослели, просветились со времен Средневековья и твердо знаем, что кузнечик никогда не отяжелеет, мертвые из могил не восстанут, древний Левиафан не всплывет на поверхность вод и не пожрет землю. Что земля никогда не налетит на небесную ось, а голливудские инопланетяне не высадятся в штате Айова.

Почему? Да просто потому, что в мире *всё научно* и всё под присмотром. Астрономы и физики приглядывают за звездами, экологи и биологи — за природой, президенты и члены парламентов — за политикой, экономисты и бизнесмены — за материальным благополучием, а юристы и полицейские — за нашим поведением. Более того, те, кто присматривают, в свою очередь сами находятся у кого-нибудь под присмотром.

И все понимают, что волноваться о конце света, о грядущем хаосе нет ни малейших оснований: повсюду наука и закон, строгий контроль и строгая отчетность, мера и определенность. Можно положиться на специалистов и расслабиться.

### Встреча с народным избранником

Занятый своими мыслями о предстоящих делах, я сидел в самолете, крепко пристегнутый к креслу ремнями безопас-

ности. Як-42, птеродактиль отечественных авиалиний, потрепав всеми своими конечностями, уже взлетел и набирал высоту. Моторы сыто урчали, но изредка нервировали каким-то подозрительным перестуком. Я старался расслабиться в своем кресле и мысленно уверял себя, что всё будет в порядке и я долечу благополучно. Однако перспектива благополучно долететь туда, куда я направлялся, почему-то не успокаивала.

Чтобы как-то отвлечься, я принялся осторожно разглядывать своих попутчиков. Их оказалось совсем немного: четверо пожилых кавказцев, две женщины с усталыми лицами и молодой смуглый парень в спортивной куртке и тренировочных штанах. Видимо, регулярный рейс «Москва — Назрань» в 2004 году не пользовался среди пассажиров российских авиалиний популярностью. Наконец мой взгляд остановился на упитанном господине непонятного возраста в дорогом зеленом пиджаке. Его совершенно круглая голова с проворными бегающими глазками напоминала розовый отполированный шар и была лишена малейшего намека на растительность. Приплюснутый нос, толстый и вздернутый как пяточок, едва удерживал громоздкую металлическую оправу с толстыми линзами. Этот прижатый ремнями господин все время проявлял какую-то нервную поросычью резвость. Ерзал, стараясь поудобнее устроиться, то и дело принимался, тяжело отдуваясь, поправлять свой дорогой пиджак и подтягивать брюки на коленях.

Наконец, поймав мой взгляд, розовый господин весело сожмурил глаза и понимающе кивнул подбородком.

— Вот-вот, — произнес он, отвечая то ли каким-то своим прежним мыслям, то ли моим, им неожиданно угаданным. — Такая у нас работа, дорогой вы мой.

Я счел вежливым представиться. В ответ он пробормотал свое имя, потом отчество, после фамилию и внятно добавил, продолжая меня разглядывать:

— Депутат законодательного собрания...

(«Надо же, какой молодец».)

Я поднял брови и постарался выразить физиономией ощущение значительности момента. Но этого оказалось недостаточно. Нужно было как-то продолжать разговор. Выдержав уважительную паузу, произнес первое, что пришло в голову:

— Много, наверное, работы, да?

— Не то слово, не то слово, дорогой вы мой, — депутат едва заметно подавил зевок. — Сейчас вон новый законопроект запускаем, сидим сутками, даже пообедать некогда. А тут еще эта командировка... Жизни никакой нет. Все время — то директивы, то законы, то перспективные планы развития...

Откуда-то из детства в голове вынырнула вдруг мультипликационная речь блудного попугая Кеши из третьей серии про него: «То покос, то сенокос, то вишня вошла, то свекла заколосилась... А ежели дождь во время усушки?» Но вслух я произнес что-то очень глупое и детское:

— Ничего себе...

— Законов настоящих нет! — оживился вдруг депутат и поправил давивший на толстый живот ремень безопасности. — Бардак ведь вокруг! А без законов, дорогой вы мой, никак, никак нельзя... Так-то вот... Работаем понемногу, поднимаем страну, законодательство укрепляем.

— Отдыхать хоть успеваете?

— Да какое там... — толстяк зевнул и безнадежно махнул розовой пухлой рукой.

— За девушками поухаживать? — фамильярно предложил я и тут же растерянно спохватился. — Ну, чтоб форму не потерять... и вообще... расслабиться.

Депутат настороженно глянул на меня поверх толстых линз, а потом как-то приосанился:

— Девушки есть, но это не главное... Нам экстрасенсы помогают.

— Кто помогает? — удивился я.

— Экстрасенсы... А как вы думаете? У нас у каждого свой экстрасенс или колдун... С ними и беседуем, стрессы снимаем. И, кстати, по работе консультируемся.

— По работе?! — ужаснулся я.

От его слов мне вдруг сделалось тоскливо. Почудилось, будто в салоне кто-то медленно убирает свет. Лицо депутата стало таять, терять очертания, превращаясь в бесформенное розовое пятно. А он все рассуждал, размахивал пухлыми руками, объяснял, что жизнь, мол, штука сложная и всё зависит от удачи. И потому, прежде чем предпринимать какой-нибудь шаг, внести новый законопроект или, там, записаться на прием к министру — тут я отчетливо увидел в искаженной перспективе поднятый кверху указательный палец, толстый и разваренный, — нужно предварительно получить одобрение экстрасенса.

Депутат говорил, а мне все больше становилось не по себе. Где-то глубоко в груди, как ночной филин, ухнуло сердце. В висках застучало. По телу прокатились ледяные крошки озноба. Депутат тем временем рассказал, как экстрасенс к нему приезжает, раскладывает карты, составляет индивидуальный гороскоп, просит показать ладони («Показываю, а куда прикажете деваться?»). Потом дает советы. Где, как и что нужно говорить. Как уберечься от порчи: колдуны политических противников тоже не дремлют. Как окружить себя и свой бизнес магическим полем безопасности и отпугнуть злых духов.

Он перешел к каким-то стеклянным пирамидам, появившимся в Питере несколько лет назад. Я не понимал, о чем идет речь, пока не вспомнил: одну такую я, в самом деле, видел на площади Труда. По словам моего собеседника, выходило, что это — магические обереги, и поставил их бывший губернатор по совету некоего известного колдуна. Неожиданно наш разговор прервали.

— Что-нибудь желаете?

В проходе выросла тощая фигура стюардессы. Я даже не заметил, как она подошла со своей тележкой. Стало немного легче.

— Сок, минеральная вода, кола?

Стюардесса вертела головой, поочередно обращаясь то ко мне, то к нему.

— Ничего не буду, спасибо... — промямлил я.

Депутат кивнул розовой головой, откинул столик и ткнул в него пухлым пальцем:

— Минеральную воду.

— Ремни можете уже отстегнуть, — ласково разрешила стюардесса.

Я словно очнулся. Снова вернулся обратно в самолет, следующий рейсом из Москвы в Назрань. Снова услышал урчание моторов, сытое и с перестуком. Увидел салон, освещенный ровно горевшими лампочками, и прежних пассажиров, мирно дремавших в своих креслах.

Депутат одним залпом осушил стакан и вернул его стюардессе. Потом поднял столик, подтянул штаны на коленках, немного поерзал, потерся о спинку кресла, устраиваясь поудобнее. Наконец, закрыл глаза и объявил безразличным тоном, будто распорядился:

— Посплю немного... Устал...

Видимо, разговор с наивным и несообразительным собеседником изрядно его утомил. А я вернулся к своим тревожным мыслям. Но теперь они приняли совсем другой оборот.

### **Человеческая натура: героизм и заболевание**

А вдруг все так и есть? — думал я. — И нашей страной управляют не президент и депутаты, а экстрасенсы и колдуны? Теперь понятно, отчего у нас принимают такие законы. Иррациональные и уму не постижимые. Наверное, чем более разумно, казалось бы, действуют наши законодатели, тем больше они попадают во власть магов и колдунов, и тем больше вокруг становится хаоса.

В тот раз жизнь открыла мне странный парадокс. Мы можем забыть о бессознательном, о хаосе, о тьме. Сделать вид, что ничего этого не существует. Посвятить себя рациональному строительству, утвердив за-



коны и правила и убедив себя, что *всё научно*. Но когда до победы уже будет совсем рукой подать и граждане согласятся, что светильник мирового разума вот-вот возгорится, в этот самый момент дряхлые подземные силы придут в движение. Бессознательное, хаос, древний зверь, всё, чему не уделяли внимания, про что хотели забыть, вырвется на свободу и поглотит нас с нашим разумом и хрупкими законами. Конец света, если наступит, то именно так.

Уильям Голдинг, написавший роман-притчу «Повелитель мух», был убежден в возможности подобного сценария. Пройдя войну, он разочаровался в либеральном гуманизме, в прогрессе, в идее разумного, научного устройства мира. Голдинг полагал, что человек — существо падшее и его человеческая натура, как выразится персонаж «Повелителя мух», хриstopодобный мальчик-визионер, одновременно «героическая и больная» (heroic and ill).

Человек героически стремится обуздать окружающий его хаос, исправить больной неорганизованный мир, подчинить его правильной разумной цели. Но сам он принадлежит этому миру и, стало быть, заражен той же болезнью. Хаос, учит нас Голдинг, располагается не где-то вовне. Он гнездится в самом человеке, и главное — в его героическом усилии внести в мир порядок. И предпринимая героическое усилие, делая себя началом и концом вселенной, человек лишь утверждает в своем несовершенстве и падшей природе.

В самом начале романа Ральф, Джек и Саймон отправляются обследовать остров. В тропической чаще им открывается странное, таинственное видение:

Кусты были темные, вечнозеленые, сильно пахли и тянули вверх, к свету, зеленые восковые свечи. Джек ударил по одной свече ножом, и из нее хлынул острый запах.<sup>1</sup>

Голдинг ставит персонажей перед загадкой мироздания, перед знаком некоего великого замысла. Он предлагает им символически участвовать в сложной мистерии. Смысл увиденного молниеносно разгадывает визионер Саймон: «Как свечи. Кусты в свечах. Это такие почки», — произносит он, констатируя нерасторжимость мироздания, бессмысленность анализа, непостижимость божественного замысла, к которому можно приблизиться лишь при помощи воображения. Джек реагирует как животное, проявляя биологическую агрессию. Он ударяет по зеленой свечке ножом и убеждается, что ее нельзя съесть: «Зеленые свечи, — скривился Джек. Есть их не будешь». В свою очередь

---

<sup>1</sup> Здесь и далее текст романа приводится в переводе Е. А. Суриц.

Ральф пытается проанализировать увиденное, найти в нем человеческий, практический смысл, который свидетельствовал бы о разумном устройстве. Но такого смысла он не находит: «Их не зажигают, — сказал Ральф. — Они только так, похожи на свечи».

В мире, в самом деле, отсутствуют человеческие смыслы, и героические усилия рассудка утвердить себя заражены болезнью и обречены. Ральфу придется убедиться в этом чуть позже. Где-то уже в середине романа Голдинг отправляет его на другой конец острова и сажает напротив океана. Смотри и думай! Ральф к этому моменту уже сильно озабочен. Идеей поддержания порядка, правилами и главное — тем, что его товарищи уже никаких правил не соблюдают. И вот перед ним открывается океан:

Ральф следил за раскатами, волна за волной, соловья от далекости отрешенного моря. И вдруг смысл этой беспредельности вломился в его сознание. Это же все, конец. Там, на другой стороне, за кисеей миражей, за надежным щитом лагуны, еще можно мечтать о спасении; но здесь, лицом к лицу с тупым безразличием вод, от всего на мили и мили вдаль, ты отрезан, пропал, обречен, ты...

Мир не дружелюбен и не враждебен, как Ральфу казалось в самом начале романа. Мир туп (с человеческой точки зрения), равнодушен к любому, даже самому героическому усилию и занят собой. Человеческие проекты, идеи к нему неприменимы. Все попытки ограничить безбрежность жизни какой-то схемой обречены на провал.

Экзистенциалистские размышления Ральфа прерывает Саймон.

«Ты еще вернешься, вот увидишь», — утешает он Ральфа.

Саймон, визионер и пророк, способный приблизиться к замыслу, дарит утешение. Возможно, смысл есть. Просто он лежит вне наших предписаний. Ральф утешается, сам не зная, почему, но из чисто человеческого упрямства продолжает упорствовать и задает идиотские вопросы: «У тебя что — в кармане кораблик?» «Откуда тебе это известно?» «Ты чокнутый?»

Значит, не понял. Значит, нужен еще один, более серьезный урок. Ральф предпримет новые героические усилия по наведению порядка на острове, и именно они, болезненные, греховно нарушающие гармонию природы и великий вселенский замысел, приведут его мир к окончательной катастрофе. Хаос вырвется на свободу, примет очертания Джека и сделается неуправляемым. Лучший советник Ральфа, розовый толстый Хрюша (воплощение практического рассудка), будет убит, и вскоре Ральф, преследуемый охотниками, сам наполнится хаосом. Остров сго-

рит дотла, а герою останется только оплакивать Хрюшу (побежденный природным хаосом рассудок) и греховность человеческой природы.

### Приключенческие романы и робинзоны

Итак, героическая натура человека больна первородным грехом. И, что самое неприятное, она игнорирует свое заболевание. В самом деле, зачем замечать недуг, от которого все равно не вылечиться? Разумнее сделать вид, что его нет.

И здесь на помощь приходят художественные вымыслы и сюжеты, с годами отливающиеся в строгие литературные жанры. В них человек предстает героическим, свободным от скверны и уверенно подчиняющим себе жизнь, которая до его появления казалась совершенно неуправляемой. Голдинг в «Повелителе мух» выбирает два таких жанра, проверенных временем, опытом литературных мастеров, и недвусмысленно указывает на них читателю, предостерегая его от мировоззренческих ошибок и художественных иллюзий. Это очень популярные и очень английские жанры: приключенческий роман и робинзоны. Голдинг решает в них поиграть и для начала их скрещивает, получая в результате некий гибрид, что, впрочем, несколько не вредит художественному правдоподобию и здравому смыслу. В самом деле, жизнь на необитаемом острове может быть полна приключений, а приключения, в свою очередь, могут забросить персонажа на необитаемый остров.

Приключенческий роман, столь популярный в Англии, в самом деле позволяет очень наглядно продемонстрировать героический дух человека, способного одолеть сюжетно громоздящиеся друг на друга невзгоды. Впрочем, Голдинг не был единственным, кого раздражал приключенческий роман. С этим жанром, как мы помним, уже за 50 лет до него разобрался Джозеф Конрад. Причем строго и бескомпромиссно. Автор ходульных приключенческих поделок он уподобил английским колонизаторам, тщетно пытавшимся подчинить европейским законам неупорядоченные джунгли и их обитателей. Так что Голдинг, можно сказать, добивал уже поверженного противника.

Иное дело — робинзоны. Тут противник Голдинга оказался более фантазийным и более живучим. Первую робинзонаду, как мы помним, написал Даниэль Дефо, признанный всем миром, патентованный классик. Он рассказал о том, как развивается человечество: от собирания плодов к охоте и рыболовству, затем — к скотоводству, затем — к сельскохозяйственным успехам и, наконец, к торжеству цивилизации.

Остальные робинзоны были большей частью жалким подражанием, но на их популярности это никак серьезно не отразилось. Даже

Жюль Верн, принявшийся было в «Таинственном острове» занудливо спорить с Дефо и добросовестно кипятиться по поводу того, что человек не может провести в одиночестве 20 лет, не сойдя с ума, ничего принципиально нового в этот жанр не внес. В робинзонадах всё со времен Дефо осталось прежним. Робинзоны, большие и малые, с мучительным постоянством цивилизованно покоряют природу. Они превращают диких коз в домашних, заросшие бог знает чем луга — в тучные пастбища и плодородные нивы, оскалившихся людоедов — в вышколенных слуг и даже попугаев, если на них остается свободное время, заставляют говорить по-английски. Впрочем, иногда первобытный страх перед непостижимым дает о себе знать. Но они отважно гонят его прочь. Чего бояться? Ведь в мире *всё научно*. И позорный страх, услышав эту спасительную формулу, тотчас отступает. «Life is scientific», — произнесет голдинговский Хрюша, новый Робинзон, толстый, розовощекий прагматик, выросший у тетки при конфетной лавке. «У Дефо, — с сожалением заметит Вальтер Скотт, — нет ничего такого, чего не знал бы любой лавочник».

Голдинг в качестве противника берет не Дефо — слишком уж давно все это было, — а его более позднее переиздание, некоего Роберта Майкла Баллантайна, сочинившего в конце XIX века робинзонаду «Коралловый остров». Персонажи «Повелителя мух», узнав, что они на острове одни и взрослых нет, кричат от радости. Теперь их, новых робинзонов, наверняка ожидают веселые баллантайновские приключения:

Ральф продолжал:

— Пока нас не спасут, мы тут отлично проведем время.

Он широко раскинул руки:

— Как в книжке!

Тут все закричали наперебой:

— «Остров сокровищ!»

— «Ласточки и амазонки!»

— «Коралловый остров!»

«Коралловый остров», как видите, в обязательном списке. Стало быть, читали. В финале, когда остров, подожженный охотниками Джека, пылает, роман Баллантайна снова упоминается Голдингом. Правда, теперь уже иронично: ведь баллантайновские ожидания детей и читателей не сбылись, и все получилось не так, как в книжке, не в соответствии с принятой сюжетной схемой. Появляется морской офицер, «бог из машины» (очень кстати, потому что Ральфа вот-вот прикончат), и произносит укоризненно:

Казалось бы, <...> английские мальчишки — вы ведь все англичане, не так ли? — могли выглядеть и попристойней.

— Так сначала и было, — сказал Ральф, — пока...

Он запнулся.

— Мы тогда были все вместе...

Офицер понимающе закивал:

— Ну да. И всё тогда чудесно выглядело. Просто «Коралловый остров».

Книга Баллантайна, детская воспитательная робинзонада с приключениями, была законным детищем викторианской эпохи — эпохи очень самодовольной, оптимистичной и прагматичной. Англичане в ту пору страшно собой гордились и всячески подпитывали свой национализм. Им было чем гордиться. Британия находилась на подъеме: она выглядела огромной промышленно развитой империей и могущественной морской державой. В «Коралловом острове» Баллантайна английские мальчишки после кораблекрушения попадают на остров, затерянный где-то в южных морях. Ловкие, смекалистые, наделенные английским здравомыслием, они ведут почти идиллическую жизнь. Колонизируют остров и мужественно справляются со всеми невзгодами. Зло, хаос, приходит в их мир извне, в виде дикарей и пиратов. А сами герои для него неуязвимы. Ведь они — англичане. «Мы — англичане, — заявляет голдинговский Джек, которому скоро предстоит превратиться в кровожадного дикаря. — А англичане всегда и везде лучше всех».

В «Повелителе мух» Голдинг сохраняет баллантайновскую завязку (катастрофа), место действия (коралловый остров) и даже имена героев. У Баллантайна мальчиков зовут Джек, Ральф, Петеркин. В романе Голдинга фигурируют свои Джек и Ральф. А Петеркина Голдинг переименовывает в «Саймона» (Simon), наверное, для того, чтобы это переименование содержало намек на св. Петра (до крещения апостола звали Симон) и указывало на хриstopодобие персонажа. У Голдинга все начинается так же, как в «Коралловом острове», но затем он нарушает правила, предписанные жанром, выставляя реальность Баллантайна условной, схематичной, а его героев — ходульно-кукольными. Голдинг размещает хаос не только в природе, но и внутри самих героев и наблюдает, как этот хаос наращивает свою силу. В результате колониальная идиллия превращается в апокалиптический кошмар, а цивилизованные английские мальчишки — те, кто «во всем лучшие», — в размалеванных голых дикарей. Остров, обещавший в начале романа стать разумно управляемой колонией в духе Баллантайна, сгорает как труха, а вместе с ним сгорают иллюзии тех, кто верит в совершенство человеческой природы, в героизм, в Англию, в либеральный гуманизм и приключенческие робинзонады.

Голдинг разыгрывает совсем не то, что обещает Баллантайн, потому что с самого начала в его робинзонаде подспудно запускается другой механизм развития сюжета. Механизм более старый, заимствованный из *античной трагедии*.

### **«Вакханки» Еврипида**

Голдинг вдохновлялся античными трагедиями и старался учиться у древних мастеров. Особенно он выделял Еврипида, который понимал конфликты мятежной человеческой души, видимо, гораздо лучше, чем Р. М. Баллантайн. По крайней мере, так считал Голдинг. Наверное, поэтому он разместил в робинзонаде механизм развития действия, взятый из трагедии Еврипида «Вакханки». Почему его выбор остановился именно на «Вакханках», а не на какой-нибудь другой трагедии, догадаться несложно. В «Вакханках» рассказывается о бессилии и хрупкости человеческого разума, тщетно пытающегося себя отстоять перед лицом божественного замысла. Как раз та тема, которая и была нужна Голдингу.

Позволю себе кратко напомнить сюжет еврипидовых «Вакханок», ведь это не тот текст, который мы регулярно перечитываем. Дионис, знаменитый бог, с которым в античном мире связаны алкогольные возлияния и оргиастические безумства, вакханалии, появляется в семивратных Фивах, дабы приобщить его жителей к своему таинству. Он насыляет вакхическое безумие на местных женщин, в том числе и на свою родную тетку Агаву, понуждает их бросить дома, уйти из города и сделаться менадами. Приняв облик смертного, Дионис пытается убедить фиванского царя Пенфея покориться новому богу и принять его дары. Однако аскетичный Пенфей, полагающийся исключительно на доводы рассудка, уговорам не поддается. Для него все эти таинства — полный бред. Он приказывает связать Диониса и намеревается силой вернуть в город ополоумевших фиванок. Однако заключить Диониса в тюрьму не получается. Дворец Пенфея охватывает пламя и сотрясают подземные удары, а сам Дионис каким-то чудом оказывается на свободе. Он снова убеждает Пенфея покориться, но фиванский царь по-прежнему упорствует. Тогда Дионис, угадав тайное влечение царя к запретному, предлагает ему пойти посмотреть на вакханок. Пенфей теряет волю и попадает под его чары. Они идут смотреть на вакханок, среди которых мать Пенфея Агава. Вакханки, заметив Пенфея, принимают его за льва, набрасываются и разрывают на куски. Потом победно возвращаются в Фивы, где к ним приходит прозрение. Трагедия заканчивается скорбным плачем и смертью матери-сыноубийцы Агавы.

Первозданные силы земли, учит нас трагедия, мстят тому, кто пытается с ними порвать и опереться на разум. Они пробуждаются во всей своей мощи и разрушают культуру, отторгающую природу и не желающую с ней считаться. Первая поверхностная параллель с «Повелителем мух» здесь очевидна. Заметим только, что Голдинг несколько христианизует старую трагедию, превращая ее персонажей в падших ангелов (или изгнанных из Рая людей), носителя мудрости — в хриstopодобного пророка, а мстительную силу природы — в дьявола. Однако в общей линии сюжета Голдинг послушно, словно преданный ученик, следует за Еврипидом.

### Расставляем декорации

«Повелитель мух» открывается, как и положено всякой робинзонаде, роскошной картиной экзотического острова: пальмы, лианы, обломки розовых скал, голубая лагуна. Обязательное для робинзонады бедствие (в нашем современном случае — авиакатастрофа) аккуратно убирается за скобки. О нем свидетельствуют разве что длинная полоса поваленных деревьев да пара реплик, которыми обмениваются персонажи, — это на всякий случай, чтобы читатель, если таковой сыщется, сразу понял, что к чему.

Перед нами — пока еще не трагедия, не сцена, а всего лишь *декорация*. Именно так и следует начинать любое представление — с декорации: уже с самого начала театральный инстинкт Голдинга не подводит. Из-за кулис тотчас же выходят два актера, два персонажа, Ральф и Хрюша. Они движутся к нам, в сторону зрительного зала, где, по замыслу Голдинга, плещется океан. Декорация остается на заднем плане.

Внешне она вполне соответствует робинзонаде и потому кажется чересчур условной. Пальмы, лианы, обломки скал, приборой выглядят нагромождением штампов, таких плоских и избитых, что, кажется, их вряд ли оживит даже самое смелое робинзонадное воображение. Но если снять очки, которые нам прописала робинзонада, то в этих образах, как будто ходульных, можно разглядеть знаки, символические указания на то, что перед нами будет разыгрываться именно трагедия. Причем трагедия древняя, содержащая исконно трагедийный, т. е. дионисийский, инстинкт.

Элементы голдинговской декорации и впрямь выглядят подозрительно дионисийскими. Например, пальмы. Пальмы здесь не просто опознавательные знаки того, что действие происходит в южных широтах. Это — классические эмблемы плодородия, торжества стихийной растительной жизни, вечной, обновляющейся, проходящей стадии

умирания и возрождения. Они падают, умирают, гниют и снова поднимаются из земли. Впрочем, умирающие/воскресающие пальмы имеют к миру умирающего/воскресающего Диониса скорее косвенное отношение. Зрителям трагедии требуются более внятные намеки, более очевидные эмблемы, напрямую отсылающие к дионисийским празднествам. Такие, как, скажем, плющ. Или змея.

Из плюща участники вакхических празднеств плели венки. Плющом они украшали свои просторные одежды и обвивали ими тирсы. Змеи, принадлежащие миру хаоса, тоже всегда сопутствовали Дионису. Во время празднеств ими опоясывались, их держали в руках и даже иступленно прижимали к груди. В декорациях, которые расставляет перед зрителями Голдинг, плющ и змеи отсутствуют. Зато тут есть лианы, недвусмысленно напоминающие змей и виноградные лозы. Лианы (*creepers*) как плющ обвивают стволы деревьев и как змеи расползаются по земле. Они создают картину естественного хаоса, вырвавшегося откуда-то из глубин на поверхность. Хаос поначалу противостоит колониальным и приключенческим амбициям голдинговских персонажей: лианы (*creepers*), опутавшие лес, будут цепляться за их одежду, мешать им продвигаться в глубь острова и осваивать дикий мир. Но очень скоро зеленые змеи хаоса присвоят этих новых обитателей, уподобят их себе, проникнут в их героические усилия и даже в их речь. «I'll *creep* up and stab» (Я подкрадусь и ударю), — заявляет Джек, объясняя, каким именно образом он убьет свинью.

Итак, Голдинг нарисовал и расставил декорации. Но начинать спектакль еще рано. Нужно познакомить публику, ожидающую робинзонаду, с главным действующим лицом, а затем очертить пространство театра со зрительным залом, балкончиком и сценой.

### **Герой, сцена и хор**

«Вакханки» Еврипида открываются Прологом. На сцене появляется бог Дионис, изнеженный женоподобный юноша. Венок из плюща прикрывает его светло-золотистые волосы. Поверх хитона — накидка, стянутая пестрым поясом. В руке — неизменный атрибут — тирс, обвитый плющом.

У Голдинга к зрителям выходит Ральф. (Хрюша со своими докучливыми практическими советами плетется где-то позади.) Ральф одет вовсе не как Дионис, а как обычный английский школьник. Скоро он сбросит одежду и предстанет перед зрителями как прародитель Адам до грехопадения, голый и невинный. Но пока он раздевается, обратим внимание на несколько деталей, как будто бы ни о чем не говорящих.



«Он ощутил тяжесть одежды. Сбросил ботинки, двумя рывками сорвал с себя гольфы. Снова вспрыгнул на террасу, стянул рубашку, стал среди больших, как *черепа*, кокосов, в *скользящих тенях от леса и пальм*. Потом расстегнул *змею на ремне*, стащил шорты и трусики и, голый, смотрел на слепящую воду и берег».

Пальмы, эмблемы плодородия, уже бросили свою зеленую тень на тело Ральфа, приобщив его к хаосу, к природным процессам умирания (осколки кокосов, похожие на черепа, напоминают о смерти) и воскресения, процессам, которые неразрывно связаны с Дионисом. Еще одна немаловажная деталь: пряжки на ремне Ральфа сделаны в виде змеиных голов. Стало быть, Ральф, сам того не зная, перепоясан змеей, как записной вакхант. Впоследствии змей (или зверь) станет в романе повторяющимся знаком древнего хаоса, неуправляемой природы, бессознательного, всего, что будет внушать обитателям острова безотчетный страх. Он явится в образах вьющихся лиан, огненных потоков огня и, наконец, дьявола со свиной головой, искушающего хриstopодобного Саймона.

Вернемся, однако, к герою, представленному зрителям. Обнаженный, он в восторге замер перед сверкающим океаном, будучи подобен даже не столько Адаму, сколько античному богу. Он светловолос, как Дионис у Еврипида, так же женственно красив, но при этом гречески атлетичен: в его широких утяжеленных плечах угадывается мощь будущего боксера. Голдинг дает еще один намек, заставляющий зрителей, разглядывающих Ральфа, вспомнить об античном боге: тело Ральфа, его волосы, его лицо светятся золотом: «Он [Хрюша] окинул критическим оком золотистое тело Ральфа»; «Он [Ральф] зажал нос, перевернулся на спину, и по самому лицу заплескали золотые осколки света». Ральф напоминает то ли Диониса, чьи волосы светло-золотисты, то ли антагониста Диониса, златокудрого Аполлона, играющего на златострунной кифаре. У Еврипида прорицатель Тиресий, беседуя с Пенфеем, противопоставляет этих двух богов как два дополняющие друг друга жизненные начала. В любом случае, Ральфу еще предстоит определиться с выбором между хаосом (Дионисом) и порядком (Аполлоном). Но пока он далек от всяких размышлений. Ральф прыгает в воду, плавает, ныряет, затем, обновленный и посвежевший, вылезает на берег и выходит на сцену.

А сцена, удобные подмостки с кровлей, навесом и со скамейками, на которых будут сидеть актеры, уже готова: «Там плавный берег резко перебивала новая тема в пейзаже, где господствовала угловатость; большая площадка из розового гранита напролом врубалась в террасу и лес, образуя как бы *подмостки* (здесь и далее курсив мой. — А. А.) высотой в четыре фута <...>. Пальмам не хватало земли, чтобы как

следует вытянуться, и, достигнув футов двадцати роста, они валились и сохли, крест-накрест перекрывая площадку стволами, *на которых очень удобно было сидеть*. Пока не рухнувшие пальмы распластали зеленую кровлю...».

Именно здесь, на этой площадке, на скамейках из пальм под зеленой кровлей будут разыгрываться ключевые эпизоды трагедии. Также, как и у Еврипида, — с участием героев и обязательно — хора.

Хор необходим греческой трагедии. Он участвует в действии, наблюдает, комментирует, скорбит вместе со зрителями. Без него трагедии не получится. У Еврипида хор вступает на сцену во время Пролога. Его участницы — спутницы Диониса, лидийские вакханки в длинных одеяниях с тирсами и короткими посохами в руках.

У Голдинга тоже появляется хор и открывает трагическое действие. На звуки рога, в который дует Ральф, приходят мальчишки-хористы. Они одеты в черные просторные плащи-тоги, украшенные крестами, и шагают ровным строевым порядком, как эсесовцы на параде. Через несколько глав они возьмут в руки деревянные копья (тирсы и посохи), размалюют лица и превратятся в охотников, диких вакхических безумцев, рвущих добычу и распевающих ритуальные песни.

## Действие первое

Еврипидов Пенфей отказывается признать Диониса. Доводы Кадма, прорицателя Тиресия и, наконец, самого Диониса ему кажутся малоубедительными. Он полагается на собственный рассудок. Мир следует организовать рационально и навести в нем разумный порядок: Кадма и Тиресия, этих двух выживших из ума стариков, отчитать, вакханок — вернуть домой, а Диониса — связать. Но грозно звучат два загадочных предостережения, предвещающих трагедию:

«Не царь один повелевает людям!» — это объявляет Пенфею Тиресий, намекая, что в мире действуют не только человеческие законы.

«Ты сам не знаешь, что желает сердце;

Ты сам не знаешь, что творит рука;

Ты сам не знаешь, что ты есть и будешь...»,<sup>2</sup> — это говорит Дионис.

Видимо, бога все-таки следует признать — равно, как и сложность человека и мира. Нельзя забывать о потаенных желаниях, о хаосе, который не приручить рассудком. Бог накажет гордеца: мир выйдет из-под

---

<sup>2</sup> Здесь и далее текст «Вакханок» приводится в переводе Иннокентия Анненского.

контроля, и будущее делается не совсем таким, каким его планировали.

В одной из первых сцен «Повелителя мух» английские мальчики устраивают собрание и хором одобряют идею жить на острове по правилам, соблюдать разумный порядок, как это делают взрослые. (Правда, взрослые в этот самый момент ведут между собой очередную мировую войну и сбрасывают друг на друга атомные бомбы, но об этом новоявленные робинзоны как-то забывают.) Намечается строгий план жизни на острове, распределяются обязанности: поддерживать сигнальный огонь, строить шалаши, запастись пресной водой, охотиться.

Он [Ральф] поднял голову и обвел взглядом обожженные лица.

Взрослых здесь нет. Мы всё должны решать сами <...>.

Джек вскочил.

— У нас будут правила, — крикнул он вдохновенно. — Много всяких правил. А кто их будет нарушать...

И Ральф, и Джек рассуждают точно так же, как Пенфей. Предоставленное им девственное царство природы должно быть под контролем разума, на который следует положиться. И тотчас же в ответ, как и у Еврипида, звучит предостережение. На сцену выталкивают карапуза, который что-то испуганно бормочет. Хрюша переводит: «Он хочет знать, чего вы со змеем делать будете?» Еврипиду, чтобы открыть истину, сложность замысла, понадобились бог (Дионис) и прорицатель (Тиресий). Голдинг обходится младенцем. В конце концов, чьими еще устами глаголет истина? Хрюша — прагматик, нудный лавочник. И переводчик из него никудышный. Слова младенца следовало бы перевести иначе: *«Как вы собираетесь контролировать собственное бессознательное, злые силы, демонов природы, не подчиняющихся разуму?»*

Но... сомнения отброшены, и все бросаются собирать хворост для огня. Это — первая попытка упорядочить хаотичный мир. Именно так и нужно начинать, если ты оказался волею судеб на необитаемом острове и замыслил покорить природу. Тот дикарь, который на заре истории добыл огонь трением палочек, по сути дела открыл человечеству путь к цивилизованной, упорядоченной жизни. Однако этот символический подтекст, даже если он тут есть, можно оставить без внимания: персонажи Голдинга разводят огонь, руководствуясь вполне практической целью — подать сигнал бедствия проходящим судам. Чтоб их заметили и спасли.

Любопытно, что Хрюша (прагматичный рассудок) отчего-то не разделяет всеобщего энтузиазма. Хотя, казалось бы... кому, как не ему

впору одобрять подобные начинания. «Совсем как дети малые», — на смешливо кривится он и тяжело вздыхает. У Хрюши дурные предчувствия, и он понимает, что добром вся эта затея с костром не кончится.

Итак, разумные цели четко обозначены, а персонажи Еврипида и Голдинга приступили к их решительному осуществлению. Рассерженный Пенфей удаляется во дворец вслед за своей стражей и Дионисом, которого он приказывает связать; а голдинговские дети, охваченные восторгом, собирают огромную кучу хвороста и разжигают сигнальный огонь. Между этими двумя сценами как будто нет ничего общего, кроме разве что какой-то абстрактной идеи, которой, в принципе, можно пренебречь. Однако похожей оказывается их развязка: Голдинг, избежав, было, громоздких и старомодных образов греческой трагедии, снова вынужден к ним вернуться. Давайте посмотрим, что у него, в итоге, получилось.

В «Вакханках» всё идет в строгом соответствии с жанром. Грозным громом звучит голос рассерженного Диониса. Земля содрогается от подземного гула (Еврипид обожает сценические эффекты), дворец Пенфея оглушительно трещит, пошатывается, и его охватывает столб пламени.<sup>3</sup> Пенфей выходит из дворца и удивленно обнаруживает Диониса, уже не связанного и на свободе.

У Голдинга разведенный детьми костер превращается в жуткий, почти апокалиптический пожар. Огонь перекидывается на камни, ползет по листве, по кустам, завладевает лесом и едва не заглатывает весь остров. Испуганные дети, точно так же, как и персонажи Еврипида, видят разбушевавшийся пожар, слышат громыхание, страшный треск деревьев, взрывающихся как бомбы, и подземный гул, сотрясающий гору. Все эти образы взяты у Еврипида: «Под темным покровом дыма и листвы огонь подкрался, завладел лесом и теперь остервенело его грыз. Акры черного и рыжего дыма упрямо валили к морю. Глядя на неодолимо катящее пламя, мальчики пронзительно, радостно завизжали. Огонь, будто он живой и дикий, пополз, как ползет на брюхе ягуар, к молодой, похожей на березовую поросли, опушившей розоватую наготу скал. <...> Треск огня дружно ударял в уши барабанным боем, и гору от него будто бросало в дрожь».

<sup>3</sup> Приведу соответствующий фрагмент: «Все простирают свои руки ко дворцу. Раздается оглушительный треск, сопровождаемый продолжительным подземным гулом; фасад дворца зашатался, колонны пошатнулись, ворота разверзлись, вся стена кажется готовой обвалиться <...>. Вакханки падают на землю. В ответ на последнее воззвание Диониса поднялся с могилы Семелы огненный столб и стал приближаться к шатающемуся дворцу; пока вакханки лежат на земле, не видя того, что происходит, пламя охватывает весь дворец...».

В обоих текстах силы, приводящие мир в движение, оказываются могущественнее человека. У Голдинга стремление их сдержать и упорядочить дикую жизнь, стремление героическое и больное, приводит ровно к обратному результату. Стихия огня, первозданная сила жизни, порождающая все вещи и их обратно заглывающая, рожденная божественным оком солнца (костер разжигают хрюшиными очками, ловящими лучи), эта стихия вырывается на свободу, готовая поглотить человека, освободившего ее по собственной дурости. Усилие, за которым, казалось бы, стоит разумная цель — спастись, едва не приводит к катастрофе.

Интересно, что финальная сцена «Повелителя мух» отчасти повторяет этот еврипидовский по духу эпизод из второй главы. Охотники снова подожгут остров. Теперь уже не случайно, а специально, но с противоположной целью — не спасти(сь), а убить, не ради жизни, а ради смерти. Они попытаются выкурить из лесу Ральфа на открытое пространство, где его легче будет добить копьями. Но их усилия, парадоксальным образом, снова приведут к совершенно другому результату — их спасут. Дым от огня увидят с военного корабля, оказавшегося поблизости. Пытаясь спастись, персонажи едва не погибнут. Пытаясь убить и поджигая собственный остров с четырех сторон, они спасутся: мир Голдинга экзистенциалистски абсурден и всегда готов опровергнуть любые человеческие смыслы.

Сцена лесного пожара в «Повелителе мух» ставит ту же цель, что и аналогичная сцена у Еврипида: предостеречь человека от фатальной ошибки считать себя хозяином мира и своей судьбы. Боги уже рассержены. Дионис постепенно начинает терять терпение, а демиург Голдинга оглядывает обитателей острова недобрый солнечным взглядом: «Sun gazed down like an angry eye». Но пока боги не готовы окончательно уничтожить людей и предоставленный им мир: дворец Пенфея и коралловый остров остаются почти не поврежденными.

Единственное, что здесь повреждено, — это сознание человека, куда боги Еврипида и Голдинга проникают почти беспрепятственно. Они начинают, как часто бывает в античных трагедиях, играть со своими беспомощными жертвами, то затемняя их рассудок и являя невысказанное, то просветляя его и возвращая миру прежний понятный облик.

Точно так же поступает с Пенфеем Дионис. Он насыляет на строптивного царя безумие, и тот сначала связывает быка, думая, что перед ним — пленник, а затем — мечется по дворцу, пытаясь потушить пожар. И бык, и пожар, и землетрясение на самом деле — его галлюцинации. Но вот игра закончена. Бог продемонстрировал могущество природной силы, явив человеку чудо. Пенфей приходит в себя и видит, что всё осталось прежним — и дворец, и ворота, только вот пленник каким-то чудом оказался на свободе. «Бред! Безумие!» — горячится он. Морок

рассеялся, мир сделался понятным, и к герою вернулся холодный рассудок, убежденность в том, что жизнь логична. Чудеса, тайны он отвергает. Они для него — абсурдный бред, и потому не стоят внимания.

В «Повелителе мух» пожар уже не призрачный, а реальный, разве что метафорически раскрашенный испуганным детским воображением. Огонь видится детям то белкой, то змеей, то ягуаром. Но проходит время, и обитатели острова, так же как и персонажи Еврипида, попадают во власть призрачных видений и галлюцинаций. Днем, когда ничто не предвещает фантазийности и солнце разума ярко светит, они видят странные картины: «Странные вещи творились на острове в полдень. Слепящее море вздымалось, слоилось на пласты сущей немислимости; коралловый риф и торчавшие кое-где по его возвышеньям чахоточные пальмы взмывали в небо, их трясло, срывало с места, они растекались, как капли дождя по проводу, множились, как во встречающих зеркалах. А то земля вдруг вставала там, где никакой земли не было, и тут же на глазах у детей исчезала, как мыльный пузырь».

Галлюцинации заполняют сознание новых робинзонов, укротителей дикой жизни, подавляя их волю. Природные силы утверждают над ними свою власть, завораживают их, открывая тайны, неподвластные рассудку. Прагматичный Хрюша упорствует, повторяя ошибку Пенфея. «Бред!» — объявляет Пенфей, обращаясь то ли к Дионису, то ли к самому себе. «Миражи...» — бросает детям научно мыслящий Хрюша, для которого в природе нет загадок. Дети привыкают к миражам и перестают их замечать: они «привыкли к этим чудесам и их не замечали, как не замечали таинственных дрожащих звезд». Звезды в данном случае выступают в роли богов, играющих с людьми; люди при этом игнорируют их присутствие и таинства (*mysteries*), к которым боги пытаются их приобщить.

### **Действие второе и действие третье**

Дальнейшие события романа Голдинг также выстраивает, строго следуя Еврипидовой трагедии. Вакханки, покинувшие Фивы и своего царя, с тирсами в руках беснуются среди лесов и полей, поклоняясь богу Дионису и оглашая окрестности вакхическими песнями. Они прогоняют пастухов, пытающихся им мешать, и рвут на куски домашних животных. В «Повелителе мух» происходит почти то же самое. Английские мальчики один за другим покидают своего вождя Ральфа, подобно тому как женщины Фив уходят из города, оставив Пенфея. Сначала удаляется Джек, потом — хор, а затем — все остальные. Им надоедает рассудочный распорядок жизни, навязанные правила и законы. Ральф

остается наедине с практическим рассудком (Хрюшей), как и царь Пенфей. (К этой компании Голдинг присоединит хриstopодобного Саймона, но у того свой, особый путь.) Таким образом, происходит символический разрыв сознания и бессознательного. После удачной охоты, потеряв плоть жертвенных животных, вакханты кораллового острова, подозрительно напоминающие фиванских вакханок, устраивают ритуальные танцы с песнями, потрясая деревянными копьями-тирсами. Сама собой из страха перед неизвестным рождается новая религия и новый бог — Змей (или Зверь), эмблема дьявола или Диониса. Теперь племя всякий раз после удачной охоты будет приносить ему жертву, дар — свиную голову.

Есть еще одна психологическая деталь, объединяющая трагедию Еврипида и роман Голдинга. Новым богом и его таинствами соблазняются отнюдь не только вакханки и охотники Джека, но и те, кто им противостоит: Пенфей и Ральф. Пенфей ненавидит нового бога, его таинства, и, тем не менее, они влекут его к себе. Обнаженные женские тела, разгоряченные страстью, будоражат его воображение. Именно поэтому, когда лукавый Дионис, уготавливая Пенфею ловушку, предлагает ему «пойти и посмотреть» на вакханок, он тотчас же соглашается. В свою очередь Ральф, сидя на берегу, легко поддается уговорам Хрюши пойти и посмотреть, что делает племя на другом конце острова. Это интересно и соблазнительно. Еще раньше, в седьмой главе романа, Ральф неожиданно для себя оказывается вовлечен в охоту на свиней. Если прежде он относился к охоте с безразличием разумного цивилизованного человека, то теперь ритуал охоты увлекает и соблазняет его. Он захлебывается от восторга, рассказывая, как попал копьем в свою жертву, и с удовольствием принимает участие в ритуальной игре, которую затевает Джек. Охота, убийство, танец, взывающий к новому богу, влекут к себе Ральфа-Пенфею помимо его собственной воли и ломают решимость любой ценой сохранить рассудок. Но экспериментировать подобным образом, перешагивать границу, разделяющую цивилизованное сознание и сознание первобытное, небезопасно. Вскоре персонажи Еврипида и Голдинга поплатятся за это сполна.

#### **Действие четвертое**

Ключевую сцену трагедии Еврипида, сцену убийства Пенфея, которого вакханки по ошибке приняли за жертвенного льва, Голдинг в своем романе для пущей убедительности воспроизводит целых три раза. В первом случае в роли убитого и расчлененного Пенфея выступает визионер и пророк Саймон. Он является к дикарям со своими откровениями

в самый неподходящий момент: племя, охваченное дионисийским безумием, поет и танцует. Саймона никто не слышит и не узнает. Его, как и Пенфея, принимают за зверя, терзают и в итоге убивают.

Второй жертвой новых вакхантов становится Хрюша, персонаж, много более близкий рассудочному Пенфею, нежели мистик Саймон, и более внятно ассоциирующийся с образом жертвенного животного — свиньи. Хрюша попытается осуществить то, что только задумал и не смог сделать Пенфей, — отрезвить безумцев силой рассудка. Но и он, так же как его греческий прототип, погибает. Третьей жертвой оказывается Ральф. Вакханты его преследуют, нагоняя первобытный страх, заставляя уподобиться им самим и одновременно животному, жертвенной свинье, ищущей убежище в зарослях среди лиан. Следует длинная сцена преследования, бегства, кровавых стычек с дикарями. Но в тот момент, когда кровавая развязка вот-вот совершится, начинается последнее действие трагедии. Самое короткое.

### **Действие пятое. *Deus ex machina***

У Еврипида вакханки под предводительством матери Пенфея Агавы радостно возвращаются в Фивы. Агава приглашает всех полюбоваться трупом своего сына, думая, что это убитый ею лев. Выходит старый Кадм, ужасается и заставляет Агаву узреть и понять страшную истину. Затем следует их скорбный плач. И, наконец, Еврипид использует свой излюбленный эффектный прием *deus ex machina* (бог из машины). Суть этого приема, вполне традиционного для греческой трагедии, заключается в том, что когда конфликт между сторонами на сцене неразрешим, с неба (на самом деле из специальной машины) появляется бог и расставляет все по своим местам. В «Вакханках» с небес во всем своем божественном величии спускается Дионис. Он объявляет вину Пенфея, его наказание и открывает героям их будущее.

Голдинг берет у Еврипида в первую очередь сам прием *deus ex machina*. Загнанный охотниками, Ральф кубарем выкатывается из леса прямо под ноги морскому офицеру. Взрослые оказались рядом и вместе с ними — правила поведения, разум и все атрибуты цивилизации: кровавой развязки не будет. Морской офицер появляется так же, как бог из машины у Еврипида, как высшее существо, как спасение, и в тот самый момент, когда кажется, что конфликт остановить невозможно. Далее следует отрезвление и плач детей. Голдинг меняет местами последовательность событий. У Еврипида сначала герои трезвеют и плачут, а уж потом появляется бог и все объясняет. Есть здесь и более серьезное несовпадение. У Голдинга «бог из машины» пародиен и запредельно глуп,



что невозможно для греческой трагедии. Прочитируем этот эпизод еще раз — он того стоит:

Казалось бы, — офицер прикидывал предстоящие хлопоты, розыски, — казалось бы, английские мальчики — вы ведь все англичане, не так ли? — могли выглядеть и попристойней.

— Так сначала и было, — сказал Ральф, — пока...

Он запнулся.

— Мы тогда были все вместе...

Офицер понимающе закивал:

— Ну да. И все тогда чудесно выглядело. Просто «Коралловый остров».

Бог из машины ничего не понял. Он возвращает нас к иллюзиям первых страниц романа. Офицер обвиняет детей в том, что они не смогли соответствовать оптимистической робинзонадной модели Баллантайна, и вдобавок несет националистический бред, вполне в духе автора «Кораллового острова».

Ну что тут скажешь. В ответ можно только замолчать, а потом вспомнить всё и разрыдаться:

Ральф стоял и смотрел на него как немой. На миг привиделось — снова берег опутан теми странными чарами первого дня. Но остров сгорел, как труха. Саймон умер, а Джек... Из глаз у Ральфа брызнули слезы, его трясло от рыданий. <...> Голос поднялся под черным дымом, заставшим гибнувший остров. Заразившись от него, другие дети тоже зашлись от плача. И, стоя среди них, грязный, косматый, с неутертым носом, Ральф рыдал над прежней невинностью, над тем, как темна человеческая душа, над тем, как переворачивался тогда на лету верный мудрый друг по прозвищу Хрюша.

Трагедия, разоблачившая литературные утопии старых романистов, завершилась, и законное стремление человеческого рассудка управлять природой потерпело фиаско. «Life is scientific»... Повторяйте эту формулу по многу раз как заклинание, и в какой-то момент миром начнут управлять странные силы, а вместе с ними — колдуны и маги.

## Князь Мышкин, философия и государство

**20** марта 2013 года, выступая в музее Достоевского в Петербурге, Петер Слотердаjk рассказал об учрежденной им премии имени князя Мышкина. Он пояснил, что князь Мышкин есть в каждом настоящем философе, но сумма обстоятельств, в которых существует философия, практически никогда не дает возможности этой ипостаси раскрыться. Больше Слотердаjk ничего не пояснил, но поскольку, в сущности, он прав, мысль следовало бы раскрыть дальше.

Сумма обстоятельств и в самом деле внушительна, она даже такова, что и сам модус философии, и все элементы философской признанности осаждаются на противоположном полюсе — там, где располагается один из антиподов князя, Ганя Иволгин, а иногда, что бывает реже, но все-таки случается, на той кинической площадке, которую облюбовал бравый Фердыщенко. И понятно почему. Философия, если разуместь под ней европейскую метафизику, характеризуется, прежде всего, двумя вещами: во-первых, изощренностью и, во-вторых, тем, что она есть теория по способу своего рождения и вхождения в мир, то есть она дискурсивна от начала до конца. Исторически философия явилась экстрактом практики софистов, из которой просто был исключен непосредственный собеседник — в частности, из-за создаваемых им препятствий для наращивания изощренности. И с этого момента, если угодно, с основания академии Платона, неустраимая теоретичность стала родовой чертой всей европейской философии.<sup>1</sup> Поэтому, в частности, метафизика Европы так преуспела в производстве точек зрения,

---

<sup>1</sup> См.: *Петров М. К.* Язык, знак, культура. М., 1991.

в продуцировании *новых* теорий внутри поля теоретического, в производстве симулякров и невиданных химер — одна из них как огнегривый лев, другая — вол, исполненный очей... К сегодняшнему дню фаустовская цивилизация создала настоящий bestiary философий и отдельных философов. Это неудивительно, поскольку им, химерам, не нужна проверка на живучесть, пригодность для сквозного или контактного обживания не является параметром их производства.

Следствием такого положения вещей является общий цинизм (поскольку жизнь и «учение» могут не иметь ничего общего друг с другом) и сугубый сепаратизм понятийных конструкций, не дающий насладиться красотой агональной сопричастности. Попытка изменить ситуацию была, был даже великий прорыв праксиса, осуществленный марксизмом и вообще левой идеей. Но на сегодняшний день прорыв остановлен, наследством (идейным наследием) распоряжаются *теоросы* — и сегодня животные невиданной красоты как никогда вольготно пасутся в головах.

Но князь Мышкин не таков, он не теорос, ибо готов к восприятию идеи, включающей в себя хоть какую-то витальность. Идеи важны и интересны ему как *чьи-то* — как идеи именно этой женщины, этого купца, этого остановившегося прохожего. Степень их дискурсивности и вообще вербальности нашему князю далеко не столь важна.

Приобщение к идеям как к *чьим-то* требует открытости, тут не обойдешься узеньким всепроникающим лучиком *lumen naturalis*. Но открытость и особая чуткость обеспечивают князю Мышкину доступ к тем слоям бытия, где высказывание наделено плотью и где сама душа говорит, ибо ее готовы слушать.

\* \* \*

Князь Мышкин — философ, поскольку пребывает среди идей, но, важное уточнение, — среди персонализированных идей, имеющих опыт проживания в телах. Чтобы иметь с ними дело, Мышкину незачем подвергать их дистилляции с непременным сопутствующим искажением — наш князь, как и сам Достоевский, дышат воздухом идей без кислородных приборов. Его открытая чувствительность опасна и уязвима — и теперь для понимания важнейших для нас обстоятельств пора вывести на сцену его антагониста. Им может быть доктор Фауст и доктор Хаус, как, впрочем, и доктор Фрейд. Прекрасно может сыграть эту роль и Шерлок Холмс, персонаж, близкий по времени создания к князю Мышкину (которого, в свою очередь, можно заменить Алексеем Карамзовым, Николаем Федоровым и Юрием Гагариным). Ну а теоретическим оппонентом пусть будет Томас Гоббс, а если что, призовем ему

на помощь профессора Канта. Их образ мысли и сам способ присутствия существенным образом противоположны экзистенциальному проекту князя Мышкина. Всмотримся в этот мир, к которому князь Мышкин испытывает странное доверие и бесстрашный интерес. Для его антагонистов здесь, прежде всего, скрывается источник опасности и неизбежной фоновой фрустрации, поэтому атомарные индивиды Гоббса, — а это они преимущественно населяют Европу последние 300 лет и Америку последние 200 лет, — нечувствительны к трансперсональному расширению, в чем сказывается, одновременно, их безусловная сила и их же ограниченность, лучше сказать, экзистенциальная беспомощность.

Вспомним эти знаменитые гоббсовские описания войны всех против всех, они в чем-то напоминают знаменитый греческий *полемос*. Но дополнительная жестокость состоит в том, что полагаться нельзя вообще ни на кого. В сущности, индивид может выжить и, скажем так, психологически уцелеть лишь в случае нечувствительности, *невосприимчивости к словам*, поскольку в них могут представлены неустрашимые следы субъектности — отсюда главная черта фаустовского человека — стремление к дистиллированным идеям, лишенным какой-либо соматизации присутствия. Племя доктора Фауста представляет собой удивительный народ одиночек; каждый из них с детства приучен держать круговую оборону от мира: они умеют делать это как никто в истории. Пока линия эксклюзивной персональной связи с Богом загружена и работает без сбоев, племя Фауста процветает.

Нечувствительность к резонансам трансцендентного, разумеется, включает в себя прочный иммунитет к воздействию вещного слова. Свои противообманные устройства есть, конечно, у всех говорящих и слушающих, но вот скажем, Шерлок Холмс — он не только не верит словам, он ими в принципе не впечатляется. А ведь обольщаемость речью — это, вообще говоря, универсальная черта рода человеческого (что уж говорить о таких литературоцентричных цивилизациях, как Россия или Германия), так что стойкий иммунитет атомарных индивидов фаустовской Европы вызывает удивление своей уникальностью. Правда, не меньшее удивление вызывает и то, что они называют ораторским искусством — эти забавные ужимки и гримасы, сопровождаемые такими же языковыми гримасами — один мой знакомый, проживший в США лет двадцать, назвал этот тип риторики «танцами в скафандрах», добавив, что самое трудное — научиться принимать их всерьез...

Как бы там ни было, но нечувствительность к резонансам коллективного тела не позволяет увидеть в силовых линиях государственности ничего кроме ярости и безжалостности Левиафана. Поэтому соответствующее соглашение, почетно именуемое *общественным договором*, неизбежно носит характер сделки.

Теперь опять перенесемся к князю Мышкину. Он, напротив, открыт всем ветрам, веяниям и эманациям, в этом его специфическая уязвимость и в этом же его сила. С уязвимостью понятно — податливость чарующему порядку слов неизбежно приводит к тому, что «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». Вообще, высочайший риск быть обманутым, тем более, реализовывавшийся многократно, представляет собой наказание за доверчивость, которое постигало и князя Мышкина, и саму Россию с завидной регулярностью. Регулярность такого рода, собственно, и именуется судьбой.

А в чем же сила? О ней следует задуматься. Доступность самодостойчивой реальности другого — это не только путь к органической государственности, но и *режим истины*. Ведь истина одновременно предстает как результат обмена аргументами и как согласованность строя души. Князь Мышкин прекрасно знает это, и его опыт пребывания в истине вдохновляюще описан в романе «Идиот». Суть такова: мы поняли друг друга, мы устранили неопределенность ближайшего будущего, преодолели муку актуального настоящего, а значит, вот она, истина, что еще может быть более достойным этого слова?

Для индивида Гоббса, носителя Просвещения, подобный режим не достоверен и недоступен. Для него процедура удостоверивания — одна из самых мучительных и трудозатратных и носит особое имя *верификации*.<sup>2</sup>

Это изощренное удостоверивание, заранее отравленное предчувствием обмана. Ход расследования направлен на минимизацию присутствия слова и голоса подозреваемой стороны — на исключение субъектности там, где это только возможно. Шерлок Холмс, как известно, написал несколько трактатов (брошюр), посвященных идентификации сигарного пепла, кроме того, он был крупнейшим специалистом по стоптанным каблукам. Ни одна царапина, ни одна потертость не могли ускользнуть от его внимания — но великий сыщик едва ли догадывался о тех возможностях, которые открывает заинтересованный разговор по душам (отличающийся от допроса): мир людей, в котором разворачивалась деятельность сыщика, выглядит крайне незначительным в сравнении с тем миром, в котором жил князь Мышкин.

Если в специфических ситуациях «выведения на чистую воду» изощренный обходной путь Шерлока Холмса способен превзойти князя Мышкина, то в ситуациях обыденной жизни, когда приходится *просто быть*, на стороне героя Достоевского все преимущества — беда, однако, в том, что индивид Гоббса все равно не способен их оценить и даже идентифицировать. Страх быть обманутым, присутствующий почти

<sup>2</sup> См.: *Поппер К.* Логика и рост научного знания. М., 1983.

на генетическом уровне мешает сделать это. Вспомним тезис Кафки: страх смерти часто сам бывает смертельным — вот и страх оказаться обманутым нередко бывает более вредоносным, чем сам обман. Мания противообманных устройств, детекторов лжи, чем дальше тем больше становится навязчивой идеей англосаксонской цивилизации. Научившись виртуозно преодолевать запираемость вещей, великий сыщик теряется, когда речь заходит... когда заходит в дело сама речь в качестве истинной реальности субъекта и в ней приходится участвовать. Здесь нечувствительность к многогранному коммуникативному контуру подводит бедного сыщика, еще раз показывая, как далек он от режима истины, а режим истины — от него. Важнейшие пункты стихии интерсубъективности упущены дотошным естествоиспытателем — Шерлок Холмс, глядя на ботинки доктора Ватсона, определяет, что тот посещал сегодня турецкие бани, — но вот узнать, что друг доктор думает о любви и о смерти, Холмсу не удастся. Для этого нужно совершить чудо трех отождествлений. Во-первых, спросить, проявив добрую волю и неподдельный интерес. Во-вторых, дожидаться ответа, который будет результатом встречной доброй воли. И, в-третьих, принять участие в этом ответе, попытавшись стать на время тем, с кем говоришь, — то есть, нужно подставиться, отважиться на инобытие, пойти путем Чжуан-цзы и князя Мышкина. От того, что это чудо носит порой характер повседневности, оно не перестает быть чудом: простое бытие в режиме истины, но оно практически недоступно изощренному фаустовскому семени. Ведь тройное отождествление требует и тройного бесстрашия: 1) открыться навстречу другому, хотя он может посмеяться, классифицировать, использовать, 2) стать им — а ведь это соучастие, тот самый коммуникативный режим, который совпадает с режимом истины и 3) вернуться к себе не униженным, не стертým в порошок, а обогащенным, готовым к новым резонансам.

Пункт третий, увы, никогда не гарантирован, всякий раз можно оказаться, как говорит Гегель, «в абсолютной разорванности». А это значит *страдать*, хотя для князя Мышкина и его духовных соратников тут нечто предельно близкое к глаголу *жить*. Если ты живешь, ты доверяешь и доверяешься, а это значит, что участь быть обманутым непременно настигнет тебя. Вопрос в другом: чего стоит сумма усилий, направленных на то, чтобы избежать участи обманутого? И какова участь того, кому ценой непрерывных усилий удастся избежать этой участи?

\* \* \*

Принципиальное расхождение участи, возникающее в этом пункте, определяет многое. Предельно огрубляя, мы получаем примерно такой расклад: быть сыщиком в самом широком смысле слова, окружая себя детекторами лжи, стараясь всем непредсказуемым событиям придать характер контракта, контролируемой сделки, лишив себя навеки свободного плавания в глубоководной стихии общения. Или быть исповедником и исповедующимся, получая за это неизбежное возмездие — но вместе с ним и неожиданную легкость, вознаграждение за доверие, зная не понаслышке, что такое режим истины. Уже в этом пункте обозначен водораздел, в том числе между выбором контрактной или органической государственности. Собственно говоря, в отношении выбора этой самой государственности дать оценку труднее всего — для начала следует бросить беглый взгляд на сопутствующие обстоятельства. С одной стороны, мы увидим, например, многостраничные брачные контракты, которыми фаустовский человек пытается успокоить недоверие к спонтанной чувственности, как к чувствам другого, так и к собственным. С другой — безоглядность, касающуюся не только любви, но и, скажем, стойкой житейской привычки занимать деньги друг у друга — просто так, без процентов и без расписок. Приходится ли за это расплачиваться внучатым племянникам князя Мышкина? Разумеется, еще как. Согласились бы они на американский способ ведения дел, на тотальную правовую регуляцию повседневного присутствия? Едва ли. Что же касается философии, то она именно здесь, и именно в этом готова поддержать безоглядность общения, наверное, и в каждом настоящем философе есть нечто от князя Мышкина...

Гиперподозрительность породила не только брачные контракты и детекторы лжи, в первую очередь она стала основанием правового государства. Именно она превратила *res publica*, «вещь общую» в своего рода сделку — наряду с дисциплинарной наукой это стало важнейшей инвенцией фаустовской цивилизации, и даже конкретно, ее самого мощного, жизнеспособного англосаксонского анклава. Стойкое недоверие к демону государственности, в каком бы блеске он ни представал, уберегло соотечественников Томаса Гоббса от множества наваждений — а вот Германия и уж тем более Россия получили по полной за открытость к метаперсональным расширениям, открытость, создающую своего рода рай для проходимцев, для «суггесторов», если использовать выражение Бориса Диденко.<sup>3</sup> С этим, впрочем, все понятно, и лучше

---

<sup>3</sup> См.: Диденко Б. Цивилизация каннибалов: Человечество как оно есть. М., 1999.

сформулировать вопрос следующим образом: а есть ли хоть какие-нибудь обнадеживающие моменты в этой странной незащищенности? Любой политолог гоббсовской парадигмы сказал бы по этому поводу о недоразвитости общественных отношений, о патернализме и не идущей к делу сентиментальности...

Но подумаем вот о чем. Князь Мышкин вступает в беседу с Рогожиным, в котором мы при желании можем опознать все его последующие ипостаси вплоть до представителей братвы в малиновых пиджаках, он спрашивает генералов, выслушивает женщин, встречается с бродягами, с самодурами, с авантюристами. Встречается, можно сказать, с переменным успехом, но ведь что удивительно — у него нет врагов! Реагируя на лучшее, на нечто сущностное в каждом человеке, князь как бы пресекает интенцию обмана и запускает вокруг себя сборку Ноева Ковчега, то есть жизнеспособного социального тела, притом, что очень важно, без непременно приведения к общему знаменателю.

Речь идет о взаимной прозрачности проектов, которые направлены на самовозрастание, поскольку обсуждаются и сравниваются в режиме истины. Ведь на месте Рогожина, на месте Грушеньки и Ивана Карамзова могут присутствовать и многие другие образующие социальность силы, слепые в своей устремленности, — но лишь до тех пор, пока не столкнутся с инстанцией святой простоты.

В частности, знаком органической государственности может служить *переходящий нательный крестик*, который князь получает от праздного гуляки, позволяя ему схитрить, слукавить и всё же оставив его в круге общения, не обрушив праведного гнева, не пожав плечами, не пройдя мимо. Так задается уровень трансцендентальной снисходительности, принципиально недоступный для ансамбля атомов-индивидов. Присмотримся к этому моменту повнимательнее:

— Наутро я вышел по городу побродить, — продолжал князь, лишь только приостановился Рогожин, хотя смех еще судорожно и припадно вздрагивал на его губах, — вижу, шатается по деревянному тротуару пьяный солдат в совершенно растерзанном виде. Подходит ко мне: «— Купи, барин, крест серебряный, вот за двухгривенный отдаю, серебряный!» Вижу в руке его крест, и должно быть, только снял с себя, на голубой, крепко заношенной ленточке, но только настоящий оловянный, с первого взгляда видно — большого размера, осьмиконечный, полного византийского рисунка. Я вынул двухгривенный и отдал ему, а крест тут же на себя надел — и по лицу его было видно, как он доволен, что надул глупого барина, и тотчас же отправился свой крест пропивать, уж это без сомнения... Я, брат, тог-



да под сильным впечатлением был всего того, что так и хлынуло на меня на Руси; ничего-то я в ней прежде не понимал, точно бессловесный рос, и как-то фантастически вспоминал о ней в эти пять лет за границей. Вот иду я, да и думаю: нет, этого христородавца подожду еще осуждать.<sup>4</sup>

Здесь описывается случай, произошедший когда-то с самим Достоевским, это он купил крестик у пьяного солдата и долго хранил его. А событие стало символическим центром романа, его средоточием, и, пожалуй, не только романа, но и чего-то еще более обширного, хочется сказать, самой идеи. Дочитаем эпизод до конца:

Он повернулся и пошел вниз по лестнице.

— Лев Николаевич! — крикнул сверху Парфен, когда князь дошел до первой забежной площадки, — крест, что у солдата купил, при тебе?

— Да, на мне.

И князь опять остановился.

— Покажи-ка сюда.

Опять новая странность! Он подумал, поднялся наверх и выставил ему напоказ свой крест, не снимая его с шеи.

— Отдай мне, — сказал Рогожин.

— Зачем? Разве ты...

— Носить буду, а свой тебе сниму, ты носи...

— Поменяться крестами хочешь? Изволь, Парфен, коли так, я рад, побратаемся!<sup>5</sup>

Так замыкается этот круг общения, круг кула.<sup>6</sup> Присмотримся к узловым точкам братания, они стоят того. Все начинается с пьяного, «расхристанного» солдата и заканчивается своевольным Парфеном Рогожиным, которого князь извещает обо всех обстоятельствах получения оловянного крестика. Вроде бы ничего вдохновенного об этой диспозиции сказать нельзя, а уж если всмотреться с пристрастием, вооружившись категориями кантовской этики или современного дистиллированного гуманизма, получается *сплошное непотребство*.

— Ничего себе, переходящий символ, скоросшиватель имперской сборки, — скажут уже не раз упомянутые поборники... Ничего себе,

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 6. С. 221–222.

<sup>5</sup> Там же. С. 223.

<sup>6</sup> Ритуальный безостановочный обмен дарами в архаическом социуме, впервые описанный Б. Малиновским.

доблестное русское воинство! Что вообще может быть позорнее пьяного, оборванного солдата, продающего нательный крест. А этот, с позволения сказать, предприниматель — душегуб, на все готовый ради своей страсти? По одному плачет тюрьма, по другому — виселица...

Но князь Мышкин не спешит осуждать «христопродавца» и радуется тому, что побратался с Парфеном Рогожиным. Каким-то знанием он знает, что в иной — в роковой — час и солдат, и купец смогли бы постоять за Россию; теперь же, в свой худший час, они не отброшены, а приняты в душу святого юродивого, и поскольку в этой душе им нашлось сочувствие и сострадание, то подобную совместность как раз и следует назвать словом *res publica* в изначальном его смысле.

Где тонко, там и рвется. Любой общественный договор, продиктованный извне, на основе абстрактной «общепринятости» был бы давно уже разорван, и только органическая связь продолжает удерживать в совпадении устремленные к падению души. Никакого этического смысла по протестантской шкале в этом удержании нет, нет и такого правопорядка, в котором странные действия князя Мышкина (действия всепопимания) могли бы вызвать гражданское одобрение. И всё же в этом круговороте креста есть нечто важное, и даже в высшей степени важное. Слова о всеединстве и восприимчивости останутся пустым звуком до тех пор, пока они лишены чувственной материи, хотя бы одного, решающего примера. Путь через снисхождение, всепонимание и братание, обрисованный Достоевским, убедителен именно потому, что в нем нет декорированной поверхностной видимости, защитного правового кожуха, без которого атомарные индивиды не знают, что делать друг с другом, и не знают, что можно испытывать кроме ужаса, недоумения, недоверия. Струнки души русского читателя вполне могут отозваться правильным, понимающим резонансом, но объяснить на уровне принципа, что есть такого величественного в этих обменах, и в самом деле непросто. Нечто подобное, видимо, имел в виду Гёте, когда заметил: «Схватывать и постигать форму легко, но очень трудно переварить материю».<sup>7</sup>

Материя простейшей социальности точно так же трудна для переваривания, ибо включает в себя гигантские куски невразумительности, несовпадений, обманутых ожиданий — и всё же лишь углубление в эту материю, ее прохождение насквозь как нечто, в принципе, возможное способно запустить режим истины посреди всеобщего недоверия. В правовом государстве, где никто друг другу не холоден и не горяч, «крестовый обмен» знаменует лишь тотальное бесправие. И всё же усилие освоения трудноперевариваемой социальной материи, при отсутствии исчислимой формы, в абсолютной расхристанности, соответствует че-

---

 <sup>7</sup> См.: Эккерман И. Разговоры с Гёте. М., 1988. С. 74.

канному тезису Гегеля: «Истинное могущество духа состоит в том, чтобы удержать себя в абсолютной разорванности».<sup>8</sup> Именно такое усилие и предпринимает князь Мышкин — но не как «социальный работник», совершающий жест точечной социальной реабилитации, а как лоцман Ноева ковчега, не отбирающий чистых и нечистых, ибо все уже на борту. Князь Мышкин — имперский кормчий, сохраняющий судно на плаву.

Прозорливость Достоевского состоит, в частности, в том, что и князь Мышкин, и Алеша Карамазов, совершенно не причастные ни к какому официозу (к каждому из них применимо определение «частное лицо»), задают форму для сырой материи общения; без их малозаметных усилий близлежащая вселенная одиноких душ превратится в неспасаемые обломки окончательной богооставленности. Но каждый из них безоружен и бесстрашен. Именно этим они и обезоруживают врагов, предотвращая войну всех против всех и вселяя мужество быть.

\* \* \*

Теперь вновь обратимся к высоким договаривающимся сторонам общественного договора. Мы теперь можем сформулировать один из важнейших парадоксов: этот договор действительно приостанавливает войну всех против всех, но отнюдь не заменяет ее всеобщим миром. Общественный договор фаустовского типа — это договор не о мире, а о перемирии. Впрочем, о каком вечном мире можно говорить в состоянии грехопадения? — так ставит вопрос любая христианская эсхатология. Но дальше начинаются расхождения, разночтения на тему «Что делать?». Версия Левиафана известна. Более трех столетий она была господствующей, продемонстрировав, среди прочего, и свои лучшие стороны — и благополучно исчерпав их за это время.

Иная версия, ставшая, в сущности, делом жизни Достоевского, другим, родственным ему по духу, мыслителем была определена как «преодоление небратского состояния».<sup>9</sup> Николай Федоров, сам похожий на князя Мышкина, создал философию (точнее говоря, великий проект) Общего Дела; социальный и, одновременно, эсхатологический смысл проекта — в том, что Рогожин и солдатик понадобятся друг другу без приведения их к общему знаменателю Канта. Эсхатология в том, что без этого нет ни места воскрешенным мертвым, ни смысла их воскрешать, поскольку многие из них как раз и были смыты волной взаимной ненависти. Тем не менее, воскрешение мертвых остается возможной

---

<sup>8</sup> Гегель. Феноменология духа. СПб., 1991. С. 16.

<sup>9</sup> Федоров Н. Философия Общего дела. М., 1984. С. 166–176.

сверхзадачей в рамках органической государственности — в отличие от механической, контрактной государственности, в рамках которой ставится (и успешно решается) противоположная задача — обуздать живых.

С устранением небратского состояния дело обстоит не лучшим образом, опыт советского коммунизма закончился неутешительно. Опыт государственного строительства современной России по-своему столь же плачевен. В качестве постоянно действующей помехи можно указать на влияние соседней фаустовской модели, уже не способной к обустройству *res publica* (что можно перевести и как «общее дело»), но вполне способной сбивать (расстраивать) любые альтернативные настройки. Однако, главная беда — это непомерно затянувшийся *приступ падучей*, в котором пребывает духовное потомство князя Мышкина.

Тут, опять-таки, напрашивается сопоставление, касающееся направления прогрессирующего расстройства. Смертельный страх быть обманутым уже давно породил такую специализацию человеческой деятельности, как детекция лжи: речь идет не только об особых устройствах, пресловутых детекторах (полиграфах), число которых измеряется сотнями тысяч только в США, но и о профессии «переговорщика», давно уже востребованной не только при захвате заложников, но едва ли не при каждой встрече с неподдельным Другим. Сюда же относится и наступившее всевластие адвокатов («lawyers»): они теперь — универсальные коммуникаторы практически во всех случаях, когда происходит самопроизвольное или вынужденное отклонение от общего знаменателя. Они оценивают ущерб, вытекающий из нарушения контракта (общественного договора в целом и всех его бесчисленных подразделений, включая семейно-брачное), и выставляют результат на торги.

Но самосбывающийся кошмар на этом не прекратился. Чем сильнее стягивались узы обуздания, тем опаснее казалась остаточная необузданность, и тихий, но межконтинентальный взрыв аутизма оказался не то что бы прямым следствием перемирия в войне всех против всех, но явлением прогрессирующего расстройства из того же ряда, где уже пребывали другие порождения страха, в том числе — и огромная зона недоговоренности, умолчания, именуемая «privacy». Казалось бы, полный простор для торжества цинического разума политиков и политологов — но изощренность цинизма парадоксальным образом становится просто избыточной.

Что касается современной российской действительности, то «небратства» в ней более чем достаточно, а в гражданском обществе нет даже перемирия. Единственным положительным моментом можно считать формирование устойчивого иммунитета к дискурсу служебного государства — разумеется, в ожидании чего-то большего и лучшего. Но князя Мышкина всё нет, его не видно даже на горизонте.

## Архив и память нации

**В** 1946 году, когда отец пошел в первый класс, на самом первом уроке учительница попросила: «Дети, поднимите руки, у кого есть отцы».

Подняли только трое из сорока.

До восьмого класса отец тайно страстно им завидовал.

А потом горечь с возрастом куда-то делась.

Но сейчас, он говорит, это чувство вернулось снова.

«Я очень хорошо помню этих детей. Два мальчика и девочка. Счастливицы».

Отцу в этом году исполнится семьдесят три.

Последнее, что он помнит о деде, — как сидит у него на коленях и тербит кобуру. Через несколько дней весной 1943 года дед Семен отправляется на фронт, а его жена, моя бабушка Циля, вскоре будет призвана на работу в прифронтовом госпитале в Могилеве. Она оставит в детдоме двух младших детей — шестимесячную Марину и полуторагодовалого Диму, но возьмет с собой старшего — трехлетнего Витю. Из оставленных детей выживет только Дима. Когда бабушка забирала его в 1945 году из детдома, он еще не умел ходить.

В госпитале во время обхода главврача раненые будут прятать моего трехлетнего отца под кроватями. На всю жизнь он запомнит запах мази Вишневского, которой медсестры на перевязках забивали страшные раны, — запах дегтя и ксероформа.

Отец помнит, как он ужасно себя вел, капризничал, вредничал, всё время куда-то убегал, терялся. Однажды в один из таких побегов он оказался на сцене, перед рампой и полным залом, — в тот день в госпиталь приехали артисты и раненые готовились смотреть концерт.

Дети ведут себя плохо потому, что у взрослых что-то не ладится. В качестве наказания вышедшая из себя мать запирала сына ненадолго в барачный чулан. Однажды она выволокла его через минуту и, встряхнув, сказала:

— Ты так плохо ведешь себя, а у нас папу убили.

В моем случае безотцовщина моего отца распространилась и на меня. Не уверен, что мой случай исключительный. Сиротство может быть очень глубокой раной. Хотя у меня самый лучший отец на свете. Есть в мире такие вещи, которые нашей собственной волей не исправить. Судьба, например. Вот это сиротство мы с ним и претерпевали вместе, оба не очень-то понимая, что с нами такое, что за печать, какая память. Но это сейчас понятно.

Про деда я вспомнил, когда обнаружил, что есть в природе оцифрованная база Военного архива в Подольске — «ОБД Мемориал»: кто, где погиб, был призван, награжден, пропал без вести, попал в плен, захоронен. Я не знаю, кто делал эту базу, но я точно могу сказать, что она есть наше национальное достояние, вероятно, самое ценное, самое дорогое для русского народа, корень его национального возрождения, которого никто уже давно не чает. Ибо какая есть единственная метафизическая заслуга у русского народа в XX веке? А вот именно эта: то, что он, русский народ, пожертвовал собой для того, чтобы антихрист был раздавлен. Хорошо, это более или менее понятно. А вот то, что вторая голова антихриста — Сталин — поднял на жертвенник своего проклятого молоха народное тело — крестьянство — и прибавил к нему все лучшее, что только в народе было, — интеллект, достоинство, сознание, свободу, — вот это нам еще предстоит осознать и сбросить с себя наваждение, которое до сих пор, вместе с призраком СССР, управляет бытием на нашей огромной части суши. Сталин не столько убивал, сколько растлевал человеческую природу. Суть тирании не в людоедстве, а в том, чтобы распространить устои тирана на все слои общества, обрести в каждой клетке общественного бессознательного наместника.

В моем сознании единственные подлинно русские люди, чьи личности доступны мне внутренне и на которых я хотел бы походить, — это моя бабушка, Акулина Герасимовна, которая меня воспитала, мой дед Семен, погибший на войне, и Андрей Платонов, но с ним проще, поскольку имеется его текст.

На руках моей бабушки в голод 1933 года на Ставрополье умерли двое детей, муж, мать. Это она мне объяснила, что сердце русского народа было вырвано, когда колхозными начальниками стали главные пьяницы их крестьянской общины, хлеб на участках которых гнил под дождями, скошенный общественной косилкой, но не убранный благодаря запойной привычке его хозяев. И это она вскормила меня с понима-

нием того, что Сталин есть убийца и что русский народ — исходя из ее бесконечных рассказов о жизни крестьянской общины села Ладовская Балка (Чевенгур и Йокнапатофа — меньшие топонимы в моем сознании, чем великая Ладбалка) — народ умный, трудолюбивый, добрый, верующий, милосердный, порядочный, исполненный уважения к чужеземцам и достоинства в общении с ними. Моя бабушка была очень остроумна и полуграмотна, а вера ее была абсурдна и глубока, какую и полагается иметь человеку, у которого на руках умерли от голода все близкие, и он при этом остался верующим в Того, Кто их у него отнял.

О деде Семене нашей семье известно мало, ничего особенного, кроме того, что мать моего отца его самозабвенно любила. Деду было двадцать девять, он недавно только успел повзрослеть всерьез, хоть и был отцом троих детей. Я читал его письма с фронта — краткие и исполненные нежности. Родился дед в Уральских горах, в одном из Демидовских заводских городков. Был он необыкновенно красив и статен. Погиб в Белоруссии 1 января 1944 года. Именно поэтому бабушка никогда не праздновала Новый год. Елка, подарки, праздник — всё это было всегда вне ее дома.

Так почему столь важна деятельность тех неизвестных мне людей, работа которых по оцифровке военных архивов видится мне самым существенным, что было сделано в новой России? Это — единственная вещь, имеющая отношение к главному, чего у нас нет: памяти. Память уничтожалась вместе с людьми, вместе с человечностью. Мертвые издают титаническое молчание. «Видимый мир заселен большинством живых» — именно потому, что молчание мертвых нерушимо. Но его можно услышать. Я услышал его, когда оказался на Мамаевом кургане, у подножья великой Матери-Родины. Тогда над курганом уже сгушались сумерки. Почти никого не было на парковых дорожках, и я прошел в одиночестве в гранитный мемориал, и вышел из него, и читал списки погибших сержантов, замечая в них преобладание закавказских фамилий. Курган этот набит сотнями тысяч жизней, но не в количестве дело. А дело всё в молчании, которое стоит над этим местом, — высоко над Волгой, по которой семьдесят лет назад ходили оранжевые мастодонты, скрученные из клубов пламени, разлившегося из разбомбленных хранилищ, полных апшеронской нефти, к которой рвался Гитлер, чтобы получить топливо для последнего броска.

Яд ва-Шём. Вот этот архив и есть наш Яд ва-Шём. Мне товарищ рассказывал, что видел недавно на Валдае поклонный каменный крест, с Христом и вырезанными силуэтами солдат, вернувшихся домой: шинели, пилотки, вещмешки. Я поразился. Этот крест словно бы воплотил мою давнюю тяжкую мысль. Я считаю, что нам нужен свой Яд ва-Шём. В Израиле — это мощная организация: Национальный институт памяти

жертв Катастрофы (Шоа) и героизма. В Иерусалиме на горе Памяти (Я'ар ха-зиккарон) находится мемориальный комплекс, чье название взято из Библии: «...им дам Я в доме Моем и в стенах Моих место [память] и имя, которые не изгладятся вовеки...» (Ис. 56: 5).

Впервые я там оказался, как и на Мамаевом кургане, — в сгущающихся сумерках. Я вошел в сосновый лес на горе Герцля. Переговаривающиеся по-русски старухи брели по тропе к военному кладбищу. Они рассказывали друг другу, как прошел день, на какие продукты были скидки в супермаркете. Я обогнал их и стал подниматься вверх по тропе, немного скользкой от обилия хвои. Дальше сосны, тишина, полумрак. Невдалеке от тропы стоит небольшой мемориал из белоснежного мрамора. Это памятник последним в роду: тем, кто выжил в Катастрофе и погиб в боях за независимость Израиля, не оставив по себе потомства. Полый мраморный клин, глубоко, как колодец, погруженный в землю. На дне — горстка хвои. Не передать словами ошеломляющее впечатление от этого взгляда в белокаменную пропасть.

Русскому народу нужна такая белая пропасть, — как никакому народу еще. Она нужна, чтобы в нее заглянуть и всмотреться самому себе в лицо.

Бабушка ездила в Белоруссию искать могилу мужа два раза — в 1964-м и 1979-м. На запрос Военный архив в Подольске сообщил только, что дед захоронен в Паричском районе Гомельской области. А как тут разберешься, где именно кости родные лежат, когда вся Белоруссия — одна большая солдатская и еврейская братская могила. В каждой деревне свои два захоронения. Солдаты отдельно, евреи отдельно.

После того, как благодаря «ОБД Мемориал» я нашел точное место захоронения и обнаружил, что дед погиб, не дождавшись наградных документов на Орден Красной Звезды, к которому был представлен, мы с отцом отправились в Печищи. «ОБД Мемориал» сообщил также, что дед за 1943 год имел уже два ранения, а в бою за местечко Подровное отразил контратаку немцев — поднял роту во весь рост, захватил четыре грузовика, пушку и подбитый «фердинанд» (тяжелая самоходно-артиллерийская установка, истребитель танков).

Кроме того, я обнаружил, что в списке погибших в тот день солдат и офицеров были еще восемь человек. Я поискал ссылки на них в интернете, в книгах памяти, выложенных в общий доступ, и обнаружил, что один из них получил Героя Советского Союза посмертно. И это стало ниточкой, благодаря которой я нашел описание боя, в котором погиб дед Семен. И бой этот оказался примечательным. Но обо всем по порядку.

Путь наш лежал через зиму средней полосы по М4. За Минском скоро начались реликтовые леса Полесья, вступив в которые, чувствуешь,



что еще сто шагов по бедру в снегу — и уже не выйдешь к дороге никогда. На заправках неизменный туалет с новым кафелем и вокруг — чистенько, бедно, пустынно, казенно. Однотипные алебастровые заборы с затейливым рельефом, отстоящие всего на метр от кромки шоссе. И сосновые леса, заросшие мхом и заваленные шапками снега, перемежаются полевыми ослепительной белизны опушками.

Деревня Печищи была основана в конце XIX века неподалеку от еврейского местечка Паричи. Легенда сообщает, что у паричского помещика тяжело заболела дочь, и отец ее обратился к местной еврейской общине с просьбой о молитве и медицинском вмешательстве. Девушка выздоровела, а благодарный отец подарил евреям землю — поле посреди лесов и болот. На поле стояла древняя печь для перегонки дегтя, так что с названием нового поселения затруднений не возникло. Вскоре в Печищах были отстроены синагога и еврейская школа, появились кузница и кожевенные мастерские; в 1926 году здесь проживали 423 человека.

Что еще можно узнать об истории этого живописного уголка белорусского Полесья? Немного. Известно, что во время погрома в апреле 1921 года в Печищах было убито семь евреев; помощь пострадавшим оказывал «Джойнт». Раввином в Печищах в 1920–1930-х годах был любавичский хасид Эли Левин. А в 1929 году здесь был создан колхоз под названием «Кампф». Еврейская история Печищ заканчивается 10 февраля 1942 года, когда немецкий карательный отряд вывел из домов 120 евреев и расстрелял их близ кладбища на краю леса, в километре от деревни. После этого поселение было практически сровнено с землей, на его окраине немцы установили четыре дзота, в здании школы разместился штаб. Той же зимой неподалеку от Печищ, в деревне Высокий Полк, было расстреляно 1700 евреев из Паричей. В Шатилках — 351. В деревне Давыдовка — 129.

В самом начале войны наступление немецкой группировки «Центр» фактически пронзило Белоруссию. Минск был оккупирован 28 июня 1941 года, когда советская номенклатура уже тайно покинула город. В брошенном на произвол судьбы городе погибло почти 100 тысяч евреев. Жертв по всей Белоруссии тем меньше, чем дальше на восток.

Партизаны часто спасали евреев, но до весны 1942 года положение лесных отрядов было тяжелым: они были оторваны от поддержки населения, им не хватало средств связи и оружия. Не приспособленные к жизни в лесу старики, женщины, дети, больные и истощенные люди сковывали действия партизан. Кроме того, евреев иногда принимали за немецких шпионов, поскольку не верили в возможность их спасения из оккупированных нацистами городов и местечек. Нередки были и проявления антисемитизма в партизанской среде.

Из воспоминаний режиссера Вилена Визильтера следует, что Иван — прототип героя Богомолова и Тарковского из «Иванова детства» — это еврейский мальчик, у которого немцы на его глазах убили всю родню. Парень бежал к партизанам и потом страшно мстил фашистам. Партизаны называли его «наш героический жиденок».

Операция «Багратион» — одна из крупнейших военных операций в истории человечества. На территории Белоруссии фашисты выстроили глубоко эшелонированную оборону. К концу 1943 года назрела необходимость атаковать клин немецких сил, вдававшийся в глубь советской территории на 900 километров и угрожавший фланговыми ударами. Но только к лету 1944 года было скоплено достаточно сил, чтобы нанести сокрушительный удар по превосходно укрепленному противнику.

В ходе подготовки операции «Багратион» 170-я стрелковая дивизия (уже второго формирования, первый ее состав погиб на полях сражений в самом начале войны) отличилась при взятии Речицы и вклинилась в оборону противника в направлении Бобруйска.

Ночью 1 января 1944 года мой дед, командир пулеметной роты 717-го стрелкового полка 29-летний старший лейтенант Семен Кузнецов, получил приказ: действуя совместно с разведотой, выбить противника из Печищ. Командование надеялось так — атакой — поздравить немцев с Новым годом. Незадолго до боя за Печищи разведоте под командованием 22-летнего Петра Афанасьевича Мирошниченко было приказано провести разведку местности. Разведчики у линии обороны на подступах к Печищам обнаружили три дзота. Четвертый не заметили.

В новогоднюю ночь рота разведчиков и рота автоматчиков, которой командовал дед, отправились навестить фрицев. В их планах было зайти с тыла, но, отклонившись от трех дзотов, они нарвались на четвертый. Заработал пулемет. Бойцы — кто выжил — залегли, зарылись в снег. Приближался рассвет. На свету, с 15-20 метров, их перестреляют, как куропаток. Командир разведчиков Мирошниченко, видимо, осознав свою личную вину, рванул к огневой точке. Пулемет был на мгновение закрыт, и этого хватило, чтобы забросать дзот гранатами.

Имя П. А. Мирошниченко потом внесли в пропагандистские списки бойцов, повторивших подвиг Матросова. Летом 1944 года он был посмертно представлен к званию Героя Советского Союза.

Когда именно погиб дед, не ясно. В самом начале — или он лежал несколько часов в заснеженных потемках, ожидая своей участи.

Печищи находятся посреди лесной глухомани, с болотами и пространными облаками мха. В селе теперь конезавод. На местном кладбище чуть в стороне — ухоженная могила: металлическая стела с пятиконечной звездой и табличкой: «120 советским гражданам, зверски замученным гитлеровцами в 1941–1942 гг.». Очевидно, на этой могиле

должна быть другая надпись и другая звезда. В центре таблички — вмятина от срикошетившей пули вандала.

Список расстрелянных в Печищах евреев находится в Яд ва-Шём. В Белоруссии таких могил более пятисот, в них лежат около 900 тысяч евреев.

Номер записи... Кузнецов С. Н. 1915 года рождения, Ординский район. Призван в городе Кунгур. Старший лейтенант 717-го стрелкового полка Речицкой дивизии — 170-й стрелковой дивизии 48-й армии 1-го Белорусского фронта. Погиб в бою 1 января 1944 года. Похоронен в деревне Страковичи Паричского района Гомельской области, Белоруссия.

Ночевали в Светлогорске, в бывшем, что ли, «Доме колхозника». За окном снежно и ясно. Отец взволнован. Номер убогий: две тумбочки, две кровати, провонявший чем-то холодильник, телевизор, по которому идут угрюмые передачи, похожие на трансляции из детства: «Сельский час», «Музыкальный киоск», «Утренняя почта».

От окна пластами отваливается понизу холодный воздух. За стеклом дымы столбами уходят в небо.

В Светлогорске я вспомнил, что, когда жил в Калифорнии, каждое утро шел в университетскую библиотеку и ждал, что в боковом зрении появятся зеркальные, солнцезащитные панели корпуса Curtis Library, Davis University. Тогда я чуть изменял траекторию, начинал поглядывать под ноги, и искаженная моя фигура, протекая по серебряной кривизне, потихоньку собиралась на плоскости, так что можно было смотреть на нее без отвращения. А шагов через пять я встречался взглядом с дедом.

Черты его вдруг резко проступали в преломлении, случайно выстроенном именно этой парой панелей. Сначала это казалось ошеломительным, но постепенно я привык и подходил к библиотеке с радостным чувством встречи.

В Светлогорске нам совсем не спалось. Я вспоминал детство. Как каждую осень страстно ждал зимы, потому что занимался хоккеем, вспоминал, как мы, дети, таскали доски с заводского склада, чтобы строить из них хоккейную коробочку. Нынче я давно не жду зимы и опасаясь осени.

Отец вставал, подходил к окну, прислушивался к чему-то.

Из окна доносилось свечение снега. Отец вдруг вспомнил, как они с матерью едут в кузове «студебеккера», а мимо идет колонна пленных немцев: серо-зеленая форма. Он испугался, стал кричать: немцы! немцы! И еще он помнил овчарку саперов — гигантскую псину, выше его, ребенка, роста.

Утро 31 декабря выдалось хмурое. Мы приехали на автовокзал, где застали двух старух, сидевших на своих баулах. Одна из них знала, где находятся Страковичи: «Так то ж через лес на Печищи».

В сельсовете Страковичей нам сообщили, что когда-то было произведено перезахоронение в общую братскую могилу. И сейчас там — в трех километрах отсюда, в Печищах, — установлен мемориал, посвященный красноармейцам, погибшим в местных боях в годы Великой Отечественной войны.

Печищи открылись посреди леса двумя огромными полями и колхозными строениями вокруг густой россыпи домов. Первое, что мы увидели, — конезавод: жеребцы — серый и гнедой — выезжались за оградой конюхами; лошади гарцевали, пар валил из их ноздрей; хлопал кнут.

В конце главной улицы, шедшей через все село, мы нашли гранитную глыбу с барельефом — памятник Герою Советского Союза Петру Афанасьевичу Мирошниченко, лейтенанту, командиру взвода пешей разведки, повторившему в двадцать два своих года подвиг Александра Матросова.

На площади перед сельским правлением был разбит сквер, посреди которого стояла четырехметровая статуя женщины с ребенком на руках. По периметру сквера были уложены мраморные плиты. Среди имен, высеченных на них, имени деда мы не нашли. Восемьсот семьдесят пять фамилий мы пробормотали вслух друг за другом. Иногда приходилось приподнимать с плит венки с искусственными цветами. Отогревались в машине.

В правлении нас встретил председатель: полный, в пиджаке, с радушным лицом и голубыми глазами, он достал бумаги, пришедшие в прошлом году из военкомата Светлогорска. Он нашел имя деда в списке, который должен был пополнить здешний мемориал, и радостно ткнул в него пальцем.

Мы по очереди вчитались в приказ, всмотрелись в список, всё верно.

— Вы понимаете, — сказал председатель, — в 1975 году перезахоронили из Страковичей двадцать шесть бойцов. А вот имена не внесли. Почему? Забыли? Ничего не понятно. Но в этом году ко Дню Победы мы три дополнительных плиты заказали. Установим и торжественно откроем. Приезжайте. Будем очень рады.

Решили еще раз сходить к мемориалу и уже после поехать, потому что смеркалось.

— Куда уж вы? — сказал председатель. — Оставайтесь у нас, здесь. Я вам в красном уголке постели сооружу. Да и посидим, помянем павших.

Председатель снял телефонную трубку.

— Мария, здравствуй. Милая, гости у нас сегодня. Постели надобно устроить. И выпить-закусить — сама понимаешь. Давай, милая, ждем.

За окном в свете уже зажегшегося фонаря летел и искрился снег.

— Интересно, а где дзоты располагались? — спросил я.

— Какие дзоты? — обернулся председатель.

Я пересказал описание боя.

— А так то, наверное, на этом поле, за которым лес страковский.

Председатель подошел к окну и указал пальцем на сгущающуюся от сумерек и снегопада тьму поля.

Пришла Мария, рослая женщина с озабоченным лицом. Поздоровалась за руку. Развернула одеяло, достала кастрюлю с картошкой и гуляшом, из которой повалил пар. Вынула из шкафа, обвешанного грамотами и вымпелами, тарелки, стаканы, початую бутылку водки, банку с огурцами.

Скоро водка закончилась, картошку доскребли.

— Пойдемте, покажу ваш блиндаж, — сказал председатель.

В красном уголке по сторонам гипсового бюста Ленина стояли два разложенных кресла-кровати. Они были завалены перинами и лоскутными одеялами.

Поздоровали друг друга с Новым годом и распрощались.

Отец задремал, а в полночь я пошел гулять.

Долго шел по полю, — по пояс в снегу, оглядываясь на бугры, на лес.

Наконец лег.

Скоро услышал, как хрупает снег под шагами: отец видел меня в окне и нашел по следам.

Папа лег рядом, и мы оба теперь смотрели в небо.

Пока не закружилась голова под бездной подслеповатых, мигающих от мороза звезд.

\* \* \*

Архив может и должен стать стратегическим зерновым фондом, из которого произрастет обновленное тело народа. Формообразующая функция памяти во все времена, и в нынешнее время особенно, не может быть переоценена. События национальной истории должны быть канонизированы не только с помощью календаря. Отдельная человеческая единица, отдельная память частного лица о частных людях — вот из чего состоит плоть и будущее время нации. Работа по припоминанию, работа по противостоянию беспамятству — огромная и разносторонняя, в ней каждому есть место, она взывает к каждому.

---

*Наталья Поньрко*

## Моя первая археографическая экспедиция

*Памяти Николая Николаевича Покровского*

**Д**

верь тихо шаркает и выпускает меня из избы вместе с клубами теплого воздуха. Вокруг тишина до звона в ушах. Деревня стоит безмолвная среди снегов, легкий дымок над крышами кажется застывшим. Избы заоченели на высоком берегу белой реки; и кажется деревня мельчайшей частью всего этого неживого мира. Бесконечное небо, заиндевшие скалы, неподвижные сосны и ледяная дорога-река.

Я смотрю из своего тулупа на холодную и немую вселенную, и ощущение, что я, как и деревня, ее мельчайшая неживая часть, входит в меня.

Ровный белый свет.

Ночью всё изменится. Ночью появится теплый оранжевый свет в окнах; небо опустится, станет черным, мягким, живым; темнота будет дышать, и в потеплевших коробочках-избах у горящих печей задвигаются маленькие человечки.

Мерцает малиновый зев русской печи с догорающими головешками. Оранжевый нимб керосиновой лампы выхватывает из темноты две хитрые мальчишечьи мордочки, склонившиеся над столом в какой-то мирной игре. За ситцевой занавеской у печки шелестят шаги матери, она собирает ужин. Сегодня ей надо быть поизобретательней: идет пост, и что попало на стол не поставишь. Только маленький Тимка может по-прежнему вылизывать дочиста миску со своей любимой сметаной, ему можно, ему еще нет трех лет. Двое же старших, семилетний Мишка и десятилетний Егор, как добрые православные, не притронутся к «молосному» все шесть недель Рождественского поста. Но это не слишком трудно, когда благоухают перед тобой румяные

оладьи на рыбьем жире или горячий мякиш пшеничного расстегая с рыбой, а на тарелке влажно блестит свежая брусника — только что из погреба.

У Мишки нрав легкомысленный: он может слизнуть втихаря Тимкины сливки, а за столом довольствоваться одной брусникой. У Егора характер иной, грех со сметаной он никогда не возьмет на душу; зато всё, что ему подадут за столом, будет поглощать медленно, со знанием дела, как будто выполняя сосредоточенно какую-то работу, и Мишкину долю не забудет.

Он любит порассуждать со мной на хозяйственные темы, при этом обнаруживая большую осведомленность, и потому всегда захватывает нить разговора в свои руки. Мне остается только изредка вставлять ничего не значащие реплики или задавать вопросы.

— Егор, сколько же белок набивает за зиму хороший охотник?

— Немало.

И начинается размеренный рассказ о том, в каком месяце белка «идет» лучше, как надо обрабатывать шкурку, чтобы приемщик дал за нее цену побольше, и сколько шкурок требуется для одной хорошей шапки.

Эти разговоры могут длиться бесконечно. Я, задав первый вопрос, привожу в движение какой-то тайный механизм Егора-собеседника и после этого отступаю на роль пассивного слушателя. Риторическая манера моего приятеля прицепляет к этому вопросу массу новых, неведомых мне; исчерпав одну тему, Егор уже сам, как всегда, спокойно и размеренно, испытующе глядя на меня, ставит новый вопрос и сам же начинает отвечать на него, опять привлекая множество подробностей.

Так, спросив о предмете охотничьей добычи в этих местах (белки, соболя, что еще?), я могу получить попутно подробнейшую инструкцию по охотоводству и стрельбе из мелкокалиберной винтовки. И за это я бываю часто благодарна моему маленькому информатору. Но иногда, не в силах остановить бесконечную Егорову разговорную машину, я теряю нить его мысли и ничего уже не усваиваю. Тогда спасти меня может только Мишка.

В отличие от рассудительного, кряжистого Егора, Мишка вертляв и подвижен, как веретено. Щуплая его мордочка всегда излучает лукавство, и весь он — как маленькая ласковая обезьянка. Мишка предпочитает, чтобы рассказывала я, — всё равно что, сказки или были, или описывала большой, неведомый ему Город.

А если Мишка пристанет, то никакими силами от него не отвяжешься: Егору приходится замолчать, а мне — рассказывать.

Особенно покоряет их «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях». Но вот незадача: мои староверские друзья жадно реагируют не только на волшебные события, но и на все подробности быта, которыми сказочное повествование сдобрено не особенно богато. Рассказ о том, как братья-богатыри «во гроб хрустальный труп царевны молодой положили и толпой понесли в пустую гору», был прерван быстрым Егоркиным вопросом: «Где хрусталь-то взяли?»

Действительно, — где? Не будешь же пересказывать Дмитрия Сергеевича Лихачева и говорить о «слабой сопротивляемости внутренней среды сказочного произведения». Глаза у мальчишек блестят от любопытства. И приходится дополнять Пушкина подробностями о том, как поблизости от терема были обнаружены залежи горного хрусталя и семеро богатырей между делом занимались их разработкой. Уточнения эти вполне устраивают моих маленьких слушателей, так как я переносу на технику извлечения горного хрусталя (о которой не имею ни малейшего представления) известный мне местный способ добычи извести. А уж это находится в области компетенции мальчишек, ведь стены нашей избы побелены известкой, полученной при их непосредственном участии из известняка, который добывается за первым поворотом реки.

Но всё же бытовые подробности больше трогают хозяйственного Егора, хотя и Мишка к ним равнодушен. Мишку больше всего потрясает слеза, оживившая мертвую царевну. Он долго ходит непривычно притихшим и о чем-то сосредоточенно думает. Его всегда лукавая рожица делается серьезной, он несколько раз подступает ко мне, собираясь что-то спросить, и наконец выпаливает: «Почему же наша бабка не оживела, когда мы все над нею плакали?»

И приходится всё-таки пуститься некоторым образом в литературоведение и объяснять, почему события в сказке происходят иначе, чем в жизни.

Ночь. В окнах чернота. Шуршат в погребе куры. Ребятишки утихли на печи. Жужжит веретено хозяйки. Освещены только быстрые ее руки и медное распятие над лампадкой.

Здесь мало писаных икон, в основном — меднолитые распятия и иконки-складни: их было легче уберечь во время скитаний по свету.

Дремлет деревня, скоро она заснет.

Неслышно открывается дверь, выпускает туманные клубы морозного воздуха и закрывается, мягко чавкнув войлочной обшивкой. Клубы тают вокруг черной фигуры у порога, крестящейся на передний угол. Старуха-соседка молча проходит в избу и устраивается на сундуке у стены. Ей надоело дома с молодой невесткой (сын в лесу, на охоте), вот



и пришла на огонек. Сидят молча. Поет веретено, тикают ходики на стене. Так же молча, как появилась, гостя исчезает за дверью. Медленно рассеивается белое облако у порога.

Ползут серые снежные дни. Мелкий снег струится бесконечным потоком. Леса через серое сито снега кажутся тоже серыми. Снег залепляет окошко, за ним — туман. И вот мне кажется, что и в моей жизни есть только эта деревня, что и я вместе с другими деревенскими бабами жду серыми зимними днями мужа с охоты; день бесконечен и пуст, он заполнен привычной монотонной работой; и я вместе с моей хозяйкой Домной встаю затемно и при свете пылающей русской печи замешиваю квашню и пеку на поду круглые пшеничные хлебы; я спускаюсь к реке и несу домой на коромысле ведра с водой из проруби, — льдины позванивают в ведре, и мокрый конец рукавички из собачьей шерсти леденет на ветру; я в снежном сером мороке возвращаюсь из хлева с теплым молоком в подойнике.

Деревня безмолвная, полусонная, все ждут: пошла вторая неделя, время возвращаться.

Под вечер в какой-нибудь из изб ярче других горит окно и печь натоплена жарче. Три-четыре бабы собрались за столом, медленно пустеет жбанчик с бражкой, лениво идет беседа. Изредка затынут песню. И оживут вдруг прекрасные, отработанные в веках строки: «Кому повем печаль мою».

Оживут они для меня, читавшей их в старых рукописях, — «литературный памятник» на глазах превращается в живую песню. На таких посиделках можно услышать полный репертуар рукописных сборников духовных стихов, известных в списках XVII–XIX веков.

Я иду по белейшей тропинке среди сугробов, снег хрустит под ногами, искрится на солнце. Мне представляется, что я иду по дну огромного аквариума, наполненного светом, снегом и воздухом; шаги звенят.

Сегодня вернулись из леса охотники. Они пришли на широких лыжах, подбитых оленьими шкурами, в окладистых бородах, покрытых корками льда. Ребятишки вытаскивали добытую пушнину из их холщевых котомок, а бабы снимали лед с замерзших их усов.

В деревне безмолвие, но удовлетворенное. Из труб валит сочный дым и ровными струями уходит в высокое небо. Завтра Рождество.

Мишка проснулся ни свет ни заря, только в холодной утренней темноте избы ожила печь и мать завозилась с чугунками. Стрелой пролетев расстояние от полатей до моей кровати, он забирается ко мне под одеяло и, состроив просительно-лукавую мордочку, умоляет рассказать про

город Виноград. Этот мифический город уже давно не дает мне покоя, он слишком часто на языке у Мишки. Приходится напрягать свои полусонные еще мозги, чтобы в очередной раз придумать что-нибудь почудеснее.

А позже вдруг, каким-то косвенным образом, понимаю, что городом Виноградом стал для Мишки не виденный им никогда Ленинград, о котором он слышал от учительницы. Загадочное превращение? Не совсем: Ленин-град, Вино-град; а еще — «Виноград Российский».

Учительница — молодая белобрысая девочка в веснушках. Тихонько вхожу в школу и останавливаюсь у порога за печкой. Меня не видно. Голос учительницы громко читает басню «Ворона и Лисица». Интонации неправильные, милые, детские. Слышен стук двери. На пороге бородастый дядя Артемон: ему понадобился куль муки из магазина. И учительница, задав домашнее задание первому и второму классам, разместившимся здесь вместе на четырех скрипучих партах, уходит, звеня связкой ключей, продавать муку дяде Артемону.

На чердаках и на полках в избах лежат тяжелые фолианты. Уголки страниц, затертые пальцами до маслянистой прозрачности, пахнут веками. Старая рукопись, созданная четыреста лет назад, нашла приют на дне этого гигантского снежного аквариума в теплой коробочке-домике. Она лежит в сияющем свете угла, у бабки Марфы, которая бегло разбирает старинный полуустав. Молодым это письмо уже мало понятно, — тем большее уважение вызывает у них книга.

Марфа — старая начетчица. Она цитирует Иоанна Златоуста, Василия Великого, знает наизусть чуть ли не всю Псалтырь. Строгостью нрава Марфа задает тон в деревне. Не всякая молодуха решится навестить ее в платье легкомысленного фасона, не всякий односельчанин отважится заглянуть к ней, будучи навеселе. Книгу она дает мне с опаской и скрытым любопытством: смогу ли прочесть, ведь многие из местных с трудом разбирают текст этого «древлеписанного» Пролога.

Щелкают застежки, разгибается переплет — и передо мной стройные столбцы полуустава с киноварными вкраплениями инициалов. Это, скорее всего, почерк XVI века, а может — и конца XV-го. Посмотреть бы филигрانی; но прежде надо доказать свое право на интерес к рукописи. И начинается чтение вслух. Волнуюсь под испытующим взглядом хозяйки, да и почерк еще не знаком, нет деления на слова. Но, кажется, Марфа одобряет, я постепенно привыкаю к почерку и бубню без остановки. Старуха уже не заставляет, а просит — почитать то здесь, то там, одно житие за другим.

За окном смеркается. Теперь можно и передохнуть. Самое время взглянуть на филиграни. Хозяйка захлопотала об ужине, а я разглядываю водяной знак на бумаге. Так и есть: виноградная гроздь — знак, указывающий на XV–XVI столетия. Марфа у печки стучит ухватом.

Фомаида появляется утром. В руках у нее какой-то сверток в розовой тряпице. Смущенно улыбаясь, она показывает его мне: вот, уже много лет лежит «на вышке». Разворачиваю тряпицу — книга непомерной толщины, *in folio*, в почерневшем переплете. Под верхней крышкой — мелкий бисер скорописи.

Батюшки, да ведь это Хронограф, «Гранограф», изложение всемирной истории.

— Гранограф, Гранограф, — оживляется Фомаида, именно так называл книгу покойный «тятя». Мы листаем хрупкие, промороженные от долгого лежания на чердаке страницы: «Царю убо Александру Македонскому убившу Дария и царствовавшу в него место, и все страны прия, всюю землею облада, и много злата собрав, даст в Иеросалим в Святая Святых. И по том лег на одре своем и уведев, яко умрети ему, призва славныя своя, и разделив им царство, и умре, царствовал лет 12».

Фомаида рассеянно и умиленно улыбается; знакомый текст напомнил ей детство, когда долгими зимними вечерами слушала она чтение отца. Имена Александра Македонского, Дария, Колумбоса, Ахиллеса, Геракла звучат для нее привычно.

Родион Мартемьянович любит поговорить, особенно вечером, за какой-нибудь неторопливой работой. Он устраивается с прохудившимся валенком и шилом в руках на низенькой скамеечке перед открытой печной дверцей и принимается вслух вспоминать о знаменитых «собеседах», бывших в пору его юности. В те времена диспуты между опытными начетчиками тянулись неделями. Искушенные книжники демонстрировали здесь немалую эрудицию, обосновывая собственное понимание того или иного богословского вопроса. Часто они приносили с собой «древлеписьменные» и «патриаршие» (старопечатные до-никоновские) книги, чтобы при надобности найти в них подходящую цитату.

В такие вечера передо мной встает история одного из беспоповских старообрядческих согласий, на протяжении двух веков перемещавшегося всё дальше и дальше в глубь Сибири ради свободной жизни. Перед распахнутой печной дверцей Родион Мартемьянович постепенно показывает мне свою библиотеку. Конечно же, в ней преобладают богослужебные книги, но имеются и другие. Есть здесь несколько рукописей,

связанных с тем, совсем еще недавним, прошлым, о котором со слов своих родителей знает мой собеседник. Архив знаменитого в начале XX века в зачулымской тайге наставника Тита Тарасовича хранится на дне сундука. Его редко извлекают на свет, так как и без того в курсе всех перипетий полемики Тита с некоей «противной братией», доказывавшей неправомочность водоосвящения в навечерие праздника Богоявления. Итогом этой полемики и стало образование новой общины титовцев, переселившейся позже в здешние, тогда и вовсе непроходимые, места и убежавшей таким образом от колхозов и советской антирелигиозной пропаганды.

Пельмени, пельмени, «пельяны»!

Мерзлые потоки их обрушиваются в клокочущее чрево чугуна. На столе заветная бражонка. «Выдержи, Владимировна!» — и передо мной доверху полный стакан светло-коричневой влаги. «Выдерживаю». Огромная миска дымится посреди стола, а в чугуне уже новая партия.

Вчера вечером, в очередной день Святков, пельмени лепили всей деревней. В доме у Фомаиды шумно; лепят все, и бабы, и мужики, и ребяташки. Хозяйка только подкладывает фарш и тесто. Круглые пельмешки кажутся маленькими и живыми в неуклюжих руках охотников. Они лепят бережно, старательно. Шутки по адресу молодых девок, смех. И песня. Старик Стахей с сивой бородой первым затягивает духовный стих. И вот разговоров уже не слышно, звучит только пение. Стих о расставании души с телом сменяет духовный стих про пташку-бедняжку, потом «К водам Иорданским», потом другой, третий. Работа замедляется; не так быстро выскакивают готовые сочни из-под скалок; маленькие пельмени замирают в остановившейся пятерне. Дом стихает, в промежутках между пением слышно, как стучат часы. Треснет полено в печи, да мягко хлопнет дверь за хозяйкой, выносящей на мороз очередную партию пельменей.

А сегодня они дымятся на столе рядом с объемистым жбанчиком. Бражка делает свое: духовные стихи поют вперемешку с мирскими песнями (как то: «Как на кладбище Митрофановском отец дочку зарезал свою»), и всё покрывает негромкий гул обычной гулянки. Охотники описывают недавний промысел, а женщины с блестящими глазами спрашивают подробности. Тут уж обязательно будут рассказаны два-три случая «из жизни» с фигурирующей в них таинственной силой, и затаив дыхание, будут слушать рассказы наставника, ласкового старичка Родиона Мартемьяновича, о переселении дедов в здешние края из зачулымской тайги. Старик разошелся, щеки горят, бражка расплескалась в его стакане. Широкая пятерня здорового дяди Егора ложится на лысину старика, ласково гладит ее, а потом подносит новую чарку.

Расходятся за полночь. Гулко рассыпаются в разные стороны шаги.

У-у-у — воет за окном январская «тяга». Старая изба побряхтывает под внезапными порывами ветра. Ветер вырывает космами теплый пар из щелей хлева, пляшет голубыми змейками на крыше. А на реке царствует огромный синий змей: в высоких берегах превращается она в гигантскую трубу, по которой идет «тяга». Воздушная змеища упруго вздрагивает всем своим мощным телом и струится в темноту мимо прилепившейся на высоком берегу деревни. Там дальше она войдет, ослабив свою силу, в широкие берега Подкаменной Тунгуски, еще дальше — Енисей, и растворится вновь в просторах над Океаном.

У-у-у — тянут в унисон с ветром собаки.

## Право слово: авторское и имущественное

**Л**итература, пока она еще была главным искусством, предложила отсчитывать прошлый век от начала Великой войны. Это Ахматова в мемуарном наброске писала: «XX век начался осенью 1914 года вместе с войной, так же, как XIX начался Венским конгрессом».<sup>1</sup>

По этому счислению двадцатый век только заканчивается, правда, в дополнение к календарю нужно какое-нибудь событие. И вот его начинают выкликать. Правда, выкликать беду у наших сограждан выходит ловчее, чем какой-нибудь конгресс.

Меняется сам тип общественного договора между писателем и обществом.

Кончился тот общественный договор, что незаметно подписывали писатели XIX века, кончилось министерство Союза писателей, что осеняло большую часть XX века.

Недаром, когда Президент заехал к писателям на собрание, писатели сразу стали просить дать что-нибудь на кормление. Фонд какой-нибудь организовать. Да что там, попросту — просили денег.

А ведь это, за неимением других, было самым большим по количеству участников-писателей мероприятием уходящего года — не Венский конгресс, конечно, но что делать. Однако на нем сработал механизм XX века: современная литература пытается копировать старый образец общественного договора. Но общество другое, и никакой Союз писателей невозможен.

---

<sup>1</sup> Ахматова А. А. Pro domo sua // Ахматова А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 2001. Т. 5: Биографическая проза. С. 176.

Изменилось всё — но, главное, общественный контракт. Это они, современные писатели, говорят: «Если вы не перестанете нам платить, мы сдохнем», на что читатели отвечают им: «Мы давно вам не платим. Когда ж вы сдохнете?»

В этом смысле тринадцатый год — один из замыкающих прежний век литературы.

Изменения произошли и в оплате труда, и в рыночной стоимости литературы — рынок затоварен.

Российский книжный союз как-то сообщал, что суммарный тираж книг в России снизился чуть ли не на четверть. Раньше происходило перераспределение внутри общего количества изданий — увеличивалась доля малотиражных книг, то есть было мало «знаменитых», а все больше «мелкопоместных», теперь стало меньше всех. И это касается не только художественной литературы — писатели просто более говорливы и чаще прочих подменяют своей продукцией книгоиздание вообще. Что-то произойдет в ближайшие годы с правом на интеллектуальную собственность вообще. Но при всей ожесточенности споров о нем нет человека, который ясно представлял бы себе, как оно, это авторское право, будет выглядеть лет через десять. Не сделать прогноз (это вообще дело неблагодарное), а именно просто представить себе и рассказать в деталях окружающим. Все разговоры оканчиваются требованием каких-то мгновенных перемен, а вот что логично будет потом — никому не ясно.

Точка кипения в спорах наступает в момент обсуждения того, можно ли здесь и теперь что-то прочитать, послушать и посмотреть без денег.

Судя по всему, через десять лет нас могут ждать инструментальные новости.

В эпоху электронных книг никакого театрального рассыпания текста в прах или сожжения партитуры не нужно — после определенного количества прочтений всё может быть организовано более обыденно.

Уничтожить пиратов, о которых все так много сейчас говорят, как класс — дело не главное. Их роль в обществе может быть минимизирована — как разрешенное ныне самогоноварение.

Если оно не представляет опасности не то что для рынка, а не меняет социальный ландшафт, то оно и не преследуется.

Интересно то, что меняет не только ландшафт, но и само слово.

### **Собственность на слово**

Идея эта давняя: говорят, что в 585 году до нашей эры Фалес из Милета смекнул, что скоро будет солнечное затмение, и сообщил об этом

согражданам (а они ломали голову, вмешаться ли в войну лидийцев и мидян). Фалес советовал не рыпаться. Действительно, случилось затмение, ливийцы и мидяне изрядно поразились оному, а тут подвалили сограждане Фалеса и задали трепку и тем и другим. Жители Милета пришли к Фалесу — спросить, что за награду он себе потребует. Тот отвечал, что не надо никакой награды.

Достаточно, что они будут говорить, что всё, что он придумал, — придумал именно он.

С тех пор ничего не изменилось — и с тех же пор по поводу авторского права ведутся нескончаемые дискуссии. Еще десять лет назад издательства воевали между собой, предъявляя миллиардные иски, но теперь всё как-то успокоилось.

Во-первых, авторское право сейчас если не агонизирует, то перерождается. Оно чудовищно несовершенно, безумно увеличивает посмертные сроки, не учитывает существование интернета, современных медиа и все такое.

Во-вторых, все дискуссии о нем — восхитительный парад невежества. Одни не знают различия между понятиями авторского права и имущественного, другие руководствуются смутными воспоминаниями о Законе об авторских и смежных правах, не зная о существовании Четвертой части Гражданского кодекса. Ну и, конечно, есть множество прекрасных людей, в которых горит огонь революционной целесообразности. Казалось бы, прочитать документ, доступный в сыром, вареном и пареном виде, а потом высказаться — легче легкого. Только этого не будет никогда, потому что авторское право — флеймогонная тема.

Эти темы служат не поискам истины, а психотерапевтическому выговариванию.

В-третьих, в каком русле будет развиваться авторское право — действительно никто не знает. И все патетические заявления совершенно сомнительны. Ни неловкие высказывания граждан «сначала прочитаю пиратское, а потом куплю лицензионное, чтобы автор с голоду не помер», ни «всё отменить, потому что в законах написано, что информация должна быть свободна», — это всё парад глупостей.

Очень часто за волевое решение и мужественное пиратство выступали люди, которые были ранее замечены в сугубой ненависти к советской власти и в протестантской любви к частной собственности.

Самый интересный вопрос — не о том, как справедливо (ответ тут — «никак», потому что справедливости нет, вернее, везде царит готтентотский принцип справедливости), а о священности частной собственности.

Люди, которые оную последовательно отрицают, вызывают чувство уважения. Равно как и те, кто говорит: пусть будет по закону, а там хоть



трава не расти, — сводя ситуацию к знаменитой латыни с чудесным для русского уха словом «*dira*».

Неловко наблюдать метания людей между крайними позициями. С одной стороны, закон неудобный, и надо бы его нарушить, но, когда тебя называют нарушителем, это несколько обидно.

Все стороны этих споров обосновывают свое желание «и честь соблюсти, и капитал приобрести».

Имеет смысл привести следующую историю.

У хорошего писателя Джека Лондона, среди прочих рассказов о Смоке Беллью, есть рассказ «Как вешали Калтуса Джорджа». Там вот в чем дело: Смок и его друг Малыш натываются на индейское племя, замерзающее в горах. Голодные дети жуют ремни, потому что все собаки уже съедены. Малыш остается с индейцами, а Смок несет в город собирать спасательную экспедицию. (Сюжет еще осложняется тем, что индейцы очень хотят купить еды, но, выбиваясь из сил, несут на себе красную медь, перепутав ее с золотом, — но это так, для внимательного глаза.)

Смок вваливается в салун — и дальше начинается то, на чем основывается лучшее в человечестве и американцах в частности: все складывается, чтобы купить провизию. Намытое золото ручьем течет в таз.

Человек, стоящий рядом, выругался и, схватив игрока за руку, зажал край мешка, чтобы остановить эту струю. В тазу на глаз было уже шесть, а то и восемь унций золота.

— Осади назад! — крикнул сердитый человек. — Не у тебя одного есть золото!<sup>2</sup>

Потом надо выбрать погонщиков, и тут все вспоминают про индейца по имени Калтус Джордж. Про него говорится так:

Это был цивилизованный индеец, если жить так, как живут белые, значит быть цивилизованным, — и он чувствовал себя жестоко оскорбленным, хотя пора бы уже ему свыкнуться со своей судьбой. Многие годы он исполнял работу белого человека бок о бок с белыми людьми и нередко исполнял лучше, чем они. Он носил такие же штаны, шерстяные фуфайки и теплые рубашки. У него были часы не хуже, чем у белых, и свои короткие волосы он зачесывал на косою пробор. Питался он теми же бобами, беконом, так же пек себе лепешки.

---

<sup>2</sup> Здесь и далее рассказ «Как вешали Калтуса Джорджа» цитируется изданию: *Лондон Дж.* Собрание сочинений: В 13 т. М., 1976. Т. 10 (здесь — с. 153).

И вот этот индеец, когда ему предлагают ехать, говорит только:

— Сколько?

Смок говорит, что индеец, наверное, не понял, что никто тут не требует платы и каждый отдает все, что может, только бы те двести индейцев не умерли с голоду. Однако индеец твердит свое «Сколько?». Смोक, видя, как толпа засучивает рукава, продолжает уговаривать погонщика:

Слушай, Джордж. Мы хотим, чтобы ты всё как следует понял. Эти голодные индейцы — твои сородичи. Другое племя, но тоже индейцы. И ты видишь: белые выкладывают свое золото, дают нарты и собак, каждый так и рвется в погонщики. Только самые лучшие достойны пойти с первыми упряжками. Ты должен гордиться: все считают тебя первоклассным погонщиком.

— Сколько? — повторяет Калтус Джордж.

Индейца собираются вешать. И тут Джек Лондон рассказывает самое главное в этой истории, что часто ускользает при быстром чтении. Вот что он говорит:

Калтус Джордж пожал плечами, лицо его искривила угрюмая, недоверчивая усмешка. Знает он их, этих белых. Сколько лет он работал вместе с ними, сколько миль отшагал, ел их лепешки, бекон и бобы, — он успел их изучить. Это племя держится своих законов — вот что отлично знал Калтус Джордж. Оно всегда наказывает того, кто нарушает их закон. Но он, Калтус Джордж, не нарушал никаких законов. Он знает законы белых. Он всегда соблюдал их. Он никого не убил, не обокрал, не обманул. Закон белых вовсе не запрещает запросить цену и торговаться. Белые сами запрашивают и торгуются. Вот и он так делает. Они же его и научили. А, кроме того, если он недостойн пить вместе с ними, значит, недостойн и заниматься вместе с ними делами милосердия и вообще принимать участие в их нелепых затеях.

Ни Смोक и никто другой из присутствующих не догадывались о том, что происходит в мозгу Калтуса Джорджа, чем вызвано его странное поведение и что за ним кроется. Сами того не подозревая, они были также сбиты с толку и не способны понять его, как он не мог понять их. В их глазах он был себялюбивая, грубая скотина; в его глазах себялюбивыми скотами были они.

Калтус Джордж еще несколько раз хрипит из петли свое «Сколько?», пока, наконец, не ломается и, в итоге, приходит со спасительным грузом первым.

Это очень хороший рассказ — потому что в нем много смыслов.

Среди прочего, в нем есть история взаимоотношений общества с авторским правом — только не нужно в него подставлять имен и фамилий, — потому что сходство не с персоналиями, а с умонастроениями.

Одни свободолюбивые люди порицают других, потому что те становятся на страже своего имущественного права.

Писатели возвышают голос в защиту своего кошелька, и им тут же указывают на то, что они обязаны служить Аполлону, а не Мамоне.

Свободолюбивые люди называют жадных писателей себялюбивыми и грубыми скотами, но это внешняя часть проблемы.

На самом деле вопрос этот — временный.

Желание жить по закону ничем не лучше и не хуже желания жить по совести. Безжалостная жизнь по закону ничуть не лучше анархической вольницы. Жизнь непроста, а человек есть мера вещей, как сказал Протагор, актуальный всегда.

Тема денег — это всегда тема мотивации. А мотивация формирует новую литературу.

Какая мотивация возобладает среди писателей, такая картина и откроется перед литературным наблюдателем в будущем.

### **Вслед звуку и изображению**

Авторское и имущественное право давно стали предметом практического разбирательства в среде с действительно мощными финансовыми потоками — в музыке и кинематографии.

У среднего музыканта на Западе основной доход приходит с концертов, с пластинок они не получают почти ничего (аналогом этого было бы кормление писателя с творческих вечеров).

У музыкантов знаменитых основной доход приходит именно с исполнения их произведений другими исполнителями или же с рекламы, в которой они участвуют, или от сторонних бизнесов — как если бы бард при дворе герцога купил себе виноградник.

Знатоки этой жизни утверждают, что музыкальные магазины закрываются, а со скачивания много не заработаешь: «Каждый рэпер норовит открыть ресторан, чтобы хоть как-то иметь уверенность в будущем».

Такова мотивация песенника — найти себе герцога или князя для постоянного проживания при дворе или найти осла, кота, пса и петуха и пуститься с ними в плавание по свободному рынку.

В этой индустрии существует фиксированный гонорар от лейблов (крупных музыкальных компаний) или директоров артистов. Очень жесткая система профсоюзов, которая за недоплаченную копейку готова устроить многочисленные неприятности. Рассказывают, как в Америке в 1942–1944 гг. она запретила всем участникам профсоюза записывать музыку, и за два года в Америке не вышло ни одной новой пластинки. Музыкальный критик Артем Рондарёв рассказывает: «Идея в том, что есть преискурант, и кто его оплатит — им всё равно. Разумеется, у них тоже будут падать доходы пропорционально падению продаж, но в существенно меньшем темпе. Вот если что-то схлопнется — то они все вылетят на улицу, но это уже чистый капитализм, без каких-то особенностей именно этой индустрии. Надо просто понимать, что композитор — это просто наемный работник, такой же, как лифтер, к проблеме авторских прав он имеет существенно меньшее отношение, нежели боссы профсоюза и профессиональные лоббисты».

Речь идет, конечно, не об авторском, а об имущественном праве.

Но всё это подтверждает мою мысль, что будет такая средневековая модель оплаты — автор-герцог-подданный. И автор получает по ставке, а подданный бесплатно смотрит на статую, а платит косвенно — герцогу (через службу). То есть, корпорация содержит певицу, другая оркестр, третья — нового шансонье. И все хозяева очень жестко наказывают тех, кто пытается от них уйти.

Кроме аудиовизуальных искусств интересен пример производства компьютерных программ (недаром их взлет приходился на 1980–1990-е годы, и проблемы авторского и имущественного права встали там раньше). Кроме аудиовизуальных искусств интересен пример производства компьютерных программ (недаром их так же включают в законы об авторском праве). Технология Open Source сейчас прямо поддерживается и развивается крупными корпорациями.

Скрупулезное следование имущественным правам не увеличивает доход. В качестве альтернативных путей приводят доход с ускоренного обмена информацией, распространения в мобильную сферу, новые сервисы и прочее.

Возможно, творческий работник будет уподоблен программисту в смысле мотивации. Его продукт станет более коллективным, чем сейчас, — это судьба «сценаристов» в особом понимании этого слова.<sup>3</sup>

Наблюдатели за рынком электронных книг прямо говорят, что рemarks «снято по требованию издательства» давно не характерны: в стан-

<sup>3</sup> Березин В. Рождение нового слова // Текст и традиция: Альманах. СПб., 2013. Т. 1. С. 305–312.

дартах OSS<sup>4</sup> существует обязательное требование — безвозвратность отдачи, что регулируется GPL.<sup>5</sup>

Потому предварительные или усеченные версии многих продуктов выпускаются бесплатно.

Сейчас мы не можем себе представить ландшафт этого поля через десять лет.

Правила будут формироваться постепенно, через прецеденты судебных процессов, и, главное, — через экономическую, а не культурную целесообразность, исходя из простоты администрирования и вероятности выгоды. Герцогов не бывает так же много, как нынешних издателей. Уже сейчас специалисты говорят, что крупные провайдеры контента и услуг наберут критическую массу прав на распространение, которая позволит им диктовать условия правообладателям.

Издательская система, и конкретно российское книгоиздание, ничем не выказывает возможности реформирования.

У художника в этой схеме есть выбор между службой и горьким вольным хлебом Бременских музыкантов.

При этом корпорация Google оцифровала и выложила в Сеть огромный массив книг и урегулировала вопросы права с множественностью правообладателей.

### Новое Средневековье

Генеральная линия размышлений как раз сводится к тому, что экономика должна привести художников к состоянию нового Средневековья (это не очень удачный термин, потому что не собственно в Средневековье дело), но кормление от прямого авторского отчисления умрет, а художники всех мастей в силу нового феодализма закрепятся на кормлении у герцогств Майкрософт, Sony и Газпром.

Это давно реализовано в телевидении (оно, конечно, существует и в платном кабельном формате, но все же в основном живет не с продажи контента зрителю).

Мы должны перейти на средневековую связку — творец продает плоды своей деятельности герцогу, герцог ими не торгует (подданные глядят на статую бесплатно), а получает навар косвенным образом — через публичное доказательство величия своего герцогства. Впрочем, телевидение давно уже научилось зарабатывать при бесплатном доступе к своему содержанию.

<sup>4</sup> *Open-source software (OSS) — программное обеспечение с открытым кодом.*

<sup>5</sup> GNU General Public License — Универсальная общественная лицензия GNU.

Открытым остается вопрос, как будет — и будет ли — платить читатель за новое слово, когда Сеть станет единственным общим инструментом общения. Возможно, читатель будет платить за каждый шаг — но исчезающе малую сумму.

С другой стороны, опыт телефонных операторов говорит нам, что всё может упроститься и быть включено в безлимитный тариф.

В этой ново-средневековой схеме искусств есть место и Бременским музыкантам.

Правила торговли могут так вмешаться в тремор невидимой руки рынка, что она и вовсе отдернется.

Это не совсем вассальная зависимость — это, конечно, просто контракт, но такой контракт — «Золотая Клетка». Собственно, вассальная зависимость была раньше от Главлита и Союза писателей. Если Художник разрывал его, то дорога ему была только в омут (внутреннюю эмиграцию) или за границу. А теперь должна возникнуть контрактная зависимость от корпорации, причем не обязательно профильной. Ее прерывать невозможно — снизу подпирают бесконтрактники, сверху может последовать проклятие герцога.

Независимые проекты, или так называемые инди-проекты, уже сейчас составляют чуть ли не треть от остальных, но довольно сложно оценить вопрос мощности этих финансовых потоков.

Площадные музыканты были во множестве, пока другие мирно жили при германских княжеских дворах, — много ли мы знаем о тех, кто пел на площадях?

А музыканты при княжеских дворах нам хоть как-то известны.

Эта мотивация — оставить свой след на земле — как раз соответствует «авторскому праву» в пику «праву имущественному».

Отчего мы так много говорим о мотивации писателя?

Оттого, что литературный процесс, вытесненный на периферию, очень сложен для восприятия «в общем».

В первую очередь он сложен за счет запаздывания измерений.

Наблюдатель запаздывает со своими ожиданиями по отношению к процессу.

Так было и в двадцатые годы, когда Тынянов формулировал понятие литературной эволюции, при которой революция сменяется инерцией, затем иссяканием инерции (ситуация промежутка), после чего происходит новая революция: «Каждый новатор трудится для инерции, каждая революция производится для канона»; «И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция».<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 169.

В этом смысле многие известные сейчас писатели — номенклатура прошлого, обросшая невидимыми внелитературной публике эпигонами.

А вот новое свободное слово — это то, что придет за ними, причем будет ни на что не похоже — именно за счет изменившейся экономики литературы.

Мы не видим его.

Приближается век других мотиваций в литературе. Мы приходим к Новому Средневековью, то есть, не к чему-то отсталому и страшному (исключительность Средневековья в этом смысле — миф), а к иному образу общественного договора с литературой. Одни творцы будут существовать при дворе князя, то есть банка и треста (минуя ответственность перед иным читателем), другие уйдут в придуманные ими монастыри без стен и келий. Средневековье — это время сосредоточения и обдумывания, какого-то внутреннего, непубличного роста.

Для человеческой мысли, заключенной в слово, нет плохих времен.

---

**АРХИВ**



## Неизвестный крестьянский поэт Григорий Кругов

### Часть 2<sup>1</sup>

**В** огромном и впечатляющем стихотворном повествовании о жизни Григория Кругова важнейшее место занимает Первая мировая война. Неполным трем годам своей жизни, проведенным на германском фронте, автор посвящает более трети своей книги, главы с 59-й по 92-ю (из 97). Предшествующая биография деревенского поэта не изобиловала яркими событиями, но и их автор описывает со всей крестьянской тщательностью и судит о них с позиций нравственных. И хотя Кругов постоянно пишет о своей жизни как о цепочке частных прискорбных эпизодов и неудачных поступков, он при этом мало сетует на свою злую судьбу и винит в несчастиях прежде всего самого себя, непутевого. Иное дело — когда автор оказывается мобилизованным на фронт и попадает в полную зависимость от внешних факторов войны. В главах, посвященных событиям 1914–1917 годов, Кругов обращает пафос своего повествования на эти внешние обстоятельства, его строки преисполняются антивоенными обличениями, претендуют на общественное звучание.

Пожалуй, впервые в книге Григория Кругова мы увидим окопную жизнь Первой мировой войны глазами не образованного горожанина, но крестьянина-солдата, поэта-самоучки. В этом — очевидная ценность его рукописи. Цепкая память поэта сохранила массу подробностей фронтового быта, деталей, реплик, высказываний и впечатлений.

---

<sup>1</sup> Первую часть статьи см.: Текст и традиция: Альманах. СПб., 2013. Т. I. С. 354–380.

Кругов ничего не придумывает, он сухо и дотошно описывает виденное и пережитое, — и его строки приобретают силу и ценность важнейшего документа, составленного наблюдательным свидетелем.

В череде военных событий солдат Григорий Кругов стал невольным участником таких важнейших сражений 1914–1916 годов, как Ивангородская битва, осада австрийского Перемышля, карпатский поход, газовая атака под Сморгонью, великое отступление русских войск к Бресту. Взяв на себя обязанность беспристрастного летописца, Кругов не стремится к обобщениям и всеохватности описаний, но его взгляд остается в самой гуще событий, что дает ему возможность близко, как через увеличительное стекло, увидеть детали, которые составляют мозаику частной жизни солдат, ежесекундно подвергаемых угрозе быть убитыми.

- л. 381 об. Двадцать первого апреля, не успели утром встать  
Мы, как немец по деревне стал гранатами стрелять  
С ядовитым дымом газа, от которого все мрет,  
Если в легкие, вдыхая, яд случайно попадет.  
Во мгновение в деревне суматоха поднялась,  
В горы жители бежали с криком, плача и молясь.  
Мы в халупе находились и не знали, что начать,  
Уезжать ли околodку, приказанья ль дожидать.  
Доктор Полюхов уехал к командиру по делам,  
Никаких распоряжений на случай не сделал нам.  
Мы решили на повозки все имущество собрать,  
Лошадей обамуничить, заложить и дожидать.
- л. 382 Неприятель поначалу // редко выстрелы давал,  
А потом побатарейно делать очереди стал.  
Чтоб от газа уберечься, не вдохнуть его в себя,  
Мы достали и надели маски живо на себя.  
Уезжать мы не решились без приказа и опять  
Возвратились все в халупу и тревожно стали ждать,  
Пока доктор не приедет, не изволит приказать  
Куда-либо от обстрела нам на время уезжать.

Описанный здесь обстрел дорого обошелся Григорию: его завалило взрывом снаряда в хате, и он, обездвиженный, теряет сознание:

- л. 383 Долго ль пробыл я в забвеньи, не могу сказать о том.  
Но когда совсем очнулся, тишина была кругом.  
Я лежал, как будто в склепе, растянувшись, вниз лицом.  
Голова отяжелела, как налитая свинцом.

Ни стрельбы, ни разговора ниоткуда не слышать,  
Точно вымерли все люди. Не от газов ли, как знать?

В отчаянии Кругов, придавленный развалинами дома, вспоминает родных детей, которых оставляет сиротами, молится о спасении, зовет товарищей, которые, как он и верил, все-таки вернулись за ним.

л. 386      «Помогите, помогите! — снова подал голос я, —  
Жив я, братцы! Поспешите поскорей извлечь меня!  
Душно здесь, изнемогаю, голова моя болит.  
Дайте капельку водицы, жажда страшная томит!»  
«Здесь он, жив! За дело, братцы!» — повторился разговор.  
И тотчас же заработал лом железный и топор.  
Как ни спешно шла работа, но не меньше с полчасца.  
Наконец-то я увидел голубые небеса.  
Мириады звезд горели, была полночь. В тишине  
Где-то грянул глухо выстрел, и далеко в стороне  
Луч прожектора, играя, освещал вершины гор,  
Неусыпно наблюдая неприятельский дозор.

Однополчане, такие же крестьяне-солдаты, как и сам Григорий, не часто встречаются в его стихах, но все же Кругову удается передать через разговоры и скупые реплики их достоверные образы. Вот он описывает тягостные предчувствия земляка солдата Александра Балдина:

л. 389      «Иногда тоска такая нападает на меня,  
Что, как маленький ребенок, прямо вслух рыдаю я.  
А товарищи смеются: “Эх ты, баба, — говорят, —  
Как не стыдно...”. Но, ей-богу, я и сам себе не рад.  
л. 389 об. Видно, это перед смертью... // Ах, как деток, братик, жаль...  
Хоть бы выплакать все горе, облегчить бы всю печаль,  
Так ведь нет же, вот и слезы мое горе не берут,  
И какие-то дурные мысли в голову бредут.  
Так бы взял, да вот бы руки на себя и наложил.  
Только грех, да жаль малюток выше меры, выше сил.  
Нет, неспроста это, братик: верь — не верь, а быть беде.  
От раздумья грудь изныла, и покою нет нигде».  
<...>  
«Полно, братик, все пустое, — я говаривал ему, —  
Ты в приметы-то не веруй, веруй Богу одному.  
Он в печали поскорее утешение пошлет,  
л. 390 // И без Божьей воли волос с головы не упадет».

Предчувствие солдата сбылось: он был тяжело ранен шрапнелью. Кругов вспоминает:

л. 392      Принесли еще носилки, на которых он лежал  
Неподвижно, но спокойно, не кричал и не стонал.  
Лишь уста его шептали непонятные слова,  
И беспомощно лежала на подушке голова.  
Вероятно, он молился горячо, в последний раз,  
Что заметно выдавало выражение его глаз.  
Мы раздели, осмотрели. Оказалось, впрямь и вкось,  
Точно острыми гвоздями, он пронизан был насквозь.  
Руки, ноги, грудь и шея — всё изранено. Я стал  
Подводить итоги ранам и семнадцать насчитал.

Кругов с некоторым отстранением продолжает описание кончины своего земляка. Пытаясь в точности воспроизвести последние слова солдата, он достигает в этом эпизоде высокой драматической выразительности:

л. 393 об. Он заплакал... «Больно, что ли? Что?» — спросил я у него.  
«Нет, нисколько, я спокоен, мне не больно ничего.  
Только вот в груди засела и сосет она, змея...  
Ах, цветы, цветы какие!.. Точно в бархате поля...  
Вот и детки, слава Богу, дорогие, с вами я  
И умру!.. Ах, Женя, Женя! Что ж ты долго так не шла?..  
Не пугайся, не пугайся, это гостюшка пришла...  
Красоты-то всюду сколько, всё сияет, всюду свет...  
Где же смерть, куда девалась?.. Всё солгали, смерти нет...».

Следуя классическим образцам, Кругов перемежает нарративные строки поэтическими отступлениями, содержащими авторские раздумья и, нередко, высокие философские размышления. Сквозь подчас наивный пафос суждений деревенского автора проглядывает здравый крестьянский рассудок, изо всех сил протестующий против бессмысленных жестокостей войны, смерти и разрушений. Обращаясь к неведомому читателю, Григорий ведет с ним доверительный разговор, в котором он то сетует на свое по чину недомыслие о происходящем, то сокрушается о своей судьбе поэта, стихи которого останутся неизвестны, то предается наивным мечтаниям.

Нередко отступления от хронологического повествования Кругов облачает в особую поэтическую форму, в основе которой ставится из-

вестный (часто фольклорный) текст, существенно переработанный автором, но так, что оригинал легко узнается.

- л. 395      То не ветер буйный воеет, не дремучий бор шумит,  
              Не земля сырая стонет, не синё морё бурлит.  
              То не демон злой хохочет, и не ведьма егоза,  
              Не на тучах гром грохочет, не небесная гроза.  
              То грохочет гром военный, то орудия гремят,  
              Города, деревни, села и имения горят.
- л. 395 об.  Льются слез народных реки, // крови целые моря,  
              Гибнут русские солдаты за Россию и царя.

В приведенном отрывке Кругов использует зачин популярного старинного романса на слова Семена Стромиллова «То не ветер ветку клонит, / Не дубравушка шумит. / — То мое сердечко стонет, / Как осенний лист дрожит». Подобным приемом Кругов нередко пользуется. Например, в главе 90-й: возвращаясь с фронта домой, Григорий вспоминает в пути бравую старинную солдатскую песню, из которой он берет первые две строки, но остальные лихо переделывает на свой лад:

- л. 449      Взвейтесь, соколы, орлами,  
              Полно горе горевать!  
              То ли дело — со врагами  
              В чистом поле воевать.

Таковыми же авторскими обработками народных песен являются не только *солдатские* (фронтовые) песни Кругова, типа песни артиллеристов:

- л. 302      Понеслась лихая песня: «Прочь! Сврачивай, народ,  
              Путь-дорогу очищайте, артиллерия идет.  
              Девки, бабы, выходите во поход нас провожать.  
              Поцелуемся, простимся, да, смотрите, не скучать!  
              Помолитесь за нас Богу. Если немца разобьем,  
              То обратно дорогой к вам опять домой придем.  
              Постараемся медали да кресты мы заслужить,  
              А за это наши жены будут крепче нас любить.  
              Марш вперед, вперед на немца, сторонись, честной народ,  
              Очищайте путь-дорогу, артиллерия идет!»

Таким же образом автор преобразует известные тексты и в первой части повествования, где рассказывает о своих молодых годах, проведенных в деревне. Это песня ямщика «Ненаглядная Дуняша, белый свет моих очей...» (л. 35), причитания невесты «Уж вы, милые подружки, дорогие вы мои, / Пролетели, миновали золотые мои дни...» (л. 149 об.), песня девушек на расплетание косы невесты «Что не в трубоньку трубили рано-рано поутру, / Это Машу сговорили поздно-поздно ввечеру...» (л. 151), песня на свадьбе:

л. 154      Что не голубь сизокрылый по поднебесью летал  
                  И не сизую голубку для сожительства искал.  
                  То искал себе невесту наш Григорий господин,  
                  Свет по отчеству Филатьич, молодой, пригожий сын...

Вспоминает Григорий и песни непутевой своей питерской юности: арестантскую песню в вагоне «Скука, скука жить в разлуке мне, любезная моя. / Сколько горя, сколько муки перенес на сердце я...» (л. 256 об.), песню заключенного на этапе «Загубил свою свободу я, мальчишка молодой, / И сосватал злую долю своей собственной рукой...» (л. 257). Переделывает Кругов и народные поговорки и пословицы, которые тут же подгоняет под размер своей стихотворной строки. Столь же безапелляционно Кругов смещает ударения в словах, чтобы сохранить в строке собственный ритм. Иногда он вообще избавляется от «лишних» гласных в слове ради сохранения ритма в строке. Эти нехитрые авторские приемы составляют одну из характерных особенностей художественного стиля Григория Кругова.

Если принять на веру, что Кругов сочинил свою стихотворную летопись в период между 1918 и 1923 годами, как он сам сообщает об этом на л. 1 своей рукописи, не может не удивить то, насколько точен и памятьлив автор на детали. А ведь он не был профессиональным литератором. Особенно удивляют строки, посвященные фронтовой обстановке. Здесь встречается множество местных географических названий (иногда в авторской огласовке), а также дат, имен военачальников и офицеров и прочих фактов, легко проверяемых по фактографии войны и удостоверяемых по документам. Кругов и в этом вопросе объективен и честен: сочиняя свою книгу, он пользовался своим фронтовым «альбомиком»:

л. 397      Впрочем, я имел альбомик вроде книжки записной,  
                  Небольшой карманный томик, и писал в него порой  
                  Впечатления событий, излагал их, как умел,  
                  На различные мотивы и не раз в походах пел.

Здесь важно отметить, что автор записывал *впечатления*, а не факты, ибо именно впечатления, т. е. эмоциональная память, помогали ему впоследствии восстановить детали событий.

В череде фронтовых событий, описаний вражеских артобстрелов, заботы санитаров о раненых, минут затишья и изнурительных переходов, окопных тягот и прочих ужасов войны вспоминает Кругов и встречи с разными соотечественниками, составлявшими огромную русскую армию. Среди них — военный врач доктор Полюхов, оказавшийся находчивым и храбрым офицером, и добрый фельдшер Савинов, под началом которых служил санитаром Григорий Кругов. Отмечен автором и генерал-майор Николай Васильевич Коханов:

л. 330 об. ...Наш бригадный командир,  
Генерал-майор Коханов, обожаемый кумир  
Для меньшого офицерства, по стратегии делец,  
По находчивости гений, для солдат — родной отец.

В контраст к ним описаны поручик Вышибалов, грубостью и высокомерием которого был глубоко уязвлен солдат Кругов, и вечно пьяный адъютант полка, самодур, отказавший выдать сапоги санитару, и его денщик Иван, обличивший барина, и казак, покончивший жизнь самоубийством, будучи под арестом за изнасилование еврейской девушки. Упомянуты нелицеприятно Великий князь Николай Николаевич, граф С. Ю. Витте, генерал П. К. Ренненкампф, генерал Чистяков. Встречал Кругов на фронте и лазаретные повозки санитарного поезда В. М. Пуришкевича.

Как редкие веселые минуты вспоминает Григорий солдатскую пляску с девушками в карпатской деревне или анекдот о близоруком подполковнике, пригрозившем арестом поварскому черпаку, который он принял за невежу-рядового.

Некоторые встречи на фронтовых дорогах остались наиболее памятные. Такой оказалась встреча с солдатом-возчиком, подхватившим к себе на повозку отставшего от своих и изнуренного плутаниями по горам Кругова. В пути у них происходит беседа о вере, и возчик, старовер сарматский, излагает Григорию мысли о расколе и никонианах:

л. 410 об. Я смекнул, что мой возница был природный старовер,  
И поэтому не принял никаких для спора мер,  
А решил совсем о Боге ничего не рассуждать,  
л. 411 Уклониться этой темы, // больше слушать и молчать.  
<...>

После нашего привала и ночлега под кустом  
Я достиг до Перемышля и простился с возчиком.  
Дай тебе здоровья, Боже, добрый русский человек,  
Твоего ко мне участия не забуду я вовек.

Солдат Григорий Кругов был, несомненно, глубоко верующим православным крестьянином. К Богу он обращается, как и все солдаты, в страшные минуты, когда кажется, что смерти не миновать и единственное спасение в Нем. Григорию с детства были хорошо знакомы церковные правила, псалмы и молитвы, которые он неоднократно цитирует и *преображает* в своих стихах (Псалом 90-й «Живый в помощи Вышняго...», Псалом 50-й «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей...», Трисвятое «Святый Боже, Святый Крепкий, Святый Безсмертный, помилуй нас» и др.) Слова традиционных молитв Кругов переделывает так же, как слова народных песен, подстраивая их к ритму строки.

Война шла, месяц за месяцем испытывал на себе Кругов все ее тяготы, среди которых самыми удручающими были тяготы отступлений, бездарность командования, отсутствие боеприпасов, слухи о предателях. Вместе с отступающими русскими полками шли на восток в Россию и беженцы, эпизоды встреч с которыми описаны Круговым с особой щемящей жалостью:

- л. 428 об. Вот еврейка молодая, лет семнадцати на вид,  
Подошла ко мне и плачет, а сама, как жар, горит.  
Стыдно ей меня, солдата, но решилась подойти,  
Голод совести не знает и на всё велит идти.
- л. 429 // «Добрый пане, — она шепчет, — я ужасно есть хочу,  
Денег <нет> при мне ни гроша, но я ... телом заплачу...  
Только с голода не дайте жизнь навеки погубить,  
Умереть ужасно, страшно, в мои годы надо жить...  
Накормите, добрый пане, и я вся отдамся вам,  
Свою девичью стыдливость за насущный хлеб продам.  
Вот уйдем сюда в овражек, чтоб не видно было нас!» —  
Прошептала она тихо, и из карих ее глаз  
Градом слезы покатались... Я не знал, на что пойти,  
Чем помочь и от паденья как несчастную спасти.  
Больше хлеба в моей сумке не осталось ни куска,  
Да и денег не имелось у меня ни пятака.  
Как тут быть? Но в это время доктор Полюхов догнал,  
И ему я все подробно о несчастной рассказал.



л. 429 об. Он достал тотчас бумажник, // вынул двадцать пять рублей,  
 Подал плачущей еврейке и сказал, давая ей:  
 «На, купи, голубка, хлеба: у солдат у многих есть.  
 И не плачь, не падай духом, береги девичью честь...».

Кроме сочувствия к беженцам, безвинно попавшим под кровавые жернова войны, Кругов с благодарностью и уважением вспоминает добрых местных жителей. Среди них — русин пан Ян, евреи из Перемышля, русинка Катря, белорусы Ян и Гануся, дававшие русским солдатам кров и ночлег.

Судьба солдата приводит Григория Кругова в деревню Залесье, что в окрестностях белорусской Сморгони. Здесь после страшных боев лета 1915 г., описанных Круговым, немцы применили новое средство ведения войны:

л. 444      По от дум и размышлений меня доктор оторвал.  
 Он, запыхавшись, в палатку, озабоченный, вбежал.  
 «Братцы! Живо поднимайтесь! — крепко спящих он будил. —  
 Приготавливайте маски, немец газы к нам пустил.  
 Жизнь в опасности, спасайтесь! Из палаток выходите!  
 Хладнокровнее, как можно осторожней, не спешить!  
 Никуда не расходиться, а на месте всем стоять,  
 По оврагам не скрываться, на земле ни-ни лежать.  
 Газ идет всегда понизу и садится на леса,  
 На овраги и болота, где есть влага и роса.  
 Оставляет за собою иногда ужасный след,  
 Все живое умерщвляет, ничему пощады нет.

л. 444 об. Повнимательнее слушать // и команду! Если газ  
 Будет близко, не волнуйтесь! Одевать не торопясь,  
 Чтобы маски прилегали, по возможности, плотней.  
 В этом суть всего спасенья жизни каждому своей».  
 Все вокруг зашевелилось, приготовились и ждем.  
 Немец начал по окопам орудийным бить огнем.  
 Загорелась солома, прикрепленная к столбам,  
 Это был сигнал условный всем ближайшим войскам,  
 Чтобы маски надевали, если жизнь всем дорога,  
 И готовились атаку встретить дерзкого врага.  
 Раздалась команда вскоре офицера: «Слушай, газ!»  
 Растянули мы рязину и одели все зараз.  
 Мне сначала показалось очень душно, и едва  
 Я долой не сорвал маску, закружилась голова.

л. 445 // Но, однако ж, удержался на ногах и устоял,  
И спасительной рязины с своего лица не снял.  
И поэтому остался жив на свете и сейчас,  
Но случись неосторожность, и никто бы жизнь не спас...

В эти дни свидетелями ужасной газовой атаки немцев под Сморгонью, описанной деревенским поэтом, солдатом санитарной команды Григорием Круговым, оказались два других русских литератора: начальник пулеметной команды подпоручик Михаил Зощенко и старшекласник-гимназист, вольноопределяющийся 1-го разряда канонир Валентин Катаев, дважды раненый и отравленный газами. Причем Зощенко также был отравлен газами, но, несмотря на боли в сердце и сильнейшие приступы кашля, он продолжал оставаться в строю. За мужество и отвагу, «проявленные в делах против неприятеля» в этом бою, он был удостоен ордена св. Станислава 2-й степени с мечами. Там же, в деревне Залесье, был расположен фронтовой госпиталь, в котором руководила оказанием медицинской помощи пораженным и раненым графиня Александра Львовна Толстая, дочь Льва Толстого. Едва ли упомянутые господа обратили внимание на рядового санитаря Кругова, но как причудливо пересеклись ветви древа русской литературы под белорусской Сморгонью!<sup>2</sup>

Навсегда потрясенный увиденным, Кругов напишет позднее:

л. 438 об. Слишком памятен остался мне один кровавый бой  
л. 439 Под деревню Залесье, // полуночною порой.  
И удушливые газы не забыть мне никогда!  
Сколько жизней они взяли, сколько сделали вреда,  
Что подробно эти жертвы описать я не могу,  
Лишь скажу сто раз: проклятье зверю кайзеру, врагу.  
Предо мной проходят тени всех отравленных людей,  
Вижу я у рта их пену и агонии смертей.  
Слышу стоны и проклятья умирающих солдат  
Тем злодеям бессердечным, что придумали сей яд.  
И невольно мне приходят мысли в голову о них:  
Отчего не покарает Бог мучителей таких?  
О, великие тираны, поднимите к небу взор  
И покайтесь в злодеяньях! Вам уж пишет приговор

---

<sup>2</sup> Уместно вспомнить, что другой русский поэт из крестьян, Сергей Есенин, также служил в 1916 году в российской армии санитаром в царско-сельском военно-санитарном поезде.

Та могучая десница, что из бездны бытия  
Извлекла для блага жизни вас. И праведный Судья  
л. 439 об. // Не простит вам злодеяний, и замученный народ  
Сам придумает вам кару, час возмездия придет.  
Кайтесь, лютые вампиры, пока время не ушло,  
А то близок день расплаты за содеянное зло.

Еще не одну газовую атаку придется пережить Кругову, не раз смертным ужасом займется крестьянское сердце. Размышления о солдатской доле выливаются у Кругова в такие строки:

л. 435 об. На войне из лыка счастье: всё берешь — и сразу стоп:  
Нынче крест на грудь повесил, а наутро пуля в лоб!  
Без огня и солнца сушит чужа дальняя сторона.  
Без печали сердце крушит у солдатика она.  
Дождь осенний его мочит, снег лицо ему сечет,  
Тело бело ветер знобит, солнце красное печет.  
Рвутся с грохотом снаряды, пули, как пчелиный рой,  
Свищут жалобно и плачут, смерть неся над головой.  
Муки, стоны, кровь и раны православный воин зрит,  
Только Бог один от смерти горемычного хранит.

Между тем наступил судьбоносный 1917 год. Кругов пишет:

л. 445 Так-то шли дела на фронте, день за днем, за ночью ночь!  
л. 445 об. // За неделёю неделя уходили грустно прочь.  
Снова точно в воду канул и еще кровавый год,  
В этот год у нас случился на Руси переворот.  
Рухнул-пал самодержавный строй Романова царя,  
Занялась святой свободы долгожданная заря.  
Все темницы растворились. Пожилые и юнцы,  
Из застенков на свободу вышли прежние борцы.  
А в темницы под запоры, где томилися они,  
Все изменники и воры за дела свои пошли.  
Имена людей идейных облетели край родной  
И проникли за пределы нашей родины святой.  
Все чего-то дожидали в жизни лучшего тогда  
И совсем не замечали, что стране грозит беда.  
Та беда — во всём разруха и гражданская война!  
л. 446 Вот пред пропастью какою // очутилася страна.  
Впредь Россию ожидали смуты, распри и раздор,  
Агитации мерзавцев и отечества позор.

Весной 1917 года Григория Кругова выбирают в солдатский комитет, и он на себе в полной мере испытывает, что значат «агитации мерзавцев и отечества позор». В ходе Февральской революции Петросоветом были учреждены на фронте выборные комитеты из представителей нижних чинов российской армии. Комитетам фактически должны были подчиняться все воинские части. В армии отменялось единоначалие и все оружие передавалось в распоряжение и под контроль солдатских комитетов. В результате на фронте началась анархия, массовое дезертирство, солдаты отказывались идти в наступление и устраивали самосуд над офицерами.

В этих условиях Григорию Кругову удалось добиться возможности пройти медкомиссию, которая по болезни демобилизовала солдата, и уже летом 1917 года он направляется в родную деревню.

По дороге, уже совсем недалеко от родных мест, Кругов заходит в трактир. Демобилизованного воина окружают односельчане и жадно расспрашивают о войне. Григорию пришлось произнести для крестьян целую казенно-патриотическую речь о войне до победного конца, в чем он уже потом честно раскаялся:

- л. 453 Я рассказывал в трактире, что войну нельзя кончать,  
Что с союзниками нужно до победы воевать.  
А на самом деле думал обратное совсем,  
Что войну бы кончить надо, надоела она всем.  
Что и сам я ненавижу эту бойню больше всех  
И считаю не за благо, а за самый тяжкий грех.  
Что в войсках о примиреньи агитацией пошли  
И что многие братанье со врагами завели.  
Не желают больше драться и на немца наступать  
И при первой неудаче могут ружья побросать.  
Словом, дело не из важных, до победы далеко,  
И врага уже осилить не особенно легко.  
Словом, самой сущей правды никому я не сказал,
- л. 453 об. Чтобы дух патриотизма // у народа не упал.  
Разглашать о всем солдату непристойно, думал я,  
Пусть о всем узнают после, только лишь не от меня.

То, о чем мечтал Григорий все фронтовые годы, сбывалось. Он возвращался домой, к жене и детям, возвращался в родную Ямышевку:

- л. 455 Для меня на белом свете нет ни краше, ни милей,  
Ни привольней, ни дороже милой родины моей.  
Много видел я на свете деревень больших и сел,

Но такой, как Ямышевка, не видал и не нашел.  
 Всё-то, всё мне там знакомо, на чего я ни взгляну.  
 На реку ли Кисьму выйду, в лес ли темный заверну,  
 В чистом поле ли на пашне там хожу я за сохой —  
 Всегда благословляю край привольный и лесной.  
 В Ямышовке я родился, из младенца подрастал,  
 В Ямышовке из пеленок мальчуганом крепким стал.  
 В Ямышовке моей няней моя бабушка была,  
 По полям со мной гуляла, по лугам цветы рвала.  
 В Ямышовке я мальчишкой был у стада пастухом  
 И из той же Ямышовки в Петроград свезен потом.  
 В ней гулял я, веселился, в ней при юности любил,  
 В ней родителей лишился, на кладбище схоронил.  
 Там в родной избе женился, там я прижил и детей.  
 Так уж как не дорожить мне милой родиной моей?  
 Ты, родная деревенька, Ямышовочка моя,  
 Из далеких стран скитальца, приюти скорей меня!

Трогательные сцены возвращения солдата в родную избу, первая встреча с родными проникнуты искренним умилением:

- л. 455 об. Я поднялся на крылечко, дверь была затворена,  
 Но не заперта: забыла запереть ее жена.  
 Было тихо. Дети спали в старой горнице. Их мать  
 Тоже, за день утомившись, начинала уж дремать.  
 Чтоб от сна не потревожить ни жену и ни детей,  
 Я прошел в жилую избу полегоньку и скорей  
 Сел и начал разуваться у старинного стола.  
 «Пусть не знает, что я прибыл!» — мысль мне в голову пришла.  
 «Вот разденусь и разуюсь, да на лавке и усну,  
 То-то завтра утром рано удивлю свою жену!
- л. 456 Как пойдет доить корову, // за подойником зайдет,  
 Вот тогда ей диво будет, я уж знаю наперед.  
 Ахов, охов и расспросов сколько будет, Боже мой!  
 Как, откуда я явился, и надолго ли домой?  
 Словом, будет интересна наша встреча», — думал я.  
 Но, однако, неудачна вышла выдумка моя.  
 На сенях слышав шорох, встрепенулася жена,  
 И в одной ночной рубахе в избу бросилась она.  
 Отворила дверь и стала, с удивлением глядя,  
 Как на выходца какого, и руками разводя.  
 Наконец, ко мне шагнула и сказала: «Боже мой,

Да тебя ли это вижу я, голубчик дорогой!?  
Здравствуй, Гриша!» — «Здравствуй, Маша! Здравствуй, милая моя!  
Настрадалась ты, голубка, в эти годы без меня!»

л. 456 об. // И я крепко ее обнял и в уста поцеловал,  
И от радости заплакал, как — и сам не замечал.

«Песней 91» заканчиваются главы книги Григория Кругова, посвященные войне. Счастье солдата, вернувшегося целым с жестоких фронтов Первой мировой войны, недолго длилось. Кругов вновь окунулся в крестьянский быт, но ему было трудно поднять свое бедное хозяйство. Он пытается найти дополнительный заработок. Его, как бывшего фронтовика, крестьянский сход выбирает в местную милицию. Но, несмотря на умение написать протокол и провести дознание по происшествию, дело это — разбирать дрязги, наживать врагов — оказалось не для его натуры. С приходом новой власти его заставляли идти уж совсем против совести. Эту свою деятельность, начатую еще при Керенском, Кругов совсем уж невзлюбил:

л. 462     А когда Советы взяли власть верховную над всем,  
То уж делать нужно стало против совести совсем:  
То обыскивать квартиры, то товар конфисковать,  
То крестьянские пожитки и скотину отбирать,  
То гоняться, как собаке, дезертиров забирать,  
Не щадя родного брата, и на службу отправлять,  
То по новому закону с многих требовать налог,  
Обирать капиталистов. Но я этого не мог!

В Песне 93 размышления Кругова приводят его к грустным выводам о том, как жестоко ошибся народ, поверивший посулам демагогов о свободе:

л. 463 об. Но жестоко я ошибся, и ошибся весь народ!  
Никто правильно не понял всем обещанных свобод.  
Зашумели, загалдели, как безумные в бреду,  
Как пчелиный рой без матки, и накликali беду.  
Появились злые люди, пропаганды навели,  
На два лагеря разбились, друг на друга в бой пошли.  
И в борьбе междоусобной много крови пролилось,  
Пало юношей немало, протекли потоки слез.  
Говорят давно, что воля до неволи доведет  
И не радости, а горе человечеству несет.

Как размыслить хорошенько, так, пожалуй, что и так.  
Русский вечно с простотою попадаетея впросак!

Вместе с кровавыми междоусобицами в привычный крестьянский мир приходит новое горе — страшный голод, тиф, произвол властей, спекулянты, разруха:

л. 465 об. Заперлись повсюду лавки, прекратился весь товар,  
Ни иголки, ни булавки — всё рассеялось, как пар.  
Ни угля, ни керосина и ни ложки, ни горшка.  
Задымилася лучина снова в хате мужика!

Чтобы прокормить семью, Кругову приходится прибегнуть к примитивному товарообмену, но и, променяв солдатское белье на картошку, ему не удается вылезти из нужды. Он обращается к местному традиционному промыслу: режет деревянные ложки, точит веретена, мучительно ищет выхода из беспросветного существования.

Подробности революционных перемен почти не запечатлены в его стихах, и, кажется, неслучайно: ведь он пишет последние главы своей книги уже в период всевластия советской цензуры, после 1918 года. Крестьянская осторожность оберегает обычно объективного автора от излишней откровенности.

И еще одна особенность: в книге Григорий Кругов предстает глубоко религиозным человеком. Его песни, особенно фронтовые главы, наполнены молитвенными обращениями к Богу, точнее, — собственными его, Григория Кругова, переделками традиционных православных молитвословий, «подогнанными» под ритм и размер стихотворной строки. При этом, однако, в тексте отсутствуют частные подробности обрядовой церковной стороны, описания которых можно было бы ожидать от ярославского крестьянина.

Неизбывная бедность, неудачи в предпринимательстве заставляют Григория Филатовича вновь обратиться к знакомому ремеслу, и он уезжает в Питер, где устраивается на работу в переплетную мастерскую.

Между тем, Кругов постоянно пишет стихи, и в его тетрадке набралась уже сотня текстов. Его не покидают надежды опубликовать стихи, он мечтает о продаже своей книжки. Случай помог Кругову приступить к осуществлению мечты. По просьбе товарища по мастерской Фридриха Рудо Григорий читает ему стихи из заветной тетрадки — и Рудо высоко оценивает поэтические опыты Кругова. Ободренный поддержкой товарища, Кругов впервые пытается опубликовать свои стихи. Он отдает тетрадку в бюро печати — и через десять дней получает

отрицательный отзыв. Чиновник из бюро выдал ему назидательные рекомендации:

- л. 476 об. «Темы слишком устарели, веет горем и тоской.  
Вы пишите веселее, что-нибудь про новый строй.  
Власть советскую хвалите, обличайте кулаков,  
Буржуазию срамите, обличайте и попов».

В горьком разочаровании и тоске Кругов порвал тетрадь со стихами на набережной Невы. Чтобы расстаться с иллюзиями, он гонит мысли о стихах от себя прочь и изнуряет себя работой. Опять несчастья сыплются на него. То на Малой Морской он падает в голодный обморок и оказывается в больнице, то некий Иван Мамаев, сосед по комнате, весельчак, плут и балагур, выманивает у него деньги в долг, крадет у Григория последние скудные сбережения, накопленные для детей, и бесследно исчезает.

В последней, 97-й, главе книги, удрученный мрачными предчувствиями, Кругов рассуждает о неосуществленных мечтаниях, итожит прожитую жизнь. В заключительных строках он обращается к своей грустной музе и заканчивает книгу ироничными словами:

- л. 498 об. Вот и всё повествованье жизни горестной моей —  
Вплоть от самого начала и до ныне сущих дней.  
Всё здесь мелочи, отрывки незаконченных речей,  
Да и вся-то жизнь, читатель, состоит из мелочей.
- л. 499    Всё пробелы, сокращения, // да нельзя иначе быть.  
Коль писать о всем подробно, так и в книге не вместить.  
<...>
- л. 499 об. Вся воспетая стихами жизнь несчастная моя  
Есть не вымысел, не сказка, не фантазия своя.  
А всё истина святая и не шутка, не игра,  
И не брызги на бумаге своевольного пера.

В последнем своем обращении к детям (1923 г.) автор завещает не только прочитать в «научение», но и издать книгу своих песен. В советское время этого едва ли можно было ожидать. Во вступлении к Песне 66 Кругов, со свойственной ему наивной прямоотой, сокрушенно признавал:

- л. 323 об. Недоступно, невозможно в жизни счастье бедняку,  
А тем более — простому из деревни мужику.  
Много в мире самородков по таланту и уму,



---

## НЕИЗВЕСТНЫЙ КРЕСТЬЯНСКИЙ ПОЭТ ГРИГОРИЙ КРУГОВ

Только люди их не ценят и не верят никому.  
Есть дельцы, творцы искусства, есть работнички земли,  
Есть певцы народных песен у сохи и в наши дни.  
Только выбиться из мрака удается им не всем,  
Поживут — и умирают, не замечены никем.  
Вот и я на белом свете для поэзии рожден,  
Но, к великому несчастью, даже в школе не учен.

Повествование о горькой доле Григория Филатовича Кругова более семидесяти лет оставалось неизвестным, и лишь теперь, когда готовится издание его рукописи,<sup>3</sup> автор смог бы наконец уповать на справедливость.

---

<sup>3</sup> Главы 59–91 книги Григория Кругова «Горькая доля, или Песни о моей жизни» готовятся к изданию в сборнике «Первая мировая война в устном и письменном творчестве русского крестьянства» (СПб., 2014 г.).

## Ольга Берггольц и Борис Пастернак: «Три дня была влюблена...»

15

апреля 1947 года Ольга Берггольц написала Пастернаку: «Дорогой Борис. Мне кажется, что осенью я уже говорила тебе, что пишу тебе письмо в течение целого года, с той весны. Пишу — и либо не дописываю, либо не отправляю».<sup>1</sup>

«Та весна» — это март-апрель 1946 года, когда состоялось близкое знакомство Ольги Берггольц и Бориса Пастернака. Шли последние месяцы относительной послевоенной «свободы», когда советская интеллигенция еще надеялась на новую жизнь, которую заслужил народ своей великой победой.

В конце марта 1946 года в Москву приехала группа ленинградских поэтов. «Литературная газета» писала, что 3 апреля Николай Тихонов будет вести вечер в Колонном зале Дома Союзов. Выступать должны были Анна Ахматова, Ольга Берггольц, Николай Браун, Михаил Дудин, Александр Прокофьев и Виссарион Саянов. Ленинградцы выступают также в Центральном офицерском доме летчиков, в Доме актера и в других аудиториях столицы.

О тех встречах осталось много восторженных записей.

Из воспоминаний В. И. Виленкина:

Мы с Вадимом Шверубовичем попали на самый парадный, первый вечер — в Колонном зале Дома Союзов. Какое же это было торжество, какой незабываемый светлый праздник русской поэзии! Сколько здесь собралось в этот вечер военной и студенческой молодежи, какие славные мелька-

---

<sup>1</sup> Впервые опубликовано: Вспоминая Ольгу Берггольц. Л., 1979; вторично: Ольга: Запретный дневник. СПб., 2010. С. 234–239.

ли лица, как забиты были все входы в зал, как ломились хоры и ложи от наплыва этой толпы юношей и девушек с горящими глазами, с пылающими щеками. Каким единством дышал этот зал, хором подсказывая Пастернаку, то и дело, забываемые им от волнения слова, вымаливая у Ахматовой еще, еще и еще стихи военных лет, стихи о Ленинграде, стихи о любви. Она и здесь, в Колонном зале, читала негромко, без жестов, чуть-чуть напевно, стоя в своем простом черном платье и белой шали у края эстрады.<sup>2</sup>

Очень любопытен в этой связи рассказ Марии Белкиной, который она привела в книге «Скрещенье судеб», о том, как происходил вечер в гостях у Пастернака в эти самые дни.

Это произошло в 1946 году весной; тогда в Колонном зале состоялся знаменитый вечер поэзии, на котором выступали Ахматова и Пастернак, и их тогда не отпускали со сцены, требуя еще и еще стихов, а выступавших был длинный список. Зал был так набит, что и проходы все были заполнены людьми. Анна Андреевна выступала в черном платье и белой шали с длинной бахромой. Потом в этой же белой шали на плечах она сидела за столом у Бориса Леонидовича в Лаврушинском переулке. После обеда — а может быть, ужина — накрывали к чаю. Анна Андреевна сидела на тахте, и рядом с ней Олечка Берггольц, она тогда была очаровательна, остра, весела, поминутно вскидывая льняное крыло волос, которое падало ей на глаза, рассказывала что-то смешное, и Анна Андреевна ей ласково улыбалась. Там же, на тахте, рядом с Олечкой уселся Тарасенков, он был еще в форме офицера Балтийского флота. Были и еще гости, но кто именно — не помню. Борис Леонидович то появлялся в комнате, то исчезал. Где-то там, в коридоре или в другой комнате, зазвонил телефон, и Борис Леонидович снял трубку. Потом он появился в дверях и, несколько смущаясь, стал объяснять, что это звонит Вертинский.

— Вертинскому кто-то сказал, он от кого-то услышал, словом, он знает, что здесь сейчас Ахматова... Это становится просто невыносимым, все всё знают, все всё слышат, что делается у тебя за стеной, за запертой дверью! Ты живешь, как под стеклянным колпаком, так невозможно больше, так невыносимо жить... Я не скрываю, что у меня Ахматова, я горжусь тем, что

---

<sup>2</sup> Виленкин В. В сто первом зеркале. М., 1990. С. 21.

у меня Ахматова... Но зачем же об этом надо говорить... И при чем тут Вертинский? А может быть, Ахматова не хочет видеть Вертинского, и это надо будет ему объяснять... Он преклоняется перед Ахматовой, он просит, нет, он умоляет разрешить ему приехать и поцеловать руку Ахматовой...

Гости шумели, смеялись, говорили все разом, а Борис Леонидович терпеливо ждал у дверей.

— Ну, так как же быть, как же мы поступим, Анна Андреевна, пускать его или не пускать?

— Пускать, — сказала Анна Андреевна, — пускать, мы поглядим на него, это даже интересно.

— Но, может быть, кому-то это неприятно?.. Может быть, кто-то не хочет видеть Вертинского? Вы скажите, — говорил Борис Леонидович.

— Пускать, пускать! — отвечали все хором.

Пили чай, когда пришли Вертинские, она тоненькая, с каким-то странным, загадочным птичьим лицом — огромные холодные глаза и широкие разлетающиеся брови. Она потом играла в одном фильме птицу Феникс, и лицо ее, казалось, было создано специально для этой роли. Он высокий, статный, с мучнисто бледным большим лицом, с залысинами надо лбом, за которыми не видно волос, безбровый, безресничный, с припухшими веками, из-под которых глядели недобрые студенистые глаза, и тонкий прорез рта без губ. Он поставил бутылку коньяка на стол и попросил разрешения поцеловать руку Анны Андреевны. И Анна Андреевна театральным жестом протянула ему руку, и он склонился над ней. Все это походило на спектакль, где я, сидевшая в стороне от всех, за другим концом стола, была, как в зрительном зале. Гостям, видно, не понравился Вертинский, не понравилось и то, что он приехал со своей бутылкой коньяка, а теперь, откупорив бутылку, хотел всем разлить коньяк. Все отказались и наполнили бокалы вином. И он, налив коньяк себе и жене, произнес выпретенный и долгий тост за Анну Андреевну, и его длинные тонкие руки взлетали и замирали, и из рюмки не расплескалось ни капли коньяка. Я была уже на его концертах, и меня тогда поразила его артистичность и умение «держат» зал. Но здесь он взял неверный тон и, должно быть, понимал это, но не мог уже отступить. Олечка, не выдержав, шепнула что-то. Анна Андреевна повела в ее сторону глазами, и она притихла, уткнувшись в плечо Тарасенкову. Когда Вертинский кончил, Анна Андреевна благосклонно кивнула ему головой и, отпив глоток, поставила бокал на стол.

И почему-то Вертинский сразу стал читать стихи Георгия Иванова о любви к России. Было ли это связано с тостом, хотел ли он заполнить возникшее напряженное молчание — не помню. Помню, что он стоя читал стихи и, закончив их, заговорил о том, что никто из нас здесь — в России — не мог любить Россию так, как любили они Россию *там...* Я видела, как Борис Леонидович, чуя недоброе, растворился в темном коридоре. Тарасенков рванулся что-то сказать, а Олечка дернула его за рукав, она сама хотела ответить Вертинскому. Но всех предупредила Анна Андреевна. Она поднялась с дивана и, поправив шаль на плечах, сказала, что здесь, в этой комнате, присутствуют те, кто перенес блокаду Ленинграда и не покинул город, и в их присутствии говорить то, что сказал Вертинский, по меньшей мере бестактно и что, по ее мнению, любит Родину не тот, кто покидает ее в минуту тяжелых испытаний, а тот, кто остается вместе со своим народом на своей земле.

Не знаю, быть может, Олечка или кто другой записали и более точно.

— Уйдем отсюда, нас здесь не принимают, — прошептала птица Феникс.

Анна Андреевна, окончив говорить, села, и влюбленная в нее Олечка бросилась целовать ей руки.<sup>3</sup>

Видимо, те дни и стали одними из самых счастливых для Ольги Берггольц. Они были все вместе — она, Ахматова и Пастернак. Дышали одним воздухом, чувствовали одно и то же.

В своих дневниках Ольга напишет спустя несколько лет:

8/XI–52. С тяжелым инфарктом лежит Борис Пастернак. До сих пор со счастьем вспоминаю, как в 46 г. я два или три дня была влюблена в него, счастливой, платонической, абсолютно сумасшедшей, юной влюбленностью, и наслаждалась этим чувством. Он предложил мне перейти на ты, и мне казалось, что это всё равно, что перейти на ты с громом, с летним ливнем, — так много с самой юности значили для меня его стихи, так они были слиты с моей жизнью.<sup>4</sup>

В уже опубликованном письме к Пастернаку от 15 апреля 1947 года Ольга писала, что целый год с «той весны» вынашивала свой ответ

---

<sup>3</sup> Белкина М. Скращенье судеб. М., 2008. С. 386–392.

<sup>4</sup> РГАЛИ, ф. 2888, оп. 1, ед. хр. 371.

к нему. Тогда они после брудершафта («брудершафт со стихией») перешли на «ты», что ее очень смущало. Она рассказывала ему, что письмо может получиться любовным, потому что она с молодости жадно любит его стихи и его самого. Она рассказывала, как читала его книгу вместе с погибшим Николаем Молчановым, какую радость доставляли им его стихи.

А 24 апреля 1947 года Борис Пастернак отвечал ей:

Дорогая Оля! Я всегда мечтал получить письмо от тебя, но и смелейшие мечты мои никогда не залетали так далеко. Спасибо тебе за то, что ты так щедра, так горяча, так сильна, отдала в мою собственность свою фантазию, свою философию и так много подарила от своего таланта. Мне очень легко отвечать тебе, потому что и во всех отношениях отвечаю тебе полной взаимностью, и я в том возрасте, когда это можно говорить открыто без каких-либо потрясений в окружающем мире. Ты помнишь, как я радовался и гордился твоим соседством на вечере и как солидаризировался с одной из твоих слушательниц, приславших тебе розовую влюбленную записку в университете.

Мне очень хочется прочесть тебе всё, что написано из романа (так я его всегда читаю, и никого не утомляет). Если Вы не на абсолютных ножах друг с другом, то узнай у Спасского, когда он думает в Москву, и, как в арифметической задаче с поездом, надо будет в точке вашей встречи устроить какое-нибудь из московских чтений.

Я не кинулся отвечать тебе моментально, потому что поверил твоему обещанию в письме, что ты приедешь в середине апреля. Сегодня я проверю состоятельность этого утверждения у твоей сестры, и вот стараюсь на бумаге изобразить степень своего восхищения тобою.

На Страстной в одном доме на мое чтение артист Коневской принес мне маленькую, драгоценную записку от А. А. Как мне стало легко читать! Словно поставили на стол большую светоносную лампу. Ты страшная умница и прелесть, желаю тебе радости во всем. Твой Б.<sup>5</sup>

Письмо явно было написано совсем не в той интонации, в какой говорила с Пастернаком Ольга Берггольц. Свою горечь она высказала в дневнике:

---

 <sup>5</sup> Там же, ед. хр. 831.

7.5. 1947. Получила сегодня очень милое письмо от Пастернака, которое почему-то всё же показалось мне немножко официальным, или усталым.

Я чужой ему человек, чужого ему мира, конечно. Но его поэзия — часть моей души, часть любви с Колей. Вспоминала <нрзб.> эти дни — и Колю, юношей, безмерно красивого и прекрасного, на островах, среди влажных берез и сырой травы...

Боже мой, неужели всё это так и уйдет, так и «потонет в фатисействе», неужели с этим надо будет проститься еще при жизни?<sup>6</sup>

Прошло меньше года после ждановского постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград».

А Пастернак словно ничего не слышит. В то время, когда Ольга делает запись в дневнике, он живет чтением глав друзьям и знакомым из своего растущего романа. Все это происходит под непрерывную ругань его в газетах. Фадеев почти во всех выступлениях, поминая Ахматову и Зощенко, героев печально известного ждановского постановления, непременно присовокупляет к ним имя Пастернака. Власть хотела получить реакцию от Пастернака и предъявить ее Западу, но ему это было абсолютно безразлично. Тогда его решили разбудить статьей А. Суркова «О поэзии Бориса Пастернака», вышедшей 21 марта 1947 года в газете «Культура и жизнь», где снова и снова говорилось о том, что поэт отстал от современности, о полной невнятице того, что он пишет. Сурков не терпел Пастернака и давно ждал своего часа. И вот в марте 1947 года, после проработки Пастернака в «Правде», не дождавшись от него отмежевания от «ахматовской линии», Сурков выступает с разоблачением поэта-отшельника.

Газета «Культура и жизнь» была создана ЦК для решения кардинальных вопросов по литературе и искусству, в народе ее называли — «Александровский централ», по фамилии главного редактора советского философа Г. Александрова, на время вошедшего в фавор. Правда, его восхождение резко закончится в 1947 году, когда его сменит на посту новый бесцветный чиновник с большим будущим — Михаил Суслов.

По законам того времени, статья, напечатанная в органе ЦК, требовала от Пастернака немедленного ответа.

Ольга Берггольц с горечью откликается на грубый газетный окрик Суркова дневниковой записью от 23/III-47:

Ну, а как же все-таки не пить после такой статьи, как сегодня в «Культуре» — о Пастернаке?! Хорошо, если еще только

---

<sup>6</sup> Там же, ед. хр. 368.

запешь, — а ведь надо бы вешаться! Феномигин не помогает, хотя сейчас приняла уже второй порошок, чтоб не хотеть спать после обеда. Тяжелая голова, а надо кончить 2 акт. Нет, я лгу. Всё, что пишу — ложь. Потому что стыдно писать “ее” — после таких статей. Если б это были частные мысли Суркова: нет, это правительственная травля чудеснейшего и, в сущности, глубоко-безобидного поэта. Его травит наш мудрейший ЦК...

И в той же газете — «письма читателей» — о «Девушке моей мечты».

Надо было убить Ахматову и Зощенку, и почти убить Пастернака (теперь, кажется, убивают совсем) — за безыдейность — для того, чтобы пустить на экраны всей страны антихудожественный, кабацкий, блядский, геббельсовский фильм. Трудно вообразить себе что-либо пошлее и растленней этой картины. Но наше расцветшее кино дало полмиллиона убытка, и конечно, все высокие идейные соображения пошли на хер. После припадка 14/VIII-46, охватившего всю страну, дается немецкая пошлость — еще одно оскорбление нам, т. с. вдогонку к первому. Затем, когда дефицит был с лихвой возмещен, ибо растущий зритель ходил по ночам на картину, ни раньше, ни позже появляется сводка «пишем читателей» там же, где напечатан шуллернический, подлейший донос на Пастернака. Да-с! А мадригалы ей пиши!<sup>7</sup>

Но Ольга ошибается: Пастернак вовсе не чувствует себя несчастным в это ужасное по всему время, он вовсе не страдает, а даже наоборот — счастлив как никогда. Он живет своим романом «Мальчики и девочки» (будущим «Доктором Живаго»). И в то же время у него разворачивается любовный роман с Ольгой Всеволодовной Ивинской, с которой он познакомился осенью 1946 года в журнале «Новый мир». По странному совпадению — его возлюбленная тоже Ольга, и даже внешне — так же золотоволоса и голубоглаза. Разговоры о романе Пастернака с Ивинской, о том, что она тоже Ольга, о ее особой красоте вскоре дошли до Берггольц, что не могло не вызвать в ней ревность и разочарование.

В начале 1947 года Пастернак объяснился Ивинской в любви, что стало началом счастливого до безоглядности и трагического до отчаяния периода жизни поэта. 4 апреля 1947 года он написал ей на прежней книжечке стихов: «Жизнь моя, ангел мой, я крепко люблю тебя», а 15 апреля — нежно-дружеский ответ Берггольц, в котором она женским чутьем уловила холодность.

В дневниковой записи от 1952 года она признается, что уничтожила несколько писем Пастернака. Скорее всего, это был минутный порыв.

---

 <sup>7</sup> Там же.



Под его строчками шел последний — мрачайший год:

— Мы никого не водим за нос,  
Мы будем гибнуть откровенно...

Кроме одного его письма и этого его стихотворения — всё остальное я сожгла в июльские дни этого года, — зачем, идиотка, ничего там не было «крамольного»...

Я видела его последние разы уже сильно надломленным, после ареста его последней любви.

Как будто бы железом,  
Обмокнутым в сурьму,  
Тебя вели нарезом  
По сердцу моему...<sup>8</sup>

Если бы не Ивинская, наверняка, любовный воздух романа «Доктор Живаго» был бы другим. Любовь вводила Пастернака от постановлений, от яростных нападков в свой адрес. Несколько лет он жил отдельно от страхов и надрыва, царившего в стране. И только с арестом Ольги Ивинской осенью 1949 года стало понятно, что и его, наконец, поймали в сети.

А Ольга Берггольц всегда оставалась верна своей любви к поэту Пастернаку и в трагические дни смерти М. М. Зощенко соединила их в своем дневнике:

22 июля 1958 года. Сегодня утром умер Михаил Михайлович Зощенко. Так всё это меня переворотило, что не только работать не могу, а отвечаю невпопад и даже забыла, — отдала Маргошке<sup>9</sup> свою рукопись — или потеряла. Я ни в чем не могу упрекнуть себя по отношению к М. М. Не только ни словом, ни делом не предала его в катастрофические дни 1946 года, восприняла это, как личную катастрофу, чем могла — старалась согреть, в позапрошлом году, после XX съезда, первой и, кажется, единственной ринулась в драку за него, — говоря о необходимости пересмотра знаменитого постановления и доклада Жданова, и отношения к Зощенко вообще. И всё же чувство глубокой вины — своей — за трагическую судьбу его легло сегодня на душу, как камень. Впрочем, и никогда-то оно меня не покидало, — чувство вины и чувство стыда — и перед ним, и перед Ахматовой, и Пастернаком, и многими другими, напрасно и варварски загубленных и травимых художников (*sic!*).<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Там же, ед. хр. 371.

<sup>9</sup> Маргарита Довлатова, редактор, подруга Ольги Берггольц.

<sup>10</sup> РГАЛИ, ф. 2888, оп. 1, ед. хр. 371.

## **Раннее творчество В. М. Шукшина** *(Новые материалы)\**

**В** июне 1954 г. Василий Макарович Шукшин проходил вступительные испытания для поступления на режиссерский факультет ВГИКа.<sup>1</sup> Курс набирал Михаил Ильич Ромм. Нея Зоркая справедливо отмечала:

Уже в начале оттепели Ромму — 50 лет, пора, когда возникает потребность в учениках и продолжателях, в юной и доверчивой аудитории. Тем более у такого общительного экстравертного человека, как Ромм. Последние два десятилетия его жизни заполнены работой с молодежью. <...> Поддержка всего свежего и яркого, безотказное доброжелательство, открытость делают Ромма поистине ведущей фигурой и в кинопедагогике.<sup>2</sup>

Вместе с мэтром к поступающим пристально приглядывается неприменный ассистент Ромма И. Жигалко. Ирина Александровна Жигалко (1912–1976) — человек, сыгравший в жизни Шукшина заметную роль. В 1930 г. она поступила в ГИТИС на режиссерский факультет, с 1932 г. работала режиссером-лаборантом в Московском Театре Революции у режиссера А. Д. Попова на постановке «Мой друг» по пьесе Н. Погодина. По окончании института была направле-

---

\* Работа представляет собой вариант статьи, опубликованной в журнале «Вопросы литературы». 2013. № 5. С. 347–380.

<sup>1</sup> О мотивах выбора профессии см.: *Тюрин Ю.* Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984. С. 57–58.

<sup>2</sup> *Зоркая Н. М.* Михаил Ромм и его мастерская // <http://www.portal-slovo.ru/art/35988.php?PRINT=Y>.

на в Сталинград, где служила режиссером-постановщиком в ТЮЗе и на радиовещании. В сезон 1935 г. была режиссером и заместителем художественного руководителя московского ТЮЗа. В 1936 г. И. А. Жигалко поступила в Киноакадемию ВГИКа, где ее учителями были С. Эйзенштейн, М. Ромм и Л. Кулешов. По окончании Академии была зачислена в штат киностудии «Союздетфильм»: работала режиссером-постановщиком фильма «Подвиг», ассистентом режиссера по фильмам «Романтики» (реж. М. Донской) и «Военный сборник» (реж. С. Юткевич). В 1948 г. поступила в аспирантуру ВГИКа и в 1952 г. защитила диссертацию на тему «Репетиция в кино», получив степень кандидата искусствоведения. После этого началась педагогическая деятельность И. А. Жигалко, продолжавшаяся без малого 30 лет во ВГИКе, в мастерской режиссера М. И. Ромма. Под ее руководством обучались профессии режиссеры, ставшие впоследствии признанными мастерами отечественного кинематографа: В. Шукшин, А. Тарковский, А. Михалков-Кончаловский, В. Трегубович, А. Мита, Д. Асанова, А. Смирнов, С. Соловьев, В. Абдрашитов и многие другие.

С. Соловьев и А. Смирнов писали в статье-некрологе «О нашем учителе»:

Большое счастье встретить в начале своего жизненного пути мудрого и доброго педагога. Это счастье выпало на нашу долю: мы учились в мастерской Михаила Ильича Ромма, бесменным помощником которого на протяжении более чем 20 лет была Ирина Александровна Жигалко. <...> Требовательная к себе и к ученикам, она никогда не навязывала им готовых решений, учила их самостоятельно мыслить, искать свой путь в искусстве.<sup>3</sup>

По свидетельству Э. С. Долинской, Ирина Александровна трепетно относилась к Василию Шукшину, неоднократно рассказывая историю его поступления в институт.<sup>4</sup> Она была членом приемной комиссии постановочного факультета. Конкурс был 100 человек на место, и среди сошедших именно Жигалко разглядела, по ее словам, «необыкновенный талант Шукшина» и настояла на приеме его во ВГИК. Шукшин, Тарковский и многие другие студенты бывали у нее дома и на даче, где до сих пор стоит лавка, которую называют «лавкой Шукшина», так как ее сколотили по случаю приезда студентов Шукшина и Тарковского.

<sup>3</sup> Советская культура. 1976. № 76 (4980).

<sup>4</sup> Из личных воспоминаний Э. Долинской о Жигалко: «К Шукшину она относилась по-матерински. Кстати, он бывал у нас на даче вместе с Тарковским. Ирина Александровна рассказывала о Шукшине, когда еще он не был известен» (Из письма к автору данной статьи).

История поступления В. Шукшина в институт обросла со временем «мифологическими подробностями». Так, Н. М. Зоркая пишет:

В августе 1954 года Михаил Ильич набирал вгиковский режиссерский курс. Среди абитуриентов обращали на себя внимание два молодых человека, облик которых являл собой, мягко выражаясь, контраст. Один — москвич, худенький, подвижный, с красивым и нервным лицом типичного русского интеллигента, на плечах странноватый желтый пиджак, под мышкой объемистый фолиант — «Война и мир» Л. Толстого, любимая с детства книга. Другой — явно из глубинки, лицо широкоскулое, круглое, простонародное, повадка солидная, военный китель с неуставными пуговицами. Легенда гласит, что экзаменатор Ромм спросил у угрюмого сибиряка, читал ли он «Войну и мир». «Нет... Больно толстая», — будто бы ответил соискатель ничтоже сумняшеся. У Ромма, конечно, хватило юмора простить. Первый молодой человек был Андрей Арсеньевич Тарковский, второй — Василий Макарович Шукшин. Отец Андрея — поэт и переводчик Арсений Тарковский, Василий — из алтайских крестьян, отец двадцатидвухлетним погиб в коллективизацию, мать имеет образование два класса, «но она у меня не хуже министра», — шутил Шукшин.<sup>5</sup>

В воспоминаниях И. А. Жигалко (которая сама, в отличие от Н. Зоркой, присутствовала на экзамене) этот эпизод передается следующим образом:

...Ромм просит абитуриента рассказать, как он видит сцену скачек в «Анне Карениной». Шукшин молчит. Ромм предлагает другую сцену, не столь сложную. Шукшин молчит. Потом, мрачно: «Я не читал “Анну Каренину”... Разрешите идти?» Не дожидаясь ответа, повернулся к двери. «Отставить!» — командовал Ромм.<sup>6</sup> Шукшин остановился. «Если вас примут, обещаете прочитать “Анну Каренину”?» — «Обещаю. За сутки!» — «Толстого так не читают. Даю вам две недели».<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Зоркая Н. М. Михаил Ромм и его мастерская.

<sup>6</sup> Такой стиль общения объясняется тем, что Шукшин, за неимением гражданской одежды, поступал в институт в военной форме, оставшейся после демобилизации из армии.

<sup>7</sup> Жигалко И. Дневник с комментариями // Мой режиссер Ромм / Сост. И. Германова, Н. Кузьмина. М., 1993. С. 394.

В статье самого В. М. Шукшина «Мне везло на умных и добрых людей...», в которой описано поступление в институт, нет ни слова о Толстом, зато читателю предложен совершенно неожиданный вариант: фигура М. И. Ромма «выведена» из рискованного с этической точки зрения контекста (ироническая издевка над простаком-абитуриентом); Ромм теперь становится только наблюдателем за трагикомической сценой (председателем приемной комиссии являлся Н. П. Охлопков):

Председатель комиссии иронически спросил:

— Белинского знаешь?

— Да, — говорю.

— А где он живет сейчас?

В комиссии все затихли.

— Виссарион Григорьевич? Помер, — говорю и стал излишне горячо доказывать, что Белинский «помер».

Ромм всё это время молчал и слушал. На меня смотрели всё те же бесконечно добрые глаза, чуть ироничный, чуть улыбочивый взгляд поверх очков...<sup>8</sup>

В очерке «Он учил работать» Шукшин писал:

Есть несколько человек на земле, голоса которых я могу легко «услышать» — они каким-то непостижимым образом живут во мне. Стоит захотеть, и ясно — до иллюзии — их слышу. Они мне очень нужны и дороги.

Михаил Ильич Ромм. Голос его — глуховатый, несколько как бы удивленный, терпеливый, часто с легкой, необидной

<sup>8</sup> Еще один вариант этого мифологизированного сюжета предлагает А. Заболоцкий: «На режиссерский факультет, не однажды вспоминал Макарыч, попал он по воле Николая Охлопкова. “Поступал на режиссерский после пяти лет службы на флоте, имел привилегию — вне конкурса, а знания, ясно, “корабельные”. В приемной комиссии, на мое счастье, был Николай Охлопков. Он сам сибиряк, в ту пору в славе. Он — земля — меня вытянул на розыгрыш, спросив: “А где теперь критик Белинский?” Я ему подыграл: “Кажись, помер?” И про “Войну и мир” честно сознался: “Не прочел — толста больно”. Он оценил мое признание. А думаешь, московские мои сокурсники знатоками Толстого были? Охлопков, царство ему небесное, отстоял мое поступление в режиссеры» (Белов В. И., *Заболоцкий А. Тяжесть креста: Шукшин в кадре и за кадром*. М., 2002. С. 93). Между тем, такого рода «псевдиалоги» станут для Шукшина-прозаика одним из ярких приемов изображения экзистенциальной отчужденности людей в современном мире, «фирменным» изобразительным знаком; подробнее см.: *Глушаков П. С. Псевдиалоги Василия Шукшина // Littera scripta... Works of Philologists-Slavists. The 1-th Issue*. Рига, 2000. С. 55–64.

усмешкой, голос человека доброго, но который устал твердить людям простые истины. Устал, но не перестает твердить. Две из них — необходимость добра и знаний — имелось в виду усвоить как главную тему искусства.

Он был очень терпелив. Когда я пришел к нему учиться, то не стеснялся его, не стыдился отнимать его время. Он был очень добр ко мне, я думал, что это так и должно быть и всегда бывало в Москве в искусстве. Потом, когда пришли ясность и трезвость, я поразился его терпению. И совестно стало, например, давать ему читать свои плохие рассказы. <...> Он учил работать. Много работать. Всю жизнь. Он и начал с того свою учебу — рассказал нам, как много и трудно работал Лев Толстой. И все пять лет потом повторял: «Надо работать, ребята». И так это и засело во мне — что надо работать, работать и работать: до чего-нибудь всё же можно доработаться. «Надо читать», «подумайте» — это всё тоже приглашение работать. «Попробуйте еще» — это всё работать и работать.

Он и сам работал до последнего дня. Так только и живут в искусстве — это я теперь до конца знаю. Знаю особенно отчетливо, особенно непреклонно, когда думаю о всей его жизни. И что главная тема искусства есть необходимость добра и знаний среди людей — это тоже как-то особенно понятно.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Шукшин В. М. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 5. С. 104–105. Однотомник Шукшина по ВГИКу Ю. А. Файт вспоминал: «На прощальном перед каникулами занятии М. И. Ромм желал нам приятного отдыха, интересных впечатлений и, главное, хорошего чтения. Надо сказать, что по сравнению с Роммом мы все поголовно были просто малограмотными. И вот, чтобы хоть немного приблизить нас к своему уровню, чтобы иметь возможность говорить с нами если не на одном, то хотя бы на понятном языке, М. И. предложил список литературы. Он у меня сохранился. Да, видно, Ромм обнаружил серьезные пробелы в нашем образовании. Список представляет собой, в основном, перечисление самых крупных имен в нашей и зарубежной литературе. <...> В списке, предложенном Роммом, кроме классиков, было несколько авторов, которых многие из нас не знали или не читали: Хемингуэй, Стейнбек, Жюль Ромен...<...> Уж мы постарались! Один был в восторге от романов Жюль Ромена “Доногоо-Тонка” и “Ивле-Труадек», другой добыл пьесу Шеррифа “Конец пути”, третий восхищался романом Ремарка “На западном фронте без перемен”. Дошла очередь и до Шукшина. Он встал и с каким-то просветленным лицом сообщил, что сделал для себя великопное открытие в русской литературе: он прочитал и перечитал... роман Толстого “Анна Каренина”. Наступила неловкая пауза, кто-то хихикнул. Ромм покраснел, отвернулся и пробурчал: “Эти вещи в детстве читают...” Потом поднял глаза на Васю. Тот стоял побагровевший, играл желваками. “А роман действительно прекрасный!” — сказал Михаил Ильич и улыбнулся» (Файт Ю. А. Начало... // Шукшинский вестник. Сrostки, 2005. Вып. 1. С. 182–183).

М. Ромм, чрезвычайно проницательно разглядевший в Василии Шукшине писательское начало, стал в некоторой степени и его литературным учителем:<sup>10</sup> в преподавательской системе мастерской Михаила Ильича огромное место отводилось наблюдениям студентов, развитию их дара слова, поощрялись дневниковые, очерковые записи, разработки мини-сценариев и просто записей и зарисовок «с натуры». По свидетельству самого Шукшина, «...мне однажды посоветовал: “Пиши, в редакцию отсылать не торопись, а мне давай”. Конечно, мне теперь стыдно, что я отнимал у Михаила Ильича время. Но взялся я за дело активно, писал и приносил ему показывать. Он читал, возвращал мне, делал свои замечания и велел продолжать».<sup>11</sup>

<sup>10</sup> См. свидетельство Г. Бочарова: «Жена Михаила Ильича Ромма говорила мне о стараниях Ромма сориентировать ученика его мастерской Шукшина в непростом городском быте, в сложном мире книг и знаний об искусстве. Михаил Ильич действительно составлял для Шукшина списки книг, работ, которые необходимо прочитать» (*Бочаров Г.* Если говорить о Шукшине // *Комсомольская правда.* 1974. 24 ноября). Сам Ромм оставил крайне скупые высказывания о Шукшине, определив время своего преподавания во ВГИКе как «подлинную весну, кинематографический ледоход» и в ряду своих учеников отдельно упомянув будущего писателя. Однако Ромм счел возможным отдельно сопоставить фигуры Шукшина и Тарковского: «Шукшин и Тарковский, которые были прямой противоположностью один другому и не очень любили друг друга, работали рядом, и это было очень полезно мастерской. Это было очень ярко и противоположно. И вокруг них группировалось очень много одаренных людей. Не вокруг них, а благодаря, скажем, их присутствию» (*Ромм М.* Избранные произведения: В 3 т. М., 1981. Т. 2. С. 110). На амбивалентность личной и творческой позиции Шукшина в период учебы указывает А. Заболоцкий: «В годы нашего обучения в институте преподавали живые классики — Довженко, Пыжова, Левицкий, Ромм, Желябужский, Чиаурели, Герасимов, Головня, Волчек и многие другие, проводились почти регулярно встречи с создателями своих и зарубежных новых фильмов. В актовом зале обычно яблоку было негде упасть. Стояла тишина. Ловилось каждое слово. Фильмов тогда выходило не больше десяти в год, и появление каждого было событием. Свежепостроенное здание института, колонны, высокие двери, чистые стены всегда празднично влияли на самочувствие обитателей. <...> К концу 60-х годов в институте зачастили собрания; учились говорить доморощенные интеллектуалы, в основном москвичи... <...> Шукшина я в ту пору не принимал, как с сибиряком здоровался, и не более того, старался не разговаривать. Осуждал однозначно. Оглядываясь на прошлое, абсолютно согласен с написанным об этом же периоде Саранцевым: “Совершенно ясно, что во ВГИКе с первого курса, а может, еще и с абитуриентских ступенек этого учебного заведения, конфликт Шукшина обострился окончательно, стал социально и этически вполне им осознанным... Вне этого конфликта с окружением — нет Шукшина. Писателя. Режиссера. Актера...”» (*Белов В. И., Заболоцкий А.* Тяжесть креста: Шукшин в кадре и за кадром. С. 88).

<sup>11</sup> *Шукшин В. М.* Собр. соч. Т. 5. С. 86.

Вполне вероятно, что первая публикация В. М. Шукшина — рассказ «Двое на телеге» (1958) — явился результатом такого обсуждения на «семинаре Ромма». Между тем, более ранние художественные произведения писателя до сего времени не были известны, однако приведенные выше признания самого Шукшина вселяли надежду на обнаружение таких текстов именно в архивах ВГИКа<sup>12</sup> или частных собраниях преподавателей института.

После кончины Ромма именно Жигалко предложила Шукшину довести курс до выпуска. В изложении В. Коробова эта история выглядит следующим образом:

1972 год для Василия Макаровича начался с очень лестного и очень трудного для него разговора, который проходил в квартире педагога ВГИКа Э. К. Кравченко, жившей на одной лестничной площадке с Шукшиным. Приводим ниже ее рассказ:

«Днем 1 января приехала Ирина Александровна Жигалко. Я сообщила об этом Василию. Вскоре он пришел, держа за ручки маленьких Машу и Олю.

— Вот, Ирина Александровна, лучшее, что останется после меня на этом свете.

Пришли еще гости, девочки затеяли игры, пришла веселая, нарядная Лида Федосеева, а Шукшин был мрачноват.

— Первый год без Михаила Ильича, не верится. Не так часто виделись, но знал, что он есть. А сейчас его нет. Горько, Ирина Александровна. Горько и трудно.

— Ты уже мастер, а трудно, — помолчав, сказала Ирина Александровна. — Каково же студентам? Курс хороший, дружный. Есть талантливые ребята... Не умею я, Вася, ходить вокруг да около. Прими мастерскую. Это общая просьба — студентов, моя, ректората.

Шукшин долго угрюмо молчал. Отрицательно качнул головой.

— После Ромма?..

— Ромма нет, Вася!..»

О дальнейшем рассказывает тогдашний студент ВГИКа, а ныне известный режиссер Вадим Абдрашитов:

«Сразу после Нового года Шукшин пришел к нам в мастерскую.

<sup>12</sup> Так, сравнительно недавно в архиве ВГИКа были обнаружены новые материалы; см.: Глушаков П., Калугина Л. В. Шукшин о В. Маяковском (по неопубликованным материалам) // Philologia: Рижский филологический сборник. Рига, 2002. Вып. 4. С. 200–204.



— Давай, Василий, решайся. Ребята хорошие, ты сам ромовский, так что надо ребят доучить, — сказала Ирина Александровна.

Мы ждали. Нам казалось, что он колеблется. Возможно, так и было. Но Шукшин вздохнул и покачал головой.

— Ирина Александровна, ребята, не могу!.. Дело ведь не только в том, что надо вас доучить. Режиссуре — и Михаил Ильич это говорил — вообще навряд ли можно научить. Так что как-нибудь мы смогли бы дожить до дипломов. Но ведь мастер — это человек, который тебе не даст пропасть и после диплома. Он должен поддержать тебя, помочь как-то устроиться, пробиться на студии. Таким мастером и был Ромм. А я пока что не тот человек, который мог бы помогать вам и за стенами ВГИКа. Я ничем не смогу помочь вам потом. Я просто поэтому не имею права взять на себя такую ответственность. Михаил Ильич согласился бы со мной...

Шукшин пообещал устроить нас всех к себе на практику на «Степана Разина», загрузить работой так, чтобы практика прошла для нас с максимальной пользой».<sup>13</sup>

Сердечные и доброжелательные отношения, связывавшие В. Шукшина с И. Жигалко, предполагали и совершенно особую степень доверительности: по всей видимости, именно Ирине Александровне (или через нее для Ромма) Шукшин давал на прочтение свои первые литературные опыты. Эта гипотеза получила свое подтверждение, когда в личном архиве И. А. Жигалко были обнаружены неизвестные до сего времени художественные тексты В. М. Шукшина, относящиеся ко времени его учебы во ВГИКе: это простая ученическая (школьная) тетрадь ГОСТ 204-50, артикул 603, выпущенная Государственной московской фабрикой беловых товаров в 1951 г. (24 листа, цена 34 копейки). На верхней стороне обложки на строчке, где ученики обычно надписывают свою фамилию, синими чернилами выведено: «Шукшин В. М.» (почерк писателя). Датировка записей в тетради гипотетична: можно предполагать, что находящиеся в ней тексты написаны в 1957–1958 гг. Это косвенно подтверждается тем, что в не разобранном пока домашнем архиве Жигалко вместе с тетрадью Шукшина находятся письма, датированные этими годами, в частности, письмо Шукшина к Жигалко (датировано по почтовому штемпелю 7.01.58):

---

<sup>13</sup> Коробов В. Шукшин: Вещее слово. М., 1999. С. 45–46. (Серия «ЖЗЛ»).

«Здравствуйте, Ирина Александровна!

Я — на курорте.<sup>14</sup> Это, знаете, здорово — курорт.<sup>15</sup> Когда я приехал сюда, я очень удивился: у меня было точно такое представление о рае.

Чувствую себя хорошо.<sup>16</sup> К концу месяца буду здоров совсем.<sup>17</sup>

Какова же судьба “Угощения”? Понравилось?

---

<sup>14</sup> Герои произведений писателя оказываются на курорте, потому что их туда направляют на лечение (основной вариант) или премируют путевкой (единичный случай). Как в первом, так и во втором случае — это не личный выбор героя, не его желание, а воля начальства (чиновника), воспринимаемая сугобо негативно. Если чиновник, «посылающий» героя в неведомые дали, определенно воспринимается как крючкотвор, «мудрец» (здесь явственны отсылки к сказке «До третьих петухов», в которой героя заставляют предпринимать совершенно не нужное ему «путешествие» с целью получить справку, что тот не является «дураком»), то образ врача (доктора) получает более сложное наполнение. В авторских размышлениях этот образ строится очень традиционно: «люди в белых халатах», самоотверженные борцы за жизнь. Однако в рабочих записях находятся размышления о «недоучках», попадающих в деревню по причине непрофессионализма. С образом чиновника-крючкотвора образ врача связывается неизбежной «жаждой» писанины, массой всевозможных «направлений», в том числе и курортных (понимаемых народной этимологией зачастую как «направление к курам», курам на смех и пр.).

Герой отправляется на курорт летом, в самую жару («как в ад»), вынужденно оставляет крестьянский труд, семью (как в повести для кино «Печки-лавочки»). Если «курортные» рассказы писателя целиком построены как рассказ от первого лица героя-путешественника, вернувшегося из поездки («Петька Краснов рассказывает»), то в «Печках-лавочках» центральное место занимает само путешествие, его перипетии (причем само это путешествие явственно подано как символическая градация; достигается это посредством сниженного пространственного наименования: Москва сравнивается с Вавилоном, главной достопримечательностью города — наравне с ГУМом (женский локус) — становится крематорий, дальше которого и находится конечная цель путешествия — «юг», рифмуемый в текстах с аналогичным двухбуквенным словом — «ад»). Так что слова о «рае» можно понимать как определенную иронию.

<sup>15</sup> Эта черта была характерна для речевой манеры Шукшина: так называемая «парцелляция» (или, по Ш. Балли, «дислокация»), то есть конструкция экспрессивного синтаксиса, представляющая собой намеренное расчленение связного текста на несколько интонационно и на письме пунктуационно самостоятельных отрезков. Парцелированная ремарка станет в дальнейшем характерной чертой сказовой манеры в рассказах писателя.

<sup>16</sup> Шукшин страдал болезнью желудка.

<sup>17</sup> Здесь и в нескольких случаях далее в оригинале проставлены прочерки в середине строки.

И еще: как дела у наших ребят? Ничего нет... такого? — после зачета.<sup>18</sup>

Мой адрес:  
Дрогобычская обл.  
Стрыйский р-он, г. Моршино  
санаторий ЦК Культуры  
корп. 1, пал. 14.

Шукшин В. М.».<sup>19</sup>

В тетради содержатся тексты трех художественных произведений В. М. Шукшина — самые ранние из известных на данное время. Два произведения можно считать законченными текстами, одно — с возможной утратой начала — тем не менее, представляет собой определенное единство и демонстрирует творческий почерк писателя. Во всех произведениях уже ощутимы темы, мотивы, черты языка Шукшина-прозаика, а приметы «ученичества» (использование некоторого количества литературных штампов, наличие в языке «общих мест» и т. д.) могут быть интерпретированы как творческое освоение художественного мира, обыгрывание общеупотребительных клише и поиск своего взгляда на действительность.<sup>20</sup> Любопытно, что в рукописи присутствует незначительная правка. Тексты в ней написаны четким, уверенным почерком, практически без ошибок и описок, однако они несут на себе и следы творческого поиска и отбора: особенно это касается выбора названия, подбора эпитетов.

Шукшина в этих, казалось бы, сугубо эскизных текстах интересуют коренные проблемы человеческого бытия: поэтому замечание М. И. Ромма (на полях тетради) о том, что автору следует избегать «моральных оценок», относилось именно к жанру шукшинских текстов. По задумке Ромма, его ученики должны были создавать мини-сценарии, зарисовки с натуры, драматические сценки. Отсюда требование уделить особое внимание диалогу, динамике действия, смене планов и ракурсов, «объективировать» повествование. Между тем, оцененные формально

---

<sup>18</sup> Вероятно, намек на возлияния, которые сопутствовали сдаче студентами экзаменов и зачетов.

<sup>19</sup> Публикуется впервые.

<sup>20</sup> Особенно это ощутимо в сравнении с ранними публицистическими статьями Шукшина, в которых совершенно невозможно увидеть будущего писателя: такова степень стертости их языка и — самое главное — отсутствия самостоятельной мысли, художественного чувства и понимания действительности (см.: *Марьин Д. В. Первые публицистические работы В. М. Шукшина (1953) // Творчество В. М. Шукшина в межнациональном культурном пространстве. Барнаул, 2009. С. 161–167).*

высоко, шукшинские тексты мало соответствовали, по всей видимости, установкам мастера: упрек в морализаторстве более чем справедлив применительно к художнику, который спустя несколько лет провозгласит творческий принцип «Нравственность есть Правда». Однако, несмотря на некоторую критичность оценок, данных Роммом, сам факт того, что среди большого числа прочитанных работ студентов только одна, шукшинская, тетрадоочка была сохранена в архиве И. А. Жигалко, многое говорит об интересе к личности и осознании дарования будущего писателя. Это были уже не мини-сценарии и зарисовки, а рассказы в том понимании этого жанра, которое свойственно этой форме в русской классической литературе.

Первый рассказ — «Глаза» — уже своим заглавием определяет тематическое поле произведения: в нем преобладает зрительная основа монтажного свойства.<sup>21</sup> Взгляд как бы выхватывает то татуировку на груди парня, то дымящуюся сигарету, то вертящуюся юбку... Такой метонимический подход подкреплен кинематографическим приемом панорамирования: люди теряют свою единичность, становятся «пульсирующей массой» (по слову самого писателя из его рабочих записей),<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Можно предполагать, что столь явственная установка на монтажное видение стала уступкой Шукшина теоретическим преподавательским установкам Ромма. См., например, свидетельство И. Жигалко: «Многое встречало его (Шукшина. — П. Г.) сопротивление, и это “многое” включало в себя... основные элементы профессии кинорежиссера. За свою педагогическую практику не припомню, пожалуй, такого последовательного внутреннего сопротивления студента (именно внутреннего!) специфическим для кино способам раскрытия мира: монтажу и соответственно монтажному видению (его Ромм всячески развивал у студентов), мизансцене (в лекциях, прочитанных студентам первого курса, то есть и Шукшину, — а лекции Ромма Василий всегда слушал внимательно, можно сказать, жадно — Михаил Ильич определил мизансцену как “главное режиссерское оружие, первое, основное”). Этими и другими видами “режиссерского оружия” Шукшин в студенческие годы пользовался неохотно. В несколько упрощенном виде взгляд его на съемку можно определить так: достаточно установить аппарат, актерам хорошо играть перед ним, а все остальное от лукавого. Ромм его выслушивал, он выслушивал Ромма, но каждый оставался при своем» (цит. по: *Коробов В. Василий Шукшин. С. 39*).

<sup>22</sup> «Жизнь представляется мне бесконечной студенистой массой — тепкое желе, пронизанное миллиардами кровеносных переплетений, нервных прожилочек... Беспрестанно вздрагивающее, пульсирующее, колыхающееся. Если художник вырвет кусок этой массы и лепит человечка, человечек будет мертв: порвутся все жилки, пуповинки, нервные окончания съезжатся и увянут. Но если погрузиться всему в эту животворную массу, — немедленно начнешь — с ней вместе — вздрагивать, пульсировать, вспучиваться и переворачиваться. И умрешь там» (*Шукшин В. М. Собр. соч. Т. 5. С. 225*).

из которой только еще предстоит высвободиться человеческой личности. Ворочающийся «живой клубок» родственников, давно позабывших, кого и куда провожают, потерявших нравственные ориентиры и смысл своих действий, становится полноправным единым персонажем рассказа. Именно такой обезличенной и злобной массе будут противостоять чудные герои Шукшина, его «чудики», «бесконвойные», «упорные».

Масса «корчится безъязыкая» (В. Маяковский), силясь в тщетном усилии произнести необходимое слово, но кроме свиста и нечленораздельного (доречевого) «Э-э-эх ты!» не может более ничего предложить миру. Утратив смысл и целостность, странный мир шукшинского рассказа разносится в центробежной силе, и только один взгляд умных материнских глаз способен придать потерявшемуся в этой в буквальном смысле вакханалии<sup>23</sup> парню человеческую уверенность и вернуть его на родную почву (тут поразителен образ птенца, выпавшего из гнезда). Проводы новобранца, стоящего на перепутье, перерастают в раздумья о судьбах России, о ее путях, об основах и основаниях бытия. В этом небольшом тексте, как направленном в будущее зеркале, отражаются уже ключевые раздумья Василия Шукшина.

В рассказе «Человек» совершенно очевидна тяга писателя к идеальным образам: от абстрактного «хорошего человека» (в зачеркнутом варианте заглавия)<sup>24</sup> к «коммунисту» (этот вариант был отвергнут, думается, не только из-за вторичности в отношении идущего на экранах в то же время фильма Ю. Райзмана, но и из-за рискованности самого отождествления образа доктора с образом идеального строителя светлого будущего: врач не совершает героических поступков, он даже не показан в минуты спасения человеческой жизни; герой терпеливо и честно несет свой крест, совершая ежедневный подвиг служения людям). Такие высокие символические контексты, безусловно, предполагают прочтение заглавия в регистре «Ессе Ното» («Се — человек»). Действительно, мир пациентов, окружающих доктора, сродни персонажам с полотен Босха (в особенности, с картины «Несение креста»), а финальная сентенция «Ему должны верить» делает текст Шукшина несколько декларативным. Между тем, для студента ВГИКа, активного комсомольского, а затем уже и партийного «вожака» (в силу своего пролетарского происхождения непременно ведущего заседания,

<sup>23</sup> Заметим, что Ромм, поставивший напротив этого слова вопросительный знак, видимо, не понял всей глубины замысла своего ученика.

<sup>24</sup> В 1958 г. на экраны выходит картина И. Хейфица «Дорогой мой человек», в центре которой находится образ доктора Устименко.

политсобрания и даже проработки)<sup>25</sup> такая четкая декларативность более чем удивительна.

Третий текст намечает важную линию для Шукшина — социального моралиста: здесь явственен антимещанский и антинакопительский пафос, есть даже некий намек на «антифеминизм»,<sup>26</sup> но герой-рассказчик (форма рассказа от первого лица не приживется у зрелого Шукшина) тут совершенно, так сказать, «нешукшинский». Вместо борьбы, осмеяния и непонимания, вместо отстаивания своего мира и пространства, своих идеалов он выбирает банальный эскапизм.

Публикуемые рассказы В. М. Шукшина становятся ценным источником суждений о творческой эволюции писателя, о формировании его мировоззрения. Это то прикосновение к заповедным и не известным до сего времени истокам, которое не только поучительно и полезно, но и целебно.

Уже ранние вещи Шукшина становятся своеобразным феноменом усиления референтных семантических потенций, заложенных в самом, на первый взгляд, *простом* материале. Лапидарные произведения прозаика, включаемые в сложные текстовые и метатекстовые контексты, обнаруживают поистине огромные возможности как в диахронической, так и в синхронной их интерпретации. Они выстраивают свою внутритекстовую поэтическую систему, развивая специфические структурные принципы, степень регулярности которых говорит о неслучайных строевых процессах. Текст сигнализирует о поисках, мировоззренческих изменениях, об усилении словесных матриц; слово включается в перекрестные контексты, а затем по принципу дополнительности может быть рассмотрено в составе нескольких записей одного тематического, мотивного или структурного поля или же в составе целого сложного синтагматического единства как неотъемлемый элемент релевантного уровня. Именно поэтому такое пристальное, поистине миростроительное, внимание уделяется Шукшиным языку и *слову* как основе языка.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> «К концу 60-х годов в институте зачастили собрания; учились говорить доморощенные интеллектуалы, в основном москвичи...<...> Выступал на собраниях всегда и Шукшин, он получал слово “от народа”. На трибуне он появлялся в гимнастерке (после-то признавался: “Ничего больше и не было”), отбивая шаг сапогами, раскачиваясь. Слова выговаривал четко. Говорил он, как мне казалось, опираясь на текущие лозунги, дойдя до конкретного, всегда бил интеллектуалов» (Белов В. И., Заболоцкий А. Тяжесть креста. Шукшин в кадре и за кадром. С. 88).

<sup>26</sup> Вспомним запись в записной книжке писателя: «Эпоха великого наступления мещан. И в первых рядах этой страшной армии — женщины. Это грустно, но так» (Шукшин В. М. Собр. соч. Т. 5. С. 226).

<sup>27</sup> Подробнее см.: Глушаков П. С. К вопросу о «поэтике слова» в русской литературе второй половины XX века // Филология и человек. 2011. № 4. С. 191–200.

Писатели «традиционного направления» в некоторой степени возродили интерес читателей к поэтическому языку, языку искусства; на фоне «нейтральной» концепции господствовавшего «соцреализма», с его идеей об отображении в языке социальных процессов, равно как и в параллель к синхронным поискам младомодернистской «постоттепельной литературы», писатели-«деревенщики» актуализировали поиски русской классической словесности и филологии середины XIX — начала XX века, причем сама форма такой актуализации, как представляется, была сугубо «объективной». Это были не «теоретические» поиски, но сам процесс художественного творчества, сам материал, черпаемый в живой народной жизни, из родников живой речи, не «конструкция», но «приближение / возвращение к истокам». Произошло, можно сказать, второе открытие потебнианских (шире — гумбольдтовских) филологических построений. О степени и «осознанности» таких параллелей можно дискутировать в каждом отдельном случае: для Василия Шукшина, например, деятельная компонента в понимании слова была одной из ключевых. Для этой идеи важны, думается, следующие мысли А. А. Потебни (и В. Гумбольдта):

— язык не есть «продукт деятельности», а сама деятельность; произведение не «оформляет», а собственно «формирует»;

— слово является «изначально поэтическим» феноменом, и дело художника обнаружить, раскрыть, восстановить изначально заложенную в слове образность;

— большую роль в процессе возникновения слова играет отражение чувств человека в собственно звуковом оформлении словесной оболочки;

— аналогия между словом и художественным произведением;

— метафоричность словесного образа является не «художественным средством» («украшением»), но ядром поэтического мировидения.<sup>28</sup>

Важнейшим обстоятельством, стимулировавшим такой, казалось бы, сугубо теоретический интерес к научным идеям прошлого, становится постепенный приход писателей этого «литературного лагеря» к религиозным истокам. У одних этот процесс ограничился пристальным знакомством с «самиздатовской» церковной литературой (при этом они оставались в «лоне» традиционных атеистических представлений, будучи членами партии и не испытав еще разочарований в коммунистической идее), у других — перерос рамки «культурного знакомства», преобразив всю жизнь и творчество.

Так, например, В. И. Белов в это время проходит сложный духовный путь, немаловажной вехой которого явилось знакомство с филологическими и философскими трудами М. М. Бахтина, Б. Паскаля,

<sup>28</sup> Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 298 и др.

А. А. Потебни; интеллектуальное посредничество в этом знакомстве оказал писателю В. В. Кожин. Не случайно, излагая свое понимание феномена художественного образа и слова, В. Белов начинает с такого личного пассажа: «...я стал человеком верующим, хотя большую часть жизни прожил атеистом. <...> Путь к Богу весьма долог и труден, это могу зафиксировать по своему опыту». Далее писатель излагает свое видение сути художественного образа, явственно сопрягая духовный путь к Богу и обретение Слова:

«9 октября, совсем недавно, был день Иоанна Богослова, который сказывал, что “в начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог”. <...> художественного образа нет без слова. <...> Слово и образ не могут существовать друг без друга. Слово не может быть абстрактным. Даже абстрактный образ надо выражать каким-то словом. Оно создает образ, оно присутствует и литературе, и вере в Бога, иначе — религии».<sup>29</sup>

Творчество В. М. Шукшина, равно как и его современников, писателей традиционалистского («почвеннического») направления русской литературы второй половины XX века В. И. Белова, Ф. А. Абрамова, В. Г. Распутина, свидетельствует о неслучайности, системности, жизненности и общности поисков жизнедеятельного слова. Эти поиски включают названных писателей в большую традицию русской классической культуры.<sup>30</sup>

Тут (осознанно или нет) вступают в действие некоторые универсальные механизмы функционирования слова в ткани художественного текста: слово из строевого элемента и лингвистического механизма превращается, во-первых, в творческую порождающую единицу, а во-вторых — обретает *деятельную* компоненту, становясь, собственно, движущей силой и образной субстанцией акта творения новых смыслов и систем миропонимания.

\* \* \*

Тексты произведений Василия Шукшина публикуются по рукописи, хранящейся в личном архиве И. А. Жигалко (Москва), в соответствии с правилами орфографии (за исключением художественно релевант-

<sup>29</sup> Из письма В. И. Белова к автору данной статьи.

<sup>30</sup> Подробнее об этом см.: *Глушаков П. С. К истокам поэтики слова в прозе писателей традиционного направления // Литературная учеба. 2010. № 1. С. 157–163.*



ных случаев: «начхать» вместо «начихать», «што» в составе сказовой конструкции и т. д.) и пунктуации. Сокращения раскрыты в ломаных скобках; случаи зачеркивания, подчеркивания, авторских и иных маргиналий оговариваются в примечаниях. Материалы предоставлены Э. С. Долинской, племянницей супруга Ирины Александровны Жигалко. Данная публикация смогла осуществиться благодаря отзывчивости и ценным пояснениям *Эльзы Семеновны Долинской*, которой выражаю сердечную признательность. Также благодарю *Наталью Сергеевну Бондарчук* за помощь в работе над публикацией.

### Глаза<sup>31</sup>

Июль...

Полдень...

На перроне небольшой станции городка «Н»<sup>32</sup> остановилась в ожидании поезда шумная компания, человек 15 — провожающие.

Провожают невысокого белокурого парня с курносым лицом веселого телеграфиста. Кепка новобранца чудом держится на затылке, ворот рубахи распахнут так, что видна чуть ли не вся «морская» грудь с якорями и мачтами, во рту дымится забытая «беломорина» — вид человека, которому начхать на все правила и нормы человеческого общежития.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> По свидетельству Владимира Коробова, этот текст стал реализацией творческого задания Ромма написать «репортаж» (*Коробов В.* Василий Шукшин. С. 38; там же см. цитату из неопубликованного дневника И. Жигалко).

<sup>32</sup> Подобные обозначения широко известны в русской классической литературе от Гоголя («Мертвые души») до Чехова, в особенности раннего (см.: «Уездный городишко Н», рассказ «Первый дебют», 1886; «Губернский город Н», рассказ «Мороз», 1887 и др.). Вполне вероятно, что, активно повышавший свой читательский уровень, Шукшин попал под чужое влияние в своих первых прозаических опытах. См. далее образ телеграфиста, столь релевантный именно у Чехова; по пронизательному замечанию Игоря Сухих, «настоящий Шукшин выходит не из гоголевской шинели, а из чеховского пальто. <...> Шукшин — наследник Чехонте, не захотевший или не успевший стать Чеховым» (*Сухих И. Н.* Двадцать книг XX века. СПб., 2004. С. 464).

<sup>33</sup> Клишированные выражения здесь и далее, как представляется, свидетельствуют не столько о невыработанности творческой (языковой) манеры Шукшина, сколько указывают на «отзывчивость» писателя к «языку эпохи». В газетах, на политинформациях, в радиопередачах тех лет данное словосочетание было чрезвычайно частотным, см., например, близкое по времени: «Надо не только обеспечить человека хорошим жильем, но и научить его правильно пользоваться общественными благами, правильно

Вокруг него ворочается<sup>34</sup> живой клубок родных, знакомых, друзей...

Пляшут, поют, свистят, хохочут...<sup>35</sup>

Быстрыми вихрями кружатся шестиклинки,<sup>36</sup> мелькают ноги в чулках «капрон»,<sup>37</sup> толстые тети с красными лицами, поднимая густую пыль, показывают молодым, как раньше плясали.

Гармонист — длинный худой человек с огромным носом, — склонив к мехам голову, наяривает что-то универсальное, подыгрывая сразу и пляшущим и поющим.

Некая традиционная, т<ак> н<азываемая> «веселая бабочка» до того доплясалась, что свалилась на кругу и, под хохот обезумевших от жары и водки людей, продолжала колотить ногами по земле.<sup>38</sup>

жить, соблюдать правила социалистического общежития. Это не приходит само по себе, а может быть достигнуто в длительной и упорной борьбе за победу нового, коммунистического быта» (Доклад Н. С. Хрущева на Внеочередном XXI съезде Коммунистической партии Советского Союза // Правда. 1959. 28 января). В зрелом творчестве Шукшина клише и штампы в речи персонажей будут не только свидетельствовать об образовательном и социальном их статусе, но и становиться красноречивой основой для критических размышлений писателя. Однако не стоит забывать, что для Шукшина идеи «соборности», коллективности не были совершенно чужды.

<sup>34</sup> Первоначально написано слово «свился», затем зачеркнутое. По всей вероятности, прямая аллюзия на «змеиный клубок» показала автору чрезмерной, однако сама дальнейшая интенция текста сохранила некоторые предикаты «грехопадения».

<sup>35</sup> Ритмические координаты шукшинской прозы рассмотрены в соответствующем разделе моей кн.: Очерки творчества В. М. Шукшина и Н. М. Рубцова: классическая традиция и поэтика. Рига, 2009. С. 47–52. Ср., например, с подобными конструкциями в романе «Любавины»: «Самогон мерили ведрами. Пили. Пели. Плясали» или в публицистическом выступлении: «Праздник. И снова — долгая остановка. Пьющие. Сидящие. Поющие. Пляшущие. Говорящие вразнобой» (*Шукшин В. Нравственность есть Правда. М., 1979. С. 306*).

<sup>36</sup> Юбка особого покроя, модная в 50-е гг.

<sup>37</sup> Сравнительно новые для легкой промышленности капроновые ткани были в это время знаком «моды» и «дефицита». Об отношении Шукшина к моде см.: *Шукшин В. М. Собр. соч. Т. 5. С. 83–85* (неоконченный очерк «Мода...»).

<sup>38</sup> Образ «бабочки» контаминируется здесь с басенным образом «Попрыгуньи-стрекозы». Образы обезумевших от жары людей и неконтролируемых конвульсий указывает на сакральные семантические прочтения: «корабль дураков», «пляску смерти», «предсмертные конвульсии», «мучения грешников в аду».

Поги ты, разгулялась душа русская.<sup>39</sup>

Сам новобранец, оказавшись в центре такой катавасии,<sup>40</sup> решил доказать, что он тоже чего-нибудь стоит.

Его белесые брови угрожающе-забавно сдвинулись к переносью, нижняя челюсть недобро подалась вперед.<sup>41</sup> Он порывается куда-то идти, чтобы «сказать этому волосатику<sup>42</sup> последнее слово», а возможно и «закатать ему между глаз» за то, что у него маленькая душонка.<sup>43</sup>

За ним ухаживают, и в этом беда.

Отчаянный телеграфист забыл, что вчера еще он был обыкновенным хорошим парнем, умел потрудиться и отдохнуть, тихими летними

<sup>39</sup> Образ разгула, «праздника души», неумного и дикого веселья частотен в прозе писателя: от рассказа «Верую» до «забега в ширину» из «Калины красной». Возможно, на данный мотив повлияло стихотворение М. Лермонтова «Родина» («Люблю отчизну я, но странною любовью!»). В частности, финал этого стихотворения: «И в праздник, вечером росистым, / Смотреть до полночи готов / На пляску с топаньем и свистом / Под говор пьяных мужичков» (*Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.: Л., 1954–1957. Т. 2. С. 177*).

<sup>40</sup> Слово употреблено здесь в переносном значении (беспорядок, сумятица, разгульное веселье), однако высокие евангельские контексты и словоупотребления были актуальны для Шукшина.

<sup>41</sup> Такое портретное описание становится в художественном мире писателя знаком «неуправляемых», «упорных» героев. См., например, рассказ «Упорный»: «Моня был белобрыс, скуласт, с глубокими маленькими глазами. Большая нижняя челюсть его сильно выдалась вперед, отчего даже и вид у Мони был крайне заносчивый и упрямый. Вот уж что у него было, так это было, если ему влетела в лоб какая-то идея, — то ли научиться играть на аккордеоне, то ли, как в прошлом году, отстоять в своем огороде семнадцать соток, не пятнадцать, как положено по закону, а семнадцать, сколько у них с бабкой, почему им и было предложено перенести плетень ближе к дому, — то идея эта, какая в него вошла, подчиняла себе всего Моню: больше он ни о чем не мог думать» (*Шукшин В. М. Собр. соч. Т. 2. С. 230*). Ср.: «Раз в неделю приезжает человек и рассказывает, как он “завоевывает” Москву. <...> Маленький, лобастый, начал лысеть... Научился слегка выпячивать нижнюю челюсть» (*Шукшин В. М. Собр. соч. Т. 5. С. 189*).

<sup>42</sup> В рассказах Шукшина пренебрежительное наименование стилиг получает дополнительную моральную характеристику: «Эти волосатики, правда что, собрались легко жить. <...> Самого Костю как-то миновало это поветрие — трясти космами и до одури бречтать на гитаре, он спокойно презирал обтянутых парней, сторонился и следил только, чтобы у него с ними не случилось драки: волосатики ходили стадом и не стыдились бить кучей одного» (рассказ «Други игрищ и забав»).

<sup>43</sup> Слово «душа» получает у Шукшина разнообразные характеристики и включается в широкий контекст, от положительных («светлые души») до негативных («на душе мгла»). Подробнее см.: *Елистратов В. С. Словарь языка Василия Шукшина. М., 2001. С. 92*.

вечерами любил посидеть над речкой и, задумчиво глядя в далекое синее небо, помечтать о красивой соседке... Сейчас обо всем этом прочно забыто — всплыло наружу всё самое нелепое, самое черное с затхлым душком романтически-грязных подвалов и, расплываясь, поперло из курносого человека тяжелой густой массой.<sup>44</sup>

Будущий флотский хочет зачем-то казаться страшным и сильным, он напрягает грудь, играет желваками<sup>45</sup> и не расправляет хмурых бровей, только глаза его, светлые и наивные, никак не могут налиться кровью и всех спрашивают: «Ну что, страшный я?»

А вокруг никто не хочет замечать, что он страшный, люди постарше говорят про него, что он еще молодой и поэтому так ломается и искажает себя, и тут же, впрочем, показывают себе, как это делается людьми немолодыми.

Вот, к примеру, поет стройная беззубая женщина: «Чуфствами не надо торгова-ать, если тебе ндравитца другая-а...».<sup>46</sup>

Казалось бы, обо всем забыл человек, поет и слушает свой красивый голос. А между тем глаза женщины внимательно и трезво смотрят на окружающих и спрашивают: «Правда, я чудесно пою?»

<sup>44</sup> Абзац помечен на полях сплошной вертикальной чертой, над которой рукой Ромма написано: «Отвлеченно!»

<sup>45</sup> Деталь, характерная как для самого Шукшина, так и для его героев в моменты особенного напряжения. «Запомнился один разговор у нас на кухне. Мы тогда поздравляли шукшинского однокурсника Андрея Тарковского, который только-только вернулся с Венецианского кинофестиваля, где получил “Золотого льва святого Марка” за “Иваново детство”. Среди довольно веселого застолья Шукшин сидел молча, играя желваками скул. И вдруг он говорит: “Ребята, а ведь я вас всех обойду! И тебя, Андрюха, и тебя, Ренитка, и тебя, Юрка!” Андрей опешил, но быстро нашелся: “Вась, да зачем тебе нас обходить? Мы тебя любим! Расступимся и пропустим — иди, ради Бога!” “Нет, — сказал Шукшин, погрозив кулаком. — Вы сопротивляйтесь. Я не люблю, когда мне зажигают зеленый свет”» (Григорьев Ю., Григорьева Р. Жил такой парень // Труд. 2002. 25 июля. № 127). Ср.: «Серёга особенно любил походку жены: смотрел, и у него зубы немели от любви. Он дома с изумлением оглядывал ее всю, играл желваками и потел от волнения» (рассказ «Беспалый»).

<sup>46</sup> «Жестокий романс» «Сашка» («Вечер догорал, и мы простились...»), автор неизвестен. Ресторанные песенки, романсы, бардовские песни, «бренчание под гитару» всегда противопоставляются писателем народной песне (см.: Козлова С. М. Судьба народной песни в прозе В. М. Шукшина // Культурное наследие Алтая. Барнаул, 1992. С. 3–24). Ср. с сочинением, посвященным именно первым впечатлениям от вгиковской публики: «Вечером киты поют под аккомпанемент гитары “сильные вещи”. Запеваает глистообразный кит, запеваает неожиданно мягким, приятным голосом: “Ваши пальцы пахнут ладаном...”» (Шукшин В. М. Собр. соч.: В 8 т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 265).

Она всем своим видом хочет сказать, что это только злая, несправедливая судьба сделала ее кассиршей, а по-настоящему она должна быть не меньше, чем Русланова,<sup>47</sup> скажем.

С ней рядом стоит ее муж, должно быть, — скромный молодой человек. Он не поет и не пляшет, но обязательно нужно участвовать в общем веселье, и он время от времени громко кричит: «Э-э-эхх ты!»

Ему очень неудобно кричать, но кричит — он понимает — нужно, и он кричит, улыбаясь, смущенно прячет свои глаза в толпу.

А вот — знаток и организатор подобных вакханалий,<sup>48</sup> низенький толстяк с маленькими мутными глазками<sup>49</sup>.

Неподвижный, с короткой шеей и плоским широким лицом, он похож на чурбан, из которого озорник-плотник шутки ради вытесал человека.

Спец по гулянкам размахивает руками и орет:

— Здорово мы гуляем! А-а!..

А гуляют на самом деле совсем не здорово,<sup>50</sup> а,<sup>51</sup> напротив, с каким-то болезненным желанием удивить, заставить о себе говорить.

Действует старый закон деревянной Руси: кто много и широко гуляет, тот хорошо, богато живет.

Удивительно, что даже молодежь не свободна от этого чувства — удивлена и делает это по-своему, со вкусом.

Во имя этого парни-ухабаки<sup>52</sup> распевают какие-то дикие песни про ковбоев и пиратов, не заботясь о том, что здесь, в здоровом русском воздухе, звучат они по меньшей мере глупо.

Во имя этого они же, в неповторимой позе молодых стилиг<sup>53</sup>, заложив руки за спину, мелко выделывают ногами самые невероятные

<sup>47</sup> Лидия Андреевна Русланова (1900–1973) — певица, исполнительница народных песен.

<sup>48</sup> Слово подчеркнуто, на полях поставлен вопросительный знак.

<sup>49</sup> Зачеркнуты первоначальные варианты: «глазками» заменено на «глазами», а затем вновь написано «глазками».

<sup>50</sup> Слово подчеркнуто.

<sup>51</sup> Зачеркнуто: «на самом деле».

<sup>52</sup> В «Словаре диалектизмов в произведениях В. М. Шукшина» И. А. Воробьевой (Барнаул, 2002) данное слово не зафиксировано, но в рязанских говорах: *ухабака* — бесцеремонный человек, который действует грубой силой, хулигански, нахраписто (Словарь современного русского народного говора. Деревня Деулино Рязанского р-н. Рязанской обл. М., 1969. С. 579).

<sup>53</sup> В отличие от произведений Д. Гранина, В. Аксенова, у Шукшина значение этого слова выводится не из «подражающий в стиле одежды западным веяниям», а из более широкого поля противопоставления «свой» — «чужой», без коннотаций чисто внешнего порядка. См., например, рассказ «Гринька Малюгин», в котором стилигой называют молодую девушку вне зависимости от ее стиля одежды.

движения, что в общем больше напоминает параличные судороги, нежели живую пляску<sup>54</sup> славян.

Во имя этого краснощекие девушки позабыли русские народные песни<sup>55</sup> и страдают на манер утонченных девиц западных кафешантанов, томно полужакрыв глаза.

И только глаза матери новобранца, маленькой, еще не старой женщины, не хвастают и не врут.

Она пристально смотрит на сына, столько в ее глазах красивой простой любви и нежности, что хочется подойти к ней и сказать<sup>56</sup> что-нибудь ласковое.

<sup>54</sup> Вероятна аллюзия на «Пляску смерти» — аллегорический сюжет Средневековья, представляющий собой воплощение мотива бренности бытия.

<sup>55</sup> Мотив «забытой песни» сопровождал Шукшина всю его жизнь. Ср.: «На “Странных людях”... снималась массовка — проводы гармониста в армию. В фильм он не попал, но дело не в этом... День выдался самое то... Человек сто, а может, и поболее вышло на расставанье. С песней. Живет в народе такая — “Последний нонешний денечек”. Мотор. Пошли... Головная актерская группа вроде бы ладно взяла песню, а хвост массовочный не тоё... Позабыли, оказалось, песню-то... Дубль, другой... Макарыч яриться начал... Пленка горит, а в результате — чепуха сплошная. Вот тогда и взлетел Макарыч на пригорок, чтобы все его видели, остановил яростным взмахом движение и как рявкнет:

— Вы што?! Русские или нет? Как своих отцов-то провожали?! Детей! Да как же это можно забыть? Вы што?! Вы вспомните! Ведь вот как, братцы...

И начал:

— Последний нонешний денечек... — зычно, разливно, с грустцой и азартом бесшабашным за всю массовку вложился в голос. Откуда что берется? И вздохнула деревня, и прониклась песней...

Когда расходились, сам слышал, как мужики и женщины толковали: “вот уж спели так спели! Ах...”» (*Скол Ю. Совсем немного о друге // Шукшинские чтения. Барнаул, 1984*). Ср.: «Мне по фильму “Ваш сын и брат” понадобилось набрать в сибирском селе, где мы снимали, человек пятнадцать, которые бы спели старинную сибирскую песню “Глухой, неведомой тайгою”. Мы должны были записать ее на магнитофон и потом в Москве в павильоне дать актерам послушать, — чтоб у них получилось “похоже”. Ассистенты бегали по всему селу и едва-едва набрали двенадцать человек, которые согласились спеть. (Почему-то им было неудобно.) Спели с грехом пополам. Все оглядывались, улыбались смущенно и просили:

— Может, мы какую-нибудь другую? “Мой костер в тумане светит”?

Дали им выпить немного — раскачались. Но все равно, когда потом пошли домой, запели “Мой костер”. Запевал местный счетовод, с дрожью в голосе, “красиво”. Оглядывались. Ушли с убеждением, что я человек отсталый, не совсем понятно только, почему мне доверили такое ответственное дело — снимать кино» (*Шукшин В. М. Собр. соч. Т. 8. С. 30–31*).

<sup>56</sup> Зачеркнуто тавтологическое «ей».

Какое невыразимо милое, родное существо это — мать...<sup>57</sup>

Когда ее оттесняют от сына, в глазах ее вспыхивает тревога и она снова торопливо пробирается к сыну, чтобы стать с ним рядом и смотреть, смотреть на него. В эту минуту вся ее трепетная фигурка напоминает какую-то маленькую птицу, у которой хотят разорить гнездо.

Милая, милая...

Глядя на нее, кроткую, неповторимо красивую женщину-мать, хочется грубо остановить это бестолковое веселье и указать всем на ее глаза:

— Вот где Русь! Честная, могучая, красивая Русь.<sup>58</sup>

И если бы люди заглянули хоть раз в эту чистую, святую глубину умных<sup>59</sup> глаз матери, они никогда не стали бы лгать и коверкать себя.

Но мы, к сожалению, не смотрим туда.<sup>60</sup>

Не умеем...<sup>61</sup>

<sup>57</sup> Об образе матери в творчестве писателя см.: «Дорогая моя, бесценная...»: К 100-летию Марии Сергеевны Куксиной-Шукшиной. М., 2009.

<sup>58</sup> Весь рассказ, проникнутый мотивом проводов в дальний путь, является как бы отсылкой к некрасовскому тексту, стихотворению «Школьник» — любимой поэтической вещи Шукшина. О влиянии Некрасова на мировоззрение и поэтику писателя см.: Куляпин А., Левашова О. Шукшин и русская классика. Барнаул, 1998. С. 47–51.

<sup>59</sup> Зачеркнуто: «русских». В стихотворении «Это было давно...» обнаруживается прямая параллель к первоначальному словоупотреблению «русская мать»: «Я хочу, чтобы умная русская мать / Снова меня под сердцем носила» (см. комментарий к этой строке в моей работе: Текстология и поэтика В. М. Шукшина // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М., 2012). Образ матери соотносится у Шукшина с образом Богородицы, а знаковость материнских глаз отсылает как к иконописной, так и живописной традиции, но включает в себя также и вербальные предикаты. Так, для другого текста установлена роль «Молитвы плачущей матери» «перед Иисусом Сладчайшим», имеющей основание в *Акафисте Иисусу Сладчайшему* — одном из самых поздних и распространенных в народной русской традиции гимнических текстов (Глушаков П. С. Поэтика преображения: теургические мотивы Василия Шукшина // Шукшин и православие. М., 2012. С. 279–329).

<sup>60</sup> Зачеркнуто первоначальное: «Но мы не умеем смотреть туда».

<sup>61</sup> После шукшинского текста следует диагональная надпись рукой М. И. Ромма: «В общем — хорошо. Кое-что, пожалуй, немножко педалировано, надуманно. Но основа увидена, понята, довольно точно изображена. Сам мобилизованный и мать — отлично». Слово «отлично» подчеркнуто.

**Человек<sup>62</sup>**

С неба назойливо и однообразно сеется мелкий холодный дождь. Мягко и грустно шуршит он по асфальту, мелко барабанит по стеклам окон, булькает в лужах...

Жесткий северный ветер срывает с деревьев пожелтевшие листья и кружит и гонит их вдоль аллей.

Раскачиваясь, вздыхают уныло оголенные деревья, о чем-то скорбном гудят провода.<sup>63</sup>

Все живое придавлено тяжелой скукой низкого черного неба. Заборы, дома, люди кажутся одинаково серыми и маленькими.

Холодно и неуютно на земле...

И только здание<sup>64</sup> больницы — оттого, что оно белое — весело рисуется на фоне лохматого неба.<sup>65</sup>

Окруженное толпой чужих деревьев,<sup>66</sup> оно кажется издали сказочным.

<sup>62</sup> Зачеркнутые варианты названия: «Немножко философии». «В больнице». «Коммунист». «Просто так — про хорошего человека». Одно из предполагаемых названий рассказа могло быть навеяно Шукшину просмотром фильма Ю. Райзмана «Коммунист» (1957), а также известной формулой из пьесы М. Горького «На дне»: «Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека» (слова Сатина).

<sup>63</sup> Этот образ займет заметное место в зрелой прозе писателя. Ср.: «А еще, парень, погляди на эту дорогу... Погляди, погляди... Внимательно погляди. Это — из села. Вот столбы туда пошагали. Послушай, подойди, как гудят провода. Еще погляди на дорогу... А теперь погляди на меня. В глаза мне... Не торопись. Может, и уйдешь, только не торопись. Везде хорошо, где нас нет — это не сегодня сказали. Здесь тоже неплохо» («Слово о “малой родине”») и: «Он оглянулся по степи, вдохнул весенний земляной дух и на минуту прикрыл глаза. Постоял так. Парнишкой он любил слушать, как гудят телеграфные столбы. Прижмется ухом к столбу, закроет глаза и слушает... Волнующее чувство. Егор всегда это чувство помнил: как будто это нездешний какой-то гул, не на земле гудит, а черт знает где. Если покрепче зажмуриться и целиком вникнуть в этот мощный утробный звук, то он перейдет в тебя — где-то загудит внутри, в голове, что ли, или в груди — не поймешь. Жутко бывало, но интересно» («Калина красная»).

<sup>64</sup> Зачеркнуто: «загородной».

<sup>65</sup> Образ, частотный у раннего Шукшина. См., например, рассказ «Двое на телеге»: «Дождь, дождь, дождь... Мелкий, назойливый, с легким шумом сеял день и ночь. Избы, дома, деревья — всё намокло. Сквозь ровный шорох дождя слышалось только, как всплескивала, журчала и булькала вода. Порой проглядывало солнышко, освещало падающую сетку дождя и опять закутывалось в лохматые тучи».

<sup>66</sup> Маловероятно, что Шукшин намеренно использует выражение, близкое к словоупотреблению Б. Л. Пастернака из стихотворения «На Страстной» (1946): «И лес раздет и непокрыт, / И на Страстях Христовых, / Как



Впрочем, это ощущение сказочного пропадает, как только войдешь в залу, где ожидают пациенты. Самые обыкновенные люди — больше пожилые женщины, — предвкушая удовольствие медицинского осмотра, терпеливо ждут своей очереди.

Народу много.

Сидят на диванах, на подоконниках... Нехотя переговариваются, покашливают... Голоса людей смешиваются где-то под белым потолком в единый глуховатый гул, и гул этот лениво заполняет все помещение. Разговаривают негромко и всё больше о себе и о своих недугах — очень неинтересно.

В углу за белой печкой женский голос размеренно, с наслаждением рассказывает: «...стою — ничего, начинаю садиться — колет в самый прозвоночник. Ровно вот иголками какими туда...». Хвастает, дура, что у нее такой особенный «прозвоночник».<sup>67</sup>

Худая женщина с грустными глазами тихонько жалуется соседке:

«Вить я, говорю, больная, а ты што делаешь? У нас же дети. Не было бы детей, пей ты хоть в три горла... как знаешь. Себя-то я всегда прокормлю...».

В голосе женщины злая покорность судьбе. Ей очень хочется отдохнуть, должно быть.

На краешке скамейки сидит и смотрит задумчиво в окно некрасивая бледная дувушка с большими и какими-то мягкими и теплыми глазами.

строй молящихся, стоит / Толпой стволов сосновых» (*Пастернак Б.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 4. С. 517). Однако высокие символические контексты крестного хода «толпы калек» в Великий четверг некоторым образом перекликаются с темой «болящей плоти», «скорбного предвкушения» из шукшинского текста (см. также пейзажные параллели: «...лес разделит и непокрыт...» и «...деревья смотрят нагишом...» у Пастернака и «уныло оголенные деревья» у Шукшина). В таком гипотетическом прочтении заглавие рассказа приобретает очевидное христологическое значение.

<sup>67</sup> В прозе Шукшина большое значение придается опоре на устное слово, встречается народная этимология, идущая, возможно, от подобных традиций М. Горького. См., например, в «Выдуманных рассказах»: «Взял человек ключ у коридорной — сам открыл номер и вошел. Потом вошла коридорная. И началось состязание:

— Как вы могли взять ключи?

— А что?

— Нет, как?

— А что тут такого?

— Как что такого? Это же — ключи!

— Пошли к черту!

— Как?!

— Во-первых, не ключи, а ключи! Во-вторых, идите к черту!

Выселили» (*Шукшин В. М.* Собр. соч. Т. 2. С. 193–194).

Должно быть, она очень много раздумывает над своей жизнью и обязательно умеет мечтать, и в мечтах видит себя красивой и здоровой.

Кажется, почему-то, что у нее серьезная застарелая болезнь, и, потому что она никому не жалуется и даже, наверное, скрывает свою болезнь, — ее жалко, жалко так, что на глаза наворачиваются слезы, и к горлу подкатывает горький комок.<sup>68</sup>

Некто в шляпе,<sup>69</sup> выбритый до синевы, с нездоровым блеском в глазах, охотно подвигается на диване, уступая место. Ему не терпится говорить.

— У вас што?

— Голова что-то.

Синий в шляпе понимающе и, почему-то, довольный, кивает головой.

— Как вы находите? — неопределенно спрашивает он, кивая на людей.

И не дождавшись ответа, говорит, разглядывая окружающих:

— Душно здесь, — вы чувствуете?

На всем здесь отпечаток мрачных раздумий, страха, отчаянного стремления жить.

Смотрит недоверчиво — боится: не пойму хорошую мысль.

Помолчал. Улыбнулся...

«Неожиданно, знаете, в голову приходят самые странные мысли: оказывается, что лежать летом в душистой траве и смотреть в бездонное

<sup>68</sup> Я убежал из бригады, чтобы не услышать, как он заревет. И все-таки я услышал, как он взревел — негромко, глухо, коротко, как вроде сказал: «Ой!» К горлу мне подступил горький комок; я вцепился руками в траву, стиснул зубы и зажмурился («Из детских лет Ивана Попова»).

<sup>69</sup> Выражение, свидетельствующее в художественном мире писателя о недоверии и пренебрежении к носителю данной характеристики; ср.: «Некто Кузовников Николай Григорьевич вполне нормально и хорошо прожил» («Выбираю деревню на жительство»), «Пилипенко не успел ответить, как в бойлерную влетел некто в шляпе, в легоньком пальтишке, с чемоданом. Бледный» («Ночью в бойлерной»), «Некто пьяный, с голубыми вылинявшими глазами, все пытался бить посуду» («Там, вдали...») и др. Образ же *человека в шляпе* имеет также пренебрежительное значение 'тот, кто выдает себя за интеллигента': «Оттого-то мне и дорог деревенский уклад жизни, что там редко-редко кто сдуру напаялит на себя личину интеллигентного человека. Это ведь очень противный обман. При всем том уважается интеллигент, его слово, мнение. Искренне уважается. Но, как правило, это человек "залетный" — не свой. И тут тоже то и дело случается обман. Наверно, оттого и живет в народе известная настороженность к "шляпе". Как-то так повелось у нас, что надо еще иметь право надеть эту самую злополучную шляпу» («Монолог на лестнице»).

синее небо, полное солнца, просто так смотреть, ни о чем не думая, — это так хорошо, так хорошо, боже мой! Вы понимаете?»<sup>70</sup>

Опять помолчал и заговорил слова — уже для себя, не заботясь о том, чтобы поняли, и вместе с тем торопливо, боясь упустить мысль:

«А где-то в груди поднимается тяжелое и неприятное — конец наступит. Всему».

Опустил голову. Задумался. Потом заговорил слова — тихо, с невыразимой горечью:

«Досадно, черт возьми, на людей за то, что они придумали больницу, куда приходят мучить себя сознанием неизбежного конца, горько смаковать человеческое бессилие. Не лучше ли умирать там, где тебя застала смерть? — чтобы жить до конца».

А сам не умеет жить до конца. Глаза горят лихорадочной тоской и злорадством, — у него в душе незаживающая рана, и он раздражает ее с удовольствием и, довольный, смотрит вокруг: «все равно все умрем».

За этого опасно — умный и слабый, он захочет, пожалуй, мешать здоровым.

Ему непременно нужно выворачиваться перед людьми и смущать их. Скверный человек.<sup>71</sup>

Никогда не захочет понять, что кроме него на земле еще очень много людей и что их следует уважать.

Белые двери больницы<sup>72</sup> часто хлопают, — и туда и сюда по зале торопливо проходят очень занятые люди в белых халатах.

Время от времени из кабинета врача выходит женщина — тоже белая — и громко «вызывает».

<sup>70</sup> Возможно, аллюзия на хрестоматийный эпизод из «Войны и мира»: «...он видел над собою далекое, высокое и вечное небо. Он знал, что это был Наполеон — его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нем облаками. Ему было совершенно всё равно в эту минуту, кто бы ни стоял над ним, что бы ни говорил о нем; он рад был только тому, что остановились над ним люди, и желал только, чтоб эти люди помогли ему и возвратили бы его к жизни, которая казалась ему столь прекрасною, потому что он так иначе понимал ее теперь» (т. I, ч. 3, гл. XIX).

<sup>71</sup> Ср. употребление лексемы 'человечек' в рабочих записях писателя (анализ подобных построений дан в кн.: Глушаков П. С. Очерки творчества В. М. Шукшина и Н. М. Рубцова: классическая традиция и поэтика. Рига, 2009. С. 110–114).

<sup>72</sup> Локус больницы в творчестве Шукшина подробно рассмотрен в диссертации: Тевс О. В. Семиотический аспект моделирования природы и социума в художественном мире В. Шукшина. Барнаул, 1999.

Всякий раз к ней вне очереди устремляются две маленькие старушки, робко и очень обстоятельно начинают о чем-то спрашивать, и всякий раз она, не слушая их, коротко говорит: «одну минутку, сейчас» и скрывается за дверь. Ничуть не огорчаясь, старушки снова караулят появление медсестры, чтобы снова подойти к ней и снова выслушать «одну минутку, сейчас».

На первый взгляд может показаться, что старушки просто не знают, как можно еще иначе действовать и хлопчут «насчет продления жизни», как хлопчут они о пенсии, о дровах и т. п. Зеленая молодость имеет неосторожность снисходительно улыбаться по этому поводу и совершенно не замечает, что медлительная старость часто побеждает именно там, где буйная молодость разбивает себе лоб.<sup>73</sup>

Не снисходительную улыбку, а восторг и восхищение вызывают действия старцев, когда они без лишней трескотни, терпеливо, шаг за шагом, медленно и верно продвигаются к цели.

В смешной, но глубокой и строго рассчитанной (бессознательно) устойчивости старушек, кроме всего прочего, есть что-то от непреклонной здоровой веры человека в доброе начало здешнего мира.

Время тянется томительно долго. Очередь медленно сокращается. Уже ушли те две женщины, ушла девушка с большими глазами, ушел интеллигент. Старушки ушли.

Разговаривают меньше, ожидание становится тягостным и скучным.

Наконец заветная дверь открывается... Белая женщина, глядя на вас, говорит «следующий», ... и вы перед доктором.

Это не старый еще человек, с энергичным умным лицом. У него только один глаз — второй мертвый (искусственный)<sup>74</sup> и потому кажется, будто он смотрит рассеянно и думает о чем-то далеком.

Очень странно, что у доктора большие жилистые руки,<sup>75</sup> какие быва-

<sup>73</sup> Возможно, автор своеобразно соединяет в этой несколько нарочито-литературной сентенции цитаты из Овидия и Есенина: «Уже подходит медлительная старость тихой стопой» (*Jam veniet tacito tarda senecta pede*) и «Эх ты, молодость, буйная молодость, / Золотая сорвиголова!» («Несказанное, синее, нежное...» // *Есенин С. А. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995. Т. 1. С. 216*).

<sup>74</sup> Во ВГИКе заведующим кафедрой политэкономии был Иван Иосифович Козодоев, у которого не было одного глаза, что, возможно, стало «источником» шукшинского образа (о нем см.: *Рязанов Э. «Мой первый друг, мой друг бесценный» // Катанян В. Лоскутное одеяло. М., 2001. С. 6*).

<sup>75</sup> Ср. положительную коннотацию образа в романе «Любавины»: «Степан сел в мягкое кресло, положил на колени большие жилистые руки... Посмотрел на них, снял с колен, сунул в карманы. Посидел немного, вынул руки из карманов, опять положил на колени, но тут же убрал, положил

ют у сапожников и пимокатов.<sup>76</sup> И весь он узловатый и сильный, больше напоминает грузчика с пристани, нежели доктора.

Голос у доктора глуховатый, говорит короткими фразами, броско.

— Садитесь. Что с вами?

— Живот, знаете... второй день болит что-то...

Единственный глаз доктора<sup>77</sup> направлен теперь на вас и пристально и серьезно изучает: кажется, доктора интересует не ваш живот, а ваши глаза. Делается неловко; умный взгляд доктора придавил к дивану, и ощущение такое, точно на тебя смотрят десятки внимательных глаз, и о чем ни заговори — все прозвучит глупо и неуместно, тем более о животе.

Жилистые квадратные руки<sup>78</sup> доктора наводят вдруг на мысль, что все это так ничтожно и смешно — живот стыдно.<sup>79</sup> Скорей хочется уйти отсюда и удовлетворенно шлепать по грязи и думать об этом сильном, здоровом мудреце<sup>80</sup> из теплого, бледного мира больных.

на пухлые боковины кресла. Но опять убрал, — зажал между колен. Так остался сидеть». Человек с трудовыми руками — мыслитель и в буквальном смысле создатель окружающего мира. Вспомним, что на фотопортретах самого писателя его собственные жилистые руки потомственного крестьянина-землепашца весьма привлекали фотохудожников.

<sup>76</sup> Пимокат — валяльщик пимов, валенок.

<sup>77</sup> В мире Шукшина образ доктора (врача) получает двойственную оценку: это и безразличный к горестям «сытый врач» (например, рассказ «Племянник главбуха»), но и совестливый помощник в беде («Ванька Тепляшин»). Образ доктора из комментируемого текста имеет, вероятно, явные литературные основы: от хрестоматийных чеховских, булгаковских вплоть до синхронных по времени написания кинематографических; см., например, фильм «Дорогой мой человек» (1958) по произведениям Ю. Германа. Заметным (и идеологически выдержанным) был фильм С. Герасимова «Сельский врач» (1951), с его ярко проявленной соцреалистической эстетикой.

<sup>78</sup> Ср. положительную коннотацию образа в романе «Любавины»: «Степан сел в мягкое кресло, положил на колени большие жилистые руки... Посмотрел на них, снял с колен, сунул в карманы. Посидел немного, вынул руки из карманов, опять положил на колени, но тут же убрал, положил на пухлые боковины кресла. Но опять убрал, — зажал между колен. Так остался сидеть». Человек с трудовыми руками — мыслитель и в буквальном смысле создатель окружающего мира. Вспомним, что на фотопортретах самого писателя его собственные жилистые руки потомственного крестьянина-землепашца весьма привлекали фотохудожников.

<sup>79</sup> Так в тексте.

<sup>80</sup> Мудрец — персонаж, принимающий на себя различные «личины» (от благообразного старичка из рассказа «Случай в ресторане» до непосредственного героя из повести-сказки «До третьих петухов»). Установлено, что для позднего Шукшина этот образ соотносился с фигурой М. А. Шолохова (*Глушаков П. С. Неслучившийся диалог // Ars interpretationis:*

- Раздевайтесь.
- Спасибо... Я пойду.

Одна бровь доктора удивленно поднялась вверх, и подбородок чуть заметно вздрогнул.

- Вы што?.. От скуки беситесь?

Выслушав затем мои сбивчивые, путанные объяснения, он потер широкой ладонью свой большой лоб и, глядя в стол, медленно сказал:

- Некогда мне, молодой человек. Меня, видите, ждут...
- Извините.
- Ничего. До свиданья.

В последний момент, когда закрывается дверь, видно, что доктор всё еще потирает лоб и смотрит в стол.

Устал он.

Но войдет очередной пациент с ворохом своих ложных страхов и опасений — и усталости доктора не будет заметно — так нужно. Ему должны верить.

Какой умница!<sup>81</sup>

к юбилею профессора С. М. Козловой. Барнаул, 2011. С. 50–59). Шолохов, неохотно вступавший в любые литературные и мировоззренческие дискуссии, занимал позицию «несуетного спокойствия» («Вот в ком истина! Спокоен, велик! Знает, как надо жить. Не обращает внимания ни на какие тьявканья...», — слова Шукшина в передаче В. И. Белова). Подобная сосредоточенность импонировала позднему Шукшину, неоднократно задумавшемуся об отказе от кинематографической «суеты» в пользу писательства, однако затянувшееся молчание Шолохова (как творческое, так и общественное) в начале 70-х гг. расценивалось Шукшиным (равно как и рядом его единомышленников) и негативно. См., например, идею несостоявшейся экранизации Г. Бурковым «До третьих петухов», в которой образ Мудреца должен был корреспондировать с фигурой Шолохова, что, вероятно, имеет своим истоком характеристику самого Шукшина: «Шолохов — мудрец. Он обаятельный человек. Оказалось, что он знает меня лучше, чем я его...». Это может быть интерпретировано как «открытие» в Шолохове «лукавства», проявления досады от неполной, с точки зрения Шукшина, откровенности. Таким образом, «мудрец» понимается писателем амбивалентно: и как носитель высшей истины, и как профанный носитель псевдомудрости.

<sup>81</sup> Далее следует запись рукой М. И. Ромма: «Отлично. Однако в следующей работе прошу избегать авторских моральных оценок, не уходить в них от конкретного материала. Всё должно быть в действии, реплике, детали, описании». Слово «всё» подчеркнуто.

<...><sup>82</sup>

Поэтому и почему-то еще, неясному, я согласился.

Дом и был под Москвой, где-то под Подольском.

По дороге, в электричке, Люся<sup>83</sup> опять рассказывала мне про Сибирь. Если бы я никогда не был в Сибири, если бы я не родился и не вырос там, — я, наверное, вступился бы за Сибирь.

Рассказывая, Люся непрерывно и беспорядочно жестикулировала руками, подражая кому-то.

И в движении ее рук было гораздо больше смысла, чем в словах; руками она очень выразительно рисовала страшную картину своей жизни.

Она сидела передо мной как живой упрек разумным и талантливым и от души радовалась, что так легко обманула доверие людей.

— Ой, сейчас что дома будет! Так обрадуются все.

— Ой, знаете, как меня папа не пускал туда. А мама плакала... и когда я уже была там, мне каждую неделю писали, чтобы я ехала домой.

— Мы новый дом с террасой построили и вот недавно мне писали, что купили шкаф за 1500 р. А осенью хотели телевизор покупать.

Она так самозабвенно и громко перечисляла эти неоспоримые доводы того, что ей нужно быть здесь, а не в Сибири, что ближние пассажиры оборачивались и с любопытством смотрели на нас.

Я уже не стыдился Люси. Но и говорить с ней о чем-либо не было никакой охоты. Ее присутствие раздражало. Даже в ее гостеприимстве я почувствовал грубую фальшь и какую-то грязную корысть. Мне захотелось почему-то обидеть ее, смутить, чтоб в глазах ее зажегся живой огонек разумной мысли. Ведь человек же она, в конце концов, ведь умеет она, например, лгать.

И еще захотелось не поверить в эту ее идиотскую беспечность.

— Ты стрекоза, Люся. Этакая стрекоза-паразит.<sup>84</sup> Разве можно всё время только танцевать?

<sup>82</sup> Судя по рукописи, нельзя с точностью определить, является ли текст завершённым произведением, или его начало утрачено: первое предложение написано в начале листа, перед которым — пропущенная чистая страница. Текст не озаглавлен.

<sup>83</sup> Вероятно, имя Люся (Людмила) и производные от него в прозе Шукшина несут негативную оценочность. Ср. с именем Люсьен в «Калине красной».

<sup>84</sup> Прямая отсылка к басне И. А. Крылова «Стрекоза и Муравей», одному из самых частотных текстов в среде абитуриентов творческих вузов. Между тем, сама сюжетная основа рассказа отсылает и к чеховской «Попрыгунье».

Она не обиделась и принялась говорить о том, что в самом деле ей сейчас не дадут отдохнуть подружки — потащат на танцы, и о том, как удивятся все, когда увидят ее в клубе.

Было обидно сознавать, что существо с руками, ногами и головой может быть таким жалким, — это бросало довольно скорбную тень на всех двуногих.<sup>85</sup>

— Люся, тебе страшно умирать?

Люся широко раскрыла глаза, потом громко захохотала.

— Знаете, мне одна цыганка...<sup>86</sup>

В груди у меня сделалось нестерпимо тяжело и тесно, и в душу стало проникать противное чувство гадливости, точно рядом со мной неожиданно оказался труп.

Захотелось скорей уйти отсюда и увидеть что-нибудь светлое — небо или умные глаза лотошницы. Дождавшись остановки, я взял чемодан и вышел из вагона.

А она дальше поехала.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Возможно, аллюзия на известные строки А. С. Пушкина из «Евгения Онегина»: «Мы все глядим в Наполеоны; / Двуногих тварей миллионы / Для нас орудие одно...» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937. Т. 6. С. 37*).

<sup>86</sup> Шукшин неоднократно обращался к этому образу, который, видимо, имеет автобиографические корни; см., например: «Вечером в нашей избе появилась грязная сухая цыганка с большими вороватыми глазами. Я лежал на печке, а цыганка шуршала в кути, у печки, юбками и торопливо шептала. Мама с надеждой и подозрительно смотрела на нее. Цыганка растопила в ложке воск, вылила тот воск в стакан с водой, и там образовался какой-то желтый бесформенный комочек. Цыганка торопливо закивала маленькой галочьей головой. Я не помню, что она говорила, что-то говорила. Помню, как мама сказала: “Телок напугал-то, а не собака”. Потом они говорили про нашего петуха. Цыганка почему-то кричала, мама тоже сердилась и говорила: “Ишь ты какая! Ишь ты!” Потом я выпил теплую воду из стакана, над которым колдовала цыганка, и уснул» («Самые первые воспоминания»).

<sup>87</sup> Возникает потенциальная переключка с названием позднего рассказа Шукшина «Сильные идут дальше» (1970).



## **Переписка Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц с Б. Ф. Егоровым: 1968 год**

**Н**аша переписка возникла благодаря тесному содружеству при строительстве и развитии кафедры русской литературы Тартуского университета (с 1954 по 1960 г. заведующим был я, затем — Ю. М. Лотман; в 1962 г. я переехал в Ленинград, но продолжал до 1968 г. руководить изданием кафедральных трудов по русской и славянской филологии, участвовать в учебном процессе). Затем интенсивность переписки ослабла, но наши семьи крепко подружились с самого начала нашего приезда в Тарту на заре 1950-х гг., поэтому связь продолжалась до ухода из жизни Юрия Михайловича в 1993 г. Всего сохранилось около 700 наших писем.

Для данной публикации выбран 1968 год, один из самых интенсивных по количеству писем и один из самых напряженных в нравственно-психологическом отношении. Именно в этом году начались активные протесты в Польше, очевидцами которых оказались мы с женой, а главное — тогда же танковым маршем в Прагу были разгромлены попытки народов Чехословакии ослабить деспотический режим.

Заметные социально-политические сотрясения пропитывали наши души, и это не могло не отразиться на переписке, хотя оглядка на кагэбэшную перлюстрацию писем вынуждала применять эзопов язык и даже умолчания. Проникающие сквозь лукавые приемы реальные чувства и мысли заставляли совершать и другие акции для утаивания того реального. Так, мое письмо от 24 августа 1968 г. с репликой, отразившей потрясение от известий про разгром «чешской весны», лишь недавно было найдено М. Ю. Лотманом спрятанным в книгу отцовской библиотеки. В нем на 10 лет исправлена дата (получился 1958 год) и вырезана в конце моя подпись.

К этим тревогам добавлялись немалые личные волнения: медицинские катастрофы у Лотманов, нелюбовь ко мне партийных руководителей, ярко выразившаяся в нарочитом снижении оценок на вступительных экзаменах в университет у моей дочери. Все эти перипетии подробно отражены в переписке.

Наши прозвища «ЮрМих» и «БорФед», ставшие потом популярными и в более широкой среде, появились с конца 1950-х годов. Любопытно, что сначала я употреблял строчную «м», но в 1960-е годы буква возвысилась. Ю. М. в обращении ко мне букву «ф» писал по-разному.

*Б. Ф. Егоров*

Письма Ю. М. Лотмана впервые были опубликованы Б. Ф. Егоровым в 1997 г.,\* в данной публикации они заново сверены с оригиналами, исправлена также хронология, значительно расширены комментарии. Письма Б. Ф. Егорова и З. Г. Минц публикуются впервые. Оригиналы хранятся в Библиотеке Тартуского университета (от Егорова — f. 135, s. Vj478; от Лотмана — f. 135, без шифра), оригиналы писем Минц — в Эстонском фонде семиотического наследия при Эстонском гуманитарном институте Таллиннского университета (находятся в стадии описания).

Все виды подчеркивания в письмах переданы курсивом. В дальнейшем Юрия Михайловича Лотмана обозначаем — Ю. М., Зару Григорьевну Минц — З. Г., Бориса Федоровича Егорова — Б. Ф. При составлении комментариев сведения о персоналиях и различных реалиях приводятся преимущественно на год публикуемой переписки, то же касается и свидетельств Б. Ф. мемуарного характера. Биографические данные о лицах приводятся при первом их упоминании в тексте писем. Публикаторы выражают свою признательность за помощь в работе А. П. Дмитриеву, Г. Г. Суперфину и Ежи Фарыно.

Работа выполнена в рамках проекта Эстонского агентства по науке, посвященного изучению научного наследия Ю. М. Лотмана (ETAG, PUT81).

---

\* См.: Лотман Ю. М. Письма. 1940–1993 / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Б. Ф. Егорова. М., 1997.

**1. З. Г. Минц — Б. Ф. Егорову**

<09. 01. 68.> Тарту

Дорогой Борис!

Юра (кот<орый> напишет отдельно), я, дети и Кот Бегемот (см. на обороте)<sup>1</sup> желаем Тебе и семейству всего-всего самого хорошего: здоровья, хорошего настроения, работы... Мы с Юрой рассылаем новогодние поздравления только сейчас — и по вполне уважительной причине: 31-ого декабря Гришка<sup>2</sup> упал на Домберге<sup>3</sup> с горы и попал в больницу с сотрясением мозга! Вышел он только вчера, а праздновать ему разрешили только завтра... Итак, с Новым годом, с новым счастьем.

Всего хорошего

Зара.

Конверт: «Ленинград, М-233, Пр. Космонавтов, д. 52, корп. 2, кв. 7. *Борису Федоровичу Егорову*». Адрес отправителя: «Тарту, ЭССР, Кастанни, д. 9, кв. 7, З. Минц». Штемпель Тарту: 09. 01. 68. Штемпель Ленинграда: 11. 01. 68.

<sup>1</sup> Письмо на художественной открытке, где изображен кот в новогоднем костюме и с мешком подарков. Кот Бегемот — персонаж «Мастера и Маргариты» (1929–1940) М. А. Булгакова.

<sup>2</sup> Григорий Юрьевич Лотман (род. 1953), сын Ю. М. и З. Г., художник, проживает в Тарту.

<sup>3</sup> Домберг (Domberg) — соборная гора (с нем.), холм в центре Тарту с живописными руинами Собора дерптских епископов (XIII–XV вв.), университетскими зданиями и парком.

**2. Б. Ф. Егоров — З. Г. Минц**

15. 01. 1968. Ленинград

15. I. 68

Спасибо большое, дорогая Зара, за открытку, — хотя сообщение о Ваших страданиях меня честно перевернуло. Судьба — судьба. Напишите хоть вкратце — как Гриша сейчас.

И как теперь Соловьев?<sup>1</sup>

С Лид. Павл. Архиповой<sup>2</sup> я договорился, поможет.

11-го на-ура защитил В. И. Мальшев.<sup>3</sup> А я с Нового года добровольно ушел с Зама Орлова.<sup>4</sup> Будет Ямпольский.<sup>5</sup> Орлов переходит в штат...

Что место Павла?<sup>26</sup> Волнуюсь.

Семейные приветы и поцелуи.

Б. Е.

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония ул. Кастани 9–7 Заре Григорьевне Минц». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 15. от. 68. Штемпель Тарту: 16. от. 68.

<sup>1</sup> Редакцией «Библиотеки поэта» (далее — БП) была принята рукопись З. Г. (см.: *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступ. статья, сост. и примеч. З. Г. Минц. Л., 1974 (БП. Большая серия)).

<sup>2</sup> Лидия Павловна Архипова (1932–1989), научно-технический сотрудник Рукописного отдела ИРЛИ; речь идет о помощи З. Г. в подготовке рукописи.

<sup>3</sup> Владимир Иванович Малышев (1910–1976), литературовед, археограф, основатель Древлехранилища при Институте русской литературы (Пушкинском Доме) АН СССР (далее — ИРЛИ); в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 9 его писем и открыток за 1959–1974 гг., помимо подписанных им официальных писем из ИРЛИ (ф. 135, s. Вм 862; Са 1737).\*\* Диссертация В. И. «Исследования и разыскания по литературному наследию Древней Руси» была защищена по совокупности трудов.

<sup>4</sup> Владимир Николаевич Орлов (1908–1985), литературовед, сотрудник ИРЛИ, главный редактор серии «БП» (1956–1970); в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 39 его писем за 1957–1981 гг. (ф. 135, s. Во 1031). С конца 1962 г. Б. Ф. был по совместительству заместителем главного редактора серии «БП» в ленинградском отделении «Советского писателя». В 1968 г. разразился скандал, организованный обкомом партии: в уже напечатанном двухтомнике «Мастера русского стихотворного перевода» (составитель Е. Г. Эткинд) были обнаружены стихи запрещенных Николая Гумилева и Владислава Ходасевича, а во вступительной статье «найжены» антисоветские намеки. Весь тираж (25 тысяч экз.) был пущен под нож, главный редактор В. Н. Орлов получил выговор, а Б. Ф. сняли с поста зама (но оставили в редколлегии). После цензурных исправлений сборник был напечатан вновь (см.: Мастера русского

\*\* Здесь и далее приводимое общее количество писем корреспондентов Ю. М. и З. Г. учитывает как новонайденные письма, описываемые в настоящее время сотрудниками Эстонского фонда семиотического наследия Таллиннского университета, так и описанные ранее и хранящиеся в Библиотеке Тартуского университета (см. шифр).

стихотворного перевода: В 2 т. / Вступ. статья, подгот. текста и прим. Е. Г. Эткинды. Л., 1968 (БП. Большая серия)). Позднее, когда в конце 1970 г. Орлов был уволен, Б. Ф. временно исполнял обязанности главного редактора. Через несколько месяцев, в январе 1971 г., главным редактором был назначен невежественный в стиховедении партийный функционер Ф. Я. Прийма, и Б. Ф. тотчас подал заявление о выходе из редколлегии.

<sup>5</sup> Исаак Григорьевич Ямпольский (1902/1903–1992), литературовед, специалист по русской литературе второй половины XIX в., профессор ЛГУ, зам. гл. ред. серии «БП»; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 42 его письма, открытки и телеграммы за 1958–1991 гг., а также подписанные им письма от издательства «Советский писатель» (F 135, s.: B1741; Fa2011; Ca1801).

<sup>6</sup> Речь идет о поисках замены ушедшему в докторантуру доценту Павлу Семеновичу Рейфману (1923–2012), литературоведу, преподавателю Тартуского гос. ун-та (далее — ТГУ) с 1959 г.; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 30 его писем, записок, открыток и телеграмм за 1958–1980 гг. (f. 135, s. B1 1208; s. Ea 1985).

### З. Б. Ф. Егоров — З. Г. Минц

02. 02. 1968. Ленинград

Дорогая Зара! спасибо, телеграмму Б. У<спенско>му послал.<sup>1</sup> Безнадежно ждал тебя в ГПБ до 12 час<ов>. Куда пропала? Знаете ли, что 26. I умер Скафтымов.<sup>2</sup> Если «У<ченые> з<аписки>» еще не отпечатаны, то хорошо бы или посвятить ему том, или дать на страничку некролог.<sup>2</sup> Если нужен мой текст (Вам некогда) — телеграфируй. Семейные приветы! Б. Е.

Фототелеграмма: «Тарту Эстонской, ул. Кастани 9, кв. 7, Минц Заре Григорьевне». Адрес отправителя: «Ленинграда 164 / 7 2 12.00 13 2». Штемпель Тарту: 03. 02. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о телеграмме по поводу срочного оформления договора на издание сборника: *Ricerche semiotiche: Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS* / A cura di Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij. Torino, 1973 (Nuova biblioteca scientifica Einaudi, [Anno] 43); подробнее см. об этом переписку Ю. М. и Б. А. Успенского, начиная с письма № 40: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Переписка: 1964–1993* / Сост. и прим. О. Я. Кельберг. М., 2008; Борис Андреевич Успенский (род. 1937), линг-

вист, один из основателей Тартуско-Московской семиотической школы; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 180 его писем, открыток и телеграмм за 1964–1992 гг. (f. 135, s. Вв 1470–1473), а также 338 листов копий писем и 3 не отправленных ему письма от Ю. М. и З. Г. (f. 135, s. Аа 7–8).

<sup>2</sup> Александр Павлович Скафтымов (1890–1968), литературовед, профессор Саратовского гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского, создатель Саратовской филологической школы; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 4 его письма и открытки за 1959–1961 гг. (f. 135, s. Вв 1324).

<sup>3</sup> Имеются в виду на тот момент уже сданные в набор: Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 209 / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Тарту, 1968 (Труды по рус. и слав. филологии. Т. XI: Литературоведение: [Памяти Александра Павловича Скафтымова]; далее — Труды XI).

#### 4. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову

15. 02. 1968. <Тарту>

Дорогой Борфед!

(простите за машинопись — я так устал, что на машинке проще — не рискуя уснуть над письмом). Давно Вам не писал и не знаю, с чего начать: бездна всяких пустяков, а серьезного, вроде, и не так много. Начну с Ветловской<sup>1</sup> — она меня *страшно* подвела: получив ее согласие, я пошел к ректору и договорился.<sup>2</sup> После этого я получил от нее письмо с дополнительными условиями, без которых она, по ее словам, не могла согласиться. Я снова пошел к ректору и добился согласия на эти дополнительные условия (среди них было такое, как отказ университета от требования прописки и обязательство сначала предоставить место в преподавательском общежитии, а затем и комнату). После всего этого она пропала, перестав отвечать мне на письма, а затем сообщила, что передумала. Перед ректором я вышел дурак-дураком. Сейчас это уже все забылось за грудой мелких неприятностей, которые происходят каждый день и не всегда так уж мелки.

В Москве я встретил Чудакова,<sup>3</sup> который спрашивал о Ваших планах относительно ИМЛИ.<sup>4</sup> Я отговорился незнанием, а он высказывал опасения, как бы дирекция не выкинула до осени какой-либо фортель. Нам выкинули том «Трудов» из плана этого года.<sup>5</sup> Я ругался, да и рукой махнул. Думаю, что мы всё же том соберем, а там будем пробивать без плана. Собирать будем весной — сейчас я очень устал и ничего путного написать не могу. Каждодневное общение с Лаугасте,<sup>6</sup> другие удовольствия (среди них такая мелочь — Натка<sup>7</sup> позавчера сломала руку в локте) весьма меня угнали и угнули.

Простите за бессвязное письмо — засыпаю на ходу. Пишите так («без дел»). Приветы Вашим дамам.

Тарту. 15. II<.> 68.

Ваш Ю. Лотман

Конверт: «Ленинград М-143 пр. Космонавтов, 52, корп. 2, кв. 7 Борису Федоровичу Егорову». Адрес отправителя: «Тарту, Кастаны 9–7 Ю. Лотман». Штемпель Тарту: 16. 02. 68. Штемпель Ленинграда: 18. 02. 68.

<sup>1</sup> Валентина Евгеньевна Ветловская (род. 1940), литературовед, сотрудник ИРЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 6 ее писем, телеграмм и открыток за 1967–1971 гг. (f. 135, s. Bv268).

<sup>2</sup> Речь идет о замене П. С. Рейфману (в дальнейших письмах — Павел), уходившему в докторантуру (см. примеч. 4 к письму № 2).

<sup>3</sup> Александр Павлович Чудаков (1938–2005), литературовед, сотрудник ИМЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 8 его писем и телеграмм за 1965–1991 гг., частью подписанных совместно с М. О. Чудаковой (f. 135, s. Vx 1597).

<sup>4</sup> Б. Ф. в связи с этим вспоминает: «Сотрудники сектора новой русской литературы ИМЛИ упростили меня дать согласие возглавить сектор; руководство ОЛЯ АН СССР утвердило мою кандидатуру и добилось разрешения на московскую прописку; но я в последний момент, как Подколесин, отказался: очень не хотелось входить в сферу действия столичного партийного-литературоведческого начальства».

<sup>5</sup> Речь идет об очередном томе «Трудов»: Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 251 / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Тарту, 1970 (Труды по рус. и слав. филологии. Т. XV: Литературоведение), исключенном из плана 1968 г. на том основании, что в этом же году печатались два других тома.

<sup>6</sup> Эдуард Лаугасте (Eduard Laugaste, 1909–1994), фольклорист, декан ист.-филол. ф-та ТГУ; будучи председателем факультетской редколлегии, выступал постоянным противником издательской деятельности сотрудников кафедры русской литературы.

<sup>7</sup> Наталья Юрьевна Образцова (род. 1949), племянница Ю. М., литературовед, студентка ТГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 40 ее писем, телеграмм и открыток за 1957–1993 гг. (f. 135, s. Da 1666).

**5. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

26. 02. 1968. <Ленинград>

Дорогой ЮрМих — поздравляю Вас, обнимаю и сожалею, что не могу выпить вместе...<sup>1</sup>

От имени мейлаховской шараги<sup>2</sup> зову Вас в Питер — но, сами понимаете, это — не главное... Если будет желание — приезжайте просто так.

Никого еще не видал коломенских — потому и не знаю, были ли Вы с Зарой.<sup>3</sup>

Семейные приветы!

Ваш Б. Егоров

Соня<sup>4</sup> просит передать от нее лично приветы и поцелуи!

26. II. 68

Открытка. Штемпели отсутствуют. Текст написан красным карандашом.

<sup>1</sup> 28 февраля — день рождения Ю. М.

<sup>2</sup> Имеется в виду Комиссия по комплексному изучению художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР, возглавляемая Борисом Соломоновичем Мейлахом (1909–1987), литературоведом, сотрудником ИРЛИ, профессором ЛГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 16 его писем и открыток за 1964–1978 гг. (ф. 135, s. Вп 910) и подписанные им официальные письма из ИРЛИ (ф. 135, s. Са 1737). Б. Ф. и Ю. М. скептически относились к Мейлаху за излишнее стремление к идеологизации научных построений.

<sup>3</sup> В конференции Коломенского гос. пед. ин-та, посвященной творчеству русских поэтов XX века и проблемам стиховедения, Ю. М. участия не принимал; З. Г. выступила с докладом «Структура цикла Блока «Снежная маска»»; среди других участников были также В. С. Баевский, Б. Я. Бухштаб, М. Л. Гаспаров, В. А. Мануйлов, Т. Л. Никольская, С. А. Рейсер, В. Е. Холшевников, Е. Г. Эткинд; в телеграмме от 25 февраля, посланной Ю. М., З. Г. писала: «<...> КОНФЕРЕНЦИЯ ОЧЕНЬ ЛЮБОПЫТНА ПОДРОБНОСТИ ДОМА <...>» (ф. 135, s. Да 1947, l. 52); см. обзор: Межвузовская конференция по вопросам поэтики // Вопросы литературы. № 8. С. 246–248. (Подпись: Н.; Р.).

<sup>4</sup> София Александровна Николаева (1924–2008), жена Б. Ф., химик, до 1957 г. преподаватель ТГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 13 ее писем, открыток и телеграмм за 1960–1989 гг. (ф. 135, s. Вп 1010); см. о ней: *Егоров Б. Ф. Жизнь С. А. Николаевой: Типичное и личное.* СПб., 2008.



**6. <Б. Ф. Егоров> — Ю. М. Лотману**

<28. 02. 1968. [Ленинград]>

ДОРОГОГО ПРОФЕССОРА ПОЗДРАВЛЯЮ СО ВСЕХ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ КАРА МАЗОВ КАРА МЗИН МАКС М ПЕЧОРИН МАСОН ХИМИК АЛИЕВ ЛИЗА БЕДНАЯ ПРИГОЖАЯ ПОВАРИХА ЛОНДОНА<sup>1</sup>

Телеграмма: «Тарту Кастани 9 кв 7 Лотману». Адрес отправителя: «Тарту 60704 28 28 1430». Штемпель Тарту: 28. 02. 68.

<sup>1</sup> Шуточная телеграмма ко дню рождения Ю. М. Обыгрываются объекты исследований Ю. М. (Карамазов, Карамзин, Максим Максимыч, Печорин, масоны), а также члены семьи Б. Ф.: «химик Алиев / Химикалиев» — С. А. Николаева; «Лиза Бедная» (отсылка к повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», 1792) — Татьяна Борисовна Егорова (род. 1951), дочь Б. Ф., студентка ист.-филол. ф-та ТГУ в 1968/1969 г.; «Пригожая повариха» (отсылка к одноименному роману М. Д. Чулкова, 1770) — Татьяна Алексеевна Николаева (1902–1986), теща Б. Ф.

**7. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову**

<1–2. 03. 1968.> Тарту

Дорогой Борфед!

Приехать мне, к сожалению, не удастся — буду в Вильнюсе, где читаю лекции по поэтике.<sup>1</sup> Уже столько раз переносил, что сейчас неудобно. В Коломне не был — Зара говорит, что было интересно.<sup>2</sup>

Посвящение памяти Скафтымова вставлено перед XI т.,<sup>3</sup> который прошел 3-ю корректуру и цензуру — ждем сигнала.

Больше, пока, новостей нет, исключая той, что мне «стукнуло» 46. Гм-гм!!!!

Приветы Вашим дамам, спасибо за поздравления.

Ю. Лотман

Машинопись. Конверт: «Ленинград, М-233 пр. Космонавтов, 52, корп. 2, кв. 7 Борису Федоровичу Егорову». Адрес отправителя: «Тарту, Кастани 9–7, Ю. Лотман». Штемпель Тарту: 02. 03. 68. Штемпель Ленинграда: 04. 03. 68.

<sup>1</sup> Ю. М., судя по телеграмме к З. Г., приехал в Вильнюс 11 марта.

<sup>2</sup> О коломенской конференции см. примеч. 3 к письму № 5.

<sup>3</sup> Имеются в виду Труды XI.

**8. Б. Ф. Егоров — З. Г. Минц и Ю. М. Лотману**

05. 03. 1968. Ленинград

5. III. 1968

От имени и по поручению мужской части нашей семьи поздравляю Вас с праздником и желаю дальнейшей эмансипации женского труда!<sup>1</sup>

А теперь пару слов ЮрМиху: спасибо за письмо и за Скафтымова;<sup>2</sup> если будете 17-го (воскр<есенье>) в Вильнюсе, то очень прошу придти к поезду № 25 Ленинград — Кузница, коим я и Соня последуем в Варшаву.<sup>3</sup> В Вильнюсе он — после полудня.

Приветы и поцелуи!

Б. Егоров

Открытка: «Тарту, Эстония ул. Кастани 9–7 Женщинам семейства Минц-Лотманов». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпели отсутствуют.

<sup>1</sup> Поздравление с праздником 8 марта.

<sup>2</sup> Имеется в виду посвящение Трудов XI А. П. Скафтымову.

<sup>3</sup> Б. Ф. вспоминает: «Будучи “невыездным” на Запад, я, однако, имел возможность ездить в Польшу: несколько раз выступал с лекциями в университетах Варшавы, Гданьска, Кракова. Дружба с замечательными русистами Викторией и Ренэ Сливовскими стала причиной и частной семейной поездки в Польшу. В самом начале 1968 г. мы получили визы. Вовремя! Чуть ли не через неделю после этого въезд в Польшу закрыли; но каким-то чудом нам не отменили визы и пропустили через границу: ведь Варшава уже бушевала. В столичных вузах, особенно в университете, начались студенческие волнения. Молодежь видела, как под давлением Советского Союза польское правительство “правеет”: оно стало все более негативно относиться к либерально-демократической “пражской весне”.

Студенты устраивали демонстрации, им удалось забаррикадироваться в главном здании университета и выдерживать милицейский штурм. В служебных помещениях вокруг университета были выбиты окна, тротуары искрились и шуршали осколками стекол, улицы патрулировали молодчики, именовавшиеся в народе “голендзиновцами” (от

названия местности под Варшавой Golędzinów, где с 1957 года готовили усмирительные механизированные отряды милиции. — *Примеч. Е. Фарино*). Было очень тревожно.

Ренэ Сливовский, член Союза польских писателей, смог поселить нас в небольшой гостинице Союза, в самом начале улицы Краковске Пшемесьце (Krakowskie Przedmieście), на площади напротив руин королевского замка, поэтому мы оказались в центре событий. Выступления были подавлены военной силой, а их отзвуки и репрессии долго потом следовали в польской жизни».

### 9. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

об. оз. 1968. Ленинград

6. III. 68

Дорогой ЮрМих,

не выиграл, а проиграл.<sup>1</sup> Будем мы в Вильнюсе не в воскр<есень>, а в понедельник 18-го, в 12.25. В воскр<есень> нет поезда из Питера...

Кстати, две просьбы третьих лиц:

а) Гагенторнша волнуется, что Вы не ответили ей на запросы — будет ли печататься ее мемуар о Вольфиле;<sup>2</sup>

б) Б. С. Мейлах сетовал, что Вы обещали ему 3-ю «Семиотику»<sup>3</sup> и до сих пор не выслали. Было ли такое?

Вопрос к Заре: где Вл. Сол<овье>в цитирует «Гул идет, как в спящем море // Перед бурей роковой?»<sup>4</sup>

Второй раз забываю спросить, как рука у Наташи?

Семейные приветы!

Б. Е.

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония Кастани, 9–7 Юрию Мих-чу *Лотману*». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: об. оз. 68. Штемпель Тарту: об. оз. 68.

<sup>1</sup> Отсылка к популярному анекдоту об армянском радио.

<sup>2</sup> Речь идет о мемуарах Нины Ивановны Гаген-Торн (1900–1986), поэта, этнографа, мемуаристки, пережившей сталинские лагеря; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 84 ее письма и открытки за 1962–1981 гг. и рукописи ее мемуаров (f. 135, s. Bg 298–299); в тартуских изданиях публиковались ее воспоминания о Д. К. Зеленине и Александре Блоке,

воспоминания о Вольфиле были опубликованы уже посмертно (см.: *Гаген-Торн Н. И.* Вольфила: Вольно-Философская Ассоциация в Ленинграде в 1920–1922 гг. // Вопросы философии. № 4. С. 89–104).

<sup>3</sup> См.: Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 198 / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1968 (Труды по знаковым системам. [Т.] 3; далее — Семиотика 3).

<sup>4</sup> Неточная цитата из стихотворения А. Хомякова «Помнишь, по стезе нагорной...» (1859).

### 10. 3. Г. Минц — Егоровым

<12. 03. 68.> Тарту

Дорогие Соня!  
и Татьяна Алексеевна!!  
и Таня!!!

Поздравляем вас с 8 марта и желаем доброго здоровья и прочих благ, а Соне (и Борису) еще и счастливой поездки (надеюсь, она состоится!<).<sup>1</sup>

У нас после всех событий (сотрясение мозга у Гришки, перелом руки у Наты) — относительное затишье. Юра уехал в Вильнюс читать лекции, Натке гипс сняли, но двигается рука плохо — то ли неверно срослось и нужна будет операция, то ли со страху — пока неясно (рентген через 2 недели). Наши (тьфу, тьфу!) более ни менее в норме.

Целую вас всех!

Зара.

P. S. (Для Бориса)

«Гул растет...» etc — Письма Вл. Серг. Соловьева, т. II, с. 201, в письме С. Толстой (1870-ые гг.).<sup>2</sup>

Salut!

PS PS А когда БП мне заплатит?!?!?<sup>3</sup>

Конверт: «г. Ленинград, М-233, пр. Космонавтов, д. 52, корп. 2, кв. 7, Т. Ал., С. А., Т. Б. и Б. Ф. Егоровым». Адрес отправителя: «Тарту, Кастаны, 9–7, З. Минц». Штемпель Тарту: 12. 03. 68. Штемпель Ленинграда: 14. 03. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о поездке в Варшаву С. А. Николаевой и Б. Ф.; см. об этом примеч. 3 к письму № 8.

<sup>2</sup> Ответ на предыдущее письмо. З. Г. отсылает к письму В. С. Соловьева графине С. А. Толстой от 14 мая 1877 г. (см.: Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 1-4 / Под ред. Э. Л. Радлова. СПб., 1909. Т. 2. С. 201).

<sup>3</sup> За сданную рукопись (см.: *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974) З. Г. должна была получить вторую часть гонора (первая часть выплачивалась при заключении договора, третья — по напечатании тиража).

### 11. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

02. 04. 1968. Ленинград

2. IV. 68

Приветы!

Вернулись из Варшавы. Там очень напряженно и драматично, а главное — все еще только начинается. Что́ будет — не знаю.

Познакомился с Фишманом<sup>1</sup> и Майеновой.<sup>2</sup> Она ждет Вас на конгресс.<sup>3</sup>

Прожили все 10 дней бок-о-бок с Ю. Смудом; очень много говорили и обсуждали.<sup>4</sup>

И. В. Исакович,<sup>5</sup> которую видел вчера, в негодовании: послала Заре давным-давно письмо с просьбой откликнуться скорее, дать сведения для бухг<алтерии>, чтобы выписали деньги.<sup>6</sup> «Первый раз вижу, чтобы человек не был заинтересован в получении денег». Почему Зара не ответит?

Семейные поклоны. Жажду вестей от вас. Догадаетесь ли для меня оставить тезисы и прогр<амму> студ<енческой> конф<еренции>?<sup>7</sup>

Б. Е.

Начали было в Варшаве готовить Вам великолепное 1-апр<ельское> письмо, да не до шуток стало...

Польская художественная открытка с изображением фигуры распятого Христа, вырезанной из дерева (XIX / XX век; Muzeum Kultury i Sztuki Ludowej w Warszawie). Без конверта. Судя по содержанию, могла быть передана с оказией.

<sup>1</sup> Самуэль Фишман (Samuel Fiszman; 1914–1999), польский литературовед, славист, редактор «Slavia orientalis» до вынужденной

эмиграции в 1969 г. В архиве Ю. М. и З. Г. хранятся два его письма от 5 июня 1964 г. и 18 января 1965 г. (f. 135, s. Vф 1499).

<sup>2</sup> Мария-Рената Майенова (Maria Renata Maenova; 1910–1988), польский литературовед, семиотик, профессор Варшавского университета (уволена в 1968 г.), сотрудник Ин-та лит. исследований Польской АН; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся ее письма и открытки за 1962–1992 гг. общим числом 41 (f. 135, s. Вм 840).

<sup>3</sup> Имеется в виду Международный семиотический симпозиум (Варшава, 25 августа — 1 сентября 1968 г.), организованный Ин-том лит. исследований Польской АН (Майенова всё еще надеялась, что Варшава станет центром семиотики между Западом и СССР. — *Примеч. Е. Фарыно*). Ю. М. не выпустили из страны, но в программе конференции значился его доклад «Метаязык типологических описаний культуры», а А. К. Жолковский привез несколько экземпляров текста доклада в Москву (см.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Переписка. Письмо № 68). В программе симпозиума обозначены следующие участники из СССР: Т. Гамкрелидзе, А. Зиновьев, Б. и В. Успенские, В. Шеворошкин, Т. Николаева, В. Финн, Б. Огибенин, Е. Падучева, Ю. Щеглов.

<sup>4</sup> Б. Ф. вспоминает: «Известный эстонский писатель Юхан Смуул был приглашен в Варшаву польскими коллегами и телевизионщиками. Он приехал тоже в горячие дни восстания. Жил он в той же гостинице, что и мы, в соседнем номере. Мы быстро познакомились, и Смуул, не имевший никакого хозяйства, стал каждое утро приходить к нам на кофе. Польским писателям было в те дни не до гостей, они как-то про него забыли. Но за телевыступления он получил солидный гонорар и потом всё волновался, куда потратить деньги. Ходил по ресторанам и кафе и один раз пригласил нас на обед в знаменитое кафе “Под крокодиллом”.

Смуул осторожно рассказывал про литературную жизнь в Эстонии: ведь эстонская писательская интеллигенция весьма сдержанно относилась к Смуулу, считая его просоветским, он это не мог не чувствовать. Зато он раскрывался, когда переходил к описаниям своих частных поездок по республике. Он бывал не только в совхозах и колхозах, но приглашался и в военные части. Смеясь рассказывал, с какими предосторожностями его провозили в зашторенных автомобилях в запретные зоны: “А я в Стокгольме купил подробную карту Эстонии, где все эти зоны были обозначены, в том числе указаны места расположения ракетных установок с ядерными боеголовками”».

<sup>5</sup> Ирина Владимировна Исакович (1917–1999), заведующая редакцией ленинградского отделения «БП».

<sup>6</sup> Речь идет о гонораре за данную рукопись книги: *Соловьев В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы.

<sup>7</sup> Имеется в виду ежегодная апрельская студенческая конференция, см.: Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика. История литературы. Лингвистика / Отв. ред. У. М. Сийман, ред. А. Б. Рогинский, Г. Г. Суперфин. Тарту. [Ротапринт ТГУ].

## 12. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

22. 04. 1968. Ленинград

22. IV. 68

Дорогой ЮрМих, что-то от Вас ни слуху, ни духу. Очень хочу получить Тезисы студ<енческих> работ<sup>1</sup> — не по почте.

Очень хочу на семинар.<sup>2</sup> Правда ли, что Вы летнюю школу планируете на 10–20 мая?<sup>3</sup> Это будет чрезвычайно грустно, т. к. я с 11 по 18 занят дипломантами и курсовиками и никак не смогу приехать. Разве что на последние два дня? Как бы хорошо отодвинуть!

Неделю — незабываемую! — провел в Самарканде.<sup>4</sup> Роберт Петрович Шагинян<sup>5</sup> (хороший человек и настоящий ученый) очень просил Вашу «Стр<уктуральную> поэтику».<sup>6</sup> Нет ли у Вас хотя бы корр<ектурных> листов? Ему действ<ительно> нужно, а в Самарканде ни одного экз. Вашей книги! Если можно, пошлите ему + 3-ю Семиотику<sup>7</sup> (за мой счет!) — Сам<аркан>д, Уфимская, 2.

И очень просил вызов на лет<нюю> школу Jerzy Faryno<sup>8</sup> (пошлите на Варшав<ский> ун-т, каф<едра> рус<ской> литературы).

Семейные приветы!

Ваш Б. Егоров

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония ул. Кастани 9–7 Юрию Михайловичу Лотману». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 22. 04. 68. Штемель Тарту отсутствует.

<sup>1</sup> См.: Материалы XXII научной студенческой конференции...

<sup>2</sup> Очевидно, речь идет о кафедральном философском семинаре.

<sup>3</sup> Третья летняя школа по вторичным моделирующим системам состоялась в указанные дни.

<sup>4</sup> Б. Ф. прочел спецкурс по русской литературной критике середины XIX века на факультете русской филологии Самаркандского гос. ун-та и доклад «Современные методы в литературоведении» на совместном заседании кафедр русской литературы и теории литературы.

<sup>5</sup> Роберт Петрович Шагинян (1925–2005), литературовед, профессор Самаркандского гос. ун-та, представитель Самаркандской школы

поэтико-структурного литературоведения Я. О. Зунделовича; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 4 его письма и открытки за 1968–1976 гг. (ф. 135, с. ВЃ 1604).

<sup>6</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: Введение, теория стиха. Тарту, 1964 (Труды по знаковым системам. [Т.] I. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 160).

<sup>7</sup> Имеется в виду: Семиотика 3.

<sup>8</sup> Ежи Фарыно (Jerzy Faugno; род. 1941), польский литературовед, славист и семиотик, преподаватель Варшавского ун-та; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 26 его писем, открыток и телеграмм за 1966–1986 гг. (ф. 135, с. Вф 1479); см. о нем: *Егоров Б. Ф.* Воспоминания–2. СПб., 2013. С. 262–267.

### 13. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову

<24–25. 04. 1968. Тарту>

Дорогой Борфед!

Эк, Вы живете — из Варшавы в Самарканд. А в Тарту Вас не заманишь... Очень хотелось бы отвести душу в смысле чайку попить... Но поговорим о делах (самое время для разговоров — без пяти 4 утра).

1) Со студенческими «Тезисами»<sup>1</sup> (*Очень хорошие! Хвала Суперфину*,<sup>2</sup> который очеловечивается постепенно), конечно, Вас не забудем, ибо как можно. Но они еще не вышли — скоро будут.

2) Наш XI том<sup>3</sup> — на сносях. Вот-вот тираж.

3) Наш следующий том черти съели — вместо него вчислили Горьковский сб-к, который уже в корректурах.<sup>4</sup>

4) Летняя школа действительно с 10 по 20 мая, и перенести ее нет возможности — приглашены заграничные гости. Мне самому неудобно. Все же постарайтесь — пообщаемся, а то покрываемся мохом. Вообще мы с Зарой болеем и сдаем — спешите общаться. Кстати о сдаем: вчера у Якова Абрамовича<sup>5</sup> случился инфаркт, и он лежит в больнице в Эльве (так его застигла беда). Утешают, что не очень тяжелый. Спасибо за такое утешение.

5) Просьба. У меня истек в октябре срок договора в Учпедгизе.<sup>6</sup> Мне продлил<и> до 5 мая. Зайдите, когда будете близко, и, если не трудно, спросите этого Крундышева,<sup>7</sup> означает ли это, что именно 5<-го> положь на стол или я имею еще сколько-то льготных. Дело в том, что книга почти готова (и, по-моему, даже удалась), но из-за гибели дел (ему скажите: из-за трудности с русскими машинистками в Тарту) ее еще



надо перепечатывать — подождут ли до конца мая? Там уж сдам безусловно. Уговорите его.

Приветы всем Вашим. Падаю спать.  
Ю. Лотман

P. S. Утром, убегая на лекцию: Забыл! За «итальянский» сб-к<sup>8</sup> плотят грóши (т. е. деньги). Срочно шлите в бухгалтерию данные.  
Приветы Вашим.

Машинопись; постскрипtum — от руки. Конверт: «Ленинград М-233, пр. Космонавтов, 52, корп. 2, кв. 7 Борису Федоровичу Егорову». Адрес отправителя: «Тарту, Кастанни 9–7, Ю. Лотману». Штемпель Тарту: 25. 04. 68. Штемпель Ленинграда: 27. 04. 68.

<sup>1</sup> См.: Материалы XXII научной студенческой конференции...

<sup>2</sup> Габриэль Гаврилович Суперфин (род. 1943), историк-архивист, литературовед, правозащитник; поступил на филол. ф-т ТГУ в 1964 г. по рекомендации Вяч. Вс. Иванова, отчислен в 1969 г. по представлению КГБ, один из редакторов правозащитного бюллетеня «Хроника текущих событий», в настоящее время консультант архива Эстонского фонда семиотического наследия ТЛУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 13 его писем, открыток и телеграмм за 1967–1991 гг. (f. 135, s. Vs 1401).

<sup>3</sup> Имеются в виду: Труды XI.

<sup>4</sup> См.: Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 217 / Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1968 (Труды по рус. и слав. филологии. Т. XIII: Горьковский сборник); следующий том «Трудов» выйдет только в 1970 г.

<sup>5</sup> Яков Абрамович Габович (1914–1980), из тартуского круга друзей Ю. М. и Б. Ф., математик, доцент Эстонской сельхозакадемии.

<sup>6</sup> Речь идет о подготовке книги: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. [Пособие для студентов]. Л., 1972.

<sup>7</sup> Аркадий Александрович Крундышев (род. 1929), редактор Ленинградского отделения издательства «Просвещение»; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся его письма, открытки и телеграммы общим числом 94 за 1967–1990 гг. (f. 135, s. Bk 699–700), а также подписанные им официальные письма от издательства (f. 135, s. Ca 1780).

<sup>8</sup> Имеется в виду миланская антология: *I sistemi disegni e lo strutturalismo sovietico* / A cura di R. Faccani e U. Eco. Milano, 1969.

**14. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

07. 05. 1968. Ленинград

ОЧЕНЬ ОГОРЧЕН БОЛЕЗНЬЮ ТЕТУШКИ<sup>1</sup> СЧИТАЮ ВАМ СЛЕДУЕТ РЕГУЛЯРНО СПРАВЛЯТЬСЯ ЗДОРОВЬЕ НО РЕШИТЕЛЬНЫХ МЕР НЕ ПРЕДПРИНИМАТЬ ОЖИДАЯ КОНСИЛИУМА ВРАЧЕЙ Я ПОСТАРАЮСЬ БЫТЬ КЯЯРИЦУ<sup>2</sup> ОТ ШЕСТНАДЦАТОГО ДО ДЕВЯТНАДЦАТОГО ПРИГЛАСИТЕЛЬНОГО БИЛЕТА НЕ ПОЛУЧАЛ<sup>3</sup> ВЧЕРА ВАШ РЕДАКТОР ГОВОРИЛ СО МНОЙ ИНАЧЕ ЧЕМ ЛИДОЙ<sup>4</sup> СОГЛАСЕН КОНЕЦ МАЯ НЕМЕДЛЕННО ПОШЛИТЕ ПРОСЬБУ ОТСРОЧКА<sup>5</sup> ПРИВЕТОМ = ЕГОРОЛ<sup>6</sup>

Письмо-телеграмма: «Тарту Эстонской Кастаны 9 кв 7 Лотману». Адрес отправителя: «Ленинграда 233 / 79 56 7 1210». Штемпель Тарту: 07. 05. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о тете З. Г. Малке Ефимовне Минц (1898–1968), последние годы проживавшей в Тарту; умерла 16 декабря.

<sup>2</sup> Следует читать «Кяэрику» — спортивная база ТГУ, где 10 мая открывается Третья летняя школа по вторичным моделирующим системам.

<sup>3</sup> Приглашение на Летнюю школу, на основании которого оформлялась командировка.

<sup>4</sup> Лидия Михайловна Лотман (1917–2011), сестра Ю. М., литературовед, сотрудник ИРЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся ее письма, открытки и телеграммы общим числом 342 за 1943–1993 гг. (f. 135, s. Да 1955–1958; s. Еа 1985).

<sup>5</sup> Имеется в виду А. А. Крундышев; речь идет о продлении договора на подготовку книги: *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха*. Л., 1972; см. также предыдущее письмо.

<sup>6</sup> Следует читать «Егоров».

**15. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

22. 05. 1968. Ленинград

Дорогой ЮрМих!

Составляли мы список кому дарить, но не учли, что ведь Дм. Евг.<sup>1</sup> тоже, верно, захочет участвовать в подписании целого ряда томиков.<sup>2</sup> Удобно ли его игнорировать?

Поэтому я предлагаю пока не отдавать ни мои томы, ни те, которые привезет Павел — до Вашей санкции на переговоры с Дм. Евг. (без та-

кой санкции — «Вашей» имею в виду и Ю. М., и Зару — не решусь на переговоры).

Теперь о капиталах. Если дадите санкцию, то я с Дм. Евг. сдору соответствующую мзду и все разделю и подсчитаю. Вам придется еще составлять «бесплатный» список в 25–30 штук; очень прошу прислать мне копию. Считаю, что в этот список нужно включить кое-кого из наших:

Каф. ист. СССР Горьков<ского> ун-та (т. е. Пугач)

Каф. рус. лит-ры Варшавского ун-та (Сливовские)

Редакция «Slavia orientalis» (Фишман)

Институт литературоведения ПАН (Майенова)

Каф. ист. СССР Москов<ского> ун-та (Зайончковский)

Каф. ист. рус. лит-ры ЛГПИ Герцена (Яша)

Сектор взаимосвязей ИРЛИ (Левин)

Каф. ист. рус. лит. Ин-та культуры им. Крупской (Рейсер)

Сектор структ<урной> типологии слав<янских> яз<ыков>  
(В. В. Иванов)

«Биб. поэта» (В. Орлов)

Каф. рус. лит. Саратов<ского> ун-та (Покусаев)

— “ — Псков<ского> пед. ин-та (Маймин)

— “ — Самарканд<ского> ун-та (Шагинян)

— “ — Новгород<ского> Пед. ин-та (Тамарченко)

Стиховед<ческая> группа ИРЛИ (Холшевников)

«Revue des études slaves» (Гранжар)\*

Акад. М. П. Алексеев

— “ — В. М. Жирмунский

Чл.-корр. П. Н. Берков

— “ — Д. С. Лихачев.<sup>3</sup>

Одобряете?

И большая просьба к Вам — передать в Изд<ательскую> группу, чтобы мне скорее выслали запрошенные книги (я посылаю им «официальную» заявку).<sup>4</sup>

Если нельзя через Изд. группу выписать тезисы прошедшей конф<ерен>ции по семиотике<sup>5</sup> (я прошу 3 экз.) — то попросите Игоря<sup>6</sup> выслать мне, а я ему pošлю деньги, помня, что 1 экз. стоит *руль*, а не 80 к.!

Передайте Валерию Ивановичу,<sup>7</sup> что переговоры с Плоткиным<sup>8</sup> кончились успешно: он готов осенью или зимой приехать в Тарту оппонентом.<sup>9</sup> Думаю, что это — лучший вариант. Между прочим, и Яша не против!

Сегодня вернулся из Москвы В. Е. Холшевников с грустной вестью: В МГПИ Ленина завалили при защите П. А. Руднева.<sup>10</sup> Чистые сволочи — такую работу! Подробности еще не знаю, говорил по телефону. Нужно

скорее перетягивать Руднева в Тарту и устроить ему защиту у нас или в ЛГПИ. Чертовски жаль Руднева и очень за него обидно.

Семейные приветы и поцелуи!

Б. Е.

Очень также грустно, что скомкано было свидание. Задержись я до вечера, нормально бы составили списки.

22. V. 68

\* в скобках для Вас, а не для списка!

Без конверта.

<sup>1</sup> Дмитрий Евгеньевич Максимов (1904–1987), литературовед, на протяжении 20 лет вел Блоковский семинар в ЛГУ, преподаватель Б. Ф. и Ю. М. и научный руководитель З. Г., один из инициаторов и организаторов Блоковских конференций и издания Блоковских сборников в Тарту; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 408 его писем, открыток и телеграмм за 1956–1980 гг. (ф. 135, с. Вм 850 – Вм 857; Еа 1985), два письма – в архиве Ф. Д. Клемента (ф. 135, с. Фа 2002); см. о нем, в частности: *Егоров Б. Ф.* Воспоминания–2. С. 161–174; *Каменская В. А., Минц З. Г.* Первый блоковский: Диалог-воспоминания // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 857. Тарту, 1989. С. 11–21 (Блоковский сборник. Т. IX: Биография и творчество в русской культуре начала XX века. Памяти Д. Е. Максимова).

<sup>2</sup> Речь идет о рассылке Трудов XI.

<sup>3</sup> Владимир Владимирович Пугачев (1923–1998), историк, профессор Горьковского гос. ун-та до 1968 г., затем Саратовского гос. ун-та, один из ближайших друзей Ю. М. и Б. Ф.; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся его письма, открытки и телеграммы общим числом 82 за 1958–1991 гг. (ф. 135, с. Вр 1171–1172).

Петр Андреевич Зайончковский (1904–1983), историк, источниковед, археограф, профессор МГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся его письма и открытки общим числом 31 за 1971–1982 гг. (ф. 135, с. Vz 516–517).

Яков Семенович Билинкис (1926–2001), литературовед, профессор ЛГПИ, товарищ Б. Ф. с аспирантского времени; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся его письма, телеграммы и открытки за 1953–1990 гг. общим числом 41 (ф. 135, с. Вb 155).

Юрий Давидович Левин (1920–2006), литературовед-компаративист, сотрудник ИРЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 77 его писем, открыток и телеграмм за 1953–1991 гг., как правило, подписанных со-

вместно с М. И. Дикман (f. 135, s. В1 768–769), а также подписанные им письма М. И. Дикман (f. 135, s. Вd 444) и официальные письма из ИРЛИ (f. 135, s. Са 1737).

Соломон Абрамович Рейсер (1905–1989), литературовед, библиограф, текстолог, профессор Ленинградского гос. ин-та культуры; самый близкий знакомый Б. Ф. из ученых старшего поколения, следил за тартускими трудами, неоднократно бывал в Тарту; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 49 его писем, открыток и телеграмм за 1960–1989 гг., часть из которых подписаны совместно с М. М. Штерн (f. 135, s. Вг 1206); см. о нем: *Егоров Б. Ф.* Воспоминания–2. С. 191–196.

Вячеслав Всеволодович Иванов (род. 1929), лингвист, семиотик, культуролог, литературовед; заведующий Сектором структурной типологии в Ин-те славяноведения АН СССР; стоял у основания структурно-семиотического направления в гуманитарных исследованиях, участник Летних школ и член редколлегии «Трудов по знаковым системам» с 1964 г.; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 79 его писем, открыток и телеграмм за 1961–1985 гг. (f. 135, s. Вi 551).

Евграф Иванович Покусаев (1909–1977), литературовед, профессор Саратовского гос. ун-та им. Н. Г. Чернышевского; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 10 его писем и открыток за 1964–1975 гг. (f. 135, s. Вр 1135).

Евгений Александрович Маймин (1921–1997), литературовед, профессор Псковского гос. пед. ин-та им. С. М. Кирова; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 68 его писем, открыток и телеграмм за 1966–1987 гг. (f. 135, s. Вm 842).

Григорий Евсеевич Тмарченко (1913–2000), литературовед, доцент Новгородского гос. пед. ин-та с 1968 г.; в архиве Ю. М. и З. Г. хранится его письмо от 10 мая 1978 г. (f. 135, s. Вt 1411).

Владислав Евгениевич Холшевников (1910–2000), литературовед, стиховед, доцент ЛГУ, руководитель стиховедческого семинара при ИРЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 19 его писем и открыток за 1964–1980 гг. (f. 135, s. Вh 1550).

Анри Гранжар (Henri Granjard; 1900–1979), французский славист, профессор Сорбонны.

Михаил Павлович Алексеев (1896–1981), академик (с 1958 г.), сотрудник ИРЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 15 его писем и открыток за 1964–1981 гг. (f. 135, s. Ва 30).

Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971), академик (с 1966 г.), профессор ЛГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся его письма и открытки общим числом 22 за 1958–1970 гг. (f. 135, s. Вž 499).

Павел Наумович Берков (1896–1969), член-корр. АН СССР (с 1960 г.), профессор ЛГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 17 его писем и открыток за 1955–1967 гг. (f. 135, s. Вb 144).

Дмитрий Сергеевич Лихачев (1906–1999), академик (с 1970 г.), сотрудник ИРЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 89 его писем, открыток и телеграмм за 1956–1984 гг. (f. 135, s. V1 801).

<sup>4</sup> Издательская группа ТГУ занималась рассылкой университетских изданий по частным заказам.

<sup>5</sup> Имеется в виду: III Летняя школа по вторичным моделирующим системам: Тезисы, [Доклады]. Кяэрику, 10–20 мая 1968 г. / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту: [Ротапринт ТГУ], 1968 (далее — III Летняя школа...).

<sup>6</sup> Игорь Аполлониевич Чернов (род. 1943), литературовед, семиотик, выпускник ТГУ 1966 г., один из организаторов Летних школ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 27 его писем и открыток за 1963–1986 гг. (f. 135, s. Vx 1583).

<sup>7</sup> Валерий Иванович Беззубов (1929–1991), литературовед, выпускник ТГУ 1955 г., преподаватель ТГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 18 писем и открыток за 1959–1984 гг. (f. 135, s. Vb 116).

<sup>8</sup> Переговоры шли об официальном оппонировании диссертации В. И. Беззубова; Лев Абрамович Плоткин (1905–1978), литературовед, профессор ЛГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранится его письмо от 20 января 1976 г. (f. 135, s. Vp 1126).

<sup>9</sup> Речь идет о предстоящей в октябре защите В. И. Беззубова; текст диссертации имеется в библиотеке Тартуского университета; см.: *Беззубов В. И.* Леонид Андреев и русский реализм начала XX века: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Т. 1–2. Тарту: [б. и.] (машинопись).

<sup>10</sup> Кандидатская диссертация была провалена на защите в Московском гос. пед. ин-те им. В. И. Ленина. Несмотря на положительные отзывы авторитетных оппонентов (Б. Я. Бухштаб, М. Л. Гаспаров), работа была признана безыдейной и формалистической; см.: *Руднев П. А.* О стихе Блока: (Полиметрические композиции. Метр и смысл): Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук. М., 1968.

## 16. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

об. об. 1968. Ленинград

б. VI. 68

Дорогой ЮрМих,  
что-то от Вас ни слова о списке и подписях! Я на свой страх говорил с Дм. Евг., он согласен тоже на пай и на подписи.

После 2-х недельного пребывания в Москве вернулся Г. Е. Там<арчен>ко, и я сразу же его запросил об Е. Боровик и о Новгороде.<sup>1</sup> Говорит, что м. б. что и найдется в школе; м. б. и в метод<ическом> кабинете педин-та работа найдется. Обещал в ближ<айшую> декаду выяснить. Куда в случае чего адресоваться?

И что-то ни слуху, ни духу из изд<ательской> группы. Потербите их!

А с тезисами 3-й школы<sup>2</sup> м. б. нужно Игоря теребить? Мне очень нужны 3 экземпляра!

Семейные приветы!

Ваш Б. Е.

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония Кастани 9–7 Юрию Мих-чу Лотману». Штамп отправителя: «Ленинград М-233, пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7. Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 07. об. 68. Штемпель Тарту: 08. об. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о поисках места для Г. Е. Тamarченко; Е. Боровик — неустановленное лицо.

<sup>2</sup> Имеется в виду: III Летняя школа...; см. также предыдущее письмо.

### 17. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову

<10–11. об. 1968. Тарту>

Дорогой Борфед!

С Вашим списком, в основном, согласен.<sup>1</sup> Но в нем много пропусков, видимо, случайных. Например, нет Чуковского и Оксмана.<sup>2</sup> Когда же я составил полный, то получилось — моих — около 40. Поэтому некоторых из предложенного Вами списка я думаю из бесплатных<sup>3</sup> перенести во взаимноплатный (например, Билинкиса, Тamarченко,<sup>4</sup> Холшевникова и Шагиняна). Кстати, Чуковскому я уже выслал, но ответ пришел почему-то на Вас. Вы что, ему тоже выслали, или старец спутал? Пересылаю Вам его письмо, которое, простите, прочел. Конечно, старик шармирует — спал, как убитый, и писал вечером, а не утром.<sup>5</sup> Но все равно приятно.

Спасибо за Плоткина — считаем его премьером.<sup>6</sup> Вторым думаю пригласить Родину<sup>7</sup> — театровед из Москвы: 1) доктор, 2) театровед, 3) очень милый и порядочный человек. Валерий диссертацию кончил, но *абсолютно* развалился и, к сожалению, не в теории, а на практике: у него необъяснимо отказывают ноги. Мы все очень перепуганы, хотя не подаем ему вида.

У нас тут с Адамсом<sup>8</sup> пассаж в пассаже<sup>9</sup> — но это тема для длинной беседы, а я, как знаете, писать ленив...

Спасибо за хлопоты с Тamarченкой. Руднева пытаюсь устроить в Тарту на работу. Кажется, получается, но это — пока «тс, молчание!»<sup>10</sup> Получил телеграмму от Я. С.<sup>11</sup> с просьбой быть оппонентом. Я, конечно, готов сделать все, что ему будет полезно, но очень опасаясь, что моя непришейкобылевость к толстовской тематике слишком очевидна и может только напортить.

Приветы Вашим. Напишите, выслали ли книжку Чуку.<sup>12</sup>

Ваш Ю. Лотман

Машинопись. Конверт: «Ленинград М-233, пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Борису Федоровичу Егорову». Адрес отправителя: «Тарту, Кастани 9–7 Ю. Лотману». Штемпель Тарту: 11. об. 68. Штемпель Ленинграда: 13. об. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о списке для рассылки Трудов XI; см. письмо № 15.

<sup>2</sup> Корней Иванович Чуковский (1882–1969), в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 14 его писем за 1958–1968 гг. (f. 135, s. Вх 1599).

Юлиан Григорьевич Оксман (1895–1970), литературовед, пушкинист; после увольнения из ИМЛИ в 1964 г. профессор-консультант Горьковского гос. ун-та; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 45 его писем за 1953–1970 гг. (f. 135, s. Во1031) и 38 копий писем к нему Ю. М. и З. Г. (f. 135, s. Аа3).

<sup>3</sup> Б. Ф. вспоминает: «Ректор обычно выделял нам за счет ТГУ 25–30 экземпляров наших “Трудов”, которых явно не хватало, и тогда мы докупали необходимое число экземпляров для рассылки близким по духу ученым, иногда и писателям».

<sup>4</sup> Имеются в виду супруги Г. Е. и А. В. Тamarченко; Анна Владимировна Тamarченко (род. 1915), литературовед, театровед, доцент, позже профессор ЛГИТМиК; в архиве Ю. М. и З. Г. хранится ее письмо от 24 марта 1972 г. (f. 135, s. Вт 1410).

<sup>5</sup> По воспоминаниям Б. Ф., письмо Чуковского было восторженным, с подробным описанием, как он читал этот том всю ночь.

<sup>6</sup> Речь идет о поисках официальных оппонентов для защиты диссертации В. И. Беззубова.

<sup>7</sup> Татьяна Михайловна Родина (1914–1989), театровед; сотрудник Ин-та истории искусств; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 29 ее писем, открыток и телеграмм за 1966–1981 гг. (f. 135, s. Вт 1222).

<sup>8</sup> Вальмар Адамс (Вальмар Теодорович, Valmar Adams; 1899–1991), эстонский и русский писатель, литературовед, доцент ТГУ; в архиве



Ю. М. и З. Г. хранятся 39 его писем и открыток за 1964–1987 гг. (ф. 135, с. Ва 18).

<sup>9</sup> Аллюзия на очерк Ф. М. Достоевского «Крокодил. Необыкновенные события, или Пассаж в Пассаже» (1865).

<sup>10</sup> Аллюзия на «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя (1834).

<sup>11</sup> Имеется в виду Я. С. Билиннис.

<sup>12</sup> Имеется в виду К. И. Чуковский.

### 18. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

15. 06. 1968. Ленинград

15. VI. 68

Дорогой ЮрМих,

спасибо за известия и за Чука (врет — но все равно приятно!).<sup>1</sup> Чука я честно забыл, а Оксмана хотел не в ректорский список,<sup>2</sup> а лично. С Вашей раскладкой я вполне согласен. Но Вы начисто забыли о моей просьбе о Дм. Евг. Хотите ли Вы и Зара его в пай? Далее — Вы уже кому-то рассылали (напр., Чуку) — а мне ни слова, ни списка! Ради бога, пришлите список разосланных!! Я еще никому *ни экз.* не дал, кроме самых близких (Билиннис, Рейсер). И Чуку, конечно, не посылал. Жду!!

В среду 19-го в 14.00 в ИРЛИ доклад К. Тарановского о др<евне>-рус<ском> стихе.<sup>3</sup> М. б. приедете? Он Вас ждет. И объявите народу.

Семейные приветы!

Б. Е.

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония ул. Кастани 9–7 Юрию Мих. Лотману». Штамп отправителя: «Ленинград М-233, пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7. Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 15. 06. 68. Штемпель Тарту: 17. 06. 68.

<sup>1</sup> Речь идет об отклике К. И. Чуковского на выход Трудов XI; см. предыдущее письмо.

<sup>2</sup> Речь идет о кафедральной рассылке Трудов XI; о ректорском списке см. примеч. 2 к письму № 15.

<sup>3</sup> Кирилл Федорович Тарановский (1911–1993), югославский и американский литературовед-славист, стиховед; уроженец Эстонии, сын профессора права Юрьевского ун-та Ф. В. Тарановского; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся его письма и открытки общим числом 22 за

1965–1987 гг. (f. 135, s. Вк 1414); доклад К. Ф. «Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XVII вв.» был прочитан 19 июня на заседании Сектора древнерусской литературы ИРЛИ.

**19. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

22. 06. 1968. Ленинград

22. VI. 68

Дорогой ЮрМих, видно, Вам не выбраться? Доклад Т<арановско>го, впрочем, был очень скучен...<sup>1</sup>

Не помню, благодарил ли я Вас за присылку «Уч. зап.»?<sup>2</sup> Но никто мне не прислал просимые 3 экз. Тезисов 3-й летней школы.<sup>3</sup> К кому со- ваться? К Игорю?

Забываю еще — неоднократно — похвалить Вас за статью о про- странстве у Гоголя. *Оч<ень> хорошо.*<sup>4</sup>

Зовут меня заведовать в ЛГПИ (Кулакова<sup>5</sup> уходит на пенсию). Я дрогнул. Как Вы?

Где Вы летом? Я в Питере. Таня пока благополучно сдает экз<амены> (6 пятерок и 1 четверка).<sup>6</sup> А Ваши?

Сегодня тяжелая дата — 27 лет начала Войны...

Семейные приветы!

Ваш Б. Е.

Как устройство *Пятигорского*<sup>7</sup> и *Руднева*?<sup>8</sup>

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония ул. Кастани 9–7 Юр- Мihu Лотману». Штамп отправителя: «Ленинград М-233, пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7. Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 23. 06. 68. Штемпель Тарту: 25. 06. 68.

<sup>1</sup> О докладе К. Ф. Тарановского см. примеч. 3 предыдущего письма.

<sup>2</sup> Имеются в виду: Труды XI.

<sup>3</sup> Имеется в виду: III Летняя школа...

<sup>4</sup> Имеется в виду: *Лотман Ю. М. Проблема художественного про- странства в прозе Гоголя // Труды XI. С. 5–50.*

<sup>5</sup> Любовь Ивановна Кулакова (1906–1972), литературовед, профес- сор ЛГПИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 4 ее письма за 1963–1968 гг. (f. 135, s. Вк 717).

<sup>6</sup> Речь идет о школьных выпускных экзаменах дочери Б. Ф.

<sup>7</sup> Речь идет о попытках Ю. М. срочно трудоустроить в Тарту А. М. Пятигорского (1929–2009), которому могла грозить высылка из Москвы за тунеядство. А. М. был уволен в начале июня из Ин-та востоковедения АН СССР за правозащитную деятельность (по официальной версии — за прогул: несанкционированная поездка в Тарту в качестве одного из организаторов конференции востоковедов). Положение спас Л. П. Делюсин, который по просьбе Мераба Мамардашвили сумел устроить опального философа в ИНИОН, где вплоть до своей эмиграции в 1973 г. А. М. числился сотрудником Отдела научного коммунизма (об увольнении А. М. см. также: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Переписка. Письмо № 64*).

<sup>8</sup> Речь идет о трудоустройстве П. А. Руднева на кафедре. См. упоминание Ю. М. о своих хлопотах в письме № 17.

## 20. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову

29. об. 1968. <Тарту>

Дорогой БорФед!

Одновременно пришли Ваша открытка и письмо от Оксмана, в котором он оповещает, что президиум ОЛЯ одобрил Вашу кандидатуру в ИМЛИ<sup>1</sup> (вместе с Петровым и еще кем-то<sup>2</sup> для равновесия).

Боюсь посоветовать что-нибудь «не то», но думаю, что в ИМЛИ — не стоит. Место уж больно такое, и там всякие вещи возможны, придется или туда, или туда — в обоих случаях плохо.

В Герценовский же, думаю, стоит<sup>3</sup> (нельзя ли сохранить 1/2 ставки в унив<ерситете>?). Имея на кафедре Як. Сем.<sup>4</sup> и со временем подобрав еще пару человек, можно организовать вполне рабочий коллектив.

Жирмунский прислал мне обиженное письмо — до сих пор не получил книги, а там об Ахматовой.<sup>5</sup> Я ему выслал, так что не давайте второго экз. Вообще пришлите список — кому даны книги.

Я завтра кончаю экзамены и составлю список для Вас. Пишу на экз<амене> — в одно ухо слушаю о мучениях Бориса и Глеба.<sup>7</sup>

С Рудневым, кажется, получается. Вообще же вся кашка варится своим ходом. Приветы Вашим дамам, а Тане — пожелания успехов (у меня не дурной глаз).<sup>8</sup>

Будьте здоровы.

Ю. Лотман

Р. С. Валерий *окончил!!!* диссертацию.<sup>9</sup>

29. VI. 68.

Конверт: «Ленинград М-233, пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Борису Федоровичу Егорову». Адрес отправителя: «Тарту, Кастани 9–7, Ю. Лотману». Штемпель Тарту: 30. 06. 68. Штемпель Ленинграда: 02. 07. 68.

<sup>1</sup> 21 июня Ю. Г. Оксман писал Ю. М.: «Бюро ОЛЯ приняло решение о приглашении в ИМЛИ в Отдел рус<ской> и класс<ической> литературы Б. Ф. Егорова, П. Николаева и С. М. Петрова. Два последних явно должны уравновесить возможный вред от структуралистских симпатий первого» (f. 135, s. Во 1031, l. 62); см. также примеч. 4 к письму № 4.

<sup>2</sup> Сергей Митрофанович Петров (1905–1988), литературовед, профессор МГУ, сотрудник ИМЛИ; имеется в виду Петр Алексеевич Николаев (1924–1984), литературовед, преподаватель МГУ, сотрудник ИМЛИ с 1968 г.

<sup>3</sup> Б. Ф. собирался подать на конкурс на место заведующего кафедрой истории русской литературы ЛГПИ; см. об этом также предыдущее письмо.

<sup>4</sup> Имеется в виду Я. С. Билинkis.

<sup>5</sup> Имеются в виду статьи М. Коор «Материалы к биографии А. А. Ахматовой» и А. С. Крюкова «О первых публикациях А. А. Ахматовой» в Трудах XI.

<sup>7</sup> Подразумевается «Сказание о Борисе и Глебе» (середина XI в.).

<sup>8</sup> Речь идет о намерении дочери Б. Ф. поступать в ЛГУ.

<sup>9</sup> О диссертации В. И. Беззубова см. примеч. 9 к письму № 15.

## **21. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману и З. Г. Минц**

05. 07. 1968. Ленинград

Дорогие Минцы-Лотманы!

Я договорился с Плоткиным о предв<арительном> отзыве на Валерия Ив-ча.<sup>1</sup>

XI том никому не давал, кроме Яши и Рейсера. Всё жду Вашего списка!<sup>2</sup>

За посылку Жирму — спасибо!<sup>3</sup>

Если уедете на дачу — пишите. Мы все лето дома.

Приветы и поцелуи семейные.

Б. Егоров

5. VII. 68

Жду 3 экз. 3-й летней шк<олы>!!<sup>4</sup>

<На обороте>

У меня сейчас гостит Р. П. Шагинян. Он шлет Вам пламенные приветы и напоминает о Вашей струк<туральной> поэтике.<sup>5</sup> Пожалуйста, найдите ему!

Записка.

- <sup>1</sup> Речь идет об отзыве на диссертацию В. И. Беззубова.
- <sup>2</sup> Имеется в виду список адресатов рассылки Трудов XI; см. упоминание о нем в предыдущем письме.
- <sup>3</sup> Имеется в виду В. М. Жирмунский; см.: предыдущее письмо.
- <sup>4</sup> Имеется в виду: III Летняя школа...
- <sup>5</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике.

**22. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

07. 07. 1968. Ленинград

7. VII. 68

Дорогой ЮрМих,

Павел прислал мне открытку с Вашей просьбой о Билинкисах.<sup>1</sup> Чорт Вас дернул сказать об этом в июле! 4-го Яша с Милей улетели в Умань до 1. VIII.

Можете написать им — Умань, Черкасской обл.; Гоголя, 3.

Жду Вашего списка.<sup>2</sup>

Семейные приветы и поцелуи!

Б. Е.

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония Кастани 9–7 Юрию Мих. Лотману». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 08. 07. 68. Штемпель Тарту: 11. 07. 68.

<sup>1</sup> Имеются в виду Я. С. Билинкис и его жена Милица Николаевна Бобровская (1916–1998), врач; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 19 ее писем за 1962–1973 гг. (ф. 135, с. Вв 163); открытка Ю. М. не обнаружена, смысл просьбы не прояснен.

<sup>2</sup> Речь идет о списке адресатов рассылки Трудов XI; см. упоминание о нем в предыдущем письме.

**23. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

09. 07. 1968. Ленинград

= ВЫ ИНТЕРЕСОВАЛИСЬ БИЛИНКИСАМИ ОНИ УЕХАЛИ УМАНЬ ДО ПЕРВОГО АВГУСТА ЗАТЕМ БУДУТ ЛЕНИНГРАДЕ ПРОШУ СРОЧНО СООБЩИТЬ ТЕЛЕГРАФОМ АДРЕС БОРОВИК ТАМАРЧЕНКАМ Ф-8 КАНАЛ ГРИБОЕДОВА 164 КВ 28<sup>1</sup> ОЖИДАЮ ОТТИСКИ УЧЕНЫХ ЗАПИСОК<sup>2</sup> СПИСОК ЭКЗЕМПЛЯРОВ<sup>3</sup> ПРИВЕТЫ ПОЦЕЛУИ = ЕГОРОВ =

Письмо-телеграмма: «Тарту Эстонской Кастани 9 кв 7 Латману <sic!>». Адрес отправителя «Ленинграда 233 /42 43 8 1900». Штамп Тарту: <09>. 07. 68.

<sup>1</sup> Домашний адрес Тamarченко в Ленинграде.

<sup>2</sup> Имеются в виду оттиски статьи Б. Ф. «П. В. Анненков — литератор и критик 1840-х — 1850-х гг.» в Трудах XI.; авторам полагалось по 25 оттисков их публикаций.

<sup>3</sup> Речь идет о списке адресатов рассылки Трудов XI; см. упоминание о нем в предыдущем письме.

**24. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

09. 07. 1968. Ленинград

9. VII. 68

Дорогой ЮрМих,

я Вас прямо забросал письмами. Читаю сейчас «Справку о состоянии и мерах по дальнейшему улучшению подготовки преподавателей рус. яз<ька> и лит-ры в университетах РСФСР», составл<енную> 22. II. 68 в Гл. упр<авлении> ун-тов, экон<омических> и юрид<ических> вузов мин<истерст>ва высш<его> и ср<еднего> спец<иального> обр<азования> РСФСР, и там на с. 20: (ходатайствовать) «о выделении 5–6 штатных единиц науч<ных> сотрудников для лаборатории семиотики Науч<но>-иссл<едовательского> ин-та прикл<ад>

ной> математики и кибернетики Горьков<ского> ун-та». Чем ТГУ хуже ГГУ?!<sup>1</sup>

Кстати, очень худы дела у Пугача. М. б. придется ему переводиться в др. место, т. е. искать работу.<sup>2</sup> Не дай бог!

Семейные приветы и поцелуи.

Ваш Б. Е.

Я согласился переходить в Герцен<овский> Пед<институт>.<sup>3</sup>

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония ул. Кастани, 9, кв. 7 Ю. М. Лотману». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 11. 07. 68. Штемпель Тарту: 14. 07. 68.

<sup>1</sup> Замысел создания лаборатории семиотики возник в 1964 г. Сохранились служебные записки Ю. М. об организации лаборатории за 1966, 1967, 1974 гг., но лабораторию открыли лишь в 1980 г. (см. f. 136, s. 53); см. также об этом: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Переписка. Письмо № 28 от 3 ноября 1966 г. и далее.

<sup>2</sup> После распространения в Горьком в апреле 1968 г. листовок о солидарности с «Пражской весной» в Горьковском ун-те было разгромлено студенческое «инакомыслие» (распространение самиздата, тайные кружки); вместе с репрессированными студентами пострадали и их преподаватели: в июне были уволены зав. кафедрами Г. В. Краснов и В. В. Пугачев.

<sup>3</sup> См. об этом также письма № 19 и № 20.

## 25. Б. Ф. Егоров — З. Г. Минц

28. 07. 1968. Ленинград

28. VII. 68

Дорогая(ие) Зара

(и, если появился на даче) — и ЮрМих!

Я в Москве был у Фохта,<sup>1</sup> он пишет большое представление на 3 страницах о необх<одимости> издать сборник статей ЮрМиха,<sup>2</sup> и ему срочно требовались IX и XI томы «Уч. зап.», т. к. не было у него статей ЮрМиха об «Евг<гении> Он<егине>» и о Гоголе.<sup>3</sup>

Я прямо от него позвонил Павлу, коего не было дома, и все передал Любове Яковлевне.<sup>4</sup>

Надеюсь, что ныне Фохт уже при книгах.

А где список о рассылке XI тома?<sup>5</sup>

Приветы семейные!

Ваш Б. Егоров

Был в М<оск>ве у Корнея;<sup>6</sup> Обещал для «У. з. ТГУ» воспомина-  
ния!..<sup>7</sup>

Почтовая карточка: «Саулкрасты, Латвия Комунару, 55. Заре Григорьевне *Минц*». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 29. 07. 68. Штемпель Саулкрасты не прочитывается.

<sup>1</sup> Ульрих Рихардович Фохт (1902–1979), литературовед, сотрудник ИМЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 10 его писем и телеграмм за 1965–1974 гг. (f. 135, s. Вф 1513); см. о нем: *Егоров Борис*. Сын профессора и артистки: Очерк о У. Р. Фохте // *Звезда*. 2003. № 7. С. 167–173.

<sup>2</sup> Такое издание не состоялось.

<sup>3</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 184 / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Тарту, 1966. С. 5–32 (Труды по рус. и слав. филологии: Литературоведение. [Т.] IX) и *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.

<sup>4</sup> Любовь Яковлевна Рейфман (1898–1975), мать П. С. Рейфмана.

<sup>5</sup> Речь идет о списке адресатов рассылки Трудов XI; см. упоминание о нем в письме № 23.

<sup>6</sup> Запись в дневнике: «23. Июль. Был проф. Егоров из Тарту. Милый человек, молодой» (*Чуковский К. И.* Дневник: 1930–1969 / Сост., подгот. текста, коммент. Е. Ц. Чуковской. 2-е изд., испр. М., 1997. С. 451).

<sup>7</sup> К. И. Чуковский не успел осуществить этот замысел; см. об этом в редакционной заметке: *Блоковский сборник*. [Т.] II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока / Отв. ред. З. Г. Минц. Тарту, 1972. С. 424.



**26. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

29. 07. 1968. Ленинград

29. VII. 68

Дорогой ЮрМих!

Во вчерашней открытке, адресованной в Латвию, я забыл описать мой визит в «Энциклопедию». <sup>1</sup> Я подарил Жданову<sup>2</sup> и Белкину<sup>3</sup> по XI тому,<sup>4</sup> т. к. у них идея появилась: дать в КЛЭ статью «Ученые записки». <sup>5</sup> Проблема — кто бы взялся за такой обзор? Важно, чтобы Васюки<sup>6</sup> не были забыты! Предложить Черткову?<sup>7</sup> Или взялся бы кто-либо из Ваших мальчиков? Или — м. б. — согласился бы С. А. Рейсер?

Жданов напуган *непонятностью* Вашей статьи о струк<урализме> для рядовых читателей.<sup>8</sup> Все допытывался: удобно ли просить Вас написать доходчивее, разъяснительнее? Я — простите — сказал, что вполне удобно.

А Белкин подъезжал, нельзя ли в «У. з. ТГУ» опублик<овать> его статью «Достоев<ский> и Добролюбов». <sup>9</sup> Я сказал, что лишь при условии конференции. Иначе варягу не пройти.

А где список?<sup>10</sup> Где мои оттиски?!<sup>11</sup>

Приветы и поцелуи семейные!

Ваш Б. Егоров

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония Кастани 9–7 Юрию Михайловичу Лотману». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 29. 07. 68. Штемпель Тарту: 31. 07. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о редакции Краткой литературной энциклопедии (КЛЭ) издательства «Советская энциклопедия».

<sup>2</sup> Владимир Викторович Жданов (1911–1981), литературовед, один из руководителей КЛЭ.

<sup>3</sup> Абрам Александрович Белкин (1907–1970), литературовед, редактор КЛЭ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся подписанные им письма от издательства с 1962 г. (ф. 135, с. Са 1797).

<sup>4</sup> Имеются в виду Труды XI.

<sup>5</sup> Подобной статьи в КЛЭ не появилось.

<sup>6</sup> Ю. М., Б. Ф. и З. Г. часто использовали эту аллюзию к роману «Двенадцать стульев» (1927), говоря о кафедре.

<sup>7</sup> Леонид Натанович Чертков (1933–2000), литературовед, писатель, переводчик; учился на заочном отделении в ТГУ до 1967 г. (?);

в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 7 его писем за 1965–1967 гг. (f. 135, s. Vx 1588).

<sup>8</sup> Публикацию двух вариантов этой неопубликованной в КЛЭ статьи по машинописям, хранящимся в таллиннской части архива Ю. М. и З. Г., см.: *Пильщиков И. А.* Невышедшая статья Ю. М. Лотмана «Структурализм в Литературоведении» // *Русская литература.* 2012. № 4. С. 46–69; когда публикация находилась уже в печати, был обнаружен третий вариант статьи, готовящийся в настоящее время к публикации в таллиннской серии «*Bibliotheca Lotmaniana*».

<sup>9</sup> Возможно, речь идет о переработке доклада «Достоевский и Добролюбов», прочитанного А. А. Белкиным в московском музее Достоевского (1962); публикации статьи с подобным названием не обнаружено.

<sup>10</sup> Речь идет о списке адресатов рассылки Трудов XI, см. предыдущее письмо.

<sup>11</sup> Имеются в виду оттиски статьи Б. Ф. «П. В. Анненков — литератор и критик 1840-х — 1850-х гг.» в Трудах XI.

## 27. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

<первые числа августа, 1968. Ленинград><sup>1</sup>

ЮрМих, дела:

1) пошлите, пожалуйста, «Семиотику»<sup>2</sup> на имя Влад. Викт. Жданова (Москва Ж-28, Покровский б<ульва>р, 8, «Сов<етская> энциклопедия», редакция литературы);

2) передайте В. И. Беззубову, что Бялый отказывается от оппонирования и предлагает Плоткина или Муратову.<sup>3</sup> Последнее лучше?

Забыл с Вами поделиться следующими идеями, которые меня давно гложут: это относительно ненаучного отсутствия справочника — именного указателя по нашим «Уч. зап.».

Возможны 3 варианта составителей такого указателя:

1) студенты с оплатой (по договоренности с ректором по каким-либо статьям?);

2) Мальвина Мироновна — с подобной оплатой;<sup>4</sup>

3) Татьяна Алексеевна — с подобной или с частной оплатой.

Лучший вариант — 2-й (по качеству работы), но требует и оплаты соответствующей. Тат. Ал-на составила неплохой указатель по Ап. Григорьеву,<sup>5</sup> но некомпетентна по безымянным однофамильцам — тут придется ее контролировать и добавлять.

Надо бы все-таки двигать указатель — ведь уже около 20 томов кафедры выпустила! Если будет у Вас разговор с ректором, закиньте удочку насчет возможностей оплаты...<sup>6</sup>

Приветы и поцелуи семейные!

Б. Егоров

Деньги передаю    300 долга  
                                  10 — за «Уч. зап.»

(Кстати — обязательно в эстонской Академкниге в Тарту узнайте, принесли ли из подвала IX том — они *обещали!*

На мою долю купите 5 экз.!).

Без конверта

<sup>1</sup> Датируется по содержанию и дате подписания в печать автореферата В. И. Беззубова (20 июля 1968) с уже утвержденными официальными оппонентами Л. А. Плоткиным и Т. А. Родиной.

<sup>2</sup> Имеется в виду Семиотика 3.

<sup>3</sup> Речь идет о кандидатах в официальные оппоненты на защиту диссертации В. И. Беззубовым; см. также примеч. 7 к письму № 17; Ксения Дмитриевна Муратова (1904–1998), литературовед, библиограф, сотрудница ИРЛИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 20 ее писем, открыток и телеграмм за 1972–1988 гг. (f. 135, s. Вм 970).

<sup>4</sup> Мальвина Мироновна Штерн (1903–1992), кузина Ю. Г. Оксмана, жена С. А. Рейсера, литературовед, библиограф; в архиве Ю. М. и З. Г. среди 49 писем, открыток и телеграмм С. А. Рейсера за 1960–1989 гг. часть подписана и М. М. Штерн (f. 135, s. Вг 1206).

<sup>5</sup> См.: *Григорьев Аполлон*. Литературная критика / [Сост., вступ. статья и прим. Б. Ф. Егорова]. М., 1967.

<sup>6</sup> Идея издать сводный именной указатель по всем вышедшим томам «Ученых записок...», подготовленных кафедрой, продолжения не имела.

## 28. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову

<Отослано в начале августа 1968. Тарту><sup>1</sup>

Дорогой Борфед!

Что ж это Вы? Томики<sup>2</sup> получаете, а не рассылаете! Судя по тому, что мне показала Зара, Вы еще почти никому не послали.

Я разослал по следующим адресам:

1. Оксман,
2. Зайончковский,
3. Пугачев,
4. В. В. Иванов<,>
5. Чуковский,
6. Жирмунский,
7. Маймин,
8. Сидяков (Рига),
9. Якобсон,
10. Тарановский,
11. Майенова,
12. Дрозда (Карлов университет, Прага)<,>
13. Матхаузер (АН ЧССР, Прага),
14. Симмонс (Оксфорд),
- 15.<.> Университет в Загребе (Флаккер),
- 16 <.> Университет им. Броуна (США),
- 17<.> Витженс (Австрия),
18. «Cahiers du Monde Russe et Sovietique»,
- 19<.> Ковалева-Райт,
- 20<.> Копаничек (Братислава),
- 21<.> Орлова (Прага),
- 22<.> Паролек (Прага).<sup>3</sup>
- 23<.> Университет в Кошице,
- 24<.> Университет в Оломоуце.

В список не включены те, кого я считаю лично своими, например, семиотики, хотя рассылка по этим адресам обошлась мне в круглую сумму.

Вам выслано было  $5+5+3=13$  экз.

Несколько бесплатных рассылок включены по просьбам других участников тома — Сидяков (Сергей,<sup>4</sup> Зара и Павел), Орлова (я, Павел, Валерий и Зара), Копаничек (Валерий, я, Зара), Ковалева-Райт (Павел, Зара). Сергей и так надулся, что я не удовлетворил ряд его кандидатур. Бесплатных экз. было 25.

Чем объясняется отсутствие в списке, кот<орый> Вы дали Заре, Лиды Лотман? Означает ли это, что Вы не входите в пай?

Теперь другие дела — Руднев все же, тьфу, тьфу, тьфу!!!, — кажется, будет у нас оформлен.<sup>5</sup> Правда, удовольствия я от этого предвижу минимум: видимо, он настолько разбит и выбит градом злоключений, что работать почти не может, а нам нужен был бы именно работник. А то мы с Зарой, Сергеем и Валерием прямо с ног валимся от перегрузки. Тут мне Бухштаб<sup>6</sup> написал (это между нами, т. к. он это, кажется, по своей инициативе, без ведома Руднева), чтобы ему дать нагрузку полегче: но

снять с него — навалить на нас. А и так «трешшит крестьянский пуп». <sup>7</sup> Но, видно, все же придется снова на нас наваливать. Я, признаться, рассчитывал, что Руднев будет работник в доме.

Смерть не хочется быть у Яши оппонентом! <sup>8</sup> Так ли уж это необходимо? А где все присяжные: Бурсов, Бялый, Купреянова <sup>9</sup> и др.<. >? Уж не привлечь ли Краснова. <sup>10</sup> Кстати, о нем похвально отзываются, а я, грешник, сомневался.

Реально ли Пугача в Герценовский? Я его мельком видел в Риге — краше в гроб кладут. <sup>11</sup>

Пишите. Тане всяческих успехов. <sup>12</sup> Приветы дамам.

О, ужас! Я думал, что это письмо давно отправлено — нашел его в своих бумагах. На Фохта я сердит: он *год* тянул мне с отзывом, после чего *я сам написал отзыв* и прислал его ему, а он *после этого* еще полгода не мог подать. Из-за этого книга <sup>13</sup> уже второй год не попадает в план. Он хороший дядя, но лентяй и выпивоха — никаких слов не держит.

Зара шлет Вам и Вашим приветы.

Машинопись; постскриптум (со слов: «О, ужас!») написан от руки. Без конверта.

<sup>1</sup> Датируется по связи с последующим письмом.

<sup>2</sup> Имеются в виду: Труды XI.

<sup>3</sup> В этот список, в отличие от приведенного в письме № 15, включены еще:

Лев Сергеевич Сидяков (1932–2006), латвийский литературовед, пушкинист; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся его письма, открытки и телеграммы общим числом 171 за 1964–1990 гг. (f. 135, s. Bs 1313–1316).

Роман Осипович Якобсон (1896–1982), лингвист, литературовед, один из основоположников структурализма в языкознании и литературоведении; принимал участие во Второй летней школе; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 2 его открытки за 1966 и 1977 гг. (f. 135, s. Bj 1698).

Мирослав Дрозда (Miroslav Drozda; 1924–1990), чешский литературовед, русист; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся его 96 писем и открыток за 1967–1990 гг. (f. 135, s. Vd 463); см. о нем: *Беззубов Валерий*. Мирослав Дрозда // Alma Mater: [Тартуская студенческая газета]. Тарту, 1990. № 1 (3). С. 3; *Егоров Борис*. Мирослав Дрозда // Там же; *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* Памяти Мирослава Дрозды // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та: Вып. 936. Тарту, 1992. С. 151–153 (Труды по знаковым системам. [Т.] XXV: Семиотика и история).

Зденек Матхаузер (Zdeněk Mathauser; 1920–2007), чешский литературовед, русист; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 15 его писем за 1967–1980 гг. (f. 135, s. Bm 898).

Джон Симмонс (John Simon Gabriel Simmons; 1915–2005), британский литературовед, славист; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 4 его письма за 1967–1971 гг. (f. 135, s. Bs 1318).

Гюнтер Витженс (Вытженс, Günther Wytzens; 1922–1991), австрийский литературовед, славист; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 5 его писем за 1966–1985 гг. (f. 135, s. Bv 294).

Рита Райт-Ковалева (настоящее имя — Раиса Яковлевна Черномордик; 1898–1988), переводчик, писатель, мемуарист; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся ее письма, открытки и телеграммы общим числом 44 за 1965–1977 гг. (f. 135, s. Bg 1189).

Юрай Копаничек (Juraj Kopaničák; род. 1921), словацкий литературовед, славист; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 8 его писем и открыток за 1967–1969 гг. (f. 135, s. Bk 669).

Наталья Алексеевна Орлова (Natalia Orlova; род. 1930), чешский лингвист, русист; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 10 ее писем и открыток за 1966–1970 гг. (f. 135, s. Bo 1040).

Радегаст Паролек (Radegast Parolek; род. 1920), чешский литературовед; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 26 его писем за 1962–1991 гг. (f. 135, s. Bp 1082).

<sup>4</sup> Имеется в виду С. Г. Исаков.

<sup>5</sup> Речь идет о трудоустройстве П. А. Руднева на кафедре; см. также письмо № 19.

<sup>6</sup> Борис Яковлевич Бухштаб (1904–1985), литературовед, книговед, библиограф, профессор ЛГИК; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 14 его писем и открыток за 1963–1983 гг. (f. 135, s. Bb 227).

<sup>7</sup> Неточная цитата из поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1876).

<sup>8</sup> Речь идет о предстоящей защите докторской диссертации Я. С. Билинкиса «Лев Толстой и пути искусства в России».

<sup>9</sup> Борис Иванович Бурсов (1905–1997), литературовед, профессор ЛГПИ;

Елизавета Николаевна Купреянова (1906–1988), литературовед, сотрудница ИРЛИ;

Григорий Абрамович Бялый (1905–1987), литературовед, профессор ЛГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 22 его письма за 1965–1987 гг. (f. 135, s. Bb 230); см. о нем: *Егоров Борис*. К юбилею Григория Абрамовича Бялого: 1905–1987 // Филолог. Пермь, 2005. № 7. С. 126–131.

<sup>10</sup> Георгий Васильевич Краснов (1921–2008), литературовед, доцент ГГУ до 1968 года, затем в Коломенском пед. ин-те, организатор Бол-

динских чтений; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 30 его писем, открыток и телеграмм за 1966–1980 гг. (ф. 135, с. Вк 684).

<sup>11</sup> Об увольнении В. В. Пугачева из Горьковского ун-та см. примеч. 2 к письму № 24.

<sup>12</sup> Дочери Б. Ф. предстояли вступительные экзамены в ЛГУ.

<sup>13</sup> Речь идет о книге: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.

## 29. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

09. 08. 1968. <Ленинград>

9. VIII. 68

Дорогой ЮрМих,

спасибо большое за список.<sup>1</sup> (Удивился Вашей стационарности: ни слова о поездке на конгресс! Следовательно, остаетесь?!).<sup>2</sup>

Не очень понял, вернее — очень не понял Вашей интегральной арифметики:

«Вам выслано было  $5+5+3=13$  экз.».

Не выиграл, а проиграл... Не так.<sup>3</sup>

1. Я взял, уезжая из Тарту, 5 экз. (за Ваш счет!).

2. Зара передала мне 4 экз., приехав в Питер.

3. Наложено мне прислали 6 экз., кои я считаю пока своей собственностью. Иными словами, «казенных», т. е. Вами оплаченных, я получил 9 экз.

Из них я, согласно нашему общему списку, составленному перед отъездом (при учете также, что данным лицам Вы вряд ли пошлете по почте «дубль»), преподнес:

Билинкису

Вл. Орлову

Рейсеру

Тамарченкам.

Еще я дал в Москве сверх списка *В. Жданову* и *А. Белкину*. Хотя там и Ваши подписи, но без согласования я не считаю вправе приплюсовать эти 2 тома в общее: если Вы санкционируете, слава богу, если нет — не обижусь, а буду считать их своим подарком. Поэтому пока я считаю у себя «казенными» 5 экз.

Из них ближ<айшие> дни оправлю *Гранжару* и *Покусаеву* (это общее, по списку). Остальные пока попридержу, до получения списка от Алтмана.<sup>4</sup> Он, как беззаконная комета,<sup>5</sup> выкупил на 100 р. томиков и в детской радости раздает их налево и направо. Нам-то хорошо, но важно точно знать. Зайончковскому, как вижу, уже досталось 2 экз.! Такие и еще могут оказаться. Моисей обещал мне на днях список. Вышлю и Вам его копию.

А Лидию Мих-ну<sup>6</sup> забыл, а не по злому умыслу. Конечно, подарим! Состояние Руднева понимаю, хотя Вам, ясно, не легче. Воз-то везти нужно!<sup>7</sup>

У меня тоже душа исполосована. Я не верил предсказаниям факультетских коллег, что на прощанье мне отомстят, а теперь жалею, что Таня сразу не подала в Герценовский. Если в сочинении формально придраться можно было и «4» в общем законное юридически (Таня пропустила букву: «рассказывает»; это на 8 стр., чорт возьми!), то «4» по устному явно подстроили: Виктор Маслов<sup>8</sup> всунул ее к Шаныгину,<sup>9</sup> который так мне потом и не мог объяснить, чего же она не знала. Я требовал или переэкзаменовки при большой комиссии, или пересмотра оценки: ни то, ни другое не вышло. При этом не описать всего иезуитства и лицемерия, коими сопровождалась все эти конфликты. Дрожу теперь, как бы английский так же бы не прошел. Невыносимо, когда дети должны расплачиваться за отцов. И малограмотный Шаныгин, которому Таня объясняла, в ответ на удивление экзаменатора, что г. Некрасов, которого Добролюбов ругает в «Луче света» — это не поэт, а московский критик,<sup>10</sup> — этот Шаныга может решать судьбу человека!<sup>11</sup>

Разумеется, по сравнению с переживаниями Руднева, по сравнению с делами, за которые гибнут безупречно,<sup>12</sup> — это все ничтожно. Всегда в таких случаях вспоминаю Ваш рассказ о попытке лечения зуба во фронтовом госпитале.<sup>13</sup> И все-таки август у меня оказался выбитым, потерянным для работы месяцем...

Извините за роптанье и стенанье: поплакался Вам — и легче на душе...

У Яши *не Вы*, а — Чичерин, Боров, Бялый.<sup>14</sup> Молите бога!

А Пугач страшен в самом деле. Лишь потом привыкаешь к лицу и к фигуре, а вначале не по себе. Герц<еновский> лопнул, там конкурс на своего.<sup>15</sup>

Семейные приветы и поцелуи!

Ваш Б. Егоров

Совсем забыл про Мейлаха.

Вы видимо переоценили мою «толерантность» к нему. Действительно, я считаю его деят<ельно>сть более полезной, чем вредной (+ — это пробивание сборников, организация групп и т. д.; — — пустая болтовня и осторожность).<sup>16</sup> Но не настолько, чтобы дать ему править статьи. Напомню Вам, что Мейлаху и мне из КЛЭ заказали общую статью «Литературоведение и другие науки»; я вежливо, но твердо отказался от авторства — и в КЛЭ, и самому Мейлаху сказал, что я под своим именем напишу «...и математика»,<sup>17</sup> а остальное пусть пишет Мейлах от себя; так и сделали; очнилось тем, что КЛЭ вообще забраковала мейлаховскую трепотню.<sup>18</sup>



То, что М-х добился листажа на сб-к,<sup>19</sup> — исполать ему, пусть и дальше добивается. Чорт с ним, пусть даже в редколлегия войдет. Но т. к. составлять-то он поручил мне, то я беру на себя ответственность за содержание и за тон: уж если там будет мура, и М-х будет настаивать на публ<икации>, то откажусь от участия, а все дельные статьи мы как-нибудь в «*О*»<sup>20</sup> тартускую пристроим (извините за нахальство).

Так что я принимаю все Ваши опасения — соглашаюсь с ними и обещаю стоять на страже честности и серьезности. А никак Вас и Зару на *октябрь* не подвинуть? Ведь если не сдать, то может погореть сб-к вообще: листаж-то выдан из объема этого года, а что еще там будет в 1969 г.!?

Для очередной «*О*» я мог бы дать небольшую статью о структуральном мышлении Хомякова\* (это в раздел «Предшественники...»), но ее нужно сочинить.<sup>21</sup> К основному тому «Трудов по р<усской> и с<лавянской> ф<илологии>» готов больше. Приеду — по Вашему зову — сколачивать его.

Очень устал и обмяк от всех бед, но все-таки стремлюсь быть собранным и работоспособным. 29. VIII — мое конкурсное голосование (на зава) в Герценовском. Если пройду, постараюсь к 1. IX уволиться из ЛГУ.<sup>22</sup>

Еще раз семейные приветы.  
Обнимаю Вас. Что-то будет!

\* Он удивительно «структурно» мыслил, при всем «нутровом» славянофильстве!

Без конверта. Вторая часть письма со слов: «Совсем забыл про Мейлаха» написана другими чернилами.

<sup>1</sup> Речь идет о списке адресатов рассылки Трудов XI, см. предыдущее письмо.

<sup>2</sup> Речь идет о неучастии Ю. М. в VI Международном съезде славистов (Прага, 7–13. 08. 68) из-за очередного неразрешения компетентных органов; в архиве сохранилась почтовая карточка (f. 136, s. 49, l. 21), присланная из пражской гостиницы «Centrál» (Rybná 8, Praha 1), в которой сообщается о бронировании Ю. М. с 6 по 14 августа номера на двоих с П. Н. Берковым.

<sup>3</sup> Цитата из популярного анекдота; см. также примеч. 1 к письму № 9.

<sup>4</sup> Моисей Семенович Альтман (1896–1986), литературовед; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 54 его письма и открытки за 1965–1984 гг. (f. 135, s. Ва 40).

<sup>5</sup> Выражение из стихотворения А. С. Пушкина «Портрет» (1828).

<sup>6</sup> Имеется в виду Л. М. Лотман.

<sup>7</sup> Речь идет о трудоустройстве П. А. Руднева на кафедре; см. предыдущее письмо.

<sup>8</sup> Виктор Сергеевич Маслов (род. 1923), партийный активист, зав. кафедрой русского языка для иностранцев ЛГУ.

<sup>9</sup> Александр Михайлович Шаныгин (1917–1990), литературовед, преподаватель кафедры русского языка для иностранцев; в прошлом аспирант, затем преподаватель ТГУ; см. о нем: *Лотман Ю. М. Немемуары / [Подгот. текста Е. А. Погосян] // Лотмановский сборник. [Т.] 1 / Ред.-сост. Е. В. Пермяков. М., 1995. С. 41.*

<sup>10</sup> Имеется в виду статья Н. А. Добролюбова «Луч света в темном царстве» (1860), в которой речь идет о московском литераторе и языке-кове профессоре Николае Петровиче Некрасове (1823–1913) и его рецензии: *Некрасов Н. П. Сочинения А. Островского. 2 тома. СПб., 1859 // Атеней. 1859. Часть II. № 8. С. 458–499.*

<sup>11</sup> Б. Ф. вспоминает: «В администрации и партактиве филол. ф-та ЛГУ весьма враждебно относились ко мне, начиная с решительных препятствий зачисления в штат в 1962 г. и продолжая открыто говорить о “несоветском” моем облике все последующие годы. Английское отделение филфака ЛГУ, куда поступала Таня, было под особым пристальным контролем соответствующих органов, списки “нужных” абитуриентов всегда составлялись еще до экзаменов. Возможно, партийное руководство факультета, питая ко мне самые недобрые чувства, было не прочь еще и наказать недруга. Несмотря на две пятерки, Таня не проходила по конкурсу с 18 баллами (нужно было не менее 19)».

<sup>12</sup> Аллюзия на стихотворение Н. А. Некрасова «Поэт и гражданин» (1855–1856).

<sup>13</sup> По воспоминаниям Б. Ф., Ю. М. не раз описывал эту ситуацию на фронте как пример драматического столкновения разномасштабных несчастий. Однажды на фронте у него сильно разболелся зуб, и его отправили в находящийся неподалеку от их позиций походный госпиталь; подойдя к месту его расположения, он увидел санитаря, выносящего большой таз, где в крови плавали отрезанные руки и ноги. Эта картина так потрясла Ю. М., что он тут же повернул обратно, и зуб перестал его мучить.

<sup>14</sup> Речь идет о назначении официальных оппонентов на защиту докторской диссертации Я. С. Билинкиса (см. предыдущее письмо); Алексей Владимирович Чичерин (1899/1900–1989), литературовед, профессор Львовского гос. ун-та; Юрий Борисович Боров (род. 1925), литературовед, эстетик, сотрудник ИМЛИ.

<sup>15</sup> О возможной подаче В. В. Пугачевым на конкурс в ЛГПИ см. примеч. 12 к письму № 27.

<sup>16</sup> Возможно, это возвращение к разговору, начатому в письме № 5.

<sup>17</sup> См: *Егоров Б. Ф.* Литературоведение и математические методы // Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4: Лакшин — Мураново. Стб. 383–385.

<sup>18</sup> Подобная статья в КЛЭ отсутствует.

<sup>19</sup> Речь идет о замысле подготовки сборника под эгидой Комиссии по комплексному изучению художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР; см.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: [Сборник статей] / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л., 1974.

<sup>20</sup> Сигма была символом тартуских трудов по знаковым системам, выполняя также функцию художественного элемента в оформлении серийной суперобложки издания.

<sup>21</sup> Статья не была написана.

<sup>22</sup> О решении подать на конкурс в ЛГПИ см. также письмо № 20.

### 30. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову

12. 08. 1968. <Саулкрасты>

Дорогой БорФед!

Не могли бы Вы прислать мне для Клемент<sup>1</sup> ту «Памятку» или «Постановление», о которой Вы мне писали, что, мол, Горьковскому университету дают ставки для лаборатории семиотики?<sup>2</sup>

Кстати о Горьковском ун-те: есть ли новости с Пугачом?<sup>3</sup> Получили ли Вы список? Где Ваш?<sup>4</sup> Отгиски<sup>5</sup> вышлю, когда буду в Тарту (я думал, что Кильк<sup>6</sup> их отослал, ан — нет!). Мы сейчас на Рижском взморье. Все было отлично, но в последние дни я чуть прихворнул не понять чем.

Как Таня?

Приветы дамам

Сердечно Ваш

Ю. Лотман

12. VIII<.> 68.

Конверт: «Ленинград, М-233, пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7. Борису Федоровичу Егорову». Адрес отправителя: «Тарту, Кастани 9–7, Ю. Лотману». Штемпель Саулкрасты: 12. 08. 68. Штемпель Ленинграда: 15. 08. 68.

<sup>1</sup> Федор Дмитриевич Клемент (1903–1973), физик, ректор ТГУ с 1951 г.; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 11 его писем за 1960–1973 гг. (f. 135, s. Вк 638); из воспоминаний Б. Ф.: «Эстонец по происхождению и ленинградский интеллигент по воспитанию, Ф. Д., являясь крупным советским и партийным деятелем, был человеком науки, потому сочувственно отнесся к растущей кафедре: очень много сделал для нее и в кадровом отношении, и в поддержке научных изданий; позднее, чем больше разлагалась партийная верхушка, тем более чужим становился для нее аскетически честный коммунист, но окончательно “съели” Клемента лишь в 1970 г., грубо отправив его в отставку»; см. также: *Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана*. М., 1999. С. 62–66.

<sup>2</sup> Речь идет о выписке из справки министерства образования, приведенной Б. Ф. в письме № 34.

<sup>3</sup> По всей видимости, Ю. М. к этому времени еще не получил письмо Б. Ф. (№ 29).

<sup>4</sup> Речь идет о списке адресатов рассылки Трудов XI; см. начало предыдущего письма.

<sup>5</sup> Имеются в виду оттиски статьи Б. Ф. «П. В. Анненков — литератор и критик 1840-х — 1850-х гг.» в Трудах XI.

<sup>6</sup> Владимир Петрович Кильк (1921–1997), литературовед, лаборант, позже преподаватель.

### **31. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову**

20. 08. 1968. <Саулкрасты>

Дорогой БорФед!

Ужасно мы огорчены тем сволочизмом, который сделали с Таней.<sup>1</sup> Ну, Виктор Маслов! Ну, и Шаныгин! Ну, да что и говорить... У нас тут некоторые пригорки и ручейки, которые разъясню при встрече. Теперь о делах: раз уж Мейлаху поднесли, то подпишите и нас.<sup>2</sup> Хрен с ним... (только уж подпишите).

О сборнике.<sup>3</sup> Это серьезный разговор, и хорошо бы его вести не на письме, а при встрече. Но, видно, это не получится. Тогда — в письме. Тема «пространство и время» — сейчас тема слишком модная, и о ней пишут кто во что горазд, в том числе и много дилетантского. Поэтому первым условием создания серьезного сборника является строгий отбор авторов (конечно, желательно было бы некоторое единство позиции, но этого в такие сроки добиться невозможно, — так хоть *единство серьезности*). Второе — полное невмешательство Мейлаха в содержание

статей. Если он начнет приводить, например, меня в соответствие с четвертой главой,<sup>4</sup> — то слуга покорный.

Мы уже (и по возрасту, и по этапу науки) не в том положении, чтобы *издать* сборник было настолько важным, что каким он будет — стало делом второстепенным. Мейлаховская тенденция состоит в том, чтобы издавать сборники, имитирующие научную актуальность, но во всех отношениях безопасные. Такие сборники очень удобны с точки зрения сегодняшнего дня, но абсолютно теряют смысл при малейшем изменении ситуации, то есть очень скоро. Увеличивать их число не имеет смысла. Я понимаю, что ленинградские сборники не могут быть внешне анти-мейлаховскими (это и не нужно: ни согласие, ни полемика с *такой* позицией не входят в науку), но известная печать *вашей*, как соавтателя, научной позиции на них должна быть.

Моя позиция Вам известна по статьям о Гоголе и др<евне>русской литературе.<sup>5</sup> Но сейчас я хотел бы сделать все гораздо формальнее. У меня есть работа о применении типологических идей к проблеме метаязыка описания культуры, и я ее мог бы для Вас доработать.<sup>6</sup> Но для этого нужно некоторое время — не раньше начала декабря. (Кстати, у Зары есть статья по пространству в лирике Блока.)<sup>7</sup> Возможно, Вам непонятен самый пафос моего письма: я очень боюсь, что тема, действительно актуальная, будет утоплена в «проходных» (или, еще хуже, спекулирующих на актуальности) статьях. Ведь суть именно не в теме (вчера писали о народности, сегодня о времени и пространстве), а в новой методологии. Иначе все теряет смысл. (Кстати, не даете ли Вы что-либо в тартускую семиотику?)<sup>8</sup> (Осенью собирается славянский том<sup>9</sup> — у меня еще и конь не валял<ся>!!!)

Вы спрашиваете о Славянском съезде. Я *очень хотел* там быть, имел персональное приглашение от чехов, и уже было и разрешение. Но... Так-то.<sup>10</sup>

Пишите на Тарту. (В первую очередь о Таниных делах.)

Приветы дамам.

Ваш Ю. Лотман

20. VIII. 68.

P. S. Как у сына Левиных?<sup>11</sup>

Зара шлет приветы!

Конверт. Адрес: «Ленинград М-233, пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7. Борису Федоровичу Егорову». Адрес отправителя: «Тарту, Кастани 9–7, Ю. Лотману». Штемпель Саулкрасты: 21. 08. 68. Штемпель Ленинграда: 23. 08. 68.

- <sup>1</sup> Дочь Б. Ф. недобрала один балл при поступлении на английскую филологию ЛГУ; Б. Ф об этом писал в письме № 29.
- <sup>2</sup> Речь идет об инскрипте на томе Трудов XI.
- <sup>3</sup> Речь идет о замысле сборника: *Егоров Б. Ф.* Ритм, пространство и время... Л., 1974 (см. об этом постскрипту к письму № 29). По воспоминаниям Б. Ф., Ю. М. наивно полагал, что можно было устранить редакторскую волю председателя комиссии Б. С. Мейлаха, который чрезвычайно внимательно следил за идеологической «безопасностью» каждой статьи и поэтому весьма настороженно относился к любому творческому новаторству. Работам Ю. М., конечно, не было ходу в эти сборники.
- <sup>4</sup> По мнению Б. Ф., здесь подразумевается методологический раздел «О диалектическом и историческом материализме» в четвертой главе «Краткого курса истории ВКП(б)». В эпоху сталинского режима это было как бы теоретическим символом веры марксизма, написанным при личном участии И. В. Сталина (по крайней мере, внимательно им откорректированным). В этом разделе подробно объяснялись понятия диалектического и исторического материализма, тенденциозно и упрощенно определялись аспекты диалектики и прочие сложные философские понятия.
- <sup>5</sup> Ю. М. имеет в виду свои статьи: «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя» и «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах» (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 181 / Отв. ред. Ю. Лотман. Тарту, 1965. С. 210–216 (Труды по знаковым системам. [Т.] II)).
- <sup>6</sup> По всей видимости, речь идет о работе: *Лотман Ю. М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 236 / Отв. ред. Ю. Лотман, Тарту, 1969. С. 460–477 (Труды по знаковым системам, [Т.] IV: Памяти Юрия Николаевича Тынянова: К двадцатипятилетию со дня смерти (1943–1968); далее — Семиотика 4).
- <sup>7</sup> Имеется в виду работа: *Минц З. Г.* Структура «художественного пространства» в лирике А. Блока // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 251 / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. Тарту, 1969. С. 203–293 (Труды по русской и славянской филологии. [Т.] XV: Литературоведение).
- <sup>8</sup> Имеется в виду: Семиотика 4; статьи Б. Ф. в ней нет.
- <sup>9</sup> Речь идет о подготовке Трудов XV.
- <sup>10</sup> Речь идет о VI международном конгрессе славистов, состоявшемся в Праге в августе 1968 г. и проходившем в условиях советской оккупации Чехословакии; фигура умолчания относится к пражским событиям: написать открыто о тех событиях в письме, отправленном почтой, означало подвергнуть реальной опасности и себя и адресата. См. также примеч. 2 к письму № 29.

<sup>11</sup> Речь идет о Михаиле Юрьевиче Левине (род. 1951), сыне М. И. Дикман и Ю. Д. Левина, который успешно сдал все экзамены и поступил на математико-механический ф-т ЛГУ; Ю. Д. был подписантом писем против политических процессов 1960-х гг., с этим, видимо, связано беспокойство Ю. М.

### 32. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

24. 08. 1968. [Ленинград]

24. VIII. 68<sup>1</sup>

Дорогой ЮрМих,

спасибо за письмо. В трагические дни все время думаю о Вас — хорошо бы в такое время быть вместе. Во всяком случае призываю Вас к сдержанности; только экзистенциалистски можно сейчас оправдать какую-либо акцию; не знаю, как Вы, а я пока еще не дошел до этого. Хотя — честно Вам скажу (недавно у нас с Яшей был разговор по этому поводу, и мне грустно было слышать о его страхе и несвободе) — *внутренне* я себя на всякие случаи подготовил «по-индусски», т. е. отказался от благ, от семьи, даже от жизни.

О питерских делах писать нечего. Все поступающие знакомые прошли, в т. ч. и Миша Левин (удачно в этом году на точных ф-тах — не было конкурса!). С Таней пока никаких действий мы не предпринимали, ибо всюду вечерние и заочные экзамены прошли весною, кроме ЛГУ, куда не хочу ни по принципам, ни по расчету, ибо после шума,<sup>2</sup> который я поднял в связи с четверками (и за кот<ор>ый кстати меня уже некоторые осудили, в частности, Дм. Евг. — но, честно говоря, я не жалею, что поднял шум, т. к. во-1) я бы себя не «уважил», если бы не сделал все, что только от меня зависит, чтобы побороться «за правду», во-2) Маслов и К° в этой истории — в моем шуме — разоблачились окончательно, с точками над і — теперь никаких зацепок, никаких оправданий и иллюзий) — так вот, после шума теперь бессмысленно Тане идти сдавать на вечернее отд. — завалят за милую душу.

Буду советоваться с Вами вот о чем. Писал я запрос Исакову — но ни слова от него.<sup>3</sup> Звонил в ТГУ, на каф-ре у нас никто не ответил, соединили с Савватием:<sup>4</sup> у него я только спросил — есть ли осенние вступ<ительные> экзамены на заочное англ<ийское> отд., и он ответил, что экзамены уже были и что на англ<ийском> отд. — лишь эстонский язык обучения. Но Сав. отвратительно меня слышал, м. б. он не расслышал «заочное». Так вот — есть ли в ТГУ заочное английское? И с і. III ли экзамены? Если бы было, то я бы м. б. попросил Клементя сделать исключение и разрешить Тане сдавать вступ<ительные> экзамены (если

таковые будут) или — принять ее на основании ее 18 баллов (2 четверки и 2 пятерки). Но держу совет с Вами: удобно ли и эффективно ли (т. е. можно ли надеяться на результат) приезжать мне с такой просьбой к Клементу ныне? Или лучше Вас попросить обратиться (тогда Клементу удобнее отказать!)? Если экзамены (вступ<ительные>) были весной, то м. б. был недобор и тоже удобно попросить? Извините за такие советы и хлопоты — но хочу испытать все возможности. С заочного мне потом легче будет, в случае чего, перевести на стационар Герценовского, чем просто «с улицы». В крайнем случае я сейчас готов даже на заочное русское. Очень прошу Вас сообщить Ваше мнение и Ваши сведения письмом-телеграммой.

Пугача видела Таня в городе: мечется, был на этой неделе два дня в Тарту, уезжал еще на 2 дня в Москву, сегодня-завтра вернется в Питер.<sup>5</sup>

Семейные приветы!

[Б. Ф. Егоров]<sup>6</sup>

Без конверта.

<sup>1</sup> Цифра «6» в дате аккуратно исправлена на «5». Причиной такой предосторожности стало содержание первого абзаца письма. Возможно, это было сделано позднее в ряду мер, предпринятых после обыска по делу Н. Е. Горбаневской, проведенного 30 января 1970 г.

<sup>2</sup> Дочь Б. Ф. недобрала один балл, см. об этом подробнее письмо № 29.

<sup>3</sup> На следующий день Б. Ф., получив ответ С. Г. Исакова, пишет И. М. Образцовой, ожидавшей в Тарту возвращения семьи Ю. М. из Латвии: «Только что получил письмо от С. Г. Исакова, где он пишет, что на заочный ин<остранных> яз. требуется эст<онский> яз. и проживание в Эстонии. Так что отпадает. Тем более, нет вакансий. Есть вакансии лишь на заочном *русском отделении*. Но, верно, нужна тоже эстонская прописка?

Удобно ли ЮрМиху спросить Клемента: разрешит ли он Тане поступить с ленингр<адской> пропиской? (На работу я Таню устрою в 2 дня, это не проблема.)

Мне очень не хотелось бы ее перевозить в Тарту, да еще устраивать там на работу: в Герценовском мне обещали разрешить Тане посещать лекции и даже прак<ические> занятия ин. яз'а — чтó при переезде в Тарту будет исключено, разумеется.

Но только в случае *этического удобства* для ЮрМиха: я ведь не знаю, в каких отношениях сейчас ЮрМих с ректором, м. б. какие-то



сучки-задоринки, которые не дадут возможности вести такой щекотливый разговор.

А если ЮрМих считает, что лучше мне поговорить с ректором, то я приеду в любую минуту, даже с документами Тани» (f. 135, s. Vj 478).

<sup>4</sup> Савватий Васильевич Смирнов (1929–2002), лингвист, зав. кафедрой русского языка ТГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 4 его письма за 1971–1982 гг. (f. 135, s. Bs 1344).

<sup>5</sup> Возможность устройства в Тарту уволенного из Горьковского университета В. В. Пугачева также обсуждалась; о причинах увольнения см. примеч. 2 к письму № 24.

<sup>6</sup> Нижний край листа с подписью отрезан; пояснение см. в первом примечании.

### **33. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману и З. Г. Минц**

28. 08. 1968. Ленинград

= РЕКТОР СКАЗАЛ ТАНЯ МОЖЕТ ПРИЕХАТЬ ДОКУМЕНТАМИ НАЧАЛЕ СЕНТЯБРЯ<sup>1</sup> ДОЛЖНА ОБРАТИТЬСЯ КАФЕДРУ ИЛИ ПРЯМО К НЕМУ БОЛЬШОЕ СПАСИБО ВАМ И ЕМУ ЗАВТРА МЕНЯ ГОЛОСУЮТ УЧЕНОМ СОВЕТЕ ИНСТИТУТА<sup>2</sup> ЕСЛИ УСПЕШНО НЕ МЕДЛЕННО ПЕРЕХОЖУ СЕМЕЙНЫЕ ПРИВЕТЫ = ЕГОРОВ

Письмо-телеграмма: «Тарту Эстонской Кастани 9 кв 7 Лотману». Адрес отправителя: «Ленинграда 233 / 8 42 28 1150». Штемпель Тарту: 28. 08. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о зачислении дочери Б. Ф. на 1-й курс русской филологии ТГУ; см. об этом предыдущие письма.

<sup>2</sup> Б. Ф. участвовал в конкурсе на должность зав. кафедрой истории русской литературы ЛГПИ.

### **34. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

02. 09. 1968. Ленинград

2. IX. 68

Дорогой ЮрМих!

Отправил в Тарту дочь с надеждой на ее устройство. Клемент все-таки великий демократ!<sup>1</sup> даже не задумываясь ответил: «пусть приез-

жает». Если только он отдавал отчет и помнил о «региональности» ТГУ. (Не мог не помнить, я ведь ему сказал!)

Таня человек скрытный, поэтому я не очень понял мотивы, но результат понял: она *не очень* хочет жить у деда.<sup>2</sup> Мне это представляется не слишком серьезным при учете, что больше-то ей негде жить, кроме как у кого-либо из кафедралов, т. е. у Вас, у Павла и т. д.

Поэтому честно: если можно ей жить *не у деда* — слава богу, если затруднительно, то не умрет, проживет.

К сожалению, так ее и не смог устроить работать прочно. Очень важно, чтобы она днем была свободна, т. к. в Герценовском я договорился о посещении дневных занятий. Мне твердо обещал В. Е. Шор взять ее в секретари<sup>3</sup> — это официально, со штампом в паспорте,<sup>4</sup> но оформление затягивается до второй декады сентября. Я решил тогда послать Таню с такой «внештатной» справкой (ректору можно сказать, что штатное место обязательно будет к 15–16. IX), боясь, что будет поздно.

Решите сами, как действовать дальше Тане. Извините меня, ради бога, за хлопоты и этические неудобства перед ректором, перед кафедрой, Вами.

Тане я сказал — пусть живет, сколько нужно будет для оформления, а Ю. М. скажет, куда идти и что делать.

Семейные приветы и поцелуи.

Ваш Б. Егоров

29-го я прошел Уч<еный> Совет в ЛГПИ.

С ЛГУ расстался...<sup>5</sup>

Дорогая Зара,

у тети Мани я был один раз; если нужно еще (т. е. если никто больше не понесет передачи) — то сообщи!<sup>6</sup>

Без конверта.

<sup>1</sup> Демократ — внутрикафедральный термин, означающий хорошего человека. Его ввел в оборот Ю. М. в 1950-х гг.: в его воинской части так называли полковника, доброжелательно относившегося к солдатам.

<sup>2</sup> Таня ревновала деда к его второй жене; Александр Исаакиевич Николаев (1898–1981), тесть Б. Ф., после возвращения в 1958 г. семьи Егоровых в Ленинград А. И. остался в Тарту, женившись на Августе Инслерман; см. о ней: *Егоров Б. Ф. Жизнь С. А. Николаевой... С. 24–25.*

<sup>3</sup> Б. Ф. удалось определить дочь секретарем в Комиссию по комплексному изучению художественного творчества при Научном со-

вете по истории мировой культуры АН СССР; Владимир Ефимович Шор (1917–1971), переводчик, зав. кафедрой иностранных языков ЛГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранится его открытка от 21 декабря 1969 г. (f. 135, s. В5 1641).

<sup>4</sup> Сказано метафорически, штамп о месте работы ставился в трудовую книжку.

<sup>5</sup> Б. Ф. прошел по конкурсу на место зав. кафедрой истории русской литературы ЛГПИ и ушел из ЛГУ.

<sup>6</sup> Тетя З. Г. в эти дни лежала в ленинградской больнице; Мария Ефремовна Минц (тетя Маня; 1898–1968), в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 128 ее писем, открыток и телеграмм за 1952–1965 гг. (f. 135, s. Да 1969).

### 35. Ю. М. Лотман — Б. Ф. Егорову

<Начало сентября 1968. Тарту><sup>1</sup>

Дорогой БорФед

С Таней все в порядке — она зачислена на заочное. Немного походила и на лекции. Таня на редкость милое и уютное существо: мне было просто физически радостно, что в эти дни она пожила у нас. Спасибо ей.

А мы — живем. Живем, как живет изнасилованная женщина, — без чести, без стыда — *так живет*. Противно шевелиться, противно напоминать себе, что еще жив.<sup>2</sup>

Доколе?

Ю.

Конверт: «Борису Федоровичу Егорову». Письмо передано с оказией.

<sup>1</sup> Датируется по факту зачисления Татьяны Егоровой на заочное отделение русского языка и литературы ист.-филол. ф-та ТГУ; через год она перевелась на второй курс факультета иностранных языков ЛГПИ.

<sup>2</sup> Отклик на продолжающиеся события в Чехословакии.

### 36. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

08. 09. 1968. Ленинград

ГДЕ МОЯ ДОЧЬ ПРИВЕТЫ = ЕГОРОВ

Телеграмма: «Тарту Эстонской Кастани 9 кв 7 Лотману».  
Адрес отправителя: «Ленинграда 9 / 1601 12 8 1148». Штемпель  
Тарту: 08. 09. 68.

**37. Ю. М. Лотман, З. Г. Минц — Б. Ф. Егорову**

19. 09. 1968. <Тарту>

Дорогой Борфед!

Обращаюсь к Вам с двумя просьбами:

1) Попросите Бялого — и от моего имени — прислать отзыв на диссертацию В. И. Беззубова. Хорошо бы еще пару отзывов. М. б., Мануйлов?<sup>1</sup> Подумайте. Защита 11 октября.

2) Можно ли было бы поставить защиту Руднева в Герценовском? Или в ЛГУ? Посоветуйтесь с Рейсером и Холшевниковым. Нужны ли в таких случаях переделки и сколь значительные? Он тут совершенно развинтился — нужно ему помочь. Оппонентами могли бы быть Рейсер, Максимов (как блокист) или хоть я из докторов, Холшевников — вторым. Можно ли защищать по Вашей кафедре — как стиховедение, или лучше по кафедре советской литературы как XX век (у него «Метрика Блока»)?<sup>2</sup>

Сборник будем собирать между 25 октября и 5 ноября. В первых числах декабря нужно сдавать: он в плане I квартала 1969 г.<sup>3</sup>

Сердечные приветы Вашим дамам.

19. IX. 68 Тарту

Ваш Ю. Лотман

Борис! Как понравилось Тане у нас? Пиши!

Зара

Машинопись. Конверт: «Ленинград, М-233, пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7, *Борису Федоровичу Егорову*». Адрес отправителя: «Тарту, Кастани 9-7, Ю. Лотману». Штемпель Тарту: 19. 09. 68. Штемпель Ленинграда: 21. 09. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о дополнительных отзывах к защите В. В. Беззубова; Виктор Андроникович Мануйлов (1903–1987), литературовед, профессор ЛГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 10 его писем, открыток и телеграмм за 1967–1981 гг. (ф. 135, с. Вм 872).

<sup>2</sup> Параллельно с устройством в ТГУ решался вопрос об организации повторной защиты кандидатской диссертации П. А. Руднева под но-

вым названием; см.: Руднев П. А. Метрика Александра Блока: диссертация на соискание степени канд. фил. наук. Т. 1–2. Тарту, 1969 (машинопись; хранится в Библиотеке Тартуского ун-та). Об истории первой защиты см. в конце письма № 15.

<sup>3</sup> Имеется в виду подготовка Семиотики 4.

**38. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману, З. Г. Минц**

23. 09. 1968. <Ленинград>

23. IX. 68

Дорогой ЮрМих!

Вслед за отправлением Вам письма получил Ваше. Сразу же отвечаю.

1. С Бялым договорился. Написал Вал. И-чу, чтобы немедленно высылал ему реферат.<sup>1</sup>

Мануйлов вряд ли подойдет; у него с ВАК'ом нелады: Архипов написал на его «совокупность»<sup>2</sup> отрицательную рецензию, Бельчиков,<sup>3</sup> кажется, тоже настроен против. Лучше его имя не вводить.

А кроме этого пока из достойных никого не соображу. Поговорю еще с А. В. Тамарченко.

2. Защита П. А. Руднева в ЛГПИ в этом учебном году практически невозможна. За крупный перерасход защитных сумм и за прием отовсюду — в Министерстве был институту нагоняй; приказали принимать лишь из провинциальных педов (из Коломны-то проще бы простого, но из ТГУ теперь — закрыто!).

Недавно был у меня Зельдович<sup>4</sup> (боится соваться в ЛГУ и хотел у нас), справлялись, он даже был на приеме у проректора, ссылаясь на согласие кафедры — ни в какую, лишь педвузы!

Вовремя проскочил в прошлом году Левин.<sup>5</sup>

Так что надо ориентироваться на ЛГУ, как то ни печально. Беру на себя разговор с Дм. Евг. Лучше всего, конечно, — Максимов и Холшевников как оппоненты. Если бы Д. Е. дал согласие, то тогда и через кафедру легко бы провести.

А во вторник я буду в Москве, узнаю, какие необходимы доделки-переделки.<sup>6</sup>

В эмигрантском «Новом журнале» (№ 89) в Нью-Йорке разругали мою книгу — Ап. Григорьева — за тенденциозность. Безыдейные и жирные буржуи!<sup>7</sup>

Если удастся, в середине октября хотим с Соней махнуть на 2 недели в Сухуми. Без-отдыховое лето дает знать, совсем не работается. Защищаюсь с договорами отчаянно (3 книги!), пал до уровня Лотмана...<sup>8</sup>

Кланяйтесь П. А. Рудневу и скажите, что будет ему защита, пусть не треплет нервы (а в ТГУ нельзя?).<sup>9</sup> И всем кафедрам приветы.

Обнимаю Вас

Б. Егоров

Дорогая Зара,

Таня — человек не слишком разговорчивый, но по приезде сутки рассказывала о жизни у Вас. Ей все было интересно и необычно. Особенно контраст между бабушкиной<sup>10</sup> диктатурой и вашей анархией. Ей, например, никак не удавалось найти обе границы (начала и конца) ваших ед: «Постепенно, с большими перерывами, подсаживаются к столу, и так же постепенно расходятся». И т. п.

До меня только по ее приезде дошло: у деда она не хотела жить и само по себе (видимо, у нее все-таки ревность за бабушку),<sup>11</sup> и еще потому, что *хотелось жить* у Вас или у Инны Мих-ны,<sup>12</sup> к которой она относится с благоговением.

В восторге была от лекций ЮрМиха, жалела, что больше не сможет ходить. Я уж улыбался: «Так, может быть, и останешься на русском отделении?» — «Не знаю. Пока мне очень хочется на английское». В Герценовском ей обещали разрешить ходить на дневные занятия на ин-язе.

В общем — еще раз вам спасибо за внимание и приют Тани. Неделя впечатлений, по-моему, даже повзрослила ее значительно.

Женщины наши все кланяются.

Приветы и поцелуи!

Б. Е.

Без конверта.

<sup>1</sup> Речь идет об автореферате: Беззубов В. И. Леонид Андреев и русский реализм начала XX века: Автореферат диссертации на соискание ученой канд. филол. наук, Тарту, 1968 [Ротапринт ТГУ]; см. также предыдущее письмо.

<sup>2</sup> В. А. Мануйлов защитил в 1967 г. докторскую диссертацию по совокупности работ о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова; Владимир Александрович Архипов (1913–1977), литературовед, профессор МГУ.

<sup>3</sup> Николай Федорович Бельчиков (1890–1979), литературовед, сотрудник ИМЛИ.

<sup>4</sup> Моисей Горациевич Зельдович (1919–2008), литературовед, доцент Харьковского университета; сохранилась обширная его переписка с Б. Ф.

- <sup>5</sup> Имеется в виду защита Ю. Д. Левиным диссертации «Шекспир в русской литературе XIX века: От романтизма к реализму» (1968).
- <sup>6</sup> Речь идет об изменениях текста диссертации П. А. Руднева для повторной ее защиты.
- <sup>7</sup> См.: *Крупич В.* Аполлон Григорьев // Новый журнал. Нью-Йорк, 1969. № 89. С. 89–99.
- <sup>8</sup> Обыгрывание фразы одной из разгромных статей 1950-х гг. о творчестве Эммануила Казакевича: «Пал до уровня Мопассана» (по воспоминаниям Б. Ф.).
- <sup>9</sup> В 1968 г. в Тарту появилась возможность защищать кандидатские диссертации: в ТГУ был создан Ученый совет по защитах в области русской филологии. П. А. несколько обновил диссертацию (см. примеч. 2 к письму № 37), написал новый автореферат; первым оппонентом согласился выступить академик В. М. Жирмунский, вторым остался М. Л. Гаспаров. Защита, прошедшая в апреле 1969 г., была признана блестящей.
- <sup>10</sup> Имеется в виду Т. А. Николаева, теща Б. Ф.
- <sup>11</sup> См. примеч. 1 к письму № 34.
- <sup>12</sup> Инна Михайловна Образцова (1915–1999), сестра Ю. М., музыковед, композитор; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 229 ее писем, открыток и телеграмм за 1946–1993 гг. (f. 135, s. Da 1962–1965; Ea 1985).

### 39. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману

28. 09. 1968. Ленинград

28. IX. 68

Дорогой ЮрМих,

я только что из Москвы, где был и в ВАК'е. Дисс<ертацию> не прошедшую можно защищать или переделав (степень переделки неясна!), или *ждать два года*.<sup>1</sup>

А Плоткин-то, а? Вот уж Машинский мой покажется идеальным человеком.<sup>2</sup>

Вы, оказывается, Фохту так и не послали IX и XI тома?<sup>3</sup> Жаль — он хоть и лентяй, но очень за Вас хлопочет. Я ему дал XI том (с Вашими подписями тоже).

Надеюсь, Вал. Ив-ч послал авторефераты Бялому и Тамарченко? Если нет — нажмите.<sup>4</sup>

Один венгер<ский> стажер, бывший в Питере, очень просил меня достать Вашу статью о Гоголе и пространстве.<sup>5</sup> Если есть лишний экз.

оттиска, пошлите, пожалуйста: Венгрия, *Kállj György* (имя);<sup>6</sup> Szeged, Juhász Gyula, u. 16.

Семейные приветы!

Пишите!

Ваш Б. Егоров

Еще просьба: Вал. Ив-ч писал, что Тане должны прислать из <аочного> <тделения> материалы — пока ничего *нет*. Не забыли ее?

Защитил В. Западов.<sup>7</sup> Сектор XVIII века в обиде на Вас — молчите о Новикове.<sup>8</sup>

Почтовая карточка: «Тарту Эстония Кастани 9–7 Юр. Мих. Лотману». Штамп отправителя: «Ленинград М-233 пр. Космонавтов 52, корп. 2, кв. 7 Егоров Борис Федорович». Штемпель Ленинграда: 29. 09. 68. Штемпель Тарту: <??>. 10. 68.

<sup>1</sup> Речь идет о подготовке повторной защиты диссертации П. А. Руднева; см. также предыдущее письмо.

<sup>2</sup> Возможно, речь идет об отказе утвержденного оппонента Л. А. Плоткина написать предварительный отзыв на диссертацию В. И. Беззубова (см. об этом письмо № 21); Семен Иосифович Машинский (1914–1978), литературовед, профессор Литинститута, член редколлегии «Вопросов литературы»; в архиве Ю. М. и З. Г. хранится его письмо от 5 июля 1965 г. (f. 135, s. Вм 902).

<sup>3</sup> Имеются в виду: Труды IX и XI; об идее У. Р. Фохта издать сборник Ю. М. см. письмо № 25.

<sup>4</sup> Речь идет об отзывах на автореферат диссертации В. И. Беззубова; см. также предыдущее письмо.

<sup>5</sup> Имеется в виду статья Ю. М. «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя».

<sup>6</sup> Дьёрдь Калло (*György Kállj*) — неустановленное лицо.

<sup>7</sup> Владимир Александрович Западов (род. 1930), литературовед, текстолог, преподаватель ЛГПИ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранится его поздравительная открытка от 4 ноября 1972 г. (f. 135, s. Vz 524); докторскую диссертацию защитил на тему: «Поэзия Державина 1777–1790 годов: Нерешенные вопросы биографии и поэтики».

<sup>8</sup> Речь идет о Секторе по изучению русской литературы XVIII века ИРЛИ; сведений об обещаниях Ю. М. не обнаружено.



**40. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

04. 10. 1968. <Ленинград>

4. X. 68

Дорогой ЮрМих,

срочный совет. — Мейлаху не удалось устроить симпозиум «Восприятие художественных произведений» в Таллине, где он водит дружбу с киношниками. Теперь он подзаходы делает насчет Тарту. Я ему ничего не обещал, кроме как обратиться к Вам.

Симпозиум намечен на 1-ую декаду декабря. Участники — разные -веды, психологи, физиологи. Всего народу может набраться человек 50–60. Хочется ли Вам принять такую ораву? И есть ли — в случае «да» — возможность устроить народ в Тарту или в Кяярику? Общая длительность — дней 5. Если нужно, то можно будет прислать кого-либо из молодежи для организац<ионных> дел — заранее.

Мероприятие будет, в случае согласия, под эгидой «Комплексная комиссия АН СССР + ТГУ».<sup>1</sup>

Прошу Вас срочно ответить. Почта работает ныне преотвратно, поэтому м. б., если Вал. Ив-ч приедет за Плоткиным 9-го, то он сможет сообщить Иезуитовой,<sup>2\*</sup> а она передаст мне вечером 9-го, когда встретится в ЛГУ (я оставил там спецсеминар).<sup>3</sup> Или телеграфируйте.

А поздним вечером 9-го (2 ч. ночи) лечу с Соней в Сухуми к Надежде Юрьевне:<sup>4</sup> получил 10 дней отпуска (вместо 2 месяцев!), которые хочется посвятить морю.

А перед праздниками, видно, приеду в Тарту сколачивать том?

Семейные приветы!

Ваш Б. Егоров

\* Трогательная приставка к отвратительной эпопее с оппонентом:<sup>5</sup> Иезуитова вместе со всем Леонид-Андреевским спецсеминаром (10 душ!) хочет приехать на защиту Вал. Ив-ча!

Без конверта.

<sup>1</sup> Об отношении Ю. М. к сотрудничеству с Б. С. Мейлахом см. письмо № 31.

<sup>2</sup> Людмила Александровна Иезуитова (1931–2008), литературовед, доцент ЛГУ; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 29 ее писем и открыток за 1970–1992 гг. (f. 135, s. Vi 566).

<sup>3</sup> Б. Ф., уйдя на должность зав. кафедрой в ЛГПИ, продолжал вести в ЛГУ спецсеминар для студентов 3 курса: «Русская поэзия середины XIX века».

<sup>4</sup> Н. Ю. Курочкина, друг семьи Беззубовых, владелица домика с участком в Сухуми на берегу Черного моря.

<sup>5</sup> См. об этом примеч. 2 к предыдущему письму.

**41. Б. Ф. Егоров — Ю. М. Лотману**

14. 10. 1968. Сухуми

14. X. 68

Дорогой ЮрМих,

спасибо за телеграмму; честно говоря, я так и думал; пусть Мейлах ищет сам жилье.<sup>1</sup>

Не помню, говорил ли я, что получаю 10 дней отгула за летний отпуск, у Сони тоже есть 2 недели, и мы самолетом махнули в Сухуми. Рай: 20° и на суше и в воде, народу мало, купаемся до отвала, едим виноград и отключились от всех забот. Нервы понемногу приходят в себя. В Питере будем 21-го.

Семейные приветы от Сони и от Б. Егоров'а

Ждем известий о Валерии Ив-че.<sup>2</sup>

Почтовая карточка: «Тарту, Эстония ул. Кастани, 9-7 Юрию Мих-чу Лотману». Адрес отправителя: «Сухуми-2, до востреб<ования>». Штемпель Сухуми: 16. 10. 68. Штемпель Тарту отсутствует.

<sup>1</sup> Телеграмма с ответом на предыдущее письмо не обнаружена. См. о просьбе Б. С. Мейлаха предыдущее письмо.

<sup>2</sup> Речь идет об успешной защите Беззубова, состоявшейся 11 октября.

**42. Б. Ф. Егоров — Лотманам**

29. 12. 1968. Вырица

29. XII. 68

Дорогие Лотманы,

что-то от Вас никаких вестей. Я только что вернулся из Оскола — умер отец,<sup>1</sup> и я 4 дня пробыл с матерью.<sup>2</sup> В давнишнем уже ожидании факта (отцу 84 года и он был последний год очень плох) и в мирской суете я

как-то спокойно встретил событие, и меру случившегося осознал по-настоящему, лишь очутившись на кладбище.

Пишу Вам письмо на даче, которую мы купили 2 недели назад... Жизнью пользуйся, живущий...<sup>3</sup> Дача — в Вырице, нам это удобно по Витебской дороге, где и наше Купчино. В Герценовском институте очень высока нравственная температура, это очень и очень хорошо для души, но зато административной писанины здесь какая-то бездонная прорва.

Поэтому удивительно целительно для души же — оказаться в 60 км. от Питера, в сосновом лесу, где ни один дурак не будет приставать с какими-нибудь списками или отчетами.

Судя по молчанию телефона у Лотманов питерских заключаю, что Викт. Мих-на<sup>4</sup> и Юрий Ник<олаеви>ч<sup>5</sup> уехали в Тарту.

А когда мне приехать? Или теперь уже оттягивается надолго?

Поздравляю Вас всех с Новым Годом, желаю здоровья и исполнения задуманного если не на 100, то хотя бы на 50%

Женщины мои также шлют пламенные приветы, поздравления и пожелания.

Всего доброго!

Б. Егоров

Вернувшись домой, увидел в почт<овом> ящике Горьковский том. Большое спасибо!!<sup>6</sup>

Б. Е.

Без конверта

<sup>1</sup> Федор Иванович Егоров (1884–1968), отец Б. Ф., художник, преподаватель рисования и черчения.

<sup>2</sup> Анастасия Яковлевна Егорова (1900–1995), мать Б. Ф., домохозяйка.

<sup>3</sup> Отсылка к стихотворению В. А. Жуковского «Торжество победителей» (1828):

<...> Спящий в гробе, мирно спи;

Жизнью пользуйся, живущий.

<sup>4</sup> Виктория Михайловна Лотман (1919–2004), сестра Ю. М., врач-кардиолог; в архиве Ю. М. и З. Г. хранятся 217 ее писем, открыток и телеграмм за 1946–1993 г. (f. 135, s. Да 1959–1961).

<sup>5</sup> Юрий Николаевич Образцов (1913–1987), муж сестры Ю. М. — И. М. Образцовой, физик-теоретик.

<sup>6</sup> Имеются в виду: Труды XIII.



стует. Штемпель отправителя: Ленинград, 31. 12. 1968. Штемпель получателя: Ленинград, 03. 01. 69.

<sup>1</sup> Имеется в виду Эдуард Лаугасте, см. о нем письмо № 4.

<sup>2</sup> Б. Ф. был ответственным редактором «Трудов по русской и славянской филологии» со 2-го тома; последними под его редакцией вышли Труды XV.

<sup>3</sup> Речь идет о готовящихся статьях для Трудов XV: Ю. М. «Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя»; С. Г. Исакова «Русская литература в Эстонии в 1890-е гг.»; П. С. Рейфмана «“Современник” и “Русское слово” перед “расколом в нигилистах”»; З. Г. «Структура “художественного пространства” в лирике А. Блока».

<sup>4</sup> Б. Ф. приезжал на юбилей В. Т. Адамса.

<sup>5</sup> См.: *Кригуль Л.* Библиография работ В. Т. Адамса // Труды XV.

<sup>6</sup> В конверт вложена также поздравительная открытка с текстом: «Сердечно поздравляем с Новым годом Зара Ю. Лотман».

---

# ДИАЛОГИ ТТ

## Литературный канон: кто и как?

**А**ндрей Столяров: Давай сразу договоримся, что мы понимаем под литературным канонем. Выступая иногда перед начинающими писателями, я обычно рассказываю им о «принципе пятисот книг». В мировой литературе, говорю я, есть всего пятьсот книг прозы, которые надо прочесть. Так вот — их необходимо прочесть. Далее из этих пятисот книг следует выделить триста, которые окажутся наиболее вам близки, и прочесть их во второй раз. А из трехсот выделить сто, самых близких, и прочесть их уже в третий раз. Вы не станете после этого выдающимися писателями, говорю я, но у вас появится основа литературного вкуса, который не позволит писать явную чушь. Более того, выполняя несколько лет назад заказную аналитическую работу, связанную с механикой формирования нации, я, помимо всего, предложил в ней принцип «единого чтения». У каждой нации должен быть блок книг, которые прочли «все». Это создает и мировоззренческую идентичность, причем не догматическую, а рекомендательную, и коммуникативные реперы (темы для бесед), обеспечивающие динамическую целостность нации. Кстати, недавно наш президент тоже предложил создать список из ста книг, которые должны прочесть «все».

*Игорь Сухих:* Да, я участвовал в работе над первоначальным вариантом списка (грант на это дело выиграл Петербургский университет). Но потом его шили по принципу райкинского костюма: кто-то отвечал за идеологию, кто-то — за историю, еще кто-то — за национальные отношения. Получился этакий тришкин кафтан, да еще с чужими заплатками. В перечень эпических произведений «по истории,

культуре и литературе народов Российской Федерации» попали армянский «Давид Сасунский», киргизский «Манас», узбекский «Алпамыш», да еще в алфавитном ряду — «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели. Видимо, девочка-секретарша в последний момент механически скопировала из какого-то учебника фрагмент рекомендательного списка по литературе народов СССР.

Однако исполнение «как всегда» не должно дискредитировать саму идею.

АС: Тогда объясни мне, как ты понимаешь «литературный канон».

ИС: Понятие канона как собрания ключевых литературных текстов исторично, но абсолютно необходимо. Европейский канон, по наиболее распространенному мнению, формируется в эпоху романтизма, дополняясь и уточняясь в следующие два века. Канон задает список авторов и произведений, которые существуют в большом времени, становятся классическими, вечными спутниками национальной, а далее — и мировой культуры.

Списки и перечни «двухсот книг, которые должен прочесть каждый образованный человек, прежде чем умереть», «ста лучших романов», «двадцати великих поэтов» и т. п. — любимое занятие учителей, журналистов, просто читателей (сегодня оно переселилось в Интернет). Особого расцвета увлечение, естественно, достигло на рубеже столетий и тысячелетий, превратившись в особый жанр. А. Гольдштейн на двух полосах «Независимой газеты» предложил «Лучшее лучших» — «еще одну попытку систематизации достижений русской прозы уходящего столетия» (1999), активно обсуждавшуюся многочисленными еще критиками. Мало известный в России Ф. Бегбедер опубликовал заливчатский журналистский обзор «Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей», сразу же переведенный на русский язык (2001). Чуть раньше (1994) появилась серьезная работа Х. Блума «Западный канон», спровоцировавшая уже вполне серьезное, профессиональное обсуждение проблемы.

В это же время, на рубеже тысячелетий, я выпустил томик «Книги XX века. Русский канон» (2001). Недавно книга вышла уже третьим изданием под инверсионным заглавием: «Русский канон. Книги XX века». В ней — тридцать очерков о главных прозаических и драматических текстах эпохи. Про лирический канон, как мне представляется, надо писать специально.

АС: Хорошо, у меня простой и ясный вопрос: откуда в каноне берутся конкретные имена? Самозарождаются, как лягушки из ила?



ИС: И. Н. Розанов называл истинными «делателями классиков» русских критиков, особенно подчеркивая роль Виссариона Белинского. «Белинскому принадлежит честь канонизации трех классиков: Гоголя, Лермонтова, Кольцова» («Канонизация классиков», 1928).

АС: Вот! Ты затронул исключительно важный момент: а судьи кто? Даже Белинский мог ошибаться. Кольцов, например, «настоящим классиком» так и не стал. Кольцова, конечно, «проходят» в школе, но потом забывают напрочь — припоминая лишь к юбилейным датам. Или вот еще характерный пример. В советское время в школе проходили «Записки охотника». Мы эту книгу ненавидели всем классом. Ничего более занудливого (как мне казалось тогда) я не читал. То же самое и с «Грозой» Островского, этим, извини, «лучом света в темном царстве». А ведь я заканчивал знаменитую в Петербурге 239-ю школу, элитарную, физико-математическую, где уровень преподавания литературы был традиционно очень высоким. Причем, началось это не с меня. Герой Вениамина Каверина в «Двух капитанах», если помнишь, закалял силу волю, читая те же «Записки охотника». И был о них того же мнения, что и я... Так кто прав — критики или несколько поколений школьников, отвергающих эту книгу?

ИС: В современном «проективном» мышлении, где истина заменяется модой, познание — манипуляцией, а главным аргументом становится количество продаж, формирование канона (не всегда осознанно) пытаются представить по образцу создания бестселлеров. Великого писателя якобы создают не какие-то особенные, выдающиеся качества его произведений (о вкусах, как известно, не спорят; а если и спорят — их всё равно нельзя передать и доказать), а обстоятельства внешние, случайные: усилия критики и рекламной журналистики, авторские и издательские манипуляции, опять-таки связанные с рекламой. «Как Пушкин в гении вышел» — заглавие одной вполне серьезной книжки. Предполагается, таким образом, что, сложились обстоятельства чуть по-другому, гения можно было бы сделать не только из Дельвига, но даже из Булгарина, а канонизированных Белинским Гоголя, Лермонтова и Кольцова заметить Нарезным, Бенедиктовым и Егором Алипановым.

Этот процесс в первом выпуске альманаха «Текст и традиция» вполне адекватно, на мой взгляд, описала М. Михайлова: «По существу речь идет об утрате иерархического принципа, что приводит к реструктурированию культурного пространства по типу супермаркета, где рябит всевозможная продукция, отбираемая исключительно по принципу ее сиюминутной ценности для потребителя. Поэтому классическому канону, обладающему выраженной ценностной вертикалью, многие наши

современники очевидно предпочитают сегодня гипертекст — расположенный в горизонтальной плоскости лабиринт, где все элементы равноправны и маршрут выстраивается вне предписаний какого бы то ни было авторитета, исключительно по персональному предпочтению».<sup>1</sup>

Такая «современная» логика вызывает у меня принципиальное несогласие. Если роль критики в формировании русского канона XIX века и вправду велика, то роль отдельных критиков явно преувеличена. Белинский мог канонизировать упомянутых авторов, потому что его мнение, его оценки совпали с последующим культурным вектором. Восторженные отзывы критика о других современниках не помогли им сделаться каноническими авторами. Точно так же резкие оценки, скажем, творчества Достоевского после «Бедных людей» не помешали ему позднее войти в канон.

АС: Когда я учился в школе, еще никакого постмодернизма с его ризомами и в помине не было. Тем более — во времена Вениамина Каверина. Я говорю вообще о другом. Канон назначают критики, нередко руководствующиеся при этом сиюминутными мировоззренческими осцилляциями, а надо бы еще учитывать и читателей, которым, замечу, до возвышенных замыслов критиков особого дела нет. Мне, скажем, совершенно понятно, прочему в канон был назначен Кольцов. У каждой нации должен быть свой «народный поэт». Это который — про березки и «гой еси». Никого лучше не было — пришлось записать Кольцова. Смелости не хватило признать, что нация пока такого поэта не родила. И, между прочим, до Есенина не родила.

ИС: И всё-таки канонизация — это не плод чьих-то персональных усилий. Решающим в формировании канона оказывается такой трудноопределимый фактор, который обозначают как «время», «история» («История покажет», «Время нас рассудит»). Механизмами канонизации становятся, кроме первоначального мнения критики, издательская практика (академические собрания классиков — обычные собрания — отдельные сборники), школьное преподавание, историко-литературные исследования, наращивающие культурную почву путем разнообразных интерпретаций и переакцентуаций.

АС: Вот-вот, нарастили современную «культурную почву» за счет Владимира Сорокина и Виктора Ерофеева. А это не почва — это литературный компост, что можно определить просто по запаху...

<sup>1</sup> Михайлова М. Корабль Энея: классика в современной культуре // Текст и традиция: Альманах. СПб., 2013. Т. 1. С. 16.

ИС: И подчеркну: уже сложившийся национальный канон обладает мощной культурной инерцией и легко переносит индивидуальные наскоки по его сужению или дополнению. Большая дюжина русской классики XIX века, которая определилась в следующую эпоху (важны усилия мыслителей Серебряного века по канонизации не только Достоевского, Тютчева, но и, скажем, Некрасова), осталась практически неизменной на протяжении всего советского века. Исключение из канона (прежде всего, школьного) Чернышевского в послесоветскую эпоху произошло практически безболезненно, потому что и ранее он включался в классический пантеон с большими оговорками.

Однако при всех усилиях исследователей Н. Лесков и сегодня находится где-то на периферии большого канона, а автор замечательной драматической трилогии А. Сухово-Кобылин в него не входит (хотя Грибоедов с его единственной комедией в каноне есть).

Конечно, с современной литературой сложнее. В ближней истории (особенно второй половины XX века) происходят более или менее существенные сдвиги, хотя контуры русского канона здесь тоже уже прояснились и вряд ли будут подвергнуты принципиальному пересмотру.

АС: Да, но сама литературная ситуация ныне стала другой. Мы действительно живем в постмодернистской, мозаичной реальности, где отчетливой иерархии ценностей просто нет. Соответственно, как заметил еще Бодрийяр, изменилась вся технология писательского бытия. Раньше автор сначала создавал книгу — и если она оказывалась хорошей, то за счет этого обретал известность. Сейчас автор сначала утверждается в медийной среде, зарабатывает, если получается, популярность, а уже после подверстывает к этому свои книги. Причем качество книг, в общем, значения не имеет. Главное, чтобы они не были чрезмерно скучны. Зато приветствуется бодренькая болтовня — как бы обо всем сразу и ни о чем конкретно. Примеры медийных авторов, я думаю, приводить не надо. Они перед глазами у всех. Здесь важен общий вектор, задающий позиционирование в культуре. Художник становится известным, потому что бегаёт на четвереньках, лает и кусает людей, режиссер — снимая фильм о школе, где ученики предстают психопатическими маргиналами, писатель — наполняя очередной роман отвратительными физиологическими подробностями. Как, по слухам, проговорился в начале своего «творческого пути» Виктор Ерофеев, главное — наскандалить, привлечь внимание, потом — пиши что хочешь, всё равно будут читать. Кстати, это подтверждает и литературная карьера самого В. Ерофеева: при весьма скромных художественных способностях он считается чуть ли не ведущим российским писателем. Значит, есть ради чего скандалить. Тот же Бодрийяр назвал подобные феномены симулякрами — явлениями,

которые лишь имитируют реальность, но сами не являются таковой. Современный автор становится симулякром. Он становится медийным фантомом, существующим в зыбкой, изменчивой коммуникационной среде — где продуцировать событийный шум важнее, чем творить, и где казаться писателем значительно важнее, чем им быть. Мне представляется, что многие российские авторы втайне радуются, что книг ныне никто не читает. По крайней мере, так не слишком заметна их (авторов) творческая несостоятельность. Вот откуда идет ощущение беллетристической пустоты. «Барабан может заглушить оркестр, но не может его заменить».

*ИС:* Предполагать, что Пушкин вышел в гении по чистой случайности, так же странно, как назначать — уже или еще сегодня — Д. Пригова в «неканонические классики». За этими жестами — осознанно или нет — стоит эстетическая уловка: замена исторически сложившейся иерархии кружковой, назначение гения из своей среды или компании. Как факт литературной борьбы — понятно и объяснимо. Как историко-литературное положение — нуждается в проверке.

*АС:* Честное слово, не понимаю, как можно интересоваться Приговым — так всё это примитивно, скучно, банально, рассчитано, по-моему, лишь на тех, кто «пятисот книг» не читал...

*ИС:* Я думаю, что приведенные тобой примеры останутся колоритными эпизодами на полях истории литературы, в общих главах. Точно так же, как в сегодняшних учебниках упоминаются эпатажные выступления компании футуристов. А персональные главы посвящены только Маяковскому, Хлебникову и — в особо подробных — Северянину. Но как произойдет превращение мозаики в иерархию, кто окажется нынешним Маяковским или Есениным — вот вопрос. В каноне обычно выделяют твердый центр и размытую периферию. Ясно, что «Тихий Дон» или «Мастер и Маргарита» окажутся в любом списке книг века, что не очевидно в случае «Города Эн» или «Самоубийцы».

Самым сложным оказывается положение беллетристики, литературы «высокого среднего уровня». Уже с небольшого расстояния, из ближней истории, она воспринимается как поток, в котором различимы тенденции, но начинают сливаться в коллективный портрет лица и художественные миры. В этом — проблема деревенской или военной прозы, основных тематических линий второго советского века, эпохи 1960–1970-х годов.

Когда-то в азарте «слепого отпора “истории генералов”» (Тынянов) формалисты собирались заменить ее изучением мотивов и приемов,

массовой литературы, литературного быта. Сегодня «антропологический поворот» зашел так далеко, что — по закону литературной эволюции — уже генералов приходится защищать от хлестаковского амикошонства и воинствующего невежества. Легче всего сравняться с гением, не дотягиваясь до него, а отменив его, объявив канон пережитком тоталитаризма.

**АС:** Хорошо, вот тебе еще один механизм, который формирует сейчас новый литературный канон. Называется он «литературной тусовкой». Замечу, что данная общность имеет глубинный биологический смысл. В стаде павианов, например, молодой самец, чтобы повысить свой социальный статус, должен победить самца более высокого ранга. В одиночку он этого сделать не в состоянии — создается клан, объединяющий других молодых самцов. Цели подобного объединения исключительно прагматические: карьера, продвижение вверх, борьба за пищевой и репродуктивный ресурс. Литературная тусовка строится по тем же принципам. И потому главный ее критерий — не «свой — это тот, кто умеет писать», а — «тот умеет писать, кто — свой».

Чужих, пусть даже талантливых, авторов тусовка не замечает, зато автор бездарный, но из своих — обретает в ней все права. Аксиология литературного трайбализма проста: свой всегда и заведомо лучше чужих. Далее на тусовку обычно навешивается яркий ярлык: концептуализм, метареализм, маньеризм, фундаментализм. Никакой внятной связи с текстами тусовочных авторов такой ярлык, как правило, не имеет, зато на него хорошо клюет критика, обозревающая литературу. Ведь писать о ярлыке проще, чем анализировать книгу. Легче взять готовый дефинитивный набор, чем создавать его самому. Ярлык в данном случае исполняет ту же функцию, что и ритуальные татуировки первобытных племен — выделить своих, обозначить и оправдать собственную непохожесть на остальных. А результаты деятельности тусовок особенно хорошо заметны в области литературных премий. Если в жюри есть свои, то и премию получает тоже свой. Разве что победит другой «творческий клан». При этом качество книги никакого значения не имеет: она может быть деревянной, банальной, занудливой, художественно убогой, автор книги может совершенно не чувствовать языка — всё это меркнет, если он входит в тот же литературный прайд. Причем тут художественность? Причем тут язык? Причем тут литература вообще? В тусовке литература — не цель, а исключительно карьерный ресурс.

**ИС:** Я уже отчасти затрагивал этот вопрос. То, что ты называешь тусовкой, для меня — часть литературного быта. Как и механизм провокаций-акций, это явление структурирует культурное пространство. Так

его, между прочим, легче описывать ленивым историкам и критикам. Здесь всё на поверхности. Хотя и тут не всё так уж просто. Феномен популярности и признанности Пелевина возник на каких-то иных основаниях. Он никуда не ходит и нигде не мелькает.

АС: Ну, исключения возможны всегда. К тому же у Виктора Пелевина были очень талантливые рассказы.

ИС: Куда важнее другое. Говоря о литературном каноне, мы имеем в виду, прежде всего, сумму текстов, «золотую полку» книг. Между тем, судьба традиционной книги сегодня вызывает более серьезные опасения, чем незаслуженный успех тусовщика N, схватившего очередную незаслуженную премию за книгу, которую он то ли писал, то ли нет.

АС: Да, это действительно серьезный вопрос. И при оценке его обычно не учитывается тот факт, что, вопреки популистским воззрениям, текстовая культура, то есть культура, опирающаяся на книгу, никогда не имела широкого распространения. Она всегда была принадлежностью весьма узких специализированных элит — религиозных, научных, управленческих, творческих. Массовый характер ее был порожден двумя обстоятельствами. Во-первых, европейская модернизация, переход экономики к высокому индустриализму, начавшийся в XIX веке, потребовал хотя бы начального образования от множества людей, вовлеченных в этот процесс: мгновенно (конечно, в историческом смысле) появились широкие слои населения, умеющие читать и писать. А во-вторых — та же модернизация, в частности, внедрение массового производства, резко удешевила как сам способ издания, так и средства доставки печатной продукции к потребителю. Газеты и книги стали доступны возникающему среднему классу. Газеты начали синхронизацию массового сознания и привели к появлению общества — совокупности образованных, думающих людей, способных квалифицированно обсуждать возникающие проблемы, а книги, в свою очередь, через этикетирование персонажей начали формировать стереотипы социального поведения.

Литературоцентричной в те времена была не только Россия. Во Франции колоссальными тиражами расходились романы Дюма, Бальзака, Эжена Сю. Вся Германия зачитывалась Гёте и Шиллером. А в провинциальной Англии на почтах выстраивались длинные очереди — читатели жаждали скорей получить продолжение очередного произведения Диккенса. Вот эта текстовая эпоха, судя по всему, завершилась. На смену ей идет эпоха аудиовизуальной культуры, которая, несомненно, удобней для восприятия. Арéal литературного текста

схлопывается. Блогосфера, представляющая собой стенографию устной речи, дает пользователю не меньше эмоций, чем остросюжетный роман. Более того, она дает ему сопричастность к чужим высказываниям, спонтанную трансперсональную общность, чего ни один роман сделать не в состоянии. То есть, литература опять становится уделом специализированных элит и вряд ли в ближайшее время сумеет вернуть себе прежнее положение.

*ИС:* А не есть ли «литературоцентризм», «текстуальная культура» и прочие эффектные ярлыки гиперболические фантомы интеллигента советской эпохи? Помнишь ли, каковы были тиражи «нашего всего» или, скажем, Карамзина в первой трети XIX века? 1 200 экземпляров. В случае успеха — еще столько же. Тиражи Блока, Ахматовой и других кумиров Серебряного века немногим от этого отличались. А вот пятнадцатимиллионный разовый тираж советского свободноподписного Лермонтова вряд ли будет когда-нибудь превзойден. При том, что до объявления этой свободной подписки его и так издавали чуть ли не ежегодно.

Ареал литературного текста, конечно, сужается, но с какого уровня падаем и что окажется на дне — вот в чем вопрос.

*АС:* В современной России работает еще один фактор, негативным образом сказывающийся на тиражах. Представим себе слегка продвинутого россиянина, образованного, умного, любящего и стремящегося читать. Вот он узнает, что некая книга получила престижную литературную премию, покупает данную книгу, открывает ее и буквально на первых страницах впадает в столбняк. Выясняется, что читать книгу нельзя. И не потому, что книга чрезмерно усложнена — что, заметим, считается почему-то признаком «высокой литературы». И не потому, что книга написана каким-нибудь специфическим языком — что, опять же заметим, тоже почему-то считается литературным достоинством. Нет, книга попросту несъедобна. Это опилки, напиленные из сухого бревна. Тогда россиянин покупает другую книгу, например, ту, которую безудержно хвалит критика. Открывает — и опять впадает в столбняк. То же самое: книгу невозможно читать. Наконец, он полагается на аннотацию, написанную издательством. В аннотации сказано, что это выдающееся, чуть ли не гениальное произведение... впервые в мире... захватывающее... поражающее новациями и глубиной... И как ты думаешь, что там, внутри? В общем, повторив этот опыт семь-десять раз, любой нормальный человек, повторяю, образованный, умный, скажет в сердцах: ну их к черту! Если это современная литература, то такая литература мне не нужна. После чего включит музыку или фильм.

А мы еще спрашиваем — почему российские граждане не склонны читать? Да потому, что вместо литературы им всё время предлагают отстой, «гонят пену», «втюхивают ботве порожняк». Ты сам рассказывал мне, что когда зашел в «Альф», которая недавно вновь снизила цены на книги, то увидел, что раскупили всю научную и научно-популярную литературу. Теперь на полках стоит сплошной «Букер», который читатели даже за копейки брать не хотят. Это, видимо, приговор. В современной российской литературе возникает негативный канон, который оказывается губительным для нее самой. Экспертные функции не выполняет сейчас ни критика, которая сплошь затусована, ни филология, как правило, принимающая статусность автора за его художественный талант, ни сами писатели, все силы тратящие на то, чтобы удержаться на гребне волны. Нет навигации в безбрежном океане литературы. Нет грамотной джи-пи-эс, указывающей на райские острова. Ну — не на райские, ладно, хотя бы на землю, где можно жить. Нет даже примерной карты, которая ориентировала бы читателя. И никто больше не хочет пересечь горизонт...

*ИС:* Но пройдет время — и в учебниках и историях литературы первой половины XXI века всё волшебным образом изменится, появится привычная картинка: обзорные главы про постмодернизм и сетевую словесность, упоминания журналов и литературных премий — и пять-десять глав про «литературных генералов» с биографией, библиографией и разбором текстов. Иерархия неизбежно появится и проявится: так устроено наше сознание, нам не удержать и не запомнить всё. Культура — это искусство различения, а, значит, — запоминания / забывания. Канон и сегодня есть, надо только угадать его, заполнить пустующие ячейки и ступеньки, образующие «лестницу восхождения».

*АС:* Что тут остается сказать? Блажен, кто верует, легко ему на свете!.. А вообще, конечно, — будем надеяться...





---

# РЕЦЕНЗИИ

## Окаменевший оскал

Второй футуризм: Манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933 / Введ., сост., пер. с итальянского и коммент. Е. Лазаревой. — М., Гилея, 2013. — 400 экз., 224 стр.

**И**здание это так же выбивается из формальных жанровых рамок, как то явление, которому оно посвящено, — и к нему так же трудно подойти с привычными инструментами анализа. С одной стороны, можно сказать, что маленькая книжечка, изданная тиражом 400 нумерованных экземпляров (обозреваемый экземпляр носит номер 207) и посвященная давнишнему литературному феномену, едва ли заслуживает подробного рецензирования. Такое издание уместнее упомянуть в библиографии академической монографии, посвященной истории итальянской литературы, или в диссертации о русско-итальянских литературных связях, после «Полутораглазого стрелца» Бенедикта Лифшица и перед «Первым журналом русских футуристов» Вадима Шершеневича, переводившего итальянские манифесты «с пылу с жару».

Но с другой — собранные здесь тексты не столько репрезентируют литературу итальянского футуризма, сколько, можно сказать, являются ей. Итальянский футуризм, в отличие от футуризма русского, вопреки нашим устоявшимся представлениям, никогда не был собственно литературно-художественным явлением в точном смысле слова. Маринетти можно сопоставить с Бурлюком — по организаторским талантам, по умению создавать шумиху, по тяге ко всему новому, — но кого можно сравнить с Хлебниковым и Маяковским? Приходится признать, что хлесткие высказывания по любому поводу (достаточно вспомнить опубликованный Маринетти в 1930 году «Манифест футуристической кухни»)<sup>1</sup> и провокационные перформансы у итальянских

---

<sup>1</sup> См.: Иностранная литература. 2008. № 10. С. 217–226 (пер. с итал. А. Ямпольской).

футуристов, и в первую очередь — у самого Маринетти, получались, в общем-то, убедительнее, чем собственно литературные произведения. (Хотя, конечно, произведения пластические и визуальные им удавались несколько лучше.)

Кстати, сейчас уже забылось, что именно Маринетти оказался первым, кто, публикуя в 1909 году программную литературную статью, употребил слово «манифест», до той поры применявшееся только в политическом контексте. И это не случайно. Итальянский футуризм был в первую очередь радикальной идеологией, которую лишь задним числом, для удобства, «провели по ведомству» искусства и литературы. Но в русле этой идеологии футуристы предвосхитили эстетику видеоклипа и «интернет-заппинга» («симультанный», то есть одновременный кинематограф) и «современного танца», не имеющего ничего общего с чувственным обольщением, и даже новые ткани, которым суждено будет перевернуть представления об одежде.

И всё это нашло отражение в их пылких манифестах.

«В футуристические фильмы в качестве выразительных средств войдут самые разные элементы, — постулирует подписанный шестью именами, включая Маринетти и Балла, манифест «Футуристический кинематограф», — от фрагментов реальной жизни до цветных пятен, от линии до слов на свободе, от хроматической и пластической музыки до музыки предметов». Трудно поверить, но этот текст был опубликован в сентябре 1916 года, задолго до появления и цветного, и звукового кино. Не говоря уж о «мультиэкранах», которые и сейчас еще остаются авангардными. Год спустя, в июле 1917 года, тот же Маринетти уже единолично, в манифесте «Футуристический танец», описывает «танец шрапнели» и «танец пулемета», в котором «руками, сходящимися на затылке (одна полна белых роз, другая полна красных роз), она [танцовщица] изобразит жестокое и непрерывное распространение огня из ствола пулемета». Конечно, можно сказать, что тогда уже прославились Айседора Дункан и Нижинский, прямо (и одобрительно) упомянутые в этом манифесте, но в «Манифесте женской футуристической моды» (1920) его автор, Винченцо Фани Чотти, подписывающийся «Вольт», прямо-таки смотрит в будущее, когда предсказывает, что мода будет окончательно зачислена в разряд свободных искусств, и предвосхищает появление новых материалов. «Элегантную синьору мы преобразим в настоящий живой пластический комплекс. Нет нужды бояться, что женский силуэт тогда утратит свою прихотливую и возбуждающую грацию. Новые формы не будут скрывать, но будут подчеркивать, развивать и преувеличивать заливы и высокие мысы женского полуострова... Новая мода будет доступна кошельку всех красивых женщин... Царство шелка в истории женской одежды должно закончиться, как в настоящее

время пришло к закату царство мрамора в архитектуре... Мы распахнем двери модных ателье бумаге, картону, стеклу, фольге, алюминию, майолике, каучуку, коже рыб, упаковочному полотну, пакле, конопле, газу, живым растениям и животным. Каждая женщина будет ходячим синтезом Вселенной».

Едва ли этот манифест читала Вивьен Вествуд, создавая в начале 70-х свою радикальную «панк-моду», но она могла бы подписаться под каждым его словом — как и новейшие «зеленые», требующие, подобно Вольту, оказаться от одежды из кожи и мехов животных.

Но всё-таки сам Маринетти считал футуризм явлением в первую очередь политическим. И здесь его предвидения порой пугающи. Он писал в декабре 1919 года, в статье «По ту сторону коммунизма»: «Понятие отечества нерушимо, как и понятие партии. Отечество не что иное как обширная партия».

Дополнительный грозный смысл этим далеко идущим постулатам придает тот факт, что формулировались они в тюрьме, куда Маринетти угодил вместе с еще пятнадцатью «ардитами» (активистами), одним из которых был Муссолини. Действительно, ранний футуризм многое связывало с ранним фашизмом — когда это слово еще не значило то, что оно значит сейчас. Но при этом уже в 1923 году другой активный участник футуристического движения, Джузеппе Преццолини, в манифесте «Фашизм и футуризм» проявляет удивительную дальнзоркость (не она ли позволила ему прожить необыкновенно долгую жизнь: 1882–1982 (!)) и пишет осторожно, но совершенно определенно: «Я убежден, что футуризм и фашизм не смогут долго жить вместе. Если фашизм хочет оставить свой след в Италии, разве не должен он будет изгнать всё, что имеет привкус футуризма, всё, что является недисциплинированным и антиклассическим?»

Ближайшее будущее показало, что Преццолини оказался прав. Укрепляясь, любой тоталитарный режим приобретает черты классицизма, и тяжеловесные красоты римского района EUR — образцового «города будущего» Муссолини — показывают это не хуже «сталинского барокко».

А яростные манифесты футуристов остались не только памятником эпохи, но и свидетельством неоскудевающего гения итальянских творцов.

Футуристы, демонстративно заявлявшие о необходимости разбить мраморные шедевры Возрождения, чтобы не отвлекали от построения «новой Италии», сами при этом оказались вполне достойны великих деятелей Ренессанса. Они не оставили великих литературных произведений, сравнимых с корпусом сонетов Петрарки, определивших развитие европейской лирики на триста лет вперед, но дали такой мощный

заряд новизны, в первую очередь в области визуального и пластического, что егохватило и на ультраправых, и на ультралевых всего XX века — и в искусстве, и в общественной жизни. И это при том, что несколько виднейших художников и архитекторов, примыкавших к футуризму, таких как Боччони и Сант'Элиа, погибли совсем молодыми на фронтах Первой мировой, куда они отправились добровольцами (здесь трудно удержаться от сравнения с футуристами русскими, которых «спасали всем Петербургом» от воинского призыва).

Так что этот небольшой сборник — не литпамятник, а, футуристическим языком выражаясь, голова древнего саблезубого тигра, окаменевшая прямо с оскаленной пастью. И представленного нам сейчас в первозданном виде усилиями специализированного издательства «Гилея» — которое хочется не только поблагодарить, но и призвать продолжить усилия в этом направлении.

---

## Сведения об авторах

**Андрей Алексеевич Аствацатуров** (р. 1969) — писатель и филолог. Доцент кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ, кандидат филологических наук. Автор трех научных монографий: «Т. С. Элиот и его поэма “Бесплодная Земля”» (СПб., 2000), «Феноменология текста: игра и репрессия» (М., 2007), «Генри Миллер и его парижская трилогия» (М., 2010), а также около 150 статей, посвященных проблемам английской и американской литературы. Автор романов «Люди в голом» (М., 2009), «Скунскамера» (М., 2011), а также нескольких рассказов и повестей. Печатался в журналах: «Сноб», «Нева», «Октябрь», «ШО». Лауреат премий «ТОП-50» («Знаменитые люди Петербурга»), «НОС» (приз зрительских симпатий), финалист премий «НОС» и «Национальный бестселлер». Живет в Санкт-Петербурге.

**Владимир Сергеевич Березин** (р. 1966) — прозаик, критик, эссеист. Окончил физический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова и Литературный институт им. А. М. Горького, работал книжным обозревателем и редактором в «Независимой газете» и газете «Книжное обозрение». Печатался в журналах «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов», «Новый мир» и др. Долгое время занимался преподавательской деятельностью. Автор книг: «Свидетель» (СПб., 2009), «Поляков» (М., 2007), «Диалоги. Никого не хотел обидеть» (М., 2008), «Путевые знаки» (М., 2009), «Путь и шествие» (М., 2010), «Птица-Карлсон» (М., 2010), «Группа Тревиля» (М., 2011), «Последний мамонт» (М., 2012), «Виктор Шкловский» (серия «ЖЗЛ»; М., 2014) и др. Лауреат нескольких литературных премий. Живет в Москве.

**Михаил Яковлевич Визель** (р. 1970) — литературный обозреватель, переводчик, редактор, автор и ведущий литературных курсов. Окончил Литературный институт им. А. М. Горького (семинар итальянской литературы Е. М. Солюновича). Сотрудничает с целым рядом газет и журналов, среди которых в разное время были «Книжное обозрение», «Новый мир», «Литературная

газета», «Иностранная литература», «Известия», «Ведомости», «Культура», «Интернет», «Домашний компьютер», «Гео», «Колокол» (Лондон) и др. Перевел произведения Умберто Эко, Джанни Родари, Джакомо Леопарди и др., создал гипертекстовый проект «Невидимые города on-line (calvino.lib.ru)». Автор путеводителей по Нью-Йорку и Тоскане. Живет в Москве.

**Валерий Юрьевич Вьюгин** (р. 1962) — доктор филологических наук (2005), ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, сотрудник Центра теоретико-литературных и междисциплинарных исследований Отдела новейшей литературы ИРЛИ РАН. Область научных интересов: русская литература XX века, творчество Андрея Платонова. Автор двух монографий по истории и поэтике русской литературы XX века: «Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля)» (СПб., 2004) и «Поэтика политики: Очерки из истории советской литературы» (СПб., 2014), а также ряда статей. Живет в Санкт-Петербурге.

**Павел Сергеевич Глушаков** (р. 1976) — доктор филологических наук, историк русской литературы XX века. Область научных интересов: историческая и теоретическая поэтика, история русской науки о литературе, историческая проза Русского зарубежья (С. Минцлов, И. Лукаш), поэзия 50-80-х гг. XX в. (Н. Заболоцкий, Л. Мартынов, Н. Рубцов, А. Прасолов, Ю. Кузнецов), творчество писателей традиционной школы (В. Белов, Ф. Абрамов и в особенности В. Шукшин). Печатался в журналах «Вопросы литературы», «Новое литературное обозрение», «Литература в школе», «Литературная учеба», «Slavia» и др. Основные работы: «Жанры исторической прозы в литературе Русского зарубежья (Латвия 20-30-е гг.)» (Рига, 2007), «Очерки творчества В. М. Шукшина и Н. М. Рубцова: классическая традиция и поэтика» (Рига, 2009), «Поэтика слова в творчестве писателей русской традиционной школы» (Архангельск, 2011). Живет в Риге.

**Наталья Александровна Громова** (р. 1959) — прозаик, историк советской литературы. Окончила философский факультет МГУ. В настоящее время — научный сотрудник Дома-музея Марины Цветаевой в Москве и ведущий научный сотрудник Дома Бориса Пастернака в Переделкине. Автор и составитель книг: «Достоевский» (М., 2000), «Все в чужое глядят окно» (М., 2002), «“Дальний Чистополь на Каме...”: Писательская колония: Москва — Елабуга — Чистополь — Москва» (М.; Елабуга, 2005), «Хроника поэтического издательства “Узел”. 1925–1928» (М., 2005), «Узел. Поэты: дружбы и разрывы. Из истории литературного быта 20-х–30-х годов» (М., 2006), «Цветы и гончарня: Письма Марины Цветаевой к Наталье Гончаровой. 1928–1932» (М., 2006), «Распад: Судьба советского критика» (М., 2009), «Марина Цветаева — Борис Бессарабов. Хроника 1921 года. Дневники Ольги Бессарабовой. 1915–1925» (М., 2010), «Стран-



ники войны: Воспоминания детей писателей. 1941–1944» (М., 2012), «Скатерть Лидии Либединой» (М., 2013). Автор *архивного романа* «Ключ: Последняя Москва» (М., 2013; премия журнала «Знамя» за 2012 год). Живет в Москве.

**Борис Федорович Егоров** (р. 1926) — доктор филологических наук, профессор, научный сотрудник-консультант Санкт-Петербургского Института истории РАН. Член Союза писателей Санкт-Петербурга и Международного ПЕН-клуба, академик Независимой академии эстетики и свободных искусств (Москва). Председатель редколлегии книжной серии «Литературные памятники». Автор 19 книг («Борьба эстетических идей в России середины 1860-х годов» (Л., 1991), «Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана» (М., 1999), «Аполлон Григорьев» (серия «ЖЗЛ»; М., 2000), «Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания» (Томск, 2001), «От Хомякова до Лотмана» (М., 2003), «Боткины» (СПб., 2004), «Российские утопии: Исторический путеводитель» (СПб., 2007) и др.) и более 600 статей. Преподавал в Тартуском и Ленинградском университетах, Ленинградском государственном педагогическом институте им. А. И. Герцена, а также в американских университетах (Вашингтон и Чапел-Хилл). Читал спецкурсы лекций в 23 вузах России и зарубежья. Живет в Санкт-Петербурге.

**Владимир Владимирович Иванов** (р. 1943) — искусствовед и богослов. Окончил ЛГУ по специальности *история искусства* и Московскую духовную академию. Кандидат богословия. В 1960-е гг. разработал совместно с Михаилом Шемякиным теорию метафизического синтетизма. С 1975 по 1987 год занимал кафедру церковной археологии МДА; в 1983 г. принял священническую хиротонию. В качестве приглашенного профессора читал лекции в университетах Германии, Австрии и США. С 1995 по 2009 год — профессор Православного института Мюнхенского университета. Автор более 100 работ по вопросам религиозной философии, эстетики и искусства, вышедших на ряде европейских языков, в числе которых книги: «Russian Icons» (New York, 1988), «Russland und das Christentum» (Frankfurt am Main, 1995), «Петербургский метафизик: Фрагмент биографии Михаила Шемякина» (СПб., 2009), «Триалог: Живая эстетика и современная философия искусства» (М., 2012; в соавторстве с В. В. Бычковым и Н. Б. Маньковской), «Триалог plus» (М., 2013; в соавторстве с В. В. Бычковым и Н. Б. Маньковской). Живет в Берлине.

**Александр Викторович Иличевский** (р. 1970) — поэт, прозаик. Родился и провел детство на Каспии, на Апшеронском полуострове, вырос в Подмосковье и Москве. Учился в физико-математической школе № 18 им. А. Н. Колмогорова при МГУ. Окончил факультет общей и прикладной физики Московского физико-технического института (1993), занимался теоретической физикой. Учился, работал и жил в Израиле и США. Печатался в журналах «Новый мир», «Октябрь», «Знамя», «Урал», «Комментарии» и др. Автор 16 книг, среди

которых — сборники стихов «Случай» (М., 1996), «Не-зрение» (М., 1999), «Волга меда и стекла» (М., 2004), романы «Соляра / Solara» (М., 1998), «Небозём на колесе» (М., 1999), «Ай-Петри» (М., 2005), «Матисс» (М., 2006), «Перс» (М., 2009), «Математик» (М., 2011), «Анархисты» (М., 2012), «Орфики» (М., 2013), книга прозы «Бутылка Клейна» (М., 2005), книга эссе «Дождь для Данаи» (М., 2005), сборники рассказов «Пловец» (М., 2007), «Пение известняка» (М., 2008), «Ослиная челюсть» (М., 2008), книга об Иерусалиме «Город заката: Прогулки по Стене» (М., 2012). Лауреат Премии им. Юрия Казакова (М., 2006), премий «Русский Букер» (М., 2007), «Большая книга» (М., 2010) и др. Книги А. Иличевского переведены на немецкий, французский и английский языки. Живет в Тарусе.

**Габриэлла Элина Импости** (р. 1957) — итальянская славистка, профессор русской литературы Болонского университета (с 2004 г.). Область научных интересов — русская классическая литература, творчество Велимира Хлебникова, современная русская литература. Занимается сравнительным изучением русского и итальянского футуризма, теорией русского стихосложения начала XIX века (автор монографического исследования об Александре Христофоровиче Востокове: Bologna, 2000), русским романтизмом и его отношениями с английской литературой (автор ряда работ о русских переводах английских и немецких авторов), творчеством современных русских писательниц, историей гендерных исследований в России, темой *фантастического* в русскоязычной литературе XIX–XXI веков. Помимо этого, Габриэлла Импости — автор многих эссе о Достоевском и Толстом, а также о кинематографии Анджея Вайды. Участница многочисленных международных конференций и симпозиумов. Живет в Болонье.

**Дмитрий Эдгарович Кузовкин** (р. 1961) — литературный редактор, журналист. По окончании факультета журналистики МГУ (1986) работал в эстонских СМИ, был редактором газеты Народного фронта Эстонии «Тартуский курьер» и газеты тартуского студенчества «Alma Mater», сотрудником московского информационного агентства «Постфактум»; с начала 1990-х годов принимает участие в исследовании, публикации и комментировании творческого наследия Ю. М. Лотмана. Живет в Таллине и Москве.

**Татьяна Дмитриевна Кузовкина** (р. 1965) — литературовед, доктор философии Тартуского университета, старший научный сотрудник Эстонского гуманитарного института Таллинского университета. По окончании Тартуского университета работала в лаборатории истории и семиотики, на кафедре русской литературы ТГУ, была личным секретарем Ю. М. Лотмана (1990–1993), занималась разбором и описанием архива Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц в Тартуском и Таллинском университетах. Сфера научных интересов: русская литература и журналистика XIX века, теория и история литературоведения, творческое на-

следие Ю. М. Лотмана. Автор монографии «Феномен Булгарина: проблема литературной тактики» (2007), статей о творчестве Н. В. Гоголя, Ф. В. Булгарина, идеологии эпохи Николая I, а также — о биографии и творчестве Ю. М. Лотмана; редактор его статей последних лет и монографий («Культура и взрыв», «Внутри мыслящих миров», «Непредсказуемые механизмы культуры»), составитель и комментатор переписки Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц с Б. Ф. Егоровым (Таллин, 2012). Живет в Таллине.

**Анатолий Валентинович Кулагин** (р. 1958) — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Московского государственного областного социально-гуманитарного института (г. Коломна). Область научных интересов: история русской поэзии, в частности — авторской песни. Автор книг «Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция» (изд. 3-е, переработанное. Воронеж, 2013), «Лирика Булата Окуджавы: Научно-популярный очерк» (М.; Коломна, 2009), «У истоков авторской песни: Сб. статей» (Коломна, 2010), «Высоцкий как энциклопедия советской жизни: Комментарий к песням поэта» (М., 2010; в соавторстве с А. Е. Крыловым), «Барды и филологи: Авторская песня в зеркале литературоведения» (Коломна, 2011), «Визбор» (серия «ЖЗЛ»; М., 2013) и других.

**Марк Наумович Липовецкий** (р. 1964) — филолог и критик, профессор университета Колорадо (Болдер, США), доктор филологических наук. Автор восьми книг и более ста статей в российской и зарубежной научной и литературной периодике. В 2009–2012 гг. входил в жюри литературной премии НОС. Наиболее известен своими публикациями о русском постмодернизме — книгами «Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики» (Екатеринбург, 1997); «Russian Postmodernist Fiction: Dialog with Chaos» (Armonk, N. Y., 1999); «Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х — 2000-х годов» (М., 2008). Соавтор книги о «новой драме» «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты новой русской драмы» (по-английски — 2009, по-русски — 2012; в соавторстве с Б. Боймерс). В 2011 г. вышла книга М. Липовецкого, посвященная трикстеру как центральному тропу советской и постсоветской культуры — «Charms of the Cynical Reason: The Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture». Соредатор восьми сборников научных статей, в том числе — «Веселые человечки: Культурные герои советского детства» (НЛО, 2008; вместе с И. Кукулиным и М. Майофис) и «Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007)» (вместе с Е. Добренко, И. Кукулиным, М. Майофис; НЛО, 2010). В соавторстве с Н. Лейдерманом написал двухтомную историю послевоенной русской литературы (первое изд. — М., 2001, пять переизданий). Подготовил к печати двухтомную историю русской литературы 1920-х гг. (2012), редактирует двухтомник по истории русской литературы 1930–1950-х гг. В настоящее время работает

над монографией о Д. А. Пригове и координирует издание собрания сочинений Пригова в издательстве НЛЮ. Живет в г. Болдер (США).

**Глеб Валентинович Маркелов** (р. 1948) — филолог, старший научный сотрудник Древлехранилища им. В. И. Малышева Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, руководитель «Издательства Пушкинского Дома». Область научных интересов: древнерусская литература и искусство, наследие русских старообрядцев, археография, палеография, иконография и др. Автор более 100 научных работ, в том числе 12 книг, среди которых: «Святые Древней Руси: Материалы по иконографии» в 2 т. (СПб., 1998), «Книга иконных образцов: 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV–XIX вв.» в 2 т. (СПб., 2001), «Писания выговцев: Каталог-инципитарий. Тексты» (СПб., 2004), «Выгорецкий чиновник»: В 2 т. (СПб., 2008), «“Отчизну обняла кровавая забота...”»: Рукописное наследие Отечественной войны 1812 года в собраниях Пушкинского Дома» (СПб., 2012), «Дом Романовых в Пушкинском Доме (к 400-летию династии Романовых, 1613–2013): Материалы из собраний Пушкинского Дома» (СПб., 2013) и др. Живет в Санкт-Петербурге.

**Наталья Владимировна Поньрко** (р. 1946) — доктор филологических наук, профессор, зав. Отделом древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Ответственный редактор «Трудов Отдела древнерусской литературы», научный редактор книжной серии «Библиотека литературы Древней Руси», ведущий специалист в области истории и культуры старообрядчества. Автор более 100 научных работ по древнерусской литературе, в числе которых книги: «Смех в Древней Руси» (Л., 1984; в соавторстве с Д. С. Лихачевым и А. М. Панченко), «Эпистолярное наследие Древней Руси. XI–XIII вв.» (СПб., 1992), «Семен Денисов. История об отцах и страдальцах соловецких» (М., 2002; в соавторстве с Е. М. Юхименко), «Три жития — три жизни: Протопоп Аввакум, инок Епифаний, боярыня Морозова» (СПб., 2010) и др. Лауреат Государственной премии Российской Федерации 1993 г. (в составе коллектива). Живет в Санкт-Петербурге.

**Людмила Ивановна Сараскина** (р. 1947) — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва). Член Союза российских писателей и Союза писателей Москвы. Лауреат Литературной премии «Большая книга» и Яснополянской литературной премии им. Л. Н. Толстого. Автор 18 книг, среди которых — «“Бесы” — роман-предупреждение» (М., 1990), «Николай Шпешнев: несбывшаяся судьба» (М., 2000), «Достоевский в созвучиях и притяжениях: от Пушкина до Солженицына» (М., 2006), «Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры» (М., 2010), «Солженицын» (серия «ЖЗЛ»; М., 2009), «Достоевский» (серия «ЖЗЛ»; М., 2011) и др. Живет в Москве.

**Александр Куприянович Секацкий** (р. 1958) — философ, публицист, писатель. Окончил философский факультет ЛГУ. Доцент кафедры социальной философии и философии истории СПбГУ, кандидат философских наук. Член Союза журналистов и Союза писателей России. Член редколлегии журналов «Ступени», «Комментарий» и «Сеанс». Сфера научных интересов: метафизика лжи, проблема исторического времени, философская шпионология, философия соблазна, история чувственности. Автор 12 книг и более 200 статей, среди которых: «Соблазн и воля» (СПб., 1999), «Онтология лжи» (СПб., 2000), «От Эдипа к Нарциссу» (СПб., 2001; в соавторстве с Т. Горичевой и Д. Орловым), «Ужас реального» (СПб., 2003; в соавторстве с Т. Горичевой, Н. Ивановым и Д. Орловым), «Прикладная метафизика» (СПб., 2005), «Дезертиры с Острова Сокровищ» (СПб., 2006), «Два ларца, бирюзовый и нефритовый» (СПб.; М., 2008), «Изыскания» (СПб., 2009), «Последний виток прогресса» (СПб., 2012) и др. Лауреат премий Санкт-Петербургского философского общества «Вторая навигация» (2002) и Санкт-Петербургского университета «За педагогическое мастерство» (2008), а также литературных премий им. Андрея Белого (2008), им. Н. В. Гоголя (2009) и журнала «Новый мир» (2012). Живет в Санкт-Петербурге.

**Андрей Дмитриевич Степанов** (р. 1965) — доктор филологических наук, Ph.D., профессор кафедры истории русской литературы СПбГУ, переводчик, прозаик. Область научных интересов: творчество Чехова и его современников, современная теория литературы. Автор монографии «Проблемы коммуникации у Чехова» (М., 2005), более ста научных статей, а также сборника рассказов «Сказки не про людей» (М., 2009), романа «Эликсир князя Собакина» (М., 2011; в соавторстве с Ольгой Лукас) и семи книг переводов с английского (Д. Дефо, Э. Гаскелл, Б. Барроу и др.). Финалист премии «НОС» (2009), лауреат премии им. Н. В. Гоголя (2011). Живет в Санкт-Петербурге.

**Андрей Михайлович Столяров** (р. 1950) — петербургский писатель, аналитик, культуролог. Родился в Ленинграде (Санкт-Петербург), окончил 239-ю физико-математическую школу, биологический факультет ЛГУ. По специальности — эмбриолог. Несколько лет работал в научно-исследовательских институтах Санкт-Петербурга. Занимался тератогенезом (уродливое развитие животных и человека), экспериментальной биологией и медициной. Имеет ряд научных работ. Автор 16 книг, лауреат нескольких литературных премий; произведения переведены на несколько языков. Член Союза российских писателей, член Русского ПЕН-центра. Автор многих статей по аналитике современности, напечатанных в различных журналах. Лауреат Всероссийского интеллектуального конкурса «Идея для России», эксперт Международной ассоциации «Русская культура». Живет в Санкт-Петербурге.

**Игорь Николаевич Сухих** (р. 1952) — критик, литературовед, доктор филологических наук, профессор СПбГУ, член Союза писателей Санкт-Петербурга. Член редколлегий журналов «Нева», «Литература» и «Новой библиотеки поэта». Автор книг «Проблемы поэтики Чехова» (Л., 1987; 2-е изд. — 2007), «Сергей Довлатов: время, место, судьба» (СПб., 1996; 3-е изд. — 2010), «Книги XX века: Русский канон» (М., 2001), «Двадцать книг XX века» (СПб., 2004), «Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа» (М., 2010), «Проза советского века: Три судьбы. Бабель. Булгаков. Зощенко» (СПб., 2012), «Русский канон. Книги XX века» (М., 2013), «Русская литература для всех» (Т. 1–3. СПб., 2013), а также школьных учебников по литературе для 9–11 классов. Лауреат премии журнала «Звезда» (1998) и премии им. Н. В. Гоголя (2005). Живет в Санкт-Петербурге.

**Роберт Ходель** (р. 1959) — филолог-славист, доктор философии (1994), с 1997 г. — профессор кафедры славистики Гамбургского университета. Изучал славистику, философию и этнологию в Бернском, Санкт-Петербургском и Новосадском университетах. Автор монографий «Сказ у Н. Лескова и Д. Михаиловича» (Берн; Берлин, 1994), «Несобственно-прямая речь в русской литературе. От сентиментализма до социалистического реализма» (Франкфурт-на-Майне, 2001, т. 1), «Несобственно-прямая речь у А. Платонова» (2001, т. 2), «Дискурс (сербского) модернизма» (Белград, 2009), «Сто грамм души: Сербская поэзия второй половины XX в.» (Лейпциг, 2011), «Андрич и Селимович: формы актуальности» (Сараево, 2011) и других работ. Живет в Гамбурге.

**Михаил Наумович Эпштейн** (р. 1950) — филолог, культуролог, профессор теории культуры и русской словесности университета Эмори (Атланта, США) и Даремского университета (Великобритания), директор Центра обновления гуманитарных наук (Даремский ун-т). Автор 29 книг и более 700 статей и эссе, переведенных на 17 языков, среди которых — «Парадоксы новизны» (М., 1988), «Философия возможного» (СПб., 2001), «Отцовство» (СПб., 2003), «Знак пробела: О будущем гуманитарных наук» (М., 2004), «Постмодернизм в русской литературе» (М., 2005), «Слово и молчание. Метафизика русской литературы» (М., 2006), «Философия тела» (СПб., 2006), «Sola amore: Любовь в пяти измерениях» (М., 2011), «The Transformative Humanities: A Manifesto» (Нью-Йорк; Лондон, 2012), «Религия после атеизма: Новые возможности теологии» (М., 2013). Лауреат Премии Андрея Белого (1991), Международного конкурса эссеистики (Берлин–Веймар, 1999), Премии «Liberty» (Нью-Йорк, 2000) и др. Живет в г. Дарем (Великобритания).

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)  
Российской Академии наук*

## **ТЕКСТ И ТРАДИЦИЯ**

**альманах**

**Том 2**

Издательский редактор • *Андрей Дмитриев*  
Оформление переплета • *Давид Плаксин*  
Макет и верстка • *Светлана Булачева*

Редакция альманаха:  
199034, Санкт-Петербург, В. О., наб. Макарова, 4  
e-mail: [tatianarudi@mail.ru](mailto:tatianarudi@mail.ru)

Согласно Федеральному закону  
от 29.12.2010 № 436-ФЗ «О защите детей от информации,  
причиняющей вред здоровью и развитию» книга предназначена  
«для детей старше 16 лет».

Подписано в печать 16.06.2014. Формат 70 × 100 1/16. Бум. офсетная.  
Гарнитура Октава. Печать офсетная. Печ. л. 28. Тираж 1000 экз.  
Заказ №

Отпечатано в ГУП «Типография «Наука»  
199034, Санкт-Петербург, В. О., 9-я линия, 12