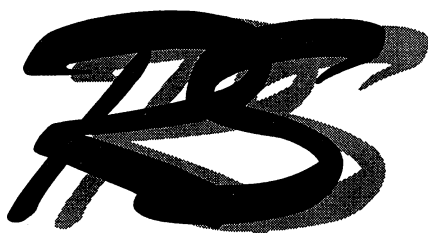




Ежеквартальник русской филологии и культуры

Vol. II N 2

RUSSIAN STUDIES
ETUDES RUSSES
RUSSISCHE FORSCHUNGEN



RUSSIAN STUDIES

ÉTUDES RUSSES

RUSSISCHE FORSCHUNGEN

Vol. II

1996

№ 2

St.Petersburg



**ЕЖЕКВАРТАЛЬНИК
РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ
И КУЛЬТУРЫ**

Том II

1996

№ 2

Санкт-Петербург

**ЕЖЕКВАРТАЛЬНИК ВЫПУЩЕН ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
ШВЕЙЦАРСКОГО ФОНДА**

PRO HELVETIA
Echanges culturels Est-Ouest

ББК 83
P11

РЕДАКТОРЫ

Юрий Александрович Клейнер
Валерий Николаевич Сажин

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

David Bethea (Madison, Wisconsin. U.S.A.)
Svetlana Voym (Cambridge, Mass. U.S.A.)
Георгий Вадимович Вилинбахов (С.-Петербург. Россия)
Борис Федорович Егоров (С.-Петербург. Россия)
Caryl Emerson (Princeton. U.S.A.)
George Hyde (Norwich. U.K.)
Jean-Philippe Jaccard (Geneve. Switzerland)
Edward Kasinec (New York. U.S.A.)
Любовь Николаевна Киселева (Tartu. Estonia)
Юрий Владимирович Манн (Москва. Россия)
Eric Naiman (Berkeley, Calif. U.S.A.)
Nina Perlina (Bloomington, Indiana. U.S.A.)
Борис Николаевич Путилов (С.-Петербург. Россия)
Stephanie Sandler (Amherst, Mass. U.S.A.)
William Todd (Cambridge, Mass. U.S.A.)
Мариэтта Андреевна Турьян (С.-Петербург. Россия)
Мариэтта Омаровна Чудакова (Москва. Россия)

Адрес редакции:

Россия. С.-Петербург, 197198, а/я 290
Тел.: (812) 233-18-29, (812) 583-52-56

ISBN 5-7187-0124-5
ISBN 5-7331-0086-9

© 1996 Russian Studies

ОГЛАВЛЕНИЕ

СТАТЬИ

- Б. И. Колоницкий* (С.-Петербург). «Марсельеза» по-русски: песни в политической культуре революции 1917 года 7
- М. Н. Золотоносов* (С.-Петербург). Парк тоталитарного периода и советская садово-парковая скульптура 1930-х годов: номенклатура, семантика, культурный контекст 48
- О. Матич* (Беркли). Диаспора как остранение (русская литература в эмиграции) 158
- М. Амусин* (Иерусалим). «В Петербурге мы сойдемся снова...» (Ленинградская школа прозаиков и Петербургский текст русской литературы) 180

КОММЕНТАРИИ

- А. Е. Барзах* (С.-Петербург). «Тоска» Анненского. Комментарии. I. «Веселая Тоска»; II. «Зеленая скука»; III. «Отрава аромата»; IV. Выцветшее золото; V. «Пестрота без простоты» 206

ПУБЛИКАЦИИ

- Е. А. Голлербах* (С.-Петербург). К истории русской зарубежной литературы. Материалы из архива архиепископа Иоанна Сан-Францисского (Д. А. Шаховского). I. Переписка с Г. В. Адамовичем; II. Переписка с В. Ф. Перелешиним 231

СУДЬБЫ ПИСАТЕЛЕЙ

Под редакцией М. Ю. Любимовой

Евгений Иванович Замятин (1884–1937)

- От редакции 321
- Р. Гольдт* (Майнц). Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» 322
- Д. И. Золотницкий* (С.-Петербург). Евгений Замятин и «Инсценировка истории культуры» 350
- Т. Д. Исмагулова* (С.-Петербург). Евгений Замятин на сцене театра русской эмиграции («Общество Почетных Звонарей» и «Блоха» в Театре Русской Драмы г. Риги) 361
- М. Ю. Любимова* (С.-Петербург). О законе художественной экономии, фабуле и новых концах... (Е. Замятин — сценарист французского фильма «На дне»). Приложение: Г. Адамович. «На дне». Публикация и комментарии В. А. Туниманова 375

<i>В. А. Туниманов</i> (С.-Петербург). Последнее заграничное странствие и похороны Евгения Ивановича Замятина (европейская судьба «скифа» и «еретика»). Приложение: Т. Таманин. Е. И. Замятин	387
Переписка Е. И. Замятина с В. С. Миролубовым. Публикация и подготовка текста <i>Н. Ю. Грякаловой</i> (С.-Петербург) и <i>Е. Ю. Литвин</i> (Москва); вступительная статья и комментарии <i>Н. Ю. Грякаловой</i>	416
<i>А. Ю. Галушкин</i> (Москва). Из истории литературной «коллективизации»	437
<i>Р. Янгиров</i> (Москва). «Заветный» друг Евгения Замятина. Новые материалы к творческой биографии писателя	478

ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ

Земля Нижегородская; Тверские ведомости; Орловская правда; Слово (Одесса); Октябрь (Таруса); Эхо Литвы; Губерния (Владимир); Утро России (Владивосток). Сост. <i>М. А. Луковская</i> (С.-Петербург)	521
---	-----

СТАТЬИ

*Б. И. Колоницкий
С.-Петербург*

«Марсельеза» по-русски: песни в политической культуре революции 1917 года

Что пели люди, переживавшие грандиозную революцию? Какая музыка звучала в это время?

Различные ответы на эти вопросы могут дать музыковеды и филологи. Одни сюжеты заинтересуют фольклористов, иные — историков литературы. Автора же настоящей статьи песни революционной поры интересуют лишь в той степени, в какой они связаны с политической историей. Собственно историки не много внимания уделяли песням. Между тем «загадку власти» в эпоху революции невозможно разгадать без изучения массового сознания. Поэтому народная и массовая культура 1917 года не только малоизученное междисциплинарное «пограничье», но и чрезвычайно важный «плацдарм» для исследования революционной политической культуры.

1. Музыка революции

Среди историков долгое время велась полемика о соотношении стихийного и сознательного начал в ходе Февральской революции. Пожалуй, сейчас невозможно отрицать, что революция была, в основном, явлением стихийным. Однако хотя рядовые участники событий, как правило, не получали директив от каких-либо «центров» движения, но их действия программировались существовавшими образцами коллективного поведения. Поэтому переворот можно представить как пересечение нескольких культурных традиций. Толпы горожан и солдат в одних случаях по-своему воспроизводили военные

парады, в других — городские гуляния. В действиях подростков, жителей заводских окраин, громящих витрины магазинов и избивающих полицейских, прослеживаются навыки, выработанные в совместных хулиганских действиях. Целуя незнакомых людей и провозглашая «Россия воскресе», участники революции сознательно и бессознательно ориентировались на праздник Пасхи. Но среди коллективных действий особое значение имели политические демонстрации.

В России к этому времени уже сложилась развитая культура политической демонстрации, знаки этой культуры были усвоены многими. Общеизвестными были традиционные центры демонстраций (в Петрограде — Невский проспект), приемы их организации. Как правило, сигналом к демонстрации были красный флаг, революционные песни, мелодии и текст которых (по крайней мере, припев) уже были знакомы многим. Песни были механизмом самоорганизации толпы, преобразования ее в демонстрацию, присоединяясь к пению, наблюдатели событий превращались в их активных участников. В ходе Первой российской революции особое распространение получила «Рабочая марсельеза», до этого же сигналом к демонстрациям и забастовкам часто была «Дубинушка». Соответственно, Февральскую революцию невозможно представить без песен.

Уже 23 февраля (все даты даются по старому стилю — *Б. К.*) забастовавшие рабочие выходили на улицу с пением «Марсельезы», «Дубинушки», «Варшавянки», «Смело товарищи в ногу». Пели в этот день и на Невском проспекте: «По улице с песнями и красными знаменами (их было немного) двигалась толпа рабочих в несколько сот человек», — вспоминал меньшевик А. Э. Дюбуа» (*Дюбуа. Революция...*: 1; см. также: *Бурджалов* 1967: 124–125; *Рябов* 1986; 263, 266, 267). Упоминания о пении мы встречаем не только в воспоминаниях демонстрантов (можно было бы предположить, что они задним числом были склонны романтизировать события), но и в полицейских донесениях за этот день: «В пятом часу дня толпа рабочих до 150 человек, преимущественно молодежи, вышла с Садовой улицы на Невский проспект с пением рабочей «Марсельезы»...». В рапортах за 24, 25 и 26 фев-

раля также говорится о пении революционных песен. Песни упоминались даже в тексте доклада императору в Ставку (*Шляпников* 1992: 72, 83, 85, 96, 97, 101, 106–108; *Блок* 1921: 64).

Таким запомнился участнику событий Невский проспект 25 февраля: «Бесконечное море голов... гудит все грознее, бурлит все мощнее и настойчивее. В одном месте поют «Марсельезу», в другом «Варшавянку», в третьем «Смело товарищи в ногу». При проезде казаков умолкают и снова поют» (*Кондратьев* 1986: 280). Иностранцам же проспект напоминал «гигантский цирк» — толпы пели «Марсельезу», песню прерывали крики: «Хлеба! Хлеба!» (*Pethybridge* 1994: 13). А. Э. Дюбуа вспоминал, что пение демонстрантов в этот день стало громче и «более вызывающим» (*Дюбуа. Революция...: 3*). Одни воспринимали события с радостью, других же революционная толпа пугала: «Проходившие что-то пели и кричали, но я не разобрал что. Так непривычно, жутко было слушать это гудение протестующей толпы», — записал в своем дневнике историк Г. А. Князев (*Князев* 1992: 108).

27 февраля восстали некоторые полки столичного гарнизона и «Марсельеза» зазвучала в исполнении военных оркестров. Унтер-офицер Т. И. Кирпичников, организатор выступления запасного батальона лейб-гвардии Вольнского полка, вспоминал: «Потом саперы быстро и с музыкой присоединились к нам. Музыку пустил вперед, а остальных присоединил назад, к хвосту. ... Дошел до Знаменской — встретил остальные роты Вольнского полка, которые шли с музыкой, играли «Марсельезу». Тогда я сказал: «Ну, ребята, теперь пошла работа» (*Кирпичников* 1986: 311). Можно предположить, что факт присоединения музыкантских команд был психологически важен для солдат, ведь музыка ритуализировала и регламентировала повседневную жизнь полков, поэтому факт исполнения «Марсельезы» как бы субъективно делал действия восставших чуть ли не «уставными».

Ночь на 28-е многие восставшие проводили на улице — у костров, у горящих зданий; звучали песни. На следующий день известный ученый, математик В. А. Стеклов записал в свой дневник: «Часто толпой предводительствует кучка девиц, поющих «Марсельезу»,

с красным флагом. Скверно!» (*Стеклов. Дневник...: 20; Pethybridg 1994: 31*). В это время к восставшим присоединялись все новые полки, их оркестры играли «Марсельезу».

Войсковые части подходили к Таврическому дворцу и на следующий день, музыканты непрерывно исполняли «Марсельезу». З. Н. Гиппиус, жившая неподалеку, наблюдала это шествие: «С утра текут, текут мимо нас полки к Думе. И довольно стройно, с флагами, со знаменами, с музыкой. ... Незабвенное утро, алые крылья и марсельеза в снежной, золотом отливающей белости» (*Гиппиус 1929: 89, 90*). Б. А. Энгельгардт, возглавлявший военную комиссию Государственной думы, вспоминал: «Вся вторая половина дня 1-го марта являлась как бы апофеозом революции. Войсковые части стекались к Таврическому дворцу в полном порядке, с оркестром музыки впереди, со всеми офицерами на своих местах» (*Энгельгардт. Февральская революция... 17*). Звуки революционного гимна наполнили дворец, пробуждая у участников событий противоположные чувства. Националист В. В. Шульгин вспоминал: «Покрывая непрерывный рев человеческого моря, в кабинет Родзянко ворвались крикливые звуки меди... «Марсельеза»... Вот мы где. Вот каково «положение»! <...> У меня от этого дня осталась в памяти только эта толпа, залившая Таврический дворец каким-то серым движущимся кошмаром, кошмаром говорящим, кричащим, штыками торчащим, порой извергающим из желтых труб марсельезу <...>. Полки по прежнему прибывают ... играют марсельезу, которая режет нервы <...>. Все та же толпа, все тот же митинг, все то же завывание марсельезы» (*Шульгин 1989: 183, 190–191, 197, 210*). Социалисты же с восторгом встречали обновление репертуара гвардейских оркестров. Н. Н. Суханов писал о своих впечатлениях: «Ведь тогда мы не привыкли еще даже к звукам «Марсельезы» и я помню, как долго волновали меня эти звуки, военный оркестр и военные почести «нелегальному» гимну свободы!» (*Суханов 1991: 166; см. там же : 260, 263*). Подобное острое ощущение пережили затем эмигранты, устремившиеся в революционный Петроград. Л. Д. Троицкий вспоминал: «Солдаты проходили с революционными песнями и красными ленточками на

груди. Это казалось невероятным, как во сне» (*Троцкий* 1990: 7).

Сходная картина в дни Февраля наблюдалась и в других городах: демонстранты пели революционные песни, чаще всего «Марсельезу» и «Варшавянку», оркестры пожарных команд и полков, присоединявшихся «к народу» исполняли революционные марши (*Бурджалов* 1971: 9, 32, 110, 119, 168, 174, 189, 196, 207, 220). Ф. Ф. Раскольников писал со слов очевидцев о восстании в Кронштадте: «Поздней ночью стало развиваться движение. Одна воинская часть за другой с оркестрами музыки стали выходить на улицу и присоединять к себе остальных солдат и матросов. <...> Большое впечатление произвело присоединение 2-го крепостного артиллерийского полка. На улицу вышел весь полк в полном составе, со всеми офицерами. Командир полка нес в руках знамя, оркестр играл «Марсельезу» (*Раскольников* 1917).

Весть о перевороте многие политические заключенные встретили пением революционных песен. Так, В. В. Куйбышев и его товарищи по каторге вскочили на нары и запели «Марсельезу». Непосредственная реакция каторжан-«политических» красноречива — очевидно, в этом кругу предполагалось, что именно «Марсельеза» станет всеобщим революционным гимном (*Бурджалов* 1971: 313).

Известный историк Февраля Э. Н. Бурджалов имел все основания утверждать, что революция победила под звуки «Марсельезы» (*Там же*: 454). Однако точнее было бы сказать, что переворот произошел на фоне двух «марсельез». Дело в том, что в России особенно была распространена т. н. «Рабочая марсельеза» — «Новая песня» П. Л. Лаврова («Отречемся от старого мира...»), опубликованная впервые 1 июня 1875 г. в газете «Вперед». Песня отступала от мелодии французского оригинала, звучала в ином ритме и по существу была самостоятельным произведением. Высказывается предположение, что Лавров мог написать слова «Новой песни» на вариант «Марсельезы», звучавший в заключительной части популярной песни Р. Шумана «Два гренадера». На текст Лаврова могли повлиять и многочисленные «рабочие марсельезы», сложенные во Франции и в Германии (*Гиппиус*,

Ширяева 1965: 54, 65, 67). Иногда в источниках специально оговаривается, что исполнялась именно «Рабочая марсельеза», но и во многих случаях, когда упоминалась «Марсельеза», речь шла о пении текста П. Л. Лаврова. Существовали русские переводы «Марсельезы», близкие к тексту французского оригинала, но они не пользовались популярностью и редко печатались в песенниках 1917 г. (*Ладыженский* 1917а: 10–13; *Ладыженский* 1917б: 19–21; *Ладыженский* 1917в: 5–6; *Ладыженский* 1917г: 26–28)¹.

Иностранцы, не знавшие о существовании особой песни, воспринимали ее как замедленную карикатуру на «Марсельезу». Так считал, например, французский дипломат де Робьен. А 19 марта он записал в свой дневник: «Оркестры играли «Марсельезу», каждое слово которой звучит сейчас с жестокой иронией» (*Robien* 1967: 25, 61–62). Действительно, интернационалистские лозунги русской революции не были созвучны патриотическому пафосу французского гимна. Однако русская «Рабочая марсельеза» и не была боевым национальным гимном, она звала к бескомпромиссной социальной борьбе.

«Марсельеза» после Февраля стала общероссийским революционным гимном. Но в качестве такового она была полисемантична. Одни «прочитывали» ее «французское», патриотическое и воинственное значение, соответственно, офицеры пытались использовать ее для милитаристской пропаганды (*Н. А.* 1917), а радикальные социалисты-интернационалисты, напротив, считали песню буржуазным и шовинистическим гимном. Однако попытка использования «Марсельезы» в патриотической пропаганде могла приводить к обратным результатам — аудитория ориентировалась на русский текст и воспринимала песню как призыв к углублению социальной революции.

О распространенности «Рабочей марсельезы» свидетельствует и тот факт, что именно она чаще всего перепечатывалась в нотных изданиях и песенниках 1917 года (см. ниже). Знаком популярности песни было и то, что именно на основе ее стихотворного текста создавались новые «марсельезы» — «Солдатская марсельеза» («Отречемся от гнусного рабства...»), «Казачья марсельеза»

(«Отречемся от дряхлого мира...»), «Новая марсельеза» («Отречемся от подлого слова...») и др. Очевидно и влияние «Рабочей марсельезы» на текст «Крестьянской марсельезы»: ее припев начинался так: «Вставай, подымайся весь русский народ...». Стихотворение П. Л. Лаврова использовалось и авторами пародий, сатирических стихотворений, юмористических рассказов — что служило показателем ее узнаваемости, а значит и распространенности².

Революционные песни, музыка военных оркестров — все это способствовало тому, что Февраль, несмотря на сопутствовавшие ему убийства и грабежи, воспринимался многими современниками празднично. Подчас они писали об особой «пасхальной» атмосфере. Социолог П. А. Сорокин вспоминал: «И в Москве, и в Петербурге население радуется и веселится как на Пасху... «Свобода! Священная свобода!» — кричат повсюду и везде поют песни» (Сорокин 1991: 89). Подобные настроения нашли отражение и в наивных стихах поэта-любителя:

... Россия вся в сиянье солнца —
Наш Петроград — четвертый Рим.
Эй! Гряньте «Марсельезу» звонко
Свободного народа гимн (Холмский 1917: 3).

Театрализация политики проявлялась, естественно, в политизации театра. 13 марта открылись бывшие императорские театры Петрограда. В Мариинском театре шли увертюра Н. Н. Черепнина «Памяти павших борцов за свободу» и «Майская ночь». По требованию публики хор и оркестр несколько раз исполняли «Памяти павших», «Эй, ухнем» и «Марсельезу». 15 марта «Спящей красавицей» открылись балетные спектакли театра, публика также требовала «Марсельезу», при ее исполнении публика вставала. Во многих театрах спектакли перерастали в политические манифестации. Иногда же революционизировались постановки. Так, в Благовещенске в начале апреля труппа Народного дома играла «Рабочую слободку», в пьесе были включены революционные песни (Беспалов 1927: 39, 41; Суханов 1991: 263, 264; Анонс 1917; Финдейзен 1917а: 358; Финдейзен 1917б: 380). Соответственно, спектакли не могли не превратиться в политические манифестации. Писатель М. П. Арцыбашев описал

эпизод, имевший место в московском Большом театре. В антракте оркестр по просьбе публики исполнил «Марсельезу», при звуках которой все встали. Спектакль был возобновлен, но перед последним актом члены Совета, сидевшие в царской ложе, потребовали исполнить «Интернационал», воспользовавшись паузой (антракта не было). Часть зрителей встретила это требование аплодисментами, другая часть — возгласами негодования: «Интернационал» был лишь партийным гимном социалистов и воспринимался подчас как символ интернационализма, что было неприемлемо для патриотически настроенной аудитории. Спектакль был прерван. Однако находчивые музыканты еще раз начали играть «Марсельезу», при исполнении «общего» гимна вся публика встала. Затем спектакль продолжался без помех (*Арцыбашев* 1917: 8; *Свифт* 1994: 297).

Появился и новый жанр — митинги-концерты: выступления оркестров и хоров чередовались с речами популярных ораторов. На концерте-митинге Преображенского полка Ф. И. Шаляпин исполнил «Гимн революции», автором стихотворного текста был сам певец, музыка была частично заимствована из военной песни гарибальдийцев (*Беспалов* 1927: 43–44; *Шаляпин* 1917а; *Шаляпин* 1917б). На митинге-концерте в петроградском цирке Чинизелли А. Ф. Керенский, встреченный овацией, предложил спеть «Марсельезу». Корреспондент одной из газет сообщал: «А. Ф. Керенский затягивает первые слова... В это время дирижер оркестра дает министру юстиции смычок, и он продолжает им дирижировать. В заключение к Керенскому обращается капельмейстер Волынского полка: «Вы не только блестящий министр, но и дирижер»» (*Соболев* 1973: 162–163). Позднее Керенский дирижировал пением «Марсельезы» и на съезде Юго-Западного фронта (*Финдейзен* 1917б: 398).

Политизация была проявлялась и в том, что революционные песни проникали в частную жизнь, политизируя досуг: их, например, играли и пели в ресторанах. Солдаты разучивали их подчас в свободное время, пели «для души». Офицер-монархист записал 17 апреля в дневнике о своих драгунах-малороссах: «Но не украинские песни поют они, не старые полковые песни, которые

мы слушали среди турецких пустынь, персидских степей и перевалов, и среди снегов Западного фронта. Нет, — они изволят петь «Марсельезу», да и поют они ее плохо, иногда ошибаются и в словах, и в напеве. Но стараются, как дети, и все стройнее и стройнее звучит нерусский напев. <...> снова громко прозвучал какой-то революционный напев. Надо закрыть окно, в которое врывается новая, победная, гордая песнь» (Столыпин 1992: 14–15).

Большим спросом пользовались граммофонные пластинки с записями революционных песен. Реклама обещала: «... вскоре Свободная Россия услышит на знаменитых пластинках «Пишущий Амур» все лучшие и любимые номера революционного репертуара». Киевская фирма «Электрофон» начала выпускать т. н. «свободные» пластинки «с первых дней революции». Реклама фирмы гласила: «Русский соловушко — Мария Александровна Каринская исполнила весь свой новый репертуар цыганских романсов и песен свободы». Фирма выпустила, разумеется, запись «Рабочей марсельезы» в исполнении хора А. А. Кошица под аккомпанемент оркестра С. Т. Аббакумова. Были выпущены также украинский национальный гимн и гимн сионистов. Московское акционерное общество «Граммфон» подготовило серию пластинок «Гимны, песни и речи свободы». Так, поступили в продажу несколько записей «Марсельезы» (в исполнении оркестра общества, оркестра товарищества «Сирена-рекорд», В. Р. Петрова). «Русская марсельеза» звучала в исполнении хора Московского государственного театра. Было также выпущено не менее 3 записей революционного похоронного марша («Вы жертвою пали...»), не менее 2 записей «Варшавянки» и не менее 2 записей «Интернационала»³. Очевидно, что повтор записей свидетельствовал о спросе на пластинки такого рода.

В столицах оркестры гвардии и бывших императорских театров уже с успехом исполняли революционные мелодии, а в отдаленных гарнизонах офицеры подчас препятствовали солдатам петь революционные песни. Во многих же частях и после революции пелся старый гимн «Боже, царя храни». Это приводило к острым конфликтам. Командующий 12-й армией даже вынужден был

отдать специальный приказ, категорически воспрещающий его исполнение (приказ был отпечатан в виде специальной листовки, которая 9 марта расклеивалась в Риге) (*Телеграммы* 1917). Но и через месяц после победы революции делегат Румынского фронта заявлял: «Я приехал с того фронта, где полковой адъютант до сих пор еще бьет музыкантов по морде за то, что они играют «Марсельезу»» («*Бурджалов* 1971: 133). Однако вскоре «Марсельеза» зазвучала во многих полках на утренней и вечерней молитве. Приведение войск к новой присяге также часто проходило под звуки «Марселезы» (*Марсельеза...* 1917; *Свобода...* 1917; *Оськин* 1931: 109). Практически она использовалась как государственный гимн — «Марсельезу» исполняли при встрече членов Временного правительства, на приеме иностранных делегаций (*Соболева, Артамонов* 1993: 185)⁴.

Напротив, исполнение старого гимна стало знаком полулегальных противореволюционных демонстраций. Так, современник описывал настроения части морских офицеров в Севастополе летом 1917 г.: «Оппозиция революции выражалась у молодежи лишь в пении «Боже, царя храни» во время попоек, в каком-нибудь отдаленном доме в ночное время» (*Михайловский* 1993: 482)⁵.

Революционные песни сопровождали и различные церемонии и акции. Так, крестьяне села Житкур (неподалеку от Царицына) с пением «Марсельезы» снесли памятник Александру II, постамент памятника было решено использовать как трибуну для ораторов. Делегаты же общероссийского съезда учителей под «Марсельезу» подняли на руки «бабушку русской революции» Е. К. Брешко-Брешковскую. 14 марта Петроградский Совет принял знаменитый манифест «К народам всего мира», после этого оркестр «незаметно» размещенный на хорах, заиграл «Интернационал», затем прозвучала «Марсельеза». Очевидно, что выбор и порядок исполнения мелодий не был случайным, руководители Совета подчеркивали тем самым свою приверженность интернационализму. Однако когда к манифесту присоединился Московский Совет солдатских депутатов, то его депутаты ограничились пением «Марсельезы» — по-видимому, они полагали, что и эта песня вполне подходит для демонстрации интерна-

ционализма (*Панкратов* 1917; *Смирнов* 1994: 187; *Суханов* 1991: 267).

Был отработан церемониал встречи революционеров, возвращавшихся из эмиграции, из тюрем и ссылки. В одном из сел Тамбовской губернии встречали местного учителя, который 11 лет провел в ссылке — звучали колокола, хор певчих 2-классного училища исполнял революционные песни. В городах же «вождей» приветствовали специальные делегации, полки «с музыкой». Приезд в Петроград В. И. Ленина большевики смогли превратить в особенно эффектную политическую манифестацию. Еще в Белоострове партийные активисты встретили его пением «Марсельезы». Затем в Петрограде революционный гимн прозвучал и в исполнении военного оркестра, торжественно выстроившегося на перроне Финляндского вокзала. Со своими оркестрами пришли и некоторые районные организации (*Приезд...* 1917; *Суханов* 1991: 285). В. И. Залежский вспоминал, что когда Ленин закончил свою знаменитую речь, раздался «революционный гимн» (можно предположить, что исполнялась «Марсельеза»; *Залежский* 1987: 58). По-видимому, лидер большевиков слушал революционный гимн со смешанным чувством. Поздно вечером, после беседы с большевистским руководством, Ленин, по словам Е. Д. Стасовой, предложил собравшимся спеть. Пели «Варшавянку», «Замучен тяжелой неволей», но когда кто-то запел «Марсельезу», он поморщился и сказал: «Давайте петь “Интернационал”» (*Стасова* 1969: 134–135; *Стасова* 1957:94).

Чем можно объяснить подобную реакцию Ленина? Многие социал-демократы (не только большевики) воспринимали «Марсельезу» как гимн «буржуазной» революции. Меньшевик В. Л. Львов-Рогачевский писал в 1917 году: «<...> в атмосфере мировой войны в нашей варварской отсталой стране совершается буржуазная революция, в то время как в Западной Европе время буржуазных революций давно прошло, давно «Марсельезу» заменил «Интернационал», а в дверь отжившего буржуазного строя стучится социализм» (*Львов-Рогачевский* 1917: II). Вполне естественно, что Ленин, призывавший к социалистической революции, отрицательно от-

носился к «буржуазной» «Марсельезе». К тому же для европейских социалистов-интернационалистов «Марсельеза» была прежде всего гимном одной из «империалистических» держав. Отношение к ней было важным индикатором, отличающим их от «социал-патриотов». Это проявилось, например, в Париже во время митинга в честь русской революции. И. Г. Эренбург вспоминал о нем: «Одни запели «Марсельезу», другие — «Интернационал». Праздник окончился дракой». С другой стороны, празднование 1 мая в русских войсках, расположенных во Франции, ошеломило крестьян окрестных деревень: русский оркестр исполнил сначала «Марсельезу», а затем «Интернационал». Эренбург приводит слова французского крестьянина: «Я понимаю, что они взбунтовались, воевать всем надело, наши тоже бунтуют... Но почему с ними офицеры! И почему они исполняют «Марсельезу»? Станный вы народ!» (Эренбург 1961: 333). Для многих французов в то время «Интернационал» был символом мятежа, «Марсельеза» — знаком законопослушания (французские коммунисты «признали» «Марсельезу» лишь в эпоху Народного фронта, в середине 30-х годов). Ленин, таким образом, реагировал на «Марсельезу» «по-европейски», однако в России 1917 г. обе песни сосуществовали, воспринимались как знак единой революционной политической культуры.

И до приезда Ленина большевики уделяли особое внимание пропаганде «Интернационала». Уже 10 марта в «Правде» была опубликована статья М. С. Ольминского. Он писал: «Русская армия во всех ротах эскадронах, сотнях, батареях и иных командах должна обучаться хорошему пению «Интернационала» (Ольминский 1917). Статья звучала как боевая директива, она копировала стиль военных приказов. Однако и через несколько месяцев после победы революции даже многие большевики-активисты не знали «Интернационала». Так, в июне Н. И. Подвойский разучивал с делегатами конференции военных организаций «Интернационал», слова и мотив которого, по словам М. С. Кедрова, в это время «мало кто знал» (Кедров 1987: 158).

«Интернационал» был партийным гимном — и Апрельская конференция, и VI съезд большевиков заверша-

лись исполнением этой песни. Однако большевики не были в этом отношении монополистами: делегаты меньшевистской партийной конференции и III съезда партии социалистов-революционеров после окончания работы своих форумов пели «Интернационал» (*Всероссийская... 1917; 3-й съезд... 1917; Васильев 1994: 443*).

Вернемся к марту 1917 года. Установление нового строя в стране сопровождалось всевозможными демонстрациями в городах и селах. Современник вспоминает о манифестации в одном из сел Рязанской губернии в конце марта: «... молодежь и солдаты наскоро устроили красные флаги и с пением «Марсельезы» и криками «ура» двинулись по улицам села, тихо, плавно, с светлой радостью на лице, часто останавливаясь <...>. Народ друг друга поздравлял, торжественно целовался и говорил: «Вот, наконец-то, подошел светлый торжественный праздник». Все были одеты в хорошие наряды, как в большой праздник» (*Самохин 1929: 64*).

«Праздники свободы» в городах представляли собой подчас грандиозные манифестации с участием оркестров, хоров, иногда к дням манифестации специально печатались брошюры и листовки с текстами «гимнов свободы». Праздники подчас сопровождались парадами и молебнами. Чаще всего на манифестациях звучали «Марсельеза» и революционный похоронный марш («Вы жертвою пали...») — в память о погибших за свободу. Литератор В. А. Поссе, наблюдавший «праздник революции» в Харькове, специально отметил отсутствие «Интернационала». Однако в Риге на соответствующей манифестации прозвучал и «Интернационал» — наряду с «Марсельезой» и похоронными маршами. Возможно, это объясняется тем, что организаторами манифестации здесь были латышские социал-демократы (*Ezergailis 1974: 14*).

Хотя празднование революции происходило повсеместно, политические процессы протекали в разных местах по-разному (в некоторых случаях они как бы служили символическим заменителем революционного переворота на местах). Иногда это отражалось и на характере «праздников свободы». Это подметил орловский корреспондент московской газеты «Солдат-гражданин». Военный оркестр играл «Марсельезу», но атмосфера скорее

напоминала полковой праздник, присоединение к революции произошло как бы по приказу свыше, манифестация была формальной: «Не слышно песен свободы», — писал он (М. 1917). Действительно, пение представляло собой иной уровень вовлечения в политический процесс — поющие становились активными участниками событий, а многократное повторение текстов «гимнов свободы» революционизировало сознание.

В Петрограде в марте 1917 года всевозможные демонстрации, сопровождавшиеся музыкой и пением, проходили чуть ли не ежедневно. Поводом к этому служили самые разнообразные события. Под «Марсельезу», например, было возобновлено трамвайное движение, прерванное в дни революции (*Петроградская...* 1817: 153). Полки и рабочие делегации с оркестрами подходили к Таврическому дворцу, пением завершались и всевозможные собрания, митинги. Участникам раздавались листки с текстами песен, оркестры разучивали новые мелодии, хоры репетировали новые песни (подготовкой рабочих хоров руководили подчас церковные регенты). Важнейшей манифестацией стали похороны жертв революции 23 марта. Многочисленные оркестры играли поочередно «Марсельезу» и революционный похоронный марш («Вы жертвою пали...»), музыка сменялась пением манифестантов (пели также и «Вечную память»). По словам Е. Д. Стасовой, лишь оркестр кронштадтских моряков играл в этот день «Интернационал» — «да и то по нотам» (*Стасова* 1969: 134–135).

Новой грандиозной манифестацией стало празднование 1 мая (18 апреля старого стиля). Некоторые фабрично-заводские комитеты нанимали оркестры, каждая мастерская Путиловского завода шла со своим хором. Командующий военным округом генерал Л. Г. Корнилов специально приказал, чтобы войсковые части манифестировали со своими оркестрами. Одним из центров праздника стала Театральная площадь. Там хор и оркестр Мариинского театра неоднократно исполняли перед различными колоннами манифестантов «Марсельезу» и «Эй, ухнем» (*Знаменский* 1987: 128–132). Вообще, в этот день чаще всего пели и играли «Марсельезу», но звучал и «Интернационал». Так, Н. Н. Суханов вспоминал «не-

стройное пение» «Интернационала». На Марсовом поле звучал революционный похоронный марш (Суханов 1991, 2: 72, 96).

По-видимому, и в других местах чаще всего исполнялась «Марсельеза». Так было, например, в Ораниенбауме. «Интернационал» же прозвучал в исполнении бельгийских рабочих, трудившихся на местных мастерских, они пели по-французски (рабочие-украинцы пели «Заповит» Шевченко). На фронте же исполнение «Марсельезы» полковым оркестром русской армии служило сигналом к братанию (Хабас 1917: 38; Крастынь 1972: 129). Можно только догадываться о том, с каким чувством германские офицеры-разведчики, руководившие братанием с немецкой стороны, слушали гимн своего противника. Но для русских солдат это был сигнал к активным интернационалистским действиям.

Опыт праздничных шествий влиял и на организацию демонстраций во время политических кризисов. Праздничное восприятие революции театрализовывало события, участники событий как бы хотели повторить, вновь пережить уже мифологизированный «праздник революции». Петроградские рабочие, демонстрировавшие в Апрельские дни, пели революционные песни: известно, например, о пении «Интернационала» и «Марсельезы». «Марсельезу» пели в дни кризиса и в Москве (А. С. 1917; Знаменский 1987: 137–139). В Гуляйполе же, где уже тогда в центре политических событий оказался Н. И. Махно, участники антиправительственной демонстрации шли с пением марша анархистов (Махно 1992: 33).

Демонстрация 18 июня в чем-то копировала первомайский праздник. Демонстранты пели, а оркестры играли «Марсельезу» (она звучала особенно часто), «Интернационал», «Варшавянку», на Марсовом поле звучали «Вечная память» и революционный похоронный марш. Британскому журналисту Г. Вильямсу запомнилась колонна рабочих и работниц в праздничных костюмах — старательно, но неуверенно они пели, заглядывая в маленькие книжечки-песенники (Pethybridge 1994: 122–123; Сталин 1917).

В этот же день началось наступление русской армии на фронте. Подготовка к нему также шла под звуки

«Марсельезы». Так, революционный марш сопровождал А. Ф. Керенского во время его пропагандистских поездок в действующую армию, под «Марсельезу» манифестировали женские ударные подразделения (*Н. А.* 1917; *А-ин* 1917а, б; *Керенский* 1917б: 25–62; *Брумберг* 1917). А в одном из милитаристских изданий публиковались стихи такого свойства:

А мы прем и поем «Марсельезу»
И победы хотим до зарезу (*Л. Ив.* 1917: 12).

Весть о наступлении вызвала волну патриотических манифестаций в стране. Звучала «Марсельеза», а на Невском проспекте толпа несла портрет А. Ф. Керенского и пела в его честь гимн «Спаси господи» (*Знаменский* 1964: 15).

Как видим, в марте-октябре 1917 года противостоящие политические силы — и «интернационалисты», и «оборонцы», — использовали подчас одни и те же политические символы, в первую очередь, «Марсельезу» и красный флаг. Особенно ярко это проявилось в дни Июльского кризиса. Решение Петербургского комитета большевиков об организации демонстрации возбужденная толпа встретила «Марсельезой». На следующий день колонны демонстрантов шли под звуки революционных песен (упоминается пение «Марсельезы»), некоторые полки выходили со своими оркестрами. Несколько тысяч кронштадтцев, прибывших в столицу, также привезли с собой оркестр, он играл «Интернационал» и «Марсельезу». Однако оркестры полков, прибывших на защиту Таврического дворца от воинственно настроенных демонстрантов, также играли «Марсельезу». Взволнованные оборонцы — социалисты-революционеры и меньшевики — встретили их революционным гимном. Н. Н. Суханов вспоминал: «Торжествуя, косясь в сторону левых, они в избытка чувств хватают друг друга за руки и в упоении, стоя с обнаженными головами, тянут “Марсельезу”» (*Суханов* 1991: 25, 340). Л. Мартов при этом воскликнул: «Классическая сцена начала реакции». После выступления нескольких ораторов «Марсельеза» зазвучала вновь (*Знаменский* 1964: 64, 96; *Иванов* 1958: 17–18; *Церетели* 1963: 298, 328; *Иоффе* 1995: 86; *Колбин*

1987: 206; *Тревожные...* 1917; *Суханов* 1991,2: 340; *Петроградские...* 1917).

В последующие месяцы мы встречаем в источниках все меньше упоминаний об исполнении революционных песен. Тому было несколько причин.

Во-первых, исполнение песен само по себе перестало быть важной политической новостью: если в первые дни Февраля сам факт пения был важным знаком распространения революции, то за несколько месяцев революции исполнение «Марсельезы» стало обыденным событием, иногда официальным ритуалом. Соответственно, подобные информации перестали интересовать и журналистов, и редакторов, и читателей.

Во-вторых, меняется отношение публики к песням. Кажущееся всеобщим увлечение ими было одним из проявлений послефевральской эйфории. Напротив, нарастание разочарования, депрессии, связанное с продолжением войны, ухудшением снабжения, ростом преступности и кризисом власти, влекло распространение аполитичности, а иногда и антиреволюционных настроений. Очевидно, что частое исполнение «гимнов свободы» в такой ситуации должно было многих раздражать. Уже весной в либеральной прессе можно встретить публикации, содержащие резкую критику большевистской печати: последняя призывала рабочих разучивать революционные песни в тот момент, когда обострялись хозяйственные трудности (*Новые...* 1917: 322–323).

Это не значит, что революционные песни совершенно перестали пользоваться популярностью. Так, например, в середине августа состоялась экскурсия большой группы петроградских рабочих в Кронштадт. Они погрузились на три парохода и под звуки «Марсельезы» отправились в путь. Духовая музыка играла то на одном корабле, то на другом, а в промежутках тысячи рабочих пели «Интернационал» и другие революционные песни. Кронштадтцы также встретили прибывших музыкой: три духовых оркестра и один струнный, расположенные в различных местах, один за другим играли «Интернационал» и «Марсельезу». У могил жертв революции 1905 года раздался похоронный марш «Вы жертвою пали...». Со своей стороны, 500

кронштадтцев с оркестром посетили Сестрорецк (*Джанапаридзе* 1917; *Кронштадтцы...* 1917).

«Марсельеза» продолжала во многих ситуациях играть роль государственного гимна. Ее играли в Мариинском театре перед открытием осеннего сезона (*Беспалов* 1927: 76).

Многие митинги, организованные большевиками и их сторонниками, напоминали весенние митинги-концерты, речи ораторов чередовались на них с выступлениями рабочих хоров. Митинг в цирке «Модерн», организованный редакцией журнала «Работница», закончился пением «Интернационала». Большевицкая газета сообщала: «Под революционные песни и рукоплескания тов. Коллонтай вынесли на руках» (*Митинг...* 1917; *Работницы...* 1917).

«Интернационал» становился и официальной песней большевизирующихся (точнее — радикализирующихся) Советов. Съезд Советов Северной области, сыгравший немалую роль в подготовке выступления большевиков, завершился пением «Интернационала». В это время и члены Совета г. Иваново каждое свое заседание заканчивали пением «Интернационала» (*Съезд...* 1917; *Дрейден* 1981: 138–139).

В дни большевицкого Октября песни и музыка редко звучали на улицах Петрограда. В мемуарах бывших красногвардейцев, впрочем, можно встретить упоминания о том, что колонна вооруженных путиловских рабочих шла к Зимнему дворцу с «любимой красногвардейской песней» «Смело товарищи в ногу» (как известно, именно этот мотив был использован во множестве советских кинофильмов и спектаклей, посвященных «Великому Октябрю»). Однако, возможно, многие ветераны стремились таким образом придать событиям большую значительность, окрасить их в праздничные тона. Иногда же стремление желание романтизировать события возникало под влиянием советского искусства: его описывали «по Эйзенштейну» и «по Маяковскому». Соответственно, музыка слышалась и там, где ее не было, во многих случаях, очевидно, мы имеем дело с псевдореминисценциями. Так, машинист минного заградителя «Амур» А. А. Дорогов вспоминал в 1932 г.: «Под звуки музыки и под крики “ура” “Амур” прошел мимо “Авроры”<...>».

Однако член Исполкома Кронштадтского совета И. П. Флеровский, находившийся на том же корабле, вспоминал об этом же эпизоде не без сожаления: «Гремят приветственные крики, радость, оживление ключом забили на палубе. Какая жалость, что мы забыли оркестр! Ничего, скоро будет другая музыка» (Флеровский 1982: 238; Сурков 1982: 256; Дорогов 1982: 260). Последние воспоминания были написаны в 1922 г. Очевидно, что с течением времени Октябрь представлялся мемуаристам и, очевидно, их редакторам все более торжественным и величественным событием. Такого рода мемуары подтверждали официальную парадную версию событий, внедрявшуюся в массовое сознание. Пропагандистские штампы попадали и в исследования: «В исторические дни Великого Октября с пением «Интернационала» шли на штурм Зимнего дворца колонны красногвардейцев, солдат и матросов...» (Нутрихин 1962: 37). Можно предположить, что иностранные корреспонденты, наблюдавшие штурм, сообщили бы об этом эпизоде: обычно они фиксировали столь колоритные сцены.

Однако песни, бесспорно, звучали на Втором съезде Советов: после принятия «Декрета о мире» делегаты запели «Интернационал», а затем — в память о погибших — революционный похоронный гимн («Вы жертвою пали»...) (Рид 1957: 121).

Джон Рид 3 ноября наблюдал движение колонн, выступивших против войск Керенского: «... по Загородному проспекту двигались две тысячи красногвардейцев с военным оркестром, игравшим «Марсельезу» (как верно она попадала в тон этому войску!)» (Там же: 202). Очевидно, что многие рядовые сторонники большевиков, в отличие от партийного руководства, продолжали считать «Марсельезу» «своей» песней. Один из героев повести Г. Белых «Дом веселых нищих» отпраздновал приход большевиков к власти, демонстративно поставив на граммофон пластинку с «Марсельезой» (не все члены семьи разделяли его политические пристрастия) (Белых 1930: 195).

В то же время британский журналист Ф. Прайс стал свидетелем того, как отряд выборгских рабочих, также выступивших против Керенского, покинул завод с пени-

ем «Интернационала». С оркестром, исполнявшим «Марсельезу» и «Интернационал», были встречены красногвардейцы, возвратившиеся после боев на Царскосельский вокзал (*Прайс* 1967: 170; *Грунт, Старцев* 1984: 255). О пении «Интернационала» в дни боев в Москве сообщается в письме И. Г. Эренбурга М. А. Волошину: «Проехал патриарх, кропил святой водой<...>. Навстречу ему шла рота солдат и орала «Интернационал» (*Фрезинский, Зубарев* 1996: 195).

В Москве же, на Красной площади, во время похорон участников восстания военный оркестр заиграл «Интернационал», манифестанты подхватили песню. Затем оркестр стал играть революционный похоронный марш и толпа, стоявшая с непокрытыми головами, вторила ему (*Рид* 1957: 211).

Переворот придал новый смысл песням и пению, соответственно, политизация театра получила новый импульс. 21 ноября в Мариинском театре публика почтила вставанием память генерала Н. Н. Духонина, убитого в Могилеве матросами. Требовали, чтобы оркестр исполнил траурный марш, но в театре не оказалось нот (*Финдейзен* 1918: 30). В это объяснение трудно поверить; вернее было бы предположить, что администрация и музыканты опасались репрессий со стороны новой власти.

Революционные песни прозвучали на улицах Петрограда и 5 января 1918 г., в день открытия Учредительного собрания. Упоминается о том, что демонстранты, манифестировавшие в защиту собрания, пели «Рабочую марсельезу» и «Смело товарищи в ногу». Корреспондент «Новой жизни» писал: «Пели песни и странно звучали слова «Вставай, подымайся, рабочий народ, иди на врага люд голодный», а также «В царство свободы дорогу грудью проложим себе» от манифестантов, протестующих против политики большевиков, считающих себя представителями рабочих и крестьянских масс». Демонстрантов сопровождали оркестры, в т. ч. оркестр рабочих Обуховского завода (*На улицах...* 1918). В тот же день местом новой демонстрации стал Мариинский театр. Вечером там шел «Князь Игорь», перед 3-м актом по требованию публики была исполнена «Марсельеза», вы-

слушанная стоя. Занавес был поднят и один из зрителей произнес речь (*Финдейзен* 1918: 29).

Но на самом Учредительном собрании прозвучала иная мелодия. После бурного конфликта представитель большевиков Я. М. Свердлов открыл заседание. Затем «слева» раздался призыв: «Товарищи, «Интернационал!»» (по словам М. В. Вишняка, он принадлежал И. И. Скворцову-Степанову). Социалист-революционер Н. В. Святицкий вспоминал: «Этот гимн для многих эсеров — и для меня тоже — был такой же заветной боевой песнью, как и для большевиков. Не помня себя, я вскочил и запел с ними. ... Это была величественная картина, когда все Учредительное собрание в целом, без различения фракций единодушно пело боевой гимн революционных социалистов». Возможно, на тональность воспоминаний повлияли «обстоятельства времени и места» — они были опубликованы в подцензурной советской печати в 1928 г. По-иному вспоминает этот эпизод М. В. Вишняк, работавший над своими мемуарами в условиях эмиграции: «Время от времени он (лидер эсеров В. М. Чернов — Б. К.) оборачивается лицом к членам фракции и широкой жестикуляцией силится ее вдохновить и увлечь. Поют, однако, немногие. На обоих флангах нестерпимо фальшивят. Не только поющие вразброд, по фракциям фальшивят — самый «Интернационал» в создавшейся обстановке отдает фальшью». Возможно, автор воспоминаний намеренно хотел «снизить» эпизод. Впрочем, другие участники событий также упоминали о том, что Чернов «дирижировал» фракцией. Корреспондент «Новой жизни» писал: «...у социалистов-революционеров дирижирует Чернов, у большевиков свой дирижер». По словам Ф. Ф. Раскольниковца, лидер эсеров использовал пение гимна для небольшой демонстрации: при словах «Но если гром великий грянет над сворой псов и палачей...» он сделал жест в сторону большевиков» (*Учредительное...* 1918: 4; *Вишняк* 1991: 338; *Святицкий* 1928: 225; *На улицах...* 1918; *Раскольников* 1989: 338–339). Во всяком случае, лидеры самой крупной фракции не возражали против того, чтобы символом Всероссийского Учредительного собрания стал «Интернационал».

На III съезде Советов, состоявшемся вскоре после разгона Учредительного собрания, исполнялись «Мар-

сельеза» и «Интернационал», но затем роль официально-го гимна революции переходит исключительно к «Интернационалу». Именно он сопровождает все официальные церемонии — съезды и митинги, парады и встречи революционных вождей разного ранга (так, в июне 1919 г. при прибытии К. Е. Ворошилова в штаб Н. И. Махно, считавшегося тогда союзником красных, оркестр махновцев играл «Интернационал») (Сяков 1991).

Всевозможные собрания непременно завершаются пением «Интернационала». Умеренных социалистов подобная утилизация «их» политического символа не могла не раздражать. Меньшевик Е. Ананьин вспоминал: «Потом, по сигналу, мы все поднялись и исполнили «Интернационал». Пели «это есть (а не будет) наш последний, решительный бой». Все это было пропитано невыносимой казенщиной, точно такой же, как при царях, когда заставляли подыматься при исполнении гимна «Боже, царя храни»» (Ананьин 1988: 251).

Соответственно, обязательность ритуала создает почву для демонстраций — отказ петь «Интернационал» на митингах и собраниях становится явным знаком антибольшевистских настроений — это происходит, например, в канун восстания кронштадтцев в марте 1921 г. (Кудрявцев 1996: 53).

2. Издание песен

Революционные песни пели, их стремились выучить, они становились модными. Различные же политические силы пропагандировали песни, публикуя их тексты в виде отдельных листовок и открыток. Так, например, большевистское издательство «Прибой» выпустило серию открыток с портретами Маркса, Энгельса и текстом «Интернационала» (Дрейден 1981: 131).

Революционные песни печатались и в газетах. 5 марта в первом же номере возобновленной «Правды» был опубликован текст «Интернационала», он был вновь напечатан 16 апреля, накануне первомайской манифестации. 8 марта был опубликован текст «Красного знамени», 9-го — «Похоронный марш», 10-го — «Уж красное знамя зардело», 11-го — «Кончается царство постылой зимы...» и «Машинушка», 12-го «Дружно товарищи в ногу», 6-го

апреля — «Крестьянская марсельеза», 7-го — «Варшавянка».

Интересно сопоставить в этом отношении «Правду» и меньшевистскую «Рабочую газету». 9 марта в ней был опубликован революционный похоронный марш («Вы жертвою пали...»), 11-го — «Интернационал», 18 апреля, в день первомайской демонстрации, были напечатаны «Красное знамя» и — вновь — «Интернационал». В московской меньшевистской газете «Вперед» 15-го апреля был опубликован текст «Красного знамени», 18-го «Интернационала».

Очевидно, можно утверждать, что большевики уделяли сравнительно больше внимания агитации с помощью песен (что, по-видимому, было тактически верно). Видно также, что и для большевиков и для меньшевиков «Интернационал» был важнейшим музыкальным символом.

О популярности революционных песен свидетельствует и спрос на соответствующие песенники⁶. Солдат-фронтовик в письме в редакцию меньшевистской газеты просил о посылке политических книг, «а также политических песенников, и не мешаает напомнить мотив песни, на какую старую будет сходен» (*Берестенюк* 1917). Выше уже упоминалось о том, что участники демонстраций пели малознакомые песни, заглядывая в небольшие песенники. Подобные свидетельства мы встречаем и в других источниках (*Латышский стрелок* 1917).

Удалось выявить 82 песенника, изданных в 1917 году⁷. Однако можно с уверенностью предположить, что некоторые издания остались нам неизвестными.

В целом можно выделить два типа сборников песен: собрания старых песен революционного подполья и сборники стихотворений (часто — поэтов-любителей), написанных в 1917 году после Февраля. В последнем случае стихи часто создавались под влиянием популярных песен (не обязательно революционных). Некоторые же брошюры представляли собой комбинацию двух подобных типов изданий. Кроме того, издавались и песенники традиционного типа, включавшие народные песни, цыганские и городские романсы и т. п. Показательно, что в 1917 году в них публиковались и революционные песни — это служит подтверждением их популярности.

Песни издавались самыми разнообразными издательствами. Их печатали и социалисты-революционеры (Москва, Иркутск, Слободской, Тюмень, Юрьев), и социал-демократы — меньшевики, большевики, объединенные организации (Москва, Александрия, Бийск, Екатеринбург, Казань, Красноярск, Харьков), выпустили песенники и петроградские издательства большевиков «Прибой», «Жизнь и знание». Песенники печатали и издательства всевозможных Советов и комитетов — Совета рабочих депутатов Москвы, Совета солдатских депутатов Владивостока, Секции распространения идей народовластия Гельсингфорского Совета депутатов армии, флота и рабочих, Самарского Совета крестьянских депутатов, Совета солдатских депутатов Томского гарнизона, полкового комитета 539-го Боровского полка. Как отмечалось выше, многие песенники, выпущенные партийными организациями, Советами и комитетами, издавались специально к «праздникам свободы» и 1 мая.

Но песенники выпускались и частными коммерческими издательствами. Это, само по себе, свидетельствует о популярности революционных песен — очевидно, предполагалось, что выпуск подобных брошюр будет приносить прибыль.

Не удалось обнаружить песенники, изданные конституционно-демократической партией. Очевидно, либералы не могли считать песни революционного подполья своими, собственных же политических символов они предложить не смогли.

Любопытно, что в некоторых сборниках, наряду со старыми революционными песнями, печаталось также и стихотворение В. М. Пуришкевича «В ногу, солдаты, идите», написанное после Февраля (автор, впрочем, не всегда указывался) (*Пуришкевич* 1917а: 5–6; *Пуришкевич* 1917б: 29–30)⁸. Можно предположить, что и составители, симпатизировавшие милитаристской и шовинистической позиции данного автора, не могли игнорировать популярнейшие революционные песни.

Подбор песен практически не зависел от партийной марки издательства, выпускавшего песенник. Хотя социалистические партии в 1917 году и придерживались различных, подчас враждебных позиций, они продолжа-

ли использовать один и тот же набор политических символов.

Нам удалось просмотреть 38 песенников различного типа. В 29 была напечатана «Варшавянка», в 29 — «Похоронный марш» («Вы жертвою пали...», в 27 — «Рабочая марсельеза» (во многих публикациях она озаглавлена как «Марсельеза»), в 25 — «Интернационал» («Международный гимн»), в 25 — «Дружно товарищи в ногу» («Боевой марш», «Смело товарищи в ногу»), в 25 — «Красное знамя» («Слезам залит мир безбрежный»), в 23 — «Народовольческий гимн», в 21 — «Дубинушка». По-видимому, именно эти песни перепечатывались и в тех песенниках, которые остались нам недоступными.

Насколько можно судить, именно эти песни и исполнялись особенно часто после Февральской революции. Автор обзора в «Российской музыкальной газете» в качестве наиболее популярных «гимнов свободы» также выделял «Русскую марсельезу», «Варшавянку», «Красное знамя», «Вы жертвою пали», «Смело товарищи в ногу», «Интернационал» (о музыкальных достоинствах песен он писал с большой долей пренебрежения) (L. 1917: 10–11).

О популярности этих песен свидетельствует и тот факт, что именно их мелодии и тексты использовались при создании новых песен, публиковавшихся в 1917 году. Как отмечалось выше, особой популярностью пользовалась «Рабочая марсельеза». Новых авторов вдохновляли также «Варшавянка» и «Дубинушка», к последней добавляли все новые куплеты⁹. Впрочем, при создании новых революционных песен использовался и старый гимн, появлялись подражания, типа: «Боже, народ храни» и др.

3. Время в политической культуре революции

Практически во всех песнях революционного подполья мы встречаем одни и те же смысловые блоки («Рабочая марсельеза», например, в этом отношении ничем не отличается от «Интернационала»). В первую очередь это противопоставление настоящего и будущего.

Настоящее, «старый мир» («Рабочая марсельеза») — это «мир насилия» и «вечного горя», это «тюрьма» и «неволя». Соответственно, атрибуты настоящего — «оковы» и «рабские пути», «ярмо» и «пытки». Другая

черта настоящего — «бездушный гнет»: это мир «слез» и «тяжелого труда». «Голодуха», «нищета», «иго проклятой нужды» царят в этом мире. Мрачное настоящее («мрак», «сумрак ночи», «позора тьма», «черные дни») сравнивается со старостью («дряхлый мир»), с «ужаснейшим сном» и даже с «постылой могилой». «Царские чертоги» и «золотые короны» — другие символы настоящего — своим зловещим блеском лишь оттеняют эту мрачность.

Гнету и насилию, нищете и мраку настоящего противостоит «вольное царство святого труда» («Рабочая марсельеза») — «Новый мир», «Новая жизнь грядущего»:

Дней без слез и без страданий,
 Без господ и без рабов,
 Дней, когда взамен терзаний
 Будет братство и любовь.
 («Знамя красное уж вьется»).

Будущее — это «лучший мир», «царство свободы» и «братской любви». Это время окончательной победы добра и правды, «Рабочая марсельеза» утверждала: «Сгинет зло, сгинет ложь навсегда». Грядущее — это своеобразный конец истории — наступление «свободы вечной» («Пролетарская марсельеза»). Символы будущего светлы и ярки — «заря» и «солнце», «свет» и «день».

Прорыв из мрачного настоящего в светлое будущее может и должен быть осуществлен в результате грандиозной окончательной битвы — «последней борьбы» («Рабочая марсельеза»). Неминуем «смертный», «роковой», «последний и решительный бой». Великая последняя битва нередко сравнивается с «неумолимым грозным судом» («Красное знамя»). Это «час искупления», «мгновение мести и суда», время «мести народной».

В результате последней битвы будет окончательно подавлен могущественный Враг — образ Врага присутствует во всех революционных песнях, это слово звучит в абсолютном большинстве песен. Враг — это представитель сил тьмы — «слуги тьмы» («Красное знамя»), «темные силы» («Варшавянка»).

К числу врагов относятся, в первую очередь, «начальство» и «власти». «Рабочая марсельеза» в качестве главного врага называет «царя -вампира». Другие революционные песни также призывают к борьбе с «властели-

нами», «тиранами», «самодержавием», «злым вампиром», «царями-плутократами», «самодержцем-царем», «мертвящим царизмом», «царем-батюшкой», «начальством», «слепыми вождями», «ничтожным тираном». Далее среди врагов упоминаются агенты власти — полиция, жандармы, земские начальники, «бюрократы», «судьи-палачи». В отдельных песнях среди врагов упоминаются и «попы».

Однако очень часто к Врагам песни относят и представителей социальных верхов. «Рабочая марсельеза» упоминает «богачей», «кулаков», «богатых». В других песнях враги — «господа», «фабриканты-купцы», «хозяин таровой». В некоторых же песнях в роли врага выступает «буржуазия», «власть капитала», «буржуй» («Пролетарская марсельеза», «Красное знамя — песнь народовольцев»). Составители песенника, специально изданного Московским Советом рабочих депутатов к 1 мая для солдат, имели все основания утверждать: «Победно звучат пролетарские песни в день 1-го мая, наводя страх на весь буржуазный мир» (*Варшавянка* 1917: 2).

Этический и эстетический образ врага ужасен — он отвратителен внешне и абсолютно аморален. «Рабочая марсельеза» призывает к борьбе со «злодеями», «собаками», «жадной сворой», с жиреющими «обжорами», продающими совесть и честь. Другие песни также призывают к битве с «паразитами трудящихся масс», со «сворой псов и палачей», с «супостатами», «наглецами», «пауками», «кровопийцами», «мошенниками», с «сытой сволочью»:

На воров, на собак — на богатых!
 Да на злого вампира — царя!
 Бей, губи их, злодеев проклятых!
 Засветись, лучшей жизни заря!

Так призывала «Рабочая марсельеза», наиболее популярная песня Февраля, ставшая, фактически, государственным гимном.

Результатом борьбы должна стать не просто победа над Врагом, но его тотальное уничтожение — без этого невозможно наступление «новой жизни» — «светлого будущего»:

Фабрикантов-купцов, твоих верных сынов,
 Точно пыль, мы развеем по полю,

И на место вражды, да суровой нужды
Установим мы братство и волю.
(«Машинушка»).

Да Робьен, наблюдавший за исполнением революционных песен на улицах Петрограда, иронизировал по поводу их кровожадности: «Тенора требовали голов аристократов, сопрано — голову царя, басы вообще же не желали никого щадить» (*Robien* 1967: 28).

Показательны и заглавия некоторых сборников песен: «Песни народного гнева», «Песни террора», «Песни ненависти, борьбы и мести», «Красное знамя: Песни революции — песни ненависти». Последний песенник был издан в Тифлисе, на его обложке напечатаны портреты Г. Е. Львова и А. Ф. Керенского, т. е. составители придерживались довольно умеренных взглядов, но при этом они не только издавали революционные песни, но и считали нужным усилить их эффект, дав брошюре столь свирепое название. Неудивительно, что в 1919 г. здание одесской ЧК было украшено плакатом, цитирующим «Варшавянку»: «Мы кровью народной залитые троны // Кровью наших врагов обагрим!». И. А. Бунина это заставило перечитать один из песенников 1917 г. С горечью и злостью он писал, что несколько поколений русской молодежи разжигали в себе ненависть «к помещику, к фабриканту, к обывателю, ко всем этим «кровопийцам»» (*Бунина* 1990: 97–99).

Авторы и, соответственно, исполнители песен революционного подполья отождествляют себя с братством борцов, готовых к последней битве. Показательны и названия некоторых сборников — «Песни борцов за свободу» и др. Битва освящается, культ жертвенности борцов-революционеров — романтизируется. Песни утверждают пафос активизма, энергичного преобразования общества.

Справедливо указывается, что русская революция первоначально не дала новых песен, сопоставимых по своему значению со старыми революционными гимнами (*Корнаков* 1994: 363–364). Однако попытки создания новых песенных текстов заслуживают внимания исследователей — они могут стать ценнейшими источниками для реконструкции политического сознания эпохи революции.

Выше уже отмечалось, что многие авторы открыто ориентировались на старые песни — появлялись всевозможные варианты «Марсельезы», «Варшавянки», «Дубинушки». Но и в текстах, претендующих на оригинальность, мы встречаем те же идеологические блоки: «скучному сону земли» противостоит «царство правды», «царство свободы светлой»; «руинам», «тлению» и «тьме» — «ликующий свет будущего»; «миру оков» — «царство братства». Прорыв в «новую жизнь» все так же предполагается осуществить в результате грандиозной битвы и подавления Врага. Постоянно упоминаются и враги — «палачи и грабители», «свора жестоких зверей», «позорная рать палачей», «темная рать», «народные палачи», «старые недруги», «исчадия удавов и ужей», «тираны», «безумные слепцы», «народные воры» (*Емельяненко 1917*)¹⁰.

Не должно быть никакой пощады врагу: «Пусть не гаснет народное пламя, пожирая остатки врагов!» — гласила «Народная марсельеза», написанная 23 марта прапорщиком-сапером В. Зубакиным «по желанию дружного гарнизона города Невеля» (*Зубакин 1917*: 7).

Однако в новых текстах ощущается и непосредственное влияние иных традиций. Революция воспринимается подчас как осуществление божественной воли: «Ныне свершилася воля господня» (*Шкулев 1917*: 3)¹¹. Иногда ощутимо и влияние милитаристской пропаганды эпохи Мировой войны. Это и неудивительно — некоторые авторы революционных стихов ранее писали патриотические воинственные тексты (*Шкулев 1916*: 14–15).

Но все же главное отличие новых текстов — своеобразная временная замена. Мрачное «настоящее» старых революционных песен описывается уже сейчас как «прошлое». И если ранее песни призывали к грядущей битве, то в новых песнях переживаемая революция воспринимается как время решающей, последней битвы с врагом и как начало «новой жизни». Составители одного из песенников писали: «Позади ночь, впереди: солнце, свет, свободный труд и победа!» (*Ч. 1917*: 1). Для поэтов, создававших новые тексты после Февраля, «светило любви» уже восходит, «заря золотая» уже засияла, счастье уже идет к угнетенным¹².

Еще более показательно, что после революции менялся и текст старых песен, их стали исполнять по-иному, в них также «решительная битва» уже переживается. Исследователь песен эпохи революции отмечает: «В некоторых, созданных ранее, песнях время действия переводилось из настоящего в прошедшее. Так, если ранее пелось “Все, чем держатся их троны”, то после революции стали петь — “Все, чем держались троны”, “Все, чем держались тираны”» (*Миронец* 1988: 68). При исполнении «Дубинушки» время менялось: «Но настала пора и проснулся народ» (ранее, соответственно, пели «настанет» и «проснется») (*Полищук* 1970: 179). Из будущего в настоящее были переведены и сроки революционного похоронного марша: «... и пал произвол, и восстал весь народ!» (*Кани-Новикова* 1968: 84).

Для многих участников революции настоящее — это уникальное, особое, сакральное время, это конечный момент всего предшествующего развития. Подобное ощущение настоящего мы встречаем в различных источниках, в т. ч. в речах А. Ф. Керенского: «Мы живем в великое время, о котором историки будут писать многие книги, о котором будут слагаться легенды и песни, о котором наши будущие потомки будут с завистью говорить, что им не удалось жить в наше время», — говорил «народный министр» в мае 1917 г. на крестьянском съезде (*Керенский* 1917а: 6; 1917б: 13, 14; 1917в: 16).

Заключение

Особенностью дореволюционной России было существование политической контрсистемы — революционного подполья, структуры которого воспроизводились на протяжении нескольких десятилетий. Субкультура подполья смогла создать ряд важных политических символов, с помощью которых осуществлялась своеобразная революционная социализация — революционная традиция передавалась следующим поколениям, распространяясь затем на менее образованные слои населения. Процесс символотворчества особенно интенсивно шел до революции 1905 года, наиболее популярные песни появились уже к этому времени. На создание песен влияла традиция международного революционного и социалистического движения.

тического движения — многие тексты были созданы под воздействием французских и польских песен («Марсельеза», «Варшавянка», «Красное знамя»), хотя русские варианты подчас отличались от оригиналов, тема социальной борьбы была в них усилена.

Создатели текстов революционных песен оперировали религиозными образами («силы тьмы», «последний суд»). Подобные символы были близки массам, для которых, собственно, песни и предназначались. С другой стороны, само социалистическое движение того времени было своеобразным суррогатом религии, поэтому осознанное и неосознанное использование христианских образов было вполне логичным. Социалистическая утопия наследовала многие черты старых эсхатологических утопий, соединяя их с концепцией прогресса, особенно ярко это проявлялось в русских революционных песнях.

В 1917 г. революционные песни существенно влияли на формирование политического сознания, культуры политизирующихся масс. Это влияние можно сопоставить с воздействием народнической поэзии на радикальную молодежь 70–80-х годов XIX века. В это время к идейным спорам присоединилось совместное чтение стихов и пение песен, ставших необходимой принадлежностью революционных собраний (Лотман 1969: 106). Участница либерального движения А. В. Тыркова-Вильямс (в 1917 г. член ЦК партии кадетов) вспоминала о своей юности: «Мы думали стихами.<...> То, что теперь называют липким словом лозунги, для нас было облечено в гармоническую музыкальную оболочку». Ее сестра приносила в церковь вместо молитвенника маленькую книжечку стихов, издание «Народной воли»: «Во время обедни она раскрывала принесенный с собой томик стихов и, как другие читают молитвы, читала призывы к бунту и террору, хотя по природной своей кротости была неспособна даже муху обидеть. Мне, маленькой гимназистке, это казалось необыкновенно смело и умно» (Тыркова-Вильямс: 38, 171). Функция замещения религии проявляется здесь особенно ярко.

Для политизирующихся рабочих конца XIX — начала XX века эту роль играли революционные песни. Они становились своеобразным психологическим и культур-

ным мостом, связывающим их с культурой радикальной интеллигенции: «Песня сближала и роднила нас с рабочими, с народом», — вспоминала одна из пропагандисток. Именно яркие политические символы интересовали ее аудиторию: «Бывало, придешь на занятия — в программе тема «Падение мелкого ремесла», а рабочие наточили карандаши и просят продиктовать им «Марсельезу» или «Интернационал». — Мы, — говорили они, — эту тему — о падении мелкого ремесла, хорошо знаем, а вы лучше научите нас революционным песням» (*Эссен* 1955: 10).

Политические символы стали важным инструментом самоидентификации и самоорганизации: с помощью красных флагов и песен толпы превращались в политические демонстрации, зрители — в активных участников событий. Организаторы демонстраций специально призывали к пению, это отражено, например, в соответствующих листовках.

При этом текст песен воспринимался буквально — как набор актуальных политических лозунгов. Неудивительно, что песни часто цитируются в прокламациях¹³. Накануне Февральской революции в поселке Шостка Черниговской губернии распространялась листовка: «Так вставай, поднимайся рабочий народ! Вставай на борьбу, голодный люд, вперед, вперед» (*Бурджалов* 1971: 83–84). Как видим, автор цитирует «Рабочую марсельезу».

После Февраля строки песен продолжают рассматриваться как лозунги; они появляются, например, на знаменах. Так, на первомайском знамени 82-го пехотного запасного полка имелась надпись, цитирующая «Варшавянку»: «Братский союз и свобода — вот наш девиз боевой» (*Базанов* 1988: 61).

Можно предположить, что именно политические символы, особенно песни, повлияли на формирование политической культуры масс, «проснувшихся к политической жизни» после Февраля. Во-первых, именно усвоение (и неоднократное повторение) политических символов было, как правило, начальной фазой политизации, во-вторых, символы оказывали на неофитов политической жизни особое эмоциональное и эстетическое воздействие. При этом в политической жизни страны домини-

ровала социалистическая символика: субкультура революционного подполья заняла исключительное, практически монопольное положение. Либералы не смогли предложить конкурентноспособной системы политических символов. П. Н. Милюков позднее писал: «Партия народной свободы сознавала всю опасность крутого разрыва с политической символикой прошлого» (Милюков 1993: 171; см. также: Stites 1979: 82). Однако национальная символика считалась «старорежимной», попытки организации демонстраций под трехцветным флагом оценивались даже либеральной печатью как «контрреволюционные», красный флаг стал фактически государственным флагом. Автор «Русской музыкальной газеты» писал: «Между тем, как национальный флаг был заменен социалистическим, или анархическим красным, так и назначение гимна у нас исполняет “Марсельеза”» (L. 1917: 9).

Рядовые активисты, вовлеченные в политику Февралем, описывали сложнейшую политическую ситуацию с помощью образов революционных песен. При этом отношение к ним было особым. Приобщение к политической жизни в условиях свержения казавшегося неизбежным режима было серьезным переживанием, сопоставимым с обращением в новую веру. К тому же в условиях России революция была и грандиозным религиозным переворотом. Соответственно, массовое политическое сознание было синкретичным, переплетаясь с моральными и религиозными воззрениями. Поэтому отношение к политическим символам достигало религиозного напряжения.

Обещание быстрого, немедленного наступления «светлого будущего», типичное для сознания революционных эпох, порождало завышенные ожидания. Многие энтузиасты революции были носителями весьма специфичного сознания, они воспринимали происходящее как уникальную эпоху — наступление «новой жизни». Однако возникало весьма острое противоречие между ожиданиями и усложняющейся политической, социальной, экономической обстановкой. Образы революционной символики указывали выход: все более последовательная и решительная борьба с Врагом. Пропаганда социалис-

тов, социалистическая символика указывала на главного врага — буржуазию.

Многих представителей радикальной интеллигенции это не могло не пугать. Известный библиограф И. В. Владиславлев писал в предисловии к сборнику революционных песен: «Свободный народ будет петь песни свободы, сложенные предыдущими поколениями борцов, <...> но пути, которыми он будет идти к светлому будущему, будут у него свои, отличные от тех, которыми приходилось идти прошлым поколениям. Народ <...> не пойдет дорогой крови и насилия, на которую толкала его раньше рука правящих странюю палачей и обезумевших от крови деспотов» (Владиславлев 1917: 4). Данное высказывание ярко иллюстрирует положение радикальной интеллигенции: создавая и распространяя систему революционных символов, утверждая ее монополию, они, вместе с тем, стремились ограничить ее воздействие. Стремление приостановить «углубление» революции противоречивым образом сочеталось с культивированием революционной ментальности, что не могло не привести к дальнейшему революционизированию общества и сползанию к гражданской войне.

Примечания

¹ Свои «марсельезы» существовали и у различных народов Российской империи. В 1917 г. появились и ее национальные пролетарские версии — см.: Миронец, Солтановська 1985: 61–62.

² Примером может служить «Марсельеза оборонцев» (Логинов 1917); см. также: Дымициц 1936: 282–295; Ненароков 1992: 83, 214.

³ См.: Граммофонный мир. 1917. № 6–7. С. 6–9, 14–15; 38. С. 8–11.

⁴ Там же см. о попытках создания нового гимна.

⁵ О демонстративном исполнении «Боже, царя храни» см. также: Бурджалов 1967: 132; Wildman 1980: 225.

⁶ Спрос на песенники пыталось использовать в своей пропаганде германское командование. Издательство берлинской газеты «Русский вестник», выпускавшейся немецкими властями для российских военнопленных в Германии, напечатало песенник с нотами для балалайки (само издание нам не удалось просмотреть: подбор песен неясен). Брошюра использовалась в 1917 г. для фронтовой пропаганды. В конце мая — начале июня только на участке 2-й баварской ландверной дивизии, дислоцированной в Латвии, в русские окопы разными способами переправлялось по несколько десятков песенников в день. Немецкие разведчики доносили, что русские солдаты встретили песенник «с

пением и радостью» (*Баварский военный архив*. Мюнхен. Фонд 2-й ландверной дивизии. Оп. 5. Д.2,9).

⁷ Источники: Книжная летопись за 1917 год, картотеки РНБ, каталоги издательств. Подробный список изданий песенников см.: *Миронец* 1988: 167–174.

⁸ По-видимому, впервые стихотворение было опубликовано в военном офицозе «Русский инвалид» (*Пуришкевич* 1917в).

⁹ См.: *Долин* 1917; *Холмский* 1917: 3; *В-н Ив.* 1917: 7; *Салтыков* 1917). На Украине в годы Гражданской войны появился даже «Бандитский Интернационал» (*Білий* 1925: 32). Бойцы ижевско-воткинской дивизии белых, состоявшей из участников народного антибольшевистского восстания, пели песню, сложенную на мотив «Варшавянки» (*Кобзев* 1995: 177). Еще одна их песня использовала мелодию «Интернационала» (сообщено И. И. Кобзевым).

¹⁰ См. также сб. песен: *Песни Великой Русской революции*. М., 1917. С. 4, 5; *Вперед: Сборник революционных песен*. Б.м., 1917. С. 8, 9, 11–12, 13, 14; *Вы жертвою пали...* М., 1917. С. 5–8; *Гражданские песни*. Пг., 1917. С. 1–3; *Новый сборник свободных песен «Пролетарий»*. Барнаул, 1917. С. 7, 24–25.

¹¹ На обл. сборника, в котором было опубликовано стихотворение, характерный заголовок: «Долго мы ждали свободы святой».

¹² См. сборник: «Вперед». Б.м., 1917. С. 9, 10, 13.

¹³ См., например: *Сыромятникова* 1939: 88, 142, 175, 186, 189, 200, 231, 259.

Библиография

А.С. 1917 — *А.С.* Манифестация рабочих // *Правда*. 1917. 23 апр. (Здесь и далее датируется по старому стилю).

А-ин 1917а — *А-ин* М. С. А. Ф. Керенским по фронту // *Русский инвалид*. 1917. 27 июня.

А-ин 1917б — *А-ин* М. Наступление: (С. А. Ф. Керенским по фронту) // *Русский инвалид*. 1917. 1 июля.

Ананьин 1988 — *Ананьин* Е. Из воспоминаний революционера: 1905–1933 // *Меньшевики*. Бенстон (Вермонт), 1988. С. 180–252.

Арцыбашев 1917 — *Арцыбашев* М. Марсельеза и Интернационал: Из статьи М. Арцыбашева в «Свободе» // *Рампа и жизнь*. 1917. № 22. С. 8–9.

Базанов 1988 — *Базанов* С. Н. Революционное движение в военных округах: Март 1917 — март 1918 г. / *Сост.* С. Н. Базанов. М., 1988.

Белых 1930 — *Белых* Г. Дом веселых нищих. Л., 1930.

Беспалов 1927 — *Беспалов* В. Театры в дни революции. Л., 1927.

Верестенюк 1917 — *Верестенюк* // *Рабочая газета*. 1917. 11 мая.

Білий 1925 — *Білий* В. Коротенькі пісні («частушки») років 1917–1925 // *Етнографічний вісник*. Київ, 1925. Кн. 1. С. 22–36.

Блок 1921 — *Блок* А. А. Последние дни императорской власти. Пг., 1921.

Брумберг 1917 — *Брумберг* С. Батальоны смерти // *Вперед*. 1927. 6 июля.

Бунин 1990 — Бунин И. А. Окаянные дни. М., 1990.

Бурджалов 1967 — Бурджалов Э. Н. Вторая русская революция: Восстание в Петрограде. М., 1967.

Бурджалов 1971 — Бурджалов Э. Н. Вторая русская революция: Москва, фронт, периферия. М., 1971.

Варшавянка 1971 — Варшавянка: Польская революционная песня // Песни революции. М., 1917. С. 2–3.

Васильев 1994 — Васильев В. С. Заключительные слова перед закрытием конференции // Меньшевики в 1917 году. Т. 1: От января до июльских событий. М., 1994. С. 442–443.

Вишняк 1992 — Вишняк М. В. Созыв и разгон Учредительного собрания // Анин Д. Октябрьский переворот: Революция 1917 года глазами ее руководителей: Воспоминания русских политиков и комментарий западного историка. М., 1992. С. 336–347.

Владиславлев 1917 — Владиславлев И. Предисловие // Песни революции и свободы. Вып. 1. М., 1917. С. 3–5.

В-н Ив. 1917 — В-н Ив. Свободная Дубинушка // В-н Ив. Новые вольные песни. Пг., 1917. С. 7.

Всероссийская 1917 — Всероссийская конференция // Правда. 1917. 2 мая.

Гиппиус 1929 — Гиппиус З. Н. Синяя книга: Петербургский дневник. 1914–1918. Белград, 1929.

Гиппиус, Ширяева 1965 — Гиппиус Е., Ширяева П. Рабочая марсельеза // Биография песен. М., 1965. С. 53–73.

Грунт, Старцев 1984 — Грунт А. Я., Старцев В. И. Петроград — Москва, июль — ноябрь 1917. М., 1984.

Джапаридзе 1917 — Джапаридзе П. Поездка в Кронштадт // Пролетарий. 1917. 15 окт.

Долин 1917 — Долин С. Новая песня: (На мотив «Варшавянки») // Правда. 1917. 10 марта.

Дорогов 1982 — Дорогов А. А. О взятии Зимнего дворца // В дни Октября: Воспоминания участников Октябрьского вооруженного восстания в Петрограде. Л., 1982. С. 259–266.

Дрейден 1981 — Дрейден С. Д. Музыка — революции. М., 1981.

Дымшиц 1936 — Дымшиц А. Л. О «рабочих» марсельезах: Из истории пролетарской гимнологической поэзии в России // Советский фольклор. 1936. № 4–5. С. 281–297.

Дюбуа. Революция... — Дюбуа А. Э. Революция в Петрограде // Архив Института социальной истории (Амстердам). Фонд А. Э. Дюбуа.

Емельянченко 1917 — Емельянченко И. На зов грядущего // Единство. 1917. 28 марта.

Залежский 1987 — Залежский В. Н. Из воспоминаний подпольщика // Октябрю навстречу: Воспоминания участников революционного движения в Петрограде в марте — октябре 1917 г. Л., 1987. С. 41–58.

Знаменский 1964 — Знаменский О. Н. Июльский кризис 1917 года. М.; Л., 1964.

Знаменский 1987 — Знаменский О. Н. Питерские рабочие и Великий Октябрь. Л., 1987.

Зубакин 1917 — Зубакин Б. Народная Марсельеза: Написанная по желанию дружного гарнизона города Невеля // Новый сборник свободных песен «Пролетарий». Барнаул, 1917. С. 7.

Иванов 1958 — Иванов Г. А. Шестой съезд РСДРП(б), август 1917 г.: Протоколы / Под общей ред. Г. А. Иванова. М., 1958.

Иоффе 1995 — Иоффе Г. З. Семнадцатый год: Ленин, Керенский, Корнилов. М., 1995.

Канн-Новикова 1968 — Канн-Новикова Е. Вы жертвою пали в борьбе роковой. М., 1968.

Кедров 1987 — Кедров М. С. Всероссийская конференция военных организаций РСДРП(большевиков) // Октябрю навстречу: Воспоминания участников революционного движения в Петрограде в марте — октябре 1917 г. Л., 1987. С. 147–166.

Керенский 1917а — Керенский А. Ф. Голос первого народного министра к крестьянам и рабочим о земле и воле. Пг., 1917.

Керенский 1917б — А. Ф. Керенский об армии и войне. Одесса, 1917.

Керенский 1917в — Керенский А. Ф. Приказы и речи первого русского военного министра-социалиста А. Ф. Керенского. Б. м., 1917.

Керенский 1917г — Речи А. Ф. Керенского. Киев, 1917.

Кирпичников 1986 — Кирпичников Т. И. Восстание лейб-гвардии Волынского полка в феврале 1917 г. // Крушение царизма: Воспоминания участников революционного движения в Петрограде (1907 — февраль 1917 г.). Л., 1986. С. 300–314.

Князев 1992 — Князев Г. А. Из записной книжки русского интеллигента за время войны и революции. 1915–1922 // Русское прошлое. 1992. Кн. 2. С. 97–199.

Кобзев 1995 — Кобзев И. И. Свидетельства и документы // Памятники Отечества. 1995. № 1–2. С. 175–182.

Колбин 1987 — Колбин И. Н. Кронштадт от февраля до корниловских дней // Октябрю навстречу: Воспоминания участников революционного движения в Петрограде в марте — октябре 1917 г. Л., 1987. С. 197–215.

Кондратьев 1986 — Кондратьев Т. К. Воспоминания о подпольной работе // Крушение царизма: Воспоминания участников революционного движения в Петрограде (1907 — февраль 1917 г.). Л., 1986. С. 277–285.

Корнаков 1994 — Корнаков П. К. Символика и ритуалы революции 1917 г. // Анатолия революции: 1917 год в России. Массы, партии, власть. СПб., 1994. С. 356–365.

Крастынь 1972 — Крастынь Я. П. История латышских стрелков (1915–1920). Рига, 1972.

Кронштадтцы 1917 — Кронштадтцы в Сестрорецке // Пролетарий. 1917. 18 авг.

Кудрявцев 1996 — Кудрявцев И. Кронштадт в марте 1921 г. // Отечественные архивы. 1996. № 1. С. 48–76.

Л. — Л. Новые гимны и песни свободы // Русская музыкальная газета. Библиографический листок. 1917. № 19–20. С. 9–12.

Л. Ив. 1917 — Л. Ив. Солдат на побывке. Пг., 1917.

Ладыженский 1917а — Ладыженский В. Марсельеза // Пролетарский гимн и другие песни свободы. М., 1917. С. 10–13.

Ладыженский 1917б — <Ладыженский В.>. Марсельеза // Песни революции и свободы. Вып. 1. М., 1917. С. 19–20.

Ладыженский 1917в — Ладыженский В. Марсельеза: Национальный французский гимн // Под красным знаменем: Сб. революционных песен. Вып. 2. Армавир, Архангельск, 1917. С. 5–6.

Ладыженский 1917г — <Ладыженский В.>. Марсельеза: С фр. // Песни труда и борьбы. Вып. 1. М., 1917. С. 26–28.

Латышский стрелок 1917 — Латышский стрелок. Парад революции // Русский инвалид. 1917. 28 июня.

Логинов 1917 — Логинов И. Марсельеза оборонцев // Правда. 1917. 22 апр.

Лотман 1969 — Лотман Л. М. Демократическое направление в русской поэзии 50–70-х годов // История русской поэзии. Т. 2. Л., 1969. С. 78–123.

Львов-Рогачевский 1917 — Львов-Рогачевский В. Л. Предисловие // Социалисты о текущем моменте: Материалы Великой революции. 1917 г. М., 1917. С. I–XII.

М. 1917 — М. Орел: <Письмо> // Солдат — гражданин. 1917. 23 марта.

Марсельеза... 1917 — Марсельеза вместо гимна // Русское слово. 1917. 19 марта.

Махно 1992 — Махно Н. И. Воспоминания. М., 1992.

Милюков 1993 — Милюков П. Н. При свете двух революций // Исторический архив. 1993. № 1. С. 145–182.

Миронец 1988а — Миронец Н. И. Публикация сборников революционных песен в 1917–1922 г. // Археографический ежегодник за 1987 год. М., 1988. С. 65–72.

Миронец 1988б — Миронец Н. И. Революционная поэзия Октября и гражданской войны как исторический источник. Киев, 1988.

Миронец, Солтановська 1985 — Миронец Н. И., Солтановська Т. Г. Французська політична пісня в революціонному русі Росії // Український історичний журнал. 1985. № 11 (269). С. 89–96.

Митинг... 1917 — Митинг об учредительном собрании // Рабочий путь. 1917. 7 окт.

Михайловский 1993 — Михайловский Г. Н. Записки: Из истории российского внешнеполитического ведомства. 1914–1920. Кн. 1. М., 1993.

Н. А. 1917 — Н. А. Марсельеза // Русский инвалид. 1917. 2 июня.

На улицах... 1918 — На улицах Петрограда // Новая жизнь. 1918. 6 янв.

Ненароков 1992 — Ненароков А. П. Яичница всмятку, или Несерьезно о серьезном: Над кем и чем смеялись в России в 1917 году. М., 1992.

Новые... 1917 — Новые песни — старые дела // Русская музыкальная газета. 1917. № 15–16. Стлб. 322–323.

Нутрихин 1962 — Нутрихин А. И. Песни русских рабочих // Песни русских рабочих (XVII — нач. XX). М.; Л., 1962. С. 5–38.

Ольминский 1917 — Ольминский М. С. Красное знамя // Правда. 1917. 10 марта.

Оськин 1931 — Оськин Д. П. Записки прапорщика. М., 1931.

Панкратов 1917 — Панкратов А. Поездка А. Ф. Керенского // Русское слово. 1917. 20 мая.

Петроградская... 1917 — Петроградская хроника // Известия Петроградской городской думы. 1917. № 3–4. С. 135–214.

Петроградские... 1917 — Петроградские события // Вперед. 1917. 6 июля.

Полищук 1970 — Полищук Н. С. Отражение самосознания рабочих в их песенном репертуаре // Российский пролетариат: Облик, борьба, гегемония. М., 1970. С. 163–180.

Поссе 1991 — Поссе В. А. От февраля до Бреста: Воспоминания // Русское прошлое. 1991. Кн. 1. С.173–251.

Прайс 1967 — Прайс Ф. Мои воспоминания о русской революции: Фрагмент из книги // Об Октябрьской революции: Воспоминания зарубежных участников и очевидцев. М., 1967. С. 161–176.

Приезд... 1917 — Приезд Н. Ленина // Правда. 1917. 5 апр.

Пуришкевич 1917а — Пуришкевич Н. Походный марш // Песни свободной России. М., 1917. С. 5–6.

Пуришкевич 1917б — Пуришкевич Н. Походный марш // Песни свободы. Вып.1. Армавир, 1917. С. 29–30.

Пуришкевич 1917в — Пуришкевич Н. Походный марш // Русский инвалид. 1917. 9 марта.

Работницы... 1917 — Работницы отстаивают большевистское знамя // Рабочий путь. 1917. 28 сент.

Раскольников 1917 — Раскольников Ф. Революционный Кронштадт // Правда. 1917. 15 апр.

Рид 1957 — Рид Д. 10 дней, которые потрясли мир. М., 1957.

Рябов 1986 — Рябов Н. Ф. Долой царя // Крушение царизма: Воспоминания участников революционного движения в Петрограде (1907 — февраль 1917 г.). Л., 1986. С. 257–276.

Салтыков 1917 — Салтыков Е. На мотив «Варшавянки» // Вперед. 1917. 27 авг.

Самохин 1929 — Самохин И. Д. Воспоминания крестьянина И. Д. Самохина // 1917 год в деревне: Воспоминания крестьян. М.;Л., 1929. С. 64–67.

Свифт 1994 — Свифт Э. Культурное строительство или культурная разруха?: (Некоторые аспекты театральной жизни Петрограда и Москвы 1917 г.) // Анатомия революции. 1917 год в России: Массы, партии, власть. СПб., 1994. С. 394–405.

Свобода... 1917 — Свобода на фронте // Правда. 1917. 19 марта.

Святицкий 1928 — Святицкий Н. В. 5–6 января 1918 года: Из воспоминаний бывшего эсера // Новый мир. 1928. № 2. С. 220–228.

Смирнов 1994 — Смирнов Н. Н. На переломе: Российское учительство накануне и в дни революции 1917 года. СПб., 1994.

Соболев 1973 — Соболев Г. Л. Революционное сознание рабочих и солдат. Л., 1973.

Соболева, Артамонов 1993 — Соболева Н. А., Артамонов В. А. Символы России. М., 1993.

Сорокин 1991 — Сорокин П. А. Долгий путь: Автобиографический роман. Сыктывкар, 1991.

Сталин 1917 — Сталин К. Демонстрация протеста // Правда. 1917. 3 июля.

Стасова 1957 — Стасова Е. Д. Страницы жизни и борьбы. М., 1957.

Стасова 1967 — Стасова Е. Д. Воспоминания. М., 1969.

Стеклов. Дневник — Стеклов В. А. Дневник // СПб. отд. Архива Академии наук. Ф. 162. Оп. 3. Д. 168.

Столыпин 1992 — Столыпин А. А. Записки драгунского офицера, 1917 — 1920 г. // Русское прошлое. 1993. Кн. 3. С. 14–15.

Сурков 1982 — Сурков Е. Н. Взятие Зимнего // В дни Октября: Воспоминания участников Октябрьского вооруженного восстания в Петрограде. Л., 1982. С. 253–258.

Суханов 1991 — Суханов Н. Н. Записки о революции. Т. 1–2. М., 1991.

Сыромятникова 1939 — Сыромятникова М. А. Первое мая в царской России, 1890–1916 гг.: Сб. документов. М., 1939.

Съезд... 1917 — Съезд советов Северной области // Рабочий путь. 1917. 15 окт.

Сяков 1991 — Сяков Ю. Под знаменем черным гигантской борьбы // Час пик. 1991. 24 авг.

Телеграммы... 1917 — Телеграммы // Русский инвалид. 1917. 11 марта.

Тревожные... 1917 — Тревожные события дня // Дело народа. 1917. 4, 5 июля.

3-й съезд... 1917 — 3-й съезд Партии Социал.-революционеров // Труд. 1917. 6 июля.

Троцкий 1990 — Троцкий Л. Д. Моя жизнь: Опыт автобиографии. Т. 2. М., 1992.

Тыркова-Вильямс — Тыркова-Вильямс А. То, чего больше не будет. Париж, б. г.

Учредительное... 1918 — Учредительное собрание: Стенографический отчет. Пг., 1918.

Финдейзен 1917а — Финдейзен Н. Оркестровый отдел // Русская музыкальная газета. 1917. № 17–18. Стлб. 358.

Финдейзен 1917б — Финдейзен Н. Разные известия // Русская музыкальная газета. 1917. № 17–18. Стлб. 378–380; № 21–22. Стлб. 397–398.

Финдейзен 1918 — Финдейзен Н. Разные известия // Русская музыкальная газета. 1918. № 1–2. Стлб. 29–30.

Флеровский 1982 — Флеровский И. П. Большевистский Кронштадт в 1917 // В дни Октября: Воспоминания участников Октябрьского вооруженного восстания в Петрограде. Л., 1982. С. 231–238.

Фрезинский, Зубарев 1996 — Фрезинский Б., Зубарев Д. Эренбург, Савинков, Волошин в годы смуты // Звезда. 1996. № 2. С. 195.

Хабас 1927 — Хабас Р. Первое мая в России в 1917 году // Пролетарская революция. 1927. № 15 (64). С. 20–39.

Холмский 1917 — Холмский Ф. Вперед // Песни свободы. Вып. 2. Армавир, 1917. С. 3.

Церетели 1963 — Церетели И. Г. Воспоминания о февральской революции. Кн. 2. Париж, 1963.

Ч. 1917 — Ч. 1914 год // Гражданские песни. Пг., 1917. С. 1.

Шаляпин 1917а — Шаляпин Ф. И. Свободный гражданин // Песни и гимны свободной Росси. М., 1917. С. 12–13.

Шаляпин 1917б — Шаляпин Ф. И. Свободный гражданин // Песни свободы. Вып. 2. Армавир, 1917. С. 17.

Шкулев 1916 — Шкулев Ф. Что ты кайзер... // Спиите. орлы боевые. М., 1916. С. 14–15.

Шкулев 1917 — Шкулев Ф. Ныне свершилася воля Господня // Песни Великой русской революции. М., 1917. С. 3.

Шляпников 1922 — Шляпников А. Г. Семнадцатый год. М., 1922.

Шульгин 1989 — Шульгин В.В. Дни: 1920. Записки. М., 1989.

Энгельгардт. Февральская... — Энгельгардт Б. А. Февральская революция // ОР РНБ. Ф. 1052. Оп. 1. Ед. хр. 32.

Эренбург 1961 — Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. Кн. 1–2. М., 1961.

Эссен 1995 — Эссен М. Песни революционного подполья // Советская музыка. 1995. № 12. С. 7–10.

Ezergailis 1974 — Ezergailis A. The 1917 Revolution in Latvia. New York, London, 1974.

Pethybridge 1994 — Pethybridge R. Witnesses of the Russian Revolution. London, 1994.

Robien 1967 — Robien L., de. The Diary of Diplomat in Russia: (1917–1918). London, 1967.

Stites 1979 — Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Live in Russian Revolution. New York; Oxvord, 1979.

Wildman 1980 — Wildman A. The End of the Russian Imperial Army. Princeton, 1980.

*М. Н. Золотоносов
С.-Петербург*

Парк тоталитарного периода¹ и советская садово-парковая скульптура 1930-х годов: (номенклатура, семантика, культурный контекст)

ПАРК ТОТАЛИТАРНОГО ПЕРИОДА, относясь к системе отмеченных (сверхупорядоченных) топосов², выполнял три основных функции.

Первая — это просветительская визуализация мифа о новой действительности, обучение лжи как новой системе символики, что порождало «учительный» характер Парка. «С точки зрения тоталитарной эстетики, искусство не только пассивно отражает жизнь, но и активно воздействует на сознание, являясь в конечном счете могучим орудием формирования новых людей. Последнее было целью, и на осуществление ее во всех тоталитарных странах бросались гигантские материальные и духовные ресурсы. <...> Пропаганда вещала, а искусство демонстрировало в конкретных образах, что новый человек с его исключительными качествами уже родился <...> (Голомиток 1994: 198)³.

Напрашивается аналогия со временем Петра I, по приказанию которого в 1705 г. в Амстердаме была издана книга «Символы и эмблемы», затем много раз переиздававшаяся. «Книга эта, — указывает Д. С. Лихачев, — давала образцы для символической системы садов, садовых украшений, фейерверков, триумфальных арок, скульптурных украшений зданий и т. д. Это был «букварь» новой знаковой системы, сменившей существовавшую до того церковную. Петр в своей попытке перевести мыш-

ление русских людей в европейскую мифологическую и эмблематическую систему, что было крайне необходимо для установления более тесных культурных контактов с Европой, совершенно правильно для своего времени стремился сделать привычной для русских образованных людей античную мифологию и воспользовался для этого наиболее сильно воздействующим искусством — садово-парковым. Его Летний сад был своего рода «академией», в которой русские люди проходили начатки европейского образования. <...> Сад сам по себе был книгой, и чтение в саду было почти обязательным занятием начиная со Средних веков. Книги клались на скамейки перед приходом гостей со времени Ренессанса. Петр предложил нечто более простое и удобное: скульптурные группы басен «Эзопа» (Лихачев 1982: 122, 125–126).

Тоталитаризм обучал тому, на чем основывался сам, — утопии. Одним из прообразов Парка являлся четвертый сон Веры Павловны — описание Царства Небесного, в котором, с одной стороны, утверждалась концепция любви как генератора энергии (что потом заставляет активно участвовать в социальной жизни)⁴, а, с другой, описывался ежедневный бал с сексуальными наслаждениями, самозабвенное шумное веселье, венчающее каждый рабочий день. «Только такие люди могут вполне веселиться и знать весь восторг наслажденья! Как они цветут здоровьем и силою, как стройны и грациозны они, как энергичны и выразительны их черты! Все они — счастливые красавцы и красавицы, ведущие вольную жизнь труда и наслаждения, — счастливицы, счастливицы!» (Чернышевский 1975: 289)⁵.

Именно по этой модели, на тех же коммунальных принципах и был задуман ЦПКиО: предполагалось в идеале, что рабочие будут посещать его каждый день после работы. В образцовых отзывах посетителей Парка так и утверждалось⁶. Парк мыслился не просто как место отдыха, организованного государством досуга, но и нового, правильно(научно) организованного быта. Ведь даже элементарные гигиенические (душ) и физкультурно-оздоровительные мероприятия вне Парка были недоступны⁷. В Парке же быт оказывался вдвойне правильным с учетом коллективизма, полной

коммунальности (коммунальными были даже полотенца и трусы, выдававшиеся нищим посетителям в период карточной системы).

Детям предназначались детские **сады**; детям изрядного возраста — ПАРКИ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА. И то, и другое было местом «утопической социализации»⁸.

Итак, Сталин переводит мышление русских, точнее, советских людей в новую для них тоталитарно-сталинистскую мифологическую систему, также предлагая для ее постижения парк и скульптуры, сначала гипсовые копии с античных, а потом и советские, которые поставили рядом с античными. Новый визуальный язык настойчиво внедряли, подавляя старей. Ведь «массу делает массой общение на языке власти» (*Надточий* 1989а: 116), а власть была озабочена вытеснением из сознания людей христианских мифологем, образов Креста и Христа, греха и искупления, которые подменяли симулякрами античной скульптуры.

В СССР образцово-учительных Парков («метаПарков») было два: Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ) и Центральный парк культуры и отдыха (ЦПКиО), с 26 сентября 1932 г. — имени М. Горького⁹. Первый имел более строгий и официальный характер (см. превосходное издание: *Жуков* 1955), второй — более свободный и раскованный. Но **учительность** содержалась в обоих¹⁰. Скажем, «Пограничнику» работы П. А. Баландина (ВСХВ, павильон «Дальний Восток»¹¹) в ЦПКиО обязательно находились соответствия в виде «Пионера с винтовкой» и «Пионерки с противоголом» (оба — 1936) А. П. Телятникова¹². Существенным отличием ЦПКиО от ВСХВ было наличие обнаженного тела в скульптурных изображениях. Что же касается обучающего характера символики, то она содержалась даже в «Девушке с веслом» — украшении центрального фонтана ЦПКиО: весло отсылало в «школу народной гребли» и на станцию проката лодок¹³.

Своей первой функцией Парк напоминает о духе Эллады и об афинской агоре, которая имела несколько функций, и в том числе идейно-воспитательную: «скульптура и храмы, расположенные на агоре, служили социально-политическим целям полиса» (*Мэтро* 1983: 12).

В Парке скульптура дополнялась читальнями — храмами XX века (ср. с тем, что книги в садах клалась на скамейки перед приходом гостей со времен Ренессанса): «На территории Парка имеется целая сеть библиотек-читален. <...> Кроме основного помещения, рассчитанного на 300 чел., при этой читальне имеется особая комната (на 75 чел.) тихого чтения <...>» (*Путеводитель* 1930: 29). Всего было 9 читален на 1475 чел. «Во всех читальнях имеются периодические издания (газеты, журналы) и книги по разнообразным отраслям знания и искусства, преимущественно, однако, массовая литература политико-просветительного характера и новинки художественной литературы» (*Путеводитель* 1930: 29–30)¹⁴.

Другим следствием «учительности» стали распространенные в ЦПКиО «развивающие» игры, скажем, игра «Винтовка»: «Массовик-организатор громко называет части винтовки. При каждом названии играющие поднимают правую руку и громко говорят: «есть». Массовик-организатор убыстряет чередование названий и неожиданно вставляет какое-либо слово, рифмующееся с предыдущим, но не имеющее отношения к винтовке» (*Картотека* 1936: серия VI «Спокойные групповые игры». Карт. 7). В серии III «Литературные игры» тренировалось знание русских и советских писателей, русских литературных пословиц, героев литературных произведений и т. п.¹⁵.

Наконец, «учительность» Парка распространялась и на скульпторов: их работы напоминают об экзаменах в Императорской Академии художеств, когда выбирать можно было один из канонических («академических») сюжетов. Отсюда повторяющиеся сюжеты в глиптотеке Парка, напоминающие о сдаче экзаменов. Репертуар невелик, зато одно и то же (скажем, мифологема «Чапаев») навязчиво манифестируется во всех возможных техниках и материалах — от бронзы до фарфора, от настольного размера до восьмиметровой высоты.

Вторая функция Парка тоталитарного периода — создание закрытой и устойчивой массы, «общего тела», внушение чувства «единения с народом» (не как метафоры, но как буквального ощущения чужого тела), радости от карнавального растворения в «мы»¹⁶. «Для этого нужна

плотная масса, когда тела прижаты друг к другу, плотная и по своему внутреннему состоянию, то есть когда даже не обращаешь внимания, что тебя кто-то «теснит». Стоит однажды ощутить себя частицей массы, как перестаешь бояться ее прикосновения. Здесь в идеальном случае все равны. Теряют значение все различия, в том числе и различие пола. Здесь, сдавливая другого, сдавливаешь сам себя, чувствуя его, чувствуешь себя самого. Все вдруг начинает происходить как бы **внутри одного тела**. <...> Чем плотней люди прижаты друг к другу, тем сильнее в них чувство, что они не боятся друг друга» (*Канетти* 1990: 392)¹⁷.

Функции сплочения и образования единого тела служили физкультурная работа с акцентом на коллективные виды спорта и образование скученных зрительских масс, наблюдающих соревнования¹⁸, существенное сужение паркового пространства, уменьшение «горизонта обзора», вездесущность надзора. В отличие от романтического парка с его культом одиночества¹⁹, тоталитарный Парк самим своим устройством препятствовал уединению: человек должен был «восстанавливать силы и энергию» не путем релаксации и не в состоянии задумчивости и меланхолии, а в процессе коллективных «мероприятий», гуляя в густой толпе, окруженный сотнями и тысячами потных тел, с которыми неизбежны соприкосновения. Поэтому к основным особенностям Парка относились «огромные масштабы массовых мероприятий <...>, которые повлекли за собой создание совершенно новых форм и методов работы с большой массой», «ставка на коллективные формы отдыха» (*Путеводитель* 1930: 7). Одиночный (индивидуальный) отдых не считался отдыхом, тишина была под подозрением.

В докладе «О подготовке парков к лету 1938 г.» начальник паркового отдела УКППЛ (Ленинград) Маринчик подчеркивал: «Вредительским руководством УДПЛ парки культуры и отдыха были определены как места тихого благоустроенного отдыха, где вся культурно-массовая работа вычеркивалась. Наши пригородные парки были определены как парки-музеи. Недаром вредитель Сидоров, руководивший музеем в Павловске, настаивал на том, чтобы из парка убрали все киоски, так как это

место тихого восхищения, где отдыхать нельзя» (*Маринчик* 1938: 4 об.). Впрочем, ниже Маринчик требовал и наличия в парках «пикниковых зон» для *тихого отдыха* (*Маринчик* 1938: 9 об.). Но говоря о «тишине», не имел в виду уединения, с которым велась наиболее последовательная борьба: шезлонги следовало ставить **вплотную** один к другому. Проектируя «городки однодневного рабочего отдыха», Эль Лисицкий предусматривал: «Мы попадаем в раздевальни и отсюда на веранды для лежания. Они развернуты дугой для того, чтобы лежащий, не поворачивая головы, мог видеть соседей с обеих сторон» (*Лисицкий* 1930). Примечательно, что аналогичный проект в 1930 г. предлагал и К. С. Мельников: в «Городе рационализованного отдыха», в специальной гостинице, предусматривалась «общая палата-спальня»: «В социалистическом отношении, в отношении коллективизации и обобществления жилищных функций — по поводу такой архитектурной конструкции сказать, конечно, нечего. В принципе она совершенна» (*Мельников* 1985: 210). И в собственном отдельном доме Мельников сделал **общую для всей семьи спальню**: кровать родителей была изолирована от односпальных кроватей сына и дочери только зрительно — перегородками-ширмами, не соприкасавшимися между собой и не доходившими до наружных стен (*Хан-Магомедов* 1984: 44).

Сохранилась выразительная фотография, сделанная 30 июня 1934 г. в ленинградском ЦПКиО (фото Граудана): на ней изображено множество гамаков, повешенных вплотную один к другому (см.: Центральный государственный архив кинофонофото документов СПб — далее ЦГАКФФД. № Вр 11622, 30 июня 1934 г.).

Скученность и многолюдность²⁰, когда все видят каждого²¹, — основные характеристики Парка. Все в нем целенаправленно создано для того, чтобы масса, собранная в нем, была плотной, а также закрытой, как называл это важное свойство Э. Канетти.

«<...> Примечательная черта — наличие границы. Закрытая масса держится стойко. Она создает для себя место, где обособляется; есть как бы предназначенное ей пространство, которое она должна заполнить. Его можно сравнить с сосудом, куда наливается жидкость: известно,

сколько жидкости войдет в этот сосуд. Доступ на ее территорию ограничен, туда не попадешь так просто. Границы уважаются. Эти границы могут быть каменными, в виде крепких стен. Может быть установлен особый акт приема, может существовать определенный взнос для входа²². Когда пространство оказывается заполнено достаточно плотно, туда никто больше не допускается. <...> Граница препятствует нерегулируемому приросту, но она затрудняет и замедляет также возможность распада. Теряя в росте, масса соответственно приобретает в устойчивости. Она защищена от внешних воздействий, которые могут быть для нее враждебны и опасны. Но особенно много значит для нее возможность повторения. Перспектива собираться вновь и вновь всякий раз позволяет массе избежать распада. Ее ждет какое-то здание, оно существует специально ради нее, и, покуда оно существует, масса будет собираться здесь и впредь. Это пространство принадлежит ей даже во время отлива, и в своей пустоте оно предвещает время прилива» (Канетти 1990: 393–394)²³. Последнее замечание Канетти о постоянстве места сбора прямо иллюстрируется дежурным лозунгом: «ЦПКиО — любимое место отдыха москвичей и гостей столицы». Организации проведения свободного времени²⁴ соответствует свехупорядоченное пространство для досуга.

Третья функция тоталитарного Парка — сексуально-суггестивная: генерация сексуальной энергии, которая затем должна расходоваться ради деторождения (27 июня 1936 г. были запрещены аборт, и любые бессмысленные траты спермы оказались вне закона), а остатки ее превращаться в энергию социальную. Экзальтация — в условиях тотального контроля — направляется в нужное властям русло²⁵. Эта концепция, восходящая к Фурье и Чернышевскому (см. выше) и развитая Фрейдом, исходила из представления о человеке как «емкости с энергией», которая либо целесообразно переходит в социальное пространство, либо отнимается на бесполезные для общества, нерепродуктивные нужды, что допустить в общем-то можно, но лишь в определенных партией пределах и формах²⁶.

3. Фрейд в «Неудобствах культуры» (1930) писал о том, что «культура, вынужденная отнимать у сексуаль-

ности значительное количество энергии, нужное ей самой, следует при этом давлению психэкономической необходимости. Тут культура ведет себя по отношению к сексуальности как племя или сословие, эксплуатирующее других» (Фрейд 1995: 317). В конечном счете, культура перекрывает все каналы кроме единобрачия, как средства не столько наслаждения, сколько размножения, поскольку «человек располагает ограниченным количеством психической энергии» и необходимо рационально распределять либидо, количество которого является константой.

Еще раньше, в «Воспоминании Леонардо да Винчи о раннем детстве» (1910), Фрейд отмечал способность людей направлять «очень значительную часть своей сексуальной движущей энергии на профессиональную деятельность» (Фрейд 1995: 184). На этой основе выросла тоталитарная концепция принудительного торможения и принудительной сублимации либидо через труд²⁷.

Нацистский культуролог Арнольд Гелен описал в 1940 г. человека «как аскетическое существо, подавляющее непосредственные желания ради того, чтобы сделать будущее открытым. Человек, по А. Гелену, характеризуется двумя чертами, каковы суть: «возможность **торможения и смещения** его потребностей и интересов» <...>. «Случайные, только лишь внезапно прорывающиеся в «теперь» побуждения должны поддаваться глубокому торможению, тогда как постоянные интересы являются жизненно важными: они строятся только на основе подавленного «теперь»» (цит. по Смирнов 1995: 29; ср. Гелен 1988: 190–195).

Концепцию А. Гелена И. П. Смирнов распространил на сталинский дискурс, и это особенно верно в отношении сексуальных побуждений: расходование либидинозной энергии обязательно должно было тормозиться. Как писал тот же А. Гелен, «организация жизненных побуждений в иерархическую систему через совершаемые ими акты взаимного контроля, торможения, отсрочения, предпочтения и распределения должна соответствовать иерархии **задач**, стоящих перед человеческой деятельностью, и может достичь точного соответствия им» (Гелен 1988: 194). Ясно, что на вершине иерархии стоял общественно полезный труд. Поэтому Парк должен был созда-

вать условия для возбуждения энергии, должен был вызывать бурные эротические фантазии и высвобождать либидинозные силы, скрытые в глубине подсознания, которые затем можно трансформировать в производственный, а также репродуктивный энтузиазм, как и учил великий фантаст Ш. Фурье (см. примеч. 27). Именно это подразумевалось, скажем, при постановке задачи физкультурной работы: «Массовый охват трудящихся физкультурными мероприятиями в целях восстановления сил и энергии трудящихся, потраченных на производстве» (*Путеводитель* 1930: 48).

Как заметил В. Паперный, «<...> культуру как бы переполняет здоровая физиологическая радость, бодрость <...>» (*Паперный* 1985: 137). Откуда они берутся? Например, либидо генерируется созерцанием статуй. Наилучшим образом такого рода скульптуру характеризуют работы Е. А. Янсон-Манизер в бронзе (см. ниже), провоцирующие монументофилию: женская грудь всегда стоит прямо, соски эрегированы, тело обнажено. Эти фигуры манифестируют символику женщины при сталинизме: власть над человеком, жадное половое желание и внутренний стимул к воспроизводству (*Найман* 1994: 246)²⁸.

Не случайно в популярной песне «Молодость» (1935) М. Блантера (стихи Дм. Долева и Юр. Данцигера) была претворена идея генерации либидо в Парке с последующей сублимацией его через труд:

На газоне центрального парка
В темной грядке цветет резеда.
Можно галстук носить очень яркий
И быть в шахте героем труда.

«Яркий галстук» — символ паркового возбуждения; героический труд в шахте — способ расходования запасенной энергии²⁹.

В пуританской атмосфере СССР 1930-х годов генерируемое возбуждение многих пугало. При этом скульптурные «ню», расставленные по Парку, однозначно воспринимались как порнография и сигнал к соитию: «По главной аллее Парка установлены статуи в таком виде, что когда девушка идет со своим знакомым и попадает в эту аллею, то бывает очень неприятно. Я считаю, что это

лишнее. <...> Игнатъева (завод им. Ильича)» (*Аноним* 1934б). Редакция разъясняла Игнатъевой, что все дело в низкой культуре знакомого: «Если же он мало культурен, то он по поводу обнаженной статуи наговорит вам таких вещей, что действительно будет стыдно идти с этим знакомым <...>». Важно, объясняли Игнатъевой, понимать культурный смысл обнаженных статуй и уметь переводить физиологическое возбуждение в эстетическое чувство. Но, видимо, это получалось плохо. Пигмалионизм побеждал эстетику, и отсюда то, что в газете «Парк культуры и отдыха» именовалось «хулиганством в парке». Парк был мощным возбудителем эротической энергии, чему служили не только скульптуры, но и намеренно организовывавшиеся физические соприкосновения в плотной толпе — феномен, неоднократно описанный в литературе. Можно представить, что ощущения на площади Смычки во время какого-нибудь митинга были близки тем, которые живописал Октав Мирбо в «Саде пыток»: «А она (главная героиня Клара — М. З.) была совершенно счастлива, чувствовала себя прекрасно в этой толпе, упиваясь вонью и перенося самые отвратительные прикосновения с каким-то чувственным наслаждением. Она подставляла свое гибкое тело — все свое гибкое и трепещущее тело — грубым ударам и толчкам. Ее лицо покрылось ярким румянцем; глаза блистали половым наслаждением; губки ее налились как твердые почки, готовые раскрыться...» (*Мирбо* 1912: 99).

Во втором путеводителе по будущему ЦПКиО им. М. Горького указывалось: «Купальни (отдельно мужская, женская и детская) расположены примерно в середине Нескучного сада. Здесь же помещаются школы плавания, где производится обучение плаванию начинающих. <...> При купальне — прокат купальных костюмов (дезинфицированных)³⁰. Купаться на территории Парка без купальных костюмов воспрещается» (*Путеводитель* 1930: 52)³¹.

Последнее замечание позволяет предположить, что посетители Парка вели себя достаточно непринужденно и сразу почувствовали «прокреативный дух» и сексуальную функцию Парка, подчеркнутую разделением купален и провокацией вуайеризма, который должен был возбуждать еще больше.

К 1937 году (а лето 1937 года — время наивысшего расцвета Парка и его глиптотеки) ЦПКиО уже был заполнен скульптурами, среди которых совершенно закономерно было множество изображений обнаженных женщин, мужчин и детей³². В сущности, это было обычное для мужской культуры средство генерации сексуальной энергии, которую затем можно переводить в социально полезные формы. Например, у самураев в их боевом снаряжении полагался «футляр с порнографическими рисунками. Истекая кровью, самурай бросался в шатер, смотрел на них и переключал эротическое возбуждение в боевую отвагу» (заметки С. М. Эйзенштейна цит. по: *Иванов* 1976: 97)³³. Скульптуры выполняли схожую функцию: они генерировали энергию. Трудно поверить тому, что писал А. Жид о ЦПКиО после посещения Парка 22 июня 1936 г.: «Толпы молодежи, мужчин и женщин, повсюду серьезность, выражение спокойного достоинства. Ни малейшего намека на пошлость, глупый смех, вольную шутку, игривость или даже флирт» (*Жид* 1990: 67). Просто люди умолкали при виде иностранца в окружении «сопровождающих».

Кстати, в функции «генератора энергии» в 1930-е гг. выступала также спортивная фотография в газетах, манифестировавшая не только силу, но и сексуальность (см. спортивные фотографии в ленинградской «Смене» летом 1936 и летом 1937 годов; одним из возбудителей являлся образ молодого обнаженного мужчины, что точно соответствовало античным представлениям о любви и удовольствии между мужчинами как верхе совершенства и сопрягалось с половой практикой военной жизни³⁴). Характерны и физкультурные парады (см. описание Р. Роллана, приводимое в примеч. 17), на которых скульптуры «оживали»: «статуями» оказывались полуобнаженные, в облегающей одежде, мужчины и женщины, застывшие в напряженных позах. Причем, скульптура была только одним из кодов этих «человеческих гирлянд». Другим было эротическое фото, в частности, распространенные в 1930-е гг. фотографии германских нудистов (*Scheid* 1994: 563ff) и модные в более ранний период (1893–1913) открытки и «карточки», изображавшие обнаженных натурщиков в форме скульптур (*Scheid* 1994: 172, 334–335,

503, 507, 511). Поскольку физкультурные парады отражали вкусы Сталина, следует учитывать, что порнографическая изопродукция была любимым Сталиным «видом искусств» (см. об альбоме порнорисунков для Сталина: Орлов 1991: 310).

От фотографий германских нудистов шли и статичные мизансцены, организованные по закону осевой симметрии³⁵.

Таким образом, тоталитарная скульптура оказывается симулякром античной скульптуры не непосредственно, а через эротические фото, которые сами являются симулякрами. При этом спорт для тоталитарной культуры оказывается кодом, с помощью которого эротическая фотография (на которой тело уже сделано символом) одевается «в одежды реальных вещей» (Панофский; цит. по: Ямпольский 1996: 145).

Наличие в Парке пляжей и купален, т. е. мест, где можно было раздеться и посмотреть на раздетых людей, а также утопический контекст (см. выше о реализации проекта Фурье-Чернышевского) напоминают о способе выбора супруга, описанном в «Утопии» Т. Мора: «Женщину, будь то девица или вдова, почтенная и уважаемая матрона показывает жениху голой, и какой-либо добропорядочный мужчина ставит в свой черед перед девушкой голого жениха» (Мор 1978: 232). В примечании к тексту даются ссылки на «Законы» Платона, который писал, что необходимы «хороводные игры юношей и девушек, где у них были бы разумные и подобающие их возрасту поводы видеть друг друга обнаженными <...>» (Мор 1978: 389).

Сходные идеи высказал и Т. Кампанелла: «Когда же все, и мужчины, и женщины, на занятиях в палестре, по обычаю древних Спартанцев, обнажаются, то начальники определяют, кто способен и кто вял к совокуплению и какие мужчины и женщины по строению своего тела более подходят друг к другу <...>» (Кампанелла 1947: 52). ЦПКиО как раз и создавало соответствующие условия, всей обстановкой активно стимулируя обнажение, взаимный осмотр и сексуальные игры в Парке³⁶.

Описанные три функции Парка тоталитарного периода позволяют понять идеологический контекст и запрос «телоцентричного» времени, на который отвечала скульпп-

тура. И нагота, и «каменные улыбки» (которые некогда сводили с ума героя Л. Захер-Мазоха) служили целям возбуждения посетителей³⁷; «одетые люди» (включая не анализируемые подробно в этой статье статуи и бюсты Ленина, Сталина и др. вождей³⁸) являлись элементами социалистической мифологии, эмблемами и знаками-индикаторами «нового мира». Другой скульптуры в Парке практически не было. Изученная литература и особенно два уникальных издания 1937 года — *Перспектив* 1937 и *Прейскурант* 1937 — позволяют судить об этом со всей определенностью³⁹.

Мы не предполагаем подвергать описываемые ниже скульптуры искусствоведческому анализу: достаточно просто сказать, что это — за редчайшими исключениями — **тоталитарный китч**, т. е., говоря словами Светланы Бойм, «детская сказка для взрослых», созданная методами массового производства, с одной стороны, и «вторичная культура», дешевка и подражание, с другой. Определяющее значение имеет не то, что какой-то скульптор выступил плагиатором и нечто «стянул» у Мирона или Майоля; важнее запись в конце *Перспектив* 1937: «Поименованные в настоящем проспекте скульптуры и др. предметы изготавливаются скульптурными мастерскими ЦПКиО по специальным заказам <...>» (*Перспектив* 1937: 67). Бетономешалка работала, дешевку гнали по всей стране⁴⁰, «Пионерки с противогазами», «Физкультурницы» и «Девушки с веслами» размножались с удивительной быстротой. Поэтому проблема имеет не искусствоведческий характер. «Китч не просто плохое искусство, а этический акт, акт манипуляции, массового гипноза и соблазна. Китч — явление пограничное, смещающее границы между этическим и эстетическим, между искусством и жизнью. <...> В 1930-е и в 1950-е годы критика китча тесно связана с проблемой ответственности интеллигенции перед лицом фашизма и сталинизма» (Бойм 1995: 57)⁴¹.

Советская интеллигенция от запросов Левиафана в стороне не осталась, заполнив Парк тоталитарного периода образцами своего скромного таланта, зачастую лишенными не только признаков «формализма», но и художественной формы вообще. Впрочем, еще вопрос:

можно ли вообще говорить о «таланте», если проблематичным становится индивидуальное авторство?⁴²

Хронологически первой известной нам скульптурой Парка является «Дискобол» (1927) М. Г. Манизера, созданный еще в отсутствие Парка, но впоследствии там установленный⁴³. Эта статуя открывает бесконечный ряд «Дискоболов» и «Дискоболок» как наиболее яркую манифестацию «спортивного мифа». Не случайно сценарий Юрия Олеши «Строгий юноша» (1934) в набросках назывался именно «Дискобол» (*Гращенкова* 1977: 145)⁴⁴. Запрещенный летом 1936 г. цензурой, «Строгий юноша» был своеобразным введением в стилистику глиптотеки Парка с его античным (греческим) прототекстом⁴⁵, статуарностью, усиленной ролью скульптуры и сексуальным напряжением. В фильме А. Роома (в гораздо большей степени, чем в сценарии Ю. Олеши) этот дискурс был подвергнут анализу и расчленению, что и привело к запрету. Запрет был закономерен: в тоталитарной культуре не допускаются автометаописания, пропагандистские и подобные им эффекты не должны комментироваться (см. в этой связи о запрете на отстраненный взгляд на культуру и об М. Охитовиче: *Паперный* 1996: 213–214). Вместе с тем, культура сталинского тоталитаризма перенасыщена значениями, из которых для нас в данном случае важны те, что связаны с физиологической аналогией: **общество = человеческое тело**. Социум становится «социальным телом» (*Фурье* 1954: III, 128), а индивидуальное тело начинает принадлежать социуму⁴⁶. В результате выражение «социальное тело» становится двусмысленным, и это принципиально важно, например, для анализа скульптуры, язык которой включает «тело» в качестве главного элемента. В это поле значений втягиваются самые разные социализирующиеся тела: от тела Ленина до тела зародыша, объявленного государственной собственностью (см. ниже о законе, запретившем аборт). Каждая парковая скульптура является знаком-индикатором социума («социального тела») и одновременно метафорой человека-тела, лишённого души и индивидуальности и являющегося государственной собственностью, которая в определенных целях выставлена на всеобщее обозрение.

1. Доминирующей скульптурой Парка (ЦПКиО им. М. Горького) являлась «**Девушка с веслом**», созданная И. Д. Шадром (1887–1941) в 1934–1935 гг. и установленная как украшение центрального фонтана (*Перспектив* 1937: 32; иллюстрацию см. также: *Архитектура СССР*. 1935. № 10/11, вклейка к с. 49; идеологически отмеченный номер целиком посвящен «социалистической Москве» и генеральному плану ее реконструкции). «Девушка», опирающаяся правой рукой на весло, была выполнена из «тоталитарного» железобетона, имела высоту 4,6 м, была установлена на плинте 1,35×1,3 м высотой 0,75 м, стоила 23 000 руб. (*Прейскурант* 1937)⁴⁷.

В том, что Шадр, ученик А. Майоля, обратился к обнаженной натуре, нет ничего удивительного⁴⁸ (особенно с учетом соответствующего социального заказа). Закономерно и обращение к «водному мифу», в сталинской культуре очень важному⁴⁹ и по традиции связанному с женщиной⁵⁰. Удивительнее другое: использование вульгарной эротической образности. Весло в скульптуре теряет свой бытовой смысл и становится очевидным фаллическим символом; оно отсылает к уключине, в которую вставляется весло (ср. «ключ» и «замок»); наконец, следует помнить, что обнаженная девушка-«гребец» с эрегированными сосками была украшением фонтана, который является символом «вечной жизни» (*Лихачев* 1982: 42)⁵¹, но также символизирует своим водометанием извержение спермы⁵².

Говоря о прототипах шадровского симулякра, прежде всего следует указать на Афины Лемнию работы Фидия на Афинском акрополе (ок. 450 г. до н. э.). Богиня опирается на копьё левой рукой. Отсюда странная для «Девушки с веслом» поза богини-победительницы. Вторым номером в списке прототипов идет «Статуя эллинистического монарха» (II в. до н. э.) (см. *Античная скульптура* 1961: илл. 75), также опирающегося на копьё левой рукой (в отличие от Афины фигура монарха обнажена). Не исключено, что весло как чисто мужской атрибут перешло к «Девушке» от прототипа XVIII века — медного Нептуна, который держал в левой руке трезубец (установлен в Петергофе на морской террасе у Екатерининского корпуса дворца Монплеизир; выполнен неизвестным

скульптором по рисунку Петра I в 1716 г.; см. *Декоративная скульптура* 1981: раздел «Петродворец», илл. 24–26). Перекодировка в этом случае имела тройной характер: «петровский», мифологический (Древняя Греция) и мужской персонаж трансформировался в сталинский, советско-мифологический и женский. При этом и возникла двусмысленность семантики (особенно с заменой мужского трезубца на женское весло). Кстати, у Нептуна гениталии были закрыты повязкой⁵³.

Возможно также, что на Шадре могли оказать влияние фигура «Победитель в метании копья» (1927, бронза, 40 см) М. Г. Манизера (см. *Манизер* 1940: альбом иллюстраций), статуэтка работы Н. И. Шильникова «Физкультурница с веслом» (*Скульптура* 1932: альбом иллюстраций, раздел «Массовая скульптура»), скульптура М. Л. Симонович «Лыжница» (1935) (фото см.: *Искусство*. 1935. № 6. С. 148), статуя Г. И. Мотовилова «Физкультурник с веслом» (фото см.: *Искусство*. 1936. № 3. С. 70) и «Копьеносец» (1935) Д. П. Шварца (цемент, 3 м), предназначенный для оформления главного входа стадиона «Электрик» в Москве (изображение см.: *Нейман* 1955: 82; *Искусство*. 1936. № 1. С. 141). Стоит также упомянуть многочисленные фотографии, на которых изображались гребцы, державшие весла в вертикальном положении. Одна такая фотография была опубликована в газете «Парк культуры и отдыха» (1934. 31 авг. № 30. С. 1): на ней изображены двое юношей и одна девушка с веслами в левой руке, поставленными вертикально. Обилие возможных прототипов говорит, прежде всего, о том, что Шадр запечатлел **типовой жест эпохи**, подведя своего рода итог пластическим поискам многих скульпторов.

Особого рассмотрения заслуживает история создания скульптуры. Сама железобетонная статуя не сохранилась, существует только бронзовая отливка 117×79×34, по поводу которой накопились противоречивые мнения.

По одной версии, это этюд для скульптуры, выполненный самим Шадром (*Колпинский* 1964: илл. 53–54). По другой версии, «гипсовая «Девушка» в конце 50-х годов стараниями жены Шадра вместе с другими его работами была переведена в бронзу <...>. Отливку делал

известный мастер Владимир Лукьянов» (*Мартыненко* 1995)⁵⁴. Однако при сопоставлении сохранившихся фотографий «парковой девицы» с бронзовой становится очевидным их существенное анатомическое и эстетическое различие. В бронзе девушка ниже ростом, приземистее, у нее гораздо шире таз и бедра, она полнее, у нее короче и толще ноги. В ЦПКиО же стояла стройная, неправдоподобно длинноногая и узкобедрая, с ногами и фигурой куда более романтичными и возбуждающими. Поэтому, скорее всего, бронза является не уменьшенной копией парковой статуи, а самостоятельным этюдом, в котором гораздо сильнее подчеркнута женское, «земное» начало, находящееся в русле традиции А. Майоля.

Двум «Девушкам» соответствуют и две натурщицы, о которых известно, что они позировали Шадрю: Вера Волошина⁵⁵ и Зоя Бедринская⁵⁶. Судя по всему, бронзовый этюд был выполнен с Володиной, а парковая ж/б фигура — с Бедринской. В паре обе «Девушки» раскрывают смысловой диапазон поисков скульптора: между «женщиной» и «девушкой», между сексуальностью зрелого тела со слишком выпуклыми формами, готовыми плодоносить, и воплощением мужской мечты о длинноногой, самовлюбленной и холодной диве с вытянутыми сосками, к которым никто не подпущен, пугающей и эротически раздражающей недосыгаемостью и совершенством.

Скульптор в итоге остановился на втором варианте⁵⁷, который был способен возбудить любого мужчину. Шадр как будто вспомнил афоризм Шопенгауэра: «Только отуманенный половым влечением рассудок мужчины мог назвать прекрасным низкорослый, узкоплечий, широкобедрый пол» (цит. по: *Вересаев* 1985: 358)⁵⁸. В результате дива оказалась стройна и сказочно-великолепна, «физиологический» живот отсутствует, никакого намека на атлетизм, на смесь Венеры и Дискобола (как писала Т. Чередниченко) и в помине нет. Ближе всего «Девушка» к современным манекенщицам. Особенно же разжигает мужскую чувственность поза, не оправданная никаким духовным состоянием (как у А. Майоля, О. Родена или А. Т. Матвеева), но продиктованная откровенным желанием гетеры, чтобы телом любовались, чтобы тело было

открыто и ничто не мешало видеть все подробности. Образец — «Венера Таврическая», известная по римской копии с греческого оригинала III в. до н. э., лишенная «защитного» жеста по причине отсутствия рук.

Верно заметила Т. Чередниченко: «“Девушка с веслом” далека от наивности. Многое в холоде гипса 30-х — от разгоряченных 20-х» (Чередниченко 1994: 34). Точнее сказать — от 1890–1900-х, от «секретных альбомов» и «секретных карточек», модели которых были лишены психологии и демонстрировали скрытое (иллюстрации см.: Scheid 1994). Тело «Девушки с веслом» напоминает именно эти открытки. Не менее характерно сходство позы «Девушки с веслом» с позой модели 1930-х годов в нижнем белье (на фотографии, экспонировавшейся на выставке «Советский эрос», открывшейся 14 мая 1996 г. в Музее Анны Ахматовой; см. Буклет 1996).

Современники генезис «Девушки» из «секретных карточек» ощущали достаточно остро, откуда и постоянные намеки на криминальный в середине тридцатых годов эротизм: «Эта ленивая статичность особенно раздражает в огромной скульптуре Шадра “Девушка с веслом”. Превеличенно вытянутая, со слабыми изнеженными формами, девушка стоит в «изящной» позе, опираясь на весло. Но весло “не работает”: видно, что девушке не приходилось грести им. Если бы не фантазия художника, она могла бы опереться о дерево, о плечо спутника (! — М. З.) и меньше всего на весло или копьё. Гораздо удачнее “проблема весла” разрешена в другой скульптуре (Иодко) <...>» (Самойлов 1937)⁵⁹.

У Р. Р. Иодко (см. № II), действительно, эротизм отсутствовал, чего не скажешь о работе Шадра. Причем, и «Девушка» Шадра, и девушка в белье с фотографии 1930-х гг. демонстрируют специфически советский способ консервации эротизма. Проанализируем это фото.

«Низ» (опорная нога прямая, другая немного согнута в колене) выполнен «античным» языком; левая, согнутая в колене, нога является частью S-образной линии, интерпретируемой как эротический знак⁶⁰.

«Верх»: правая рука, поднятая за голову и демонстрирующая подмышку, напоминает о дореволюционном «мягком порно» (язык «карточек»); является частью S-об-

разной линии; остроугольная левая рука, опирающаяся на бедро, отсылает к «спортивному» языку.

Спортивный переход от «верха» к «низу»: слишком узки бедра, в результате очень слабо намечена S-образная линия от правой руки через живот и левое бедро, обязательная в языке «карточек». Наконец, нет и томного наклона головки, продолжающего линию «S», голова посажена по-спортивному прямо.

Представленной схемой описывается и тот вариант работы Шадра, который стоял в Парке (только согнута в колене не левая, а правая нога): S-образная, существовавшая в одном из этюдов (восходившем к А. Майолло) практически уже отсутствует, однако выпрямление S-образной не лишило статую элементов языка «карточек». Отсюда и критика в адрес «Девушки с веслом». С этой точки зрения интересна упомянутая в примеч. 48 скульптура Шадра «Освобожденный Восток» (1928) с «закрученным» телом (пространственная S-образная). Дополнительно линия «S» акцентировалась складкой на обнаженной спине. Кстати, в «Девушке с веслом» спираль также присутствовала: рука обвивала весло, как плющ — тирс.

Поза «Девушки» — с учетом генезиса — указывает на то, что перед зрителями стоит в прямом смысле **общее тело**, принадлежащее коммуне и доступное для воображаемого эротического использования каждым: вряд ли Александру Матвееву, создавшему в 1932 и 1937 гг. ряд шедевров в жанре «ню» (мелкая пластика), пришло бы в голову делать обнаженную женщину высотой с трехэтажный дом. Терялись интимность, душевность; возникали сексуальный вызов, публичность, порнография.

О «коммунальном теле» писал М. М. Бахтин, анализируя человека на греческой площади: «Человек был **весь вовне**, притом в буквальном смысле этого слова. <...> Быть вовне — быть для других, для коллектива, для своего народа» (Бахтин 1975: 284, 285).

В сталинском скульптурном мифе (а мифологизировалось все) «овнешение» превращалось в раздевание и становилось идеологической акцией, что делало раздевание монументальным и потому еще более неприличным: стриптиз оказывался государственным делом. Не удиви-

тельно, что Зоя Бедринская созналась, что позировала, лишь спустя 60 лет после того, как стояла обнаженной перед 37-летним скульптором⁶¹.

II. Скульптура Р. Р. Иодко⁶² «*Девушка с веслом*» (1936). Была установлена в ЦПКиО им. М. Горького, им. С. М. Кирова и по всей стране. Изображение см.: *Творчество*. 1937. № 7. С. 13; *Советское искусство*. 1937. 5 авг. № 36; *Перспектив* 1939: 2-я стр. обложки; *Кировские острова* 1952: альбом иллюстраций: «У лодочной станции»; *Иодко* 1952.

Самая распространенная скульптура эпохи, ставшая ее символом. «<...> Почти в каждом городском парке, где имеется вода, можно встретить «девушку с веслом» и «девушку, прыгающую в воду». В Таллине, в парке Кадриорг эта статуя трижды повторяется на одном пруду» (*Тарасова* 1953: 10). Именно эта статуя была увековечена в постмодернистском послании Т. Ю. Кибирова⁶³.

Материал — гипс, высота 2,5 м. В отличие от «Девушки» И. Шадра, одета в купальник (см. закон от 17 октября 1935 г.) и весло держит в левой руке, а не в правой. Безликая «спортивная» фигура, в меру приземистая и мощная. Статуя напоминает манекен в витрине магазина; это в точном смысле **симулякр** по отношению к работе Шадра⁶⁴, что подчеркнуто зеркальностью (весло в левой руке, а у «Девушки» Шадра — в правой) и наличием купальника, который скрыл эрегированные соски оригинала. Н. Щекотов назвал статую Иодко в числе лучших (*Щекотов* 1937: 8).

Статуя работы Иодко еще в большей мере, чем статуя Шадра, демонстрирует одно из главных эстетических свойств глиптотеки Парка: неопределенность мимики, отсутствие специфических черт и индивидуального выражения, предельную, «родовую» обобщенность, напоминающую «возвышенную одухотворенность» греческих статуй V в. до н.э. Это же касается и взгляда: «До IV века у взгляда греческой статуи нет ни индивидуальной жизненности, ни какого-нибудь определенного выражения; это абстрактный взгляд вне времени и пространства, ни на что не обращенный, не отражающий никакого характера или переживания» (*Vinner* 1985: 121). Именно в этой эстетике создавалась советская парковая скульптура (и не

только парковая: монументы Ленину и Сталину изображали не конкретных исторических персонажей, а Ленина и Сталина как массовидные варианты неоязыческих идолов вообще).

У Иодко также имелась скульптура для фонтана «Женщина с веслом» (1935), установленная — без фонтана — на московском стадионе «Электрик» в Черкизово (см. фото: *Искусство*. 1936. № 1. С. 142). Скульптура стояла в полукруглой нише стены стадиона. Критик М. Н. Райхинштейн посчитал эту статую крайне неудачной: «Вначале предполагалось поместить ее в центре у фонтана <...>. Сообразно с этим Иодко построил весьма сложный силуэт. Когда затем от фонтана решили отказаться и придвинули статую к стене, сложные кривые линии ее силуэта оказались в сильном противоречии с простыми линиями обрамления ниши» (*Райхинштейн* 1936: 142–143).

Фигура опирается на левую ногу, правая нога поставлена на кубическую подставку, колено сильно выдвинуто вперед; правой рукой женщина опирается на весло (на фото его нет), левая опущена и касается бедра; на женщине трусы и футболка. Лицо абсолютно бессмысленно, по поводу чего М. Н. Райхинштейн не удержался от замечания: «В качестве общего недостатка, присущего всем статуям на стадионе, следует отметить абстрактность и невыразительность их голов. Если у греков тело говорило больше, чем лицо, то это было понятно в условиях того времени. Нам же в этом случае не следует брать пример у античности <...>. Здоровое тело мы ценим только тогда, когда оно одухотворено яркой человеческой мыслью» (*Райхинштейн* 1936: 144)⁶⁵.

Отказавшись от всех сложностей силуэта, приведших к неудаче с «Женщиной с веслом», Иодко в «Девушке с веслом» пришел к предельной простоте.

III. Скульптура Р. Р. Иодко «Прыжок в воду» (1934). Высота 2 м. В материале *Аноним* 1934а: 9 указывалось: «Иодко Р. Р. облепляет глиной только что установленный им каркас большой фигуры, изображающей «прыжок в воду» (2 метра высоты)». Здесь же была дана фотография статуи: обнаженная спортсменка в купальной шапочке

готова стартовать с тумбы (сходный сюжет см. у Е. А. Янсон-Манизер: «Старт в воду», 1926, 39×20×14). В «парковом» варианте женщина была одета в купальник. Изображение см.: Вечерняя Москва. 1936. 14 июня. С. 1 (названа «Плывунья»); накануне, в субботном номере газеты, был опубликован проект Конституции СССР. В *Иодко* 1952 названа «Пловчиха» (1930, цемент). См. также фото Б. Уткина, на котором изображена скульптура на берегу пруда в ЦПКиО им. С. М. Кирова (ЦГАКФФД, № Ар 34334, 22 мая 1939 г.), и публикацию в газете: *Смена*. 1938. 19 мая.

«Прыжок в воду» является симулякром Сфинги (см., например, «Сфинкс из Дельф», 570–560 г. до н. э.): отведенные назад руки соответствуют крыльям, поза (женщина согнула ноги) — позиции сидящего льва, грудь воспроизведена буквально. Запечатлен момент, когда Эдип разгадал загадку Сфинги, и она бросается в пропасть. Не исключено также, что подразумевалась связь *Сфинга* — *сфинктер*, поскольку в той позе, в которой женщина изображена, у нее открыт сфинктер мочеиспускательного канала (что могло, кстати, намекать на открытие Беломорско-Балтийского канала им. Сталина как раз во время создания статуи). См. примеч. 112.

IV. Скульптура Вс. Ал. Сергеева «**Санминимум**» (1934). «<...> Закончил для отправки в Парк культуры и отдыха большую физкультурную обнаженную фигуру — «Санминимум». Она будет стоять в Парке культуры и отдыха и как бы наставлять: «Смотрите, девушки и юноши, каким прекрасным, готовым к труду и обороне бывает тело, если за ним правильно и хорошо ухаживают... Не будьте же неряшливы — ухаживайте за собой» (*Аноним* 1934а: 9).

Изображение статуи осталось для нас недоступным; неизвестно, стояла ли статуя в ЦПКиО.

Вс. Ал. Сергеев был автором бюста Сталина (см. примеч. 38), который предлагал *Прейскурант* 1937. Для стадиона «Электрик» в Черкизово Вс. Ал. Сергеев сделал статую «Купальщица» (фото см.: *Искусство*. 1936. № 1. С. 141): стоящая фигура обнажена, женщина вытирает спину полотенцем, ноги «античные» (опирается на правую ногу, левая слегка согнута в колене).

Под «санминимумом» понималось постановление СНК РСФСР «О санитарном минимуме», принятое 20 мая 1930 г., предусматривавшее проведение простейших санитарно-оздоровительных мероприятий. В частности, существовал и санминимум по личной гигиене, рекомендовавший «мыть руки, шею, лицо и уши утром и вечером перед сном», «обтирать тело до пояса (желательно)», «расчесывать волосы не менее одного раза», «мыть ноги на ночь не реже двух раз в пятидневку — желательно ежедневно» и т. д. См. *Санминимум* 1933: 92–94. Требования санитарного минимума соответствуют фазе развития человечества, когда обонятельное раздражение утрачивает смысл сексуальной приманки, отступает, табуируется и заменяется зрительным раздражением (см. *Фрейд* 1995: 315), что и символизирует собой в чистом виде статуя обнаженной физкультурницы, лишенная запаха⁶⁶.

У «женского» «Санминимума» были мужские аналоги: во-первых, «Санминимум» Афанасия Васильевича Ветрова (р. 1900) (мужчина в трусах вытирает спину полотенцем; фото см.: *Физкультура и спорт*. 1935. № 14. 4 стр. обложки; см. его же работу «Юноша с полотенцем» — фото: *Советское искусство*. 1938. 8 авг., № 104); во-вторых, «Санминимум» работы В. В. Кудряшева (фото см.: *Искусство*. 1936. № 1. С. 137), установленный на стадионе «Электрик». Обнаженный мужчина с тщательно вылепленными гениталиями правой рукой вытирает полотенцем левую руку, конец полотенца лежит на правом плече. Без труда опознается статичная поза античной статуи (мужчина опирается на левую ногу, правая чуть согнута в колене), например, Аполлона Бельведерского (с греческого оригинала Леохара, 350–330 г. до н. э.), симулякром которой работа В. В. Кудряшева является (Аполлон опирается на правую ногу, левая согнута в колене). Отсюда странное полотенце, специально расположенное таким образом, чтобы были обнажены грудь и гениталии: полотенце — симулякр плаща, который охватывает шею Аполлона и падает за спину, край же плаща перекинут через левую руку.

«Санминимум» Кудряшева — манифестация образа мужчины, который должен пленить своей красотой могучую женщину и оплодотворить ее⁶⁷.

V. Скульптура М. И. Эпштейна⁶⁸ «Мать с ребенком» (1936). Материал — железобетон, высота 1,93 м, стоимость 4500 руб. (см. *Прейскурант* 1937). Впервые была представлена на выставке 1937 г., в каталоге названа «Материнство» (гипс, 2 м); см. *Выставка* 1937: 23.

И мать, и ребенок обнажены; правой рукой ж/б женщина держит руку ж/б ребенка, в ее левой вытянутой к зрителю руке — мячик. Идиллический образ игры в соцреалистическом раю. Фигура матери является симулякром работы А. Майоля «Лето» (1910). Мяч в левой руке отсылает к «Венере» (Эрмитаж, А 371) — римской копии, сделанной по греческой статуе Афродиты Каллимаха или школы Поликлета конца V в. до н. э. В левой руке Венеры — плод граната или яблоко.

Бытовой контекст и натуралистичность изображения в сочетании с наготой, не оправданной сюжетом, выдают прагматику скульптуры — возбуждение эротических фантазий у зрителя. Не исключено, что Эпштейн изготовил «монументальную пропаганду» известного постановления ЦИК и СНК СССР от 27 июня 1936 г. «О запрещении абортов, увеличении материальной помощи роженицам, установлении материальной помощи многодетным... усилении уголовного наказания за неплатеж алиментов...»⁶⁹.

Сам скульптор так прокомментировал свое произведение: «Рассчитана для парков, как украшение к фонтану, а также и вне его. В данной группе <...> помимо композиционного момента я стремился создать образ счастливой матери советской страны, на досуге играющей со своим ребенком» (*Перспектива* 1937: 29).

В «Матери с ребенком» проявилось еще одно свойство скульптуры Парка: сюжетно она всегда является **летней**; «лето сталинизма» — символ блаженства и изобилия; зима же и прочие сезоны демонстративно исключены из смысловой системы. «Мироощущение культуры 2 как бы отрывается от ее реального существования: в культуре жарко независимо от показаний в данный момент термометра» (*Паперный* 1985: 141). Характерный пример, приведенный В. Паперным, — электрообогреватели, установленные внутри статуи Сталина на канале Волга-Дон: статуя никогда не стояла покрытой снегом⁷⁰.

Если признать, что «монументальная пропаганда» не только визуализировала определенные идеологемы, но еще и внедряла в подсознание определенные образы⁷¹, то наличие в Парке фигур обнаженных людей может быть интерпретировано как настойчивое внушение образа открытости советского человека, его детства (нагота = детство), отсутствия у него масок, интимных тайн и задних мыслей, в которых ему было бы стыдно признаться или которые он мог бы скрыть. В результате телесная нагота и доступность для осмотра оказывается метафорой духовной распахнутости: у советского человека нет и не может быть секретов, тело со всех сторон и во всех подробностях доступно, ничем не защищено, и так же должен быть доступен «внутренний человек»⁷². Иными словами, **стыд** испытывать не нужно, испытывать следует только **страх**, ибо «из всех страстей менее всего располагает человека к нарушению закона страх» (*Гоббс* 1936: 230)⁷³. Поскольку же стыд анален, а страх генитален (*Смирнов* 1992: 63)⁷⁴, необходимо соответствующим способом стимулировать страх на глубинном уровне, одновременно избавляя человека от стыда⁷⁵.

В связи со сказанным нельзя не вспомнить об «Исследовании ужаса» Л. С. Липавского, написанном в 1930-е гг., с важным тезисом о том, что «в человеческом теле эротично то, что страшно».

Двухметровая сидящая мать вызывает страх тем, что для ее огромного влагалища любой пенис будет мал. «Мальчик <...> считает или оценивает инстинктивно, что его пенис слишком мал для влагалища матери и реагирует на это страхом своей неадекватности или несоответствия, страхом быть отвергнутым и осмеянным» (*Хорни* 1993: 109).

Следует учесть и модель Фрейда: «Часто случается, что невротики признаются, что женские гениталии являются для них чем-то жутким. Но это жуткое — дверь в бывшее отечество детей человеческих» (*Фрейд* 1995: 277). По Фрейду, жуткое — это родное в прежние времена, которое в результате вытеснения стало «жутким». Вытесняется мечта о **материнском теле** (о возврате в него), каковая, к слову сказать, в сублимированном виде является одной из определяющих в сталинской тоталитарной

культуре. Отсюда, прежде всего, такие формы сублимации, как запрет аборт (буквально «выкидываний»), утвержденный юридически и подкрепленный страхом наказания; тема матери в искусстве (в том числе в скульптуре; см., например, скульптуру М. Ф. Бабурина «Материнство» (1937) — фото: *Советское искусство*. 1938. 10 авг. № 105; в Русском музее находится гипсовый отлив 141×64×76) и образ матери в культуре в целом (Родина-мать как симулякр России-матушки). На этом фундаменте был построен один из самых распространенных пропагандистских символов 1930-х гг. — «Сталин и Геля Маркизова»⁷⁶, в котором Сталин выполнял роль «материнского тела»⁷⁷.

VI. Работа неизвестного скульптора «**Девушка с козленком**» (1930-е?), установленная в саду Дворца пионеров (Ленинград).

Изображение см.: *Смена* (Ленинград). 1936. 14 июня, 4 июля; ЦГАКФФД. № Гр 42313, 1936 г.

Сюжет «Девушки с козленком» повторен в росписи стены столовой Дворца пионеров «Пионеры шефствуют над животными» (1936, худ. Трескин; см. ЦГАКФФД, № Бр 123, 1936 г.).

Симулякр «Фавна с козленком» (скульптура Ж. Ф. Ж. Сали, мрамор, 1750–1751, Париж, музей Коньяк; копия с античного оригинала, гальванопластика, 1861, Петергоф, Большой каскад).

Скульптурная группа отсылает ко всему диапазону «козлиных» коннотаций и, в первую очередь, к сексуальности, плодовитости и похотливости козла, который вскоре дефлорирует и оплодотворит девушку (ср.: «В некоторых традициях ритуалы плодородия предусматривали сожигание женщины с козлом» — *Топоров* 1982а). В то же время композиция напоминает о русской сказке об Аленушке и братце Иванушке, а с другой стороны, о браке брата и сестры, вступивших в кровосмесительные отношения (см. *Топоров* 1983а: 99–107). Наконец, девушка может быть прочитана как Менада с жертвенным козленком.

VII. Работа американского скульптора Митчелла Фильдса⁷⁸ «**Весна**» («Blossom») (1934). Изготавливалась высотой 1,9 м в двух вариантах: из железобетона

(3675 руб.) и белого мрамора (20 000 руб., под наблюдением автора). Обнаженная женщина с поднятыми руками (*Перспектив* 1937: 30) скопирована с «Купальщицы с поднятыми руками» (1930) А. Майоля. В фигуре «Весна», — писала критик В. Сидорова, которой статуя не понравилась, «скульптор дает новую интерпретацию темы — идеализованный образ женщины, лишенный каких-либо индивидуальных признаков. Схематично трактована голова со скрещенными на затылке руками. Вся фигура стилизована» (*Сидорова* 1936: 163). В этой же статье отмечено сильное влияние А. Майоля на творчество М. Фильдса

VIII. Скульптура А. Е. Зеленского⁷⁹ «Купальщица» (1936). Высота 1,38 м, материалы — железобетон (4500 руб.) и терракота с мрамором (цена не указана). Краткую информацию о работе Зеленского над статуей «для одного из фонтанов ЦПКиО» см.: *Советское искусство*. 1936, 5 июня. № 26.

Сидящая обнаженная ж/б женщина (см. *Перспектив* 1937) имеет крайне невыразительные и несексапильные формы, у нее бессмысленный взгляд модели, расслабленно ожидающей окончания сеанса. Торжество статики, бесстильности и бесформенности.

Именно «Купальщица» нагляднее всего демонстрирует, что в фигурах и лицах отсутствует выражение внутреннего духовного состояния. Ср.: «У Дискобола Мирона внешняя форма существует сама по себе, без какой-либо связи с внутренними органами, не говоря уже о «душе». <...> Греки старательно избегали всего, что могло бы придать голове выражение чего-то внутреннего и духовного. Как раз у Мирона это проявляется со всей очевидностью. Если внимательно присмотреться, то лучшие головы эпохи расцвета <...> покажутся спустя мгновение глупыми и тупыми» (*Шпенглер* 1993: 439).

Статичная «Купальщица», обладающая именно такой головой, наиболее полно манифестирует и тоталитарную концепцию скульптуры в целом: бездвижные фигуры считаются идеальными людьми, потому что в них отсутствует изменчивость, возможность превращений, динамики (всего этого режим добивался от людей реальных). «Это спасение из бесконечного потока превращений» (*Канет-*

ти 1988: 490), конец развития, выражающийся в ликвидации внутреннего духовного состояния и внешней застылости. Идеальный советский человек, как статуя, всегда одинаков и не должен иметь потенциалов к неуловимым превращениям. История кончилась, достигла совершенства, а вместе с нею и человек; он окаменел, «замер» (о критике этой концепции в романе «Мы» см. *Замятин* 1988: 513–516)⁸⁰.

Эта концепция была, между прочим, «философским» субстратом репрессий: уничтожались те, кто был способен к развитию, кто менялся, у кого маска (о ней см. *Канетти* 1988: 492–495) под застылой ясностью скрывала движение.

«Властитель ведет нескончаемую борьбу против спонтанных и неконтролируемых превращений. Разоблачение — средство, используемое им в этой борьбе, — полярно противоположно превращению, и его можно назвать обратным превращением» (*Канетти* 1988: 496).

Ясно, что эта цитата из «Массы и власти» прямое отношение имеет к деяниям Сталина, с одной стороны, и к тоталитарной концепции скульптуры как идеального (застывшего) состояния мира и человека, с другой. Отсюда государственная забота о глиптотеке Парка и о распространении скульптур по всей стране^{80а}.

Сверхобразом застывшего мира является «подземелье» станции метро «Площадь Революции» со скульптурами М. Г. Манизера 1938 г., которые вызывают самый широкий спектр ассоциаций — вплоть до волшебного подземного мира с заточенными там окаменевшими людьми (не покойниками, а «вечно живыми»). Главное их значение — определенность и однозначность образа человека: пловчиха только плавает, рабочий только работает, пограничник только сторожит и т. д. Для спящих в метро людей неподвижные, прочные, намертво приросшие к месту фигуры были, своего рода, рекламой советского образа жизни (см. *Паперный* 1996: 60–72). Поэтому столь значительное место в культуре уделяется образам **часового** и **постового** (дядя Степа С. В. Михалкова, сравниваемый с высотным домом), которые неподвижно стоят на одном месте (см. № XLIX). Отсюда и парадоксальное соединение метро как образа скорости со стату-

арными фигурами М. Г. Манизера, а также физкультурные парады, на которых «служебные» люди несли группы других — неподвижных и «символических» — людей. У «символов» право на движение было отнято (ср., например, с С. М. Кировым, который стал символом после убийства).

Типологической параллелью являются описания из «Сада пыток» Октава Мирбо: преступников, от которых добивались признания, заточали в ниши, вырубленные в стоящих вдоль аллеи деревьях, в которых они **застывали** в мучительных позах после того, как палачи с помощью колец, цепей и веревок, натертых едкой смесью, полностью лишали их возможности двигаться. Ложь для палача ассоциируется с движением, а правда — с принудительной статуарностью, которую символизирует скульптура.

IX. Скульптура Зинаиды Васильевны Баженовой (1905 —) «**Мальчик с обручем**» (1936)⁸¹. Высота 1,2 м, материалы — железобетон (1375 руб.) и чугун (цена не указана). Мальчик изображен в трусиках, под которыми хорошо заметны гениталии, правая нога оторвана от земли (*Перспект* 1937: 41). Симулякр эллинистической скульптуры, изображавшей детей: в древности такие статуи украшали небольшие садики (см. *Вальдгауер* 1924: 38–39; образцы — в зале № 108 Эрмитажа).

Серсо, которое бегущий мальчик гонит по земле, — явная сублимация vagina, которая пугает и волнует ребенка, вызывая эрекцию. Именно об этом писал в стихотворении «Бублик» (1932) Н.М.Олейников:

Он спешит.
Ему не терпится. Его кольцо твое страшит,
И дырка знаменитая
Его томит, как тайна нераскрытая
(*Олейников* 1990: 105)⁸².

«Мальчик с обручем» является семантическим перевертышем «Девушки с веслом»: мальчик/девушка; обруч/весло = круг/прямая = vagina/penis. Композиция восходит к росписи краснофигурного кратера «берлинского художника» (480–470 г. до н. э., Лувр) «Ганимед с обручем и петухом» (сам кратер и обруч — образы vagina; петух — образ penis; Ганимед находится между ними).

Х. Скульптура И. А. Андреева⁸³ «**Мальчик с мячом**» (1936). Высота 1,8 м, материал — железобетон (оригинал был выполнен из дерева), цена 1850 руб. Мальчик полностью обнажен, в поднятых руках — мяч, детально проработаны гениталии (*Перспектив* 1937: 43). В статичной фигуре хорошо заметна эротическая S-образная линия. Не исключен гомоэротический подтекст, особенно любопытный в связи с уголовным наказанием за мужеложство, введенным постановлением Президиума ЦИК от 7 марта 1934 г.

Нетрудно представить мальчика в качестве симулякра Ганимеда, уносимого орлом-Зевсом (восточный мотив любви к прекрасному юноше): руки подняты, потому что мальчик держится за орла. Напрашивается также сопоставление со скульптурами Б. Челлини «Ганимед и орел» (1546) (*Saslow* 1986: 145–148) и «Нарцисс» (1548) (*Saslow* 1986: 152–154).

Скульптура манифестирует то «пробуждение мальчишеского духа в одряхлевшем мире», о котором в 1925 г. писал Ортега-и-Гассет: «Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости» (*Ортега-и-Гассет* 1991: 257).

XI. Скульптура Т. О. Давтяна⁸⁴ «**Волейбол**» (1936). Материал — бетон. Изображение см.: ЦГАКФФД. № Вр 32113, июль 1936 г., фото С. М. Мельник. Под фото подпись: «Скульптор Давтян закончил эскиз скульптуры «Волейбол» для ЦПКиО. На сн. — эскиз скульптуры». Фото опубликовано: *Смена*. 1936. 11 июля.

Трехфигурная композиция изображает экстатическую борьбу за мяч мужчины (в трусах) и двух сексапильных женщин (в купальниках). Симулякр оргии сатира и вакханок (свита Диониса). Мяч, за который идет борьба, — симулякр отрубленной головы Диониса. Ср.: «В Лерну сеются, — как это явствует из мифа о Данаидах, — отрубленные мужские головы, как зрелые плоды, несущие в себе зародыш новой жизни, долженствующей возродиться и воскреснуть, — как семена, оплодотворяющие лоно подземной ночи. Так в лернейских Агриониях связывается идея смерти мужской с идеей пола (оплодотворитель умирает), и символу головы явно усвоено значение фаллическое» (*Иванов* 1994: 132; см. там же об экстазе: 210–212).

ХII. Скульптура С. Д. Лебедевой (1892–1967) «**Девочка с бабочкой**» (1936). Высота 2,15 м, материал — железобетон, цена 3750 руб. Девочка изображена в купальнике, на правой ее руке сидит большая бабочка (олицетворение души у греков)⁸⁵, на левом плече — полотенце. «По сравнению с фигурами, выполненными с натуры, в «Девушке с бабочкой» больше синтетичности, обобщающего момента. <...> Лебедева мечтает о выполнении этого мотива в большом размере (фигура должна быть до двух метров вышиной) <...>» (*Терновец* 1935: 83–84). Автор о готовой работе писал так: «Задача, которую я себе поставила, — декоративная скульптура для парка. Мне хотелось донести до зрителя в простых декоративных формах ощущение лирическое, весеннее, молодого существа, почти девочки. Бабочка, полотенце мне нужны как привходящий момент — они определяют внутреннее движение. При движении фигуры мне было важно добиться ритмического равновесия, архитектурной устойчивости» (*Перспект* 1937: 44).

Бдительный М. Л. Нейман, однако, писал в 1939 г. про «Девочку», что эта «первая монументальная статуя Лебедевой <...>, несмотря на свои хорошие пластические и композиционные качества, стояла все же на грани формализма <...>» (*Нейман* 1939: 90; см. также *Виноградова* 1987: 18–19; приведена фотография скульптуры, выполненной из ковanej меди, высота 2,15 м).

Статуя является симулякрom фигуры девушки (коры), распространенной в ионийской скульптуре VI века. В. Д. Блаватский описал две статуи кор: «Девушки представлены прямо стоящими, левой рукой они поддерживают длинный хитон (ср. с полотенцем у С. Лебедевой. — М. З.), согнутая в локте правая рука выдвинута вперед» (*Блаватский* 1939: 35). Позиция рук С. Д. Лебедевой воспроизведена точно, выдвинутая вперед правая рука оправдана сидящей на ней бабочкой, сразу узнаются характерные вертикальные бороздки на материи купальника девочки, воспроизводящие ионийскую технику передачи фактуры материи и складок.

Бессознательно С. Д. Лебедева актуализировала аспекты, связанные с «превращением» и «застылостью», о которых шла речь в связи со скульптурой № VIII в контексте идей Э. Канетти.

С одной стороны, бабочка манифестирует сам процесс превращений, который, однако, в скульптуре принудительно прерван (бабочка навечно останется бабочкой и не превратится в гусеницу). С другой стороны, движение девочки фиктивно: движение побеждено «архитектурной устойчивостью», девочка застыла, замерла, изменения во времени нет, во «внутреннее движение», о котором писал скульптор, поверить невозможно.

Работа С. Д. Лебедевой — одна из немногих, в которых непосредственно тематизируется тоталитарная концепция скульптуры в целом, основанная на оппозициях движение/статика, превращение/обратное превращение.

XIII. Скульптура З. В. Баженовой «Играющие дети» (1936)⁸⁶. Высота 1,2 м, материал — железобетон, цена 2675 руб. Обнаженные мальчик (стоит) и девочка (сидит на корточках) играют в кубики (*Перспектив* 1937: 45). Кубики — симулякр игры в кости (см., например: «Девочка, играющая в кости» — *Блаватский* 1939: 178).

XIV. «Ваза для цветов» архитектора Ф. Н. Андреева (*Перспектив* 1937: 50)

Высота	Диаметр	Материал	Цена
1 м	0,71 м	ж/б	450 руб.
0,75 м	0,54 м	ж/б	350 руб.
0,45 м	1 м	терракота	400 руб.

Ваза — один из традиционных символов vagina; ваза с цветком — символ мужского проникновения (ср. с «вагинообразными» вазами работы М. А. Врубеля — *Борисова, Стернин* 1994: 297).

XV. «Ваза декоративная» архитектора С. П. Леонтович. Высота 1,6 м, материал — железобетон, цена 1500 руб. (*Перспектив* 1937: 57).

XVI. Скульптура М. Г. Манизера (1891–1966) «Дискобол» (1927, 1935). Материал — бронза. Была установлена в ЦПКиО им. М. Горького⁸⁷, в ЦПКиО им. С. М. Кирова⁸⁸ и в Харькове на Стадионе металлостроителей. Описание и иллюстрацию см.: *Ермонская* 1961: 207. По сведениям *Каталог* 1977 статуя в ЦПКиО им. С. М. Кирова имеет размеры 245×84×84.

Мускулистый гигант изображен в трусах, что позволило скульптору сделать заметной эрекцию. Манифестация культа силы, устрашающей мощи, воли к власти. Символ Европы периода ее варваризации, символ спортивно-технически-военного быта, трансформация образа первобытного дикаря. «Технический и спортивный дикарь нашего времени — продукт распада очень старых культур и в то же время приобщения к цивилизации новых варваров» (*Федотов* 1992: 185–186).

Симулякр античной статуи работы Мирона. «В V в. наряду с идеализированными образами героев афинской демократии Гармония и Аристокитона на агоре появились и статуи, воплощающие образ идеально-прекрасного юноши-атлета. Это можно видеть на примере «Дискобола» Мирона (ок. 450 г. до н. э.). Юноша запечатлен в момент метания диска, вернее в тот миг, когда он готовит его к броску, физическое усилие и волевое напряжение слились воедино, являя собой пример идеальной гармонии тела и духа» (*Мэтро* 1983: 11). Волевое напряжение Мирон подчеркнул эрегированным penis.

«Дискобол» Мирона изящен и лишен агрессивности, своим броском он никому не угрожает. У Манизера тот же сюжет предстает зловещим: от его «Дискобола» исходит угроза, его спортсмен старше, трусы, надетые на метателя, ликвидировали ореол беззащитности, мотив любования красотой юноши, его естественностью.

XVII. Скульптура Д. П. Шварца⁸⁹ «Дискобол» (1934). Высота 2,25 м, материал — гипс. Спортсмен обнажен. Впервые статуя была экспонирована на выставке молодых художников летом 1934 г. Рецензент отметил недостаток энергии движения и четкости в выражении пластических качеств. «Автор, очевидно, не мог еще побороть известную робость перед трудностью и значительностью той задачи, которую он себе поставил. Во всяком случае, — делал неожиданный вывод рецензент, — эта скульптура предсказывает большой и успешный путь художника к социалистическому реализму» (*Машковцев* 1934).

«<...> Создавая эту статую, — писал впоследствии М. Л. Нейман, — Шварц не только посещал состязания по легкой атлетике, но и сам пробовал метать диск. Он

много раз, ощущая напряжение каждого мускула, проверял на себе все движения дискобола <...>. В отличие от иных своих сверстников Шварц уже в то время много внимания уделял анатомии человеческой фигуры, заботился о правильных пропорциях» (Нейман 1955: 7; здесь же дается изображение скульптуры).

Так велась борьба с формализмом. В отделе эстампов РНБ хранится автотипия «Дискометатель» Д. П. Шварца с указанием: размер 1,7 м, материал — железобетон, цена 2350 руб. (шифр Э $\frac{\text{Мис } 549}{2 - \text{Ш337}}$, инв. № 068581). На автотипии спортсмен изображен в трусах. Вероятно, это статуя для стадиона «Электрик» (фото см.: *Искусство*. 1936. № 1. С. 141). См. также фото «Худ. Шварц работает над фигурой дискобола для стадиона» (*Творчество*. 1934. № 5. С. 8). В тексте отмечалось, что Шварц «лепит с натуры чемпиона СССР по диску Сергеева» (Аноним 1934а: 8).

На стадионе «Электрик» стояла также трехфигурная композиция Шварца «Копьеносец, дискометатель и волейболистка»: фигуры были крайне невыразительными и статичными. Заметим: парковая скульптура обнажена, стадионная — одета.

XVIII. Скульптура Д. П. Шварца «Дискометательница» (1938), женский вариант «Дискобола». Высота 2,25 м, материал — цемент⁹⁰. В 1940 г. Шварц вновь создал «Дискобола» и «Дискометательницу» (оба высотой 2,25 м, материал — гипс).

Изображение «Дискометательницы» осталось для нас недоступным.

Обнаженные тела практически не содержали каких-либо примет современности; просто античный прототип хорошо сочетался с пропагандой сдачи норм ГТО и культом здоровья и силы.

XIX. Скульптура Д. П. Шварца «Физкультурница» (1935). Высота 2,33 м, материал — железобетон, цена 4000 руб. Женщина сексапильна и изображена в мокром купальнике, правая рука поднята, левая отведена в сторону, судя по всему, это прыгунья в воду с вышки. «В женской физкультурной фигуре для фонтана, — писал автор, — я хотел дать образ близкой нам девушки-физкультурницы, которая, с одной стороны, привлекает кра-

сотой тренированного пластического тела, а с другой стороны — передает мысль в движении рук и раскрытой грудной клетке ощущение свободы, молодости и радости от воды и солнца» (*Перспектива* 1937: 22). В книге *Нейман* 1955: 82 статуя названа «Купальщицей», ее параметры: высота 2,25 м, материал — цемент.

XX. Скульптура Д. П. Шварца «**Физкультурник**» (1939). Высота 2,25 м, материал — цемент (сведения приведены в *Нейман* 1955: 83). Изображение осталось недоступным.

XXI. Скульптура Е. А. Янсон-Манизер (1890—1971) «**Дискоболка**» (другие названия: «Дискометательница», «Физкультура») (1935). Размеры 170×170×176 (*Каталог* 1977: 42—43), материал — бронза; была установлена в ЦПКиО им. С. М. Кирова на центральной аллее; гипсовая статуя находится в Русском музее (175×162×90,5). У наследников скульптора имеется вариант из гипса, который ниже музейного на 3 см.

Бронзовый вариант 170×160×90 был установлен в 1935 г. в ЦПКиО им. М. Горького⁹¹. Бронзовая «Дискоболка» есть также в парке г. Ровно.

Иллюстрацию см. *Коломиец* 1970: илл. 2. Сюжет скульптуры: обнаженная женщина (судя по развитию мускулатуры — не спортсменка) готовится метнуть диск. М. Н. Райхинштейн в рецензии на скульптуру удовлетворенно отмечал, что статуя лишена «и тени эротизма» (*Райхинштейн* 1935: 143). В то же время «слишком она изысканна и академична», чересчур изящна. «Женщина у Манизер, конечно, занимается физкультурой. Но ее легче себе представить грациозно движущейся с теннисной ракеткой, чем с тяжелым металлическим диском в руках» (*Райхинштейн* 1935: 147). Сравнивая работу Янсон-Манизер (неудачно приспособившей свою изящную модель к модному силовому виду спорта) с предназначенными для стадионов «Метательницей диска» О. К. Сомовой и «Метательницей гранаты» Т. Ф. Смотровой, критик высказался в пользу последних — потрясающих воображение силой рук и толщиной ног. Они «кажутся больше приспособленными для работы, требующей большого физического напряжения» (*Райхинштейн* 1935: 147).

Сюжет «Дискоболки» см. также на полотне А. Н. Самохвалова «На стадионе» (1935) (*Зингер* 1982: 77).

В 1930-е гг. сложился миф о спортсменах как о «героях», т. е. касте «сверхлюдей». Культ совершенства складывался в условиях, когда абсолютное большинство населения не имело достаточно пищи и досуга, хронически недоедало, что отражалось на здоровье и физическом состоянии «простого советского человека». Спортсмены превратились в образцы людей будущего, их одеждой стали кожа и мускулы, а нагота — знаком принадлежности к новой породе, возвышающейся над людскими обычаями, над старой моралью. Совершенное тело, учила визуальная пропаганда, не стыдно обнажать. Такова тоталитарная концепция наготы, выраженная Е. А. Янсон-Манизер.

XXII. Скульптура Е. А. Янсон-Манизер «**На буме**» (1937). Размеры 196×152×217 (*Каталог* 1977: 42–43), материал — бронза. Была установлена в ЦПКиО им. М. Горького около панорамы «Оборона Севастополя» и в ЦПКиО им. С. М. Кирова на центральной аллее. Обнаженная гимнастка делает упражнение на снаряде, стоит на пальцах, руки для балансировки подняты, все мускулы напряжены, соски эрегированы.

Иллюстрацию см. *Коломиец* 1970: илл. 3. Обнаженная гимнастка на бревне — симулякр возбужденной женщины, взбирающейся на столб или обелиск (см. такие изображения у Ф. Ропса, например, «L'Idole» из серии «Les Sataniques»). Идеологическое задание генерировать у зрителя эротическую энергию приводит к использованию такого «столба», который маскируется спортивным кодом, становясь гимнастическим бревном (ср. с веслом в № I).

XXIII. Скульптура Е. А. Янсон-Манизер «**Танцовщица**» (другое название: «Галина Уланова») (1935). Размеры 245×84×84 (*Каталог* 1977: 42–43, материал — бронза. Была установлена в ЦПКиО им. М. Горького и им. С. М. Кирова на центральной аллее. Иллюстрацию см. *Янсон-Манизер* 1965: илл. 1.

XXIV. Скульптура Е. А. Янсон-Манизер «**Две физкультурницы**» (1937). Размеры 250×96×80, материал — бронза. После Великой Отечественной войны установле-

на в Парке Победы на Московском пр. (Ленинград). Две женщины в купальниках, у левой поднята в приветствии правая рука («рифма» к № LVIII); позировали работницы одного из ленинградских заводов (об этом см.: *Коломиец* 1970: 6). Скульптура статична, напрочь лишена психологизма, что в той эстетике приравнялось к «торжественности», внушает образ физической силы и фригидности, позволяющей целиком сосредоточиться на работе. Фото см.: *Советское искусство*. 1938. 28 авг. № 114; названа «Советские физкультурницы». В *Перечень* 1947 названа «Привет физкультурниц», там же указано, что скульптура установлена в Нью-Йорке (*Перечень* 1947: 17). Очевидно, имеется в виду Всемирная выставка 1938 года, оформление советского павильона. В этой скульптуре проявилась особенность, свойственная всем женским (мужских не было вообще) образам в творчестве Янсон-Манизер: их фригидность (если можно так выразиться о скульптурах), сублимированное отвращение скульптора к эротике. Эта гипотеза сложилась у нас под влиянием сообщения К. Хорни «Изменение личности у девочек в подростковом возрасте» (1934), в котором описан тип девочек, ко времени пубертата неожиданно углубившихся в искусство (религию, этику) и потерявших интерес к эротической сфере. В конечном счете, такие девушки уклоняются от соревнования с другими женщинами и соревнуются с мужчинами, развивая маскулинные устремления. Девушка описанного типа «оказывается сексуально фригидной и вместо любовного отношения к мужу начинает с ним соревноваться» (*Хорни* 1993: 205).

Для нас в данном случае важно несоответствие социального задания (Парк тоталитарного периода — это «возбуждалка», которую надо наполнить скульптурными ню) и ментальности скульптора, изготавливающего симулякры. Для тоталитаризма именно такое несоответствие наиболее ценно: задание должно выполняться помимо собственного желания, по «воле партии», в результате подчинения.

С этим связана особая тоталитарная концепция эротики в искусстве: разрешены только симулякры, но не реальные сублимации либидо; объявлен запрет на выражение того, что художником переживается реально. От-

сюда социальный успех Янсон-Манизер, с одной стороны, и ее соревнование с мужем, с другой.

XXV. Скульптура В. Ц. Валева⁹² «**Баскетбол**» (1932). Высота 2,7 м, материал — бетон. Была установлена в парках и на стадионе «Электрик» (Москва).

«Войдем в мастерскую молодого, быстро растущего скульптора, болгарского политэмигранта, коммуниста Валева. Мастерская занята огромнейшей фигурой в глине физкультурницы-баскетболистки. Объем — натура с четвертью или 2,70 метра (? — М. З.). Позирует Валева чемпионка по легкой атлетике Москвы — Хорошилкина. <...> — Больше трех месяцев, — говорит т. Валев, — следим мы за фигурами во время всяких спортивных состязаний... Целый месяц «зарисовывали» намеченные нами фигуры... Мы так долго и активно изучали физкультурников, что в конце концов сами стали заниматься физкультурой. Тов. Валев гордится тем, что ему позирует лучшая физкультурница Москвы. С ней очень хорошо, легко работать: 20 минут может стоять в одной позе, не отдохнув и не шелохнувшись, в то время как с другими натурами «просто беда» <...>» (Аноним 1934а: 9). Здесь же приводится фотография: модель в купальнике и скульптор в процессе работы над статуей (женщина стоит прогнувшись, с поднятыми руками, в руках держит мяч, правая нога прямая, левая согнута в колене, грудь поднята).

Фото гипсовой статуи см.: *Творчество*. 1934. № 11. Без пагинации.

В статье «Скульптура», посвященной выставке молодых художников Москвы, Н. Машковцев писал: «Физкультурница отбивает мяч, пролетающий над ее головой. Поза и движение очень интересны и увлекательны для раскрытия всей гибкости и силы хорошо тренированного тела, и автор очень тщательно, очень внимательно старался передать нам всю внутреннюю гармонию, всю легкость и закономерность этой вытянувшейся в струну физкультурницы. Фигура эта, однако, не вполне удалась автору <...>» (Машковцев 1934). См. также Тиханова 1958: 21.

В скульптуре заметно сильное влияние А. Майоля.

XXVI. Скульптура Николая Павловича Прохорова «**Теннисистка**» (1937). Высота 2,25 м, материал — железобетон, цена 4500 руб.

«Фигура «Теннисистка» изображена в момент подачи. Мяч подброшен и должен быть подан противнику. Работа консультировалась мастером спорта Е. С. Ованесовым и представляет абсолютно правильную позицию» (*Проспект* 1937: 23). Спортсменка изображена в облегающем купальнике, прорисованы напряженные мышцы, грудь.

Для стадиона «Электрик» Н. П. Прохоров создал статую «Дискобол» (иллюстрацию см.: *Искусство*. 1936. № 1. 140).

XXVII. Скульптура В. Ц. Валева «Теннисистка» (1938). Материал — бетон. Рослая женщина в облегающем купальнике с сильно выступающей грудью держит в правой опущенной руке ракетку — готовится послать мяч. «Стройная пропорциональность теннисистки, упругая свобода ее позы, приятное открытое лицо, обрамленное гладкой прической, привлекают тем же ощущением силы, молодости, движения» (*Тиханова* 1958: 24).

Иллюстрацию см.: *Тиханова* 1958: 22.

Статуя имела массовое распространение (*Тиханова* 1958: 52). Бросаются в глаза могучие бедра и маленькая головка, выдающая породу⁹³. Существовала и третья «Теннисистка» (1935), самая статичная — работы А. Л. Степаняна, установленная на стадионе «Электрик» (фото см.: *Искусство*. 1936. № 1. С. 140).

XXVIII. Скульптура В. Ц. Валева «Старт» (1940). Материал — бетон. Бегунья в спортивной одежде находится в низкой стартовой позиции (правое колено касается плинта, руки в упоре, взгляд устремлен вперед). Фигура статична, напряжение в мышцах отсутствует.

Иллюстрацию см.: *Тиханова* 1958: 23.

Статуя имела массовое распространение (*Тиханова* 1958: 52).

Является симулякрот «Сидящей Афродиты» (II в. до н. э.) (см. *Античная скульптура* 1961: илл. 83), от которой и взята расслабленная мечтательность, нелепая у бегуньи в низком старте.

XXIX. Скульптура Владимира Павловича Циммермана «Футболисты» (1937). В отделе эстампов РНБ хранится автотипия с записью: размер 2,5 м, материал — железобетон, цена 14 000 руб. (шифр Э $\frac{\text{МИс } 549}{2 - \text{Ц613}}$, инв. № Э068584).

Была установлена в ЦПКиО им. С.М.Кирова (см. фото — Отчет 1939: 20).

XXX. Скульптура В. П. Циммермана «**Физкультурный момент**» (1937). В отделе эстампов РНБ хранится автотипия с записью: размер 2,5 м, материал — железобетон, цена 15 000 руб. (шифр Э $\frac{\text{МИс } 549}{2-\text{Ц613}}$, инв. № Э068604).

Обнаженный акробат держит на поднятой вверх правой руке прогнувшуюся партнершу в купальнике, левой рукой мужчина держит опущенную левую ногу акробатки, ее правая нога поднята вертикально. Фото см.: *Советское искусство*. 1937. 29 дек. № 60, подпись: «Работа молодого скульптора В. П. Циммермана (Одесса). Юбилейная выставка “Цветущая социалистическая Украина”».

«Особо хочется отметить «Физкультурный момент» Циммермана. Скульптор пластично решил сложную композицию двух обнаженных тел» (*Златовратский* 1938). Это одна из самых явных манифестаций мазохистичности соцреализма (см. *Смирнов* 1994: 235 и сл.), в частности, того, что Ж. Делез назвал «подвешенностью», т. е. застывшей позой истязуемого (*Делез* 1992: 211), получающего наслаждение от боли.

Упражнение, запечатленное скульптором, нередко изображалось в 1930-е гг. на газетных фотографиях. См., например, фото Бражникова «Студенты Украинского института физкультуры (Харьков) тт. Ванецкий и Мишина на стадионе «Динамо» за физкультурным упражнением» (*Красный спорт*. 1936. 1 июля). Другим распространенным мазохистичным газетным изображением было «кольцо» (стойка на руках, тело прогнуто, ноги касаются головы). Это упражнение делали рабочие, совслужащие и даже матросы срочной службы (профессия обязательно указывалась в подписи под фотографией). Тоталитаризм нуждался в образе «гуттаперчевого мальчика», гибкого, податливого и терпеливого. См., например, фото: «Самодельный кружок Невьянского механического завода (Свердловская область). Акробатический номер в исполнении токаря завода В. Н. Майской» (*Советское искусство*. 1938. 28 нояб., № 158). По-французски артист, выполняющий такой трюк, называется «contorsionniste»

(от слова «contorsion» — «судорога», «grimаса», «кривляние»); см. *Scott* 1995: 88–89.

XXXI. Скульптура Е. Д. Степаньяна «*Девушка с мячом*» (1936). Материал — бетон (?). На выставках не экспонировалась. Девушка изображена в трусах и футболке, голова повернута влево, а обе руки отведены для замаха вправо, мяч находится в правой руке. Тело, таким образом, сильно закручено.

«Хорошо, если иногда талантливому художнику удастся оживить классический (вернее, ложноклассический) канон подлинным ощущением движения, ритма. Такова, например, скульптура Е. Д. Степаньяна «*Девушка с мячом*», в которой посадка головы, движения всех частей тела, его линии находятся в таком ритмическом соотношении друг с другом и такая танцующая легкость ощущается в этой бросающей мяч девушке, что прощаешь художнику и непомерно длинные ноги, лишённые мышц и костяка, и мертвую вылощенную поверхность ее тела» (*Альтер* 1936: 70; фото на с. 64).

Это уже второе — после статьи *Ромм* 1935 (см. примеч. 59) — замечание о слишком длинных ногах, которые наверняка интерпретировались как сексогенный фактор, но еще не были узаконены эстетически. 1930-е годы — время завершения перехода от «культуры груди» к «культуре ног» (см. *Золотонос* 1994в: 59), что отражалось в некоторых образцах глиптотеки Парка, приближавших отношение длины ног к росту к современной пропорции, входящей в канон сексуальности (0,62–0,65)⁹⁴.

Была установлена в ЦПКиО им. С. М. Кирова (фото см.: *Смена*. 1937. 28 мая) и в саду им. Бабушкина (ЦГАКФФД, № Гр 52662, 1938 г.), где вместе со скульптурой «*Баскетбол*» (см. № LVII) оформляла вход на центральную аллею сада (ЦГАКФФД, № Гр 52663, 1938 г.).

XXXII. Скульптура Д. П. Шварца «*Парашютистка*» (1935). Высота 2,17 м, материал — железобетон, цена 3500 руб. Произведение высотой 2 м было выполнено в бронзе (*Нейман* 1955: 82). Статуя стояла не только в парках (например, у входа в воронежский парк культуры и отдыха — см. фото А. Рагозина: *Красный спорт*. 1937. 7 авг.; в саду Выборгского дома культуры в Ленинграде),

но и у входа в тоннель под Волоколамским шоссе на канале Москва-Волга (см. фото: *Советское искусство*. 1937. 23 апр.; *Архитектура СССР*. 1937. № 6. С. 52).

«В фигуре «Парашютистка», — писал Д. П. Шварц, — я хотел выразить смелость передовой женщины⁹⁵, в движении и содержании которой я избежал натуралистической трактовки, фиксации одного какого-либо момента, а стремился выразить обобщенность взятой мною темы, связанной с ощущением радости и легкости воздушных волн.

Трудно было преодолеть невыгодный для скульптуры парашютный мужской комбинезон, в котором не терялась бы пластика женского тела» (*Проспект* 1937: 25)⁹⁶.

В правой опущенной руке женщины шлем (в других вариантах — контейнер с парашютом), левая рука поднята — заслоняет лицо от солнца. Характерно зафиксированное скульптором желание обнаружить пластику и особенности женского тела, чему помешала необходимость создания социальной мифологемы: женщина освоила не только водную, но и воздушную среду.

Является симулякрот статуи Фидия «Амазонка» (см. *Колтинский* 1937: илл. 32; *Чубова* 1962: илл. 32, указана высота — 2,02 м). Так же поднята рука (у амазонки правая, у парашютистки — левая).

Если на фото в *Проспект* 1937: 25 парашютистка держит в правой руке шлем, то на других фотографиях (*Советское искусство*. 1937. 17 мая; *Архитектура СССР*. 1937. № 6. С. 52; ЦГАКФФД. № Гр 55094, 1936 г.) — контейнер с парашютом, напоминающий старинный ларец. Традиционная ассоциация связывает этот ларец с фольклорным хранилищем гениталий, то мужских, то женских (см. *Левинтон, Охотин* 1991: 29–31), которые обладают способностью летать и метафорически обозначаются «птицами». С этим тематическим комплексом связана похищенная (по воздуху) невеста (ср. с сюжетом «Руслана и Людмилы»), каковой и оказывается в своей фольклорной основе парашютистка (в ларце лежит синекдоха невесты — ее гениталии, девственность коих символизирует нераскрытый парашют). В парковом варианте (ЦПКиО) «ларец» отсутствовал; у входа в тоннель под Волоколамским шоссе функция «ларца» расшифро-

вывалась барельефом на устое моста: раскрытый парашют выстреливал из контейнера (барельеф располагался за спиной парашютистки). Симптоматично, что героиня «Счастливой Москвы» (1932–1936) А. Платонова заканчивает школу воздухоплавания, после чего обучает «группу парашютистов способу равнодушного прыжка из аэроплана и спокойствию характера при опускании в гулком пространстве» (Платонов 1991: 13)⁹⁷.

XXXIII. Скульптура Д. П. Шварца «Пилот» (1936) — парная к предыдущей. высота 2,20 м, материал — железобетон, цена 4000 руб. В книге *Нейман 1955* не упомянута, фото см.: *Советское искусство. 1937. 17 июня* (название «Летчик»). Стояла также у входа в тоннель под Волоколамским шоссе на канале Москва-Волга (фото см.: *Архитектура СССР. 1937. № 6. С. 52*). На устое моста за спиной «Пилота» был сделан барельефный пропеллер.

«В образе пилота я ставил себе основной задачей подчеркнуть внутреннюю уравновешенность, волю, выдержку и мужественность в преодолении воздушных пространств. По своему композиционному решению фигура пилота перекликается с фигурой парашютистки, как парная ей» (*Перспект 1937: 24*). Правая рука фигуры поднята в приветствии, на голове шлем, левая рука опущена.

Статуя манифестирует миф о летчиках — «сталинских соколах», начало которому положила газетная кампания, поднятая вокруг спасения «Челюскина» весной 1934 г. «В мифе о советских летчиках с его идеей Большой Семьи летчики — сыновья не только Сталина, великого «отца», но и — это особенно подчеркивается с середины 30-х годов — «матери». Средоточием материнского начала выступают родина, страна, родная земля, Москва — все женского рода» (*Гюнтер 1991: 126*). Отсюда особый ореол вокруг фигуры летчика: зритель скульптуры устанавливает через нее связь со всеми основополагающими идеологемами. Сверх того, как указал Х. Гюнтер, идея полета компенсировала для советского человека, намертво привязанного к месту жительства и работы, невозможность собственного перемещения: появлялась возможность «хотя бы мысленно пересечь границы, за которые им не дано было попасть никаким иным способом. Путь, запретный для всех, преодолевали немногие избранные

сверхчеловеки» (Гюнтер 1991: 134; см. также Кларк 1992: 83–88; Паперный 1985: 51).

С другой стороны, согласно З. Фрейду, «желание летать предвещает в сновидении <...> стремление обрести способность к половым действиям» (Фрейд 1995: 206); не случайно древние наделяли репс крыльями. Фрейд же прямо писал об инфантильных эротических корнях авиации⁹⁸.

Стоит обратить внимание на то, что мужская фигура только на 3 см выше женской, но дороже на целых 500 руб. И это при том, что скульптуры практически одинаковы по трудоемкости изготовления. В цене и распределении ролей (мужчина ведет самолет, женщина по команде мужчины из него прыгает) проявились социальные статусы мужчины и женщины при тоталитаризме. Если мужчина-пилот символизирует целеустремленное движение по горизонтали, то женщина как мифологический символ земли и почвы — движение сверху вниз по вертикали вследствие естественного земного тяготения⁹⁹. В результате функция парашютистки закрепились в соцреалистическом каноне именно за женщиной: «Парашютистку» лепили и Е. Ф. Алексеева (фото см.: *Советское искусство*. 1937. 5 авг.), и М. Г. Манизер (для станции метро «Площадь революции», 1938 год), но не было скульптур парашютистов. Нами зафиксирована только одна статуя женщины-пилота работы скульптора Т. Н. Стаса — «Женщина-пилот с сыном» (см. *Златовратский* 1938). Примечательно, однако, что в этой статуе сделан акцент на материнстве, снизивший «маскулинность» функции летчика (ср. с соотношением Матери-Сырой земли и Отца-неба у славян).

XXXIV. Скульптура М. С. Бабинского¹⁰⁰ «**За овладение техникой**» (1935). Высота — 2,16 м, материал — железобетон, цена 3500 руб. «Скульптура, — писал М. С. Бабинский, — изображает советскую женщину, работницу высшей квалификации, умеющую разбираться в чертежах. Она изображена в момент, когда, не выпуская из своих рук ключа, которым производила работу, сверяет свои действия с чертежом» (*Проспект* 1937: 26).

В левой опущенной руке женщина держит разводной (!) ключ — фаллический символ. Поэтому подтекст

указывает на овладение техникой полового акта, что фактически пародирует известный лозунг Сталина «Большевики должны овладеть техникой» (4 февр. 1931 г.)¹⁰¹. Развитие этого лозунга содержалось в выступлении Сталина на выпуске академиков Красной Армии 4 мая 1935 г.: «Чтобы привести технику в движение, — говорил тов. Сталин, — и использовать ее до дна, нужны люди, овладевшие техникой, нужны кадры, способные освоить и использовать эту технику по всем правилам искусства. Техника без людей, овладевших техникой, — мертва. Техника во главе с людьми, овладевшими техникой, может и должна дать чудеса» (*Сталин* 1951: 150–151)¹⁰².

С учетом подобных текстов скульптура предстает как иллюстрация лозунга. См. *Паперный* 1996: 226–231.

XXXV. Скульптура М. И. Эпштейна «**Женская фигура с гусями**» (1936)¹⁰³. Высота — 2 м, материал — железобетон, цена — 4000 руб.

«Композиция фигуры с гусями, — писал скульптор, — рассчитана в основном для фонтана или бассейна. В трактовке данной фигуры колхозницы с гусями, вопреки шаблонным решениям пасторальных идеализированных крестьянок — я добивался социалистического реализма, дать образ нашей советской колхозницы. В постановке и движении фигуры даны: бодрость, уверенность и любовь к своему труду» (*Перспект* 1937: 28).

В левой руке советской пейзажницы гусь, кусающий ее в плечо, правая рука опущена, у ног женщины сидит второй гусь. Скульптура ассоциируется с мифом о Леде, оплодотворенной лебедем и родившей яйцо (ср., например, с греческой скульптурой Тимофея «Леда с лебедем», IV в. до н. э.).

XXXVI. Скульптура Н. В. Крандиевской¹⁰⁴ «**Физкультурник с мячом**» (1936). Высота 2,30 м, материал — железобетон, цена 4000 руб. Мужчина изображен в трусах и футболке, в руках держит мяч, поза вяло-статичная.

XXXVII. Скульптура С. Н. Попова¹⁰⁵ «**Пионер со знаменем**» (1936). Высота 1,97 м, материал — железобетон, цена 2000 руб.

Правая рука мальчика поднята в пионерском приветствии «всегда готов», в левой — знамя. Пионер изобраа-

жен в форме: короткие штаны, рубашка, галстук (*Проект* 1937: 34).

Обилие «эроменов» как персонажей скульптур позволяет предположить скрытые гомосексуальные мотивы (см. примеч. 34, 98). Посетителю Парка исподволь внушается мысль о его собственной «детскости» (ее метафорой является нагота), которая надежно защищена миром «взрослых» (вождей, руководителей, начальников). Им нужно только беспрекословно подчиняться. Естественно, что отношение «господство-подчинение» тут же насыщается сексуальными подтекстами: снизу вверх излучается «женское» обожание Вождя-мужчины (см. *Гюнтер* 1996: 105 и характернейшее произведение: А. Н. Самохвалов, «С. М. Киров принимает парад физкультурников», 1935), сверху вниз — обучение и инициация, напоминающие античную педерастию у взрослых, «которые приобщали молодых к этике и эстетике правительственной аристократии и формировали гражданина» (*Саломони* 1989: 158–159).

Не скрытая гомосексуальность в сталинском дискурсе оказывалась метафорой отношений начальства и подчиненных: первые символически выступали в роли «эрас-тов», вторые — в роли «эроменов» (в Риме эту роль выполняли рабы). Такая метафора закрепились в общественной речи: начальник в переносном смысле «futue-ge» своего подчиненного («раба»)¹⁰⁶. Вся эта система отношений, символических подмен и идентификаций сходится в эмблематике «пионера», который «всегда готов», а на уровне социальной мифологии еще и нагружен смыслами воинской славы (знамя, труба) и силы (винтовка, лук).

Характерно «детское» восьмистишие С. В. Михалкова, опубликованное 1 мая 1937 г. в «Литературной газете» («Высокие звезды над нами горят...»): «мы» из стихотворения — это дети, с которыми предложено идентифицироваться советскому читателю; о детях «заботится Сталин в Кремле» (см. *Золотоносов* 1994а: 250–260).

Не менее характерен и любопытен плакат 1937 года с надписью на украинском языке «Спасибі партії, спасибі рідному Сталіну за щасливе, веселе дитинство» (художник Д. Гринец, размер 1,075×0,711, шифр РНБ

Э Пл Ир 692, № Э пл 58551). Рядом с обаятельным, добрым «дедушкой Сталиным» изображено трое детей: из-за левого плеча выглядывает Мамлакат с орденом Ленина, правой рукой Сталин обнял мальчика в матросском костюмчике с моделью самолета в руках, перед Сталиным стоит пионер и играет на скрипке. «Дитинство» — это и есть подлинное социо-культурное и ментальное состояние советских людей; работа для них — счастье (то же, что игра для детей), при этом дети как бы случайно метафорически обозначают: рабочих или военных с техникой — малыш с моделью самолета; колхозное крестьянство — Мамлакат; интеллигенцию — мальчик со скрипкой. Это основные социальные группы советского общества. Не случайно метафоры рабочих и колхозников, помещенные соответственно по правую и по левую стороны изображения Вождя, гораздо ближе к нему, чем метафора интеллигенции, расположенная чуть поодаль и своей игрой обслуживающая Вождя и «главные» классы.

В контексте «детского дискурса» закономерной представляется единственная картина, на которой Сталин изображен в ЦПКиО, — картина В. С. Сварога, изображающая вождя среди детей: «Товарищи И. В. Сталин, В. М. Молотов, К. Е. Ворошилов, М. И. Калинин, Л. М. Каганович и А. А. Андреев в Парке культуры и отдыха им. М. Горького среди детей» (1939)¹⁰⁷.

XXXVIII. Скульптура С. Н. Попова «Пионер с трубой» (1936). Те же параметры, что и в предыдущем номере. В правой руке мальчика труба (*Перспектив* 1937: 35).

XXXIX. Скульптура С. Н. Попова «Пионерка с моделью аэроплана» (1936). Высота 1,92 м, материал — железобетон, цена 2000 руб. Манифестация мифа о «сталинских соколах» (см. №№ XXXII, XXXIII).

Скульптуры №№ XXXVII–XXXIX совместно образуют трехфигурную пионерскую группу «Будь готов». «Группа выполнена в торжественно-статическом духе и предназначена для пространственной обработки садово-паркового участка, где бы группа в сочетании с фонтаном и окружающим пространством определилась как доминант», — писал С. Н. Попов (*Перспектив* 1937: 33).

XL. Скульптура А. П. Телятникова¹⁰⁸ «**Пионер с винтовкой**» (1936). Высота 1,5 м, материалы — железобетон (цена 1675 руб.) и чугун (цена 2800 руб.). Мальчик изображен в пионерской форме, в момент, когда заряжает винтовку (*Перспектив* 1937: 37), отсылая к «задачам обороны страны и постоянной угрозе войны», тематизированным специальным военным городком ЦПКиО. «Территорию военного городка составляет Военный павильон, где имеются аэробаза, специальная читальня, помещение и оборудованная площадка для военных игр и занятий, беседной работы и пр., с красноармейской эстрадой, тирами и т. д.» (*Путеводитель* 1930: 47). «На корабле Осовиахима можно ознакомиться с военно-морской службой и пройти предварительное обучение» (*Путеводитель* 1930: 47).

В ЦПКиО было шесть тиров. «Для стрелковых кружков, команд и учебных заведений, не имеющих своего тира, Военный сектор проводит прикрепление на льготных условиях для стрельбы в м/к тире <...> на 25 метров <...>. Организации прикрепляются для стрельбы только со своими патронами. <...> Стоимость стрельбы <...> — 3 руб. в час» (*Бюллетень* 1934: 4–5). В связи с этим см. аналогию между пионером и солдатом: *Чердниченко* 1993: 54–56.

XLI. Скульптура А. П. Телятникова «**Пионерка с луком**» (1936), парная к предыдущей. Высота 1,5 м, материалы — железобетон (цена 1675 руб.) и чугун (цена 2800 руб.). Несексапильная девочка изображена в футболке, юбке, пионерском галстуке, в левой ее руке — лук, который она натягивает (*Перспектив* 1937: 38).

Девочка с луком — симулякр амазонки с приданием луку не военного, а спортивного смысла. Следует также указать на сходство с распространенной фотографией из германских нудистских журналов (см.: *Scheid* 1994: 566). Натянутый лук — символ сексуального напряжения; стрела манифестирует пенис, недостаток которого остро испытывает женщина.

XLII. Скульптура А. П. Телятникова «**Пионерка с противогоазом**» (1936). Высота 1,7 м, материал — железобетон, цена 1675 руб. В руках девочка держит противогоаз, гофрированный шланг которого, тщательно изображенный, ассоциируется с penis (*Перспектив* 1937: 39).

Скульптура указывала на то, что при Доме Оборона (Военный сектор ЦПКиО) имелась камера газоокуривания, «где команда ПВО или группа может организовать ознакомление с противогазом и его значением и практически пройти «боевое крещение» газом, испробовать боевые свойства противогаза. Стоимость окуривания группы (не свыше 30 человек) — 4 рубля» (*Бюллетень* 1934: 3). См. С. 1930; ср. с этюдом А. Н. Самохвалова «Осовиахимовка» (1932) к картине «Военизированный комсомол» (1933) (*Зингер* 1982: 69). К середине 1930-х гг. возраст обучаемых обращению с противогазом заметно снижается. См. фото: «Переноска пострадавшего». Военная игра в детском парке Октябрьского района (*Длугач, Португалов* 1939: 99).

XLIII. Скульптуры Георгия Семеновича Кранца «**Пионер**» и «**Пионерка**» (обе — 1936). Высота 1,52 м, материал — железобетон, цена 1500 руб. Фигуры «Пионер» и «Пионерка», держащие вазы (чаши), предназначены для питьевых колонок¹⁰⁹.

«Мне хотелось передать радостное детство советского ребенка, присущую пионерам смелость, свободу обращения с людьми, отсутствие запуганности и робости. Разница позы мальчика и девочки обусловлена желанием подчеркнуть скромность и внутреннюю углубленность девочки, скоро станущей девушкой, — в противовес мальчику, который еще в большей степени ребенок, живой и радостный» (*Перспект* 1937: 40).

С одной стороны, пионер с чашей в руках напоминает композицию произведений, изображающих Ганимеда, разносящего нектар богам (о гомосексуальных коннотациях этого сюжета см., например: *Saslow* 1986: 103–107, где приведены рисунки Ф. Маццола «Ганимед, подающий богам нектар» и «Ганимед и Геба»), и «Сатира, наливающего вино» (*Блаватский* 1939: илл. 117). Кранцем абсолютно точно скопированы голова, ноги и торс «Сатира, наливающего вино».

С другой стороны, питьевые колонки являются симулякрами фонтанной скульптуры «Эрот с раковиной» (Рим, II в., Эрмитаж, инв. № А 855), изображающей Эрота, который таким образом держит раковину, будто она наполняется жидкостью, вытекающей из его уретры,

и фонтана XIX в., в котором чашу с бьющей из нее струей воды держит Нимфа (см. фонтан Мраморной скамьи в Петергофе¹¹⁰).

Извержение воды «Пионером» и «Пионеркой» может ассоциироваться с извержением жидкой субстанции и со слезами, о чем писал И. П. Смирнов (см. примеч. 74). Единственное, чего недостает композициям, — обнаженных тел мальчика и девочки. Дополнительно стоит заметить, что в подтексте «Пионерки» лежит эротическая символика, актуализированная в «Разбитом кувшине» Ж.-Б. Греза (образ утраченной девственности).

Питьевую колонку «Пионер» легко интерпретировать на основе представлений классического фрейдизма. Фонтаны с фигурами мальчиков свидетельствуют, во-первых, о культурной кодификации уретральной эротики (инфантильное удовольствие от мочеиспускания); во-вторых, о победе мочи (воды) над огнем, который тушит струя мочи (см. *Фрейд* 1995: 311, 384, 339–342; *Хорни* 1993: 7). Огонь же символизирует либидо: «пламя по форме и движениям напоминает действующий фаллос» (*Фрейд* 1995: 340). Победа воды (мочи) над огнем (либидо) имеет физиологическую аналогию, которую не преминул провести З. Фрейд: «Когда член приходит в <...> состояние возбуждения, <...> когда испытываются те ощущения, которые напоминают о тепле огня, мочеиспускание невозможно; и наоборот, когда член служит для опорожнения тела от жидкости, то все его отношения к половой функции кажутся потерявшими силу. <...> Человек тушит собственный огонь собственной водой» (*Фрейд* 1995: 342). Поэтому не случайно, что именно фигуры маленьких мальчиков манифестируют победу над либидо¹¹¹.

В результате семантика воды в фонтане оказывается амбивалентной: если струя мощно бьет вверх и к тому же соединяется с женским образом (таковы, например, «Девушка с веслом» Шадра, «Женщина с веслом» Иодко, а также нереализованный проект фонтанов со скульптурами Г. И. Мотовилова «Физкультурник» и «Физкультурница» — фото см.: *Творчество*. 1938. № 6. С. 4), то эта струя, скорее всего, имеет значение эякуляции и победы либидо. Если же струя направлена вниз или имеет слабый

напор, как в питьевом фонтанчике, к тому же сопряжена с фигуркой маленького мальчика, можно предположить, что семантика струи отсылает к победе над либидо¹¹².

XLIV. Скульптура Самуила Осиповича Махтина «**Мальчик с рыбой**» (1936). Высота 1,55 м, материалы — железобетон (цена 2000 руб.) и чугун (цена 3100 руб.). Скульптор пояснял: «Созерцательная фигура мальчика держит рыбу, из раскрытого рта которой бьет фонтан из нескольких тонких струй воды веером. Взгляд мальчика обращен поверх рыбы на бьющие струи. На лице улыбка — радость от пойманной рыбы и интерес к бьющим из нее струям воды» (*Перспект* 1937: 42).

Радость мальчика от пойманной рыбы, с одной стороны, может быть связана с ее фаллическим подтекстом (см. *Топоров* 1982б) и уретральным эротизмом; с другой стороны, тут содержится прямая отсылка к библейскому сюжету о Товии и Ангеле: «А путники вечером пришли к реке Тигру <...>. Юноша пошел помыться, но из реки показалась рыба и хотела поглотить юношу. Тогда Ангел сказал ему: возьми эту рыбу. И юноша схватил рыбу и вытащил на землю. И сказал ему Ангел: разрежь рыбу, возьми сердце, печень и желчь, и сбереги их» (Тов 6, 2–5).

В дальнейшем течении сюжета сердце и печень отпугнут злого демона, а с помощью желчи отец Товии, Товит, избавится от слепоты.

XLV. Скульптура Екатерины Николаевны Персидской (1903–1991) «**Девочка с рыбкой**» (1937). Размеры 145×80×30, материал — бронза. Фигура для фонтана, установлена в Репино (во дворе Дома отдыха им. Горького) и в Зеленогорске (рядом с Парком культуры, в 1955 г.). В Русском музее находится эскиз «Маленькая удэ с рыбкой» (1930-е гг.).

Сохранились воспоминания Е. Н. Персидской, написанные в январе 1972 г. и проливающие свет на обстоятельства создания скульптуры. «В 1938 году осуществилась наша (с мужем — М. З.) поездка на Баренцево море. Могучая сила стихии северного моря, словно вулканическая лава с зловещим отблеском на закате, вздымается, бушует и грохочет. <...> Суров и опасен труд рыбаков, а рыбацки ждут их возврата — вечное ожидание. Задуманная композиция «Ожидание» и эскизы рыбаков сохрани-

лись у меня в гипсе, но вместо первоначально задуманной скульптуры «Рыбак-колхозник» я выполнила фонтан «Девочка с рыбкой» (архитектор А. И. Лапиров) и «Мальчик с рыбами». Меня давно привлекало фонтанное строительство, широко развернутое в нашей стране. Неотъемлемой частью фонтанов является у нас скульптура, придающая фонтану идеологическое значение. Поездка на Баренцево море помогла увидеть и понять удивительную созвучность и близость водной стихии и скульптуры благодаря их пластическим свойствам, которые, сливаясь в общую гармонию, доставляют огромное эстетическое наслаждение. С радостью стремилась я решать эти интересные задачи. Фонтан «Удэ с рыбкой» установлен в Зеленогорске <...>, «Мальчик с рыбами» — в г. Пржевальске. К сожалению, композицию разъединили, а эскиз фонтана был задуман и решен как единый архитектурно-водный ансамбль: девочка должна находиться выше, от нее ниспадает каскад воды к «Мальчику с рыбами», и через высокие струи, бьющие из рыбин, просматривается девочка» (рукопись воспоминаний хранится в частном архиве).

Примечательно обращение к сталинскому водному мифу и скрытая в фонтане семантика бушующей водной стихии, о которой пишет скульптор¹¹³.

Эротические коннотации композиции, скорее всего, связаны с уретральным эротизмом: рыбы в руках мальчика и девочки — это символическая замена гениталий; вода, ниспадающая от девочки и бьющая вверх от мальчика, соответствует способам мочеиспускания. Мальчик и девочка символически демонстрируют друг другу гениталии и способы освобождения уретры; не исключена и сублимированная зависть девочки к пенису и «ощущение ущербности своего положения, корни которого лежат в скоптофилическом инстинкте <...>» (Хорни 1993: 8).

XLVI. Скульптура А. И. Тенета¹¹⁴ «Мальчик с рыбой» (1937). Высота 1,5 м, материал — железобетон, цена 4900 руб. Предназначалась для фонтана. «Центральная группа — юное тело мальчика-пионера, удерживающего сильную упругую рыбу, выбрасывающую сверкающую струю», — писал сам скульптор (*Перспект* 1937: 47)¹¹⁵.

XLVII. Скульптура А. М. Измалкова¹¹⁶ «**Дети**» (1936). Высота 1,2 м, материал — железобетон, цена 2875 руб. Предназначалась для фонтана. Изображены два putti в трусиках около колонки с водой (см. *Перспект* 1937: 46).

XLVIII. Скульптура А. М. Измалкова «**Колхозники Казахстана**» (1938). Высота 1,5 м, материал — железобетон. Была установлена в парке им. Сталина в Измайлове (Москва). Изображение осталось недоступным.

XLIX. Скульптура Л. В. Шервуда (1871–1954) «**Часовой**» (1933). В Русском музее и в Третьяковской галерее хранится гипсовый вариант 265×164,5×109 (см. VIII). Бетонный вариант был установлен перед входом в парк Центрального Дома Красной Армии им. М. В. Фрунзе (Москва) (*Соболевский* 1947: 68). Единственная «зимняя» скульптура Парка. Видимо, по этой причине стояла у **входа**.

L. Работа голландского скульптора Теиндеврис(а?) «**Горнорабочий**» (1938?). Материал — бронза.

«Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ М. И. Калинин передал Центральному парку культуры и отдыха им. Горького бронзовую скульптуру работы голландского скульптора Теиндеврис, изображающую горнорабочего. Скульптура была получена тов. М. И. Калининым в дар от рабочих г. Амстердама. Скульптура эта установлена у входа в здание павильона интернационального воспитания в ЦПКиО им. Горького» (подпись под фото; см.: *Советское искусство*. 1938. 22 июля. № 96).

Фигура стоящего рабочего, в правой опущенной руке рабочий держит большую палку (кирку?). Сведения о скульпторе не обнаружены.

LI. Фигуры «**Архар**» (1937) и «**Лобан**» (1936), выполненные по эскизам скульптора П. А. Баландина¹¹⁷. Стояли в Нескучном саду ЦПКиО (см. *Аноним* 1937).

Фото «Архара» см.: *Советское искусство*. 1937. 11 июня. № 27; *Выставка 1937* (гипсовый вариант высотой 54 см).

Фото «Лобана» см.: *Творчество*. 1936. № 2. С. 21; *Советское искусство*. 1937. 29 июля. № 35; *Искусство*. 1938. № 5. С. 37.

Визуальное выражение идей борьбы, агрессии и физической силы в их «органическом», природном вариан-

те, что дает обоснование свирепости «большого террора»: животные, изображаемые Баландиным, всегда готовы к бою, чем и созвучны времени.

Для ВСХВ Баландину была заказана фигура быка. «И вот в несколько месяцев выросла фигура быка исполина. <...> Шея сильна и упряма. Горы крутых мышц мощны. Бык полон движения. Он нагнул голову, выставил рога для удара, он готов к бою» (*Улицкая* 1938; см. также: *Райхинштейн* 1937).

Можно предположить, что скульптор детально проработал и гениталии быка. Во всяком случае в *Паперный* 1996: 163 указано на гигантскую скульптуру И. В. Клепикова «Буйвол» (1939) с гипертрофированными гениталиями, которая была установлена в 1939 г. на ВСХВ. Попутно укажем на «Архара» (1936, бетон) работы В. А. Ватагина, установленного в Московском зоологическом саду (см.: *Соболевский* 1947: 65–66).

Судя по тому, что сначала 54-сантиметровый гипсовый эскиз «Архара» появляется на выставке московских скульпторов 1937 г., а потом его отливают для ЦПКиО, можно предположить, что существовало специальное подразделение, которое отбирало модели для будущих экспонатов Парка.

III. Скульптура «Лягушка» (1936), выполненная А. А. Фабричниковым по проекту архитектора С. П. Лентович. Высота 0,55 м, материал — железобетон. Украшение фонтана. «Внутри лягушки предусмотрено место для трубопроводки с расчетом выхода изо рта струи воды, которая выбрасывается в водный бассейн» (*Перспект* 1937: 48).

Лягушка — традиционный фонтанный персонаж. А. А. Фабричников (см. также примеч. 86, в котором упомянут «Мальчик с лягушкой» (1936) З. В. Баженовой) создал симулякр версальского фонтана Латоны (брата Марси, 1666–1670) и «бронзового портрета» лягушки Б.-К. Растрелли (Петергоф, Большой Каскад), упомянутого в «Восковой персоне» Ю. Н. Тынянова (см.: *Ямпольский* 1996: 239). В примечании М. Б. Ямпольский напомнил о существовании мифов, в которых лягушка превращается в камень (*Ямпольский* 1996: 239, примеч. 31). Поскольку лягушка есть символ греха (*Ямпольский*

1996: 240), бьющая из нее струя (вверх или горизонтально) означает победу либидо.

LIII. Скульптура «**Рабочий и крестьянин**» (1930-е) неизвестного автора. Бронза. Была установлена в ЦПКиО им. С. М. Кирова. Сохранилась. Сведения сообщены Т. А. Ершовой.

LIV. Скульптура «**Пограничник**» (1930-е) неизвестного автора. Цемент. Установлена в садике у дома № 6 по пер. Каховского (Ленинград).

LV. Скульптура «**Борцы**» (1935) неизвестного автора. Была установлена в ЦПКиО им. М. Горького (фото см.: *Парк культуры и отдыха*. 1935. 17 июля. № 27. С. 3). Борцы изображены в партере. Эротическое соприкосновение мужских тел, напряженные мышцы рождают сексуальные ассоциации.

LVI. Скульптура «**Металлист**» (1936) неизвестного автора. Бетон. Была установлена в саду Выборгского дома культуры. «Для украшения сада Выборгского дома культуры устанавливаются 4 скульптуры, представляющие спортсменов и индустриальных рабочих. На снимке: «Металлист». Фото Федосеева» (*Смена*. 1936. 8 авг.).

Мужчина в брюках и рубашке, в правой поднятой руке — факел. В связи с революционной и сексуальной символикой факела следует учесть «Девушку с факелом» (1937) И. Д. Шадра (обнаженная до пояса фигура, в поднятой руке факел) и начало «Счастливой Москвы» А. Платонова: «Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени» (*Платонов* 1991: 9).

Возможно, на романтический образ металлиста в рубашке и брюках повлияла утопия Э. Золя «Труд» (1901), где была описана **литейная** — «огромная, вымощенная широкими плитами и ярко освещенная большими окнами галерея <...> Приставленные к печам рабочие только наблюдали за ходом плавки. Среди них было и несколько женщин <...>» (*Золя* 1966: 520).

Из глиптотеки сада Выборгского дома культуры нам известна еще одна скульптура — «Парашютистка» Д. П. Шварца (см. № XXXII). Ее изображение в саду ВДК см.: ЦГАКФФД. № Гр 55094, 1936 г.

LVII. Скульптура «**Баскетбол**» (1937) неизвестного автора. Гипс. Бетон (?). Была установлена в саду им. Ба-

бушкина (фото см.: ЦГАКФФД. № Гр 52666, 1938 г.; № 52663, 1938 г.) и в ЦПКиО им. С. М. Кирова (фото см.: *Смена*. 1937. 28 мая).

Стройный мужчина в плавках манерно держит мяч в поднятых над головой руках.

LVIII. Скульптура неизвестного автора «**Два физкультурника**» (фото см.: *Смена*. 1937. 18 июля). Была установлена в парке Института физической культуры им. Лесгафта (фото см.: ЦГАКФФД. № Вр 10012; *Физкультура и спорт*. 1937. № 17. С. 10).

Изображены мужчина и женщина в спортивной форме, их правые руки подняты в приветствии (ср. с № XXIV).

С учетом того, что фигуру «Физкультурник» для Института им. Лесгафта в 1935–1937 гг. выполнил Г. А. Шульц (1904–1984) (упоминание см.: *Музей* 1968; изображение осталось недоступным), можно предположить его авторство.

LIX. Скульптура «**Купающиеся мальчики**» (1920-е — 1930-е?) неизвестного автора для фонтана в саду на углу Б. Зелениной ул. и Геслеровского пер. Бронза (?).

Фото см.: ЦГАКФФД. № Вр 12054, 7 сент. 1933 г.; *Вечерний Петербург*. 1996. 21 окт.

В 1980-е гг. в саду оставалась только чаша фонтана. Композиция: три обнаженных мальчика с тщательно вылепленными гениталиями, левый стоит, средний сидит, правый лежит, опираясь на предплечье. Водомет с мощной струей воды, бьющей вверх, расположен правее лежащего мальчика. В скульптуре отразился «мотив мальчиков», истоки которого лежат в произведениях А. И. Иванова, А. Матисса, К. С. Петрова-Водкина и А. Т. Матвеева (*Мурина* 1979: 21–25). Весьма вероятно, что автором скульптуры является Вера Васильевна Исаева (1898–1960), которая, кстати, жила неподалеку от места установки композиции (на углу Малого пр. ПС и ул. Подковырова). Скульптура воспекает отроческую красоту и манифестирует гомосексуальную составляющую в русской культуре 1930-х гг.

Можно говорить об отражении уретрального эротизма, мотивов Нарцисса и «Трех граций».

LX. Скульптура «**Лебедь, рак и щука**» (1930-е) неизвестного автора. Была установлена в детском городке

московского парка культуры и отдыха им. Сталина (Измайлово). Материал — цемент (?).

Фото см.: *Другач, Португалов* 1939: 117. «В центре городка — аллея скульптуры на детские темы. Аллея оформлена художественными панно с текстами приветствий пионеров и школьников XVIII съезду ВКП(б) и товарищу Сталину. В конце аллеи большая картина — «Сталин в окружении детей». От главного входа вглубь парка ведут аллеи, декоративно оформленные на темы сказок Пушкина, Чуковского, Алексея Толстого и басен Крылова» (*Другач, Португалов* 1939: 116).

Упомянута картина Е. К. Мельниковой «Сталин среди детей» (1938) (изображение см. на открытках в отделе эстампов РНБ: Э $\frac{ОП}{I. С761}$, №№ 018160, 214805).

Экскурсия по Парку тоталитарного периода и глип-тотека остались бы незавершенными, если бы в заключение мы не рассмотрели две работы В. И. Мухиной (1889–1953), органично входящие в «московско-эллинистический» дискурс: группу «Рабочий и колхозница» (установленную перед ВСХВ) и «Хлеб» — декоративную группу для нового Москворецкого моста (как «Великий понтифик» Сталин заботился о пышном украшении московских мостов). В отличие от описанных выше изделий, эти работы не тиражировались методом массового производства. Однако (хотя бы в отношении первой из названных) можно с уверенностью говорить о супермассовом воспроизведении изображения скульптурной группы¹¹⁸.

«Рабочий и колхозница» (1935–1936), как известно, воплощает мифологему союза рабочего класса и крестьянства, их триумфа, смычку города и деревни (с сопутствующими эротическими коннотациями). Однако поиск прототипов и внутренней формы уводит далеко от социализма и показывает многозначность скульптуры. Б. Р. Виппер указывал на то, что «по композиции группа Мухиной несколько напоминает «Тираноубийца» из периода поздней греческой архаики. Но то, что там — простой шаг вперед двух параллельно идущих фигур, то здесь — мощный порыв, радостный и неукротимый в своем стремительном движении вперед и вверх» (*Bunper* 1985: 135–136)¹¹⁹.

Другая ассоциация — с Моисеем и его женой Сепфой: молот — это жезл Моисея, превращающийся в змея (Исход 4, 2–4); серп в руке женщины — это каменный нож для обрезания, которое Сепфора делает своему сыну (Исход 4, 25). Стремление мужчины вперед ассоциируется с тем, что Моисей уводит евреев из Египта «в землю, где течет молоко и мед» (Исход 3, 17).

В то же время можно интерпретировать рабочего и его сельскую подругу как Адама и Еву, которые пребывают в коммунистическом раю. В их руках не атрибуты тяжелого земного существования, а знаки приобщения к божественной благодати: серп и молот, увиденные в профиль, образуют литеры «С» и «Т» (СТалин). Особенно хорошо «СТ» видно — благодаря ракурсу — на почтовой марке, выпущенной в 1937 г. Со «Сталиным» ассоциировался и материал скульптуры — **сталь**¹²⁰. В то же время рабочий с молотом и женщина с серпом означают кузнеца и земледельца — две профессии, объединенные в Каине, убийце Авеля. Возможно, тут содержался намек на Сталина, завуалированный стандартным изображением советской эмблематики¹²¹. А дугой развернувшийся шарф (в левой руке советской Евы) является трансформацией змия-искусителя.

Дополнительные сексуальные коннотации скульптуры связаны с мужем Мухиной, доктором Алексеем Андреевичем Замковым, который в 1930-е гг. активно работал над проблемой омоложения и изобрел *гравидан* — препарат на основе мочи беременных женщин, с помощью которого лечил больных, в частности, **омолаживал** их (Рай = вечная молодость). Достоверно известно, что лечение по методу Замкова проходили М. Горький, К. Цеткин, В. В. Куйбышев, М. С. Шагинян, Л. В. Собинов. Под воздействием гравидана, писал Замков, «наблюдается восстановление угасшей половой функции в старческом возрасте как у мужчин, так и у женщин <...>» (Замков 1934: 3; подробнее см. Золотоносов 1991: 97–98). Пока Мухина создавала свою вечную (стальную) скульптуру, ее муж лечил мочой беременных, добиваясь продления потенции, которая обеспечила бы «мощный порыв, радостный и неукротимый в своем стремительном движении вперед и вверх». Характернейшим образом в уро-

гравиданотерапии проявилась философия **общего** тела: лечебным фактором в моче беременных являлся гормон пролан (устаревшее название хорионического гонадотропина), обладающий способностью повышать энергию и улучшать обмен. Пролан можно было легко получать лабораторным путем¹²², но важна была именно моча коммунального, **общего**, тела. Тело принадлежит всему коллективу, следовательно, и моча является общей и служит всем.

Что же касается «Хлеба» (1939) (иллюстрацию см.: *Аркин* 1961), то две обнаженные женщины, держащие тяжелый сноп, и вся хлебная символика отсылают к мифу о Деметре и Персефоне, а через них — к таинственным Элевсинским таинствам (мистериям) с их сексуальными ритуалами¹²³. Впрочем, в подобном переводе античной мифологии на советский язык Мухина не была оригинальна: перевод имел программный характер.

«Великолепная Греция с ее культом человеческого тела, с ее прекрасными стадионами, аренами состязаний силы и ритмической грации — только несбыточная греза для бессильного представителя буржуазного мира. Лишь победивший пролетариат, подлинный наследник всего лучшего, что накопило человечество, <...> осуществил далекий идеал древней Эллады, вложив в этот идеал свое новое социалистическое содержание» (*Райхинштейн* 1935: 143). Так писал критик в рецензии на «Метательницу диска» Е. А. Янсон-Манизер, «Метательницу диска» О. К. Сомовой и «Метательницу гранаты» Т. Ф. Смотровой¹²⁴. Эллинизм приветствовался теорией и позже. В единственной диссертации, посвященной скульптуре Парка, специально указывалось: «В парках советских городов возможно применение копий с античной и классической скульптуры, имеющих огромное познавательное значение» (*Тарасова* 1953: 14). Марк Нейман с удовлетворением подчеркивал, анализируя «Металлурга» Г. И. Мотовилова: «Традиционные элементы преобразованы здесь для выражения современной темы. Античный принцип постановки фигуры, ее архитектоника, атрибуты, которыми пользуется скульптор, — все это отлично согласовано с жизненно убедительным изображением советского рабочего» (*Нейман* 1954: 10). Аналогично в

книге о Д. П. Шварце: «Изучение античной скульптуры во многом определило характер творческих исканий Шварца» (*Нейман* 1955: 7). В данном случае имелись в виду «Дискоболы» и «Дискометательницы» (см. №№ XVII и XVIII). «Присвоение» античности было закономерным: «<...> Уже к началу войны культура 2 ощущала себя наследницей **всех** традиций и итогом **всех** путей» (*Паперный* 1996: 49). Раз история кончилась, все по праву принадлежит победителю.

Интересные сведения содержатся в воспоминаниях Бетти Глан (сначала зам. зав. Парком культуры и отдыха в Москве, потом директора). Вместе с Владимиром и Георгием Стенбергами она мечтала об установке в Парке **античных** скульптур. «Были единодушны во мнении: они замечательно будут смотреться на аллеях парка. Конечно, очень хотелось получить такие же мраморные, но, увы, это было нереально в 1931 году» (*Глан* 1988: 50)¹²⁵.

В мастерских Музея изящных искусств были сделаны гипсовые копии: именно они поначалу стояли в Парке, шокируя посетителей¹²⁶. После чего последовало обращение к М. Г. Манизеру. «В его мастерской (где работала и его жена, талантливый скульптор Елена Янсон-Манизер) мы договорились о создании скульптур для нашего парка. К лету 1934 года на боковых аллеях парка появились прекрасно выполненные в бронзе Манизером фигуры дискобола и физкультурницы¹²⁷. А еще через год в центре площадки для отдыха на ярко-зеленом газоне была установлена скульптура «Галина Уланова», изваянная по нашему заказу Еленой Янсон-Манизер» (*Глан* 1988: 50).

Больше о скульптурах Парка Бетти Глан не проронила ни слова, даже про «Девушку с веслом», не говоря уж о ворошиловском стрелке из папье-маше и фанеры.

Примечания

¹ Идея описать номенклатуру садово-парковой скульптуры 1930-х годов принадлежала В. Н. Сажину. Впервые результаты исследования были обнародованы в кратком выступлении на Втором Хармс-фестивале (СПб, Фонтанный дом) 18 мая 1996 г. (см.: *Буклет* 1996). См. краткое изложение доклада в статье: *Золотоносов* 1996.

К сожалению, по организационным причинам автору остались недоступными московские архивы.

² К ним также относились **Канал**, реализовавший шесть основополагающих мифов сталинизма (см.: *Золотонос* 1993), не менее мифологичное Метро (*Аленов* 1990; *Сергль* 1993; *Курицын* 1996: 74–78) и Москва в целом (см. первые манифестации московского мифа: *Бедный* 1932; *Эйзенштейн* 1933а, 1933б).

Парки носили имена Сталина, Горького, Бубнова и Кирова; Метро — Кагановича, Каналы — Сталина и Москвы (ср.: «Канал Волга-Москва называется в культуре 2 не Московским каналом (и тем более не Волжским каналом), но «каналом имени Москвы». То, что Москва имеет имя, не название, нас не должно удивлять — культура 2 со свойственной ей склонностью к антропоморфизации представляет себе Москву живой и активно действующей <...>. А раз Москва — человек, то ясно, что это хороший человек, следовательно, ее имя можно присвоить каналу» — (*Паперный* 1985: 153). Скульптуры стояли везде во всех отмеченных топосах, даже на Каналах (см.: *Архитектура канала* 1937; *Архитектура канала* 1939).

В Метро возникла особая разновидность парковой скульптуры — квазипарковая. М. Г. Манизер, оформляя станцию метро «Измайловская» и предвосхищая стиль Парка, создал скульптуру в 1,5 н. в. «Физкультурник и физкультурница» (*Манизер* 1952: 52, перечень работ). «В конце 1940 года Манизер приступил к выполнению заказа Метростроя для станции метро «Измайловская», которую в то время предполагалось посвятить физкультурной тематике» (*Ермонская* 1961: 47). К этому же разряду квазипарковой относится, например, гипсовая статуя Пушкина работы М. К. Аникушина, установленная на фоне панно (художник М. Э. Энгельке изобразил уголок Екатерининского парка) в центральном зале станции метро «Пушкинская» (Ленинград, 1955), совмещенной с Витебским (бывшим Царскосельским) вокзалом (см. *Соколов* 1957: 58, 60).

Парадигмы отмеченных топосов трансформировались в синтагмы экскурсий. Характерна экскурсия по каналу Москва-Волга, разработанная заведующим экскурсионным сектором ДК ВЦСПС им. М. Горького (Ленинград) Зельманом (см. листовки с программой экскурсии в Фонде групповой обработки РНБ, шифр $\frac{\text{Пр}80}{8}$ пакет 2; даты проведения: 18–22, 26–30 июля, 31 авг.—4 сент. 1940 г.)

26 июля (вечером) — Отъезд из Ленинграда.

27 июля (утром) — Завтрак в поезде. Прибытие в Москву и сразу же по прибытии экскурсия по *Метро*.

11 ч. — Отправление на автомобиль на *ВСХВ* с площади им. Свердлова. Осмотр выставки до 17 ч. 30 м.

17 ч. 30 м. — Сбор экскурсантов у Главного входа *ВСХВ* для отправления на автобусах на *Химкинский речной вокзал*.

18 ч. — Обед в ресторане Химкинского речного вокзала.

19 ч. 30 м. — Посадка на теплоход...

В течение 28 июля и 29 июля до 12 ч. 30 м. экскурсанты находились на теплоходе; после возвращения в Москву их сразу везли на *ВСХВ*, где они обедали в «главном ресторане». После этого все своими силами добирались на Ленинградский вокзал.

Метро, ВСХВ, канал Москва-Волга и снова ВСХВ выстраивались в синтагму сакральных мест сталинской Москвы. Пребывание в сакральных топосах акцентировалось трапезами в ресторанах.

³ См. в этой связи об иллюстративном и вербальном характере тоталитарной культуры: *Паперный* 1996: 219–238.

⁴ Подробнее об этом: *Чернышевский* 1975: 272–273; *Паперно* 1996: 178–179.

⁵ Все это просто списано с Ш. Фурье, с его фантазии о промышленных (трудовых) армиях («*преlestные скопища молодежи*»). «Каждый день армия после работ пирует. Эти пиршества тем великолепнее, что здесь собирается цвет молодежи в смысле красоты и таланта. Эти празднества открывают широкое поле для ухаживаний <...>» (*Фурье* 1938: 181). Кстати, на интертекстуальную связь Фурье-Чернышевский указывалось в статье *Григорьян* 1937.

⁶ Уже в летний сезон 1930 г. в Парке была введена абонементная система, позволявшая за три рубля целое лето ежедневно входить в Парк, посещать театры, кино, аттракционы, иметь льготы при пользовании спортивным инвентарем, лодками и даже столовой. Грудящиеся проявили интерес к абонементной системе. «Парк стал частицей их повседневного быта» (*В.Н.* 1930). «В Парке культуры и отдыха провожу все свое свободное время. Особенно привлекает меня читальня и лекции» (*Кубранова* 1930). «В Парке получаешь ценные бытовые навыки. После отдыха в городке однодневного отдыха я стал почти ежедневно делать зарядку» (*Казаков* 1930). «В Парке культуры и отдыха бывал каждый день» (*Шевылев* 1930). «В Парке бывал ежедневно» (*Калугин* 1930).

⁷ В 1937 г., в течение всего года, в журнале «Архитектура СССР» печатались фотографии иностранной и отечественной сантехники для индивидуальных (тогда говорили «личных») квартир, которые абсолютное большинство не могло иметь в принципе. Но сталинский тоталитаризм был культурой образцов. Поэтому, например, в столовой Парка ударники получали «образцовое питание».

«В городке однодневного отдыха № 1 ПКиО рабочий-ударник получал много полезного. Здесь ему представлялась возможность получить хорошее питание, находиться в полезно-культурных условиях, развлекаться, чем только имеется желание. Правда, хотя и очень короткое время, но все это находится в его полном распоряжении. Выходя из городка, рабочий оставался доволен тем, что он получил правильную зарядку, поддержал свое здоровье и с новыми силами, с новыми мыслями возвращается на свою фабрику и принимается за выполнение производственного плана» (*Золотухина* 1931).

«Общественное питание — дверь в новую жизнь. «Шестигранник» Парка культуры и отдыха — преддверье в нее. Дешевые и вкусные обеды столовой дают возможность порвать с домашней стряпней <...>» (*Слабых* 1930). Недостатком оказалась, однако, полуторачасовая очередь. Позже, когда в СССР была введена карточная система, посетители регулярно требовали сделать для образцового Парка исключение: организовать питание не по заборной книжке, а за деньги, но небольшие. «Бывая в Парке культуры и отдыха приходится целый день быть без

горячей пищи, так как коммерческие обеды дороги и не по карману для рабочего посетителя. Так обслуживать посетителя нельзя, надо дать удешевленные обеды» (*Аноним* 1934в). «В ЦПКиО хорошо, но, к сожалению, нет дешевых буфетов. В буфет заходишь только как на выставку, любоваться витринами. О ресторанах и говорить нечего» (*Чернышева* 1934).

«Шестигранник» ЦПКиО, эксперимент с которым провалился в условиях карточной системы, — рефлекс утопии об «индустриализации кухонь» (ср. *Ларин* 1919, где излагались утопические идеи, якобы реализованные в Германии и Австрии: на приготовление обеда на дому, «в сепаратной кухне отдельной семьи» (с. 6), был наложен категорический запрет). Общее тело должно питаться только из общего котла (о роли единой кухни в концепции Фурье см. примеч. 17).

⁸ Естественно, «Что делать?» — не единственная реализованная в Москве 1930-х гг. утопия. Ср.:

Как всегда, музыкальный завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера — сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах (*Замятин* 1988: 11–12).

Праздник (физкультурный парад 30 июня 1935 г. — *М.* 3.) открывается «Интернационалом» <...>. Затем в течение трех и более часов — большой парад. Полуобнаженные мужчины, женщины и дети стройными сомкнутыми рядами идут неудержимо-радостные в едином ритме и едином порыве. <...> 127 тысяч мужчин, женщин и детей. <...> Каждая группа, каждая колонна (делегированные определенным кварталом или заводом или составленные по профессиональному признаку) имеют свои цвета <...>» (*Роллан* 1989: 3, 227–228).

Возможно, Р. Роллан даже читал роман «Мы» в переводе на французский язык и невольно использовал замятинский код. Об особых цветах одежды различных групп демонстрантов см. в цитате из сочинения Ш. Фурье (примеч. 27).

⁹ Имя М. Горького Парку присвоили в связи с 40-летием литературной деятельности (12 сент. (ст. ст.) 1892 г. в тифлисской газете «Кавказ» был напечатан «Макар Чудра»), пышно отмеченным 26 сент. 1932 г. О казенном праздновании в Ленинграде см. дневниковую запись К. Чуковского (*Чуковский* 1994: 70–71). В связи с 40-летием также были переименованы Нижний Новгород и Тверская ул., названы МХАТ и вновь созданный Литинститут. Не успело наименование ЦПКиО состояться, как к Горькому явилась двадцатилетняя Бетти Николаевна (Наумовна) Глан и стала просить денег (*Ходасевич* 1968: 57–57). См. «Правду» и «Известия» за 25 и 26 сент. 1932 г. с материалами, посвященными юбилею.

¹⁰ Например, в обязательные задачи работы в парке культуры и отдыха входило «внедрение в массу военно-прикладных навыков для подготовки бойца» и привитие «новых бытовых навыков (зарядка, души и пр.)» (*Путеводитель* 1930: 52). Физкультурно-оборонная работа велась даже в Петергофском парке культуры и отдыха (кстати, единственном из всех ленинградских пригородных дворцовых парков). В Нижнем саду были устроены волейбольные площадки, места для прыжков в длину и

высоту, беговая дорожка, стрелковый тир, павильон ПВХО, шахматно-шашечный павильон; принимались нормы на значки ГТО и БГТО. «Спортплощадка художественно оформлена на оборонные и спортивные темы» (*Петергоф* 1939: 91).

¹¹ Иллюстрацию см.: *Жуков* 1955: 68. В 1940 г. отдельным листом была издана фототипия скульптуры (хранилась в Библиотеке Академии художеств, в настоящее время утрачена).

¹² Возможно, в парках культуры и отдыха стояла скульптура М. Г. Белашова и Е. Ф. Белашовой-Алексеевой «**Пограничник с собакой**» (1937) (фото см.: *Искусство*. 1938. № 5. С. 31). О ней см.: *Яковлев* 1937. В Русском музее находится гипсовый отлив 205×166×92,5.

¹³ «**В школе народной гребли** (в Нескучном саду) знакомятся с элементарными правилами гребли на прогулочных лодках, байдарках, а также с элементами академической гребли. Здесь организуются массовые соревнования. Плата за прокат байдарок — 1 руб. в час, абонемент на 10 посещений — 6 руб. Как в школе плавания, так и в школе гребли работают пункты сдачи норм на значок «ГТО» <...>.

Гребной спорт. Прокат гребных прогулочных лодок производится с пяти пристаней: в «партере», против Октябрьского моста, в зеленой зоне, на Воробьевых горах. Прокат лодок легкого типа и водяных лыж производится только с пристани в Нескучном саду. Лодки отпускаются за плату: одногребки — 50 коп. в час, двухпарные — 60 коп. в час и трехпарные — 75 коп. в час. Лодки отпускаются под денежный залог или под залог документов. За утрату или порчу инвентаря уплачивается его стоимость» (*Путеводитель* 1932: 33–34).

В ЦПКиО им. С. М. Кирова в 1934 г. было четыре лодочных станции на 320 лодок (*Отчет* 1934: 3). Лодочная станция была открыта даже на Красном пруду, у каскада «Шахматная гора», в парке Петергофа (*Петергоф* 1939: 92).

¹⁴ «Библиотека насчитывает книжный фонд в 12670 томов книг (в 1938 г. имелось — 5779 томов). Литература по XVIII съезду представлена была в библиотеке в колич. 787 экз. Газет в библиотеке выписано 23 названия. Не были выписаны газета «Красная звезда» и «Учительская газета», на что имеются жалобы читателей» (*Отчет* 1939: 24).

Политика была на первом месте по важности. «<...> До середины летнего сезона 1937 года в парках не было политико-воспитательной работы, проводились аполитичные бессодержательные гуляния на такие темы: «Встреча лета», «Белая ночь», «Карнавал зверей» и т. д. Дело не в названиях, — эти гуляния не имели политического содержания», — обвинял в 1938 г. предшественников-вредителей очередной ленинградский парковый начальник (*Маринчик* 1938: 5). Зато в 1939 г. отмечалось улучшение и несомненный перевес политической пропаганды: «За лето проведено:

Встреч со знатными людьми, орденоносцами — 12, с охватом 65 000 чел.

Политических бесед — 17, с охватом 12 400 ч.

<...>.

Литературных бесед — 8, с охватом 3400 ч.

<...>.

Общий охват детей политмассовыми мероприятиями — 88 000 чел.» (Отчет 1939: 52 об.). «Слово» и «тело» сражались за первенство.

¹⁵ Список писателей, знание которых было обязательным, включал Горбатов, Горького, Грибоедова, Гроссмана, Евдокимова, Ильина, Ильфа и Петрова, Катаева, Келлермана, Кольцова, Лавренева, Лебедеико, Леонова, Лермонтова, Либединского, Маяковского, Некрасова, Никулина, Новикова-Прибоя, Панферова, Пильняка, Пушкина, Соболева, А.Толстого, Тургенева, Федина, Черненко, Чехова, Шолохова, Эренбурга и Ясенского (Картотека 1936: серия III, карт. 5). Гоголь, Л. Толстой и Достоевский отсутствуют.

Можно сопоставить этот список с номенклатурой бюстов «малых богов», которые изготавливали в скульптурных мастерских ЦПКиО и устанавливали по всей стране:

Автор	Наименование	Высота	Материал	Цена	
Капралик	Горький, 2 н.в.	0,85 м	ж/б	675 руб.	
М. Фильдс	Р. Роллан	0,57 м	гипс	200 руб.	
	М. Роллан	0,57 м	бронза	4000 руб.	
В. Я. Адрианов	М. С. Щепкин	1,5 н. в.	мрамор — 12 000 руб. ж/б — 2500 руб.		
И. Ф. Рахманов	Чайковский				
	Глинка				
	Балакирев				
	Бородин				
	Мусоргский				
	Римский-Корсаков				
	Пушкин				
	Лермонтов				
	Гоголь				
	Грибоедов				
	Некрасов				
	Коган				Салтыков-Щедрин
	П. И. Таежный				Чехов
					Толстой
	В. А. Андреев				Островский
Белинский					
Добролюбов					
Чернышевский					
Герцен					
Шевченко					
Горький					
Б. В. Валентинов	Маяковский				
	Шекспир				
	Барбюс				
М. Фильдс	Р. Роллан				

(сведения приведены по изд.: *Прейскурант* 1937).

Наличие бюстов Р. Роллана и его жены М. П. Кудашевой (М. Роллан) объясняется их посещением ЦПКиО 11 июля 1935 г.; см.: *Роллан* 1989: 4, 235–236. Писатель подробно описал восторженный прием; кстати, упомянул, что 8 июля наброски с него делал скульптор Б. Д. Королев (*Роллан* 1989: 4, 227). Ср. с примеч. 107.

¹⁶ См. описания тоталитарного карнавала: *Глан* 1988: 56–144; *Захаров* 1989.

¹⁷ Не случайно на плакатах сталинского времени люди именно **тесно прижаты друг к другу**, образуя некое общее тело (см. сравнение общества с человеческим телом и выражение «социальное тело» в *Фурье* 1954, IV: 127–128). Характерны плакаты с рижской выставки «Угар сталинского романтизма» (*Даугава*. 1989. № 10) и «гирлянды» из полуобнаженных людей в качестве декораций на первомайских демонстрациях. «На непрочных платформах они (демонстранты — М. З.) несут не только орудия труда или борьбы, но и живые картины: полуобнаженных мужчин и женщин то в позе дискобола, то в позе метателя копья и в других меняющихся скульптурных позах. Все эти живые картины — какая-то необычная смесь высокого стиля с цирковым парадом <...>» (*Роллан* 1989, 3: 228).

Не случайно в работе 1937 года С. М. Эйзенштейн упомянул в качестве примера индийскую миниатюру, на которой очертания идущего слона, переносящего Вишну, были образованы телами девушек (*Эйзенштейн* 1964: 353–354; *Иванов* 1976: 154–156). На физкультурных парадах был воплощен тот же принцип (см. сопоставление очертаний Дворца Советов с фигурой физкультурного парада 24 июля 1938 г. в кн.: *Паперный* 1996: 31, илл. 6 и 7).

Живые скульптуры, плотные сгустки полуголых тел, образовывавших орнаменты, которые явно любил Сталин, — один из самых сексогенных феноменов культуры тоталитаризма, потому что, во-первых, человек в них полностью, без остатка, подчинен чужому замыслу и желанию, будучи превращен в элемент картины или конструкции; во-вторых, тут воспроизводится описанная де Садом эротическая машина — «продуманное (придуманное) нагромождение тел, органы наслаждения которых тщательно состыкованы друг с другом <...>» (*Барт* 1989: 542). Физкультурный парад на Красной площади адекватен «саadicеской сцене» по Барту — смеси мифологической живописи, оперного финала и номера из программы «Фоли-Бержер» (*Барт* 1992: 189; характеристика почти точно совпадает с аттестацией Р. Роллана).

Упоминание оперы знаменательно отсылает к нашему постоянному спутнику Ш. Фурье, для которого опера и балет являлись средством воспитания и образцом красоты: «Чтобы совершить решающий удар весной, надо будет заранее приучать социетариев, а **особенно детей**, к хореографическим и иным передвижениям, начиная от оперных и до движений с кадиллом. Надо, чтобы эта фаланга <...> умела к исходу зимы (ср. с майско-июньскими физкультурными парадами в сталинской Москве — М. З.) предстать в прекрасном физическом и духовном виде, чтоб она была искусной в действиях, как танцовщики и статисты оперы

<...>» (Фурье 1954: III, 240–241). Подробнее о роли оперы (под какой оперой подразумевались также пантомима и хореографические упражнения) см. Фурье 1954: III, 439–444.

Наряду с оперой важнейшим средством воспитания Фурье считал огромную общую кухню фаланги (Фурье 1954: III, 441–445). Возможно, рефлексы этой концепции кухни отразились в «Зависти» (1927) Ю. К. Олеси («Четвертак»).

В связи с формированием в Парке **общего тела**, образованного из отдельных «частных» тел, см. соображения Б. Н. Глан: «Вторым вопросом, вызывающим некоторые споры, является вопрос о масштабах работы в парке, о целесообразности создания крупных культурных предприятий, культурных гигантов. Высказываются мнения, что скопление большого количества людей противопоказано отдыху <...>. Вопрос о масштабах парков надо решить в пользу строительства культурных гигантов <...>» (Глан 1932: 16–18). Тут же дается фотография гигантского «городка однодневного отдыха» с поставленными вплотную один к другому 1000 деревянными топчанами, на которых лежит 1000 отдыхающих (см. также *Путеводитель* 1930: 43–45). Планировалось создать два «городка кроватей» на 5000 чел. (Глан 1932: 32).

¹⁸ См. о «замершей» массе на спортивных мероприятиях: *Канетти* 1990: 412. Ср. с фотографией «Смычки» — площади митингов в ЦПКиО (Глан 1932: 9).

¹⁹ «В размышлениях, к которым призывали романтические парки, как и предшествующие сады Барокко и Классицизма, главными оказывались не конечные выводы этих размышлений, а самый процесс размышлений, сопутствуемый меланхолией и унынием. Уединение в садах стало не средством к философскому углублению в суть природы, а целью и даже самоцелью: состоянием самоуглубления, прекрасным самим по себе» (Лихачев 1982: 210).

²⁰ Данные см. Лунц 1934: 134–141. Ср. с воспоминаниями о ленинградском ЦПКиО как «антипарке»: «В парке построили большой деревянный театр, кинотеатр, читальню, музыкальную эстраду, танцплощадку, лодочные станции <...>, настроили много различных киосков и павильонов, так что и зелени стало не видно — кругом постройки. <...> В конце концов Масляный луг так вытоптали, что на нем не росла ни одна травинка» (Цендровская 1995: 90). Кстати, подлинники чертежей деревянных строений «скучного сада» сохранились: ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. № 16 (36 листов).

²¹ Достижению этой цели служат и длинные садовые диваны, предназначенные для посадок одновременно 10–12 человек, и даже устройство туалетов без закрытых кабинок, что позволяло от самого входа видеть сразу всех посетителей (ср. с описанием КАБЕСОТа в романе В. Н. Войновича «Москва 2042» и с инсталляцией И. Кабакова «Туалет» (Кассель, 1992, 13 июня — 20 сент.), включавшей сортир на шесть очков («М» и «Ж») без дверок на кабинках; см. *Kabakov* 1995: 162–165). У этого «публичного одиночества» помимо борьбы с гомосексуализмом была еще и цель социальная: советский человек никогда не должен оставаться без надзора, а его коллективизм обязан непрерыв-

но тренироваться. Ср. с дневниковой записью (июль 1935 г.) Д. Хармса: «Хорошо бы в общественных садах отвести аллейки для тихого гуляния, с двухместными скамейками стоящими на расстоянии 2 метров друг от друга <...>. Отвести также аллейки для одиночного гуляния, с креслами на одно лицо» (Хармс 1991: 123).

²² ЦПКиО в Москве был открыт ежедневно с 10 до 23 час. Разовый билет взрослого стоил 10 коп., школьника ростом не выше 1 м — 5 коп. (*Путеводитель* 1930: 17). В 1932 г. разовый билет для члена профсоюза стоил 25 коп., при коллективных заявках — 15 коп. (коллективизм поощрялся во всем!), для нечленов — 40 коп., для красноармейцев — бесплатно, для детей от 8 до 12 лет — 15 коп. (*Путеводитель* 1932: 6). Чем больше коллектив, к которому принадлежит посетитель, тем ниже цена билета.

²³ Кстати, абсолютно точной аналогией «закрытой массы» является земледельческая ассоциация Фурье (от 800 до 1800 чел.), живущая в фаланстере, изолированном от внешнего мира. Фаланстер предполагалось «оградить частоколом от назойливых людей» (Фурье 1954: III, 256), здания образовывали **закрытые** дворы, в числе них — двор А, «почетный двор, образующий площадку для зимних прогулок» (Фурье 1954: III, 256). Отдельно стоящие здания предполагалось связать с основным зданием фаланстера подземными переходами (Фурье 1954: III, 258–259).

²⁴ «Не случайно именно в тоталитарных странах, будь то Россия, Германия или Италия, вопрос о том, как люди проводят свой досуг, попал в сферу планирования. Немцы даже придумали для обозначения этой проблемы ужасный, внутренне противоречивый термин Freizeitgestaltung (буквально «организация проведения свободного времени»), как будто время, проводимое так, как диктуют указания свыше, все еще можно было называть свободным временем» (Хайек 1991: 222). См., например, книгу: *Другач, Португалов* 1939.

²⁵ «Экзальтация вообще была в духе времени. Она насаждалась самой государственной пропагандой. Она превратилась в норму приличия, в единственно приемлемую для тоталитарного государства форму общения с ним» (Коржавин 1992: 180). См. также *Чередниченко* 1994: 36–40.

Секс как способ вызывать экзальтацию, используемую в других целях, Й. Хейзинга нашел еще в Средних веках. Скажем, при въезде Людовика XI в Париж в 1461 г. были подготовлены живые картины: «И были там еще три прекраснейшие девицы, кои, будучи совсем голыми, изображали сирен, и все видели прекрасные сосцы, и их груди стояли прямо, каждая сама по себе, округлые и упругие» (Хейзинга 1988: 348). Приводятся и другие аналогичные примеры: представления такого рода устраиваются до конца XVI века, и каждый раз — в связи с въездом важного лица в тот или иной город (для привлечения горожан и их возбуждения). В культуре модерна старые инструменты экстастики уже служат исключительно целям гедонизма. Ср. с модными «живыми скульптурами» начала XX века: «Театр «Аквариум» — самый европейский из всех российских кафе-шантанов. Программа заграничных садов здесь вы-

держана до мелочей. Есть даже живые «cartes postales». Это совершенно голые женщины, вымазанные под «скульптуру»: под мрамор, гипс или бронзу, с соответственными париками. «Любители» довольны... Филистеры смущены...» (Аноним 1907). Образцы порнографических «cartes postales» см.: Scheid 1994.

²⁶ Любопытно в этом контексте социологическое исследование, предпринятое в 1922 г. И. Г. Гельманом, который исходил именно из того, что «половая энергия претворяется в энергию социальную. Это явление имеет место во время всяких социальных движений религиозного, политического и экономического характера. И это вытеснение и замещение, конечно, имеет место и теперь, в период переживаемой нами социальной революции» (Гельман 1923: 78). В подтверждение И. Г. Гельман привел таблицу «Влияние революции на половое чувство»: у 53 процентов мужчин и 31,5 процента женщин, свидетельствовала статистика, революция половое чувство ослабила, что означало: сексуальная энергия трансформировалась в социальную энергию. Такой комплекс идей восходил к представлениям, сформировавшимся в России в 1900-е гг. После 1905 г., «комментируя революционный конфликт, врачи и педагоги, с одной стороны, подчеркивали роль учащейся молодежи, которая, с их точки зрения, оказалась вовлечена в революцию силой подавленной прежде эротической энергии. С другой стороны, они считали, что половые излишества, связи с проститутками и мастурбация отвлекают юношей от социально ответственной деятельности и тем угрожают общественному благу» (Энгельштейн 1992: 173). Своеобразным комментарием к теме эротической энергии юношества и ее сублимации является рассказ С. Юрьенена «Эстетический патруль», в котором пионерская экстастика генерирует либидо, а напряжение разряжается прямо во время пионерского парада эякуляцией (Юрьенен 1994: 69–71).

²⁷ До Фрейда примерно те же мысли высказал великий Фурье в книге «Теория четырех движений и всеобщих судеб» (1808), которая на русском языке появилась в 1938 г.: сталинская утопия нуждалась в обоснованиях. Одним из центральных понятий теории Фурье стали страсти. «Страсти, которые считались врагами согласия и против которых написано много тысяч обреченных на забвение томов, страсти, говорю я, стремятся к согласованию, к социальному единству <...>. С одной стороны, подавить страсти нельзя, с другой стороны, если бы каждый подавлял страсти, цивилизация быстро пришла бы к закату <...>» (Фурье 1938: 41).

Речь идет о стимулах к той или иной деятельности: они соответствуют фрейдовскому либидо, которое, сублимируясь, и создает конкретные «страсти», подробно классифицированные Фурье. «<...> В <...> новом строе человек будет обладать тем большей силой и тем большим богатством, чем больше у него будет страстей <...>» (Фурье 1938: 43; классификацию страстей см. на с. 98–110).

Но из множества страстей эротическая была выделена особо: «<...> Страстное влечение, хулимое вашими философами как порок

и разврат, есть самое изумительное дело рук Божьих; потому что это влечение без всякого принуждения и без всякой иной поддержки — силою приманки, заключающейся в наслаждениях, — установит универсальное единство на земном шаре <...>» (Фурье 1938: 110).

В работе «Новый хозяйственный и социетарный мир...» Фурье утверждал, что «каждый мужчина и каждая женщина хотели бы иметь гарем, если бы затраты и закон не препятствовали этому» (Фурье 1954: III, 169; см. также с. 528). «Любовные утехы какого-нибудь Ришелье или Нинон скоро покажутся людям жалкими и скучными по сравнению с любовными приключениями, которые комбинированный строй обеспечит даже наименее щедро наделенным мужчинам и женщинам» (Фурье 1938: 169). Любовь же непосредственно приведет к увеличению производительности труда: «Она будет доставлять побудители к труду столь могучие, столь действенные, что <...> менее чем за два года продукция возрастет наполовину. <...> Она станет шестикратной в случае **уравновешенной** свободы любви» (Фурье 1954: III, 517; см. также с. 524).

Согласно Фурье, следует так формировать трудовые коллективы, чтобы «пламя страстей» (не только эротических) стимулировало соревнование между группами и подгруппами и тем поднимало производство. Теория изложена в так называемом «Примечании А. О прогрессивных сериях, или сериях производственных групп» (Фурье 1938: 280–284) и представляет собой концепцию **социалистического соревнования**. Важнейшую роль в соревновании играют разжигание страстей и организация интриги. «Стоит производителям образовать прогрессивные серии — и производство сейчас же станет развлечением. Работать будут не столь для заработка, сколь в силу соревнования <...>» (Фурье 1938: 283).

Что касается **физкультурных парадов**, то они описаны в том разделе «Примечания А», которое названо «Серия парада». Члены промышленной фаланги делились на 32 кадрили, каждый из которых в момент парада должен был появляться в своей **форменной одежде**. 10-й кадрили включал атлетов и атлеток.

²⁸ За рамки рассматриваемого нами периода выходят две работы М. Г. Манизера 1947 г., насыщенные глубоким эротическим смыслом: «Физкультурница» и «Пловчиха» (см. *Ермонская* 1961: 71 и альбом репродукций). В сексуальном отношении исключительно интересна «Пловчиха» — могучая особь с мужским лицом и мускулатурой и большой женской грудью, «рифма» к «Дискоболу» (1927, 1935). Любопытна смена пола у символа брутальности, произошедшая в творчестве Манизера за 20 лет. См. примеч. 67.

²⁹ Не случайно в пародии (очевидно, уже послевоенной) на эту песню «торможение» отрицалось, а подчеркивалась мгновенность действия:

По аллеям центрального парка
С пионером гуляла вдова.
Пионера вдове стало жалко,
И вдова пионеру дала.

Как же так? Вдруг вдова
 Пионеру дала? Почему?
 Растолкуйте вы мне...
 Потому что у нас каждый молод сейчас
 В нашей юной прекрасной стране.

Пионер-гиперсексуал также был предусмотрен теорией Фурье, который выделил две детские корпорации — весталат и дамузелат. «Корпус весталата соблюдает целомудрие до условленного возраста — восемнадцати или девятнадцати лет. Корпус дамузелата предается любви раньше <...>» (Фурье 1954: III, 448). В терминах Фурье пионер из пародии — дамузел, предпочитающий «скороспелость в любовных отношениях» (Фурье 1954: III, 449). О резеде см.: Фурье 1938: 286 и Ильенков 1935: 75, 85 («душный и жаркий запах», ассоциирующийся с эротическим возбуждением).

³⁰ Ср.: «Человек приехал позагорать на солнце, разделся, а трусов и полотенца получить здесь не может. Их нет» (Трещалин 1933). «В купальне нет полотенец. Трусы рваные. А ящики для хранения верхнего платья грязны и пыльны» (Пловец 1933). Действовала установка на «коммунальность», распространенная даже на нательное белье: у «общего тела» были общие трусы и полотенца, выдававшиеся государством (ср. с армейской практикой отсутствия личного белья).

³¹ См. также в проекте пляжей ЦПКиО им. С. М. Кирова: «Южный пляж (900×50 м песчаной полосы) делится на 4 секции: общий, мужской, женский и физио-профилактический с медицинским обслуживанием и режимом» (Никольский 1936: 188). «Банное» разделение купален на мужскую и женскую с расстоянием между ними 30–50 м предложила директор ЦПКиО им. М. Горького Б. Глан в книге — Глан 1934: 8.

При этом следует помнить, что русская традиция отдельного купания предполагала отсутствие одежды, что восходит, по крайней мере, к XVIII веку (см. о таком купании в воспоминаниях Ш.-Ф. Массона: *Vowles* 1993: 67–70). Это же зафиксировано на полотнах А. Дейнеки «Полдень» (1932), «Купающиеся девушки» (1933) и «В обеденный перерыв в Донбассе» (1935). На первых двух изображены купальщицы, на втором — купальщики; нагота здесь — не художественная условность, а бытовой факт (ср. с описанием в «Портрете» Л. И. Добычина: «Физкультурники причалили, разделись и, благовоспитанные, кувыркались в трусиках. Потом побрасывали их и бегали, гоняясь друг за другом <...> — Добычин 1989: 208). «Цивилизованный» запрет обнажаться в отдельных купальнях только акцентировал внимание на сексе.

³² Ср. с абсолютно неверным применительно к скульптуре утверждением: «Изображение обнаженного тела редко встречается в искусстве сталинского соцреализма» (Голомиток 1994: 236). Даже группа «Октябрь» (1927) А. Т. Матвеева состояла из трех **обнаженных** мужских фигур, причем центральный персонаж держал в руках опущенный вниз молоток (фаллический символ). Естественно, что современники восприняли скульптуру негативно: «Группа Матвеева, несмотря на то,

что в свое время она была отмечена премией Совнаркома, не сразу получила общее признание. Многим казалось неоправданным сочетание эмблем (молота, красноармейского шлема и ружья) с пластикой обнаженного тела. И только значительно позже нелицеприятный суд времени доказал правоту художника» (*Бассехес* 1960: 44). Негативная реакция на обнаженную натуру, вероятно, объяснялась тем, как воспринимался обнаженный мускулистый гигант-кузнец, державший в руках молоток (не молот), которым опирался на шар. При определенном, без труда находимом ракурсе (см. в Библиотеке Академии художеств папку с фотоизображениями работ А. Т. Матвеева, шифр $\frac{\text{Шк 122}}{4-3}$, № 65757, эскиз, илл. 18), молоток воспринимается как мужской член («на земной шар <...> положил»), что также означало утверждение прокреативной имперской идеологии (*Живов* 1996: 399–400).

³³ О возбуждении в человеке энергии с помощью скульптур см.: *Турбин* 1994. Специально о генерации сексуальной энергии: *Турбин* 1994: 1, 21 (обсуждается воздействие скульптур М. Г. Манизера на станции метро «Площадь революции»). В письме к автору от 15 мая 1992 г. В. Н. Турбин указал на то, что идею генерации энергии скульптурами ему подсказали слухи, упорно циркулировавшие в профессиональной среде в 1930–1940-е гг. (ср. *Розанов* 1938: 14–18) и дошедшие до 1970-х годов.

В связи с генерацией либидо следует вспомнить не только скульптуры М. Г. Манизера (см. об их эротическом использовании в кн.: *Курицын* 1996: 77), но и более мелкие атрибуты, скажем, барельеф для станции метро «Стадион имени Сталина» (1938) работы арх. Таушканова (см.: *Паперный* 1996: 89). Изображена босая женщина с развевающимся знаменем в руках, которая то ли парит в воздухе, то ли идет на вытянутых носках. Эта фигура — симулякр неонатического рельефа (см.: *Hauser* 1903: 82, fig. 42), знаменитого тем, что он стал персонажем повести В. Иенсена «Градива», проанализированной Фрейдом в связи с проблемой фетишизма ног (*Фрейд* 1995: 138–175). Таушканов, таким образом, создал барельеф как симулякр сексуального фетиша (женская стопа, поставленная вертикально). Причем, если в оригинале вертикально стоит только одна стопа, то «антигравная» фигура Таушканова имеет уже две вертикально поставленные стопы. См. также важное признание И. А. Бродского: «<...> В пуританской атмосфере сталинской России можно было завестись от стопроцентно невинного соцреалистического полотна «Прием в комсомол» (картина С. А. Григорьева, 1949 г. — М. З.), бесчисленные репродукции коего украшали почти каждую классную комнату. Среди изображенных на картине персонажей была молодая блондинка, сидящая в кресле, нога на ногу, так что виднелись пять — шесть сантиметров ее бедра. Не столько этот кусочек бедра сам по себе, сколько его контраст с темным платьем женщины, вот что сводило меня с ума и преследовало во сне» (*Бродский* 1990).

³⁴ См. фото с античным колоритом: «Лейтенанты М. Зелинкевич и В. Савичев (Артиллерийское техническое училище им. Чубаря) на стадионе имени Ленина» // *Смена*. 1937. 29 июля. На вышке для прыжков в воду стоят лицом друг к другу два прекрасных эромена в открытых плавках; одного мы видим спереди, другого — со спины, у него открыты ягодицы. Ср.: «<Древние> высмеивали связь с женщиной; эта страсть в их представлении граничила с бесчестьем. Законодательство Ликурга побуждало молодых людей к однополой любви; в Спарте ее именовали тропею доблести» (*Фурье* 1938: 157).

³⁵ Композиции из людей на спортивных парадах, имевшие ось симметрии (см. фото «Спортивный праздник на стадионе «Динамо» 14 июля 1937 г. Выступление физкультурников московских профсоюзов» // *Красный спорт*. 1937. 25 июля), прямо отсылали к симметрическим композициям немецких нудистов — *Scheid* 1994: 577, 580–581, 583 (композиции из 2-х, 3-х и 7-и человек).

³⁶ Ср. с описанием зимних деревенских «смотрин» обнаженных девок в романе А. С. Яковлева «Победитель» (1927); об этом см. *Золотонос* 1991: 94. См. также рассказ А. Эпшеля (действие происходит в 1949 г.), в котором героиня, возвращающаяся с танцев, объясняет: «Кто ж на танцы в трусах ходит?» (*Эпель* 1993: 90). Танцы служат демонстрации гениталий.

37. «На <...> лужайке стоит каменная статуя Венеры <...>. Эта Венера прекрасна <...> я люблю ее — так страстно, так болезненно искренне, так безумно, как можно любить только женщину, неизменно отвечающую на любовь вечно одинаковой, вечно спокойной каменной улыбкой» (*Захер-Мазох* 1992: 27–28).

Сообщения ряда информантов позволяют предположить, что в провинции нагота маскировалась одеждой, добавлявшейся в виде цементных аппликаций. Нередко статуи еще и раскрашивались для окончательной победы над порнографией (черные трусы, цветные майки). Раскрашивание имело не декоративное, а изобразительное, имитативное значение (*Виннер* 1985: 101–102). Ср.: «Как мы смеялись <...>, когда дворник, стоя на лестнице в пустом фонтане, во исполнение решения горсовета, закрашивал голубой краской пухлые ягодицы и прочие срамные части позеленевшего от старости бронзового мальчика. Перед каждым праздником дворник, так сказать, «надевал трусы» на Бога любви» (*Юрьенен* 1994: 320). См. также фантастический рассказ М. Веллера «Лаокоон» (*Веллер* 1993). Наконец, и в ЦПКиО им. С. М. Кирова не случайно стояла одетая «Девушка с веслом» (см. № II): 17 окт. 1935 г. был принят закон СССР «Об ответственности за изготовление, хранение и рекламирование порнографических изделий, изображений и иных предметов и за торговлю ими». В любой момент «обнаженную» скульптуру могли признать криминальной. Поэтому закон от 17 октября придавал особый смысл «ню» в глиптотеке Парка. Культурная функция этого закона — охрана Рая, защита невинности и целомудрия. В Раю нет стыда и нет непристойного — все это и было запрещено законом. Отсюда интерес, смешанный с протестом против манифестаций секса. По воспоминаниям И. Б. Кара-

коза (устное сообщение), в 1954–1957 гг. работавшего в массовом отделе ЦПКиО им. С. М. Кирова, он был вынужден постоянно делать заказы реставраторам на восстановление мужского члена у статуи Геракла Фарнезского (250×125×73), который регулярно отламывали посетители.

³⁸ «Вожди» тоже устанавливались в садах и парках, среди цветов и зелени. Скульптурные мастерские ЦПКиО им. М. Горького предлагали, например:

статую **Ленина** работы скульпторов М. Ф. Листопада и С. Н. Попова (железобетон, высота: 2,33 м — 3500 руб., 3 м — 5000 руб., 5 м — 23 000 руб.);

статую **Сталина** работы скульптора Г. В. Нероды (железобетон, высота 2,9 м, цена 5000 руб.; мрамор, высота 3 м — цена 30 000 руб.);

бюст **Сталина** работы скульптора В. А. Сергеева (1 1/4 натур. величины, железобетон, цена 350 руб.; 0,7 м, чугун, цена 1500 руб.);

орден **Ленина** — барельеф работы скульптора В. В. Кудряшева (диаметр 0,65 м, материалы: железобетон — 350 руб., белый мрамор — 3500 руб.).

К садово-парковой скульптуре относятся, например, некоторые скульптуры **Ленина**, установленные в Ленинграде:

на главной аллее парка Политехнического института — скульптор С. Д. Меркуров, высота 2,2 м, материал — бетон, 1932 г.;

на газоне у Ботанического сада — та же скульптура, установлена в 1930-е гг.;

в Михайловском саду — трехфигурная композиция Н. Вальдмана «**В. И. Ленин и дети**» (1936), изображающая сидящего Ленина в кепке, а рядом с ним — девочку и мальчика-пионера. Это же произведение стояло в саду «Тихий отдых» (фото см.: *Смена*. 1936. 9 июля; почтовая карточка 1937 г. с пометой «Ленинградский филиал музея В. И. Ленина» находится в отделе эстампов РНБ, Э $\frac{ОП}{1-Л450}$, № 214184; фото в ЦГАКФФД, № Ар 87556, 1940, 3 мая);

в Детском парке Октябрьского района (Юсуповский сад) — скульптор Д. П. Шварц, высота 3,3 м, материал — бронза, 1955 г. (см. *Калинин, Юревич* 1979: 14, 15, 21–22). Статуя Д. П. Шварца сменила «сидящего Ленина» С. Д. Меркурова.

К категории парковой скульптуры можно отнести и бронзовый бюст **Кирова** (100×85×58, 1935 г.), отлитый по модели Н. В. Томского и установленный у 1-го Елагина моста в ЦПКиО им. С. М. Кирова. Кстати, не исключено, что первоначально заказ получил в декабре 1934 г. В. В. Козлов (см. его дебиторскую задолженность в размере 3000 руб.: *Отчет* 1934: 48об.–49), автор памятника Ленину около Смольного.

О масштабах пропаганды посредством скульптуры, устанавливаемой в большинстве случаев именно в парках, садах и скверах, можно судить по следующим данным. В 1938–1941 гг. завод «Монументскульптура» изготовил гипсовые изделия разных скульпторов, которые затем были установлены по всему СССР; среди них:

Вожди	Фигуры	Бюсты
Сталин	2647	4096
Ленин	4298	5058
Киров	859	80
Калинин	1124	2580
Ворошилов	—	754

Кроме того было изготовлено 500 бюстов акад. И. П. Павлова (скульптор И. Ф. Безпалов), 872 бюста Тургенева и даже 821 бюст Достоевского (список приводим не полностью); см.: *Перечень* 1947: 17–18.

Пропагандой занимались и дети. 5 окт. 1937 г. «Советское искусство» сообщило о том, что в парке Московского дома пионеров и октябрят «находится скульптура, изображающая тов. Сталина среди детей. Автор ее — 16-летний Миша Савин. Несмотря на ряд технических погрешностей, работа юного скульптора покоряет теплотой, искренностью, неподдельной любовью к великому вождю».

О героической монументальной скульптуре в Парке см. *Тарасова* 1953: 6–8. В уникальной по теме диссертации, в частности, рассмотрены примеры: скульптуры Сталина в ЦПКИО им. М. Горького, в Краснопресненском парке и в Сокольниках, монументы Ленина и Сталина в парке при Химкинском речном вокзале и в парке им. Дзержинского в Москве.

Что касается парка при Химкинском речном вокзале, то помимо знаменитых 32-метровых «Ленина» и «Сталина» С. Д. Меркурова там стояла еще и «камерная» скульптура Ю. И. Белостоцкого, Г. И. Пивоварова и Э. М. Фрийдмана «**В. И. Ленин и И. В. Сталин в Горках**» (1938, бетон и мраморная крошка). Смысловая невязка (Химки — Горки) никого не смущала. См. изображение: *Советское искусство*. 1938. 24 июля. № 97; там же. 7 нояб. № 148; первоначально работа появилась на выставке произведений художников Украинской ССР в ЦПКИО им. М. Горького.

³⁹ Было обещано издать «Проспект № 2», но издание по понятным причинам не состоялось.

⁴⁰ Ср.: «Старые скамейки мы решили снести, закупили на 20 тыс. руб. скульптуры и асфальтировали главную аллею» (*Косыгин* 1939: 33). Согласно материалам ЦГАКФФД, в саду им. Бабушкина стояли «**Баскетбол**» В. Ц. Валева (ЦГАКФФД, № Бр 13834, 1930-е гг.), «**Девушка с мячом**» Е. Д. Степаньяна (см. № XXXI) и статуя работы неизвестного автора «**Баскетбол**» (см. № LVII), — стандартный набор советского сада.

⁴¹ Как писал Э. Неизвестный, «соцреализм — это не стиль искусства, это стиль поведения. Быть соцреалистом — значит быть как все бездарные. Бездарность стала эталоном» (*Неизвестный* 1992: 174).

⁴² См. концепцию Э. Надточия, утверждающего, что у соцреалистического письма отсутствует индивидуальный автор: «письмо социалистического реализма устроено как машина кодирования потока

желаний масс <...>» (*Надточий* 1989а: 115). О понижении при социализме роли искусства до роли промышленного производства (что особенно актуально для скульптуры, изготавливаемой массовым способом без авторского надзора) см. *Флаксер* 1992: 65.

⁴³ История такова. «В 1926 году совместно со скульпторами Е. А. Янсон-Манизер и Т. С. Кирпичниковой я выполнил серию скульптурных работ на физкультурные темы, задуманную мною как одно целое. Эти сравнительно небольшие вещи впоследствии получили распространение в бронзовых и цинковых отливках завода «Красный Выборжец», предназначенных для призов. Одна из этих фигурок, попав в Харьков, послужила поводом к заказу большой фигуры «Дискобол», которую я выполнил в 1927 году. Бронзовые отливки ее находятся в Харькове и в Парках Культуры и Отдыха в Ленинграде и в Москве» (*Манизер* 1940: 18).

⁴⁴ Приносим благодарность киноведу А. Н. Позднякову, который обратил наше внимание на «Строгого юношу». Дискобол стал одним из персонажей фильма. «Дискобол — самый близкий друг Гриши (главного героя — М. З.), его совесть, олицетворенная функция строго бескомпромиссного самоконтроля. Он, точно ожившая скульптура атлета, вышедшего из метательной стойки <...> Мышечная броня его обнаженного торса со второго-третьего появления Дискобола на экране воспринимается как платье любого из героев» (*Гращенкова* 1977: 151). Главный герой, Гриша, советская «белокурая bestия», представлял собой «тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развилась техника, авиация, спорт <...>» (*Олеся* 1934: 68). В фильме возник образ взмывающих ввысь струй воды, отмечавших сексуальный экстаз (*Гращенкова* 1977: 168). Этот символ предвосхищал «Девушку с веслом» Шадра, стоявшую посреди струй водометов. См. также: *Neil* 1989; о Дискоболе — *Neil* 1989: 8–12, отмечены позы Дискобола, отсылающие к эллинистической скульптуре; здесь же указано на гомоэротический подтекст сцены встречи Гриши и Дискобола.

⁴⁵ Ср. в этой связи с древнегреческим колоритом книги Б. Лившица «Картвельские оды», в которой соединялись образы Древней Греции и Сталина, а медиатором служила Грузия-Колхида (см.: *Лившиц* 1936; 1937). Сталин таким образом укоренялся в античности. Аналогичным ходом шел О. Мандельштам в одических стихах о вожде (опорные символы: «Прометей», «Эсхил», «Народ-Гомер»). Для эллинистического дискурса характерна статья С. Д. Меркурова (вряд ли им самим написанная) «Монументальная скульптура на канале Москва-Волга», в которой скульптор восхищался монументализмом древней Греции и Рима и выражал презрение «измельчанию» скульптуры после Возрождения. «Напротив, социалистическое строительство в СССР не только возвращает монументальной скульптуре все ее значение, но и дает все необходимые предпосылки для прогрессирующего ее расцвета» (*Архитектура канала* 1939: 69). В этом же ряду находится триптих А. Дейнеки «Первая пятилетка» (1936), на котором фоном марширующих героев труда являлась Ника Самофракийская (*Дейнека* 1973). Не случайно именно в это время появляется множество

книг и статей, посвященных древнегреческому искусству: *Колпинский* 1935; *Вальдгауер* 1935; *Блаватский* 1935; *Передольская* 1936; *Кобылина* 1937; *Крадман* 1936. Характерная деталь — в «Счастливой Москве» (1932–1936) А. Платонова: в столовой ОРСа на стенах висят «крупные картины с изображением эпизодов древнеисторической жизни: падение Трои, поход аргонавтов, смерть Александра Македонского <...>» (*Платонов* 1991: 55). Ср. с древне-римскими ассоциациями Р.Роллана (Сталин = «Август нового мира»): *Роллан* 1989: 5, 179.

⁴⁶ См. *Зимовец* 1995: 68–70, где говорится о социальной стратегии доместикации тела в коммунальных ансамблях и о дрессуре сироты множественным.

⁴⁷ В *Прейскурант* 1937 в качестве материала также назван гипс (но без указания цены). На выставке 1937 г. экспонировалась гипсовая статуя высотой 4,5 м (*Выставка* 1937: 22). Что касается длины весла, то, скорее всего, она составляла 7,5 м — чтобы соотношение 7,5 : 4,6 создавало «золотое сечение». Заодно можно попытаться реконструировать и планировку фонтана. Исходя из того, что наилучшим углом зрения на статую считался угол в 30°, радиус чаши фонтана, в центре которого стояла «Девушка», составлял около $(0,75 + 4,6) \times \text{ctg } 30^\circ = 9,3$ м. Т. е. площадь чаши фонтана составляла не менее 270 м².

⁴⁸ См., например, его скульптуру «**Освобожденный восток**» (1928), которую предполагалось поставить в Нарышкинском сквере против здания Университета трудящихся Востока: девушка-узбечка освобождена от социальных пут, что на языке скульптуры выражено наготой. Негативную оценку этой работы см.: *Терновец* 1934: 96–97. Скульптор был обвинен в модерне (тело «закручено»).

Попутно отметим еще две скульптурные работы И. Д. Шадра, установленные в скверах: «**Рабочий-сезонник**» (1930, камень) — в сквере у Красных ворот (сидящий в задумчивости старый рабочий; см. *Соболевский* 1947: 59–60) и «**Красноармеец**» (1939, тонированный гипс) — в сквере Государственной Третьяковской галереи. О второй Н. Соболевский писал так: «<...> Фигура юноши-красноармейца, олицетворяющая военное могущество и героизм Советской страны. Молодой воин изображен художником с винтовкой в правой руке, в солдатской шинели и шлеме. Он полон волевого движения и патриотической страстности, этот синтетический образ защитника Родины!» (*Соболевский* 1947: 61).

⁴⁹ В основе этого мифа, на наш взгляд, лежали геополитические идеи Х. Дж. Макиндера, высказанные им 25 янв. 1904 г. в докладе «Geographical Pivot of History». Согласно этому докладу (по многим признакам он определял практическую политику в Европе вплоть до 1940-х гг.), исторический успех сопутствует странам, со всех сторон окруженным морем. В России же береговая кромка, омываемая незамерзающими морями, слишком мала относительно площади территории. Вероятно, с этими геополитическими идеями связана любовь Сталина к каналам — системе внутренних водных коммуникаций, связывающих северные и южные моря. «Интересно, как идея воды, понимаемой почти как в «гидравлических» обществах, то есть воды как

основы существования, накладывалась постепенно на идею города, понимаемого во многом архаически, то есть как центр мира. В результате такого наложения проект канала Волга-Москва и Генеральный план реконструкции Москвы взаимно проникали и обогащали друг друга. <...> Город и вода как бы шагают в культуре 2 навстречу друг другу» (*Паперный* 1996: 176). Кстати, о необходимости каналов писал еще Фурье (*Фурье* 1938: 184), свое развитие «водный миф» нашел у А. Платонова в «Ювенильном море» (1934).

Комплекс этих представлений наложил отпечаток на семиотику многих фонтанов — зримого воплощения овладения водной стихией. Исключительное место занимает проект фонтана, подготовленный А. Н. Златовратским (1878–1960) для санатория Наркомтяжпрома в Сочи (подтверждений того, что проект был реализован, мы не обнаружили): «Предполагается осуществить в бронзе и местном камне. Тема: нижний ярус — борьба человека со стихией; второй ярус — побежденная стихия на службе у человека; третья — радостная жизнь победившего человека» (*Аноним* 1936; фото). При этом «стихия» символизирует не только «водную стихию», но и либидо: на втором ярусе достигнута победа над либидо, и вся энергия подчинена государственным задачам; на третьем ярусе начинается подлинно радостная жизнь, лишенная либидо и проблем его расходования и сублимации.

Вертикальная структура фонтана, напоминающая о «Божественной комедии», идеально описывает весь сталинский универсум (ср. *Паперный* 1996: 127). Лагерь и стройки, на которых работали зеки, символизировали борьбу человека со стихией; парки и санатории — радостную жизнь. Все остальное, включая метро, относилось ко «второму ярусу» (ср. *Топоров* 1983б: 256–257).

В горизонтальной плоскости центром мира был Кремль: именно здесь «мировая ось» входила в землю. Место помечено мавзолеем Ленина, символизирующим победу над смертью как стихией; перед мавзолеем идут демонстранты, манифестирующие «радостную жизнь победившего человека». Ср.:

Полночь бьет над Спасскими воротами,
Хорошо, уставши кочевать
И обветрясь всякими широтами,
Снова в центре мира постоять
(*Симонов* 1949).

«Центр мира» — типичное **утопическое** понятие (см. в *Фурье* 1938: 77 соображения о «столице мира» Константинополе); К. Симонов соединил его с «нулевой» временной точкой («*полночь бьет*»).

⁵⁰ См.: *Злыднева* 1990. Автор устанавливает аналогию мотива **волны** и мотива **крыла** (соответственно Воды и Неба), в свете которой любопытно выглядят скульптуры «*Парашютистка*» и «*Пилот*» (см. №№ XXXII и XXXIII), установленные **на воде** — у входа в тоннель под Волоколамским шоссе на канале Москва-Волга (ср. также со стихотворением И. Ф. Анненского «Я на дне, я печальный обломок...», где

«небо» и «зигзаги полета» соединены с водой и струями водомета — *Анненский* 1990: 121). В контексте водного мифа стоит учесть ассоциацию «Девушка с веслом» — «Женщина с моря» (пьеса Г. Ибсена), которая могла учитываться Шадром. Смысл образа Эллиды («женщины с моря») — свободолюбие. Ср. с монологом Эллиды: «Вангель! <...> Ты, правда, можешь удержать меня здесь. У тебя есть власть и средства. И ты так и сделаешь. Но душу мою... помыслы... страстное влечение — их тебе не связать! Они будут звать, увлекать меня... к неведомому... неизведанному... для чего я создана... к чему ты преградил мне путь» (*Ибсен* 1958: 94). Скрытый смысл «Девушки с веслом» — стремление к свободе, к освобождению от пут (таково и значение наготы).

⁵¹ Помимо этого «европейского» значения, вероятно, следует учитывать и славянские мифологемы, связанные с *обливанием* и антитезой земные/небесные воды (*Успенский* 1982: 80). Кстати, первое значение «воды» актуализировалось в *Платонов* 1990: 576–577.

⁵² Надо учитывать не только визуальные, но и звуковые ассоциации, в частности, обсценную анаграмму от слова «гребля» и эротические коннотации песни «Мы на лодочке катались...» с оппозицией гребли/целовались.

Что касается «уключины» как аналога женского полового органа, то обращает внимание обсценное фото 1865 г. (*Scheid* 1994: 298), на котором изображена женщина, руками открывающая влагалище. Рядом в кресле лежит табличка с надписью «TOLET». Либо это франц. toilet — уклучина, либо дефектное англ. toilet — туалет.

⁵³ О подобных смысловых невязках см.: *Аленов* 1990. «<...> Здравомыслие выпадает из Системы, расходится с правилами игры <...>» (*Аленов* 1990: 83). В этой связи заметим, что с **одним** веслом изображался только лодочник Харон — перевозчик в царство мертвых. Аналогия Девушка — Харон отсылает к чтению М. Горьким сказки «Девушка и Смерть» посетившим его 11 окт. 1931 г. Сталину и Ворошилову. Возможно, скульптура Шадра символически утверждает, что «любовь побеждает смерть» (*Горький* 1949: 497), но не исключен и эффект незапланированного абсурда.

⁵⁴ О. Е. Мартыненко ссылается на сообщение сотрудников Третьяковской галереи. В статье также указано, что «статуя была выполнена в тонированном цементе высотой 8 метров» — очевидно, такую высоту могло иметь весло. В книге *Шадр* 1978: 245 упомянута еще и гипсовая «Девушка с веслом» (1936) размером 60×42×62 и уточнено, что упомянутая бронзовая отливка была сделана еще в 1956 г. Поскольку размеры бронзовой отливки «Девушки» не кратны указанным размерам гипса, речь, очевидно, идет о разных этюдах.

⁵⁵ Друг Шадра, скульптор Александр Грубе, сообщил, что Шадру позировала студентка Института физкультуры Вера Волошина, «очень красивая, сильная, гибкая девушка. Института физкультуры она не окончила, на одном из соревнований получила травму, перешла в Кооперативный» (*Грубе* 1978: 191). Во время войны Вера была партизанкой в одном отряде с Зоей Космодемьянской, казнены они были в один

день. 8 дек. 1994 г. в Московском университете потребкооперации прошли торжества по случаю присвоения звания Героя России (посмертно) Вере Волошиной. См. «Голову девушки» (предположительно портрет Веры Волошиной) в кн. *Шадр* 1978: илл. 40.

К слову сказать, на примере Зои Космодемьянской тоталитарная концепция **общего тела** реализовалась во всей полноте, поскольку речь может идти о «сборном» теле-символе. Судя по имеющимся свидетельствам, под именем «Таня» немцы казнили Лилию Азолину (см. письмо Е. Сенявской в *«Аргументах и фактах»*. 1991. № 43. С. 3), а Зоей Космодемьянской она стала после того, как за подвиг анонимной девушке было присвоено звание Героя Советского Союза. Тогда в деревню Петрищево на опознание привезли много женщин. «Вторично вытащили из могилы Таню. <...> Каждая женщина в Тане опознавала свою дочь (тело общее — М. З.). <...> А потом <...> драка за право признать погибшую своей дочерью. Побойще было страшное. Всех разогнала длинная и худая женщина, впоследствии оказавшаяся Космодемьянской» (письмо В. Леонидова // *Аргументы и факты*. 1991. № 43. С. 3).

⁵⁶ Зоя Бедринская — в отличие от Веры Волошиной — не была известна как натурщица Шадра до сент. 1995 г. После выхода статьи: *Золотонос* 1995а, Зоя Дмитриевна Бедринская, истосковавшаяся по лаврам Аполлонии Сабатье, обратилась в редакцию «Московских новостей» и сообщила, что именно она позировала Шадру для «Девушки». «Иван Шадр искал по спортивным обществам натуру для задуманной им «Девушки с веслом». Зоя Бедринская, окончившая к тому моменту техникум, работала в мастерской архитектора Каро Алабяна <...> и занималась гимнастикой в обществе ЦДКА. Ее красота и классическое сложение привлекли внимание скульптора. После долгих уговоров она согласилась позировать. Три месяца Шадр лепил голову, но дальше было сложнее, ибо речь шла об обнаженной натуре. Шадр, по словам Зои Дмитриевны, советовался с искусствоведом Абрамом Эфросом: одевать «Девушку» или нет? Решили не одевать. Для Зои это было невыносимо, и потому на каждом сеансе присутствовала жена Шадра (из чего следует, что Зоя не стеснялась скульптора, а боялась его, что было закономерно, поскольку культура тоталитаризма и требовала, чтобы человек испытывал не стыд, а страх — М. З.). В общей сложности девушка позировала 6 месяцев, несколько раз Шадр давал ей отдых <...>. Шадр, говорит Зоя Дмитриевна, относился к «Девушке» трогательно, как к собственному ребенку, почти каждый вечер ходил на нее смотреть, нередко вместе со своей натурщицей <...>» (*Мартыненко* 1995).

Стоит заметить, что Шадр подбирал натурщиц только с «правильной» биографией: Зоя Бедринская имела, например, отношение сразу к двум важнейшим мифам сталинизма — архитектурному [которому посвящена монография: *Паперный* 1985; см. также скульптуру Р. Р. Иодко «*Строительница*» (1937): женщина стоит, левой рукой опираясь на чертежную доску, в правой руке держит какой-то инструмент фаллообразной формы (фото см.: *Вечерняя Москва*. 1938. 23 нояб.)]. Фигура романтична и чрезвычайно сексапильна: ветер прижал к телу

легкое платье, обрисовав великолепную фигуру. Была ли эта статуя установлена в Парке, выяснить не удалось; известно, что она стояла на устое средней головы шлюза № 8 канала Москва-Волга (см.: *Архитектура канала* 1937: 17), спроектированного как целостный архитектурно-парковый ансамбль. Статуя «Строительница» — симулякр статуи «Архитектура» венецианского скульптора нач. XVIII в., установленной в Летнем саду] и спортивному. Она олицетворяла тот новый для 1930-х гг. тип женщины — молодой, красивой, сексапильной и похожей на американскую актрису немого кино, — который отметил впоследствии Ю. О. Домбровский (*Домбровский* 1989: 353–354). Если в середине 1920-х гг. в России был моден европейский тип (короткая стрижка «под мальчика» и худенькая фигурка), а тип американской «герл» со спортивной фигурой и длинными мускулистыми ногами считался (как и в Европе) неженственным, то 1930-е гг. принесли «американскому типу» победу (его символизирует и «Девушка с веслом»). В глиптотеке Парка она сочетается с традиционным типом — мягкими, округлыми женскими формами (Майоль). Третий тип, входивший в парадигму 1930-х гг., — «богатырский» — был представлен в живописи А. Дейнеки и А. Самохвалова, в скульптуре, в кино, на фотографиях (см. примеч. 67), но в глиптотеке Парка его почти не было. Кстати, появление «американского типа» Домбровский отнес ко времени, когда «особенно пышно расцветали парки культуры, особенно часто запускались фейерверки, особенно много строилось каруселей, аттракционов и танцплощадок» (*Домбровский* 1988: 353). Это 1937–1938 годы.

⁵⁷ Бронзовая девушка откровенно чувственна, она уже пылает страстью и сама заманивает мужчину. Ж/б гигант невозмутимо холоден и самодостаточен, это в точном смысле «строгая девушка» (ср. со сценарием Ю. К. Олеси). В этом противопоставлении заметна та оппозиция, которую описал Пушкин в известном стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...»: поэт отвергает страстную ваханку, а хочет «смирницу», которая загорается медленно, вследствие мужского усилия (насилия):

Ты предаешься мне нежна без упоенья,
 Стыдливо-холодна, восторгу моему
 Едва ответствуешь, не внемлешь ничему
 И оживляешься потом все боле, боле —
 И делишь наконец мой пламень поневоле!

Подробнее см. *Золотонос* 1992: 204. Ср. с описанием Сусанны в романе Вс. Иванова «У»: «<...> Чем больше холоднела Сусанна <...>, тем привлекательнее была ее красота, и так как она любила свою красоту, как и подobaет красивому человеку, то она, понимая свою возрастающую власть, влюблялась одновременно и в свою холодность» (*Иванов* 1991: 175–176).

⁵⁸ В другом месте «Записей» Вересаев отмечал: «Есть уродство в женском теле — круглый, шаром выпячивающийся живот» (*Вересаев* 1985: 435).

⁵⁹ Ср.: «Столь крепкий мастер, как Шадр, которого никак нельзя было упрекнуть в отрыве от реальной природы, также оказался затронутым той же «болезнью». Его «Девушка с веслом» импозантна и конструктивна. Но обобщение живого образа советской физкультурницы привело к застывшей схеме, к произвольным, чрезмерно удлиненным пропорциям. Все это лишает этот образ той жизненности, которой отличались прежние динамические, хотя пластически не вполне разрешенные вещи Шадра» (*Ромм* 1935).

«Выставка скульптуры встречает зрителя не лучшими своими работами. Без чувства и увлечения исполнен Менделевичем длиннорукий и коротконогий «Пушкин». Знакомая москвичам по Парку культуры и отдыха на редкость неудачная «Девушка с веслом» Шадра, пошлейшая «Девушка на пляже» Златовратского <...>» (*Волгин* 1937).

Упомянута довольно известная «Девушка с полотенцем» А. Н. Златовратского (*Выставка* 1937: 17), материал — гипс, высота — 2 м. Изображение осталось недоступным. Скорее всего, массового распространения не имела из-за чересчур выпукло-женственных форм (см. цитату из: *Самойлов* 1937 в примеч. 67).

⁶⁰ Об эротизме S-образной кривой линии см. в классическом труде У. Хогарта, который анализировал формы дамских (и мужских) корсетов. «Еще более законченное представление о силе воздействия точной волнообразной линии и тех линий, которые отклоняются от нее, можно получить, рассмотрев ряд корсетов, где номер 4 состоит из точных волнообразных линий и поэтому является корсетом самой лучшей формы. Каждый китовый ус в хорошем корсете должен быть изогнут подобным образом <...>» (*Хогарт* 1987: 145). Об S-образной см. *Даниэль* 1986: 65–68, где указано, что эта линия позволяет «охватить единым знаком сумму всех движений», согласуя движение и покой.

⁶¹ Кстати, в 1935–1936 г. у «Девушки с веслом» появился мужской аналог — знаменитый бронзовый «Металлург» Г. И. Мотовилова (1894–1963). Поза рабочего почти точно повторяла позу «Девушки», в правой руке он держал длинный хват, соответствовавший веслу. См. *Кравченко* 1969: 81–84. Примечательно, что эскиз «Металлурга» за сходство с античным Нептуном еще в 1935 году критиковал А. Г. Ромм (*Ромм* 1935). «Огонь» («Металлург») контрастировал с «водой» («Девушка с веслом»)

⁶² Иодко Ромуальд Ромуальдович (1894–1974). В 1938 г. был руководителем Союза советских скульпторов, председателем правления Московского областного союза советских художников и скульпторов (МОССХС). См. статью *Иодко* 1938. Исполнял в основном монументально-декоративные произведения для оформления парков, стадионов, общественных зданий Москвы и др. городов: «Пловчиха» («Прыжок в воду», цемент тон., 1930, вариант — бр., 1932), «Детский хоровод» (для фонтана, 1930), «Победа» (1935), «Строительница» (1937), «Девушка с веслом» (1936–1937), «Горняк» (1939), «Горнячка» (1939). См. — *Художники* 1972: 41, 533; *Иодко* 1952.

⁶³ В «Послании Л. С. Рубинштейну» Т. Ю. Кибирова статуе Иодко посвящены проникновенные строки:

Что стояло — опадает.
 Выпадает, что росло.
 В парке девушка рыдает,
 опершился на весло.
 Гипс крошится, пропадает.
 Нос отбит хулиганьем.
 Арматура выползает
 и ржавеет под дождем

(Кибиров 1994: 164).

Что же касается «Девушки» Шадра, то ее снесли после 1950 г. Самый последний путеводитель, в котором упомянута «Девушка с веслом», — *Путеводитель 1950*: 127. Неверное описание обстоятельств сноса см.: *Золотоносов 1996*.

⁶⁴ «Копии — это вторичные обладатели, законные претенденты, гарантированные сходством; **симулякры** — это как бы лжепретенденты, построенные на несходстве, предполагающие некую сущностную перверсию, сущностное отклонение» (*Делез 1993*: 48). Одной из главных технологий получения тоталитарных симулякров является увеличение исходного объекта, например, настольной статуэтки, что вызывает незапланированные эффекты (ср. с историей создания памятника Александру III). Механическая мультипликация эффективно дегуманизирует образ человека. Один из характерных примеров — статуя «Дискобол» М. Г. Манизера, полученная путем десятикратного увеличения статуэтки.

⁶⁵ Невыразительность лица не была случайной и не всецело происходила от древнегреческого стандарта. В 1938 г. Г. П. Федотов писал: «Недавние заграничные гастроли Художественного театра показали всему свету, что талантливейшие русские артисты разучились передавать тонкие душевные движения. Им доступно лишь резко очерченное, грубое, патетическое. Самое замечательное, что в этом нет ничего нарочитого. Они хотели бы дать психологическую драму, хотели бы сохранить наследие Станиславского, они еще учатся у старых учителей. Но жизнь сильнее школы. Выйдя из нового поколения, они приносят с собой его бесчувственность — которая не исключает, конечно, художественной одаренности» (*Федотов 1992*: 166).

⁶⁶ Ср. с описанием в «Нана» заботы о красоте: «<...> Без устали разглядывала она свое тело, принимала ванны, обливала духами каждый вершок кожи, в горделивом сознании, что в любую минуту может раздеться донага при любом мужчине и не покраснеть за себя» (*Золя 1963*: 663). Не случайно журнал «Архитектура СССР» в 1937 г. рекламировал биде.

В ответ на принятое постановление СНК о санминимуме и в качестве знака деградации к фазе, когда обонятельное раздражение имеет смысл сексуальной приманки, Д. Хармс создает текст «Фома Бобров и его супруга»: «А сама, неряха, у себя, где полагается, никогда как следует не вымоет. Я, говорит, люблю, чтобы от женщины женщиной пахло! Я, как она придет, так сразу баночку с одеколоном к носу. <...> Скажешь ей: ты бы хоть пошла да вымылась, а она говорит: ну

там не надо часто мыть, и возьмет платочком просто вытрет» (*Хармс* 1933).

⁶⁷ Образ могучей женщины заметно проявился в культуре 1930-х годов (о его рефлексах в послевоенные 1940-е гг. см. примеч. 28). Характерна фотография в газете «*Парк культуры и отдыха*» (1935. 9 окт. № 40) с подписью: «Трио партерных акробатов. Учащиеся мастерской цирка гг. Щекотихина, Майхровский, Николаева». Сюрпризом номера являлось то, что нижней была молодая женщина с необычайно мускулистыми ногами: она держала юношу, на котором стояла другая девушка. Чтобы никто не спутал пол, «нижня» т. Щекотихина была в короткой юбочке, открывавшей могучие бедра (оба верхних были в брюках).

Сходный феномен представлял фильм 1935 г. «*Флаг стадиона*» (реж. Б. Козачков, сценарист П. Лин; см.: *Дуров* 1935). На фотографии к статье В. Дурова была изображена артистка О. Спирова, игравшая роль Вали Ивановой, работницы почтамта и чемпионки велотрека: могучая женщина в трусах и майке с необычайно мускулистыми плечами, бедрами и ногами, воплощение физической мощи и продуктивности.

В этот ряд следует внести «*Метательницу диска*» О. К. Сомовой и «*Метательницу гранаты*» Т. Ф. Смотровой, поразивших зрителей объемом мышц (*Райхинштейн* 1935); впрочем, в Парке эти скульптуры не стояли за единственным исключением: «*Победительницы в беге*», или «*Аталанты*» (римская копия с греческого оригинала, V в. до н. э., мрамор, высота 1,56 м., хранится в Ватиканском музее). Мощная бегунья с мускулистыми ногами изображена в короткой тунике, оставляющей обнаженной правую грудь, босиком. Это образ женщины-победительницы, в милитантном контексте ПКиО — протообраз Родины-матери. Сюда же относятся персонажи картин А. Дейнеки: особенно характерна «*Бегунья*» (1936), изображающая андрогина, бегущего вверх в гору, с огромным женским бюстом, женскими гениталиями, но мужскими лицом и мускулатурой (ср. с примеч. 28). Для снятия двусмысленности и уточнения гендерной принадлежности на шею бегуньи надеты бусы, не вполне логичные для беговых занятий. Дейнека нашел зрительный образ «мужественной женщины», Родины-матери, соединяющей функцию кормления (грудь) с мужской силой и выносливостью. Такое соединение в «отцемать» напоминает идею Фурье о том, что гермафродиты сильнее мужчин (*Фурье* 1938: 159), а секс связан с господством/подчинением.

В терминах К. Хорни речь идет о комбинированном страхе перед огромным влагалищем и страхе перед отцом: «За страхом перед отцом должен стоять другой страх, объект которого женщина или женские гениталии» (*Хорни* 1993: 104). Комбинация страхов и рождает мускулинность женщин, их огромные мышцы. Стоит заметить, что статья К. Хорни, из которой взята цитата, была написана в 1932 году.

Несмотря на относительную распространенность образа, «могучая женщина» не вызвала одобрения даже искусствоведа спортивной газеты: «<...> Гипертрофия, гиперболичность форм, нарочитое подчеркивание мощности и силы — другая неприятная черта, характерная для

части выставочных экспонатов. Таков «Физкультурник» Шемякина, «Девушка на пляже» Златовратского и в особенности «Дискомет» (?) с его слоновыми ступнями (Бадинского)» (*Самойлов* 1937).

⁶⁸ Эпштейн Марк Исаевич (1901–1949). Был автором серии бытовых сцен из жизни советских людей и монументальной скульптуры (памятники Ленину и Калинин). В Библиотеке Академии художеств хранится плакат 1940 г., на котором изображена скульптурная пятифигурная группа работы М. И. Эпштейна, посвященная одному из эпизодов советско-финской войны. Под изображением стихи В. И. Лебедева-Кумача (название плаката «К победе и славе с отвагой упорной», шифр $\frac{\text{Шк129}}{1-4}$).

⁶⁹ Наказания за производство абортот были установлены следующие: врача ждало заключение на срок от 1 года до 2-х лет; лиц без специального медицинского образования — не ниже 3-х лет; за понуждение женщины к аборту — до 2-х лет; женщине выносилось общественное порицание (что, видимо, означало подробное ознакомление общественности с фактом аборта), а при повторном нарушении взимался штраф до 300 руб. Зародыши и матки советских женщин так же принадлежали государству, как и люди в целом.

Сталинская утопия («Рай») исключает аборты и предполагает веселую, зажиточную жизнь и прирастающее население. «И благословил Бог Ноя и сынов его и сказал им: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю <...>» (Быт 9,1). В этой знаковой системе Сталин является Богом (ср. с анализом фотографий из журнала «СССР на стройке» (1935, № 6), из которого следует, что Сталин — это Святой Дух — *Naiman* 1993: 276; см. также *Гюнтер* 1996: 105).

Симптоматично, что меры по стимулированию рождаемости предусмотрел и Фурье. «Родите детей; в начале комбинированного строя маленькие дети трех лет и меньше будут представлять огромную ценность: не будучи испорчены цивилизованным воспитанием, они легко поддадутся естественному воспитанию и достигнут совершенства тела и ума. <...> Сферическая иерархия будет щедро награждать всех девушек за маленьких детей моложе трехлетнего возраста» (*Фурье* 1938: 293). Здесь же Фурье разрешил рожать вне брака — лишь бы появлялись новые члены фаланг, не испорченные старой жизнью.

⁷⁰ С летним характером Парка связано парадоксальное сочетание статьи Федоскина «Далим лучший лед на катках парка» (*Федоскин* 1935) и летних по тематике фотографий. Город Солнца парадоксален зимой. Не случайно Фурье в своей фантазии «Теория четырех движений...» (глава «Северный венец», самая фантастическая) предусмотрел значительное повышение температуры на планете, занятой фалангами: «От 60-го градуса до полюса тепло будет возрастать, так что полярная точка будет иметь примерно температуру Андалузии и Сицилии» (*Фурье* 1938: 72). «<...> Виноградники в Петербурге будут более гарантированы от непогоды, чем теперь в Майнце <...>» (*Фурье* 1938: 74). Морская вода сперва примет вкус лимонада (из-за выделения лимонной кислоты), а потом будет опреснена. См. также: *Ильенков* 1935, где в качестве архитектурной утопии описан почти реальный

ЦПКиО: «Над городом клубились легкие облака, тронутые позолотой восхода. Здания стремили ввысь свои этажи над зеленью парков. По просторным улицам катились голубые линкольны. Из фонтанов били высокие струи, обрызгивая водяной розовой пылью клумбы цветов.

Над городом крупными буквами — лозунг:
«В П У С Т И Т Е С О Л Н Ц Е!»
(Ильенков 1935: 99).

⁷¹ О влиянии визуальных мифологем Метро см. *Рыклин* 1992: 137–142. «Сталинская культура, — обобщает Б. Гройс, — <...> проявила наибольший интерес к различным моделям формирования бессознательного без обнаружения механизмов этого формирования, как, например, теория условных рефлексов Павлова или система Станиславского <...>. Сталинская культура ориентировалась не на деавтоматизацию, а на автоматизацию сознания, на его систематическое формирование в нужном направлении посредством управления его средой, его базисом, его бессознательным <...>» (*Гройс* 1993: 44–45).

Формирование бессознательного изобразил еще О. Хаксли в «Прекрасном новом мире» (1932).

Ср. с главкой «Кем быть?» из «Приключений Травки» С. Г. Розанова, иллюстрирующей суггестивный характер сталинского маскульта: «А вот пионером-авиамоделистом стать хорошо. Или чертежником, чертить разные машины. Впрочем, плавать в бассейне зимой, как эта физкультурница, и всех обгонять — тоже здорово. И, конечно, хорошо почитать интересную книгу, как та девушка. А всего лучше быть партизаном. <...> Но все-таки лучше всего быть пограничником. Стоять с собакой на заставе и высматривать врагов. А собака и в скульптуре такая умная» (*Розанов* 1938: 17–18). Речь идет о 80-ти скульптурах М. Г. Манизера на станции метро «Площадь Революции», образующих выставку типов советских людей.

⁷² Трансформацию этого образа см. в работе: *Бахтин* 1975, написанной в 1937–1938 гг., чему посвящена специальная статья: *Несбет, Найман* 1993: 100–106. Особенное внимание следует обратить на анализ бахтинской «сплошной овнешности» и метафоризацию Бахтиным «сталинских реалий».

⁷³ Стоит обратить внимание на то, что книга Гоббса была издана в Москве в год завершения строительства сталинского тоталитаризма. О страхе см. *Подорога* 1989: 108–109.

⁷⁴ Проблема не случайно рассматривается именно в связи со скульптурой «Мать с ребенком». «Если анальное освобождение от твердой субстанции, переводимое в смех, неизбежно ассоциируется у ребенка с отделением от материнского тела, то генитальное выбрасывание жидкой субстанции, перерождающееся в слезы, столь же естественно связывается им с материнским молоком. Смех эмоционально позитивен, знаменуя собой для младенца самодостаточность <...>; слезы имеют негативное содержание, поскольку в них — напоминание ребенку о его симбиотическом состоянии, о действительности, определяемой недостатками» (*Смирнов* 1992: 63).

Страх самостоятельного существования связан с генитальным возбуждением и с «недостачей» матери. Для такой разновидности «ребенка», каким являлся «советский человек», «матерью» был Сталин, и именно «недостачи Сталина» боялись больше всего.

⁷⁵ Страх без стыда — не есть ли это мазохизм, обнаруженный И. П. Смирновым в культуре СР (социалистического реализма) (*Смирнов* 1994)? В ГУЛАГе как квинтэссенции «соцреалистичности» отсутствует стыд и существует только страх; в этом смысле скульптуры Парка моделируют ГУЛАГ. См. *Надточий* 1989б: 338–339; мысль автора состоит в том, что тоталитарные режимы рационально организуют пространство смерти теми же средствами и способами, какими конструируется пространство жизни субъекта. В этой связи особый интерес представляет *Мирбо* 1912.

Некоторые процедуры в сталинском СССР прямо пытались вызвать страх, одновременно отменяя стыд. К ним относится **медсмотр призывников**: призывники в 1930-е гг. должны были представлять в полностью обнаженном виде не только перед всеми врачами (в том числе, скажем, окулистом), но и перед сидевшей за длинным столом призывной комиссией во главе с военкомом, в состав которой часто входили женщины (например, как представители горкома комсомола). Процедура означала, что тело призывника уже считается **общим** и целиком принадлежит государству; одежда не служит тому, чтобы отделять тело от внешней среды; знаком принадлежности государству является возможность осмотра, а следствием — упразднение «стыдливых частей» как табуированных. Тщательно продуманная процедура унижения имела целью перевести стыд в страх без остатка.

В этом контексте нельзя не вспомнить о колонне физкультурников Красной Армии, участвовавшей в физкультурном параде 1937 г. На мощных бритоголовых армейцах были оставлены только белые плавки, четко обрисовывавшие гениталии. *Парад гениталий*, очевидно, должен был способствовать репродуктивному энтузиазму населения.

⁷⁶ Маркизова Энгельсина Ардановна (р. 1930), дочь наркома земледелия Бурятии. Зимой 1936 г. нарком включил дочь в состав делегации, отправившейся в Москву. «На торжественном приеме в Кремле (27 янв. 1936 г. — М. З.) Геля, выждав подходящий момент, пробралась в президиум и, неожиданно подбежав к Сталину, передала привет от детей Бурятии и поцеловала пахнущего табачным дымом вождя. Великий учитель широко улыбнулся, взял Гелю на руки и высоко поднял» (*Медовой* 1995). Геле, как и всем делегатам, были подарены часы и патефон с пластинками. В дек. 1937 г. отец Энгельсины (Гели) был репрессирован.

Впервые фото М. Калашникова было опубликовано в «Правде» 30 янв. 1936 г. рядом с редакционным материалом «Прием делегатов трудящихся Бурят-Монгольской АССР руководителями партии и правительства в Кремле»; подпись под фотографией: «Товарищ Сталин с шестилетней Гелей Маркизовой, преподнесшей ему букет цветов — подарок Бурят-Монгольской АССР. Справа на снимке — секретарь Бурят-Монгольского обкома ВКП(б) тов. Ербанов» (Ербанов Михай Николаевич, 1889–1937; см. *Ербанов* 1936).

Сохранились две открытки, на которых изображена Геля. На одной из них девочка стоит перед Сталиным на столе в белых валенках и матросском костюмчике (РНБ, Э $\frac{Оп}{1.С 761}$, № 193555); другая открытка издана в 1940 г. в Каунасе, сделана с фотографии М. Калашникова (там же, тот же шифр, №№ 018373, 018374, 022234, 022235). Сведений о скульптуре «Сталин и Геля Маркизова», упомянутой в статье *Медовой* 1995, мы не обнаружили.

В связи с мизансценой на открытке № 193555 можно предположить педофилический подтекст, подтверждаемый двумя обстоятельствами. Во-первых, законом 7 апр. 1935 г., который ввел уголовную ответственность — вплоть до смертной казни — для детей от 12 лет, равную со взрослыми (символический инфантицид 12-летних и более старших детей); во-вторых, воспоминанием С. И. Аллилуевой о «Ближней даче» Сталина: «Когда я была у него здесь последний раз, за два месяца до болезни и смерти, я была неприятно поражена: на стенках комнат и зала были развешаны увеличенные фотографии детей — кажется, из журналов: мальчик на лыжах, девочка поит козленка из рожка молоком, дети под вишней <...>» (*Аллилуева* 1990: 21).

Предполагаем, что для Сталина имело значение имя ребенка: «Энгельсина» отсылала к основоположникам, которые символически инфантизировались, и Сталин оказывался их матерью. Инверсия пола была обоюдной: Энгельс стал девочкой шести лет, а Сталин — ее матерью. Метафорически это выражало роль Сталина как опекуна и защитника учения Маркса-Энгельса.

⁷⁷ В работе «Мотив выбора ларца» (1913) Фрейд сформулировал три типа отношения мужчины к женщине: как к роженице, как к другу и как к губительнице (*Фрейд* 1995: 217). Сталин оказывается другом и символической роженицей, заменяя обычную в подобной композиции женщину-мать; любопытно, что вскоре Сталин оказывается по отношению к Геле «губительницей». По мнению И. П. Смирнова, Сталин с девочкой (ошибочно именуемой Смирновым Мамлакат) символизирует отца, рождающего без матери (*Смирнов* 1994: 263). Ср. также с отмеченной К. Хорни сильной завистью мужчин «к беременности, деторождению и материнству, к женской груди и кормлению грудью» (*Хорни* 1993: 31).

⁷⁸ Фильдс Митчелл (1900-...), американский скульптор румынского происхождения. В 1934 г., «как и многие из американской интеллигенции (? — М. З.), под давлением кризиса и обострившихся классовых противоречий, он (М. Фильдс — М. З.) переходит на сторону пролетариата» (*Сидорова* 1936: 159). В 1935 г. скульптор получает в Обществе Гугенхайма годовичную командировку в СССР. Приехав в Москву, Фильдс начинает преподавать скульптуру в АСИ и одновременно, по заказу Парка культуры и отдыха, делает новую работу «Дискобол» и обрабатывает в мраморе свою раннюю работу «Весна» (*Сидорова* 1936: 161). «Дискобол» Фильдса до Парка, судя по нашим данным, не дошел. См. также: *Дурус* 1936.

⁷⁹ Зеленский Алексей Евгеньевич (1903–1974). Оформлял станции московского метро («Измайловская», «Краснопресненская», «Павелецкая»); исполнил скульптуры Рабочего и Колхозницы для павильона СССР на Всемирной выставке 1958 г. (Брюссель), герб на здании Дворца съездов (1960–1961). См. *Художники* 1972: 4₁, 286–287.

⁸⁰ Замятин использовал образ Интеграла. Объявленная в романе сверхзадача — выпрямить дикую кривую вселенной, превратив ее интегрированием в прямую линию, т. е. в линейную функцию. Это означает, что «грандиозное уравнение» вселенной надо сделать константой, ибо только интегрирование константы дает линейную функцию. Таким образом, вселенная должна стать **постоянной во времени величиной** ($\int c dt = ct + c_1$). Символ постоянства — статуя. Отсюда особенности Благодетеля — «тяжкого» и «каменного»: это движущийся монумент, «каменный гость» с медленными чугунными жемами (*Замятин* 1988: 37). Похожи на него и нумера, прошедшие Великую Операцию (*Замятин* 1988: 127): «тяжелые, скованные, ворочающиеся от невидимого привода колеса; не люди — а какие-то человекообразные тракторы», ожившие статуи, перемещающиеся в пространстве, но неизменные во времени.

Не случайно такую важную роль играет в романе «Мы» знак « \int » (см. примеч. 60), символ согласия движения и покоя, динамики и статики (*Даниэль* 1986: 66), с которым связан и образ «Интеграла» (знак \int от «Summa omnium»), и образ одного из **Хранителей**, носящего номер S-4711 (*Замятин* 1988: 29–30).

^{80a} Ср. со стихотворением А. А. Блока «Статуя» (1903); приводим последний катрен:

Все пребывало. Движенья, страданья —
Не было. Лошадь храпела навек.
И на узде в напряженьи молчанья
Вечно застывший висел человек.

Примечателен знак тождества между статикой и отсутствием страдания. Анализ этого стихотворения см. в статье Ю. М. Лотмана «Блок и Беме» (*Кузовкина* 1995: 296–297).

⁸¹ «**Мальчик с обручем**» (гипс) указан в «Списке основных произведений» в кн. *Ростовцева* 1961: 60. В этой книге назван и ряд других работ для Парка: в 1932 г. «из фанеры и папье-маше Баженова выполнила фигуру ворошиловского стрелка для Центрального парка культуры и отдыха» (*Ростовцева* 1961: 10). Там же упомянуты «**Девушка с копьем**» (1937, гипс) и «**Бегунья**» (1939, 1-й вариант, бронза), видимо, также предназначенные для Парка. «Баженовой чужда драматическая сторона спорта <...>. В ее трактовке спорт выступает как серия физических упражнений, раскрывающих пластическую красоту человеческого тела — его гибкость, стройность, совершенство и гармонию пропорций. Скульптор не стремится к индивидуализации образа, к передаче настроения, психологического состояния (недостаток выдается за особенность — М. З.). Каждая ее спортсменка — образ собирательный, отмеченный характерными чертами эпохи и

социального типа, но не претендующий на передачу личного, неповторимого своеобразия модели» (*Ростовцева* 1961: 12).

В 1951–1953 г. Баженова в составе группы из двух архитекторов и четырех скульпторов работала над фонтаном «Дружба народов» (ВСХВ) (*Ростовцева* 1961: 54). О Баженовой см. *Художники* 1972: 1, 258.

Предполагаемое изображение «ворошиловского стрелка» работы Баженовой см.: *Парк культуры и отдыха*. 1930. Окт. № 6. С. 3.

⁸² О «кольцах» см. *Левинтон, Охотин* 1991: 29.

⁸³ Андреев Иван Александрович (1898–1942). В 1938 г. исполнил декоративный барельеф для советского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке; в 1939 г. — декоративные фигуры для ВСХВ («Узбечка, несущая хлопок», «Чабан» и др.). См. *Художники* 1972: 1, 140.

Скульптура «Чабан» была установлена около павильона «Северный Кавказ» и представляла собой трехфигурную композицию, включавшую фигуру чабана с пикой в правой руке, овцу и жеребенка. Овца и жеребенок задавали две фундаментальные оппозиции тоталитарного дискурса: мужской/женский и старость/молодость (= зрелость/юность).

⁸⁴ Давтян (Давтяян) Тигран Овнанович (1905–1939?). О нем см. *Художники* 1972: 3, 266. Автор безликих бюстов Ленина (фото см.: *Красная газета*. Веч. вып. 1936. 21 янв.), Кирова (фото см.: *Смена*. 1936. 27 июня), Пушкина (фото см.: *Ленинградская правда*. 1937. 3 февр.).

⁸⁵ Ср. с бабочками в фильме А. Роома «Строгий юноша»: «Бабочки порхали в воздухе, садились на плечи героев, ходили по краю бокала не потому, что стояло теплое прекрасное лето, но потому, что они олицетворяли человеческую душу, охваченную любовью <...>» (*Граценкова* 1977: 147).

⁸⁶ В книге: *Ростовцева* 1961 значатся под названием «Дети с кубиками» (1935, гипс). «Детские фигуры почти всегда обнаженные <...> Напоминают фонтанные группы играющих путти, берущих начало еще в античном искусстве» (*Ростовцева* 1961: 19).

Упомянуты «Мальчик с лягушкой» (1936), «Мальчик с мячом» (1939–1940), «Мальчик с гусем» (1946), «Мальчик с рыбкой» (без года). «Большинство из этих работ предназначалось для детских площадок, скверов и парков и имело чисто декоративный характер. Выполненные в неблагодарном и недолговечном материале — гипсе и цементе, почти все они не сохранились, прожив очень короткую жизнь» (*Ростовцева* 1961: 19).

В 1946 г. Баженова создала группу для фонтана «Дети» (гипс) в двух вариантах: трое голых мальчуганов, образующих венки из детских тел (первый вариант), и пять мальчиков в легкой одежде (второй). В «Детях» Г. А. Ростовцева определила дефицит «подлинной выразительности» (*Ростовцева* 1961: 21).

Второй вариант «Детей» был, например, установлен в Таврическом саду (Ленинград); первый стоял во дворе дома № 2 по пр. Сталина (Ленинград).

⁸⁷ См. фото с подписью: «Новая скульптура «Дискобол» работы скульптора Манизера. Установлена на пл. Пятилетки» // *Парк культуры и отдыха*. 1935. 4 нояб. № 44. С. 4.

⁸⁸ В *Отчет* 1936 указано, что «установлено 3 бронзовых скульптуры современной тематики и 6 классических мраморных скульптур» (*Отчет* 1936: 27), среди бронзовых — «Дискобол» (*Отчет* 1936: 11, фото). В ноябре 1936 г. ЦПКиО был должен М. Г. Манизеру 2000 руб. за работу (*Отчет* 1936: 99 об.), дебет по заводу художественного литья составлял 5982 руб. 85 коп. (*Отчет* 1936: 95 об.- 96). Очевидно, двумя другими бронзовыми скульптурами были «Дискоболка» и «Танцовщица» Е. А. Янсон-Манизер (см. №№ XXI и XXIII). Выяснить что-либо о мраморных скульптурах классического содержания не удалось, единственная информация, возможно, связанная с ними, — долг скульптора Тодеро Парку в размере 780 руб. (*Отчет* 1936: 90 об.). Сведения о Тодеро не обнаружены.

⁸⁹ Шварц Дмитрий Петрович (1899–1961) — один из самых активных «лепил» тоталитарного периода. Лауреат Сталинской премии (1950), член-корреспондент АХ СССР. О нем см.: *Нейман* 1955.

⁹⁰ Ср. с плакатом А. Дейнеки «Физкультурница» (1933), на котором изображена дискометательница на фоне стрелка, бегунов и мотоциклов.

⁹¹ См. фото с подписью: «Новая скульптура «Девушка-дискобол» работы скульптора Манизер. Установлена на площади Пятилетки» // *Парк культуры и отдыха*. 1935. 26 окт. № 43. С. 4. Ср. с примеч. 87.

⁹² Валев Валентин Цаневич (1901–1951). Был членом Компартии Болгарии с 1919 г., ВКП(б) — с 1925 г. В 1924 г. переехал в СССР. Два бюста, в частности, портрет инженера-рационализатора Т. Я. Монгера (1931, бетон) работы Валева были установлены на Аллее ударников в ЦПКиО (Москва) (фото см.: *Искусство*. 1933. № 5. С. 147). Для Детского городка ЦПКиО им. М. Горького Валев создал фонтан (1936). См. *Художники* 1972: 2, 152; *Тиханова* 1958.

⁹³ Ср.: «<...> Великолепно спокойного роста, с бледной мраморностью членов и с тою уменьшенной в отношении к корпусу головой, в которой император видел действие и залог породы» (*Тынянов* 1984: 510).

⁹⁴ Длина ног стала средней пропорциональной величиной между ростом и оставшейся частью тела, т. е. речь идет о **золотом сечении** (длина ног должна превышать 0,62 роста). Это означает победу долихоморфного типа над брахиморфным.

⁹⁵ Ср. с замыслом Ш. Фурье «сохранить для женщин половину должностей в прибыльных отраслях; надо будет избегать отсылки их, как у нас, на неблагоприятные занятия, на рабские роли, какие им предназначает философия, утверждающая, что женщина создана только для того, чтобы снимать накипь с горшка <...>» (*Фурье* 1954: III, 287).

⁹⁶ Д. П. Шварц затронул весьма важную проблему соотношения форм тела и одежды в скульптуре, активно обсуждавшуюся в 1900–1910-е гг., в частности, М. А. Волошиным в статьях «Сизеран об эстетике современности» и «О возможных путях скульптуры» (*Волошин* 1988). Волошин выделил два варианта изображения одетого тела в скульптуре: либо изображать одежду настолько прилипшей к телу, что

она теряет свою «покровную» функцию и специфическую современность, либо исходить из того, что одежда машинного века противоречит человеческим формам и движениям, прячет их и препятствует им, поскольку машина взяла на себя всю физическую работу и сделала тело неподвижным. «Скульптура должна изображать современное платье именно так, как чугунную печь, паровой котел, паровоз, т. е. восходя к тем элементам, от которых оно произошло. <...> Современное платье иератично <...>. Современный костюм имеет всю неподатливость и жесткость риз, надеваемых для торжественных обрядов комфорта» (*Волошин* 1988: 257).

В советской скульптуре 1930-х гг. реализовались оба варианта. Первый был связан со спортивной тематикой и духом романтики (ср., например, со статуей «Строительница» (1937) работы Р. Р. Иодко, о которой говорится в примеч. 56); второй касался «вождей»: иератичной стала, скажем, шинель — и не только на статуях Сталина, но и у «Часового» Л. В. Шервуда (см. № XLIX).

Любопытную разновидность второго варианта представили на Втором Хармс-фестивале 18 мая 1996 г. студенты СПб Института сервиса, участвовавшие в хэппенинге «Парк живых скульптур». Костюмы-футляры из толстого белого сукна полностью скрыли естественные формы человеческого тела, воспроизведя в чистом виде формы «чугунных печей» и «паровых котлов», создавших «негнущуюся» одежду машинного века.

Если «Парашютистка» Д. П. Шварца представляет женщину в мужской одежде, полностью скрывающей пластику женского тела, то в «Парке живых скульптур» возник обратный трансвестизм: скульптуры «Девушек» изображали юноши, что естественно для «индустриальной» одежды, безразличной к формам тела.

⁹⁷ О парашютистах см. примечание Н. Корниенко к статье А. П. Платонова «О «цвете» темы» (1936) (*Платонов* 1994: 326). В связи с темой парашютизма см. также: *Друбек-Майер* 1994. Работа Д. П. Шварца указывала на то, что в ЦПКиО была парашютная вышка: статуя отсылала к ней. См.: *Белецкая, Герцберг* 1934; *Ковальков* 1935; *Ро* 1935; *Знаменский* 1935.

⁹⁸ Ср. с картиной А. Дейнеки «Будущие летчики» (1937), на которой изображены эраст и два обнаженных эромена, ягодицы которых обращены к зрителю (см. *Золотонос* 1994б: 220). С двумя эроменами ассоциируются два гидроплана, **опустившиеся** на поверхность воды; с эрастом — **поднявшийся** и летящий гидроплан. Инфантильные эротические корни авиации обнажены в картине весьма зримо.

Эраст и эромены сидят на **парапете** набережной; «парапет» происходит от итал. «parapetto» — «защищать грудь», что вводит образы материнской груди и инфантильности, лежащей в основе гомосексуальности (см. «Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве» З. Фрейда).

⁹⁹ Убедительные подтверждения на примере «Кавалера Золотой Звезды» С. Бабаевского содержатся в статье *Лахузен* 1992: 192–205.

Скажем, среди говорящих персонажей романа 85,9 процента мужчин и только 14,1 — женщин.

¹⁰⁰ Бабинский Михаил Соломонович (1880–1941). Автор произведений: «Мальчик с веслом» (гипс, 1924), «Дискометатель» (гипс, 1935), «Метростроевец» (гипс, 1939). См. *Художники* 1972: 1, 248. К сожалению, изображение «Мальчика с веслом» осталось недоступным.

¹⁰¹ Об отражении Д. Хармсом этого материала (включая и сексуальный аспект) см. *Золотонос* 1995б: 77.

¹⁰² Через четыре месяца, 30/31 авг. 1935 г., свой первый «чудесный» рекорд установил А. Г. Стаханов. Через восемь месяцев, 4 дек. 1935 г. на Совещании в Кремле передовых колхозников и колхозниц Таджикистана и Туркменистана с руководителями партии и правительства прославилась «таджикская Лолита» Мамлакат Нахангова (р. 1924), колхозница колхоза им. Лахути Сталинабадского района Таджикской ССР. Обращает внимание распыленное присутствие «Сталина» в фамилии и в топониме. Ср. с аббревиатурой «СТ», репрезентированной в работе В.И.Мухиной «Рабочий и колхозница».

¹⁰³ *Выставка* 1937: 23: названа «Колхозница с гусем».

¹⁰⁴ Крандиевская Надежда Васильевна (1891–1963). Сестра Натальи Васильевны Толстой-Крандиевской. О ней см.: *Парамонов* 1969. Парковая ж/б статуя «Физкультурник с мячом» внесена в перечень работ в *Парамонов* 1969: 103. В 1937–1938 г. выполнила фигуры для Государственной библиотеки им. В. И. Ленина: «Красноармеец» и «Колхозница» (обе — цемент; повторены дважды). См.: *Корнфельд* 1935; фото см.: *Творчество*. 1934. № 12. 2-я стр. обложки. См. также скульптуру Крандиевской для фонтана (стоящая девушка с кувшином, одета в платье): *Советское искусство*. 1937. 11 июня. № 27 (фото).

¹⁰⁵ Попов Сергей Николаевич (1897–1977). Биографический очерк Л. И. Поповой см. в кн.: *Попов* 1989. Скульптуры для Парка в этом издании не упомянуты. Сказано только, что в 1937 г., после того, как были репрессированы брат и сестра, «нужно было кормить семью. <...> По заказу делались парадные статуи. Впрочем, и в них виден скульптор хорошей школы. Ведь уже по дипломной работе видно, что Попов — ученик Матвеева, а еще раньше — Мухиной» (*Попов* 1989: 5).

¹⁰⁶ «Не зря непечатный глагол с семантикой половой близости наиболее остро звучал как обозначение действий власти в отношении подданных и подданных — в отношении власти <...>» (*Чередниченко* 1994: 41).

¹⁰⁷ Иллюстрацию см.: *Сварог* 1950. Дети «сбиты» в закрытую и плотную массу, внутрь которой помещены шесть вождей, выступающих в роли воспитателей детского сада. Сюжет картины был отчасти документальным. См. информационное сообщение «Товарищи Сталин, Молотов, Каганович, Орджоникидзе, Андреев и Ежов 20 июня посетили ЦПКиО», опубликованное в «Правде» (1935. 21 июня), а также во всех других газетах, в частности, в газете «Парк культуры и отдыха» (1935. 27 июня. № 24). В инфор-

мации ТАСС отмечалось: «Они обошли парк культуры и отдыха и осмотрели новую набережную. Посетители парка горячо встретили дорогих и почетных гостей. Дети быстро узнали членов Политбюро и окружили их сплошной стеной. Дети сопровождали их все время, пока они находились в парке. Товарищи Сталин, <...> беседовали с детьми. Дети непринужденно и весело разговаривали с ними». В «Вечерней Москве» за 21 июня 1935 г. впечатлениями делилась Б. А. Довгалева, экскурсовод ЦПКиО: «Какой-то малыш с мокрыми после купания волосами поднял обе руки вверх и звонко воскликнул: «Ой, я первый раз вижу Сталина!..» Товарищ Сталин улыбнулся и погладил мальчика по голове». Только безгрешные дети могут в Раю «весело разговаривать» с Богом; прочим же «страшно впасть в руки Бога живаго» (Евр 10, 31).

В газете «Парк культуры и отдыха» за 4 июля 1935 г. моторист карусели Давыдов, пионер Вова Ермаков и некий Назар Иванов тоже делились впечатлениями. «Я шел с ними рядом в двух шагах. Теперь я самый счастливый человек, я имел счастье идти рядом с великими вождями пролетариата <...>», — писал взволнованный Назар.

11 июля 1935 г. Парк посетил Ромен Роллан, что также вызвало к жизни оперную сцену, тематизировавшую «детский миф»:

«Посетители парка горячо приветствуют великого писателя.

С букетом цветов подходит к нему воспитанница детского городка Рива Цейтлин.

— От пионеров Центрального парка! — произносит она, передавая цветы.

— Здравствуйте, дядя Роллан! — встречают писателя малыши на дошкольной базе. <...>

«Из дальних стран приехал к нам

Наш друг и гость — Ромэн Роллан», —

хорошо декламируют отдыхающие в доме однодневного отдыха для детей» (Дав. Х. 1935).

¹⁰⁸ Телятников Абрам Петрович (1898—1979).

¹⁰⁹ В журнале «Творчество» (1935. № 10. Без пагинации) скульптор сообщил о подготовленной им для завода им. Кирова скульптуре «Октябрюта», изображение которой (два putti) можно было увидеть в том же номере журнала. См. также фото проекта фонтана «Дети»: *Советское искусство*. 1937. 17 июня. № 28.

¹¹⁰ См. *Памятники* 1985: 388; сооружение разработал А. И. Штакеншнейдер, скульптура «Нимфа» была скопирована с античной статуи в 1856 г.

¹¹¹ Исследования по семиотике фонтана должны вестись с обязательным учетом обычаев мочеиспускания, всегда присутствующего во внутренней форме фонтана. Семантика водяных струй в Версале не могла быть изолирована от антропоморфного подтекста фонтана. Ср. с дневниковой записью Артура Юнга, сделанной 4 ноября 1789 г. во время пребывания в Венеции: «В Англии человек пускает воду (ежели можно употребить таковое выражение) хотя бы в некотором уединении, а женщины — никогда на виду у другого пола. У французов и итальянцев таковое чувство отсутствует, и стерновская мадам Рамбуэй

отнюдь не преувеличение. <...> В венецианском театре между первым рядом партера и оркестровой ямой есть пространство в пять или шесть футов, не закрытое досками. На моих глазах хорошо одетый мужчина, сидевший ниже лож, где были дамы, подошел к сему месту и с полнейшей невозмутимостью пустил воду, словно на улице» (Юнг 1996: 252).

¹¹² Кстати, победу над либидо манифестирует и «Прыжок в воду» работы Р. Р. Иодко (см. № III). С одной стороны, статуя преднамеренно неэротична и лишена соответствующих деталей; с другой стороны, как было показано, поза подразумевает открытый сфинктер и готовность к мочеиспусканию. Последнее означает символическую победу над либидо: во-первых, с учетом аналогии с мужчиной, у которого «вода» и «огонь» анатомически исключают друг друга; во-вторых, вследствие вызываемого отвращения. Ср. с эпизодом из неопубликованного «Романа с простатитом» (1996) А. М. Мелихова, в котором импотенция героя связывается с воспоминанием об отвратительной женщине, мочащейся на кладбище. «Она не удостоила даже присесть — лишь слегка согнула (! — М. З.) умело тронутые отечностью <...> ноги со следами какого-то отвратительного загара: мертвенно-коричневый тон мумии резко граничил с гепатитно-желтым треугольником <...>. Но совсем неглубокая расселинка врезалась в память угольной щелью» (Мелихов 1996: 97–98).

Возможно, поза статуи «Прыжок в воду» бессознательно ассоциируется зрителем именно с мочеиспусканием, откуда и индуцируемый ею антиэротизм.

¹¹³ Удэ, или удэгейцы — народность, живущая в Приморском и Хабаровском краях. К поездке на Баренцево море образ маленькой удэ с рыбкой непосредственного отношения не имеет: «В 1929 году Персидская участвовала в длительной экспедиции по Уссурийскому краю, присутствовала на I съезде племени удэ» (Мацулевич 1959: 50; здесь же даны фото «Девочки удэ с рыбкой» и «Мальчика удэ»). Обращение к образам удэгейских детей могло быть вызвано популярностью юной бурятки Гели Маркизовой.

Е. Н. Персидской также принадлежит фонтанная композиция «Счастливое детство» (1930-е), установленная в Свердловске, Уфе и Нижнем Тагиле.

¹¹⁴ Тенета Алексей Ильич (1899-?). В 1929–1931 гг. жил в Сухуми, где выполнил ряд декоративных скульптур. Создал фонтан «Север» (1932) для площади перед Ярославским вокзалом. «В центре водоема помещалась фигура рабочего с вращающейся шестеренкой, поднимающей каскады воды. По обеим сторонам водоема были установлены декоративные вазы с рельефами, изображающими моржей и белых медведей» (Шмигельская 1972: 9). Для районного стадиона «Сталинец» в Черкизово (Москва) выполнил две фигуры — «Гранатометатель» (1935) (Шмигельская 1972: 9–10) и «Метатель диска» (1935) (фото см.: *Строительство Москвы*. 1936. № 10. 1-я стр. обложки). Для стадиона «Электрик» создал мужскую фигуру «Бросание ядра» (фото см.: *Искусство*. 1936. № 1. С. 143), которая стояла в двух экземплярах на

противоположных сторонах лыжной базы (смысловая невязка, подчеркивавшая «летний» характер Парка).

Был скульптором павильона «Северный Кавказ» (ВСХВ), участвовал в создании фигур для фонтана «Дружба народов».

¹¹⁵ Сюжет «Мальчик с рыбой», имеющий библейский прототип, остается популярным и в послевоенные годы (1940–1950-е). В Парке Победы на Московском пр. (Ленинград) устанавливаются скульптуры на этот сюжет И. В. Крестовского и Н. Мотовиловой.

¹¹⁶ Измалков Алексей Матвеевич (1905–1968). Для гостиницы ЦДСА (Москва) выполнил скульптуры «Танкист» и «Летчик» (1937, металл, высота 2,5 м); о них см. *Стеркин* 1973: 15. В 1938 г. сделал для Москворецкого моста композицию «В. И. Чапаев» (бронза, высота 8 м), которая не сохранилась (*Измалков* 1971: 10). О скульпторе см. *Художники* 1972: 4₁, 492–493.

¹¹⁷ Баландин Павел Александрович (1912–?). Выполнил образцы игрушек и бытовой скульптуры для артели «Богородский резчик» (1930-е гг.). Автор работ: «Чапаев» (бетон, 1933), серия «Зоопарк» (дер., 1934), «Лобан» (дер., 1935; вариант — бронза в Калужском обл. художественном музее), «Архар» (гипс, 1937; дер., ГТГ). См. *Художники* 1972: 1, 270.

¹¹⁸ Например, на почтовой марке 1937 г. Впрочем, в уменьшении воспроизводилась и сама скульптура для различных музеев. Скажем, в 1962 г. она была отлита из алюминия для ленинградского Музея городской скульптуры, размеры 162×100×105. См. *Музей* 1968: 52.

Таких отливок было немало.

¹¹⁹ Любопытна антисоветская ассоциация Б. Р. Виппера, связанная со скульптурной группой тираноубийц — Гармония и Аристогитона — двух граждан, покушавшихся на жизнь тиранов Гиппия и Гиппарха в 514 г. до н. э. (*Мэтро* 1983: 11; *Блаватский* 1939: 52–53, 56, с иллюстрацией). Стоит заметить, что пропилен перед главным фасадом советского павильона с барельефами высотой 4 м работы скульптора И. М. Чайкова ассоциируются с римскими саркофагами.

¹²⁰ См. апологию стали в статьях о композиции В. И. Мухиной. «Смелая идея архитектора Б. М. Иофана — возглавить Советский павильон статуей из нержавеющей стали, т. е. из материала, ранее не применявшегося в скульптуре, не сразу была воспринята нашими скульпторами. <...> Нержавеющая хромоникелевая сталь является одним из наиболее выдающихся достижений современной металлургии: эта сталь равноценна золоту по своей стойкости против коррозии <...>, ее светлосеребристый цвет не остается постоянным, но зависит от цвета облаков, неба и степени солнечной освещенности» (*Николаев, Тарасенко* 1937: 8; авторы статьи — руководители группы инженеров-расчетчиков, создавших проект конструкции).

«А материалом <...> явилась нержавеющая сталь — металл XX века, ультрасовременный продукт новейшей металлургической индустрии. <...> Эпическая сила мухинской скульптуры многое приобрела и от самого материала — от прекрасной пластики стали <...>» (*Аркин* 1937: 7–8).

«Сталь оказалась совершенно исключительным материалом по цвету; благодаря тому, что ее поверхность бесцветно-серебриста, она воспринимает все оттенки освещения и этим как бы врастает в пространство. Я уверена, что сталь прочно войдет в наш скульптурный обиход, правда, пока только в гигантских формах» (*Мухина* 1938: 42). Сталинская тема кульминировала в статуе Сталина (работы С. Д. Меркурова), установленной в последнем, шестом, зале советского павильона (ср. с **шестью** условиями Сталина).

См. мотив стали в романе «Мы» (*Замятин* 1988: 37–38, 60). Ср.: «Сталь сочетает в себе замечательные технологические свойства <...> С точки зрения экономической это, пожалуй, самый выгодный материал. <...> Советский Союз — передовая металлургическая держава. <...> Поэтому нет ничего удивительного в том, что именно наша родина оставит для будущих поколений памятник, который как инженерное сооружение будет торжеством стали. Заботу о долговечности Дворца нужно было начинать с каркаса <...>. Советские металлурги нашли рецепт, составили новые отличные марки стали. Одну марку они назвали инициалами Дворца. Это сталь «ДС». <...> Прочность стали «ДС» в полтора раза превышает прочность стали, идущей на сооружение железнодорожных мостов. <...> Весь основной каркас Дворца Советов: его колонны, ригеля, балки, распорные кольца и даже заклепки, будет изготовлен из стали «ДС». <...> Металлурги говорят, что для Дворца Советов они изготовят вечный каркас» (*Атаров* 1940: 65–70).

¹²¹ Ср. с антисталинским стихотворением О. Э. Мандельштама, в котором Сталин сравнивается с кузнецом (*Тоддес* 1994: 206).

122. «Моча беременной является <...> источником добывания гормона (пролана — М. З.)». Но пролан, писал оппонент Замкова, «можно получить в чистом виде лабораторным путем. Причем же тут моча беременной?» (*Кончаловский* 1938).

¹²³ Обе женщины стоят на коленях. Согласно реконструкции В. В. Розанова, стоя на коленях во время Элевсинских мистерий, женщины делали фелляцию (*Розанов* 1994: 38, 109, 118). Эта семантика скульптурной группы сопряжена с мифопоэтическим значением моста как связи с «другим» миром.

¹²⁴ Противником «эллинизма» в 1935 г. выступил только А. Г. Ромм. С раздражением он написал о том, что «Металлург» Мотовилова «несколько напоминает античные статуи Нептуна». И продолжил: «Вспомним <...> о неудачной попытке подделки античных атлетов, явно портящей станцию метро «Охотный ряд». С этим поверхностным подражанием античности мы очень часто сталкиваемся в Москве» (*Ромм* 1935). Критик призывал к углубленному изучению традиции. См. его же статью *Ромм* 1939: 133.

¹²⁵ Примерно об этом же мечтали и энтузиасты ЦПКиО в Ленинграде. «<...> Раскрашенная фанера выделяется грубыми пятнами на фоне классических архитектурных форм дворцов и павильонов, противоречит строгим замыслам гениальных зодчих, придает парку оттенок ярмарочной дешевки. <...> Не следует гнаться за злободневностью, а

разрабатывать темы, сохраняющие свое значение на длительный период времени. Это позволит отказаться от фанерных щитов и перейти к объемным сооружениям в виде скульптурных и барельефных фигур, сделанных из гипса, но облицованных под мрамор и гранит <...>» (Дорохов 1934).

¹²⁶ Они стояли и в 1938 г., когда Б. Глан уже была репрессирована как ЧСИР. 16 сент. 1938. «Советское искусство» оповестило о том, как парторганизация ЦПКиО ликвидирует последствия вредительства (Федоров 1938); в следующем номере рядом с заметкой «Десятилетие ЦПКиО им. М. Горького» на первой полосе было помещено фото копии античной статуи «Победительница в беге» (см. Блаватский 1939: 60–61; Борисова 1974: илл. 5 и 6; другое название — «Аталанта»). Возможно, название приведено с целью иронического комментария «проигрыша» Б. Н. Глан и с учетом сюжета мифа: «Супружество Аталанты было недолгим и окончилось трагически: Зевс наказал предававшихся любви в его храме супругов, превратив обоих во львов» (Ботвинник 1980: 120). Копии статуй Музея изящных искусств, установленные в ЦПКиО, см. также: *Парк культуры и отдыха*. 1934. 12 июня. № 16; 22 июня. № 18.

23 мая 1936 г. в Москве открылся парк Центрального Дома Красной армии (ЦДКА). Как отмечалось, «музей изобразительных искусств установил на аллеях парка 22 копии с античных скульптур» (*Красный спорт*. 1936. 23 мая. С. 1; подпись под фото П. Колосова). На стр. 1 и 4 на фото были изображены «Дискоболы», установленные в парке ЦДКА, на стр. 4 — копия работы Мирона.

¹²⁷ «Дискобол» М. Г. Манизера был установлен осенью 1935 г.; тогда же была установлена «Дискоболка» Е. А. Янсон-Манизер, причем, обе статуи были расположены не на «боковых аллеях парка», а на площади Пятилетки (см. примеч. 87, 91).

Библиография

Алленов 1990 — Алленов М. Очевидности системного абсурдизма сквозь эмблематику московского метро // *Искусство кино*. 1990. № 6. С. 81–85.

Аллилуева 1990 — Аллилуева С. И. Двадцать писем к другу. М., 1990.

Альтер 1936 — Альтер В. Заметки о скульптуре // *Искусство*. 1936. № 3. С. 61–84.

Анненский 1990 — Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990 («Библиотека поэта. Большая серия»).

Аноним 1907 — Аноним. По театрам и садам // *Обозрение театров*. 1907. 27 июня. № 130. С. 9.

Аноним 1934а — Аноним. Над чем сейчас работают наши скульпторы? // *Творчество*. 1934. № 5. С. 8–9.

Аноним 1934б — Аноним. О статуях на главной аллее // *Парк культуры и отдыха*. 1934. 30 июня. № 20.

Аноним 1934в — Аноним. Слишком дороги обеды // Парк культуры и отдыха. 1934. 7 июля. № 21.

Аноним 1936 — Аноним. <Подпись к фото> // Вечерняя Москва. 1936. 3 марта.

Аноним 1937 — Аноним. Завтра открывается парк им. Горького // Советское искусство. 1937. 17 мая. № 23.

Античная скульптура 1961 — Античная скульптура: Греция. М., 1961. *Аркин* 1937 — А<ркин> Д. Советский павильон // Архитектура СССР. 1937. № 9. С. 5–8.

Аркин 1961 — Аркин Д. Е. Образы скульптуры. М., 1961.

Архитектура канала 1937 — Архитектура канала Москва-Волга: Специальный выпуск газеты «Москва-Волгострой» к совещанию по вопросам архитектуры канала. <Дмитлаг, 1937>.

Архитектура канала 1939 — Архитектура канала Москва-Волга. М., 1939.

Атаров 1940 — Атаров Н.С. Дворец Советов. М., 1940.

Барт 1989 — Барт Р. Гул языка // Барт Р. Избранные работы. М., 1989. С. 541–544.

Барт 1992 — Барт Р. Сад — I // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 183–210.

Бассехес 1960 — Бассехес А. И. Александр Терентьевич Матвеев. М., 1960.

Бахтин 1975 — Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.

Бедный 1932 — Бедный Д. Москва // Известия. 1932. 7 нояб.

Белецкая, Герцберг 1934 — Белецкая Н., Герцберг М. О работе парашютной вышки // Парк культуры и отдыха. 1934. 31 авг. № 30.

Блаватский 1935 — Блаватский В. Д. Амфора Полигнота и вазы Гос. музея изобразительных искусств // Искусство. 1935. № 6. С. 127–138.

Блаватский 1939 — Блаватский В. Д. Греческая скульптура. М.; Л., 1939.

Бойм 1995 — Бойм С. Китч и социалистический реализм // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 54–65.

Борисова 1974 — Музеи Ватикана: Рим / Сост. альбома и автор текста З. Борисова. М., 1974.

Борисова, Стернин 1994 — Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М., 1994.

Ботвинник 1980 — Ботвинник М. Н. Аталанта // Мифы народов мира. М., 1980. Т.1. С. 120.

Бродский 1990 — Бродский И. А. Меньше, чем единица / Пер. А. Лосева // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1990, 26–27 мая. Буклет 1996 — Хармс-фестиваль — II, посвященный одному из друзей Хармса, поэту Николаю Олейникову. Спб., 1996.

Бюллетень 1934 — Информационный бюллетень Военного сектора ЦПКиО им. М. Горького и Горсовета ОСОВИАХИМа. 1934. № 1. 1 янв.

- Вальдгауер* 1924 — Вальдгауер О. Ф. Античная скульптура. Пг., 1924.
- Вальдгауер* 1935 — Вальдгауер О. Ф. Античная портретная скульптура // Искусство. 1935. № 5. С. 35–50.
- Веллер* 1993 — Веллер М. Легенды Невского проспекта. Таллинн, 1993.
- Вересаев* 1985 — Вересаев В.В. Записи для себя (1920–1930-е гг.) // Вересаев В. В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1985. Т. 4.
- Виноградова* 1987 — Виноградова Е. С. Лебедева. Девочка с бабочкой // Юный художник. 1987. № 2. С. 18–19.
- Виппер* 1985 — Виппер Б.Р. Введение и исторические изучение искусства. М., 1985.
- В. Н.* 1930 — В. Н. Листок из блокнота. О конференции абонементных посетителей // Парк культуры и отдыха. 1930. Сент. Первая декада. № 3.
- Волгин* 1937 — Волгин А. Московские скульпторы // Советское искусство. 1937. 29 мая. № 25.
- Волошин* 1988 — Волошин М. А. Лики творчества. Л., 1988. Выставка 1937 — Выставка московских скульпторов: Каталог. М., 1937.
- Гелен* 1988 — Гелен А. О систематике антропологии (1942) // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 152–201.
- Гельман* 1923 — Гельман И. Г. Половая жизнь современной молодежи: Опыт социально-биологического обследования. М.; Пг., 1923.
- Глан* 1932 — За социалистический парк: Обзор проектов генерального плана ЦПКИО Моссовета / Под ред. Б.Н.Глан. М., 1932.
- Глан* 1934 — Глан Б. Н. Парк культуры и отдыха в колхозе. М., 1934.
- Глан* 1988 — Глан Б. Н. Праздник всегда с нами. М., 1988.
- Гоббс* 1936 — Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского. М., 1936.
- Голомшток* 1994 — Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
- Горький* 1949 — Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1949. Т. 1.
- Гращенкова* 1977 — Гращенкова И. Н. Абрам Роом. М., 1977.
- Григорьян* 1937 — Григорьян М. Фурьеризм в России // Известия. 1937. 6 окт. Гройс 1993 — Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993.
- Грубе* 1978 — Грубе А. В. <Воспоминания> // Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М., 1978. С. 188–191.
- Гюнтер* 1991 — Гюнтер Х. «Сталинские соколы»: (Анализ мифа 30-х годов) // Вопросы литературы. 1991. № 11/12. С. 122–141.
- Гюнтер* 1996 — Гюнтер Х. Большая семья // Искусство кино. 1996. № 4. С. 103–108.
- Дав. Х.* 1935 — Дав. Х. Ромэн Роллан — гость парка // Парк культуры и отдыха. 1935. 21 июля. № 28.
- Даниэль* 1986 — Даниэль С. М. Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986.

- Дейнека* 1973 — Дейнека: 1899–1969. М., 1973.
- Декоративная скульптура* 1981 — Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII–XIX веков. Л., 1981.
- Делез* 1992 — Делез Ж. Представление Захер-Мазох // Захер-Мазох Л., фон. Венера в мехах. М., 1992. С. 189–316.
- Делез* 1993 — Делез Ж. Платон и симулякр // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 45–56.
- Другач, Португалов* 1939 — Другач В., Португалов П.А. Организация досуга юного москвича: Справочник. М., 1939.
- Добычин* 1989 — Добычин Л. И. Город Эн. Рассказы. М., 1989.
- Домбровский* 1989 — Домбровский Ю. О. Факультет ненужных вещей. М., 1989.
- Дорохов* 1934 — Дорохов А. Больше смелости и поисков // За культурный отдых (Ленинград). 1934. Сент.
- Друбек-Майер* 1994 — Друбек-Майер Н. Россия — «пустота в кишках» мира: «Счастливая Москва» (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–268.
- Дуров* 1935 — Дуров В. Флаг стадиона // Физкультура и спорт. 1935. № 5. С. 15.
- Дурус* 1936 — Дурус А. Митчел Фильдс // Творчество. 1936. № 5.
- Ербанов* 1936 — Ербанов М. Н. Бурят-монголы у великого Сталина. Улан-Удэ, 1936.
- Ермонская* 1961 — Ермонская В. В. Матвей Генрихович Манизер. М., 1961.
- Живов* 1996 — Живов В. Скопцы в русской культуре: (По поводу книги Н. Волкова) // Новое литературное обозрение. 1996. № 18. С. 396–400.
- Жид* 1990 — Жид А. Возвращение из СССР // Жид А. Возвращение из СССР. Фейхтвангер Л. Москва 1937. М., 1990. С. 62–161.
- Жуков* 1955 — Жуков А. Ф. Архитектура Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. М., 1955.
- Замков* 1934 — Замков А. А. Гравиданотерапия как метод неспецифической терапии // Уро-гравиданотерапия. 1934. № 1. С. 1–13.
- Замятин* 1988 — Замятин Е. И. Мы // Замятин Е.И. Сочинения. М., 1988. С. 7–154.
- Захаров* 1989 — Захаров А.В. Массовые праздники в системе тоталитаризма // Тоталитаризм как исторический феномен. М., 1989. С. 284–301.
- Захер-Мазох* 1992 — Захер-Мазох Л., фон. Венера в мехах. М., 1992.
- Зимовец* 1995 — Зимовец С. Сын полка: бог из машины // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 66–75.
- Зингер* 1982 — Зингер Л. Александр Самохвалов. М., 1982.
- Златовратский* 1938 — Златовратский А. Н. Скульптура на выставке художников УССР // Советское искусство. 1938. 18 июля. № 94.
- Злыднева* 1990 — Злыднева Н. В. Мотив волны в русской графике начала XX века и поэтический мир М. А. Кузмина // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 57–60.

Знаменский 1935 — Знаменский В. Л. О парашютизме в парке // Парк культуры и отдыха. 1935. 15 сент. № 35.

Золотонос 1991 — Золотонос М. Н. Мастурбанизация: «Эрогенные зоны» советской культуры 1920–1930-х годов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 93–99.

Золотонос 1992 — Золотонос М. Н. Слово и тело // Петербургские чтения. 1992. № 1. С. 182–215.

Золотонос 1993 — Золотонос М. Н. Канал длиною в шестьдесят лет // Невское время (Петербург). 1993, 1 окт.

Золотонос 1994а — Золотонос М. Н. В поисках «седьмого луча» // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 250–260.

Золотонос 1994б — Золотонос М. Н. Жан д'Арк как феномен культуры: несколько мыслей о педерастии // Стрелец. 1994. № 2 (74). С. 218–226.

Золотонос 1994в — Золотонос М. Н. Одежда: сексуальная семантика // Адамово яблоко (Петербург). 1994. № 1. С. 54–60.

Золотонос 1995а — Золотонос М. Н. Среди кузнециков: Заметки о неписьменной культуре // Московские новости. 1995. 3 — 10 сент. № 59. С. 23.

Золотонос 1995б — Золотонос М. Н. Шизограмма к v, или теория психического экскремента // Хармсиздат представляет: Исследования. Эссе... СПб., 1995. С. 77–82.

Золотонос 1996 — Золотонос М. Н. Парк тоталитарного периода: «Девушка с веслом» и другие девушки // Московские новости. 1996. 18 — 25 авг. № 33. С. 24.

Золотухина 1931 — Золотухина. Здоровый отдых ударникам // Парк культуры и отдыха. 1931. 24 сент. № 3.

Золя 1963 — Золя Э. Нана // Золя Э. Собр. соч.: В 26-ти т. М., 1963. Т. 7.

Золя 1966 — Золя Э. Труд // Золя Э. Собр. соч.: В 26-ти т. М., 1966. Т. 22.

Ибсен 1958 — Ибсен Г. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1958. Т. 4.

Иванов 1976 — Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

Иванов 1991 — Иванов Вс. Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У. М., 1991.

Иванов 1994 — Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.

Измалков 1971 — Алексей Матвеевич Измалков: Каталог выставки произведений. М., 1971.

Ильенков 1935 — Ильенков В. Солнечный город. М., 1935.

Иодко 1938 — Иодко Р. Р. В союзе скульпторов // Советское искусство. 1938. 10 дек. № 64.

Иодко 1952 — Иодко Р. Р. <Листовка-монография>. М., 1952.

Казаков 1930 — <Отзыв 19-летнего Казакова, рабочего 7-й типографии «Искра революции»> // Парк культуры и отдыха. 1930. Сент. Вторая декада. № 4.

Калинин, Юревич 1979 — Калинин Б. Н., Юревич П. П. Памятники и мемориальные доски Ленинграда: Справочник. Л., 1979.

- Калугин* 1930 — <Отзыв рабочего фабрики «Большевик» Калугина> // Парк культуры и отдыха. 1930. Окт. Первая декада. № 5.
- Кампанелла* 1947 — Кампанелла Т. Город Солнца. М.; Л., 1947.
- Канетти* 1988 — Канетти Э. Превращение // Проблемы человека в западной философии. М., 1988. С. 483–503 (фрагмент книги «Масса и власть»).
- Канетти* 1990 — Канетти Э. Масса и власть // Канетти Э. Человек нашего столетия: Художественная публицистика. М., 1990. С. 392–443.
- Картотека* 1936 — Картотека в помощь организаторам культурного отдыха. М., 1936.
- Каталог* 1977 — Декоративная садово-парковая скульптура Ленинграда, состоящая под государственной охраной: (Каталог). Л., 1977.
- Кибиров* 1994 — Кибиров Т. Ю. Сантименты: Восемь книг. Белгород. 1994.
- Кировские острова* 1952 — Кировские острова: ЦПКиО им. С. М. Кирова. Л.; М., 1952.
- Кларк* 1992 — Кларк К. Сталинский миф о «великой семье» // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 72–96.
- Кобылина* 1937 — Кобылина М. Статуя пьяной старухи: К вопросу о Мироне и эллинистическом реализме // Искусство. 1937. № 1. С. 71–85.
- Ковальков* 1935 — Ковальков А. Парашютизм — ближе к массам! // Парк культуры и отдыха. 1935. 26 авг. № 33.
- Коломиец* 1970 — Коломиец А. И. Елена Александровна Янсон-Маннер. М., 1970.
- Колпинский* 1935 — Колпинский Ю. Д. Искусство Греции эпохи расцвета // Искусство. 1935. № 5. С. 1–34.
- Колпинский* 1937 — Колпинский Ю. Д. Искусство Греции эпохи расцвета. М., 1937.
- Колпинский* 1964 — Колпинский Ю. Д. И. Д. Шадр. М., 1964.
- Кончаловский* 1938 — Кончаловский М. П. Неужество или шарлатанство? // Медицинский работник. 1938. 15 февр.
- Коржавин* 1992 — Коржавин Н. В соблазнах кровавой эпохи // Новый мир. 1992. № 7. С. 154–212.
- Корнфельд* 1935 — Корнфельд Я. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина // Архитектура СССР. 1935. № 2. С. 68–73.
- Косыгин* 1939 — Выступление Косыгина (сад им. Бабушкина) на совещании «Основные задачи садов и парков на летний период 1939 года», 29 марта 1939 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. Д. 25.
- Кравченко* 1969 — Кравченко К. С. Георгий Иванович Мотовилов. М., 1969.
- Крадман* 1936 — Крадман Д. Древнегреческие стадионы // Физкультура и спорт. 1936. № 14. С. 15.
- Кубранова* 1930 — <Отзыв 19-летней рабочей Кубрановой из Шепетильниковского трампарка> // Парк культуры и отдыха. 1930. Сент. Вторая декада. № 4.
- Кузовкина* 1995 — Кузовкина Т. Д. Тема смерти в последних статьях Ю. М. Лотмана // Russian Studies. 1995. Т. I. № 4. С. 288–303.

- Курицын* 1996 — Курицын В. Н. Любовь и зрение. М., 1996.
- Ларин* 1919 — Ларин Ю. Централизация кухни и массовое кормление. Б. М., <1919>.
- Лахузен* 1992 — Лахузен Т. Новый человек, новая женщина и положительный герой, или К семиотике пола в литературе социалистического реализма // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 184–205.
- Левинтон, Охотин* 1991 — Левинтон Г. А., Охотин Н. Г. «Что за дело им — хочу...»: О литературных и фольклорных источниках сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и 40 его дочерей» // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 28–35.
- Лившиц* 1936 — Лившиц Б. К. Картвельские оды // Литературный современник. 1936. № 1. С. 84–87.
- Лившиц* 1937 — Лившиц Б. К. Из книги «Картвельские оды» // Звезда. 1937. № 3. С. 57–58.
- Лисицкий* 1930 — Лисицкий Эль. К проекту «Городка отдыха» // Парк культуры и отдыха. 1930. Дек. № 8/9. С. 5.
- Лихачев* 1982 — Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.
- Лунц* 1934 — Лунц Л. Б. Парки культуры и отдыха. М.; Л., 1934.
- Манизер* 1940 — Манизер М. Г. Скульптор о своей работе. Л.; М., 1940.
- Манизер* 1952 — Манизер М. Г. Скульптор о своей работе. II. М., 1952.
- Маринчик* 1938 — Стенограмма доклада начальника паркового отдела УКППЛ Маринчика на конференции «О подготовке к летнему сезону и открытию сезона», 14 апр. 1938 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 276. Оп. 1. Д. 2.
- Мартыненко* 1995 — Мартыненко О. Е. В защиту «Девушки с веслом»: Кто позировал Ивану Шадру? // Московские новости. 1995. 3 — 10 дек. № 84. С. 25.
- Мацулевич* 1959 — Мацулевич Ж. Фонтан в Зеленогорске // Художники Ленинграда. Л., 1959. С. 50.
- Машковцев* 1934 — М<ашковцев> Н. Скульптура // Творчество. 1934. № 11. Без пагинации.
- Медовой* 1995 — Медовой Б. «Меня зовут Энгельсина, а не Мамлакат»: История девочки со знаменитой картины // Известия. 1995. 8 февр.
- Мелихов* 1996 — Мелихов А. М. Роман с простатитом. Рукопись.
- Мельников* 1985 — Константин Степанович Мельников. М., 1985.
- Мирбо* 1912 — Мирбо О. «Сад пыток». СПб., 1912.
- Мор* 1978 — Мор Т. Утопия. М., 1978. Музей 1968 — Музей городской скульптуры. Собрание советской скульптуры: Каталог. Л., 1968.
- Мурина* 1979 — Мурина Е. Б. <Вступительная статья> // Александр Матвеев. М., 1979. С. 7–63.
- Мухина* 1938 — Мухина В. И. Как создавалась скульптура павильона // Павильон СССР на международной выставке в Париже: Архитектура и скульптура. М., 1938. С. 34–42.

Мэтро 1983 — Мэтро Ги П. Р. Города и места публичных собраний в древнем мире: греческая агора и римский форум // *Культуры*. 1983. № 1. С. 5–18.

Надточий 1989а — Надточий Э. В. Друк, товарищ и Барт: Несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве XX века // *Даугава*. 1989. № 8. С. 114–120.

Надточий 1989б — Надточий Э. В. О власти исчисления над жизнью и смертью // *Тоталитаризм как исторический феномен*. М., 1989. С. 332–350.

Найман 1994 — Найман Э. «Из истины не существует выхода»: Андрей Платонов между двух утопий // *Новое литературное обозрение*. 1994. № 9. С. 233–250.

Неизвестный 1992 — Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. М., 1992.

Нейман 1939 — Нейман М. Л. О скульптуре // *Искусство*. 1939. № 4. С. 85–106.

Нейман 1954 — <Нейман М. Л.>. Георгий Иванович Мотовилов. М., 1954. *Нейман* 1955 — Нейман М. Л. Д. П. Шварц. М., 1955.

Несбет, Найман 1993 — Несбет Э., Найман Э. Формы времени в «Формах времени...»: Хроносомы хронотопа // *Новое литературное обозрение*. 1993. № 2. С. 90–109.

Николаев, Тарасенко 1937 — Николаев В., Тарасенко П. Гигантская статуя из нержавеющей стали: Советский павильон на Парижской выставке 1937 года // *Архитектура СССР*. 1937. № 5. С. 8–12

Никольский 1936 — Никольский А. С. Центральный парк культуры и отдыха в Ленинграде // *Проблемы садово-парковой архитектуры*: Сборник статей. М., 1936. С. 175–188.

Олейников 1990 — Олейников Н. М. Пучина страстей. Л., 1990.

Олеша 1934 — Олеша Ю. К. Строгий юноша: Пьеса для кинематографа // *Новый мир*. 1934. № 8. С. 66–89.

Орлов 1991 — Орлов А. Тайная история сталинских преступлений. СПб., 1991.

Ортега-и-Гассет 1991 — Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Отчет 1934 — Годовой отчет по ЦПКиО им. С. М. Кирова за 1934 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 349. Оп. 1. Д. 1.

Отчет 1936 — Балансовый отчет ЦПКиО им. С. М. Кирова за 1936 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 349. Оп. 1. Д. 3.

Отчет 1939 — Отчет о работе ЦПКиО им. С.М.Кирова за летний период 1939 г. (с 18 мая по 18 сентября). Массовый отдел // ЦГАЛИ СПб. Ф. 349. Оп. 1. Д. 8.

Памятники 1985 — Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л., 1985.

Паперно 1996 — Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.

Паперный 1985 — Паперный В. З. Культура «два». Ann Arbor: Ardis, 1985.

Паперный 1996 — Паперный В. Культура Два. М., 1996.

- Парамонов* 1969 — Парамонов А. В. Надежда Васильевна Крандиевская. М., 1969.
- Передольская* 1936 — Передольская А. К проблеме реализма в греческом искусстве V века до н.э. // Искусство. 1936. № 1. С. 155–168.
- Перечень* 1947 — Перечень работ завода «Монументскульптура» для «Докладной записки по вопросу 25-летия завода...», 19 авг. 1947 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 283. Оп. 2. Д. 3964.
- Петергоф* 1939 — Петергоф. Дворцы-музеи и парки. Л., 1939.
- Платонов* 1990 — Платонов А. П. Ювенильное море (1934) // Платонов А. П. Впрок: Проза. М., 1990. С. 546–618.
- Платонов* 1991 — Платонов А. П. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С. 9–76.
- Платонов* 1994 — Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994.
- Пловец* 1933 — Пловец. Где трусы и полотенце? // Парк культуры и отдыха. 1933. 14 июля. № 21.
- Подорога* 1989 — Подорога В. А. «Голос власти» и «письмо власти» // Тоталитаризм как исторический феномен. М., 1989. С. 108–111.
- Попов* 1989 — Сергей Николаевич Попов (1897–1977). Скульптура: Выставка произведений. Каталог. М., 1989.
- Прейскурант* 1937 — Прейс-курант № 1. Скульптура парковая. Скульптура портретная. Мозаика художественная. Вазы. Разные / Скульптурные мастерские ЦПКиО им. М.Горького. М., 1937.
- Перспект* 1937 — Перспект № 1 / Скульптурные мастерские ЦПКиО им. М. Горького. М., 1937.
- Перспект* 1939 — ЦПКиО им. С.М.Кирова. Перспект. Л., 1939.
- Путеводитель* 1930 — Все о парке культуры и отдыха: Путеводитель на летний сезон 1930 г. М., 1930.
- Путеводитель* 1932 — Путеводитель по центральному парку культуры и отдыха на 1932 г. М., 1932.
- Путеводитель* 1950 — Ордена Ленина ЦПКиО им. М.Горького. Справочник-путеводитель. М., 1950 (см.: РНБ. Фонд групповой обработки, $\frac{\text{Пр } 80}{2}$ пакет 18 «ЦПКиО»).
- Райхинштейн* 1935 — Райхинштейн М. Н. <Рецензия> // Искусство. 1935. № 6. С. 143–149.
- Райхинштейн* 1936 — Райхинштейн М. Н. Скульптура на стадионе «Электрик» // Искусство. 1936. № 1. С. 136–144.
- Райхинштейн* 1937 — Райхинштейн М. Н. П. Баландин. «Бык» // Искусство. 1937. № 4. С. 157–158.
- Ро* 1935 — Ро Михаил. Домой на парашюте // Парк культуры и отдыха. 1935. 26 авг. № 33.
- Розанов* 1938 — Розанов С. Г. Приключения Травки. М.; Л., 1938.
- Розанов* 1994 — Розанов В. В. Мимолетное. М., 1994.
- Роллан* 1989 — Московский дневник Ромена Роллана. Наше путешествие с женой в СССР. Июнь — июль 1935 года // Вопросы литературы. 1989. № 3. С. 190–246. № 4. С. 219–254. № 5. С. 151–190.

Ромм 1935 — Ромм А. Г. Основные тенденции нашей скульптуры // Творчество. 1935. № 10. Без пагинации.

Ромм 1939 — Ромм А. Г. Монументальные работы Г. И. Мотовилова // Искусство. 1939.. № 5. С. 132–140.

Ростовцева 1961 — Ростовцева Г. А. Зинаида Васильевна Баженова. М., 1961.

Рыклин 1992 — Рыклин М. Тела террора: (Тезисы к логике насилия) // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 130–147.

С 1930 — С. «Войны не хотим — к бою готовы»: Инсценировка хим-нападения на ПК и О прошла удачно // Парк культуры и отдыха. 1930. Сент. Первая декада. № 3.

Саломони 1989 — Саломони А. Гомосексуализм // Опыт словаря нового мышления. М., 1989. С. 158–160.

Самойлов 1937 — Самойлов Д. Мало движения: На выставке московских скульпторов // Красный спорт. 1937. 31 мая.

Санминимум 1933 — Санитарный минимум для отдельных объектов. 2-е изд., доп. М., 1933.

Сварог 1950 — Василий Семенович Сварог. М.; Л., 1950. Без пагинации.

Сергель 1993 — Сергель А. Катабазис как поездка на метро // Место печати. 1993. № 3. С. 58–104.

Сидорова 1936 — Сидорова В. Митчел Фильдс // Искусство. 1936. № 3. С. 159–165.

Симонов 1949 — Симонов К. М. Красная площадь // Симонов К. М. Друзья и враги: Стихи. М., 1949 (Библиотечка журнала «Советский воин», № 11 (126)). С. 60–63.

Скульптура 1932 — Скульптура. 1929–1932. М.: Всекохудожник. 1932.

Слаббюх 1930 — <Отзыв тов. Слаббюх, наборщицы 6-й типографии Мосполиграф> // Парк культуры и отдыха. 1930. Авг. Вторая декада. № 2.

Смирнов 1992 — Смирнов И. П. Воля к власти // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту. 1992. С. 61–67.

Смирнов 1994 — Смирнов И. П. Психодиахронология. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Смирнов 1995 — Смирнов И. П. Соцреализм: антропологическое измерение // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 29–43.

Соболевский 1947 — Соболевский Н. Скульптурные памятники и монументы в Москве. М., 1947.

Соколов 1957 — Соколов А. М. Станции Ленинградского метро. Л., 1957.

Сталин 1951 — Иосиф Виссарионович Сталин: Краткая биография. 2-е изд. М., 1951.

Стеркин 1973 — Стеркин А. Ю. Алексей Измалков. М., 1973.

Тарасова 1953 — Тарасова Е. А. Скульптура в парковом ансамбле. Автореф. дисс. <...> канд. архитектуры. М., 1953.

Терновец 1934 — Терновец Б. Н. Творчество скульптора И. Шадра // Искусство. 1934. № 3. С. 70–99.

Терновец 1935 — Терновец Б. Н. Сарра Лебедева // Искусство. 1935. № 3. С. 63–84.

Тиханова 1958 — Тиханова В. А. Валентин Цаневич Валев. М., 1958.

Тоддес 1994 — Тоддес Е.А. Антисталинское стихотворение Мандельштама: (к 60-летию текста) // Тыняновский сборник. Пятые тыняновские чтения. Рига. 1994. С. 198–222.

Топоров 1982а — Топоров В. Н. Козел // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 1. С. 663.

Топоров 1982б — Топоров В. Н. Рыба // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 391–393.

Топоров 1983а — Топоров В. Н. Несколько соображений о происхождении древнегреческой драмы: (К вопросу об индоевропейских истоках) // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 95–118.

Топоров 1983б — Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.

Трещалин 1933 — Трещалин, токарь завода «Можерез». пляж не благоустроен // Парк культуры и отдыха. 1933. 14 июля. № 21.

Турбин 1994 — Турбин В. Н. Exegi monumentum: Записки неизвестного лабуха // Знамя. 1994. № 1. С. 6–55. № 2. С. 39–115.

Тынянов 1984 — Тынянов Ю. Н. Малолетний Витушишников (1933) // Тынянов Ю. Н. Смерть Вазир-Мухтара. Рассказы. М., 1984. С. 508–558.

Улицкая 1938 — Улицкая М. Творчество Павла Баландина // Советское искусство. 1938. 6 февр. № 15.

Успенский 1982 — Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.

Федоров 1938 — Федоров В. В парторганизации ЦПКиО им. Горького // Советское искусство. 1938. 16 сент. № 123.

Федоскин 1935 — Федоскин. Дадим лучший лед на катках парка // Парк культуры и отдыха. 1935. 19 нояб. № 46.

Федотов 1992 — Федотов Г. П. Письма о русской культуре. 1. Русский человек (1938) // Федотов Г. П. Судьба и грехи России. СПб., 1992. Т. 2. С. 163–187.

Флакер 1992 — Флакер А. Предпосылки социалистического реализма // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 62–71.

Фрейд 1995 — Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995.

Фурье 1938 — Фурье Ш. Теория четырех движений и всеобщих судеб: Проспект и анонс открытия (= Избранные сочинения. Т. 1). М., 1938.

Фурье 1954 — Фурье Ш. Избранные сочинения. М., 1950–1954. Т. I–IV.

Хайек 1991 — Хайек Ф. А. Дорога к рабству // Новый мир. 1991. № 7. С. 177–230.

Хан-Магомедов 1984 — Хан-Магомедов С. О. Кривоарбатский переулок, 10. М., 1984.

Хармс 1933 — Хармс Д. И. Фома Бобров и его супруга // РНБ. Ф. 1232. № 346.

Хармс 1991 — Хармс Д. И. Горло бредит бритвою: Случаи, рассказы, дневниковые записи // Глагол. 1991. № 4.

Хейзинга 1988 — Хейзинга Й. Осень средневековья. М., 1988.

Хогарт 1987 — Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987.

Ходасевич 1968 — Ходасевич В.М. Таким я знала Горького // Новый мир. 1968. № 3. С. 11–66.

- Хорни* 1993 — Хорни К. Женская психология. СПб., 1993.
- Художники* 1972 — Художники народов СССР. Биобиблиографический указатель. М., 1972 — 1996. Т. 1 — 4.
- Цендровская* 1995 — Цендровская С. Н. Крестовский остров от непа до снятия блокады // Невский архив: Историко-краеведческий сборник. II. М.; СПб., 1995. С. 80–94.
- Чередниченко* 1994 — Чередниченко Т. Между «Брежневым» и «Пугачевой»: Типология советской массовой культуры. М., 1994.
- Чернышева* 1934 — Чернышева Е. Откройте дешевый буфет // Парк культуры и отдыха. 1934. 19 июля. № 23.
- Чернышевский* 1975 — Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975.
- Чубова* 1962 — Чубова А. П. Фидий. М.; Л., 1962.
- Чуковский* 1994 — Чуковский К. Дневник. 1930–1969. М., 1994.
- Шадр* 1978 — Шадр. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания о скульпторе. М., 1978.
- Шевылев* 1930 — <Отзыв рабочего текстильной фабрики им. Фрунзе Шевылева> // Парк культуры и отдыха. 1930. Окт. Первая декада. № 5.
- Шмигельская* 1972 — Шмигельская Е. В. Скульптор Алексей Ильич Тенета. Л., 1972.
- Шпенглер* 1993 — Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1993.
- Щекотов* 1937 — Щекотов Н. Выставка московских скульпторов // Творчество. 1937. № 7. С. 2–11.
- Эйзенштейн* 1933а — Эйзенштейн С. М. Москва во времени // Литературная газета. 1933. 11 июля. № 32.
- Эйзенштейн* 1933б — Эйзенштейн С. М. Москва: Замыслы и планы // Советское искусство. 1933. 20 июля. № 33.
- Эйзенштейн* 1964 — Эйзенштейн С. М. <Монтаж> // Эйзенштейн С. М. Избр. произв. : В 6-ти т. М., 1964. С. 329–484.
- Энгельштейн* 1992 — Энгельштейн Л. «Половой вопрос» и политический кризис профессиональной интеллигенции после революции 1905 г. // Реформы или революция? Россия 1861 — 1917. СПб., 1992. С. 172–182.
- Эппель* 1993 — Эппель А. Aestas sacra (1981) // Новый мир. 1993. № 9. С. 76–96.
- Юнг* 1996 — Юнг А. Путешествия по Франции 1787, 1788 и 1789. СПб., 1996.
- Юрьенен* 1994 — Юрьенен С. Избранное, или Вольный стрелок. М.; Париж; Нью-Йорк. 1994.
- Яковлев* 1937 — Яковлев Мих. В мастерской скульптора // Советское искусство. 1937. 11 сент. № 42.
- Ямпольский* 1996 — Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт: (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996.
- Янсон-Манизер* 1965 — Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер. Л., 1965.
- Hauser* 1903 — Hauser F. Disiecta membra neuattischer Reliefs // Jahreshefte des österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. Wien, 1903. Bd. VI. S. 79–107.

Heil 1989 — Heil J. T. No List of Political Assets: The Collaboration of Iurii Olesha and Abram Room on «Strogii Iunosha». Munchen, 1989 (= Slavistische Beiträge. Bd. 248).

Kabakov 1995 — Ilya Kabakov. Installations 1983–1995. Paris, 1995.

Naiman 1993 — Naiman E. Historectomies // Sexuality and the Body in Russian Culture. Stanford, 1993. P. 255–276.

Saslow 1986 — Saslow J. M. Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society. New Haven; L., 1986.

Scheid 1994 — 1000 Nudes: Uwe Schtid Collection. Köln, 1994.

Scott 1995 — Scott Ch.W. Le Cirque: Et le Festival International du cirque de Monte-Carle. Rennes, 1995.

Vowles 1993 — Vowles J. Marriage a la russe // Sexuality and the Body in Russian Culture. Stanford, 1993. P. 53–72.

*О. Матич
Беркли*

Диаспора как остранение (русская литература в эмиграции)

Тип сознания, связанный с изгнанничеством, обладает богатой историей. Архетипической метафорой экспатриации в иудео-христианской культуре является изгнание Адама и Евы из Рая. В классической литературной традиции образцовый экспатриант — Овидий, высланный из Рима Августом и оказавшийся среди чужих на отдаленных берегах Черного моря. Прототип национального изгнания, столь характерного для политической и культурной жизни двадцатого века, был задан изгнанием евреев из Палестины в первом тысячелетии до нашей эры и их последующими преследованиями. Наконец, уже изгнание поэта из республики Платона установило прецедент для такого распространенного явления как высылка писателей, практиковавшаяся со времен Французской революции.

Связь между физической экспатриацией и географией души объединяет все эти образы. Находясь психологически по обеим сторонам границы, архетипический экспатриант обретает раздвоенное сознание. Символическое пространство экспатрианта в чужой земле — пространство постороннего. «В сем христианнейшем из миров/Поэты жида!» — восклицает Цветаева, проходя через пражское гетто, в «Поэме конца» (1924), написанной в эмиграции. Эти строки связывают литературное изгнанничество с иудейской диаспорой. Аналогичное метафорическое совмещение характеризует тайную лите-

ратурную деятельность Андрея Синявского в Советском Союзе. Избрав псевдоним Абрам Терц, под которым он тайно печатался за рубежом, Синявский реализовал цветаевскую метафору. (Абрам Терц — еврей-вор русского городского фольклора рубежа веков). Обогадив образ изгнанника криминальными чертами, Синявский повысил цветаевскую ставку и закрепил за русским писателем тройное преступление: еврейское происхождение, публикации на Западе и преступную деятельность. Интерпретация литературного творчества как преступления, и даже как насилия, имеет многочисленные прецеденты в русской истории, особенно в радикальных кругах девятнадцатого века и в послесталинской диссидентской литературе. Александр Солженицын описал конфликт литературы и общества в России как столкновение двух правительств. По словам одного из персонажей романа «В круге первом», роль писателя в России — это роль второго правительства, функция которого — скинуть первое.

Хотя в русской культуре связь между писательством и изгнанием — проблема политическая, она имеет и литературно-теоретические импликации. Пожалуй, наиболее очевидным примером параллели между изгнанием и литературой является формалистское понимание литературы как остранения, выработанное Шкловским, который, живя в начале двадцатых годов в Берлине, сам помышлял об эмиграции. Функция литературы (утверждали формалисты) лежит в остранении автоматизированной картины мира, в обновлении художественного видения и художественного языка, достигаемом путем отделения искусства от стихии быта, отделения, напоминающего опыт эмигранта. Не случайно, что такое понимание литературы возникло в стране, где отношения между писателем и обществом всегда были взрывоопасны, а изгнание едва ли не необходимым элементом жизненного опыта писателя. Образ писателя как еврея и преступника, воплощенный в Терце, подчеркивает существование русского писателя вне общества, часто имеющее целью преобразование последнего. Физический облик Терца, которого Синявский описал красивым молодым вором с ножом в кармане, реально воплощает

концепцию литературы как остранения. Очевидно, что в литературной среде, в которой преобладал писатель-бюрократ, фигура Терца остраляла образ советского автора.

Традиционные образы экспатриации, представляющие ее как языковую и психологическую травму, всегда выступали в русском контексте как основные метафоры опыта изгнанника. Тем не менее, с точки зрения теории остранения изгнанничество можно представить как состояние неустойчивого равновесия, при котором неизбежные потери компенсируются открытием новых ракурсов. Это стало особенно очевидно в последние годы, когда возникла новая парадигма диаспоры, поставившая под вопрос старую национальную или лингвистическую модель изгнания, в основе которой лежало ощущение лишения языка и родины. Опираясь на идею мирового гражданства и стирания национальных границ, новое изгнанническое сознание пытается нормализовать опыт пересечения географических и культурных границ, отдавая предпочтение состоянию пограничности в искусстве, если не в жизни вообще. Оно отражает постмодернистское и постколониальное бытие конца двадцатого века, возникшее в России после распада Советского Союза. Гражданин мира не связан ни географией, ни родным языком, ни национальной культурой. Можно сказать, что в своем русском варианте он реализует чаадаевское определение России как страны без истории, с той разницей, что новый гражданин мира не испытывает мучительных сомнений по поводу своего неясного культурного происхождения, а спокойно принимает свою гибридность. Было бы интересно изучить жизнь таких новых людей в современной России, но в этой работе я буду говорить о русской диаспоре в рамках культурно-языковых проблем.

Метафорическое соотнесение литературной деятельности и изгнания получило историческую реализацию в экспатриации писателей, которая практиковалась в двадцатом веке в огромных масштабах. Не удивительно, что, когда чрезвычайно большое количество литературных деятелей находится в эмиграции, изгнание тесно связывается с творческой активностью. Для Овидия, Данте или

Гейне экспатриация была личным событием. В двадцатом веке значительные части национальных литератур оказались изгнанными, в основном из тоталитарных государств¹. Наиболее известными были эмиграции из межвоенной Германии² и послереволюционной России и Советского Союза. Из всех эмигрантских литератур русская оказалась самой многочисленной. Первая волна покинувших страну в основном между 1917 и 1923 годами была самой большой и обыкновенно называется «старой (или первой) эмиграцией». «Вторая эмиграция» (фигурирующая как «новая» или «советская» в дискурсе «старых» эмигрантов) покинула страну во время и после Второй Мировой войны. «Третья волна» (также известная как «еврейская» в кругах «первой» и «второй» эмиграции) была фактом брежневской эпохи семидесятых и начала восьмидесятых годов³. Одновременное развитие внутренней эмиграции в Советском Союзе, обостряя обыкновенное для писателя пограничное положение между внутренним и внешним миром, привело к существованию с двойным языком и даже двойным мышлением.

Напряженные и сложные отношения между писателем и обществом и высылка интеллигенции и творческих деятелей имеет давнюю традицию в русской истории. Изгнанничество было образом жизни отдельных русских писателей со времени пророка Аввакума. Автор первой автобиографии, Аввакум — первый русский писатель, обративший внимание на проблему раздвоенного сознания и раздвоенной культуры, проблему, лежащую в центре всех последующих обсуждений русского самосознания. В восемнадцатом веке изгнание выпало на долю Александра Радищева, первого русского «писателя-революционера», чья ссылка в Сибирь стала в истории русской литературы прецедентом сопредельности литературы и политики. Южная ссылка Пушкина и его последующая ссылка в Михайловское повлияли на создание мифов о кавказском и домашнем вариантах изгнания, двух важных формах официального исключения из русской литературной жизни. Большая часть произведений Пушкина была написана в условиях вынужденных отлучек и навязанного одиночества. Такие классические произведения русской литературы как «Мертвые души»,

«Шинель», «Былое и думы», «Идиот», а также большая часть «Бесов» и поздние произведения Тургенева были написаны в диаспоре. К этому времени понятия эмигрантской литературы еще не существовало, а авторы этих произведений не были изгнаны из России, но по разным внешним и внутренним причинам они оказывались вне страны. Никто из них, кроме Герцена, не был постоянным экспатриантом, по меньшей мере потому, что политика высылки литераторов еще не была выработана. Она была впервые сформулирована в Советском Союзе в конце 1920-х гг. Это открыло новую главу в истории, разделив русскую литературу на советскую и эмигрантскую. Последняя получила роль меньшей сестры по отношению к сестре более удачливой. Это разделение было результатом падения железного занавеса, произошедшего между концом двадцатых и серединой тридцатых годов⁴. Оно было усилено возникновением в 1930-х гг. нового советского читателя, который радикально отличался от своего эмигрантского эквивалента в идеологическом и социальном плане. Именно возникновение советской читающей публики и ее писателей сделали будущую реинтеграцию двух ветвей русской литературы особенно трудной.

Многое известно о сложных путях публикации и о подавлении неблагонадежных произведений в Советском Союзе. Известны также некоторые факты о трудностях с публикацией своих произведений, которые испытали авторы третьей волны на Западе (наши современники, они получили значительную долю общественного внимания на Западе в семидесятые и восьмидесятые годы). Но история подавления первой эмиграции в Европе и Америке практически неизвестна. Европейская культура радушно принимала русских композиторов, художников и русский балет с начала XX в. Судьба писателей-эмигрантов оказалась иной. В то время как Кандинский, Стравинский и Дягилев, если называть лишь наиболее известных, имели успех, Бунин (несмотря на Нобелевскую премию), Набоков, Цветаева, Ходасевич и Ремизов ощущали себя незамеченными. Одна из причин этому лежит в увлечении европейской интеллигенции советским экспериментом, особенно в тридцатые годы. Среди энтузи-

астов были Андрэ Жид (позднее сменивший вехи), Бернард Шоу, Теодор Драйзер, Эптон Синклер, Томас Манн, Леон Фейхтвангер и Вальтер Беньямин. Результатом стало смешение всех авторов, покинувших Россию после Октябрьской революции, в одну категорию. На них смотрели как на жертв ностальгии по отжившему образу жизни, сметенному новым миропорядком. Французская интеллигенция, например, не желала их слушать, в особенности — их рассказы о советском терроре. По словам Нины Берберовой, журналы либерального и левого направления принципиально отказывались печатать русских эмигрантов, а правые журналы оставались безразличны. В конце двадцатых годов Бунин и Бальмонт сделали попытку опубликовать во французской «большой» прессе анонимное письмо от группы советских писателей об ограничениях свободы литературы в Советском Союзе. После многочисленных отказов им удалось опубликовать это письмо лишь в малоизвестном периодическом издании (*L'Avenir*, 1928). Их попытку осудил Ромен Роллан, организовавший кампанию с целью доказать фальсификацию письма (*Берберова* 1983:267–274). Глеб Струве рассказывал, что ведущий английский журнал отклонил в 1936 г. рассказ Набокова на основании политики журнала, не допускавшей публикации писателей-эмигрантов. Когда в 1943 году роман Марка Алданова «Начало конца» (написан в 1936–1942 году и переведен под названием *The Fifth Seal*; действие романа происходит накануне Второй Мировой войны) был выбран клубом *Book-of-the-Month* как лучшая книга месяца, несколько представителей американской интеллигенции протестовали это решение, ссылаясь на антисоветские взгляды писателя (*Струве* 1984:272)⁵.

Типичным примером маргинализации эмигрантской литературы в американской русистике служит первое издание книги Эдварда Брауна (*Brown* 1963), до сих пор являющейся общепринятым учебником истории послереволюционной литературы. В этом издании эмигрантская литература оказалась не представленной. Правда, во второе издание (1982) были внесены изменения — кроме временных добавлений, была включена обширная глава об американской литературе, но ее большая часть все же

посвящена послесталинской эмиграции (*Brown* 1982). За исключением Набокова и Ходасевича, значительно бóльшая часть главы отведена Василию Аксенову, Юзу Алешковскому, Эдуарду Лимонову, Владимиру Максиму, Владимиру Марамзину, Саше Соколову, Александру Зиновьеву и, конечно, Солженицыну и Синявскому. Меньше внимания получили Бунин, Цветаева, Ремизов, Георгий Иванов и (из молодых) Борис Поплавский, а также вся плеяда старейших писателей — эмигрантов. Причина такого выбора не в политических взглядах покойного профессора Э. Брауна и лишь поверхностным объяснением является тот факт, что Э. Браун — исследователь советской, а не эмигрантской литературы. «Русская литература после революции» отражает характерную для культурной политики западного литературоведения тенденцию к пренебрежению эмигрантской литературой, типичную и для советской русистики⁶.

Старая эмигрантская литература до сих пор остается изгоем истории. Несмотря на риторические утверждения последних лет о безграничном единстве русской литературы и предпринимавшиеся в России в последние годы попытки реабилитировать эмигрантскую литературу, русское литературоведение остается раздвоенным. Идея единой русской литературы впервые возникла вскоре после смерти Сталина у нескольких ведущих представителей старой эмиграции. Эта идея часто получала выражение в географических метафорах. В 1954 году Глеб Струве писал, что «будущий историк будет, вероятно, рассматривать обе ветви русской литературы нашего времени в их лучших проявлениях, как неотъемлемую часть единой русской литературы» (*Struve* 1954: 406). В предисловии к своей истории первой эмиграции (*Струве* 1956) он повторил это утверждение, используя метафору реки: «Эта зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в главное русло. И воды этого отдельного, текущего за рубежами России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению главного русла, чем воды внутрироссийские» (*Струве* 1984: 7). Владимир Вейдле, литературный критик и историк искусства из старой эмиграции, в 1978 году заявил, что

настоящего разделения литературы никогда не было: «Воссоединение тем более неизбежно, что ведь разделение никогда напрямую по черте оседлости не шло, топографическому принципу те — там, эти — здесь полностью не подчинялось. Что такое русская литература двадцатого века, на это не может в отдельности ответить ни зарубежье, ни СССР» (Вейдле 1972: 10). Вейдле отверг картографирование русской литературы на основе политической географии; также поступил Струве. В 1978 году в Женеве состоялась конференция под названием «Одна или две русских литературы» (Нива 1981), в которой участвовали представители первой и третьей эмиграции; лосанджелесская конференция «Третья волна: Русская литература в эмиграции» в 1981 году открылась писательским круглым столом на тему «Одна или две русских литературы» (Matich 1984). Писатели и критики на обеих конференциях настаивали на существовании единой русской литературы, основывая свою позицию на утверждении Ходасевича, что национальный характер литературы определяется языком и духом, не географией и бытом.

Несмотря на заявление Струве и Вейдле о желательности единой русской литературы, ответственность за сегрегацию ее эмигрантской ветви лежит и на членах первой эмиграции, а не только на сталинском и западном литературных истеблишментах. Сам Струве — хороший пример этому. Наряду с пока единственной историей эмигрантской литературы первой волны, он написал и энциклопедический обзор советской литературы для англоязычной аудитории⁷, который до появления истории Брауна лежал в основе преподавания советской литературы в американских университетах. Исследовательский интерес Струве к советской литературе и его эмигрантское происхождение, казалось, могли бы позволить ему свести в единой истории метропольную и эмигрантскую ветвь русской литературы XX в.; и тем не менее, он не сделал попытки такой интеграции. Это была бы монументальная задача, но, вероятно, были и другие причины, удержавшие его от такой попытки. Рассмотрение эмигрантской и советской литературы в едином контексте потребовали бы пересечения культурных границ и повлекли бы за собой политические компромиссы, к кото-

рым эмигрантская культура была не готова. Другими словами, как Струве, так и Вейдле привлекал не реальный пересмотр границ, а область фантазии, нашедшая выражение в метафорах грандиозных речных проектов, странно напоминающих советские утопические проекты поворачивания рек. Характерен и тот факт, что две истории Струве были написаны и опубликованы на разных языках: книга о советской литературе вышла только по-английски, на одном из иностранных языков русской диаспоры, а обзор эмигрантской литературы — только порусски, на его родном языке. Хотя для такого лингвистического раздвоения наверняка были практические причины, его символическое значение поражает.

Но если все стороны согласны в желательности единой русской литературы, почему мы продолжаем наблюдать ее раздвоение? Задача объединения выдвигает сложные и разнообразные требования, в числе которых нелегкое требование переосмысления литературного канона и еще более трудное — выработки нового дискурса истории русской литературы двадцатого века. В западном контексте изучения русской литературы существует еще и сложная «проблема двадцатого века», который для некоторых исследователей старших поколений заканчивался на двадцатых годах. Во многих американских университетах студентам предлагают лишь один обзорный курс по русской литературе XX в., изучаемой в английском переводе; также обстоит дело и с литературой XIX в. Но если сравнивать количество перворазрядных поэтов и прозаиков двух веков, подавляющее численное превосходство останется за двадцатым. Если учесть, что взгляд многих исследователей на литературный канон определяется преподаванием, станет вполне понятной невозможность его обогащения, так как в курс по XX в. просто практически невозможно включить авторов-эмигрантов, за исключением Набокова, из-за их большого числа. При решении, кого из авторов исключить из курса, первыми выпадают старые эмигранты, а потом и современная литература по обе стороны границы. Исходя из настоящего состояния экономического рынка (сейчас наблюдается угрожающее понижение интереса к России), ясно, что американская академия не

сможет способствовать объединению двух рек истории русской литературы.

Важнее этих внешних проблем то, что русские по обеим сторонам границы в процессе близкого общения и взаимодействия приходят к выводу о существовании значительных различий между людьми Советского Союза и остатками старой эмиграции. Ходасевич и другие критики не смогли полностью осознать того, что их советские коллеги, особенно начиная с тридцатых годов, выработали новый культурный дискурс, чуждый, если не совершенно непонятный, дореволюционному поколению. Когда представители двух ветвей встретились в семидесятых годах на Западе, в эмиграции, они не понравились друг другу — несмотря на то, что у них был общий враг — советская система. Выяснилось, что проблема была не в географии, а в культурном наследии и в стиле.

* * *

В национальном смысле изгнание представляет собой языковую травму. В контексте модернизма литература становится для автора домом, заменяющим родную языковую среду⁸. Принято считать, что, несмотря на отдельные исключения, писатель не может отвергнуть свой родной язык, не теряя при этом своего культурного сознания. Исчезновение родного языка из ежедневной жизни делает человека неполноценным. Заброшенный, оказавшийся между двумя языками и культурами, писатель-изгнанник не может найти слов для выражения своих чувств. Это имели ввиду Пастернак и другие русские авторы, оставшиеся в Советском Союзе, когда утверждали, что жизнь за пределами России была бы равносильна смерти. «Здесь не могу, не могу, не могу жить и писать, там не могу, не могу, не могу жить и писать» (Берберова 1983: 252), было, по словам Нины Берберовой, реакцией Ходасевича на жизнь в эмиграции. Проявляя романтическое отношение к изгнанию, набоковский Цинцинат выражает свою языковую изоляцию через солипсизм: «Нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека» (Набоков 1988: 287).

В «Бледном огне» языковые муки изгнания преодолены фантазией: герой-экспатриант предпочитает сумасшествие — боли изоляции и создает фантастическую страну, в которую стремится и где он может властвовать в своем воображении. Иосиф Бродский интерпретирует языковые импликации изгнания как кастрацию и возвращение в материнское чрево: «Писатель-экспатриант отступает, или оказывается насильно возвращен в язык своей матери. Иными словами, из меча, язык превращается в щит, в капсулу. То, что началось как интимный роман с языком, в изгнании превращается в судьбу — еще до того, как стать одержимостью или долгом» (*Brodsky* 1988: 17).

Наряду с традиционными образами культурного, социального и, особенно, языкового лишения, изгнание ассоциировалось и с новым поэтическим видением, которое является результатом совмещения нового и старого жизненного опыта, создающего богатейший пласт культурных и литературных связей. В своем эссе о русской эмигрантской литературе Эдвард Браун заимствует из стихотворения Ходасевича «Соррентинские фотографии» метафору «двойной экспозиции» для описания изгнаннического существования писателей-эмигрантов. По мнению Брауна, «Соррентинские фотографии» (и в целом цикл «Европейская ночь») (*Brown* 1984: 53) противоречат утверждению Ходасевича, зарегистрированному Берберовой. Очевидным примером двойной экспозиции является «Лолита» Набокова. Написанный человеком с самосознанием изгнанника, этот американский бестселлер повлиял на артикуляцию культурного мифа послевоенной Америки как страны мотелей, «diners» и сексуально озабоченных девочек-подростков. Иностранец со специальной линзой, позволяющей острять мир, создал Лолиту. Этот образ сексуальности девочки-подростка оставил отпечаток на нескольких поколениях американских нимфеток (термин, введенный Набоковым). Итак, нимфетка была выдумкой американского писателя, вышедшего из русской культуры, державшей литературную эротику под запретом до совсем недавнего времени.

В современной эмигрантской литературе конфронтация между русским языком и условиями американской жизни получила ярчайшее выражение в книге Эдуарда

Лимонова «Это я — Эдичка», задуманной как «Лолита» «третьей волны». В своем автобиографическом романе Лимонов выработал новую, острающую форму русского языка для воссоздания и, одновременно, деконструкции эмигрантской жизни. Герой романа — русский поэт — неудачник, живущий в Нью-Йорке; сюжет — болезненная, грязная история незамеченности, потерянной любви и потерянного социального статуса, разворачивающаяся на фоне американского города, с его реалиями секса, денег, насилия и расовых конфликтов. Среди авторских приемов — наложение английского языка на русский, создающее эффект гибридного языка, который соответствует раздвоенности сознания героя. Эта стратегия обратна набоковской. Набоков проецирует родной русский язык на английский, прибегая, в частности, к игре слов, понятной лишь двуязычному читателю, а иногда только полиглоту. Блестяще образованный русский аристократ, Набоков с детства знал три иностранных языка, включая английский. В отличие от лимоновской двойной экспозиции, приемы Набокова отражают его спокойное отношение к вопросу об «identity» и к жизни за границей. Это особенно заметно в «Аде», где русская языковая патина отражает скрытое чувство превосходства автора над большинством американцев, не знакомых ни с каким языком кроме родного. Лимонов, напротив, воспринимает американскую действительность не с аристократического плато, но с точки зрения человека, чье социальное положение и языковые возможности проблематичны как по этническим, так и по классовым причинам.

Эпилог «Это я — Эдичка» открывается сценой, которую можно рассматривать, как социальный анализ языковой двойной экспозиции для эмигрантов третьей волны, а также как метаописание авторской задачи перевода своего видения мира на язык художественной литературы. Демонстрируя разрыв между мифической «американской мечтой» и своей жизнью на пособие социального обеспечения, Эдичка приносит в свое захудалое жилище роскошный американский журнал, чтобы изучать по нему английский язык. «Вы имеете длинный жаркий день вокруг бассейна и Вы склонны, готовы

иметь Ваш обычный любимый напиток, но сегодня вы почувствуете желание заколеться. Итак, вы делаете кое-что другое. Вы имеете Кампари и Оранджус взамен...» Таков безграмотный, буквальный перевод начала рекламы престижного итальянского напитка Кампари, привлекающей эдичкино внимание. (По-английски реклама, вероятно, звучала бы так: «You are having a long hot day around the pool, and you are ready to have your usual favorite summer drink. But today you want to vacillate. So, you do something different. You have Campari and orange juice instead»). Стиль жизни преуспевающего американца, который для Эдички связан с Кампари и бассейнами, доступен ему только на словесном уровне. Это деформирует речь героя, делает ее гибридным, или эмигрантским, вариантом русского языка. Когда Эдичка мысленно возвращается к своему приниженному нью-йоркскому существованию, его язык сохраняет семантический и синтаксический отпечаток рекламы Кампари: «Я никогда не имел длинного жаркого дня вокруг бассейна. Признаюсь, что никогда в жизни не купался в бассейне. Я имел вчера холодное отвратительное утро возле Велфер — центра на 14-й улице...» (Лимонов 1979: 277)⁹. (Английский подстрочник должен выглядеть приблизительно так: «I never had a long hot day around the pool. I admit that never in my life have I bathed (Лимонов использует русское «купаться» вместо английского «плавать») in a swimming pool. I had a cold miserable morning around the Welfare Center on 14th Street yesterday»). Сопоставление языковых стратегий Лимонова и Набокова еще раз указывает на классовые различия. Лимонов создает пограничный язык, который отражает положение иммигранта, живущего в изгнанническом зиянии или в иммигрантском котле, потерявшего родной язык и неспособного приобрести новый. Набоков, напротив, хранит свой любимый родной язык в неприкосновенности, лишь для призванных открывая его лежащим под покровом своей изысканной английской речи.

В русской культуре существует литературная традиция изображения загрязнения русского языка иностранными заимствованиями, отражающая кризис русского самосознания перед лицом западных влияний. Наиболее

очевидные примеры — сатирическое изображение галломании Сумароковым и Фонвизиным, Толстым и Козьмой Прутковым. Англицизмы, использованные Маяковским в стихотворениях «Бродвей», «Барышня и Вульворт» и «Американские русские» в качестве авангардной языковой игры, также функционируют как сатирический прием. У Маяковского сатира направлена на русских, потерявших за границей свое национальное самосознание. В отличие от его предшественника-авангардиста, у Лимонова англоязычная русская речь отражает экзистенциальные черты жизни в эмиграции. В процитированном выше отрывке англоязычное использование «иметь/не иметь» передает присущую герою грандиозную и одновременно инфантильную мечту о власти и отчаяние лишенца. Оттенок значения, связанный с владением, ослабленный в английском различными вспомогательными функциями глагола «иметь», в русском является основным и несет дополнительные сексуальные коннотации (иметь женщину). Фраза «вокруг бассейна» также семантически нейтральна в языке оригинала, а в русском вызывает представления об обширном пространстве. Таким образом, на глубинном уровне английская речь Эдички, искаженная наложением русских значений на инородные модели, подчеркивает униженное положение героя.

В отличие от Лимонова, Бродский¹⁰, следуя за Набоковым, смотрит на свое изгнанническое существование с олимпийской высоты. Овладев, как Набоков, английской прозой, Бродский выбрал элегантный, интеллектуально рафинированный английский для описания своего ленинградского детства и своих родителей в мемуарном эссе «Полторы комнаты». («A Room and a Half»). Результатом этого явилось приближение русской жизни к английскому читателю и остранение ее для русской аудитории. В творчестве Бродского эмигрантское существование поднимается над бытовыми, культурными и языковыми реалиями и предстает как отвлеченное философское состояние. Вместо борьбы с языковыми лишениями и социальной маргинальностью, Бродский в возвышенном стиле размышляет о политических импликациях двух языков, взвешивая их сравнительную экзистенциальную ценность:

I want Maria Volpert and Alexander Brodsky to acquire reality under «a foreign code of conscience.» I want English verbs of motion to describe their movements. This won't resurrect them but English grammar may at least prove to be a better escape route from the chimneys of the state crematorium than Russian. To write about them in Russian would be only to further their captivity. ... I know that one shouldn't equate the state with language but it was in Russian that two old people... were told repeatedly, for twelve years in a row, that the state considers... a visit [to see their son] «unpurposeful.»... May English then house my dead [parents]. In Russian I am prepared to read, write verses or letters. For Maria Volpert and Alexander Brodsky, English offers a better semblance of an afterlife, maybe the only one there is, save myself (*Brodsky* 1986: 460–461).

(Я хочу, чтобы Мария Вольперт и Александр Бродский обрели жизнь в «иностранном кодексе совести». Я хочу, чтобы английские глаголы описывали их движения. Это не воскресит их, но, по крайней мере, английская грамматика может оказаться лучше русской для побега из труб государственного крематория. Писать о них по-русски означало бы лишь продлевать их пленение... Я знаю, что нельзя приравнивать язык государству, но именно по-русски двум пожилым людям... в течение двенадцати лет повторяли, что поездка к сыну «нецелеобразна». Пусть же английский язык хранит моих умерших. По-русски я готов читать, писать стихи и письма... Но для Марии Вольперт и Александра Бродского английский будет лучшим подобием бессмертия, и, может быть, единственным — кроме жизни во мне).

Для Бродского русский язык — поэзия и интимное общение, его «капсула» и судьба, а английский обладает живой способностью освобождать. Использование английского языка как языка свободы для всех народов и рас выдает в Бродском иммигранта и отражает его иммигрантскую идеализацию Америки, контрастирующую с ироническим видением Набокова, так же как и с лимоновской подрывающе непривлекательной картиной американской жизни. Хотя родители Бродского, подобно Эдичке, приобщаются к американской мечте только на уровне дискурса, они были подвергнуты лишениям не

американским, а советским обществом. В воображаемой Америке, которую они никогда не увидят, их английский язык навсегда останется чистым и элегантным, никогда не опускаясь до убогого наречия русского иммигранта. Наследник традиций Серебряного века и патрицианской линии русского модернизма, Бродский возвышает иммигрантское существование, клишированные идеальные образы Америки, изношенные временем клише смерти, массового уничтожения евреев и советского ига. Лимонов, принадлежащий к авангардной линии, восходящей к Маяковскому, грубо и разрушительно обращается с болью и лишениями иммигрантской жизни.

* * *

В отношении современной эмигрантской литературы естественно возникает вопрос: не сдвинулся ли центр русского изгнаннического сознания? Остается ли язык в основе эмигрантского самосознания? Ответ: конечно, — остается! Но и другие формы остранения внедряются в эмигрантскую литературу. (Уже в романах Набокова тема языка выступает рядом с темой тела изгнанника). Аналогичное явление мы наблюдаем в романе «Это я — Эдичка». Живя в условиях языковых и материальных лишений, Эдичка экспериментирует со своим телом не менее смело, чем с языком. В романе дионисийское тело находится в оппозиции к аполлоническому языку и аполлоническим формам языковой организации. Будущий русский националист, Эдуард Лимонов, возвратившейся в Россию сторонником Жириновского и основавший Национал-Большевистскую партию, описывает экспатриацию и потерю героем родного языка и культуры в половом, а не только лингвистическом плане. Наиболее яркая метафора кастрации — в утрате Эдичкой его красавицы-жены, ушедшей в капиталистический мир.

Но это — лишение, выпадающее на долю любого человека. Важнее авторское описание эмигрантского сознания в отношении к сексу и гендеру. В романе Эдичка возвращается к жизни в результате гомосексуального соития с молодым негром в темноте нью-йоркского

парка. Этот эпизод символизирует превращение Эдички в женщину, но на этот раз в руках мужчины-негра. В теоретических терминах принятие героем женской сексуальности и его представление о себе как о материнском чреве соответствует современным западным идеям о различных пограничных состояниях, связанных с половой неопределенностью и с ощущением тела как носителя пола, а не с географическими границами. В темноте нью-йоркской ночи Эдичка предстает одновременно как мужчина и женщина. Это откровение подготовлено предыдущей сценой ритуального трансвестизма.

Роман Саши Соколова «Палисандрия» (1985), написанный в Лос-Анджелесе и Вермонте, частично — в ответ на «Это я — Эдичка», представляет собой металитературную вымышленную автобиографию Палисандра Дальберга, кремлевского сироты, изгнанного из страны, в которую он возвращается триумфатором (Соколов 1985)¹¹. В отличие от Лимонова, использующего традиции современного психологического реализма, Соколов, ставший писателем в эмиграции, прибегает к гротескному описанию изгнаннического сознания. Хотя текст переигрывает многие знакомые последствия изгнания, самое яркое из них касается тела. Соколов преподносит читателю изгнание через неожиданное описание гермафродитизма тела героя, которое является источником его разнообразных половых удовольствий а также его фантастической политической власти. Так как жанр романа — псевдовоспоминания, рассказ идет от первого лица, чей пол становится средним, когда сюжет переносит Палисандра в транс-половое изгнание. Изменение пола героя-рассказчика — единственное языковое последствие заграничной жизни. В остальном речь романа остается чисто русской, хотя и преувеличенно изысканной.

Моделирование изгнаннического самосознания на основе постмодернистских идей о поле может быть наиболее ярко представлено в рассказе Александра Жолковского «Родословная» (Жолковский 1991), написанном в Лос-Анджелесе как ответ и Лимонову и Соколову. К взаимосвязанности между полом и языком Жолковский добавляет генеалогию с тем, чтобы показать, что модернистская одержимость идеей происхождения (в «Родо-

словной», связанной с темой этимологии и анатомии) не находит места в сконструированном мире эмигранта. Здесь, в отличие от «Палисандрии», пол и язык не приносят наслаждений. «Родословная» населена новым типом русских и нерусских людей диаспоры, пол и происхождение которых неопределенны. Хотя рассказчик использует грамматические формы женского рода, его пол и происхождение остаются неясными. Гражданин(ка) мира, он(а) чувствуют себя одинаково удобно в Москве, Париже и Нью-Йорке, в Рязани, Белладжии и Блумзбери. Московский бабник и городской завсегда, порождающий повествование, но лично в нем не фигурирующий, растворен во внеполовом языковом тумане диаспоры. Таинственный доктор Орландо выступает как двуязычный каламбурист и лингвист-путешественник, чей пол остается загадкой не только для его московских друзей, но и для самого автора.

На смену сущностному миру московской богемы Лимонова и Соколова и структуралистскому прошлому Жолковского пришло постмодернистское конструирование. Вряд ли найдется лучший способ порождения нового самосознания, этого вечного объекта вождения эмигранта, чем посредством создания нового тела и неопределенного гендера. Если не в реальном мире, то пусть в плане остранения. Иными словами, некоторые авторы «третьей волны» остраняют не только вербализирующий изгнанническое сознание язык, но и само тело экспатрианта. Тело гермафродита, одновременно и женское и мужское, можно считать независимым и самодостаточным. Оно символизирует преодоление проклятой раздвоенности сознания, связанной с изгнанием. Симптоматично и то, что не исходя ни из феминистского, ни из гомосексуального мировоззрения, эти писатели переосмысливают анатомию тела и тем — участвуют в феминистском и гомосексуальном проектах освобождения тела от патриархальных ограничений и переосмысления его анатомии. Перефразируя Бродского, можно сказать, что «транс-половое» тело изгнанника становится и щитом и мечом, попеременно символизируя травму изгнания и орудие ее преодоления.

Примечания

¹ Одним из прецедентов массовой литературной эмиграции в XIX в. была польская эмиграция, последовавшая за восстанием 1831 г. Между 1831 и 1836 гг. Мицкевич, Немцевич, Словацкий, З. Красиньский, М. Мохнацкий, Ю. Залеский, а позднее и С. Гощинский и Ц. Норвид жили и продолжали творческую деятельность в эмиграции. См.: *Baranczak* 1984: 143–150.

² В период между Мировыми войнами, кроме немецкой, возникли также итальянская и испанская литература в эмиграции. Последняя отличалась тем, что нашла читателей среди испаноязычного населения Латинской Америки. После Второй мировой войны возникли польская, чешская, сербская и хорватская литература в эмиграции.

³ Приводим список авторов трех эмиграций.

Первая эмиграция: Аркадий Аверченко, М. Агеев, Георгий Адамович, Марк Алданов (Ландау), Лидия Алексеева, Амари (Марк Цейтлин), Александр Амфитеатров, Леонид Андреев, Юрий Анненков, Михаил Арцыбашев, Константин Бальмонт, Нина Берберова, Иван Бунин, Давид Бурлюк, Борис Буткевич, Владимир Вейдле, Сергей Волконский, Гайто Газданов, Александр Гингер, Зинаида Гиппиус, Михаил Горлин, Роман Гуль, Дон Аминадо (Шполянский), Борис Зайцев, Евгений Замятин, Владимир Злобин, Михаил Иванников, Вячеслав Иванов, Георгий Иванов, Юрий Иваск, Довид Кнут (Фихман), Александр Кондратьев, Владимир Корвин-Пиотровский, Петр Краснов, Владимир Крымов, Галина Кузнецова, Александр Куприн, Александр Кусиков, Антонин Ладинский, Вячеслав Лебедев, Сергей Маковский, Виктор Мамченко, Юрий Мандельштам, Мать Мария (Елизавета Скобцова), Дмитрий Мережковский, Николай Минский (Виленкин), Сергей Минцлов, Павел Муратов, Владимир Набоков (Сирин), Евдокия Нагродская, Арсений Несмелов, Юрий Одарченко, Ирина Одоевцева, Михаил Осоргин (Ильин), Николай Оцуп, Валерий Перелешин, Георгий Песков (Дейша-Сионицкая), Владимир Познер, Борис Поплавский (Безобразов), Петр Потемкин, София Прегель, Анна Присманова, Георгий Раевский, Алексей Ремизов, М. Россиянский (Лион Зак), Иван Савин (Саволайнен), Игорь Северянин (Лотарев), Владимир Смоленский, Федор Степун, Странник (Дмитрий Шаховской), Екатерина Таубер, Юрий Терапиано, Николай Туроверов, Надежда Тэффи (Лохвицкая), Юрий Фельцен (Фрейдентштейн), Владислав Ходасевич, Марина Цветаева, Лидия Червинская, Саша Черный (Гликберг), Игорь Чиннов, Евгений Чириков, Николай Чужак, Сергей Шаршун, Иван Шмелев, Анатолий Штейгер, Василий Шульгин, Александр Эйсер, Семен Юшкевич.

Вторая эмиграция: Василий Алексеев, Геннадий Андреев (Хомяков), Ольга Анстей, Родион Березов (Акульшин), Николай Бернер, Элла Боброва, Иван Буркин, Ирина Бушман, Глеб Глинка, Зинаида Гротская, Иван Елагин, Олег Ильинский, Дмитрий Кленовский (Крачковский), Григорий Климов, Михаил Коряков, Алла Кторова, Сергей Максимов, Юлия Марголина, Владимир Марков, Николай Моршен (Марченко), Николай Нароков (Марченко), Леонид Ржевский, Александр Ростовский, Владимир Самарин, Виктор Свен, Юрий Трубецкой,

Николай Ульянов, Татьяна Фесенко, Борис Филиппов, Борис Ширяев, Аглая Шишкова, Георгий Эрстов.

Третья эмиграция: Василий Аксенов, Юз Алешковский, Андрей Амальрик, Герман Андреев, Василий Бетаки, Дмитрий Бобышев, Николай Боков, Илья Бокштейн, Иосиф Бродский, Владимир Буковский, Юлия Вишневецкая, Лия Владимирова, Владимир Войнович, Анри Волохонский, Александр Галич (Гинзбург), Анатолий Гладилин, Наталья Горбаневская, Фридрих Горенштейн, Давид Дар, Вадим Делоне, Сергей Довлатов, Игорь Ефимов, Александр Жолковский, Руфь Зернова, Зиновий Зиник, Александр Зиновьев, Виолетта Иверни, Феликс Кандель, Лев Копелев, Наум Коржавин (Мандель), Константин Кузминский, Анатолий Кузнецов, Эдуард Кузнецов, Эдуард Лимонов (Савенко), Алексей Лосев (Лившиц), Аркадий Львов, Владимир Максимов, Юрий Мамлеев, Татьяна Мамонова, Владимир Марамзин, Юрий Милославский, Лев Навзоров, Виктор Некрасов, Вадим Нечаев, Раиса Орлова, Леонид Плющ, Александр Половец, Марк Поповский, Аркадий Ровнер, Феликс Розинер, Дмитрий Савицкий, Эфраим Севелла, Андрей Синявский (Абрам Терц), Саша Соколов, Александр Солженицын, Илья Суслов, Эдуард Тополь, Виктор Урин, Лев Халиф, Алексей Хвостенко, Михаил Хейфиц, Алексей Цветков, Ефим Эткинд, Сергей Юрьенен.

⁴ Эмигранты потеряли связь с советской литературой и советской действительностью только к концу двадцатых годов. Между 1920 и 1924 гг. контакты между эмигрантами и советской литературной интеллигенцией были довольно регулярны. Берлин стал главным центром встреч двух ветвей русской культуры и главной ареной культурного сотрудничества. Берлинский журнал «Русская книга» проводил политику культурной преемственности и внегеографической консолидации: «Для нас нет, в области книги, разделения на Советскую Россию и на эмиграцию. Русская книга, русская литература едины на обоих берегах» («Русская книга». 1921. 1. С. 1).

См. посвященную русскому Берлину книгу: *Флейшман и др.* 1983; см. также: *Willians* 1972.

Горький, А. Белый, Шкловский и Эренбург жили в Берлине в начале двадцатых годов и занимали промежуточную политическую позицию между Советской Россией и эмиграцией, хотя все они, в конце концов, вернулись в Советский Союз. Пильняк, Пастернак, Есенин и Маяковский постоянно гостили в Берлине. Сменовеховцы, в прошлом участники Белого движения, позднее взявшие курс на восстановление культурных и политических связей с Советским Союзом, повлияли на решение Алексея Толстого вернуться на родину. Эмиграция культурных деятелей прекратилась в конце 1923 г., хотя Вячеслав Иванов выехал в 1924, а Замятин — только в 1931 г.

⁵ Первое издание истории Струве вышло в 1956 году в Издательстве имени Чехова в Нью-Йорке. О незамеченности староэмигрантской литературы см. также: *Karlinsky* 1977: 7, 9.

⁶ Кроме истории Струве, написанной по-русски, и англоязычной антологии Карлинского, на Западе вышло лишь очень небольшое число работ, посвященных русской эмигрантской литературе. См.: *Фостер*

1971; *Полторацкий* 1972; *Большт и др.* 1978:75–78; *Нива* 1981; *Pachmuss* 1981; *Matich, Heim* 1984.

⁷ *Soviet Russian Literature* опубликована в Англии в 1935 г. Второе дополненное издание вышло в 1944 г. под заглавием *25 Years of Soviet Literature*. В 1951 г. в США с новыми дополнениями книга вышла под заглавием *Soviet Russian Literature: 1917–1950* (Norman: Oklahoma University Press); следующее издание с дальнейшими дополнениями и изменениями довело историю советской литературы до 1953 г. и было опубликовано в 1971 г. Глеб П. Струве был сыном Петра Б. Струве, сначала легального марксиста и социал-демократа, позднее ставшего либеральным экономистом. В эмиграции Петр Струве был одним из лидеров умеренного консерватизма.

⁸ Определение изгнания как языковой дислокации не распространяется на американских и ирландских литературных экспатриантов, живущих в Англии, для которых изгнание не было связано с языковыми проблемами.

⁹ Обсуждение романа Лимонова см.: *Matich* 1986: 526–540.

¹⁰ Из всех известных писателей третьей волны только Бродский и Лимонов англоязычили свои имена для нерусскоязычной аудитории. Бродский вместо русского Иосиф (Iosif) избрал английское Joseph, Лимонов сменил Эдуард на Edward.

¹¹ Обсуждение романа см.: *Matich* 1986: 415–426. Палисандр, пародийный герой романа Соколова, — русский поэт и будущий вождь нации. Как и Ленин, Палисандр триумфатором возвращается из эмиграции на поезде. В качестве последнего изгнаннического подвига, Палисандр собрал останки знаменитых русских, похороненных в диаспоре. Соколов пародирует эпизод из мемуаров Нины Берберовой, где описан ее сон, в котором на одном из петербургских вокзалов она встречает останки Ходасевича, Бунина, Рахманинова и других эмигрантов. В «Палисандрии» поезд привозит останки Герцена, Огарева и многих других русских эмигрантов для погребения на родине.

Библиография

Берберова 1983 — Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. Изд. 2. New-York: Russica Publishers, 1983. Т. 1. P. 267–274.

Большт и др. 1978 — Большт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX в. // *Slavica Hierosolymitana*. 1973. No 3. P. 75–78.

Вейдле 1972 — Вейдле В. Традиционное и новое в русской литературе // *Русская литература в эмиграции* / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972.

Жолковский 1991 — Жолковский А. НРЗБ: Рассказы. М.: Б-ка альманаха Весы, 1991.

Лимонов 1979 — Лимонов Э. Это я — Эдичка. New-York: Index Publishers, 1979.

Набоков 1988 — Набоков В. В. Машенька, Защита Лужина, Приглашение на казнь, Другие берега (Фрагменты): Романы. М., 1988.

Нива 1981 — Нива Ж. Одна или две русских литературы? *L'Age d'homme*, Genève. 1981.

Полторацкий 1972 — Русская литература в эмиграции / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972.

Соколов 1985 — Соколов Саша. Палисандрия. Ann Arbor. Ardis Press, 1985.

Струве 1956 — Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956.

Струве 1984 — Струве Г. П. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Изд. 2. YMCA Press, Paris, 1984.

Флейшман и др. 1983 — Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин: 1921–1923. YMCA Press, Paris, 1983.

Фостер 1971 — Фостер Л. Библиография русской зарубежной литературы: 1918–1968 гг. Boston: K. G. Hall, 1971.

Baranczak 1984 — Baranczak S. Polish Emigre Literature and the Romantic Tradition// Humanities in Society (special issue., Soviet and East European Literature in Exile, guest ed. Olga Matich). 1984. No 3–4. P. 143–150.

Brodsky 1986 — Brodsky J. A. A Room and a Half. Less Than One: Selected Essays. New-York: Farrar Straus Giroux, 1986.

Brodsky 1988 — Brodsky J. The Condition We Call Exile //New-York Review of Books. 1988. No 34. 21 Nov.

Brown 1963 — Brown E. Russian Literature Since the Revolution. 1963.

Brown 1982 — Brown E. J. Russian Literature Since the Revolution. Ed. 2. Harvard University Press, Cambridge, 1982.

Brown 1984 — Brown E. J. The Exile Experience//The Third Wave: Russian Literature in Emigration. 1984.

Karlinsky 1977 — Karlinsky S. Foreword: Who Are the Émigré Writers?// The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West, 1922–1971/Eds. S. Karlinsky, A. Appel. Jr. Berkeley: California University Press, 1977. P. 5–9.

Matich, Heim 1984 — The Third Wave: Russian Literature in Emigration/ Eds. O. Matich, M. Heim. Ardis, Ann Arbor, 1984.

Matich 1986a — Matich O. The Moral amoralist: Edward Limonov's Eto ja — Edichka// Slavic and East European Journal. Vol. 30. 1986. No 4. P. 526–540.

Matich 1986b — Matich O. Sasha Sokolov's Palisandriia: History and Myth// The Russian Review. Vol. 45. 1986. No 4. P. 415–426.

Pachmuss 1981 — A Russian Cultural Revival: A critical Anthology of Émigré Literature before 1939/ Ed.T. Pachmuss. University Knoxville, of Tennessee Press, 1981.

Struve 1954 — Struve G. P. The Double Life of Russian Literature // Books Abroad. 1954. 28, autumn. P. 406.

Williams 1972 — Williams R. C. Culture in Exile: Russian Emigres in Germany 1881–1941. Ithaca: Cornell University Press, 1972.

*М. Амусин
Иерусалим*

**«В Петербурге мы сойдемся снова...»
(Ленинградская школа прозаиков и Петербургский
текст русской литературы)**

Сегодня нет необходимости доказывать уникальное значение Петербурга — Ленинграда для российской духовности и культуры. Петербург, как артефакт (город неповторимых архитектурнопространственных решений) и как историческое явление, оказавшее огромное влияние на судьбы русской государственности, получил совершенно особый статус в общественном сознании, стал важнейшим фактором развития российской художественной и дискурсивной мысли, русской литературы.

За последние 15–20 лет усилиями ряда исследователей в литературоведческий и культурологический обиход было введено понятие «петербургский текст русской литературы». В. Топоров, внесший значительный вклад в оформление этого понятия, писал: «Уникален в русской истории Петербург тем, что ему в соответствие поставлен особый «Петербургский» текст, точнее, некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели» (Топоров 1984: 13). Развивая свою мысль, В. Топоров следующим образом характеризовал этот феномен: «Первое, что бросается в глаза при анализе конкретных текстов, образующих Петербургский текст <в дальнейшем П. текст>... — удивительная близость друг другу разных описаний П. как одного и того же, так и у различных... авторов... Формируемые таким образом тек-

сты обладают всеми теми специфическими особенностями, которые свойственны и любому отдельно взятому тексту вообще и — прежде всего — семантической связностью... Текст един и связан..., хотя он писался и, возможно, будет писаться) многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, характеризующимися в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтеза материала, а также задач и целей, связываемых с текстом» (Топоров 1984: 16–17).

В работах В. Топорова, а также Ю. Лотмана, З. Минц, Р. Тименчика и др. определен и круг произведений, образующих основной корпус П. текста. К ним относятся (в XIX веке) «Уединенный домик на Васильевском», «Пиковая дама», и «Медный всадник» Пушкина, петербургские повести Гоголя, повести и романы Достоевского 40–60-х годов, петербургские стихи Некрасова и Ап. Григорьева, публицистика Белинского, Герцена, того же Григорьева. В XX веке это проза Белого, Мережковского, Замятина, Пильняка, Вагинова; поэзия Блока, Анненского, Ахматовой, Мандельштама.

В произведениях всех этих авторов, насыщенных исключительно интенсивной философской, историософской, экзистенциальной рефлексией, город предстает символической сущностью, с одной стороны властно влияющей на мироощущение и поступки героев, с другой — задающей парадигму исторической судьбы России нового времени. С образом Петербурга там связывается представление о пребывании в предельных, пограничных бытийных ситуациях, об искушениях и испытаниях, «давлениях», воздействующих в этом городе на человеческую душу, о балансировании между жизнью и гибелью (как в физическом, так и в духовном смысле).

В связи с концепцией П. текста возникает вопрос о его открытости или закрытости. В. Топоров, избегая однозначного ответа на вопрос, отмечал, что «очерченный его объем вполне может рассматриваться как самодовлеющее целое» (Топоров 1984:14). В то же время он писал: «Основная трудность в решении вопроса об открытости или закрытости П. текста лежит не в формальной сфере. Главное зависит от наличия конгениальной

этому тексту задачи (идеи), если исходить из того, что в течение века определяло П. текст. При отсутствии ее — неизбежное вырождение этого текста» (Топоров 1984: 14).

Это мнение следует учесть, говоря о претворении темы Петербурга-Ленинграда в литературе советского периода (после 20-х годов). И образ города, и идея его судьбы в произведениях многих советских авторов серьезно деформируются, окутываются облаком официозности. Город в значительной степени трансформируется в «Ленинград», его облик и сопутствующие ему семантические ореолы густо насыщаются пропагандистскими эмблемами и клише: «Аврора», Смольный, Зимний (как объект легендарного штурма) и т. д. Память о блокаде Ленинграда тоже была облачена в избыточно пышную риторику и символику, призванные возвысить, облагородить кровавый 900-дневный кошмар. Город становился колыбелью нового мифа — революционаристско-героического. Но то был уже воистину «миф XX века».

Однако на рубеже 50–60-х годов в Ленинграде стала складываться одна из первых неформальных общностей в советской литературе послевоенного периода — ленинградская школа прозаиков. Подробное обоснование существования школы и анализ ее творческих установок выходит за рамки настоящей статьи. Отметим лишь, что наиболее видными представителями школы можно считать А. Битова, Б. Вахтина, С. Вольфа, В. Голявкина, Р. Грачева, В. Губина, С. Довлатова, И. Ефимова, В. Марамзина, В. Попова. Многие в их биографиях, личных и творческих, в темах и стилистике их произведений обуславливали их принадлежность к единому, хотя и широкому, литературному течению. Разумеется, главное, что их объединяло — это жажда обновления, неприятие постылых догм соцреализма, несколько расплывчатая оппозиционность режиму. Однако одним из факторов общности было и совместное пребывание в поле культурного притяжения Петербурга-Ленинграда.

Ясно, что прозаикам этой генерации необходимо было самоопределиться по отношению к классическим образцам воплощения петербургской темы, к П. тексту. Надо сказать, что молодые ленинградские прозаики той поры изначально оказались в противоречивой ситуации

«архаистовноваторов». Они стремились восстановить распавшуюся культурную связь времен — и одновременно испытывали потребность в ломке канонов, в бегстве от традиции.

Дух времени, психологическая волна, на гребне которой поднялась ленинградская школа, влекли ее участников к запечатлению «жизни врасплох», к фиксации неповторимых и самодостаточных ситуаций, ракурсов этой жизни, экзистенциальных актов. «Антиидеологизм», определявший отношение ленинградских прозаиков к наличной советской действительности, к теории и практике социалистического реализма, оказывал свое влияние и в вопросах общеэстетических. Авторы школы без энтузиазма относились ко всякого рода генерализациям, глобальным концепциям как сциентистского, так и мифопоэтического толка.

Лишь позже, задним числом представители этого поколения стали декларировать свою приверженность особой ауре города, его символике и семантике. Поэт В. Кривулин в недавнем эссе «Охота на мамонта» пишет, вспоминая пору молодости и лихорадочной творческой активности своих сверстников: «Пока еще мы непростительно молоды и убеждены, что у высокого искусства есть будущее — и это гипотетическое грядущее для нас важнее прошлого, как бы ни завораживала разрушительная красота бывшего блистательного Санкт-Петербурга» (*Кривулин* 1993: 183). И еще в этом же эссе: «Холодный и нищий Ленинград, между тем, был переполняем смыслами и мифами — но ни о чем не мог сказать. Он боялся высказаться» (*Кривулин* 1993: 182).

Это слишком простое объяснение, делающее упор на внешние обстоятельства: террор, запрет. Не менее важно, однако, что потаенные смыслы и мифы были в ту пору культурологически неактуальны для входивших в силу молодых ленинградских писателей. В их кругу ценилась тогда энергия эмоционального самовыражения в соединении с отточенностью слова, литературного жеста. Хемингуэй, Селинджер и Бёлль — а не труднодоступные Белый, Мережковский, Пильняк или Вагинов.

Прозаикам ленинградской школы присущи некие общие подходы к освоению городской темы. Начать с

того, что они, по преимуществу, патриоты города как такового. В конкретной духовной и идеологической ситуации того времени урбанизм ленинградцев, не воинствующий, но вполне определенный, носил программный характер. Именно в 60-е годы, с возрождением в обществе и литературе несхожих типов ориентации в историческом, цивилизационном космосе город стал перемещаться из разряда необсуждаемых данностей в проблемно-полюемическое поле. Именно в этот период уверенно заявила о себе деревенская литература, которая скоро стала претендовать на монопольное обладание подлинными эстетическими ценностями, а также нравственными, жизнестроительными истинами.

Следует отметить, что несколько позже, в 70-е годы и в более широких литературных кругах стало заново распространяться давнее представление о фантомальном и выморочном характере городской цивилизации, о зловещем, губительном воздействии Города-Молоха на человеческую душу и строй межличностных отношений. Подобное умонастроение обнаруживается в произведениях не только русских (В. Астафьев, Г. Семенов, В. Шукшин), но и, например, эстонских (А. Валтон, М. Унт) авторов.

На этом фоне стойкая приверженность прозаиков ленинградской школы городским реалиям, способность видеть в городе начало соприродное и соразмерное человеку ощущались, как позиция. Валерий Попов, писатель наблюдательный и чуткий к духу времени, сформулировал эту позицию с шутливо-полюемической заостренностью в одном из своих рассказов: «...У водосточной трубы... одно колено соскочило, и железо там сморщилось, вогнулось. Внизу, у ее раструба, на камне дома и на асфальте, — широкое желтое пятно... Ну вот, опять я про трубу! Ну и что — нельзя? Про березки можно, а про трубы — нельзя? А ведь для нас эти трубы — то же, что для деревенских березки... Вот опять про какие-то гвозди! А что, нельзя? Грибы — это пейзаж, а гвозди — нет? А у нас грибы не растут. Наши грибы — гвозди» (Попов 1985: 79, 87).

Американский исследователь интерпретаций образа города в современной литературе Бертон Пайк пишет в

своей книге (*Pike* 1981), что город в европейской литературной традиции всегда рассматривался, как единство противоречивых, а иногда и взаимоисключающих определений: место, где сильнее всего ощущается пульс жизни, средоточие знания и богатств, плодов цивилизации — и источник нравственной порчи, разложения; подлежащий изучению социально-психологический организм — и мифологический лабиринт; пространственный объект — и объект, постигаемый в первую очередь в хронологическом аспекте.

Ленинградские прозаики в своей творческой практике чаще всего далеки от мифологических и метафизических полюсов указанных оппозиций.

Город для них — не Молох, не Вавилонская Блудница, не генератор миражей и обманов, каким он часто предстал романтическому сознанию. Они видят в городе прежде всего начало цивилизации и упорядоченности, рационально постигаемое пространство, в котором люди вступают друг с другом в разнообразные, почти всегда драматичные отношения.

Интересно в этом плане сопоставить изображение вечернего Невского у Гоголя и у одного из авторов ленинградской школы. В «Невском проспекте» Гоголя читаем: «Но как только сумерки упадут на дома и улицы и будочник, накрывшись рогожей, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь, а из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня, как уже Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый чудесный свет... В это время чувствуется какая-то цель или что-то похожее на цель, что-то чрезвычайно безотчетное; шаги всех ускоряются и становятся вообще очень неровны...» (*Гоголь* 1984: 11).

А вот — Невский глазами юного героя повести И. Ефимова «Смотрите, кто пришел»: «Я всегда любил, чтобы вокруг меня было много людей, особенно если на Невском. Со всех сторон светились витрины и вывески, и в их разноцветном свете все лица выглядели очень чистыми. Не видно было ни прыщиков, ни морщин, ни мешков под глазами, будто все только что вымылись в

ванной, надели новые туфли, выгладили брюки и юбки и, красивые, вышли гулять на улицу. Постепенно мне начало казаться, что все они перемигиваются и улыбаются друг другу, как старые знакомые...» (Ефимов 1965:30).

В обоих примерах подчеркивается важность освещения на Невском, подправляющего, «гримирующего» реальность. Но если у Гоголя такая гримировка подготавливает мотивы фантазмагии и подмены, то для героя Ефимова она оказывается подтверждением его веры в торжество добра и красоты. Примеры оптимистической, праздничной трактовки образа Невского проспекта можно найти и у других ленинградских прозаиков — С. Вольфа, В. Попова.

Авторы ленинградской школы пристально вглядываются в то, как горожане ведут себя в типовых ситуациях и топосах своей повседневной жизни: в столовой и парикмахерской, в магазинной очереди и на почте. Кинотеатр с его призрачным светом и слепящей тьмой, пограничье между явью и грезой становится местом действия и смыслозадающим фактором многих произведений. В рассказе А. Битова «Пенелопа» герой оказывается в зрительном зале (показывают американский боевик «Странствия Одиссея») со случайной уличной знакомой. В темноте подружка одаривает его своими нехитрыми ласками. На пересечении впечатлений, идущих с экрана, и физических ощущений рождается поток сознания героя, который приходит к неким архетипическим прозрениям относительно жизни вообще и собственного «я». Он покидает зрительный зал повзрослевшим, лучше подготовленным к предательству, которое ему предстоит совершить в отношении «Пенелопы».

Городской транспорт — тоже распространенный топос ленинградской прозы того времени. Сюжеты рассказов И. Ефимова и В. Попова, А. Битова и Р. Грачева часто завязываются и разворачиваются в трамваях, автобусах, метро. С транспортом связаны некоторые обобщенные характеристики урбанизма: динамизм, жесткий темпоритм, некоторая механистичность бытового уклада; наконец, в транспорте реализуется наглядно модус тесноты, скученности городской жизни — зачастую с эротическими коннотациями.

В повести В. Марамзина «Блондин обеого цвета» герой-рассказчик так описывает парную и пряную атмосферу общественного транспорта: «Автобусе сразу пробирался назад, толпились сменные мужчины возбуждения, вдыхал сильный дух бормотухи, заеденной луком, так называют вино повышения водки... Женский пассажир на площадку боится, пробирается выше, заслоняясь полусумкой, ни за что не уберечь не только нежных вторичных, дальние первичные могут достать из под двое трусов, и не скажешь: окружает мужское достоинство силы...» (Марамзин 1981: 219).

У того же Марамзина сквозь зоценковское мельтешение городского быта и форсированное косноязычие персонажей проглядывают обобщения более высокого порядка. В его миниатюрах из цикла «Короткие рассказы», написанных в конце 50-х годов, город оборачивается пространством кривозеркальных или перевернутых отражений, распадающихся связей, абсурдных установлений. Здесь Марамзин открывает для себя нарочитость, антиестественность городской жизни, даром, что жизнь эта имеет и более фундаментальное определение — советская. «В этой закуской есть умывальник. Умывальник находится в мраморной нише. Я сделал вид, что иду обедать, вымыл руки и вытер вафельным полотенцем. Потом я направился в туалет.

— Нет, — сказали мне тут. — Вы сначала, пожалуйста, пообедайте.

Я остановился.

— Безобразие, — ответил за меня мужчина. — А если я желаю в обратной последовательности?

— У нас такой уж порядок.» (Марамзин 1978: 16).

В ситуациях этих рассказов заметны отблески гоголевских фантастических видений: «Послушайте! Да не может же быть! Я недавно проходил тут мимо. Исчез памятник! Пьедестал на месте, а статуи как не бывало. Очевидно, она находится в капитальном ремонте. Или ее увеличивают в размерах. Может быть, ей не хватило масштабности» (Марамзин 1978: 20).

Связь свою с Гоголем Марамзин декларирует, вводя имя классика то в название рассказа («Мой ответ Гоголю»), то, без сюжетной мотивировки, прямо в текст: «На

одном конце города есть Гулярная улица. По ней гулял Николай Васильевич в своей критической шинели, из которой все вышли, но в которуюходишь, озираясь, как в дом» (*Марамзин* 1981: 79).

Несмотря на осознанное или неосознанное стремление большинства прозаиков ленинградской школы выбраться из гоголевской шинели, из тени эмблем и символов, маркировавших петербургскую традицию русской литературы, «вечные» образы и мотивы, связанные с этой традицией, прорастали в их текстах. Тексты эти обогащались при этом новыми, сверхэмпирическими смысловыми составляющими. Рассказ Риды Грачева (*талантливое*, но по разным причинам не до конца себя реализовавшего писателя) «Адамчик» — о городском пареньке из низов и почти «без царя в голове». В жестковатой «неореалистической» манере автор прослеживает трудную адаптацию своего героя к взрослому миру, миру сложных конвенций и отношений.

Но возникает в рассказе и такой эпизод. Адамчик увлекается велосипедом, а местом для тренировок выбирает площадь Декабристов (Сенатскую). «Вечерами на маленькой асфальтовой площадке около Медного всадника кружились бесплотные тени. Сливались в дрожащие круги спицы, тонко шуршали колеса. Тени сталкивались и разбегались, круто поворачивались и вились рядом, почти касаясь друг друга, как вечерняя мошकारа... Поворот почти под прямым углом. Впереди, на сиреневой скале, тяжелый коричневый всадник взлетел на огромном коне, вскинул руки, останавливая Адамчика. Адамчик вскрикнул, откинулся назад и взлетел на дыбы. Внутри горело, рвалось, кричало. Он выкинул руку, чтобы уравновесить... движение, и приближался к всаднику, приближался... Всадник повелительно качнул рукой. Качнулся сенат, опрокинулось розовое небо и придавило Адамчика к асфальту крутящимся колесом. Обожгло руку» (*Грачев* 1980: 94).

Перед нами — неудачная попытка самоутверждения маленького человека современного города, человека, вмещающего в себе черты пушкинского Евгения и «идиотических» героев Достоевского. Попытка совершается в магическом поле Медного всадника. Словно загнипноти-

зируемый, Адамчик у Грачева гротескно повторяет осанку и позу статуи Петра («всадник взлетел на огромном коне, вытянул руки» — «Адамчик вскрикнул, откинулся назад и взлетел на дыбы... Он выкинул руку...»). Падение, неудача героя как бы предопределены волей «строителя чудотворного».

Подобное проникновение тем П. текста, общей его духовной атмосферы и сквозных образов в актуальный, эмпирический жизненный материал можно наблюдать и у других ленинградских прозаиков 60–70-х годов. С. Довлатов, один из наиболее ярких представителей направления, до эмиграции считался в своем кругу чуть ли не необходимой принадлежностью ленинградского пейзажа. В статье, посвященной его памяти, И. Бродский писал: «Мне же он всегда смутно напоминал императора Петра — хотя лицо его начисто было лишено Петровской кошачести, — ибо перспективы родного города (как мне представлялось) хранят память об этой неутомимой шагающей версте, и кто-то должен время от времени заполнять оставленный ею в воздухе вакуум».

Несмотря на такую репрезентативность фигуры и личности Довлатова, в прозе его не так много прямых обращений к теме Петербурга–Ленинграда. Отношение писателя к родному городу хорошо моделируется развернутым в повести «Заповедник» мотивом амбивалентного отношения к «комплексу Пушкина». Преклонение протагониста перед «маленьким гениальным человеком, в котором так легко уживались Бог и дьявол» оттесняется, загоняется вглубь категорическим неприятием профанирующего культа Пушкина, разросшегося в советской масскультуре.

«Ленинград начинается постепенно, с обесцвеченной зелени, гулких трамваев, мрачноватых кирпичных домов» (Довлатов 1990: 89–90). Довлатов сдержан и ироничен в обращении с городскими реалиями. Как правило, он помещает эти реалии в острабяющий, снижающий контекст. «Я был в ту пору студентом Ленинградского университета. Корпуса университета находились в старинной части города. Сочетание воды и камня порождает здесь особую, величественную атмосферу. В подобной обстановке трудно быть лентяем, но мне это удавалось» (Довлатов 1991: 95).

Герой Довлатова назначает свидание с фарцовщиком «около бездействующего фонтана перед гостиницей “Астория”», закупает спиртное в гастрономе на Таврической (в том самом доме, где помещалась «Башня» Вячеслава Иванова) и т. д. Интонацией, лексикой повествования автор словно убеждает читателей: физическое обветшание города, его потертость отражает закат Петербургского мифа. Символы, смыслы улетучились из этих ансамблей и перспектив, которые теперь вполне равны себе, свободны от метафизической нагрузки. Не щадит Довлатов и стилевую парадигму П. текста: «Шел дождь, и я подумал: Вот она, петербургская литературная традиция. Вся эта хваленая «школа» есть сплошное описание дурной погоды. Весь «матовый блеск ее стиля» — асфальт после дождя» (Довлатов 1990: 49).

В то же время в рассказах цикла «Зона» мысли о Ленинграде становятся для протагониста, служащего охранником в лагере, островками света и смысла среди тусклого кошмара тамошней жизни.

Лишь в одном рассказе Довлатова, «Шоферские перчатки», реминисценции Петербургского мифа занимают центральное место. Герой — рассказчик знакомится с редактором ленфильмовской многотиражки Юрием Шлиппенбахом. Владелец столь звучной фамилии принадлежит к часто описываемому Довлатовым типу чудачков — полудиссидентов, российских «деградантов». Он предлагает рассказчику сняться в его, Шлиппенбаха, любительском кинофильме в роли Петра I. Фильм задуман как сатирическое ревю советской жизни. Основатель Петербурга попадает в современный Ленинград. Моделируются типовые реакции обитателей города на появление этой эмблематичной фигуры и ответные эмоции императора. «Милиционер грозит ему штрафом. Двое алкашей предлагают скинуться на троих. Фарцовщики хотят купить у царя ботинки. Чувихи принимают его за богатого иностранца... Короче, всюду пьянство и бардак. Царь в ужасе кричит — что я наделал?! Зачем основал этот блядский город?!» (Довлатов 1991: 174).

Дальнейшее развитие событий вполне отвечает обычному, мягкоабсурдистскому строю довлатовской прозы. Преображение героя — рассказчика в императора Петра в бутафорском цехе Ленфильма.

Поездка на такси к месту съемки — Стрелке Васильевского острова. Бесконечные дубли в типично «петербургскую» погоду: «С Невы дул холодный ветер. Солнце то и дело пряталось за облаками... Я перешел через дорогу и стал за углом. К этому времени мои сапоги окончательно промокли» (Довлатов 1991: 179).

Финал рассказа драматичен и гротесков в одно и то же время. Намаявшись за время съемок, герой, по-прежнему в костюме императора, пристраивается к очереди у пивного ларька. В какой-то момент он и впрямь начинает ощущать себя воплощением той силы, которая учредила на пустом месте город — и обездолила многие поколения его обитателей. «Ради чего я на все это согласился? Что скажу этим людям — измученным, хмурым, полубезумным?.. Спрошу их — кто последний? Да я и есть последний» (Довлатов 1991: 181).

Однако появление легендарной фигуры в очереди за пивом не вызывает у алчущих никаких эмоций. «Двое или трое мужчин посмотрели на меня без всякого любопытства. Остальные меня просто не заметили... Слышу — железнодорожник кому-то объясняет:

— Я стою за лысым. Царь за мной. А ты уж будешь за царем...» (Довлатов 1991: 181).

Столкновение жизненной прозы с олицетворенным Петербургским мифом не высекает искр конфликта. Абсурдный акт явления Петра народу тонет в болоте равнодушия, всеобщей привычности к тотальному абсурду советской жизни.

Рассказ «Шоферские перчатки» соотносится с П. текстом не только тематически, но и всей эмоционально-психологической аурой повествования. Собственно, это можно сказать о многих произведениях Довлатова, действие которых разворачивается в неназываемом, но подразумеваемом Петербургском пространстве. Его рассказы проникнуты ужасом перед хаосом, энтропией, ложью, подступающими к человеку со всех сторон. И — потаенным пафосом противостояния распаду. Герои Довлатова приносят в жертву окружающему безумию свое бытовое поведение, внешние формы существования, пытаются уберечь от эрозии личностное ядро, глубочайшие экзистенциальные ценности. И в этом творчество Довлатова пе-

ресекается с традицией, о которой В. Топоров писал: «...единство П. текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) — путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром» (Топоров 1984: 17).

Иной способ освоения ленинградско-петербургской тематики присутствует в произведениях В. Попова, уже упоминавшегося здесь. Попов, пишущий наряду со «взрослой» прозой и книги для детей, тонко выявляет разные (в том числе и в возрастном плане) ракурсы восприятия города, разные пути постижения этого сложного феномена. В автобиографической повести «Иногда промелькнет» автор формулирует общий принцип своего личностного «присвоения» только что открывшегося ему ленинградского ландшафта: «В чем чувствовалась разница между Казанью и Ленинградом? Для меня, в основном, в том, что вместо тайны уходящих вдаль заовраженными гребнями недостижимых пространств появилась тайна закрытых помещений, которые чувствовались где-то рядом, волновали, но не были пока что открыты и поняты» (Попов 1993: 19).

Ключевое слово здесь — «тайна». В детских повестях и рассказах Попов подвергает своих читателей «облучению тайной», простирающейся сквозь стены домов, сквозь покровы привычного. Подростки у Попова азартно обследуют окружающее их пространство — в масштабе улицы, квартала, отдельного дома. Громада старого петербургского дома с его лестницами и коридорами, с пустотами, потаенными помещениями, подвалами, переходящими в подземелья, — это модель урбанистической вселенной. Здесь планомерность, функциональность сочетаются с фантазмагорией лабиринта и бездны. Дом оказывается неисчерпаем, как город, как жизнь. В повести «Темная комната» незатейливая история о том, как два приятеля-шестиклассника раскрывают секреты помещения, заброшенного и забытого со времен войны, оборачивается захватывающим исследованием колодца тайны. Чем больше рациональных, логических объяснений из-

влекается из него, тем глубже и темнее становится колодец...

Во «взрослой» прозе В. Попова Ленинград предстает в разных обликах и ракурсах. Одна его ипостась — центр города, яркий и четкий, воплощение интеллигентности, точности (архитектурной и жизненной) и, что немало важно, свободы. В повести «Иногда промелькнет» автор возрождает в памяти образ Невского проспекта, каким тот представлялся его юношескому сознанию. В ту морозно-оттепельную пору, в середине 50-х Невский для него символизировал новый уровень поведенческой раскованности, внутренней независимости. «Но — Невский!.. На Невском можно то, что нигде больше нельзя — и хотя здесь легче всего получить и наказание за твою дерзость, но это уже совсем другое дело — на миру и смерть красна! Сколько ярких фигур отразили тусклые зеркала на углу Невского и Литейного, фигуры страусиной стати и павлиньей окраски дерзко отражались в ней тогда. Да, мужество требовалось немалое, чтобы тогда так нарядиться. И думаю, что все же это, а не решения Политбюро, изменило нашу жизнь» (Попов 1993: 61).

Столь же семантически значимо у Попова пространство городских окраин, районов новостроек (архитектурного новояза) — но, естественно, с противоположным знаком. Здесь, среди «серых однообразных, недавно только построенных и уже потертых» кварталов «с перерытыми уже дворами, валяющимися повсюду трубами или грязными досками», в массиве цивилизации возникают трещины, щели, из которых тянет холодком небытия. Эти признаки неустроенности, расхлябанности в жизненном укладе обитателей новых районов быстро разрастаются и оборачиваются метафизическим уже хаосом, господствующим над окраинами Ленинграда, где островки обитаемости разделены пугающими пустотами, а человек чувствует себя одиноким и потерянным. «...Стены, кладбища, виадуки, где-то в глубокой бездне фиолетовые огоньки. Улица Текстильщиков, улица Носильщиков, дом одиннадцать, проспект Черта, дом один... А вот и кольцо! Только в странном месте устроено оно: вокруг нет абсолютно ничего, даже дома не маячат на горизонте» (Попов 1993: 182).

Автор шутит, каламбурит, однако в его балагурство вплетаются нотки экзистенциальной тоски и ужаса. В противопоставлении ясного центра и расплывчатой, прозрачной городской периферии оживают фольклорно-мифологические мотивы болот и туманов, стремящихся поглотить город, который возвысился, утвердился среди них.

В повести «Остров рай» городские окраины уже буквально превращаются в некий Стикс, зону, отделяющую мир живой жизни от потустороннего царства: «Какие темные пространства теперь меня окружают! Уже полтора часа тьмы, холода, пустоты — и все это в городе, который считается одной из блистающих столиц мира!.. Как далеко, оказывается, уходит пустота...» (Попов 1993: 267). Странствование по этим темным пространствам оборачивается для героя гротескно-юмористическим обозрением прошедшей жизни, в ходе которого стираются грани между реальным, воображаемым и вовсе невообразимым.

В. Попов — единственный, пожалуй, из авторов ленинградской школы, у которого присутствует сопоставление Ленинграда и Москвы. Тема эта, когда-то весьма актуальная, в советское время практически сошла на нет. Объясняется это, среди прочего, прекращением исторического соперничества двух столиц. Спор их был с административной категоричностью решен в пользу Москвы. Попов в какой-то степени возвращается к сопоставительной схеме, традиционной для П. текста, но с переменной ее ценностных полюсов. Москва для него — город динамичный, деловой, «существенный». Приятели-москвичи поражают протагониста своей кипучей энергией, целеустремленностью, свободной ориентацией в коридорах власти и (тогда еще подпольного) бизнеса.

Ленинград, соответственно, предстает городом музейным, средоточием невостремленных, пришедшихся неко времени эстетических и духовных ценностей. Здесь место чудачкам, непрактичным аутсайдерам, к которым — не без гордости, смешанной с афишированным самоуничижением — причисляет себя и протагонист. Впрочем, оппозиция эта не лишена у Попова и иронических, «перевертывающих» оттенков.

В рассказе «Друг моего друга» Москва и Ленинград сведены лицом к лицу. Герой-рассказчик знакомится с несколько загадочной личностью, столичным управленцем по имени Зот, знатоком технологии власти, виртуозно владеющим клавиатурой официальных и неофициальных влияний. В Ленинград Зот приезжает, дабы слегка развеяться, отключиться от деловых забот. В рамках организованной его помощниками и почитателями культурной программы он отправляется в Эрмитаж на престижную выставку «французов». Затем он наведывается в «храм Иоанна Настоятеля», где идет реставрация фресок Нестерова, и мимоходом устраняет препоны, задерживающие этот процесс.

Однако необъявленный поединок Москвы и Ленинграда не заканчивается абсолютным торжеством властно-делового начала, воплощенного в первой. Зота потрясает встреча с Анной Сергеевной, руководительницей реставрационных работ («Настоящая петербуржанка! Строгость! Сдержанность! И под всем этим — скрытая страсть!») (Попов 1988: 155). Всемогущество Зота не производит на нее особого впечатления, и наоборот: несовременное ее достоинство и благородство оказывают «выпрямляющее» действие на душу московского менеджера (при всех иронических обертонах, которыми аранжирована эта история).

Еще раз, в откровенно юмористическом плане, мотив сопоставления Москвы и Ленинграда возникает в повести «Иногда промелькнет». На этот раз сравнение производится по критерию открытости западным влияниям (речь идет о 60-х годах): «Москва оказалась воротами на Запад... и вот уже все, кто хотел, одевались шикарнее, чем...заграничные миллионеры... Ах — у вас власть, у вас послы! А у нас, в Питере — фарцовщики! Мы вырвались вперед! Ленинград стал экстравагантней (и криминальнее)...» (Попов 1993: 40).

В рассказах и повестях В. Попова сквозь калейдоскопическое мелькание повседневности проступают контуры города, как топоса тайны, испытания и прорыва к свободе. В этой символической модели нетрудно разглядеть черты сниженного, травестированного Петербургского мифа. Автор, как бы не ведая о «большом стиле»

петербургской литературной традиции, создает собственные пристройки, флигели, перекликающиеся с мотивами «главного здания».

Авторы ленинградской школы не слишком-то жаловали тему бытия в истории, исторических закономерностей и судеб России. Тема была изрядно скомпрометирована официальным детерминизмом. Молодые ленинградские прозаики 60-х годов, выкарабкивавшиеся из под глыб, жаждали свободы от навязчивых целеполаганий, от истории в виде регулировщика, указующего разрешенные направления движения на перекрестке.

Однако идеальный вакуум не может существовать долго. И скоро в рамках школы начали возникать собственные историософские концепции, которые с неизбежностью обращаются к образу Петербурга-Ленинграда, как в высшей степени значимого исторически объекта. Речь идет, прежде всего, о Б. Вахтине, одном из неформальных лидеров школы, и его ранней трилогии «Три повести с тремя эпилогами». Общий замысел этой трилогии (написанной явно с оглядкой на принципы и поэтику литературы 20-х годов) — дать социально-психологический срез современной городской жизни так, чтобы в нем отразились бы и диахронические закономерности российской истории.

В первой из повестей, «Летчик Тютчев, испытатель», Вахтин живописует элементарную ячейку городского пространства — дом и двор — со словесной изобретательностью и стилевой экспрессией, напоминающими о Зощенко и Платонове. Жильцы дома с их страстями и заботами представляют тут, по замыслу автора, Россию во всем — еще нерасчлененном, потенциальном — многообразии ее возможностей, контрастов и конфликтов.

Во второй повести трилогии, «Ванька Каин», социально-историческая концепция Вахтина обретает более ясные очертания, обозначается и место города в ней. «В городе — ни в каком — нет отчества; не обнаруживается... Вместо него в городе у людей общество и вроде одинаковое отчество. Дома Квартировичи. Тут заботы не о родной земле, а родном асфальте. В городе родился — отгородился. В городе-коконе, в городе-наркотике, кокаине окаянном. Тут и место для Каина» (Вахтин 1990:34).

В словесной этой игре (кокон — кокаин — Каин) — семантический стержень повести. Идеологему «город — деревня», «асфальт — почва», в ту пору только возрождающуюся в общественном сознании, Вахтин трактует здесь в почвенническом духе. Это почвенничество — форма оппозиции официальной идеологии с ее догматизмом и унифицированностью.

Заглавный герой предстает в повести в двух планах. В плоскости фабульной он — городской хулиган, гроза прохожих и покоритель женских сердец. В символическом же плане Каин — воплощение разрушительного, мятежного, «пропащего» начала русского национального характера. Он — порождение всей трагической, замешанной на крови и провокации российской истории. В главе «Родословная моего героя» Вахтин пишет: «Родила его толстая баба, сатанина угодница, от того немца Фидлера, что клялся отравить ядом Ивана Болотникова с помощью Бога и Святого Евангелия; ... вспоила его кровью царевича Дмитрия,.. пеленала в невские туманы, баюкала авоном кандалным и стоном земли. А отцами были у Каина худые арестанты и толстые баре, юродивые с Мезени и Мазепы с Украины, матросы в кожаных куртках, юнкера безусые, кулаки с обрезам и поэты с красными образами, попы с образами и палачи с высшим образованием» (Вахтин 1980: 35–36).

В фигуре Каина автор воплощает очередную вариацию «русского мифа». Широта, удадь, молодецкая сила в натуре героя извращены, подточены душевным холодом, полной нравственной индифферентностью. Мотив не востребованных или употребленных во зло сил соединяется в повести с библейской притчей о Каине-первобийце. Соперничество героя с другим персонажем, Молчаливым пилотом, за женщину кончается тем, что Каин тяжело ранит противника. Эта сцена, являющаяся сюжетной кульминацией повести, разворачивается на скупом обозначенном городском, петербургском фоне. «Луна взошла и осветила крыши, блеснула на проводах, подернула лужи льдом.

По пустынным улицам шагал Молчаливый пилот, а оттуда навстречу ему из темноты вышел Каин.

Тихо было в городе в эту ночь — позвякивали стекла в окнах на ветру, всплескивала вода в каналах, пошаркивали шаги» (Вахтин 1990: 52).

Эти «фоновые» пушкинско-достоевские реминисценции — не единственные в повести. Пронизывающие ее мотивы провокации и преступления напоминают глухо о «Петербурге» Белого, а сцена прохода Каина в сопровождении его сподвижников по городским улицам вызывает ассоциации с «Двенадцатью» Блока — тем более, что в одном из эпизодов друг Каина говорит о нем, как о святом, да и пожар ближе к концу повести герою доведется раздуть.

Нагруженная символическими значениями фигура Каина соотнесена с городом, как с топосом и соприродным ему (средоточие противоречий, искушений), и отторгающим его (начало цивилизации, упорядоченности). Образ города внезапно перемещается с периферии в смысловой центр повествования в небольшой и странной главке «Легион на Невском проспекте». Здесь Ленинград предстает продолжением Древнего Рима. В этом эпизоде, гротескно сталкивающим реалии двух эпох, являет себя имперская природа города, его прежнее величие, потерявшееся в смуте и слякоте современности.

Заключительная часть трилогии, «Абакасов — удивленные глаза», строится уже преимущественно как «петербургская повесть» (и это лишний раз свидетельствует об адогматизме авторского отношения к городу вообще и Петербургу-Ленинграду в частности). Зачин повести таков: «И вот из тютчевского двора и каинского переулка нашего великого города я выхожу наконец на улицу, а на улице светло и пусто, как на тихом озере. В одном конце этой улицы площадь, на площади колонна, а на колонне падает ангел — падает, падает и не может упасть, потому что ему не дано. И вдоль улицы навстречу мне идет человечек с запрокинутой головой... Здравствуйте, Абакасов!» (Вахтин 1990: 59–60).

Площадь, конечно — Дворцовая, улица — Халтурина, бывшая Миллионная. Вахтин не просто представляет своего героя на фоне городского пейзажа. Он, вполне в духе Достоевского и Белого, устанавливает глубинную связь между городом и участью героя. Абакасов — ма-

ленький человек второй половины нашего века, маленький скорее в прямом, чем в переносном смысле. Физическая миниатюрность, хрупкость соединяются в нем с напряженностью и утонченностью душевного мира. Драма Абакасова — в изначальном его несовпадении с жизненной нормой, естественной и пошлой. Он выбирает для себя трудный и одинокий путь, путь служения идеалу. Правда, идеал этот туманен, не вполне отчетлив и для самого Абакасова. Духовная его незаурядность сочетается с житейской беспомощностью, инфантилизмом.

Вахтин развивает в своей повести нетривиальный мотив отражения образа Петербурга в человеческой стати его жителя, более того — своеобразного симбиоза человека и города. Абакасов с его трудной судьбой и горделивой осанкой предстает неким духовным двойником, «дублером» Петербурга. Абакасов так же антиестественен, его устремленность к неведомой цели в будущем точно корреспондирует с телеологичностью Петербурга. Мотив «каменного двойника» явственно звучит, например, в следующем пассаже: «А после работы, покинув архив, Абакасов делает крюк, чтобы пройти мимо любимого своего места, где у него каждый день свидание с графом Александром Васильевичем Суворовым-Рымникским. Маленький граф стоит прекрасный, как Аполлон, на своем постаменте, такой похожий на Абакасова в своем окаменелом мужестве, при мече, щите и в шлеме, гордо выставив ногу, герой Тиддоны и Требии, Измаила и Сен-Готтарда, а такой щуплый был человек в жизни» (Вахтин 1990: 63).

Многозначителен финал повести. Встреча с «незаконнорожденным» сыном, плодом пропущенной, нецененной любви, наглядно демонстрирует герою его жизненную недовоплощенность, легковесность. И тогда автор выводит Абакасова на решающее randevu с городом. «Ранним прекрасным утром, когда мир еще спит всем миром, на улицу вышел Абакасов, неся под мышкой длинный, как мачта, предмет... Сверху вниз глядели черные атланты Зимнего дворца, обремененные ношей, смотрели укоризненно на человека необремененного... Непреклонно, подняв голову, вышел Абакасов на пус-

тынную площадь и там поставил свою матчу, развернул намотанное на нее знамя и побежал вперед, неся его над головой, как парус... Падал ангел с колонны под тяжестью креста и смотрел, как по растрескавшейся площади, бескрайней, как Тихий океан, как полушарие Земли, бежит со знаменем в руках маленький Абакасов» (Вахтин 1990: 89).

Этот гротескный акт экзистенциальной самореализации не случайно совершается в самом центре города — историческом и символическом. Герой словно сливается, совпадает с окружающей его «второй природой», общается к своему каменному архетипу, к бремени атлантов.

Трилогия Б. Вахтина демонстрирует достаточно широкий диапазон способов освоения темы города — от экспрессивной бытовой «этнографии» до символических интерпретаций, подспудно перекликающихся с парадигмами классического П. текста. Однако единственным из прозаиков ленинградской школы, вступившим в прямой и явный диалог с этим текстом, оказался А. Битов. Его роман «Пушкинский дом», получивший широкую известность, являет собой весьма специфический образец такого диалога.

В плане актуально-содержательном Битов осуществляет в романе ревизию духовно-психологического и интеллектуального статуса российской интеллигенции в свете полувекового господства Советской власти. Моделируя и анализируя варианты жизни профессорской семьи Одоевцевых, писатель приходит к весьма неутешительным выводам. Многолетнее существование в поле действия Системы обернулось серьезной эрозией личностного начала, лишило этих людей самостоятельности мышления, твердости в решениях и поступках. В особенности это относится к главному герою романа, Леве Одоевцеву, «последышу». Лева, «герой нашего времени», — воплощенная нестойкость, неуверенность, непоследовательность. Он — талант, но талант приспособляемости, мимикрии.

В этом процессе подведения итогов полувековой советской цивилизации Ленинграду-Петербургу отведена немаловажная роль. Город выполняет в романе функцию

эталона красоты и величия, на фоне которого нагляднее обнаруживается мера измельчания сегодняшних его обитателей. Петербург, представленный у Битова немногочисленными, но эмблематичными образами, являет собой великолепные декорации, в которых разыгрывается «мещанская драма», переходящая в фарс. Персонажи романа паразитируют на теле культуры (по выражению одного из них, «жрут труп русской литературы»), и одновременно «проедают» Петербург, разменивают его золото на медяки своей убогой повседневности.

Однако художественные и смысловые установки романа вовсе не сводятся к полудиссидентской оппозиционности режиму, к социальному критицизму. «Пушкинский дом» — произведение постмодернистской ориентации, с явно выраженными чертами литературной «саморефлексии», автометаописания. Лишь в перспективе весьма специфичной литературности этого произведения можно правильно оценить роль образа Петербурга-Ленинграда в нем, а также позицию автора по отношению к парадигмам П. текста.

На сюжетном и стилевом уровне в романе присутствует немало пересечений с произведениями, входящими в корпус этого текста, с характерными для него мотивами и метафорами. Некоторые эпизоды романа пребывают под знаком Достоевского, одного из главных архитекторов П. текста. Такова линия отношений Левы Одоевцева с его возлюбленными, Фаиной и Альбиной (мотивы любви, пронизанной мучительством, борьбой за верховенство и мазохизмом). То же можно сказать и об образе приятеля-антагониста Левы Митишатъева, в котором соединились черты Смердякова и «бесов». Фигура Митишатъева, зыбкая, меняющая свои очертания, вообще словно бы рождается из фантазмагорической атмосферы литературного Петербурга. В определенном смысле Митишатъев — «двойник» Левы.

Заметное место в романе занимают переключки с «Медным всадником». Однако связь эта имеет сугубо трагестийный характер. Во время «народного гуляния» по случаю октябрьской годовщины Лева взгромождается на адмиралтейского льва, дабы доказать Митишатъеву, что это совсем не тот «зверь мраморный», на котором

сизивал пушкинский герой. Затем следует бегство Левы и Митишатъева от милиционера — пародийный отзвук погони за Евгением грозного основоположника имперской государственности. Все эти эпизоды лишь демонстрируют несопоставимость экзистенциально-философской проблематики поэмы Пушкина и житейской эмпирики, образующей фабулу «Пушкинского дома».

Битов в своем романе словно бы нарочно избегает содержательного взаимодействия со смысловыми рядами, с мотивами, образами, ставшими атрибутами П. текста. Собственно же тема города у него разворачивается в своеобразном ключе. Уже в прологе возникает метафора города как закодированного текста, шифр к которому утрачен: «И пока утро дописывало это письмо, адресованное когда-то Петром «назло надменному соседу», а теперь никому уже не адресованное и никого ни в чем не упрекающее, ничего не просящее...» (Битов 1989: 5). На протяжении всего романа автор форсирует мотив несоответствия «вечного» образа Ленинграда-Петербурга, его архитектурно-культурного архетипа с сегодняшним, наличным изводом, пребывания города и его сегодняшних обитателей в разных бытийных измерениях, метафизической пустоты, покинутости города: «... утро восьмого ноября 196... года... рамывалось над вымершим городом и аморфно оплывало тяжкими языками старых петербургских домов, словно дома эти были написаны разбавленными чернилами...» (Битов 1989: 5); «И пока они вот так, от одной музей-квартиры к другой, мотались по городу..., памятников вдруг стало много, от скорости они выстраивались почти что в ряд, плечом, что ли, к плечу; город был светел, бесшумен за окном, просторен и прозрачен — покинут» (Битов 1989: 335).

Кульминации эта линия достигает ближе к концу романа, в страстном монологе, обращенном к городу Левою Одоевцевым, слившемся в этот момент с автором: «Господи, господи! Что за город!.. какая холодная, блестящая шутка! Непереносимо! но я ему принадлежу... весь. Он никому уже не принадлежит, да и принадлежал ли?... Сколько людей — и какие это были люди! — пытались приобщить его к себе, себя к нему — и лишь раздвигали пропасть между градом и Евгением, к нему не прибли-

жаясь, лишь от себя отдаляясь, разлучаясь с самим собой... Вот этот золотистый холод побежал по спине — таков Петербург» (Битов 1989: 334).

Главное в этом монологе — утверждение непостижимости, неизъяснимости Петербурга, невозможности «присвоить» его с помощью каких-либо мыслительных или поведенческих процедур. Город здесь характеризуется прежде всего фактичностью, замкнутостью в себе, отчужденной красотой. Смысл такого подхода — не только в противопоставлении «вечного Петербурга» вульгарной современности, советской действительности. Самодовлеющий, пребывающий над временем, отвергающий любые попытки интерпретации город становится в романе некой антитезой началу литературы, словесности.

С понятием литературности и литературы вообще в романе связывается представление о зыбкости, призрачности, вариативности действительности. Литература или размывает реальность — или своими стереотипами навязывает ей избыточную организованность, деформирует ее. В уста одного из своих персонажей, Модеста Платоновича Одоевцева, деда Левы, Битов вкладывает жесткие инвективы против всепроникающей литературности, против словесного половодья, нивелирующего уровни бытия и уровни ценностей. Автор выстраивает в романе триаду: старая русская культура — Пушкин — Петербург. Это связанные внутренним родством самодовлеющие сущности, которым грозит эрозия в разъедающей атмосфере бесконечных «попыток понимания», вербальных опосредований и интерпретаций.

Этим и объясняется, очевидно, отсутствие в «Пушкинском доме» существенных пересечений с семантикой и символикой П. текста. Битов уходит от социально-аналитических, провиденциальных, мистических истолкований сущности Петербурга и его связей с судьбой России или судьбами людей, его населяющих. Петербург помещается в сферу тайны и молчания. Он «задан» в романе, как внеположная реальность (причем реальность высшего порядка), нерастворимая ни в каких актах восприятия или духовного опыта его обитателей, и в то же время являющаяся для них неустранимым экзистенциальным фоном жизни и источником острых эстетических переживаний.

В то же время не подлежит сомнению важная, пусть и негативно-стимулирующая роль комплекса идей и образов П. текста в кристаллизации замысла романа, его художественной концепции. Не следует недооценивать и то обстоятельство, что на последних страницах «Пушкинского дома» оба его главных персонажа, Одоевцев-внук и Одоевцев-дед, ощущают свою неразрывную связь с «непостижимым городом», как пребывание «на краю», преддверие перехода в новое бытийное состояние. Именно такое ощущение является, согласно В. Топорову, существенным атрибутом П. текста.

В своей книге «Непостижимый город» Н. П. Анциферов писал о тенденции, проявившейся в русской литературе начала XX века: «Наряду с этими целостными и глубокими характеристиками Петербурга, создающими особую идею Петрова города, в нашей литературе возникают отдельные образы, свидетельствующие об обострившемся интересе к Петербургу, как таковому, вне системы сложных построений идей и мистических интуиций» (Анциферов 1991: 158). Суждение это в немалой мере применимо и к творчеству прозаиков ленинградской школы. По целому ряду причин они не стали продолжателями традиции П. текста в ее наиболее характерных эстетических и смысловых моментах. Представители школы не пытались создать и новый канон — нетрудно убедиться, что их конкретные подходы к воплощению образа Петербурга-Ленинграда достаточно несхожи. Для большинства прозаиков школы город представляет собой объективную данность, совокупность разнородных и интересных феноменов, вызывающих к художественному претворению.

И все же пребывание в мощном культурном и смыслозадающем поле сказывается на их творчестве. Исторические эмблемы, символы Петербурга, образные ряды и духовные парадигмы, сложившиеся в русле петербургской литературной традиции, «диффундировали» в жизненный материал их произведений, сплавлялись с ним. И если этот процесс не принес масштабных художественных открытий, то новые повороты темы, неожиданные ракурсы и решения с ним, безусловно, связаны.

Библиография

- Анциферов* 1991 — Анциферов Н. П. «Непостижимый город...». СПб., 1991.
- Битов* 1989 — Битов А. Г. Пушкинский дом. М., 1989.
- Вахтин* 1991 — Вахтин Б. Б. Так сложилась жизнь моя...: Повести и рассказы. Л., 1991.
- Гоголь* 1984 — Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984. Т. 3.
- Грачев* 1980 — Грачев Р. И. Адамчик // Эхо. 1980. № 2. С. 87–110.
- Довлатов* 1990 — Довлатов С. Д. Заповедник. Л., 1990.
- Довлатов* 1991 — Довлатов С. Д. Чемоданчик. М., 1991.
- Ефимов* 1965 — Ефимов И. М. Смотрите, кто пришел... М.; Л., 1965.
- Кривулин* 1993 — Кривулин В. Б. Охота на мамонта // Дружба народов. 1993. № 5. С. 180–185.
- Марамзин* 1978 — Марамзин В. Короткие рассказы // Третья волна. 1978. № 3–4. С. 8–25.
- Марамзин* 1981 — Марамзин В. Тяни-толкай. Ann Arbor, 1981.
- Попов* 1985 — Попов В. Г. Две поездки в Москву. Л., 1985.
- Попов* 1989 — Попов В. Г. Новая Шехерезада: Повесть и рассказы. Л., 1989.
- Попов* 1993 — Попов В. Г. Любовь тигра. СПб., 1993.
- Топоров* 1984 — Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы: (Семиотика города и городской культуры. Петербург) // Труды по знаковым системам. 18. Тарту, 1984. С. 4–29. (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 664).
- Pike* 1981 — Pike В. Image of the city in modern literature. Princenton. 1981.

КОММЕНТАРИИ

*А. Е. Барзах
С.-Петербург*

«Тоска» Анненского¹:

І. «Веселая тоска»

Интерес к слову «тоска» — я подчеркиваю, именно к слову: постараемся поменьше говорить о переживании, постараемся не апеллировать к собственному — и к вашему, не сомневаюсь, — плачевному опыту, — особый интерес к этому слову неуклонно возрастает по мере погружения в поэзию Анненского: ведь это, очевидно, одно из главнейших его слов, о чем говорит хотя бы тот факт, что у него имеется не менее четырнадцати стихотворений с «тоской» в заглавии — от сравнительно традиционно звучащих «Тоски кануна» или «Тоски вокзала» до более экзотичных «Тоски медленных капель» или «Тоски белого камня». И последнее стихотворение Анненского, стихотворение-эпитафия, его «последняя трагедия», посвящено именно ей, Тоске, недоумелой и странно веселой «моей Тоске», которая, как полагает поэт, одна только и останется меж нас, когда «восковой в гробу забудется рука» и «травы сменятся над капищем волненья».

Анализируя семантику «тоски» Анненского, мы сталкиваемся с целым рядом слов, смысл которых не менее индивидуален и специфичен, и только «расшифровав» эти слова, мы сможем понять и саму «тоску». Впрочем, верно и обратное: «тоска» Анненского пронизывает собою все «главные» его слова, и без нее мы вряд ли продвинемся в их прояснении. Выйти из этого круга можно лишь войдя в него — начав с любого места, с любого слова, своей странностью, необычным соседством провоцирующего особенно пристальное вглядывание. Начнем именно с такого странного соседства — с разрушительного финального аккорда — с последних строчек «Моей Тоски» — последнего стихотворения Анненского: «...Всегда веселая, она моя тоска» — распутывать клубок, искать выход из лабиринта и впрямь лучше с конца.

Что же это за нелепая веселость — у Тоски? Ключ к этому странному (чтобы не сказать больше) веселью — это при исчезнувших-то или покалеченных детях («...Не смолк и первый стих,/Как маленьких детей у ней перевязали,/Сломали руки им и ослепили их») — дан несколькими строчками раньше: «у ней для всех улыбки». Семантика «улыбки» у Анненского достаточно своеобразна; она и поможет нам разобраться с «веселостью» Тоски. В письме Н. П. Бегичевой от 31.12.1908 Анненский вполне определенно связывает «улыбку» с «банальностью»: «Как глуп я был в сетованиях на банальность романсов, на эти муки и улыбки, похожие между собой, как... красавицы «Нивы». Что увидишь ты, гордец, в венецианском зеркале, кроме той же собственной, осточертевшей тебе... улыбки?» (Анненский 1979: 484). Та же связь просматривается и в стихотворении «О нет, не стан», где «влажный блеск малиновых улыбок» появляется в непосредственной близости от «банально-пестрой залы» и Скуки. При этом «мука», не только рифмуемая здесь со «скукой», но и находящаяся в поле ее семантического притяжения («грязь и низость — только мука...»), в письме Бегичевой оказывается почти синонимична «улыбке»: и та и другая отнесены к разряду «похожих между собой» романсных банальностей. Не говоря уже о неотторжимой вплетенности «муки» в «текст Тоски» Анненского (начиная с характерного перевода Тоски-Angoisise Бодлера из его «Сплина IV» «Мученьем»), сама эта похожесть, это единообразие «мук и улыбок» приводят нас к тем же Тоске и Скуке (мотив повторения — «тоска повтор» — является одним из определяющих в построении соответствующих мифологем у Анненского — будь то «сладостный гашиш» однообразного узора обоев («Тоска»), «постылая знакомость» города («Тоска белого камня») или «тоска медленных капель»; см. также: Тростников 1991). Близкая ситуация и в стихотворении «Утро»: «И банальный, за сетью дождя/Улыбнуться попробовал День». Подчеркнем, что всего лишь соположенность, скоррелированность «банальности» и «улыбки» в стихотворениях «О нет, не стан» и «Утро» становится значительно весомее на фоне цитированного выше «письма об улыбке», однозначно ассоциирующего эти два слова. Дальнейший анализ еще более убеждает нас в принципиальном значении обнаруженной корреляции, одновременно расширяя и углубляя соответствующее смысловое поле. Так, у «старых эстонок» одноименного стихотворения вырывается весьма симптоматичное пожелание «улыбаться друг другу любовней», обращенное к «палачу с палачихой» — крайним выразителям смертельной будничности существова-

ния. Не менее характерно, что переход от «мистической и музыкальной грезы» буддийского священнодействия к светской «банальности» («Буддийская месса в Париже») сопровождается появлением «улыбок» не только у «чуждых тайне» зрительниц («над улыбками спускалися вуали»), поспешающих на «тривиальные» оперные и оперетточные спектакли («Маскотту и Кармен»), но и у самого вышедшего из транса и вновь ставшего обычным и светски любезным «базальтового монгола» («монгол с улыбкою цветы нам раздавал»). Обратный в каком-то смысле переход от унылой будничности вагонного выяснения отношений к отрешенному созерцанию, к погружению в «не-я» (стихотворение «В вагоне») сопровождается отрицанием не только самого этого разговора («побудем молча...»), но и все тех же «банальных» улыбок («... без улыбок»), всецело принадлежащих этому, посюстороннему — по эту сторону стекла — миру. Странная «одна улыбка», завершающая стихотворение «Сумрачные слова» («Лишь сумрачным словам отныне мы улыбкой / Одною улыбаться будем»), имеет явно «послепереломное» значение и противопоставлена вместе с «сумрачными словами» — опоздавшему «жаркому лучу» («златящемуся» — это как бы «умирающая нота» несвершившегося Преображения — подробнее о «несвершающемся Преображении» и «послепереломном мире» у Анненского см. - *Барзах* 1995: 164 – 255). Обратим также внимание на прилагательное «сумрачный», весьма уместное в разговоре о чем-то тусклом, усредненно-неярком — банальном. (Ведь и сама «улыбка» — это нечто переходное, промежуточное — и не смех, и не серьезность). И та же «улыбка», как знак послесмертности, появляется и в «Прерывистых строках»: «Губы хотели любить горячо, / А на ветру / Лишь улыбались тоскливо... / Что-то в них было застыло, / Даже мертво...» — где «улыбка» наконец напрямую, а не через «скуку», «банальность», «муку» и т.п. соединяется с «тоской» — и, заметим, со смертью — так же, как и в «Моей Тоске». На этом фоне «серенькая» улыбка (а вместе с ней и «веселость») у послепереломной, смертной Тоски последнего стихотворения Анненского становится вполне уместной.

Напомним, что семантика «будничности», «банальности» у Анненского отнюдь не исчерпывается традиционно романтической концепцией «филистерского» мира, противопоставленного «идеалу», «поэзии», «гению» (хотя, несомненно, несет на себе отпечаток этой концепции). «Вещный мир» поэзии Анненского, поэзия Анненского как «поэзия будничных слов» — уже эти широко известные дефиниции демонстрируют далеко не однозначное положение соответствующих

категорий в его поэтическом мире. Более того, «банальность» и «будничность», как видно из тех же дефиниций, парадоксальным образом оказываются в самой сердцевине поэзии Анненского. (Да ведь и в «письме об улыбке» говорится об «откровении», прозреваемом как раз в «банальности» романа, о «целом мире», таящемся как раз в этих «муках и улыбках»).

Анненский не может, «да и вовсе не хотел бы уйти от безнадежной разоренности» своего «пошлого мира» (Анненский 1979: 138) — вот еще одно важнейшее слово из того же семантического гнезда: «пошлость», которая, по Анненскому, может становится «прекрасной» и даже «мечтой». Но ведь и Тоска его последнего стихотворения, как указывала еще Ахматова, теснейшим образом связана с поэзией: в четвертой строке этого стихотворения, как она вполне справедливо полагала, отражен предсмертный конфликт Анненского с С. Маковским, когда по вине последнего дважды переносилось печатание подборки стихов стареющего «начинающего поэта» во вновь организованном журнале «Аполлон». В этом контексте изуродованные «маленькие дети» Тоски ассоциируются со стихами, а она сама, надевающая на себя венки и собирающаяся в этом венке петь — с Музой (эти ассоциации, при всей их обоснованности, ни в коей мере не должны восприниматься слишком буквально). Таким образом, «банальная улыбка» Тоски-поэзии Анненского («поэзии будничных слов») предстает перед нами как не только уместная, но и глубоко обоснованная ее характеристика. Тем более, что сама эта Тоска весьма «вульгарна» и без того: «у ней порочный вкус». И вдобавок еще этот пошловатый венок из «вянущих азалий», и верх безвкусицы — «сладчайший Иисус» в уголке...

Но как раз последняя деталь позволяет дополнить данную только что интерпретацию «улыбающейся Тоски» Анненского. Речь идет о несомненной соотнесенности стихотворения Анненского со знаменитой статьей В. Розанова «О Сладчайшем Иисусе и горьких плодах мира», прочитанной в качестве доклада на одном из заседаний Религиозно-философского общества. Уже само употребление весьма нетривиального для интеллигентской среды эпитета Иисуса — «Сладчайший», в то время, когда и доклад (1907 г.), и статья (1908 г.) Розанова были еще на слуху, для современника было, по-видимому, недвусмысленным сигналом цитатности. Связь «Моей Тоски» с выступлением Розанова косвенно подтверждается и известным свидетельством М. Кузмина о произошедшем у него с Анненским в тот день, которым датировано стихотворение, разговоре «за безлюбовь и христианство» (см., напр., приме-

чания в кн.: Анненский 1990: 576). Слово «безлюбая», субстантивированное в записи Кузмина, — одно из ключевых у Анненского («Моя ж безлюбая — дрожит, как лошадь в мыле!»): яркий, с элементом вульгарности, неологизм, дополнительно акцентированный антитезой. Это слово было сразу же замечено и подхвачено его читателями: и Вяч.Иванов, и М.Волошин не преминули проэксплуатировать «безлюбовость» в своих толкованиях творчества Анненского. Совпадение этого ключевого слова с обозначением Кузминым темы беседы с Анненским накануне написания им стихотворения служит достаточным основанием, чтобы учесть эту беседу в качестве одного из источников «Моей Тоски» (что и делается во всех комментариях, первым из которых можно считать посвящение этого стихотворения Кузмину, вписанное, по-видимому, Кривичем).

Но свидетельство Кузмина (точнее, второе его слово — «христианство») позволяет отчетливее разглядеть еще один «источник»: ведь именно «безлюбовость христианства» — это одна из центральных тем розановской статьи об «Иисусе Сладчайшем». В ней утверждается «...несовместимость влюбления и Евангелия»; «любовь, влюбление» для Розанова «не инкрустируются» в Евангелие (Розанов 1994: 419, 423). Замечательно, что один из основных мотивов начальной части статьи — это мотив «веселья» и даже прямо «улыбки»: «Христос никогда не смеялся... Я не помню, улыбался ли Христос». Чуть дальше Розанов вновь употребляет то же слово: «Не будем обманываться "лилиями полевыми"». Это во всяком случае не ботаника и не садоводство, не наука и не поэзия, а только схема, улыбка над землей» (Там же: 419). Причем, как видим, употребляет он это слово почти в противоположном прежнему смыслу — важен сам факт его сохранения в поле семантического притяжения этой статьи, а не только и даже, возможно, не столько те конкретные смыслы, которые ему здесь сообщаются — эта противоречивость была бы актуальна, вздумай Анненский хоть сколько-нибудь задаться целью иллюстрировать или оспаривать те или иные положения Розанова — нам важнее найти точки контакта, чем линии интерпретации. В заключительной части статьи центральным становится традиционный для Розанова мотив христианства как религии смерти: «Христос — вождь гробов... всеобщее погребение мира в Христе... Смерть — вот высшая скорбь и высшая сладость...» (Там же: 426). Излишне напоминать, сколь значима тема смерти (и текстуально, и экстратекстуально) для предсмертного стихотворения Анненского. (Любопытно, что Розанов для характеристики смерти подбирает типично ан-

ненское слово: «смерть-истома», «... в скорбях истома таинственной эстетики». Если учесть, что «истома», «томление» нередко у Анненского — да и в общезыковом контексте — являются синонимами «тоски», то здесь, через текст Розанова, происходит еще более прочное сцепление тоски и смерти: отнюдь не бесполезный в общем «тексте Тоски» штрих.)

Но странные — и становящиеся все таинственней — параллели на этом не кончаются. В самом конце статьи, рассуждая о «красоте трагедии», Розанов вдруг роняет один из типичных своих «провокационных» вопросов: «Не здесь ли секрет жертвы детей Богу?» — а ведь именно гибель детей (пускай и метафорическая) — это центральный «эпизод» «Моей Тоски» Анненского. Наконец, даже словечко «недоуменье» — один из важнейших рефренов стихотворения Анненского — всплывает в тексте Розанова: «Светские недоуменья, так сказать, катятся по обручу метафизики». Рассматривая связь «Моей Тоски» Анненского со статьей Розанова нельзя также сбрасывать со счета интимно-напряженную заинтересованность Анненского поэтикой Гоголя и тайной его смерти (см. статьи Анненского «О формах фантастического у Гоголя», «Художественный идеализм Гоголя», «Эстетика "Мертвых душ" и ее наследье», «Нос», «Портрет», «Символы красоты у русских писателей» и др.) — а именно эти темы стали основным материалом рассуждений Розанова в рассматриваемой статье (не забудем при этом, что именно Гоголь — один из центральных персонажей «текста Тоски» Анненского, и именно его имя возникает в работах Анненского в связи с темами «пошлости», «банальности», оказавшимися ключевыми и при «расшифровке» семантики «улыбки»).

Чем обогащает семантику «веселой Тоски» проведенное сопоставление? И вообще, что оно и ему подобные «источниковедческие» экзерсисы дают для понимания, переживания самой поэзии? На первый вопрос ответить проще: веселость, улыбка у Розанова — это составные части Мира Божьего, куда на равных правах входит и искусство, и красота вообще, и любовь, и всяческое радование (ср. там же: «...литература, как игра, шалость, улыбка, грация, как цветок бытия человеческого...»). И хотя «улыбка Тоски» жалка, а отнюдь не радостна, и веселье ее более, чем подозрительно, отнесение Розановым улыбки и веселья к «миру, желанному миру», к тому, что по эту сторону стекла, смерти, религиозного экстаза — вполне согласуется с аналогичными, рассмотренными нами выше дистрибуциями самого Анненского и углубляет их. Соотнесение текстов Анненского и Розанова неожиданно вводит стихотворные строки в контекст актуальной религиозно-фило-

софской проблематики, которой сам Анненский был демонстративно чужд, но которая в действительности оказывается скрыта в его совершенно не философских, казалось бы, строках (в этой не-непосредственности все дело: сказаться может и, по сути, должно все, в чем ты живешь, чем живет окружающий тебя мир, а вот сказать без ущерба для слова можно — и должно — отнюдь не все). Что касается вопроса о смысле таких формальных сопоставлений, то, что бы мы ни говорили, прямого смыслового проникновения розановского текста в текст Анненского, которое могло бы служить основанием лексических и тематических параллелей, обнаружить невозможно: «сладчайший Иисус» Анненского — это не символ, не идея, даже не переживание чего-то сверхпрекрасного, на фоне чего может «прогоркнуть мир» — как у Розанова — но всего лишь «образок в углу», в полном соответствии с «вещной поэтикой» Учителя акмеистов. И все же такое основание имеется — только не в сфере прямого смысла, «содержания», а в сфере переживания, причем не того, о котором говорится в тексте Розанова, а того, что высказывается самим текстом — что вполне адекватно стилю чтения-переживания Анненским чужих произведений, продемонстрированному им в «Книгах отражений». Речь идет об остром и болезненном переживании в статье Розанова отчужденности друг от друга двух чад Бога-Отца: Мира и Иисуса. Это чувство отчужденности, оторванности, чужести — чувство невозможности истинного контакта с миром, ненужности и неловкости — недоумелости — столь определяюще для всего мировосприятия Анненского, что прочитываемая под таким углом зрения статья Розанова становится глубоким, необходимым и смысловорасширяющим комментарием к стихотворению «Моя Тоска» — пускай розановское переживание относится скорее не к человеку и миру, а к Богу и Миру: по сути, речь идет о том же самом.

II. «Зеленая Скука»

Скука — это общераспространенный синоним тоски, точнее, один из важнейших компонентов значения этого слова. Близость этих слов зафиксирована множеством поэтических текстов (Карамзин: «... чтоб красавиц лишь заставить / От скуки и тоски зевать»; Пушкин: «По дороге зимней, скучной... То сердечная тоска... Скучно, грустно... путь мой скучен» и т. п.). Однако, разбираясь со смысловыми связями «тоски» Анненского, пытаюсь реконструировать некий «текст Тоски», мы не должны ничего принимать на веру, то есть должны стремиться до минимума сократить апелляции к «общерас-

пространенности»: поэт, создавая свой собственный словарь, деформирует и даже разрушает привычные связи, создает новые, просветляя рутину языка. Так, для Тютчева, например, «скука» отнюдь не синонимична с «тоской» (представим себе такие, например, строчки: «Скуки час невыразимой... Все во мне и я во всем»), а Вяч. Иванов вообще считает эти понятия антонимами и категорически возражает против их смешения, которое он вполне справедливо обнаруживает и у Пушкина, и у Достоевского (Иванов 1979–1986, IV: 329, 336–341).

«Скука» Анненского, напротив, тесно связана с «тоской» в соответствии с его общей установкой на «естественный» язык («будничное слово»), а не на язык искусственно-правильный, который составляет и средство, и цель для Вяч. Иванова. Таким образом, сама «тривиальность» соотнесения «скуки» и «тоски» становится в рамках поэзии Анненского (в ее антиномичном по отношению к поэзии Вяч. Иванова положении) фактом отнюдь не тривиальным и само это соотнесение требует отслеживания («доказательства») в конкретных поэтических текстах.

Жесткая скоррелированность «скуки» Анненского с «тоской» зафиксирована, например, в стихотворении «Идеал», в котором «Скуки черная зараза» третьей строки предшествует обороту «тоску привычки затая» симметричной ей строки шестой («зараза» Скуки вполне идентифицируется с «гашишем» однообразного узора обоев и «отравой» глянца мух стихотворения «Тоска», равно как и с «одурью» «Тоски вокзала» и «Тоски белого камня», а «постылый ребус» последней строки «Идеала» напоминает вид «постыло-знакомый» «Тоски белого камня» и «постылые ноты» «Будильника», вплетая и эти строки в узор темы привычной повторяемости и опостылевшего однообразия, столь важный в «тексте Тоски» Анненского — да ведь и в «Идеале» говорится о «тоске привычки»). Та же скоррелированность делает вполне естественным появление выражения «скуки липкое жало» в стихотворении «Тоска вокзала». Не менее убедительно взаимозависимость «скуки» и «тоски» Анненского демонстрируется его переводами. В окончательном тексте перевода сонета Верлена «Томление» первый вариант последней строки «и беспредметная, но адская тоска» сменяется строкой «и скука желтая с улыбкой inferнальной». Та же взаимозаменяемость засвидетельствована и разными переводами четвертого «Сплина» Бодлера: Анненский в отличие от большинства своих коллег передает *eppui*-скуку этого стихотворения как «тоску» (он сохраняет за *eppui* Бодлера перевод «тоска» и в «Искуплении»: «... Тоска, унынье, стыд / Терзали вашу грудь?», соблюдая тем

самым столь важное для «Цветов зла» «терминологическое» единство). Здесь есть, правда, одна важная деталь: рассматривая переводы из Бодлера и Верлена, следует говорить не столько об эквивалентности «тоски» и «скуки», сколько о промежуточном между «тоской» и «скукой» положении французского слова *ennui*. Многие черты французской *ennui*-скуки еще с пушкинских времен были заимствованы именно русской «тоской», и потому варианты, предлагаемые Анненским, вдвойне обоснованны.

«Тоска» Анненского вообще формировалась под сильнейшим воздействием поэзии Бодлера и ее главной героини Скуки-*Ennui*. Именно «Сплины» Бодлера, четыре стихотворения под идентичными именами — кульминационный пункт основного раздела «Цветов зла», раздела «Сплин и идеал», вкуче с его же «Парижскими сплинами», и послужили, по-видимому, толчком к трансформации слова «тоска» у Анненского в особое «заглавное», почти даже «жанровое» слово («Тоска кануна», «Тоска припоминания», «Тоска отшумевшей грозы» и т. д.). Тем внимательнее следует отнестись к появлению Циклопа Скуки в стихотворении «В открытые окна»: помимо прозрачной аллюзии на «Одиссею», проясняющей смысл псевдонима Ник. Т-о, которым скрыто авторство «Тихих песен» и делающей этот псевдоним необходимой частью текста книги, а не только надписью на обложке, Циклоп Скуки вполне соотносим с «утонченным чудовищем» *Ennui*-Скуки «Вступления» к «Цветам зла». Симптоматично здесь и сохраняющееся тяготение к «заглавности» — «чудовище» Анненского отсылает к автоэпиграфу-*вступлению* «Из заветного фиала», прямо подписанному одиссеевым псевдонимом, а «чудовище» Бодлера является главным героем «Вступления» к «Цветам зла» (не говоря уже о заглавных буквах самих Скуки Анненского и *Ennui* Бодлера).

Замечательное описание «скуки», служащее ключом к целому ряду образов Анненского, содержится в его письме к Е. М. Мухиной из Вологды от 19.05.1906 г. «Боже мой, как мне скучно ... <...> я написал три стихотворения и не насытил этого зверя, который смотрит на меня из угла моей комнаты зелеными кошачьими глазами <...> Знаете ли Вы, что такое скука? Скука — это сознание, что не можешь уйти из клеточек словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого «как все»... Господи, хоть бы миг свободы, огненной свободы, безумия... Но эти клеточки, эта линованная бумага и этот страшный циферблат, ничего не отмечающий, но ничего еще никому не простивший...» (Анненский 1979: 465).

Отмеченная выше зависимость Скуки-Тоски Анненского от *ennui* Бодлера дополнительно подтверждается появлением имени французского поэта в этом же самом «письме о скуке», в письме, откуда тянутся важные ниточки и к лейтмотиву «однообразного узора», и к теме часов, и к мерному однотонному звуку, роль которого здесь отдана «назойливой меди» колокольного звона. Имя Бодлера возникает как раз в связи с этим звоном: «Молчи, медный... Я не Бодлер... И ты ничего не проклинаешь...» (Там же: 465). Это прямая аллюзия на четвертый «Сплин», переведенный Анненским: «Колокола завывали и гудят, / И к небесам проклятья их летят». Колокол — это вообще достаточно характерный для Бодлера персонаж: колокольный звон звучит и в первом «Сплине», прозаическое переложение которого занимает важное место в статье Анненского «Что такое поэзия», а стихотворение «Надтреснутый колокол» (первоначально также именовавшееся «Сплином»), переведенное Анненским, вообще целиком этому звону посвящено. Ненасытный Зверь Скуки из письма Е. М. Мухиной — это также вполне бодлеровский образ, вновь вызывающий в памяти «Вступление» к «Цветам зла». Но вот «зеленые глаза» этого зверя вызывают ощущение некоей «текстовой аномалии»; кажется, и это предчувствие нас, как мы увидим, не обманывает, что здесь скрыто нечто большее, чем всего лишь прихотливое «опредмечивание» переживания.

В самом деле, «зеленый» для Анненского — это не просто обозначение цвета, но и сгусток смысла; это слово из «словаря Анненского» и мы не сможем его адекватно понять, не проанализировав ряд соответствующих контекстов.

Скука впервые встретилась нам в стихотворении «Идеал» — и в нем же мы замечаем и некую «зелень» («... среди зеленолицых») — зеленый цвет лиц посетителей библиотеки имеет, конечно, тривиальное бытовое объяснение. Но ведь и у кошки в углу гостиничного номера действительно были зеленые глаза — не следует слишком всерьез принимать подобные псевдообъяснения. Отсутствие их и впрямь делало бы текст не более, чем ребусом — в том-то и задача, чтобы он становился прекрасно и загадочно двойственен. Скука, однообразие, одурманивание нередко связывается Анненским с картами (ср. «роковую скуку... игры в преферанс» — «*ennui fatal de... jeu de preference*» (Анненский 1979: 462)). Одна из самых гневных инвектив Анненского против карт — это «Ямбы» из «Трилистника проклятия». Там мы встречаем «отравленные» картами ночи, карты «дурманят» (а мотив «дурмана-одури-отравы» является, как мы увидим, одним из центральных в «тексте Тоски» Анненского; напрямую он связан

и с «зеленью»). И, наконец, своего рода ключ к разгадке семантики «зеленой скуки»: «Зеленое сукно — цвет малахитов тины». Перифраза зеленого цвета в виде «малахитов тины», видимо чем-то привлекала Анненского, и он употребил этот образ по крайней мере еще дважды: в стихотворении «Конец осенней сказки» («В малахиты только тина / Пышно так разубралась») и в письме А. В. Бородиной от 15.06.1904 («Есть слова, которые манят, как малахиты тины, и в которых пропадаешь... Для меня такое слово "музыка"»). Здесь то же сочетание высокого (малахиты) и низкого (тина), то же прозрение Красоты в «грязи и низости», что является одной из доминант «поэтической идеологии» Анненского. Особое пристрастие Анненского к этому словосочетанию, видимо, не в последнюю очередь объясняется его лексической парадоксальностью, даже вычурностью. Не забудем также, что речь идет о болоте, символе «мучительного, засасывающего однообразия» (Анненский 1979: 121) — «малахиты тины» оказываются сопричастны и «одури» (одурманивание в форме погруженности, поглощенности), и «невозможности» (невозможно вырваться из опутанности вязью, паутиной, тиной; ср. те же самые мотивы «письма о скуке»); и даже обыденные коннотации «болота» говорят о скуке, пошлости, усредненности.

Точно так же, как и в «Ямбах» зелень возникает в связи с картами и в стихотворении из «Тихих песен», где она вынесена даже в заглавие, подкрепляя тем самым наши догадки о символическом значении зеленого цвета для Анненского: «Под зеленым абажуром». Любопытно, что эта пара стихов о картах («Ямбы» и «Под зеленым абажуром») как бы окружает своих «героев» зеленью и сверху (абажур), и снизу (сукно), замыкая их в круге этой всеохватывающей отравы («в тоске безысходного круга» — «Тоска миража»). В стихотворениях «Электрический свет в аллее» и «Первый фортепьянный сонет» зеленый цвет листвы, луны вновь опьяняет, одурманивает («Ее пьянит зеленый чад», «Упившись чарами луны зеленолицей»). После этих замечаний мы уже иначе будем смотреть как на странные «зеленые свечи» «Киевских пещер», так и на вполне, казалось бы, реалистичный «флаг линияло-зеленый» «Тоски вокзала». И уж совсем замечательна в этом отношении «ядовито-зеленая улыбка наступившего рассвета» из стихотворения в прозе «Сентиментальное воспоминание»: «улыбка», «зелень» и «яд», столь важные в «тексте Тоски» Анненского, соединяются в едином образе, еще прочнее сцепляя между собой и наши комментарии, первый из которых был посвящен «улыбке Тоски», второй — «зеленой Тоске», а третий будет касаться, в частности, «отравы Тоски»

(Заметим в скобках, что вся эта семантическая вязь призвана как бы обновить тривиальный фразеологизм «тоска зеленая».)

Итак, «зеленый цвет» у Анненского связан с мотивом «отравы-дурмана-одури» и с темой карт, которая, как мы видели, напрямую соотнесена со «скукой». Но и непосредственно сам мотив «одури», вне зависимости от дурмана «карточной скуки», связывается у Анненского со «скукой», например, в «Трактире жизни»: «На губах — отравы злости, / В сердце — скуки перегар <...> Алкоголь или гашиш?» — или в «Идеале»: «Скуки черная зараза». Таким образом, «зеленые глаза» скуки из письма Е. М. Мухиной — это отнюдь не случайная (вернее, не только случайная) характеристика, спровоцированная бытовым впечатлением; поэтический смысл самоорганизуется, не особенно считаясь с авторскими намерениями.

III. «Отрава аромата»

Коль скоро речь зашла о мотиве «одури», остановимся на нем и на его месте в «тексте Тоски» Анненского несколько подробнее, хотя бы перечислив важнейшие для его понимания контексты (см. также: *Аникши* 1988). Помимо стихов, связанных с картами, «Трактира жизни», «Идеала» — это и «Тоска» с «отравой глянца мух» и «сладостным гашишем» узора обоев; и «Тоска вокзала» со знаменитой «одурью» полосатых диванов; и «Тоска белого камня» с ее «одурью», сопрягаемой с «узором», «трафаретом» и бессмысленным однообразием каменной белизны; и «Сентиментальное воспоминание», бесповоротно ставящее «одурь» в перечислительно-уравнивающий ряд с «тоской» («...ведь это же одна тоска, одна одурь, один надрыз»). Добавим сюда «Умирание» («И уйти бы одуренным / В одуряющую ночь») и «Офорт» («... только ядом долгих зим»: здесь «дурман» соотнесен с засасывающим однообразием «того, что близится» («долгих зим») после мимолетности осеннего закатного мига). Любопытно также сочетание «отрава бесплодных хотений» из «Петербурга», где «отрава» связывается с «хотением» («желанием»), вновь оказываясь тем самым в непосредственной близости от «тоски».

Приведенная выше цитата из «Петербурга» служит своего рода медиатором между «дурманом», сопряженным «скуке», и совсем, казалось бы, иной «отравой», что появляется в стихотворении «Мухи как мысли»: «Я хотел бы отравой стихов / Одурманить несносные мысли» (ср. аналогичное сравнение писания стихов с «запоем» из «Третьего мучительного сонета»). Такое противоречие, непоследовательность, невыдерживаемость точных соответствий — отнюдь не редкость в пос-

тоянно срывающейся, амбивалентной поэзии Анненского. Более того, эта «ошибочность», столь характерная для естественного языка, составляет одну из важнейших ее особенностей. И если сочетание «скука поэзии» и впрямь кажется нелепым, то выражение «тоска поэзии» более чем естественно рядом с Тоской-Поэзией предсмертного стихотворения Анненского «Моя Тоска» (см. подробнее в первой заметке-комментарии). В этой семантической перспективе «дурман» и «запой» стихотворства приобретают новую, глубокую осмысленность.

Имеется еще один нетривиальный обертон мотива «дурмана», требующий особого рассмотрения, поскольку он уходит чуточку в сторону от уже неоднократно пройденных тропок семантического лабиринта с монстром «тоски» в его центре. Я имею в виду слово «аромат». Ранее (в работе «Такой») мы уже обращали внимание на вычурность и даже нелепость сочетания «ароматы в сердце», возникающего в стихотворении «Тоска мимолетности» («... но в сердце, где ни слез, ни струн, ни ароматов»); это сочетание служит прекрасным образчиком особого оттенка риторичности Анненского, возникающего в не вполне мотивированном сочетании слов. Всегда не лишне задать себе вопрос: действительно ли перед нами просто очередная «небрежность», «неровность» Анненского, не требующая более, чем стилистической оценки, или это истинная «текстовая аномалия», понуждающая к выходу в интертекст. (Вопрос, конечно, лишен смысла: оба ответа заведомо «правильны».) Нелепость «сердечных ароматов» превосходит, пожалуй, всякие пределы, тем более, что соседние «слезы» и «струны» обладают смягчающим фразеологическим оправданием («слезы в душе», «струны души» и т. п.).

Объяснение этой «аномалии» действительно обнаруживается в переводе стихотворения Леконта де Лиля «Негибнущий аромат», сделанном Анненским. В этом стихотворении сердце сравнивается с «фиалом», заполненным любимым существом, заполненным любовью — «дивной влагой», соотносимой с розовым маслом. Близость была недолгой, и теперь: «Сердцу любви не дано, — / Но, и меж атомов атом, / Будет бессмертно оно / Нежным твоим ароматом». Образ «Тоски мимолетности» исчерпывающе разъяснен: «аромат в сердце» — это воспоминание об ушедшей любви, если допустимы столь плоские и однозначные формулировки. Никакое объяснение, конечно, не в силах ликвидировать непосредственное переживание несообразности этого сочетания, однако, как мы в очередной раз убеждаемся, не все так однозначно с мнимой «внесемантичностью» Анненского — вернее, с «первым впечатлением» его «внесемантичности».

Присмотримся внимательнее к самому мотиву «аромата». О том, что «аромат» для Анненского является своеобразным обертоном «дурмана», свидетельствуют его стихотворения, посвященные лилиям: «... с тех пор в отраве аромата» (цикл «Лилии», «Второй мучительный сонет»); «... и от яду на мгновенье / Знанием кажется незнание» («Зимние лилии»). «Аромат» вообще, по-видимому, связан для Анненского, прежде всего, с образом лилии: в стихотворении, озаглавленном «Еще лилии», он вновь вспоминает именно этот атрибут данного цветка, причем в качестве едва ли не самого ценного из «впечатлений бытия»: «Одной лилеи белоснежной / Я в лучший мир перенесу / И аромат и абрис нежный». Наконец, есть стихотворение, буквально так и озаглавленное: «Аромат лилеи». В нем в обычной для Анненского манере усугублять до предела уже имеющуюся «неразрешенность разнозвучий» говорится нечто по видимости прямо противоположное: «Аромат лилеи мне тяжел, / Потому что в нем таится тленье» — хотя, вспомнив, что «аромат» (в качестве «дурмана») так или иначе оказывается сопрячен «тоске», мы поймем, что эта двойственность, эта подточенность и обреченность, эта близость к смерти и не могли в том или ином виде не всплыть и для «аромата лилеи»: ведь и сама поэзия — это одновременно и счастье, и отравка; и сама тоска — это и ожидание Преображения, и выматывающая однозвучность медленных капель. Показательно, что в стихотворении «Еще лилии», завершающем в основном корпусе текстов Анненского тему «аромата», содержится слово, которое можно рассматривать как неявную отсылку к «ключу» этого «ребуса» («ароматы в сердце»): «... уносит атом бытия». Слово «атом» достаточно экстравагантно для поэтических текстов начала века и потому вполне может восприниматься как намек на «меж атомов атом» из «Негибнущего аромата» Леконта де Лиля в переводе Анненского. Мы вновь оказываемся в двусмысленном положении, поскольку стихи Анненского кишат такого рода «аномалиями», то есть необычными, редкими словами, чтобы в одном из них — и далеко не самом «странном» — подозревать цитату. Разве что как раз эта «недостаточная странность» и может дать какую-то зацепку. «Атом» фонетически, артикуляционно совершенно бесцветен в отличие от типичных лексических аномалий Анненского вроде «эшафодажа», «анкилозов» или «агента бюро»; он не актуализирует того специфического номинационного переживания, носителями которого становятся настоящие «термины». Слово «атом» недостаточно аномально для того, чтобы перестать быть текстовой аномалией и превратиться в «норму» — норму Анненского. Каламбурная парадоксальность этого суждения на-

столько в духе «бессвязной логичности» Анненского, что позволяет подозревать его справедливость.

IV. Выцветшее золото

Зеленый — не единственный из «значащих» цветов у Анненского. Не меньшее (а в «Кипарисовом ларце» даже большее) его внимание привлекает цвет желтый. В «Тихих песнях» Анненский еще слишком заворочен золотом солнечных лучей и потому самостоятельная тема «желтой тоски» там значительно приглушеннее: «Златится горняя лампада» («Листы»; золото здесь напрямую соотносено как с «горним», то есть Божественным, Светом, так и с символизирующим этот Свет сиянием церковного убранства); «от золотого зноя хмелен» («В открытые окна»; здесь уже можно усмотреть намек на грядущее снижение золотого — золотой зной «опьяняет», причем, не кого-нибудь, а Циклопа Скуки); «...в минутном млеет позлащеньи... пыльно-зыбкой позолотой... златим огнем... в золотом обмане мая... синева, / Его златившая...» («Май»; здесь с золотом ассоциируется «счастье», хрупкое и мимолетное); «из чаши ливней золотых» («Сонет»; это вновь солнце, животворящее и освежающее); у Дня — золотые одежды («Еще один»); отсвет погасшего Дня — языки каминного пламени — это «золотые змеи» («Падение лилий»); наконец, прощальный луч уходящего Дня — это золотой локон серафима, вновь указующий на «горние» коннотации золота («Тоска возврата»). Отметим, что здесь «пыльно-зыбкая позолота» умирающего дня вливается в «гамму вечера» «тоскующею нотой»: таким образом и «золото» — цветовой символ предпереломного мира — оказывается сопричастно «тоске»; «тоска» Анненского не только «зеленая», но и «золотая», она родственна не только *ennui*, но и *Sehnsucht*.

В «Кипарисовом ларце» «золота» почти нет, а желтизна отчетливо и даже навязчиво ассоциируется со смертью — от прямых сочетаний «Вербной недели» («В желтый сумрак мертвого апреля») и «Серебряного полдня» («Стал даже желтее туман, / Стал даже желтей и мертвей он») до основной цветовой тональности «Баллады», стихотворения специально Смерти посвященного («...Вымершая дача... / Желтая и скользкая... Желтый пес...»). Бесконечно дрящущая «Умиранье» тоже происходит «между старых желтых стен». Впрочем, связь желтизны с болезнью и смертью возникает еще в «Тихих песнях», где «...мертвы желтые утра» («Ноябрь»), «бледно-желтый цвет» увядающего венка «припадает» в воображении поэта «к яркой крышке гробовой» («Хризантема»), а луна «уныла, желта и больна» («Декорация»).

Но в «Кипарисовом ларце» желтизна не только безраздельно доминирует над золотом (в отличие от «Тихих песен», где соотношение обратное), но и подменяет его: даже солнце теряет свою золотую корону, оно «...за гарью тумана / Желто, как вставший больной» («Пробуждение»). Обратим внимание на «гарь тумана», как раз и придающую этот болезненный оттенок окраске солнца, и вспомним семантику дыма, пожара, огня у Анненского — они так или иначе связываются у него с темой гибели, самоуничтожения. Но и сам огонь в «Кипарисовом ларце» нередко становится желтым: «...под желтизной огня» («Мучительный сонет»), «желт и черен мой огонь» («Тоска маятника»). Огонь «Кипарисового ларца» — это умирающий, мертвящий («усталый») огонь. «Поток бурливый», ослабев, «желтеет, покорен и вял» («То было на Валлен-Коски») — желтизна и здесь маркирует нечто иссякающее, тускнеющее — умирающее. Петербург Анненского почти сплошь желт: «Желтый пар петербургской зимы, / Желтый снег, облипающий плиты... Да Неву буро-желтого цвета...» — что вполне адекватно образу мертвенного и мертвящего города, создаваемому в этом стихотворении. Желтизна становится как бы померкшим, потускневшим золотом. Но ведь золото — это символ света вообще, Света как такового, в том числе и Божественного, Фаворского Света. Золотой фон икон, их золотые оклады, изобилие золота в убранстве православного храма, золотое шитье священных тканей глубоко символично, и эта символика была не только осязаемо жива для Анненского, но своеобразно преломилась в его языке (ср. приведенные выше цитаты из «Тихих песен»). «Желтизна» — это как бы несостоявшееся, выцветшее Золото Преображения, потому она и метит собою мертвое и мертвящее, умирающее, а вовсе не рождающееся к жизни новой. Она заранее предвещает неудачу чаемого обновления, если «желтых туч томит меня развод» («Ты опять со мной»), если два томящиеся в отторженности лика — желтые («...два желтых лика, два унылых» — «Смычок и струны»). Потому и доминирование «желтизны» в «Кипарисовом ларце» можно рассматривать как адекватное цветное «преломление» («изображение») одной из главных тем этого сборника — вернее, не столько темы, сколько ситуации — ситуации несвершающегося Преображения.

И, наконец, уже без обиняков возвращающие нас к основному «тексту Тоски» петербургские фонари «Двойника»: «...тоскливо мигает что-то желтое» (Анненский 1979: 21; обратим внимание на это мигание, замещающее своей мерностью «тоску капель», «тоску часов» или «тоску узора»; вспомним

также, что «фонарь одинокой свечи / *Muraet* и пышет, *тоскуя*»). Ср. также «скуку желтую» (перевод верленовского сонета «Томление») и «скуки желтый перегар» (черновой вариант стихотворения «Трактир жизни»).

Очень характерны примеры своеобразного взаимозамещения двух особо значимых для Анненского цветов: в стихотворении «На воде» колдовская, одуряющая сила приписана желтой луне («...околдована желтой луной»; ср. также «желтый перегар» процитированной выше черновой строки), а в стихотворении «Черная весна» лица участников похоронной процессии — «позеленелые»: перед нами пример элементной устойчивости при смысловом плюрализме, — той особенностью, что столь ярко проявилась позднее в поэзии Мандельштама.

Символика цвета и ее история — увлекательная и недостаточно изученная тема. При этом цвет зеленый занимает отнюдь не последнее место в списке традиционно значимых цветовых наименований, и Анненский отнюдь не является здесь первооткрывателем. В качестве ближайшего и несомненного источника его цветовых предпочтений укажем так называемый «цикл Мари Добрен» — женщины с зелеными глазами — из «Цветов зла» Бодлера, книги, как мы уже убедились, сыгравшей очень важную роль в формировании семантического репертуара поэзии Анненского. Наиболее характерно первое стихотворение этого цикла «Отрава», где в одном ряду с опьянением вином, одурманиванием опиумом — и даже превосходя их своей одуряющей силой — возникает «отрава глаз зеленых». (Ср. также «зеленую воду Леты» из третьего «Сплина», одного из стихотворений, особо значимых для «текста Тоски» Анненского: летейская вода забвенья — это ведь тоже «дурман» своего рода.) Яд, отрава, вино, дурман — это вообще один из лейтмотивов книги Бодлера, причем, уже во Вступлении он связывается с центральной ее мифологемой — Скукой: связь, небезразличная, как мы видели, и для Анненского. Аромат, «отрава аромата» — также типично бодлеровские слова (ср. такие стихи, как «Экзотический аромат», «Волосы», «Кошка», «Флаконт» и многие другие), вплетаемые им в ту же тему дурмана (ср. «...соблазнительный, опасный аромат / Исходит как дурман...» и т. п.) — что, как мы помним, по-своему преломляется и в семантических «отражениях» текста Тоски Анненского. Т. Готье в своем предисловии к посмертному изданию «Цветов зла» специально отмечал, что «относительно запахов у Бодлера была <...> удивительно изощренная впечатлительность», выделявшая его в ряду других поэтов — тем более убедительно усматривать

своего рода источник соответствующих мотивов поэзии Анненского в поэзии Бодлера.

С «зеленью», «одурью» и «скукой» — то есть с типично бодлеровскими мотивами — связана у Анненского тема карт. Не удивительно, что и ее, причем в столь же инфернальном преломлении, легко отыскать у того же Бодлера. В особенности ярко она представлена в стихотворении «Игра», где поэт акцентирует желтый свет грязных люстр, перекликающийся с «зеленым абажуром» над карточным столом у Анненского. Тема карт конечно не должна быть связываема исключительно с Бодлером — это универсальный романтический миф. Но аналогичность структурного положения этого мотива у обоих поэтов позволяет и здесь не пренебрегать улавливаемыми параллелями. (Добавим, что строфика стихотворения Анненского «Под зеленым абажуром» с ее опоясыванием дублирующимися строчками сходна с типично бодлеровской «обратимой» пятистрочной строфой, где пятая строка воспроизводит первую; ср. стихотворение «Reversibilite», под названием «Искушение» переведенное Анненским с сохранением всех структурных особенностей оригинала и оказывающееся весьма важным в его «тексте Тоски».) Конечно, и для семантики зеленого цвета, и для цепочки «опьянение-аромат-скука-тоска», не говоря уже о теме карт, нетрудно отыскать вполне правдоподобные психологические, общелитературные и даже общезыковые основания, но этот «фон» еще должен стать поэтически актуален, и здесь «ориентирующая» роль Бодлера несомненна: именно он широко открыл дверь в поэзию соответствующим темам, по-новому сочетал их, а заинтересованное чтение Анненским его книг и даже ученичество на определенном этапе зафиксировано многочисленными признаниями самого поэта и, прежде всего, его собственными переводами.

V. «Пестрота без простоты»

Как уже не раз отмечалось, семантика «тоски» у Анненского теснейшим образом связана с темой повтора, однообразия («тоска повтора», «тоска бесконечного круга»).

Это тематическое поле, в свою очередь, непосредственно соприкасается с одной из центральных категорий поэтического мира Анненского — категорией «банальности», «будничности», «пошлости». Сам Анненский говорит о ней в своем известном письме Волошину ставшем основой статьи последнего о безвременно погибшем поэте: «... самое страшное и властное слово, т. е. самое загадочное — может быть именно слово — будничное» (Анненский 1979: 486). И далее в том же

письме Анненский противопоставляет «иератическое» слово Вяч. Иванова с его архаизированно-филологическим стилем «будничному» слову Ш. Кро, стихотворение которого «Do-ge-mi-fa-sol...» он сам перевел и теперь рекомендует в качестве образца для всей русской поэзии. В этом стихотворении в колоритно-ироническом описании приземленно-будничного существования типичной буржуазной семьи подчеркнута именно однообразие, повторяемость, каждодневность такой жизни, что зафиксировано, в частности, циклической организацией стихотворения, началом и концом которого служит перечисление звуков обычной гаммы в прямом и обратном — еще один образ круга — порядке; а ведь и сама по себе гамма служит эмблемой нудного и однообразного повтора.

Столь же определенно сопряжение двух указанных выше тематических полей «повтора» и «банальности» продемонстрировано в финале стихотворения в прозе «Сентиментальное воспоминание» («...в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости...») и в стихотворении «О нет, не стан» из «Трилистника проклятия»: «Так иногда в банально-пестрой зале, / Где вальс звенит...». Здесь слово «банально», «заглавное» для одного из обсуждаемых тематических полей, почти вплотную (но это «почти», как мы увидим, весьма характерно) примыкает к слову «вальс», естественно вписывающемуся в тематическое поле «повтора»: представление о вальсе необходимо порождает образ неостановимого, бесконечного кружения, однообразия, повторения. В контексте данного стихотворения «вальс» — это нечто противопоставляемое возвышенным звукам вагнеровского «Парсифаля» («... зову мечтой я звуки "Парсифаля"»), нечто пошлое и чуть ли не относящееся к тому, что здесь же маркируется как «грязь и низость». Отметим, что опера Вагнера была для Анненского своего рода символом недостижимых высот духа («Играли в Павловске "Charfreitage Zauber" из "Парсифаля"... Вот это музыка... И разве поэзия слов достигнет когда-нибудь этого покаянного экстаза <...>» (Анненский 1979: 467)). В аналогичной же позиции «вальс» оказывается и в финале «Сентиментального воспоминания», где он (Valse des roses) противопоставлен не менее возвышенной музыке — и опять не столько даже конкретной музыке, сколько символу Музыки — «хоралу Баха в Миланском соборе». Впрочем, и в том и в другом случае ценностная квалификация полюсов оппозиции ставится под вопрос, причем буквально: «А если грязь и низость — только мука / По где-то там сияющей красе ...»; «...что ему <серафиму> дорого и близко? — хорал ли Баха в Миланском соборе или Valse des roses как играет его двухлет-

ний ребенок, безжалостно крутя ручку своего многострадального органчика в обратную сторону». Однако наличие самой оппозиции и фиксации «вальса» на одном из ее полюсов — а именно, на том, что тяготеет к «банальности», — сомнения не вызывает.

Любопытно, что «вальс» «Сентиментального воспоминания» звучит из «многострадального органчика», ручку которого его двухлетний владелец вертит в обратную сторону: тема круга, повтора, заявленная «вальсом», дополнительно усложняется — ручка детской игрушки, во-первых, крутится, а, во-вторых, это кружение и так-то теряющее смысл в бесконечности повтора, еще более обесмысливается обратным направлением (здесь воспроизводится уже знакомая нам фигура из стихотворения Ш. Кро-Анненского). Отметим также явную связь механической игрушки «Сентиментального воспоминания» с шарманкой, одной из особо значимых героинь лирики Анненского (и одной из героинь все того же стихотворения в прозе), механическая музыка которой также совмещает в себе семантику банальности и повтора, дополняя ее мотивом сбоя, фальши, неправильностей, порождающих новые смыслы.

Оба эти важнейшие и для поэзии и для «поэтической идеологии» Анненского тематические поля заслуживают отдельного и детального анализа — конспективное о них напоминание необходимо нам для того, чтобы понять слово, оказывающееся на их пересечении, оказывающееся, если угодно, их медиатором, — того самого слова, что разделяет (а на самом деле соединяет) «банальность» и «повтор» («вальс») в стихотворении «О нет, не стан» — слова «пестрота». Совмещение «банальности» (в форме «вульгарности») и «повторяемости» в «пестроте» ощутимо уже на уровне обыденных коннотаций (тщательно сохраняемых Анненским с его установкой на «будничное» слово). Пестрота, во-первых, ассоциируется с чем-то вульгарно-низкопробным и хаотичным (это «в глаза замелькавшие пятна» «Трилистника балаганного»). Во-вторых, сама эта хаотичность приводит к эквивалентности любого участка «пестрой» плоскости любому другому ее участку, то есть влечет за собой представление и переживание неразличимости, безразличия, одинаковости — повтора. Именно такое понимание «пестроты» продемонстрировано в «Тоске» с ее темой «дурмана однообразия», где мухи «пестрят <...> нагие грани бытия», причем именно их пестрота таит в себе отраву («отраву в глянце затая»), перекликающуюся с «гашишем однообразия» узора обоев.

Неоднократно появляется «пестрота» и в работах Анненского о Гоголе, принципиальных для темы «пошлости» вооб-

ще. Резюмируя свое впечатление от «Вечеров на хуторе близ Диканьки», Анненский видит в этой книге «картину, изумительную по свежести и оригинальности, и при этом <...> все-таки не пеструю». Независимо от конкретного смысла «пестроты» в этом пассаже, важно, что она противопоставлена (хотя бы только синтаксически) индивидуальности, уникальности (то есть вновь помещена в поле притяжения мотива однообразия, повтора). Образ дороги, столь существенный в переживании Анненским Гоголя — «певца Пошлости», «певца телесности» — также накрепко прикручен к «пестроте»: сначала появляется «рябой столб придорожья» (Анненский 1979: 226) как олицетворение будничности, не уступающей в своей красоте романтически-приподнятым картинам (заметим, что столб, названный рябым [«пестрым»], на самом деле «линованный», покрытый однообразно повторяющимися полосами, своего рода «полосатыми тиками»); а затем уже и сама дорога наделяется качеством «примиренной пестроты», чтобы тут же сделаться «символом, обусловившим <...> грандиозный план “Мертвых душ”» — поэмы о «прекрасной пошлости», по Анненскому.

Весьма интересна приводимая в статье Анненского «О современном лиризме» внешне непритязательная дефиниция «общенародного мифа», мифа, в своем «вечном возвращении» также примыкающего к семантическому комплексу повторяемости («миф — <...> это пестрый мячик детей, играющих на лугу» (Анненский 1979: 333)) — не безразлична в данном случае и форма мячика: он весь — круг. Такое понимание мифа противопоставлено в статье эзотеричности «суровых речений» поэзии Вяч.Иванова. Практически одновременно с этой статьей Анненский пишет уже цитированное выше письмо Волошину, где вновь упрекает Вяч.Иванова в эзотеричности: «Что сделал с русской публикой один Вячеслав Иванович?.. Насмерть запугал все Замоскворечье... <...> Мы-то его понимаем, нам-то хорошо и не боязно, даже занятно... Славно так. А сырой-то женщине какво?..» (Анненский 1979: 486). Напомним, что в этом письме умышленным темнотам высокопарного ивановского стиля прямо противопоставлено «слово будничное», столь впечатляюще реализованное в пропагандируемом здесь же стихотворении Ш. Кро, совмещающем тему «будничности» с изощренно организованной темой «повтора». В статье «О современном лиризме» таким образом «пестрый мячик» общенародного мифа замещает (в соотносительной позиции) «будничность» (обильно одобренную «повтором») из письма Волошину (и стихотворения Ш. Кро-Анненского), то есть «пестрота» вновь оказывается в точке соприкосновения

тех же тематических полей (показательно, что при этом ключевую, связующую роль всюду играет ребенок: веселящийся на лугу, барабнящий гаммы или насилующий механическую игрушку). Да и само слово «общенародный», использованное Анненским для характеристики «будничности» мифа, появляется здесь отнюдь не случайно: в контексте разговора о мифе, Дионисе, Элладе оно воспринимается как цитата, как калька греческого эпитета Афродиты, употребленного Платоном в одной из мифологических интерпретаций Эроса в диалоге «Пир» и, кстати, иногда переводимого как «пошлая». (Не лишне отметить, что тот же эпитет с прямым указанием источника активно эксплуатируется самим Вяч. Ивановым в ряде его статей, но понимается, конечно, совсем иначе.)

Играющее дитя как образ вечно молодого в своем возвращении мифа, как образ самой этой вечности немедленно вызывает в памяти знаменитое изречение Гераклита, которое в традиционном переводе звучит так: «Вечность — дитя, играющее в кости — царство ребенка» (фр. 52 по Дильсу). У Анненского нет гераклитовых «костей» — вместо них какой-то «пестрый мячик», никак не связываемый, в отличие от игры в кости, с идеей Рока, Случайности и т. п. Но «хитрость Текста», тем более там, где дело касается античности, оказывается куда более далеко идущей, чем можно было ожидать, просто сравнивая фразу Анненского и фразу Гераклита. В совокупности текстов, так или иначе связанных с цитированным фрагментом Гераклита, А. В. Лебедев приводит высказывание Филона Александрийского: «Нет ничего непостоянней судьбы, которая, словно при игре в пессейю, оборачивает человеческую жизнь [словно игральную кость]» (*Фрагменты* 1989: 243). Здесь возникает намек на образ катящейся, словно шарик или мячик, игровой кости — образ, в полной мере реализованный Григорием Назианзином: «Время катит все, подобно шашкам в пессейе» (*Там же*). Кстати, мелькающие грани катящейся игровой кости производят впечатление мельтешения, пестроты — каковым замечанием мы замыкаем круг этих таинственно-бессмысленных переключек.

Как мы видели «пестрота» Анненского «буднична», но происходящее здесь как бы случайное соприкосновение с эллинским миром позволяет яснее почувствовать все скрытое за этим неприятным словом содержание. Пестрый мяч «мифа о мифе» Анненского античен и мифологичен не только опосредовано через трансформацию гераклитовского мифа в наследующих его текстах, но и более непосредственно: в нем обнаруживается указание на один из центральных и наиболее популярных («общенародных») диалогов Платона «Федон»,

где возникает удивительный образ (а точнее, миф) «истинной Земли», которая, «если взглянуть на нее сверху, похожа на мяч, сшитый из двенадцати кусков кожи и пестро расписанный разными цветами», так, что даже впадины ее «ярко блещут пестротой красок» (*Phaed.* 110b).

Таким образом, «пестрый мячик играющих на лугу детей» Анненского отнюдь не столь наивен и «общенароден», как пытается сделать вид сам весьма далекий от невинного простодушия эрудит-филолог. Или же здесь все та же непреодолимая и жутковатая ирония Текста, не выпускающего из своих сетей ни автора, ни читателя и подтрунивающего исподтишка над недостижимой для обоих «простотой без пестроты». Но и это еще не все. Выход за пределы текстов данного автора и даже данного языка позволяет протянуть еще более жуткую в своей эфемерно-сцепляющей силе ниточку. Как указывает А. А. Тахо-Годи, индоевропейский корень *meudh-*, *mudh-*, звучащий в греческом, означает, в частности, и «страстно желать» — а связь «желания» с «тоской» имеет характер поэтического клише. Более того, однокоренной глагол литовского языка *maudziu*, *mausti* уже без всяких дополнительных отсылок означает не только «страстно желаю», но и «тоскую» (*Тахо-Годи* 1979). Таким образом «миф» оказывается даже этимологически сопряжен с «тоской», что дает новую окраску последним замечаниям.

«Пестрота» относится к специфически анненским словам, к словам, образность которых идеологична, к словам, «мучительно сливающим» в себе яркую «телесность» с подспудной («сумеречной») духовностью. Пестрота Анненского — это нечто противоположное истинному разнообразию, разнообразию индивидуального; это некое превышение меры разнообразия: любые два «пестрые» участка эквивалентны, представляя собой равноценные и равносодержательные осколки хаоса. Таким образом, оборотная сторона пестроты — это некое неоднородное, «неправильное» однообразие, не унылое, но беспокойное, тревожное. Не исключено, что эта своеобразная мифология «пестроты» у Анненского спровоцирована вошедшим в широкий обиход (и уже пригодившимся нам) выражением Епифания Премудрого: «простота без пестроты», с явно отрицательной оценкой профанной и претенциозной «пестроты», противопоставляемой Божественной простоте. Эта «простота» Божественного, в свою очередь, восходит к трактовке Абсолюта как предельно Простого и Единого, трактовке, воспринятой христианством у неоплатонизма. Замечательно, что главным препятствием для постижения и достижения Божественной Простоты Плотин (а вслед за ним и

мистики всех последующих поколений) полагал именно рефлексию, самосознание. «Пестрота» мира как и «пестрота» сознания продуцируются актом *cogito* — декартовским «я мыслю». Таким образом, представляется вполне корректной и уходящей своими корнями в самые основы европейской культуры (с форсированной античной подгрупповкой) ассоциация «пестроты» Анненского с семантическим комплексом «банальности», «пошлости», «будничности», традиционно (романтически) противопоставляемым Красоте, но на деле (по Анненскому) являющимся единственным доступным нам «*Excelsior*» — через «вещи-мысли», через «превращение вещи в слово», через то чудо («самое дорогое, последнее»; *Анненский* 1979: 481 — 482), что совершается в «страдающих вещах» Анненского с их неустрашимой аурой рефлексии, *cogito*.

И еще один аспект семантики «пестроты» хотелось бы особенно подчеркнуть. Мельтешение «пестрого» оппонирует у Анненского упорядоченной законосообразности космоса, становясь не только символом повторяемости, понимаемой как «все равно» (*Анненский* 1979: 482), «как все» (*Анненский* 1979: 465), но и неся в себе подрывающую эту повторность неправильность, «надтреснутость». «Пестрота» далека от размеренности «метронома», противопоставляемого Анненским «душе музыки» (*Анненский* 1979: 102), она не сводима ни к «полосатым тикам», ни к «линованной бумаге», заковывающей, опутывающей рвущиеся в мир слова (*Анненский* 1979: 465). Повтор «пестроты» сродни скорее искаженному отражению «грубого, пузырчатого стекла», оказывающемуся в своей «банальности» более содержательным, нежели идеально правильное отражение (точный, «метрономный» повтор) в «венецианском зеркале» (*Анненский* 1979: 484), ритм «пестроты» сродни «прерывистым строкам» Анненского, а не «прерывистым строкам» Бальмонта с их нестандартной, но упорядоченностью. «Неправильность» и даже «ошибка» (могущие принимать, например, форму интонационных неровностей или модернизаций в стилизационных сочинениях) — это важнейшие категории поэтического мира Анненского, связывающие его и с Манделштамом, и с Хлебниковым, и с Набоковым. Однако рассмотрение соответствующих вопросов выходит далеко за рамки данного комментария.

Примечание

¹ Относительно самостоятельные части развернутого исследования «тоски Анненского», ряд комментариев к которому предлагается здесь, публикуются в «Гумилевских чтениях — 1996», в альманахе «*Urbi*», вып. 8 и в «Мигином журнале» № 53.

Отметим, что отдельные аспекты семантики «тоски» Анненского, а также некоторые из релевантных семантических полей (такие, как «скука», «одурь-отрава», «томленье», «мука» и др.) проанализированы в работах: Аникин 1988 и: Тростников 1991. В этих работах содержится целый ряд ценных наблюдений, однако не ставится задача выделения и описания целостного «текста Тоски», в рамках которого происходит определенная реструктуризация семантики поглощаемых им компонентов.

Библиография

- Аникин 1988 — Аникин А. Е. Ахматова и Анненский: Заметки к теме. I—VII. Новосибирск, 1988.
- Анненский 1979 — Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
- Анненский 1990 — Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990 («Библиотека поэта». Большая серия).
- Барзах 1995 — Барзах А. «Такой». Заметки о поэзии Анненского // Утби. Литературный альманах. СПб., 1995. Вып. 5.
- Иванов 1979—1986 — В. Иванов. Собр. соч. (издание продолжается). Брюссель. 1979—1986. Т. I—IV.
- Розанов 1994 — Розанов В. В. В темных религиозных лучах. М., 1994.
- Тахо-Годи 1979 — Тахо-Годи А. А. Миф у Платона как действительное и воображаемое // Платон и его эпоха. М., 1979.
- Тростников 1991 — Тростников М. В. Сквозные мотивы лирики И. Анненского // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. 1991. Т. 50. № 4. С. 328—337.
- Фрагменты 1989 — Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1. М., 1989.

ПУБЛИКАЦИИ

*Е. А. Голлербах
С.-Петербург*

К истории русской зарубежной литературы

Материалы из архива архиепископа Иоанна Сан-Францисского

(Д. А. Шаховского)

Архиепископ Иоанн Сан-Францисский (в миру князь Дмитрий Алексеевич Шаховской) был крупным православным церковным деятелем, проповедником, публицистом, литератором, издателем. Он родился в Москве в 1902 г., Россию покинул в 1920 г. С юности писал стихи, также занимался литературной критикой и публицистикой. В 1926 г. организовал в Бельгии «журнал русской литературной культуры» «Благонамеренный», однако предприятие оказалось unsuccessful (вышло всего два номера)¹, и в том же году Шаховской принял монашеский постриг в Свято-Пантелеймоновском монастыре на Афоне. Рукоположен в священники был в 1927 г. в Югославии, после чего служил в Югославии и в Германии. В июне 1941 г. вл. Иоанн выступил в берлинской газете «Новое слово» со статьей, в которой поддержал военную кампанию Гитлера против СССР, затем вел миссионерскую работу среди русских военнопленных², — за что впоследствии был обвинен в коллаборации с нацистами. В 1946 г. через Францию переехал в США. В 1947 г. в Свято-Покровском соборе в Нью-Йорке состоялась хиротония вл. Иоанна во епископа Бруклинского, в 1948 г. он стал деканом Свято-Владимирской духовной академии в Нью-Йорке³, в 1950 г. занял кафедру в Сан-Франциско, в 1961 г. был возведен в сан архиепископа. Послевоенные литературные публикации вл. Иоанн подписывал псевдонимом Странник. Однако большую известность он получил не как литератор, а именно как церковный деятель и проповедник, — в течение сорока лет (с 1946 по 1986 гг.) вл. Иоанн вел еженедельную религиозную программу русского отдела радиостанции «Голос Америки». Скончался он в Санта-Барбаре (Калифорния) в 1989 г.⁴

Разнообразие занятий вл. Иоанна определило объем и содержание его архива.

Здесь имеется значительное число материалов, относящихся к церковной деятельности покойного владыки: личные документы, обозначающие основные вехи его трудовой биографии с 1920-х гг., переписка с православными иерархами, клириками и паствой различных юрисдикций и разных стран, документы, характеризующие активную роль владыки в экуменическом движении, в обретении православной церковью Америки автокефалии и так далее. Хранится в архиве большая подборка печатных отзывов разных авторов о церковной деятельности вл. Иоанна.

Весьма ценной представляется литературная часть архива. В нее входит переписка вл. Иоанна как с эмигрантскими литераторами, литературоведами, журналистами, издателями (Г. В. Адамовичем, Р. М. Акульшиным (Березовым), М. В. Вишняком, С. А. Водовым, И. Г. Гейнике (И. В. Одоевцевой), Р. Б. Гулем, Ю. П. Иваском, М. В. Кругликовой (Розановой) и А. Д. Синявским, С. А. Левицким, Ю. Б. Марголиным, З. В. Матвеевым (И. В. Елагиным), Г. П. Раром, В. Ф. Салатко-Петрище (Перелешиним), А. И. Солженицыным, Г. П. и Н. А. Струве, А. Л. Толстой, Ю. П. Нольденом (Трубецким), Б. А. Филистинским (Филипповым), Я. М. Цвибаком (А. Седыхом), И. В. Чинновым, З. А. Шаховской и другими), так и с советскими литераторами (Е. М. Винокуровым, Л. А. Гольдбергом (Озеровым), Е. А. Евтушенко, Ю. П. Казаковым, Н. Я. Мандельштам и другими) — это отражает внимание, которое уделял владыка современной ему культуре метрополии.

Интерес для исследователей творчества вл. Иоанна представляют его рукописи разных лет (в том числе полный комплект скриптов передач для «Голоса Америки»). Заслуживают изучения многочисленные рабочие экземпляры книг владыки, в которых содержатся порой весьма существенные переработки опубликованных текстов. В архиве хранятся также магнитные записи некоторых радиопередач с участием покойного архиепископа.

Имеются в фонде и биографические материалы о некоторых из тех, кто в разные годы был близок к вл. Иоанну, — например, о его многолетнем секретаре М. П. Толстой (рожденной Шуваловой).

Кроме того, вл. Иоанном была собрана библиотека, многие книги которой имеют дарственные надписи от авторов и пометы самого владыки.

Следует отметить значительную роль в сборе и сохранении документальных материалов, которую сыграла многолет-

ний друг и помощник вл. Иоанна покойная А. С. Селаври (Штуттгарт). Ею же был составлен обширный библиографический свод публикаций вл. Иоанна.

К сожалению, архив плохо сохранился. Погибла значительная часть документов предвоенного и военного периодов, — как считается, при одной из союзнических бомбардировок Берлина. Однако тот факт, что остались в неприкосновенности некоторые материалы раннего периода, позволяет сомневаться в основательности этой версии.

Немаловажной причиной плохой сохранности архива стало отношение к нему самого вл. Иоанна. Как многие литераторы его поколения, он прилагал немало усилий к тому, чтобы определенным образом мифологизировать свою биографию. Это проявилось, в частности, в прижизненных автобиографических и историко-литературных публикациях владыки, но в еще более значительной степени — в его редактировании архива. Сохранившиеся материалы, относящиеся к переписке вл. Иоанна с В. В. Шульгиным (1940), показывают, что «исправление» документов могло производиться в несколько этапов и подлинные варианты текстов при этом не сохранялись. Многие материалы были лично уничтожены владыкой, — как, например, его обширная и, по некоторым свидетельствам, весьма содержательная переписка со С. И. Аллилуевой. Известны случаи, когда целые массивы архивных документов передавались владыкой тем или иным лицам.

Согласно пожеланию владыки, по его кончине архив должен был быть помещен на хранение в Гуверовский институт войны, революции и мира (Стэнфорд). Однако этого не произошло, и до самого недавнего времени он продолжал находиться в Санта-Барбаре (Калифорния), где провел последние годы своей жизни вл. Иоанн. К сожалению, это также отрицательным образом сказалось на сохранности документального фонда. В 1995 г. распорядители наследством покойного архиепископа заключили договор с Amherst College (Массачусетс), согласно которому архив вл. Иоанна должен быть передан на хранение в Amherst Center for Russian Culture, где уже собран ряд архивов русских эмигрантов, в том числе архив сестры вл. Иоанна З. А. Шаховской.

Публикация материалов из архива архиепископа Иоанна Сан-Францисского стала возможной благодаря заинтересованному участию ряда лиц, среди которых с особой признательностью выделим К. К. Чекина (Сан-Франциско) и Т. О. Раннит (Нью-Йорк). Настоящий цикл публикаций должен ввести в научный оборот неизвестные прежде важные материалы по

истории русской литературной и общественной жизни XX века, а также позволит всем интересующимся лучше узнать многих деятелей отечественной культуры, и в частности — масштабную личность архиепископа Иоанна Сан-Францисского.

Примечания

¹ О «Благонамеренном» см. подробнее: Толстой Иван. Курсив эпохи: Литературные заметки. СПб.: Пушкинский фонд, 1993. С. 137 — 139. Кроме того, см.: Иоанн Шаховской, архиепископ. Биография юности: Установление единства. Париж: YMCA-Press, [1977]. С. 75 — 88, 163 — 418 (эта книга является 5-м томом собрания избранных трудов вл. Иоанна); а также редакционную переписку «Благонамеренного», хранящуюся в архиве вл. Иоанна.

² См.: Русские писатели эмиграции: Биографические сведения и библиография их книг по богословию, религиозной философии, церковной истории и православной культуре: 1921 — 1972 / Сост. Николай Зернов. Boston: G. K. Hall & Co., 1973. С. 60.

³ См.: [Тарасов С. ?]. Торжество православной культуры // Посев (Лимбург). 1948. 20 июня. № 25 (108). С. 14 (подп.: С. Т-ов). Согласно этой информации, сотрудниками вл. Иоанна по академии были Н. О. Лосский, Н. С. Арсеньев, Г. П. Федотов, Г. В. Флоровский и др.

⁴ См. подробнее: [Б. п.]. 20 лет в епископском сане // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 11 мая. № 19785. С. 3; Die Russischen Orthodoxen Bischöfe von 1893 — 1965: Bio-Bibliographie von Metropolit Manuil (Lemeševskij). Т. III. Erlangen, 1984. S. 339 — 340; [Михнюк Г. В.]. К кончине Владьки Иоанна, бывшего архиепископа Сан-Францисского: 1902 — 1989 // Русская мысль (Париж). 1989. 9 июня. № 3779. С. 14 (без подп.).

I.

Переписка с Г. В. Адамовичем

«Лучший критик в эмиграции, в Париже» (И. А. Бунин)¹. «Лучший критик в эмиграции» (И. В. Одоевцева)². «Первый критик эмиграции» (Г. В. Иванов)³. «Самый выдающийся авторитетный русский литературный критик и той и этой стороны» (В. К. Завалишин)⁴. «Замечательный критик, лучший русский критик нашего времени» (Ю. П. Иваск)⁵. «Более авторитетного знатока русской литературы сегодня мы не имеем» (А. Седых)⁶.

Все эти характеристики относятся к Георгию Викторовичу Адамовичу. Он родился в 1894 г. в Москве, первую книгу — поэтический сборник «Облака» — выпустил в 1916 г. в Петрограде, впоследствии продолжал выступать в печати как поэт, однако значительно большую известность приобрел как литературный критик: в эмиграции, где Адамович оказался в 1923 г., он печатался в разных периодических изданиях, глав-

ным образом, парижских — журналах «Современные записки», «Звено», «Числа», газетах «Последние новости» и «Русская мысль». Некоторые из литературно-критических статей «эмигрантского златоуста»⁷ вошли в его сборники «Одиночество и свобода» (Н.-Й., 1955), «О книгах и авторах: Заметки из литературного дневника» ([München], 1966), «Комментарии» ([München-Allach], 1967). Скончался Адамович в Ницце в 1972 г.⁸

Знакомство корреспондентов состоялось, наиболее вероятно, к лету 1925 г., когда Шаховской организовывал в Бельгии, где в то время жил, журнал «Благонамеренный». Письма Адамовича к князю, относящиеся к этому времени, были впоследствии опубликованы адресатом⁹. Стихи Адамовича были помещены на страницах первого номера «Благонамеренного»¹⁰. Однако этим сотрудничество парижского автора с Шаховским и ограничилось: после того, как во втором номере журнала были напечатаны две статьи М. И. Цветаевой, содержащие резкую критику Адамовича¹¹, его отношения с редактором «Благонамеренного» прервались, — как явствует из публикуемых текстов, до 1959 г.

Возобновление отношений произошло, как можно понять, по инициативе вл. Иоанна, готовность же Адамовича к ним объясняется религиозной эволюцией, которую он переживал в последние годы своей жизни. К. Д. Померанцев характеризовал «последнего Адамовича» как «глубоко религиозного, хотя и не церковного человека»¹².

Эпистолярный диалог двух крупных фигур «первой волны» эмиграции представляет значительный интерес — и потому, что показывает важные подробности литературной жизни русского зарубежья 1950—1970-х гг., и потому, что уточняет наши представления о взаимодействии советской и эмигрантской литератур, и потому, что выразительно характеризует самих корреспондентов.

Судя по содержанию представленных здесь текстов, не все письма вошли в данный свод. Можно утверждать, однако, что данная публикация дает основной корпус переписки Адамовича и вл. Иоанна. Тексты писем приводятся по оригиналам (письма Адамовича) и авторизованным копиям (письма вл. Иоанна), хранящимся в архиве покойного архиепископа.

Примечания

¹ Цит. по: Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. 1. М.: Наука, 1973. С. 679.

² Одоевцева Ирина. На берегах Сены: О Георгии Адамовиче // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 108. 1972. [Сентябрь]. С. 135.

³ Цит. по: Васильев Игорь. Верность свободе // Литературное обозрение (М.), 1992. [№] 5–6. С. 36.

⁴ Завалишин Вяч. Встреча с Георгием Адамовичем // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 24 ноября. № 22443. С. 3.

⁵ Иваск Юрий. Г. В. Адамович в Нью-Йорке // Там же. 29 октября. № 22417. С. 3.

⁶ Седых Андрей. Г. В. Адамович // Там же. 22 ноября. № 22441. С. 3.

⁷ Одоевцева Ирина. На берегах Сены. М.: Художественная литература, 1989. С. 117.

⁸ См. подробнее: Hagglund Roger. A Vision of Unity: Adamovich in Exile. Ann Arbor: Ardis, [1985].

⁹ См.: Иоанн Шаховской, архиепископ. Биография юности. С. 257–261.

¹⁰ См.: Адамович Георгий. Два стихотворения // Благонамеренный (Брюссель). 1926. Январь-февраль. Кн. I. С. 13–14. В. Ф. Ходасевич оценил эту публикацию как «приличную, но бледную» (Иоанн Шаховской, архиепископ. Биография юности. С. 185).

¹¹ См.: Цветаева Марина. Поэт о критике // Благонамеренный (Брюссель). 1926. Март-апрель. Кн. II. С. 94–125; [Цветаева М.]. Цветник: «Звено» за 1925 г. «Литературные беседы» Г. Адамовича // Там же. С. 126–136 (подп.: М.Ц.). Подробнее об отношениях Адамовича и Цветаевой см.: Коростелев Олег. Критическая проза Георгия Адамовича // Литературная учеба (М.). [1991]. [Январь-февраль]. [Кн. 1]. С. 138; Васильев Игорь. Верность свободе // Указ. источник. С. 36–37; и др.

¹² Померанцев Кирилл. Сквозь смерть: Главы из книги воспоминаний // Литературное обозрение (М.), 1989. [N] 11. С. 81–82.

1. Адамович — вл. Иоанну

30, Denison Road
Victoria Park
Manchester 14
12/XII — [19]59 [г.]

Глубокоуважаемый и дорогой Владыко

Я получил Вашу книгу совсем недавно¹. Не знаю, когда Вы мне ее послали и сколько времени она лежала в редакции «Русской Мысли»². Кажется, довольно долго.

Искренне благодарю Вас за внимание. Вчера и сегодня я читал Ваши «Записи»³ и буду их перечитывать. В них много такого, что надо именно перечитывать: сразу не все дойдет. Например, о плотской любви⁴. Я чувствую, что Вы правы, даже не сомневаюсь в этом, но остаюсь таким, как[им] был. Помните, у Осипа Манцельштама:

*Он исповедоваться хочет,
Но согрешит сперва...⁵*

И многое другое меня как-то задело (о том, например, что Богу надо бы кланяться в бездну, что земного поклона мало⁶. Или: «Господи, истреби мои слова», те, которые не Твои)⁷.

Я Вас хорошо помню, но помню совсем другим, чем Вы стали теперь. В этом Вашем изменении, «возрождении» я Вам завидую. Но у меня нет, очевидно, сил сделать и два шага по Вашему пути.

У меня к Вам просьба, Владыко: когда-нибудь, — когда будете молиться, — вспомните обо мне. Поверьте, я пишу это с некоторой неловкостью, т.[о] е.[сть] проверяя себя: не «для красного ли словца» ты это пишешь? Но нет: мне это нужно, хотя мне и кажется, что нужно это делать самому, а не просить об этом других. Но от Вас «туда» бесконечно ближе, чем от меня.

Простите, если обращаюсь к Вам не так, как полагается. Но судя по Вашей книге, Вы не должны придавать этому значения.

Ваш Г. Агамович

Мой постоянный адрес, всегда верный: 7, rue Frédéric Bastiat, Paris 8.

2. Адамович — вл. Иоанну

7, rue Fréd. [éric] Bastiat

Paris 8^{me}

26 марта 1965 [г.]

Дорогой и глубокоуважаемый Владыко

Спасибо. Получил два раза от Вас подарок. Спасибо, что помните меня. Я был очень болен, теперь как будто «поправляюсь», но не знаю, поправлюсь ли совсем. Едва ли. Мне очень жаль, что не удалось встретиться с Вами ни в Париже, ни в Ницце. От подарков отказываться не следует, тем более, когда они исходят от Вас: но я очень Вас прошу, не присылайте мне больше ничего! А если вспомните меня в своих молитвах, то это единственное, о чем я могу Вас просить. Когда-то, помнится, я Вам об этом уже писал.

Простите, Владыко, что пишу не так, как, вероятно, надо Вам писать и к Вам обращаться. Поверьте, что делаю это только по неведению. Еще раз спасибо.

Ваш Г. Агамович

3. Вл. Иоанн — Адамовичу

5-ое апреля 1965 года⁸

Дорогой Георгий Викторович, мне тоже было жаль не застать Вас в Ницце, по адресу, который дал мне Водов⁹.

Хозяйка дома, милая старушка, видимо к Вам добро относящаяся, как-то и обо мне знала и рассказала даже о посещении Вас Вашей сестрой из Польши¹⁰... Я думаю, Вам было радостно такое посещение. Поляки — удивительный народ, — как они «сжевали» свой большевизм, и странно сказать, что историческая неприязнь славянского старого спора им оказалась столь «на руку» сейчас. Вот Пушкин не предвидел такой ситуации¹¹... Да, анти-русскость тоже может быть полезна и русские должны быть настолько христиানে, чтобы это и понять, и даже одобрить... Меньшее будет не в их духе. Одобрил же старый, закованный в броню тяжелого русского патриотизма Петербургский Синод тот факт, что русский иерарх Архиепископ Николай Японский благословляя японских воинов православных — паству свою японскую — на исполнение всяческого их долга пред своей страной, в дни Русско-Японской войны¹²... Поляки сейчас спасают свои души своей «анти-русскостью». Это конечно — в массах. А элита польская, я думаю, еще глубже чувствует духовную близость настоящую к русской культуре и русскому человеку. (Если есть и в Румынии это первое, то насчет сего последнего я не уверен).

Кажется, я не посылал Вам еще своей «Книги Свидетельств»¹³. Если так, то позвольте Вам выслать ее на память о младости (и — о старости тож).

Надеюсь, Париж неотяжелит Вашего сердца, нуждающегося в некоей легкости дыхания после случившейся с ним немощи... Как раз на днях я был в музее патологии одной местной американской больницы, где мне заведующий этим музеем русский доктор показывал препараты органов человеческих и в частности того сердца, часть которого была как бы заблокирована происшедшим кровоизлиянием. Но другая, большая часть, осталась вполне нормальна, приспособилась и приняла на себя всю, так сказать, ответственность за функцию сердца. Это вроде как Соединенным Штатам Америки жить без Аляски, или России без... Польши... Жить можно — вполне! Но, конечно, «поминай последняя твоя», как вообще полагается всем нам, людям after 60 & 70¹⁴...

Простите меня, Георгий Викторович, если я позволяю себе («не взирая», как говорится, «на протесты») вложить снова маленькую лепточку некоего и физического участия в жизни Вашего сердца. Нам, служителям Церкви (более, чем поэтам!) случается незаслуженно получать лепту. Справедливо — ее тотчас передать далее. Не думайте об этом. Лишнее же Вы всегда передадите другим.

Сердечно и молитвенно желающий Вам бодрости духа и плоти,

Ваш + А[рхиепископ] Иоанн

Пожалуйста, не чинитесь в смысле эпистолярном... Если бы пришло на мысль, что-либо написать в S[an] F.[rancisco], простота вообще, а Ваша в частности, есть лучший стиль («Где просто, там ангелов со-ста»).

4. Адамович — вл. Иоанну

Paris 8

7, rue Fréd.[éric] Bastiat

26 апреля 1965 [г.]

Христос Воскресе!

Дорогой и глубокоуважаемый Владыко, поздравляю Вас со Светлым Праздником. Спасибо от всего сердца за подарок. Повторяю однако свою просьбу: ничего мне не присылать. Не могу сказать, что мне «ничего не нужно», но думаю, что в Вашем окружении есть люди, которым помощь нужнее, чем мне. Поверьте, что пишу это искренне. Читал сегодня Ваше «Послание» в «Русской мысли» и особенно оценил в нем то, что Вы приветствуете и врагов, «если они где-либо есть»¹⁵. А сейчас, полчаса тому назад, получил Вашу «Книгу Свидетельств», которую прочту со вниманием и в которой наверно найду многое, чего не знаю (или, точнее, многое, что от меня скрыто). Спасибо, Владыко, за то, что не забываете меня.

Ваш Г. Адамович

5. Вл. Иоанн — Адамовичу

2-ое марта 1967 года¹⁶

Дорогой Георгий Викторович,

благодарю Вас за Ваши слова о «Книге Лирики»¹⁷... Очень интересно, как тот или иной читатель и поэт останавливается на том или ином в книге. Сделав «симпозиум» личных письменных отзывов как Вац, Вл.Набокова, Кленовского, Моршенина и др.[ругих] р а з н ы х г у ш , более или менее видишь сам нечто вне твоей субъективности (хотя она, конечно, в поэзии всегда «примордиальна»)¹⁸.

Этим летом в августе я должен лететь на о.[стров] Крит, где среди делегатов Ц.[ентрального] К.[омитета] Всемирного Совета Церквей, вероятно, будут не только Потомки Тезея, но, может быть, и Минотавра¹⁹. А оттуда хотел бы проехать в Западную Европу, в Париж и Ниццу. Не будете ли Вы где-либо там в Западной Европе в начале или середине сентября? Если да, то был бы рад Вас повидать.

Здесь у нас в Америке Евтушенко несколько взбудоражил (отчасти «творчески», отчасти «политически») специалистов по русской литературе и «кремленологов»²⁰. Милый Глеб Петрович в Беркей, на чтении Евтушенко, даже не пощадил своих седин, чтобы предохранить большую аудиторию от увлечения сим поэтом (вызвавшим искренние симпатии многих), крикнув, из рядов слушающих, что поэт «сам был зрителем» в Колизее (поэт, как полагается поэтам, критиковал сих зрителей), на что Евтушенко ответил быстренько: «не мешайте работать»²¹. Из довольно долгих бесед с Евтушенко у себя²², я пришел к выводу, что китайцы не зря так волнуются из-за советских ревизионистов²³, а нам к антикоммунизму надо установить глубокое и более «нюансированное» отношение, чем в 30-е, 40-е и 50-е годы. Там большая жажда нового и настоящего в России... И есть, я думаю, целая серия типов ревизионизма, анти-китайщины. И там есть желание слушать нас, русское зарубежье... И даже не ради нас, может быть, погчас, а ради самого воздуха, в котором может рождаться мысль русская, независимая, не связанная штампом... Великодушия духовного, мне кажется, они тоже хотят там от зарубежной свободы нашей. И, как не приемлют своих «нянек» казенных, так отталкиваются и от self styled²⁴, в Зарубежье ими замечаемых, зарубежных гувернанток, «политизирующих» жизнь «в другую сторону»... Все это не без сложности и, к сожалению, не поддается большой экзотеричности. Но без понимания всего этого момента и комплекса я не вижу духовных путей в русском зарубежье в второго пятидесятилетия.

Позвольте пожелать Вам всего самого лучшего.

Сердечно Ваш

+ Архиепископ Иоанн

б. Адамович — вл. Иоанну

Paris 8

7, rue Fréd.[éric] Bastiat

[Март 1967 г.]

Дорогой Владыко

Искренне благодарю Вас за письмо. В сентябре я, — если буду жив, — по всей вероятности буду в Ницце, во всяком случае числа до 20—25-го. Адрес мой там: 4, avenue Emilia, chez Mme Heuyligers. Но мой парижский адрес действителен всегда, где бы я ни был. Если Вы приедете в Европу, надеюсь Вас видеть и буду очень рад встрече (после стольких лет!).

То, что Вы пишете о России, о новых русских поколениях, о необходимости иного к ним отношения с нашей стороны, по-моему, глубоко верно. Но часто приходится наталкиваться на стену «непримиримости», будто эта непримиримость может и должна относиться к людям, которые ни в чем не виноваты, — кроме того, пожалуй, что живут в России. Я не читал статьи Корякова в «Н.[овом] Р.[усском] С.[лове]», но читал целый ряд сердитых возражений ему: в них чувствуется именно то, о чем я говорю (и о чем Вы пишете)²⁵. Кстати о Евтушенко, о котором Вы тоже пишете. В одном из последних своих стихотворений он упоминает об «эстраде», пишет, что знает цену этим своим успехам, но все-таки думает, что с эстрады он

«чувства добрые пробуждал»²⁶.

Это верно и очень в нем ценно. Не призывы к добру, нет: самый тон, напев его стихов как будто добрый («la chaleur humaine»²⁷, не знаю, как сказать по-русски), и это сейчас России и в России нужнее, чем литературные «изыски», на любой лаг²⁸. У меня на днях был Юрий Казаков, молодой писатель из Москвы²⁹: в нем, хоть и слабее, есть то же, и вероятно, это — то, что сейчас пробивается в новых поколениях, после всего пережитого отцами и дедями. Между прочим, Казаков привез мне от жены Евтушенко (которую я никогда не видел) старинное железное Распятие. Я был искренне тронут таким подарком.

Шлю Вам, дорогой Владыко, низкий поклон и благодарю за то, что вспомнили. Как обычно, прошу прощения, что пишу не то и не так, как надо Вам писать.

Преганный Вам

Г. Адамович

7. Вл. Иоанн — Адамовичу

12-ое апреля 1967 года³⁰

Дорогой Георгий Викторович,

когда человек, а особенно поэт го-нельзя чуткий к форме своего слова, пишет кому бы то ни было письмо, то он пишет именно «то» и «так», как надо... И Вам не надо затруднять своей мысли, тем более совести, ничем условным, когда Вы пишете самому обыкновенному человеку, хотя бы и носящему некий «условно-большой» титул. Сейчас время взыскания и необходимости взыскания самой большой простоты и человечности отношений. Вы должны с этим согласиться. Условность (не литературная) — самый неприятный бич жизни,

некий всемирный рефрижератор, куда мы, люди, кладем себя, — или нас кладут... Я надеюсь, если мы будем живы в сем мире и здравы, встретиться с Вами летом (или ранней осенью, вернее).

Сейчас я вернулся из Нью-Йорка³¹; Роман Борисович Гуль³², посетивший меня там, хотя принадлежит к очень строгим судьям всех дел и душ в СССР, но как умный человек, лучше других «твердых» представителей эмиграции разбирается в происходящем в СССР. Такие «твердые» полезны, и не только диалектически. В самом СССР ценят честную ясность установок и там есть свой слой радикалов, в этом отношении. Но в спектре эмиграции русской должны быть цвета добра и бесстрастия и, главное, понимания ненужности и опасности фарисейства.

Ваши последние стихотворения в «Новом Журнале» не только лучшие в этом N, но и сами по себе замечательны³³. Это «некий брезжущий свет»³⁴ («среди свободы и одиночества», если позволите так сказать)³⁵. Это некая кристаллизация, — *saturation*³⁶ — Вашей имплицитности³⁷. В виде некоего полюса ее, моя небольшая поэма «Палатка», некий, может быть, максимум возможной в поэзии «эксплицитности»³⁸. (Я написал ее в начале войны, 25 лет тому назад, уединившись среди скал несколько к югу от Зальцбурга, где мне предоставил полное уединение в охотничьем деревянном домике один гружественный мне человек, австриец)...

Какой хороший, своеобразный мастер Ив.<ан> Венег.<иктович> Елагин³⁹. Эту поэму его о гураках я слышал в его чтении, в таком же «хорошем эстрадном», как евтушенковское (впрочем — более мягком).

Р. Б. Гуль не без удовольствия поместил материал невозвращенца Кроткова, где есть и щелчок в сторону Евтушенко⁴⁰. Повествования невозвращенцев не лишены значения, но, наряду с ценным их текстом (и, главным образом, подтекстом) есть что-то щемящее в отношении их судьбы, их путей и обоснований этого. Буффонада со Сталиным и Берией⁴¹ мне кажется очень слабой, — это не сатира и даже не гротеск, а гетское отмщение павшему истукану. Нет ничего ни трагичного, ни смешного в этих сценах Кроткова. А в его «Письме Смиуту» есть трагичность, в план его не входившая.

Я был бы признателен Вам, если бы Вы могли более подробно рассказать мне о своей встрече с Ю. Казаковым⁴². Мне о нем, о его подлинно-гружеском действии («в трудную минуту») говорил Евтушенко... Казаков, конечно, один из по-настоящему талантливых писателей.

В. Адамович — вл. Иоанну

Paris 8

7, rue Fréd.[éric] Bastiat

11 мая 1967 [г.]

Дорогой Владыко

Большое спасибо за Ваше письмо (от 12-го апреля) и простите великодушно, что отвечаю с опозданием. Почему это так, объяснять было бы долго. Спасибо и за добрый отзыв о моих стихах в «Нов.[ом] Журн.[але]». Представьте себе, я этого «Н.[ового] Ж.[урнала]» еще не получил, вероятно он пропал в дороге — или произошло какое-то недоразумение. Конечно, я мог бы его взять у кого-нибудь, но все гумал, получу — и не взял. Не читал, значит, до сих пор ничего! Ни Вас, ни Елагина, которого Вы хвалите, ни Кроткова, который — судя по тому, что я о нем слышал — мне не по душе. Гуль какой-то «яростный» человек, это я чувствовал в нем еще, когда он был в Париже. Вражда к режиму — одно, вражда к людям, пог этим режимом живущим, — совсем другое, и не нам их судить, пока мы сами не прожили 30—40 лет в тех же условиях. Впрочем, я не уверен, что мое «заочное» впечатление от статьи Кроткова верно. Но по «заочному» впечатлению — если оно хоть сколько-нибудь правильно — я бы его статьи ни за что не напечатал.

Вы просите написать Вам о встрече с Юрием Казаковым. Я раз с ним обедал в чужом доме, а потом он был у меня и сидел часа два. Человек он для меня не совсем ясный. В разговоре со мной он был сдержан, не глуп, во всех смыслах «корректен», а у других — особенно, когда пил много водки, — держался иначе, хвастался своими успехами и славой, говорил, что наверно получит Нобелевскую премию и т.[ак] д.[алее]. Я невольно сравнивал его с Евтушенко, которого знаете и Вы. От того веет даровитостью, какой-то душевной непосредственностью и святостью, и по крайней мере я лично сразу этому поддался и это в нем уловил (вернее — оценил). Казаков — гораздо серее, ординарнее, но так ли это не только на вид, сказать не берусь, помня, что «чужая гуша — потемки». Очень возможно, что он умнее Евтушенки, культурнее его наверно, но чего-то, «ил је не sais quoi»⁴³ в нем нет. А писатель он, конечно, хороший, талантливый, только если бы не было Бунина, то не было бы и его, — или он был бы чем-то совсем другим. Кстати, его очень огорчили воспоминания Бунина, которые он только в Париже прочел, — огорчило то, что кроме Толстого, в них нет ни о ком ни одного доброго слова. (Но,

по-моему, воспоминания о Толстом, особенно последняя страница, так хороши, что многое искупают)⁴⁴.

Вот мелочь, характерная для советских порядков и нравов. Я спросил Казакова, часто ли он встречается с Н. Тихоновым, которого я помню еще молодым, в Петербурге⁴⁵. Он помолчал, усмехнулся и ответил:

— Тихонов? Ну, что вы! Это у нас начальство!.. начальство с нами не разговаривает!

К «начальству» в дальнейшей беседе он причислил Фегина и Шолохова, о котором говорил почти что с презрением, не отрицая его дарования⁴⁶. О Евтушенко говорил очень гружески, но считает, что у Вознесенского больше культуры и умения, — что, конечно, и верно⁴⁷. Но культуре и умению можно выучиться, а кое-чему грутому трудно и даже невозможно. Разговор был, конечно, хаотический, и больше спрашивал он меня, чем я его, — потому, что его интересовала жизнь писателей в эмиграции.

Ну, вот, кажется — все. Благодарю Вас от души, дорогой Владыко, что справляетесь о моем здоровье. Ничего, могло бы быть хуже — и, значит, не надо жаловаться. О витамине «Е» мне давно уже писал Гуль, но я так и не собрался завязать сношения с этим канадским ученым, который его лечит. Спрашивал своего парижского доктора, и тот довольно резонно ответил, что если бы это было чудодейственное лечение и открытие, о нем было бы повсюду известно сразу, — приведя в пример пеницилин. Я, чем дольше живу, тем сильнее убеждаюсь, что в 99 случаях из 100 лечение — вздор, и помню, что по этому поводу говорит в «Войне и мире» Наполеон (единственный, вероятно, пример согласия Толстого с ним⁴⁸).

Простите, дорогой Владыко, за болтовню. Надеюсь, — как Вы обещали, — встретиться летом, в Париже или в Ницце.

Ваш всегда Г. Адамович

9. Адамович — вл. Иоанну

Paris 8e

7, rue Fréd.[éric] Bastiat

24 мая 1967 [г.]

Дорогой Владыко

Пишу я Вам сегодня по поводу м.[ожет] б.[ыть] неожиданному. Я только что читал «Н.[овое] Р.[усское] Слово» (связку за 2 недели), где не раз мелькает имя Евтушенко. Не только отрицание его таланта, но и намеки на его двуличие, угодничество и т.[ак] д[алее]⁴⁹.

Евтушенко у меня был на прошлой неделе⁵⁰. Я с ним провел пол-дня, с глазу на глаз. У меня нет ни малейшего сомнения, что это человек искренний, внутренне — чистый, с чем-то детским (как по Ахматовой было это у Пастернака⁵¹) в душе, если даже по общей нашей слабости ему и случается говорить не то, что надо бы. Но судить за это имеют право только те, кто находится в советских условиях — и кто эти условия полностью выдержал.

О таланте Евтушенко писать Вам я не стану. Уверен, что и Вы почувствовали, что талантлив он «насквозь», в каждом слове (даже в разговоре), и что есть у него всегда чувство ответственности за всех и за все, какое[-то] чувство греха, — как было это у Некрасова. По-моему, он и вышел из Некрасова, гораздо больше, чем из Маяковского, как обычно считают⁵².

Ну, дорогой и глубоко чтимый Владыко, гумаю, что Вы все это уловили у него и без меня, — даже если не во всем со мной согласны.

Но вот о чем я хочу Вам написать и даже Вас просить: у Вас в эмиграции большой авторитет, к Вам прислушиваются и Вам верят, — больше чем кому бы то ни было другому. Не написали ли бы Вы в «Н.[овое] Р.[усское] Слово» статьи о Евтушенко, в защиту от глупых и часто лживых нападок? Слово «лживых» у меня вырвалось не случайно: Трубецкой, например, пишет, что стихи Евт.[ушенко] на смерть Ахматовой «позорны» или что-то в этом роде⁵³. А мне этот самый Трубецкой писал после появления этих стихов: «Меа сифра⁵⁴... Вы были правы... я очарован этими стихами» и т.[ак] д[алее]. Письмо у меня, кажется, сохранилось, но начало его, «меа сифра» я помню точно. Меня вообще эмигрантские газеты (и вся печать) удручают. Вражду к режиму переносят на вражду к людям, под этим режимом живущим — и не имеющим возможности быть иными, чем приходится, не имеющим силы быть героями (будто героями были бы мы! — я не говорю о Вас, Владыко, а о себе и других, кого знаю). Когда Ахматова была в Париже, у нее вышла чуть ли не ссора на эти темы с Юр. Анненковым, и на следующее утро она с удивлением и горечью мне об этом рассказывала⁵⁵.

Но все это — вопросы морали, а к Евтушенко мне непонятна и вражда чисто литературная. Зависть? Не знаю.

Есть у меня и другая мысль, по дружбе к нему и вере в его дарование (даже призвание). Может быть, Вы сочли бы для себя приемлемым сделать со мной нечто вроде коротенькой «Переписки из двух углов»⁵⁶, которую мы бы и поместили в «Н.[овом] Р.[усском] С.[лове]»? Скажем, два письма: первое,

Ваше, и мой Вам ответ. Если бы Вы согласились, я был бы искренне рад. Конечно, Евтушенке все это практически не нужно, и не о том речь. Но это было бы хорошо для некоторого прояснения здешних умов и убьили злости.

Простите, Владыко, если письмо мое покажется Вам болтовней. Пишу я пог непосредственным впечатлением [от] чтения газет и так сказать «возмутившись духом»⁵⁷. И еще пишу потому, что Евт.[ушенко] очень сердечно о Вас мне говорил и что сквозь его стихотворную м.[ожет] б.[ыть] и чрезмерную (очень часто, но опять — как у Некрасова!) говорливость Вы наверно уловили то, что в человеке и поэте важнее всего.

Еще раз простите, и как писал где-то Блок, «сожгите этот бред»⁵⁸, если бредом мое письмо Вам покажется.

Ваш Г. Агамович

10. Вл. Иоанн — Агамовичу

[2 июня 1967 г.]⁵⁹

Дорогой Георгий Викторович,

письмо Ваше от 24-го мая получил и сочувствую Вашей интересной мысли. Давайте, действительно, так сделаем, и сейчас, и позже.

Вот какой у меня возникает параллельный проект: некоторое время тому назад, в двух наших газетах («Новое Русское Слово» и «Русская Мысль») я опубликовал, в форме статьи, текст моей «Беседы», переданной в Россию по «Голосу Америки»⁶⁰. В Париже эта статья «Евтушенко в Америке» появилась 2-го февраля, четыре месяца тому назад. В «Новом Русском Слове» — приблизительно в те же дни*). М.[ожет] б.[ыть], сделать сперва так: Вы, «базируясь» на то или другое в этой статье (она затрагивает целый ряд проблем), напишете мне письмо, высказав мысли, которые можно было бы передать и в Россию в одной из моих очередных «Бесед» (откликов на то или другое)... Это было бы углублением и расширением уже ранее поднятой темы. И из этого можно было бы сделать некий «синтетический диалог». Темы своих «Бесед» я варьирую. Но стараюсь всегда мысль, хоть немного, выводить из двухмерности и даже трехмерности в некое иное, если не в 4-ое, то хоть в «3 1/2-нное» измерение. Так что, если будете мне писать, дадите возможность выхода и в эту сторону. «Там» ведь это особенно надо.

За эти два ближайших месяца (июнь-июль) мне надо написать и наговорить целый ряд «Бесед» на то время, что я предполагаю быть в Европе (чтобы не было пропусков в

ежевоскресных передачах)... Оттого, если Вы согласны с такой первой формой осуществления Вашей идеи, материал, о котором идет речь, мне надо было бы от Вас получить в течение ближайших двух-трех недель**)... Что касается опубликования в «Новом Русском Слове» или в обеих больших зарубежных газетах, то текст мог бы быть устроен и даже расширен***) именно в виде отдельных писем, наподобие гершензоновско-ивановской переписки⁶¹...

У меня чувство такое, что «там» очень прислушиваются к нам. Было эффективно мое «вторжение» в дискуссию московскую И. Сельвинского и Л. Озерова⁶². От Л. Озерова получил новую книгу с его «многоговорящей» («чтущий да разумеет»⁶³) надписью... В ближайшее время «вхожу» в интересную дискуссию, происшедшую в «Литературной Газете» между тремя академиками СССР Ал.[ександром] Дан.[иловичем] Александровым и Несмеяновым и другим Александровым об отношении «Науки и Нравственности»⁶⁴.

Встаю на основную точку зрения этих двух последних, но религиозно-философски эксплицитно раскрываю ее...

На всякий случай посылаю Вам текст моей статьи о Евтушенко, с которой, если Вы пожелаете, можно было бы «начать».

*) Шлю Вам текст N.[ew]Y.[ork'ской] публикации от 29 янв.[аря] с.[его] г[ода].

***) Чем скорее, тем лучше.

***) Так как мера Бесед около 10 минут, т.[о] е.[сть], приблизительно, всего 4 машинописных страниц.

11. Адамович — вл. Иоанну

[Июнь 1967 г.]⁶⁵

...Переходя к Евтушенко, хочу сказать, что в Вашей статье о нем, написанной после его пребывания в Америке, много на мой взгляд очень верного. Самое верное то, что если у поэзии есть назначение, есть цель, то прежде всего, пожалуй, в защите души человека от всевозможных форм «бесчеловечья». Именно это у Евтушенко и дорого. Его во многом упрекают, у него вообще много врагов, но только по слепоте, глухоте или злобе можно отрицать, что он — тот поэт, которого ждала Россия, ждали поколения, уставшие от «бесчеловечья». Есть сейчас другие молодые поэты, более ловкие, искусные, более требовательные к своему мастерству, — это бесспорно. Евтушенко часто пишет спустя рукава, донельзя небрежно. Но поэта надо судить по

тому, что у него хорошо, а не по тому, что у него слабо... Долго было бы говорить о формальных достоинствах и недостатках теперешних советских стихов, — тем более, что неизбежно пришлось бы коснуться и перелома в русской культуре, связанного с появлением, с подъемом миллионов, миллионов новых, духовно-деятельных читателей (отчасти и писателей). Удивительно у Евтушенко то, что будучи по складу своему человеком вполне послереволюционным, веселым, жизнелюбивым, даже вероятно беспечным, он как никто другой чувствует общечеловеческую ответственность за все жестокое, что сделано было людьми в прошлом — и что, конечно, будет делаться и дальше. Ему ставят в вину легкие эстрадные триумфы, а он вправе сказать в ответ, что

— все-таки пусть грубо или тонко,
я чувства добрые с эстрады пробуждал⁶⁶.

Помните, Андре Жид утверждал, что именно «добрые чувства идут на выделку скверной литературы»?⁶⁷ Замечание остроумное, однако верное только в тех случаях, когда хорошие чувства остаются голословны, декларативны. А ведь у Евтушенко совсем другое: самый тон его стихов совестлив и человечен, плоть их такова, и иной быть не может. Не случайно он вспоминает Некрасова, с которым так несомненно и тесно связан. У него, правда, не слышно некрасовского трагизма, — как есть это у Маяковского, — но нет-нет, да и пробьется у него непогрязимо-русская, непогрязимо-естественная некрасовская задумчивость, и если бы нужно было к стихам Евтушенко поставить эпиграф, я взял бы строчку:

Еду ли ночью по улице темной...⁶⁸ —

строчку, о которой когда-то Розанов сказал, что народнее ее, в самом глубоком смысле понятия народности, нет ничего во всей русской литературе⁶⁹. А его стихи об охоте, например, об убитом глухаре, проникнутые сознанием греха вместе с молодым влечением к извечной, будто бы спортивной человеческой забаве, в которой никто из его сверстников, наверно, ничего дурного не находит!⁷⁰ Я читаю Евтушенко и изумляюсь: откуда все это у него, после дубоватых поэтических опытов последних сорока лет, и даже после нашего столь восхваляемого «серебряного века», с Бальмонтом, Брюсовым и прочими «певцами красоты»?⁷¹ Очевидно, действительно «Дух дышит, где хочет»⁷², и не будем же придавать значение желчным упрекам в эстрадной кокетливости, которую, — даже если есть — столь многое и с лихвой искупает. Об

эстраде, впрочем, не могу судить: ни на одном из публичных выступлений Евтушенко я не был...

Георгий Агамович

12. Вл. Иоанн — Адамовичу

[20 июня 1967 г.]⁷³

...В этом есть нечто симптоматическое, что Вы, Георгий Викторович, такой собранный, в своем гаре, поэт и критик, европеец русский, увидели элемент подлинной поэзии в литературном явлении Евгения Евтушенко. Если хотите, Евтушенко, литературно, «противопоставлен» Вам, у него совсем «другая фактура»... И оттого, я думаю, Ваша, общая наша с Вами оценка того, в чем Евтушенко подлинный поэт (и поэт нужный сейчас России) — действительно объективна.

Несомненно, ему предстоят многие и нелегкие экзамены, литературноформальные и духовные. «Кому больше дано, с того больше взыщется»⁷⁴, — так и сказал я ему, когда мы с ним сидели в автомобиле на калифорнийском берегу Тихого океана и говорили о «немоцах писателей», начиная с Пушкина... Москвичи наших дней умеют многое что видеть, не только горизонтально, но и сферически. Пропаганда почти совсем потеряла для них значение. Они умеют ее понимать и читать по-своему. Они не любят ее стиль и сущность. В отношении их совсем не нужна пропаганда, нужен честный диалог. В этом видится свобода. Им нужна сама наша свобода доброго суждения, справедливого, без всякой утилитарной тенденции или политической травмы.

Жизнь в России, чтоб человек мог выжить, должна быть «подкована каждой ногой на три подковы». Первая подкова — умение знать, что, когда и как можно. Просчет грозит многим. Другая «подкова» — чутье в отношении собеседника (это развито); и третья «подкова» — охранение внутренней жизни своей, иногда очень глубокой, но которую надо им и камуфлировать и умело дозировать в каждой обстановке, с каждым человеком... Когда мы ехали с ним вдвоем по парку около океана, Евтушенко очень просто, в духе общения, читал мне свои неопубликованные стихи (они потом появились в № 3 этого года журнала «Москва»)⁷⁵, и кое-что из лирики одного зарубежного автора. Память у него очень остра.

Евтушенко умный человек. А умный не может не быть «в какой-то степени духовным», т.[о] е.[сть] не может не видеть более высокого измерения жизни, чем материалистические. И в поэзии Евтушенко этот элемент виден. Оттого ему не надо пускаться в словесную акробатику, которая для некоторых

поэтов все же заменяет глубину. Есть люди, недооценивающие ум в поэзии. Пушкинскую бутафу (о необходимости глупости в поэзии)⁷⁶ они, по-видимому, принимают всерьез.

Суждения Евтушенко, во время наших с ним бесед, не вставали в противоречие с моей оценкой его, как поэта и человека. Его небольшое, бывающее иногда на его выступлениях, русское озорство (в стиле западного *enfant terrible*)⁷⁷, я думаю, есть своеобразная форма отвоевывания себе хотя бы некоторой свободы слова и в своей стране. Если же кое-кто из зарубежных критиков расходится с нами в оценках его, то, может быть, это оттого, что у него (от любви, конечно, к русской литературе) остается еще слишком интенсивная настороженность (иногда, вроде, как бы «педагогическая») ко всему, что идет «оттуда». Не отрицаю целесообразности и такого подхода, в некоторых случаях. Ведь правда, уж больно густо идет с родных наших русских мест литературная официализация и идеологическая казенщина. Может быть, сейчас немного и легче, но какой-то слой борной кислоты (только по виду похожей на соль) лежит на всех речах 4-го Съезда Писателей в Москве и на статьях, этому Съезду посвященных⁷⁸. Грустно это, грустно. Только посмотреть на картинку в «Литературной Газете», как торжественно нацепливается орден на знамя... Союза Писателей!⁷⁹ Еще немного и на всех писателей натянут форму с погонами (поэты будут ходить, вероятно, в голубых штанах с розовыми лампасами; журналисты — в желтых, беллетристы в красной форме с желтым околышем). Представьте себе такую бредовую картину: в Париже французский премьер или министр Культуры прикалывает орден к развернутому знамени «Союза Писателей Франции»! Даже Арагона не представишь себе на такой церемонии⁸⁰.

Но в Зарубежье, после трудного пятидесятилетия борьбы, горести, остающегося долга (и может быть не выполненной задачи) слышится подчас и «политизация наоборот». Это мешает свободе свыше дарованной нам. Я бы хотел, чтобы на «том берегу» поэзии и искусства люди знали о нашей зарубежной готовности к прямому и братскому диалогу с ними о ценностях русской культуры.

Русская поэзия и литература (о религиозной вере уж не говорю) есть то место, где именно можно и надо встречаться людям, живущим на обоих русских берегах. Хотят они или не хотят этого, но все подлинные незарубежные и зарубежные русские писатели, поэты, критики и литературоведы — единая русская культура. В этом дар и долг всех.

Путь Евтушенко не был и вряд ли будет легким. Я думаю, он понимает это, ведь нельзя ему снижать той человечности,

с которой он начал и которая, как Вы верно говорите, является явлением рационалистически не объяснимым. Но совесть русская литературы всплывает и будет всплывать на поверхность жизни. Об этом говорит и письмо Солженицына 4-ому Съезду Писателей⁸¹. Письмо это, своей высокой простотой, стоит «Одного дня Ивана Денисовича»⁸². Сколь мы знаем, около ста членов Съезда (среди них был и Евтушенко) поддержало эту попытку защиты русского слова и достоинства русского писателя...⁸³

13. Вл. Иоанн — Адамовичу

25-ое июня 1967[г.]⁸⁴

Дорогой Георгий Викторович,

на днях я отослал газетам наш «диптих» литературно-философский, дав ему самое простое название: «Литературная переписка». Ваше письмо, Вы увидите, полностью пошло в дело (без малейших сокращений)*). Мой ответ, если бы Вы того пожелали, мог бы быть и началом нового «диптиха»... Теперь как бы расчищена уже дорога для размышлений наших обоюдных о современной «тамошней» русской поэзии, о ее «пульсе», общем характере, или каких-либо частностях ее... О чем хотите. Up to you...⁸⁵ Дело могло бы принять характер «Симпозиума». Таким образом Ваша мысль осуществляется. Форма же «переписки» пусть будет такой же непедантичной, как и это ее начальное осуществление. Конечно, людям не только по клавишам можно играть «в 4 руки», т.[о] е.[сть] взаимодополнительно, а не взаиморазрушительно (не к удовольствию специальных читателей «Писем в редакцию!»).

С пожеланием Вам легких летних дней, сердечно Ваш

Архиепископ Иоанн

*) В случае, если я воспользуюсь им для эфира, я не полностью его приведу. Но это оставляю, пока.

14. Адамович — вл. Иоанну

Paris 8e

7, rue Fréd.[éric] Bastiat

27/VI — 1967 [г.]

Дорогой и глубокоуважаемый Владыко

Не знаю, застанет ли Вас мое письмо еще в Сан-Франциско. Помню, что Вы собирались уехать, но не помню точно, когда.

Сегодня С. А. Вогов показал мне «Литературную переписку», которую Вы ему прислали. Я нахожу, что все в ней хорошо и правильно, кроме одного: по-моему, — и Вогов с этим согласен, — начать эту статью должны Вы и подписать ее должны именно Вы. Если начать с моего письма к Вам, то получается «неувязка». Первые мои слова «Переходя к Евтушенко...» явно требуют какого-то Вашего вступления, хотя бы самого краткого, — в том смысле, что Вы от меня какое-то письмо получили, что мои замечания сходятся с Вашими мыслями, и что Вы мне ответили. Ответ Ваш и помещен дальше.

Было бы желательно и в конце дать два-три слова Ваших, — уже не как письмо ко мне, а как заключение того, что должно бы представить статью с длинными цитатами.

У Вас, наверно, сейчас нет времени заниматься этим. Но дело и не к спеху. Если Вы согласны с тем, что я сейчас говорю, сделайте это, Владыко, когда найдете возможным. Мне очень хотелось бы, чтобы это в печати появилось, но именно как *Ваша статья*, — по крайней мере для начала. Дальше можно было бы дать этому и другую форму, — т.[о] е.[сть] именно переписки, — но начать должны бы Вы (тем более, что о встречах с Евтушенко я считаю более осторожным не упоминать: Вы — это совсем другое).

Простите, дорогой Владыко, если затрудняю или противоречу Вам. Рукопись у меня. Если Вы согласны сделать то, что я предлагаю, можно прислать Ваши добавления мне или Вогову, — как хотите⁸⁶.

Ваш Г. Агамович

Я в Париже еще недели три, не меньше.

15. Вл. Иоанн — Адамовичу

3-е декабря 1967 года⁸⁷

Дорогой Георгий Викторович,

спасибо за Вашу прекрасную книгу «Комментарии»...⁸⁸ Они всегда были у Вас образцом сжатости, а тут, кажется, Вы их еще сжали, «уплотнили материю» — до каких-то атмосфер давления новых. И все-таки можно видеть, что писалось давно, и что — недавно; — можно видеть это не по стилю, а по духу. Вы согласны, что человек это, все-таки, не стиль⁸⁹. Я думаю, что человек (прежде всего) есть дух, и близкие и разные духи живут и притягиваются и отталкиваются («химические элементы», о которых писали любомудры). Духи реально, явно и тайно воюют и «кружат»⁹⁰, и — изгоняются и утверждаются лично и различно. Последнее в книге

Вашей имеет какой-то взгляд внутрь, а ранее это скорее скользит, не без ума, не без тонкости, но и не доходя до чего-то, что в последнем ощущается... Это субъективно, то что я пишу; но это можно было бы показать и на примерах. Книга должна пройти разными своими пластами до разных читателей и каждому сказать нечто нужное и всех предостеречь от того предположения неверного, что «поэзия существует», когда ее, конечно, нет и не может быть⁹¹. Она есть только как нечто невысказанное и невозможное. Ничто не может быть поэзией и никогда ею не будет в этом эоне. Знаете, как-то лет 10 тому назад, во время переписки с Кленовским, я написал ему шуточно предположенный «Разговор поэтов»⁹². Он мне ответил и получилось некое рифмическое рассуждение о поэзии, ее возможности и невозможности. Я, как ему казалось, склонялся к явной невозможности поэтов и поэзии. Он, с некоей простодушной остротой аргументации, занялся опровержением таких установок...⁹³ Ваша книга будет полезна «добрым молодцам» поэзии советской; многие из них оценят ее. В нашей поэзии и в критике они будут ценить (и ценят) все, что не от их советского ребра.

Благодарю Вас за деликатнейшее напоминание в Париже мне по телефону о необходимости сокрушить вольность дворянскую некоторых строк поэмы⁹⁴.

Мир творится понемногу, и сейчас уже, кажется, закончено творение неназванного «анти-месяца», — при упразднении старого... Я снял и нипрочь все октавы сарказма политико-общественного, хотя и имеющие некоторую справедливость — все это свое «путешествие» — в Америку, Англию, Францию, Германию и Ватикан... Это как-то утяжеляло лирическую суть поэмы и выглядело скорее дивертисментом в общей картине. Теперь она стала яснее и прямее в своем поэтическом замысле. Поэма теперь, кажется, вышла цельнее, в своем замысле и выражении (если не очень строго судить). Я был бы рад прислать Вам «на поглядение» ее более устроенные строфы, но, в данное время, мне это невозможно по техническим причинам. Немного позже, может быть, сумею.

Р. Б. Гулю, в ближайшую мартовскую книжку «Нового Журнала», даю три главы (из второй половины поэмы)⁹⁵. Другое будет идти у Вейнбаума, по главе в воскресных №№ «Нового Русского Слова»⁹⁶. А уже к середине весны я надеюсь выпустить все отдельной книгой (как раз к началу юбилейных празднований второго полу столетия Октября сего)⁹⁷.

На сем позвольте кончить. И пожелать Вам — стихов; так как после того, что мы договорились, что — «поэзия

никак невозможна», — стихи приобретают особенную остроту и нужность. (И не только, как комментарий к словам председателя пира во время чумы)⁹⁸. Сердечно приветствую Вас из постоянных и приятных весен калифорнийских.

Архиепископ Иоанн

Сейчас получил от Юрия Николаевича Семенова, слависта Упсальского и умного человека, новую его хорошую книгу на немецком языке: «Das Hauschen in Kolotna»⁹⁹. Хорошо бы отметить ее.

16. Адамович — вл. Иоанну

[18 декабря 1967 г.]

Дорогой Владыко

Примите искренние мои поздравления и пожелания к Празднику Рождества Христова и к Новому Году. Пожелания относятся и к Вашей поэме, т.[о] е.[сть] к ее успеху и признанию. Мне жаль только, что частично она будет идти в газете: лучше было бы, мне кажется, подождать, пока Вы ее выпустите полностью, т.[о] е.[сть] отдельной книгой. Спасибо большое за добрый отзыв о моих «Комментариях». Я мысленно (отчасти и на бумаге) их продолжаю, но едва ли это их продолжение когда-нибудь увидит свет.

Низко Вам кланяюсь

Ваш Г. Адамович

Paris, 18 дек.[абря] 1967 [г.]

17. Вл. Иоанн — Адамовичу

23 дек.[абря] 1967 [г.]¹⁰⁰

Дорогой Георгий Викторович,

благодарю Вас за праздничные пожелания, и Вам желаю многих сил — в 1968 году... Какие-то силы оскудевают, а какие-то прибавляются; и те, что к старости прибавляются, м.[ожет] б.[ыть], лучшие... (Ставлю тут «м.[ожет] б.[ыть]» — из уважения к парижской ноте!)...¹⁰¹

Я с Вами целиком согласен, что пускать поэму в газету, это не очень хорошо (и даже некий грех пред поэмой), но, что делать, когда обещал Вейнбауму, и он даже дал заверения, что не будет из стихотворных строф делать консервной коробки с кильками или сардинками¹⁰². Это же обещал и Гуль, которого я особенно стыдил за то, что в журнале толстом, где всяческой прозе раздолье, он стихи сжимает под многими атмосферами давления, чтоб «выгадать лишние полстранички», хотя

он уверял очень горячо меня, что стихи в «Новом Журнале» идут отнюдь не на затычку, а пользуются уважением сами по себе. Это я предложил ему выразить на деле и давать поэзии, ее строкам — «больше воздуха»... Конечно, газете тоже надо придерживаться этого правила. Если стихи ниже определенного уровня, вообще их не надо печатать, а если выше — давать им «воздуху» и, вместо ореола, белизну вокруг... Но, конечно, «стихи в газете», это — неважная, в общем, позиция их. Впрочем, в данном случае может быть некоторое извинение вещам: т.[ак] к.[ак] поэма «Упразднение Месяца» есть нечто предназначенное и к прониканию в дырочки несколько протершегося Занавеса¹⁰³, то даже частичное проникновение такое (главами отдельными) в «удобных», тонких листах будет оправдывать общий минус сей газетности. Так или иначе, это известный компромисс, и поэму я хочу выпустить отд.[ельным] изданием сейчас же после мартовского № «Нов.[ого] Журнала». Я еще не решил, где — и даже в какой стране. Не можете ли Вы мне советом? Я хотел бы хорошо, со вкусом оформленным видеть это издание, при всей простоте его. Какая печать, в этом отношении, наиболее внушает доверие, по-Вашему? В Америке уж очень преysкурантно и каталогно это выходит. Если что посоветуете, буду признателен.

Ваш + А[рхиепископ] Иоанн

Недавно я просматривал свои старые рукописные материалы и нашел недооконченную статью — отзыв, отклик на Ваши мысли о Достоевском в одном из №№* «Нового Журнала». Так сказать, творческое обсуждение этих мыслей с точки зрения религиозно-философской. Если теперь за это братья вновь, надо б знать, было ль что потом Вами опубликовано, в дополнение или расширение этой темы, довольно важной¹⁰⁵.

*) № 81, «Оправдание черновиков»¹⁰⁴.

18. Адамович — вл. Иоанну

Paris 8

7, rue Fréd.[éric] Bastiat

30 мая 1971 [г.]

Дорогой Владыко

Получил Вашу книгу, искренне благодарю (и за книгу, и за посвящение «Упрека поэзии»)¹⁰⁶. Стихи Ваши так слитны, так объединены одно с другим, что трудно что-либо выделить. Тот же голос как будто говорит о разном, но в сущности

говорит об одном, — а в чем это «одно», определить нельзя, хотя его присутствие и звучание его чувствуется непрерывно. Очень хорошее название, «Избрание тишины», и в сущности все в нем неуловимо выражено¹⁰⁷. Вы написали нечто вроде послесловия к тому, что писали прежде и пишете (даже не стихах) до сих пор. Но послесловие, которое только в Вами найденные слова и укладывается. Невольно я вспомнил Толстого: «Если смысл художественного произведения можно выразить своими словами, незачем было писать художественное произведение»¹⁰⁸. Вот именно!

Спасибо большое. Не забывают меня, Владыко, и простите за эту просьбу.

Ваш Г. Агамович

Прочитав у Вас строчки

Все поет и ка е т с я
Дух великороссья...¹⁰⁹

вспомнил нашего «неутомного Женю», как Вы его называете. Такой он и есть, при всех своих слабостях, и в этом смысле он там — один.

19. Вл. Иоанн — Адамовичу

13-е июня 1971 года¹¹⁰

Дорогой Георгий Викторович,

меня очень тронуло Ваше письмо. Я думаю, Вы во всем правы и выразили мысль со сконцентрированностью, свойственной только поэзии. Вообще черта Вашей прозы (которая все крепчает, настаивается) поэтическая субстанция, не другая. В более слабом, конечно, разбавленном виде, она была у Ю. Б. Марголина¹¹¹ и однажды во время странствия с ним по земле цугейской в 1959 году я сказал ему: «Вы, Юлий Борисович, несомненно, пишете стихи, это видно по прозе Вашей». Не без некоторого смущения (так совестливы тайные поэты) он признался в этом.

Оттого Вам нельзя писать только прозой (что Вы сейчас делаете...). Трезвость, ответственность за каждое слово так существенны. Некоторые думают, что поэзия есть некое опьянение. Совсем не опьянение, а самая большая трезвость в мире. Это прозаики, чуждые поэзии, «опьяняются» своими строками и словами. (И — поэты, свою прозу «перелагающие на стихи»).

У меня, Георгий Вадимович [sic.- Публ.], к Вам есть одна просьба, характера сугубо личного. Я очень ценю Д. Кленовского, как поэта и хорошего человека, и сколь мог за эти

25 послевоенных лет с ним переписываясь обадривал его, в его различных печалях (он болеет) и — проблемах. И вот, говоря о последней книжке Странника, он сказал нечто определенное об одном моем ему непонравившемся стихотворении: «Рука Человека»¹¹². Я прилагаю фотокопию одной страницы его письма, об этом говорящей¹¹³. Мне было бы особенно ценно, если бы Вы смогли разобрать для меня это мое стихотворение. Откладываю всякий «гонор авторский». Кленовский пишет мне об этом стихотворении, как о единственном ему непонравившемся. Я ему написал в ответ следующее: «Я не совсем понял Вас, что именно Вам не понравилось в раскрытии этой темы. Вы пишете так, будто (можно понять) после Дюрера, Микель Анджело и Вас уже как бы нельзя и тему руки человека затрагивать. Но я думаю, что всякую тему можно затрагивать, не оглядываясь на «предшественников», если есть что сказать о Руке — еще не сказанного. Дюрер по-своему «осветил» «руку человека», в своем стиле, Кленовский поэт хорошо затронул тоже эту тему (в аспекте нравственно-психологически-лирическом); но моя тема — иная, метафизическая, мистическая. Я лично, конечно, не в состоянии судить, сколь этот, новый аспект руки человека наметился (или, даже, — хотя бы — мелькнул) в моем стихотворении. Но я все же не вижу в нем повторения чего-то, что было в прошлом (у Дюрера или у Вас). Повторять тему «человека», «руки», «деревя», «неба» или «травы» еще не значит повторять авторов, писавших об этих предметах. Может быть, я чего-то не понял. Поясните. Это тема интересная».

Может быть, мое стихотворение о «Руке» слишком «абсолютизировало вещь», лишило ее всякой пластичности (тогда как рука есть явление пластическое)? Если хоть малая правда есть в этом, я не включу этого стихотворения в будущее «Избранное». Но мне не только субъективно, — и объективно было бы ценно узнать о сем Ваше мнение, — действительно ли Дюрер и особенно, конечно, Микель Анджело так раскрыли Руку человека, что нельзя сказать о Руке то, что попытался сказать Странник?¹¹⁴

Не опасайтесь мне о том написать с полной откровенностью свое мнение. Во всех случаях Ваше мнение будет мне ценно, можете быть уверены.

P.S.¹¹⁵ Ради курьеза посылаю Вам копию письма Д. И. Кленовского, где он говорит об одном моем стихотворении «Рука человека», поняв так его, что я, будто бы, не учел всех откровений искусства о Руке человеческой. Но моя мысль была иная и стихотворение говорит о другом, о том, что вообще немислимо

сейчас выразить Руку Человеческую в ее тайной глубине (как и — голову, и — глаз)... Но, вероятно, я не достаточно выразил эту истину (в которой убежден). И Д. И. К.[леновский] словно обиделся за всех, кто пытался выразить, открыть руку.

20. Адамович — вл. Иоанну

Paris 8e

7, rue Fréd.[éric] Bastiat

8 июля 1971 [г.]

Дорогой Владыка

Спасибо за письмо (от 13 июня), простите, что отвечаю с опозданием.

То, что Вам написал Кленовский, по-моему, правильно и пронциательно, в частности о Вашей «мудрости простых образов»¹¹⁶. А стихи Ваши о руке не могли его не задеть, т.[ак] к.[ак] «рука» до известной степени — его специальность, его «*domaine réservé*»¹¹⁷, как, по-видимому, он считает. Ведь именно с его стихотворения о руке и началась его слава (кажется, оно было подписано еще Крачковским)¹¹⁸. Я люблю его стихи, но люблю как-то прохладно. Хорошо, но — точка, нечего больше сказать. Конечно, это — скорей моя слабость, чем его недостаток¹¹⁹.

А Вашей «Жениальности» я не знал. Очень остроумно название, и не удивительно, что оба московских Жени были польщены и довольны¹²⁰. Винокуров мне недавно (с Женей № 1) прислал свою книгу. Жениальности в нем пожалуй нет, есть талант и умение, все в границах. А вот у № 1 — другое, я с ним просидел часа 2–3 и удивлялся его даровитости, даже не поэтической только, а общей, о чем бы разговор ни шел. Помню только двух таких людей, Мандельштама и Поплавского¹²¹, хотя сходства в сущности нет, да у тех была и культура, которой у нашего Жени нет и в помине.

Позвольте, дорогой Владыка, пожелать Вам доброго здоровья и «творческих успехов», как пишут теперь в России. Спасибо большое, что не забываете.

Ваш Г. Адамович

21. Адамович — вл. Иоанну

8 ноября 1971 [г.]¹²²

Дорогой Владыка

Вчера мне переслали из «Н.[ового] Р.[усского] С.[лова]» Ваше письмо, которым я был глубоко тронут. Спасибо за

доброе желание видеть меня у Вас, за предложение прислать билет, за все вообще. Конечно, в других условиях я с великой радостью приехал бы в С.[ан]-Франциско.

Но сейчас это невозможно. Уехал я из Парижа сравнительно здоровым, а здесь внезапно «расклеился»¹²³. Доктор обнаружил сердечную слабость и другие немощи. Сажу в отеле почти без выхода, отменил все намеченные чтения в университетах, и если поеду, то лишь по близости — Yale и Harvard¹²⁴. 20-го Лит.[ературный] Фонд устраивает вечер в Нью-Йорке, надеюсь к тому времени поправиться¹²⁵.

Все это до крайности досадно. Еще раз, дорогой Владыка, от всей души благодарю Вас за приглашение в Сан-Франциско. Помимо того, что я счастлив был бы побывать у Вас лично, побеседовать с Вами, видеть все Ваше окружение, самый город меня давно прельщает и кажется чем-то полусказочным. Но делать нечего, против судьбы не пойдешь.

Низко Вам кланяюсь, Владыка, и надеюсь с Вами еще встретиться, не здесь, так в Европе.

Ваш Г. Адамович

440 Park Avenue
«The Drake» New York

22. Адамович — вл. Иоанну

[Б. г.]¹²⁶

Дорогой и глубокоуважаемый Владыко, поздравляю Вас с праздником Рождества Христова и шлю лучшие, самые искренние пожелания к Новому Году.

Ваш Г. Адамович

Приложение 1¹²⁷

Георгий Адамович

О стихах Евгения Евтушенко и о русской поэзии вообще

В последнее время довольно часто приходится читать и слышать скептические, а то и пренебрежительные отзывы о поэзии Евтушенко. Ничего удивительного в этом нет, как бы ни были подобные суждения опрометчивы и ошибочны, по крайней мере на мой взгляд. Люди в данном случае судят о поэте не столько по самим его стихам, сколько по его репутации баловня, любимца публики, эстрадного кумира. Надо признать, что вольно или невольно Евтушенко эту репутацию поддерживает и себе ею вредит. «Шумим, братец, шумим», мог бы он повторить о себе. Многих, воспитанных на другом отношении к

поэзии, это раздражает, у многих подрывает к Евтушенке доверие. Даже Анна Ахматова в последнее свое пребывание в Париже, прошлым летом, говорила о Евтушенке (а заодно и о Вознесенском) скорей недоброжелательно, и только под конец беседы, хмуро, будто нехотя, заметила:

— А что он очень талантлив, это я прекрасно знаю! Он действительно очень талантлив. Лично я добавил бы, что от жанра «шумим, братец, шумим», от роли любимца публики не так легко отделаться, — раз уж любимцем ты оказался, — в особенности человеку молодому, и надо бы это понять. Евтушенке чуть ли не сразу выпал на долю огромный, почти международный успех. Ему могло это льстить, могло вызвать у него приятное головокружение, — даже если он сознавал суетливость свалившейся на него славы, как сам пишет в любопытном стихотворении о городе «Да» и городе «Нет»:

Только скучно, по правде сказать, иногда,
 Что дается мне столько почти без труда
 В разноцветно светящемся городе «Да»...

Но читая стихи Евтушенко, надо оставить в стороне его эстрадную репутацию, его артистические турне и все прочее. Прямого отношения к его стихам это не имеет. А стихи, хотя бы те, которые собраны в недавно вышедшей маленькой книжечке, причудливо названной «Со мною вот что происходит», — стихи пленяют и прельщают такой свежестью, такой непосредственностью, каких в нашей поэзии давно уже не было слышно.

Конечно, нельзя забывать при этом всего того, что в России и с Россией за последние полвека произошло, и главным образом неизбежного, после всех социальных перетасовок, обмельчания прежней узкой и глубокой культуры, растекшейся вширь. Нельзя забывать постепенного омертвения советской поэзии, даже у наиболее даровитых ее представителей, ее вымученного пафоса, ее ссыхания, несмотря на отдельные голоса, вроде голосов Пастернака или Ахматовой, которые были голосами одинокими, на одиночество обреченными и потому в качестве явления общественного мало показательными. Евтушенко, будто уловив внушение истории и ни с чем другим не считаясь, распахнул окно, в которое ворвался свежий воздух: не нахожу, кроме этого сверхизбитого сравнения, никакого другого, которое вернее передало бы впечатление, производимое его стихами. Человек перестал быть социальной единицей и вновь стал человеком.

Евтушенко бывает очень небрежен и порою пишет «спустя рукава». Демонстративная непринужденность его манеры должна бы еще пройти через внутреннюю проверку. Все это так. Но зато у него есть свойство, по нынешним временам исключительно ценное: в его стихах никогда нет «литературы», в дурном, постылом, никчемном, верленовском значении этого понятия, или, если угодно, в значении, которое придал ему Тургенев. Его стихи никогда не «воняют литературой». Каждое слово как будто произнесено впервые. В заметке, помещенной в одном из недавних выпусков «Нового Журнала» и по отношению к Евтушенко довольно высокомерной, Ф. Р. Рив противопоставляет ему Елагина и Вознесенского, как «подлинных лириков

своего поколения». Сравнивать поэтов никогда не следует, хотя что же скрывать, все мы по общей нашей слабости постоянно это делаем. О Елагине спору быть не может: если иногда и хотелось бы, чтобы стихи его были менее размашисты, дарование и настоящее поэтическое призвание чувствуются в каждой его строчке. Вознесенского, признаюсь, я далеко не полностью читал, но то, что читал, смущает и даже удручает меня монотонной, механической восторженностью и наивным модернизмом, который на деле представляет собой не что иное как литературное модничество в духе двадцатых годов. Не называя Вознесенского, но вероятно именно его имея в виду, об этом правильно писал Твардовский: «То, чем они щеголяют сегодня, уже давно есть, было на свете, и было в первый раз, и много лучше» (цитирую по примечанию к советскому сборнику стихов Марины Цветаевой). У Евтушенко несомненно меньше поэтической ловкости, поэтической бойкости, чем у Вознесенского, но родник чистого вдохновения в его стихах очевиднее, чем у кого-либо из его сверстников. И вдохновение это в будущем может дать много.

Замечательно, что сквозь эти легкие, как будто беспечные стихи, с чем-то детским в напеве, настойчиво проходит тема, поэту, по-видимому, близкая, глубоко его задевшая: тема греха, тема общей ответственности всех за все. Так молодой советский поэт оказывается в безотчетном родстве с некоторыми великими страницами былой, великой русской литературы, так он на свой лад повторяет великие пушкинские строки: «И с отвращением читая жизнь мою...». «Поэтом вечно движет стыд», говорит Евтушенко, и думая о смерти, с недоумением представляет себе, что умрет он может быть и «прощенный Господом, да вот, самим собою не прощенный».

Есть у него стихотворение, которое стоило бы привести целиком, не будь оно так длинно. Стихотворение любовное. Поэт не без самодовольства вспоминает женщин, к нему льнувших (было это, надо думать, в том же городе «Да»), и каждую из вступительных строф начинает с утверждения: «Всегда найдется женская рука...», «Всегда найдется женское плечо...», «Всегда найдутся женские глаза...» — и так далее.

Но есть такая женская рука,
Которая особенно сладка,
Когда она измученного лба
Касается, как вечность и судьба.

Но есть такое женское плечо,
Которое неведомо за что
Не на ночь, а навек тебе дано,
И это понял ты давным-давно.

Но есть такие женские глаза,
Которые глядят всегда грустя,
И это до твоих последних дней
Глаза любви и совести твоей.

А ты живешь себе же вопреки,
И мало тебе только той руки,

Того плеча и тех печальных глаз...
Ты предавал их в жизни столько раз!

И вот оно, возмездье, настает.
«Предатель!» — Дождь тебя наотмашь бьет.
«Предатель!» — Ветки хлещут по лицу.
«Предатель!» — Эхо слышится в лесу.

Ты мечешься, ты мучишься, грустишь,
Ты сам себе все это не простишь,
И только та прозрачная рука
Простит, хотя обида и тяжека,

И только то усталое плечо
Простит сейчас, да и простишь еще,
И только те печальные глаза
Простят все то, чего прощать нельзя.

Приведя это стихотворение, думаю, лучше всего поставить точку и рассуждения о поэзии Евтушенко прекратить, хотя сказать надо было бы еще многое. Неужели у людей, к поэзии сколько-нибудь чувствительных, могут остаться сомнения, что это в сущности простенькое стихотворение написано человеком, который наделен редким поэтическим даром? Человеком, который находит свои особые слова, чтобы по-новому сказать то, что иначе было бы банальными лирическими прописями? Человеком, который пишет стихи потому, что не писать он их не может?

* * *

Упомянутая мною заметка Ф. Р. Рива оканчивается двумя странными фразами, возражение на которые напрашивается само собой: «Современная русская поэзия отстает от англо-американской. А как было бы хорошо, если бы русские поэты были с нами».

Русская поэзия никогда, — или, точнее, вот уже полтора столетия, — не отставала и до сих пор не отстает ни от англо-американской, ни от французской, ни от какой-либо другой западной поэзии. Она идет другим путем, в соответствии с духом и складом нашей литературы, во многом отличающейся от литератур западных. В тридцатых годах прошлого столетия могло казаться, что Пушкин отстает от Виктора Гюго. В начале нашего века могло казаться, — и, действительно, казалось, — что Блок отстает от Малларме. Но иллюзии рассеялись, и теперь о них смешно было бы и говорить. Ни отставания, ни комического стремления «догнать и перегнать» быть не может, — потому что дороги не совпадают и даже не скрещиваются.

Основное отличие представляется мне сейчас в том, что русская поэзия отказывается от разрыва с логически-внятной речью. «Не дай мне Бог сойти с ума». Поэзия западная давно уже не только на этот разрыв согласилась, но и восприняла его с радостью, как освобождение. Освобождение от чего? — можно спросить. Поэзия, возникающая как игра образов и метафор, безмятежно удовлетворенная своей особой «поэтичностью», нас не соблазняет. Нам не так скучно в

повседневной жизненной прозе, чтобы из очарованного царства поэзии ее изгнать. Риск, с этим связанный, нам не по карману. Очевидно, мы, русские, скромнее, платясь за это своей кажущейся отсталостью.

Кроме того, русская поэзия гораздо менее расположена к образности и метафоричности, чем поэзия западная. В ней меньше красок, и оглядываясь на нее в целом, видишь преимущественно тона черные и белые. Некоторые прекраснейшие русские стихотворения, — «Я вас любил, любовь еще быть может...» или «Мой дар убог и голос мой не громок...» — заставляют задуматься: каким чудом эти обманчиво-тусклые строчки излучают бессмертный свет? Но говорить обо всем этом было бы долго, не хватило бы и десяти статей.

Ф. Р. Рив в своей заметке мимоходом делает признание: «Мы любим словесное кувырканье». Не знаю, кого он подразумевает под этим курьезным «мы». Но если решиться говорить от лица русской поэзии, следовало бы сказать, что мы словесного кувырканья не любим, — и, надеюсь, никогда не полюбим.

Приложение 2¹²⁸

Странник

(Архиепископ Иоанн Сан-Францисский)

О Евгении Евтушенко

В городах Америки Евгений Евтушенко читал свои стихи. Американцы хорошо встречали поэта и приветствовали в его лице русскую поэзию. Лира Евтушенко имеет свой особый голос, как «Зима» его юных дней.

Сущность человеческой культуры есть гармония свободного единства, дружественное со-бытие (это больше, чем со-существование). И сущность поэзии есть со-бытие живых человеческих душ, ищущих гармонии.

Религия утверждает высшую степень единства людей, и искусство призвано входить в область религии, открывая человеческую общность нового измерения, в гармонии и любви. Эту метафизику творчества, как человеческой дружбы, особенно раскрыл о.[тец] Павел Флоренский, один из больших мыслителей XX века.

Зрелой молодостью своего живого и первного, как все живое, таланта Евгений Евтушенко ощущает, ищет и выражает измерение человечества. В его творчестве слышен гуманизм русской Культуры.

Человеческая, как и поэтическая отзывчивость приходит на путях странничества, как состояния не только географического, но и внутреннего. «Духовное странничество» давно сродни русскому народу. Понимание странничества, как общения, близко и Америке.

В одном своем, кажется, мало замеченном стихотворении, «В вагоне», Евтушенко говорит:

Я уезжаю от бездонности,
Как будто есть чему-то дно.
Я уезжаю от бездомности,
Хотя мне это суждено.

Но помню я картину вещую,
Предпосланную всем векам:
Над всей вселенною, над вечностью
Там руки тянутся к рукам.

И в нас все это повторяется,
Как с кем-то много лет назад.
Друг к другу руки простираются
И пальцев кончики кричат.

И вытянутые над бездною,
Где та же, та же немота,
Не смогут руки наши бедные
Соединиться никогда.

Может быть, ощущение трагичности мира еще не дает ему поверить в реальность того, что «наши бедные руки» — человеческие — есть лишь духовное продолжение нашего лица, а лицо человеческое есть продолжение души; и тоска рук человека по единству, жажда и радость человеческих рукопожатий указывают, с несомненностью, что эта жажда будет утолена и тоска по единству будет устранена и совершится неминуемый приход высокой человеческой волны единства духа и истины, о котором возвещает Евангелие, как о Царстве Сына Божьего и Человеческого. Над расами, нациями, народами, партиями и социальными системами должен встать человек, в своем высшем, бессмертном измерении. И встанет, этот человек.

Людам надо верить в высшее измерение жизни. Надо человеку защищать душу свою и душу брата-человека от всякого бесчеловечия. Тут путь поэзии.

В этом и главное звучание таких в простоте своей глубоких и гуманных стихов Евтушенко, как — «Людей неинтересных в мире нет», «Граждане, послушайте меня», «Свадьбы», «Окно выходит в белые деревья», «Юмор», «Любовь», «Осень», «Утренний город», как и «Бабий Яр» и многие другие.

Американцы почувствовали поэзию Евтушенко. Она до них доходила в талантливом чтении американского актера, читавшего английский перевод стихов, а также в самом русском чтении Евтушенко, очень хорошо, даже сценическом, что, между прочим, не всегда нужно в поэзии, но к стихам Евтушенко оно подходит. Евтушенко не только читал свои стихи, он их показывал голосом, руками, чертами лица.

В № 51 «Литературной России», от 16 декабря 1966 г., есть статья «Современные поэты и чувство истории», в которой говорится, что «у Евтушенко есть одно свойство, которому не может не позавидовать всякий печатающийся литератор, — уметь обращаться с читателем, заставить себя читать». В этом большой талант. Но где намечается его главная сила, в чем замысел его поэтической жизни? — спрашивает автор статьи В. Перцов. То, что он называет талантом Евтушенко, не есть ли следствие его таланта?

Главная Книга поэта, несомненно, начинается во всех его книгах. Ольга Берггольц, поэт, лирически выдающий жизнь, верно сказала, что

Главная Книга писателя «всегда у него впереди». Но литературной критике — именно в этом ее призвание — надо увидеть Главную книгу, главную тему писателя во всякой его книге. Тут сущность и самой литературной критики, если ее рассматривать не как самосуд над писателем и не свысока урок ему даваемый (или, что еще хуже, «проработку» его), а как добрую помощь его таланту, его «Главной Книге». Подлинный писатель всегда чреват своей Главной Книгой, хотя она выходит, выпускается не сразу, в издательском отношении. Критику надо помочь этой Главной Книге родиться. В этом талант критики и критика.

Талант Евтушенко не в том, что он умеет обращаться с читателем, или заставлять себя читать (да и читатель русский, как и вообще читатель, не такой уж пассивный материал!). В творчестве Евтушенко уже видна его Главная Книга. У поэта есть то, что люди ждут от поэта: есть углубление человечности, лирика дружелюбности, нахождение новых этажей души, нового измерения жизни.

В стихах и поэмах Евтушенко можно заметить и недоработанность, свойственную русской стихийности, и некоторое многословие, главную проблему всех писателей. Сам Евтушенко мужественно говорит о своем недостатке общей культуры. Но остается несомненным: Евтушенко выплескивает из волн своей поэзии и из своих (подчас корявых, «как все раковины») форм подлинный жемчуг лирики. Этой лирики ждут люди от литературы и от жизни.

Нужны не только прозаические, часто такие однобокие, манифестации против бесчеловечности в мире. Нужно и углубленное, лирическое понимание вещей, созерцание ценностей жизни больших, чем все социальные формы. Цель истории — «пункт Омега», о котором говорит Тейар де Шарден, — сублимация человека, мира и самой поэзии. Оттого не поэтам надо бежать за историей, посматривая на руководящие указания. Самим поэтам надо творчески участвовать в истории и «делать ее» своим словом и лирой, — именно лирой, и не трубой или барабаном. Барабан имеет свой смысл, в свое время; но люди — устали от барабанов. А главное, — устали от барабанности и барабанщины.

Оставив барабанность там, где она еще необходима для самозащиты поэта, Евтушенко приехал в Америку, как лирик. Через его «прозаизмы» и «фельетонизмы» просвечивает лирическое его видение. Он говорит о человеке, взыскав глубину жизни и касаясь ее тайн. Это и есть поэзия.

Приложение 3¹²⁹

Странник

(Архиепископ Иоанн Сан-Францисский)

Поэт критики

(Памяти Георгия Адамовича)

Георгий Адамович был не только поэтом и критиком — он был и поэтом критики, вдвойне знающим цену слову. Увидев подпись

Адамовича под статьей, вы знали, что прочтете нечто ладное и ваши прозаические (или поэтические) чувства произнесут «э» (даже могут заспорить, которое первым его произнесло). Замены стилю Адамовича в русской критике нет.

В последние годы его жизни ощущалось, что он осторожно входит в область философскую. Словно заново он открывал для себя жизнь, как мысль о Боге и правде неотносительной, а стабильной.

В своей статье «Оправдание черновигов» (№ 81 «Нового Журнала») Г. Адамович несколько задорно высказал (в противовес Розанову, Мочульскому, Бердяеву, другим), что «Легенда о Великом Инквизиторе» Достоевского есть клевета на Церковь и не только — католическую. Но, так как Достоевский не мог желать унижения Церкви, Адамович думает, что эта легендарная в литературе «Легенда» есть просто памятник опрометчивости Достоевского. Иначе говоря, Достоевский уподобился доброжелательному увальню-медведю, который, желая согнать досадную муху со лба святого пустытника (Церкви Христовой), ударил этого пустытника камнем по лбу. Мало того, что ударил, но даже сам того не заметил! И Победоносцев этого не рассмотрел, и Мережковский в это не проник, и Розанов это пропустил, и Бердяев с Мочульским этого не открыли... Может ли такое быть, что никто из религиозных мыслителей России и мира этого не понял?..

Г. Адамович, конечно, тут произнес, в этой мысли о Достоевском, бутаду, не приведя доводов, оставаясь в скорлупке характерного своего стиля *causegic*. Да он особенно и не углубляется в высказанное, а только чуть его касается и — сейчас же делает вывод «не в пользу Достоевского».

В пользу Достоевского здесь разве лишь то, что в наши дни он был бы более способен осознать силу своего типичного русского «заднего» ума. Г. Адамович говорит: «Нам остается только верить, что проживи Достоевский дольше, он сам пришел бы в ужас от этого безумного навета и, вообще, посоветовал бы своим неумеренным поклонникам поменьше "Легендой" восхищаться»... Не следует ли тут предположить, что, если бы сам Г. Адамович смог выйти из своего стиля критического, он вышел бы из таких рассуждений, увидел бы в «Легенде» нечто гораздо большее, чем рассмотрел. Может быть, ему открылось бы острое обличение Достоевским лже-церковничества, как формы наиболее острой защиты Церкви, ее историчности, святости и актуальности.

Достоевский несомненно руководился (в глубине своей) ясно им высказанной любовью ко Христу. Христос для него не только Альфа всего миробытия, но и Омега Бытия Нового, явление Безгрешной Церкви, которая, по слову Евангелия, «подобна» в истории «зерну горчишному» и «меньше всех семян земных». И именно в силу этой своей любви ко Христу и веры в Церковь, как в метаисторический Его организм, имеющий пока «рабский вид», Достоевский мог выявить (с силой необыкновенной в мировой литературе) сущность и «анти-церкви», столь связывающей и искривляющей образ Церкви Бога Живого. Связывают и распинают Церковь не только анти-рели-

гиозники современные и древние, но и те лже-церковники («книжники и фарисеи»), которые так удивительно и многогранно в истории предают и распинают Христа. Конечно, и все лже-оптимистические строители анти-божеских церковнообразно-тоталитарных коллективов.

Тема эта глубока... И, чем далее идет история, тем эта тема видится все глубже и рельефнее. «Время коротко». Доживи Достоевский до наших дней, он тоже, конечно, не заметил бы никакой «опрометчивости» в своем образе Кардинала-Инквизитора, и, может быть, увидел бы еще яснее всю нужность людям этого образа, своего прозрения, актуальность пророческого духа своей Легенды.

Нам кажется, что поэт-критик заслонил в данной статье мыслителя-критика, и сила Адамовича-писателя сделалась его слабостью.

В статье «Оправдание черновиков» есть целый водопад критической поэзии, составляющей подлинное богатство литературы. Адамович — мыслитель камерный, и все камерное у него хорошо.

«Достоевский великий, огромный писатель. Но многое, что им в критической литературе вдохновлено, многое, что в ней написано, до крайности тягостно» (курсив мой. — С.). Эти строки не подкреплены ничем и мысль их не выявлена. Автор хочет, однако, чтобы ему поверили на слово, так же легко, как и тогда, когда он моцартовски сказал о Пастернаке, о Маяковском и его самоубийстве и о глубинах «*Les lendemains qui chantent*» В. Кутурье. В этих именно «разговорах» — весь Адамович — критик, поэт и эссеист. Вагнеровская философия ему не нужна, и ее нет даже там, где он защищает Вагнера от Достоевского. И в самой моцартовской его *cause* нельзя не видеть происшедшего в нем, к старости, сдвига от блестящего к тихому. Может быть, оттого, что много лет Адамович был поэтом (и — поэтом литературной критики); а «быть поэтом нельзя», говорит настоящий Адамович, «не помня о смерти».

«Нельзя быть поэтом, не помня о смерти. Не может быть поэзии без хотя бы отдаленного присутствия смерти. Это не значит, что слово «смерть» должно в стихах мелькать и идти под рифму. Не значит это и того, что стихи должны быть мрачны, «морбидны». Это только значит, что они должны быть во внутреннем ладу со строками Платона о связи творчества и смерти, — строками, которые настолько поразили и даже околдовали Льва Шестова, что он без конца их цитировал и на них ссылался. Правда, по Платону смерть — источник и побуждение философии»). Поэзия — тем более. Если бы не было смерти, к чему тогда поэзия, о чем поэзия? Так, для забавы, для мимолетной улады? Но и только... И далее — слышится такая моцартовская стихия — «Во всем великом, что людьми создано, смерть видимо или невидимо присутствует. Не всегда тема, но зато всегда фон, как и в нашем существовании. То, без чего искуснейшее повествование, размышление или стихотворение неизбежно остаются плоскими. То, что оттеняет каждое слово. Нестерпимая бездарность казенной советской литературы, при явном обилии дарований, коренится именно в том, что смерть в ней забыта. Будто не стоит о ней и думать. Бессмертие — товарищи в коллективе, в общей работе, в возведении общего общественного строя! Ни вызова, ни отчаяния, ни преодоле-

ния, ни света впереди, ни хотя бы мрака впереди, ничего из вечного человеческого достояния. Таблица умножения в отмену, будто бы, никчемных логарифмов».

Как верны эти строки и ясна их поэзия; тут явление настоящего поэта той жизни, где должна исчезнуть смерть, не оттого, что люди за были о ней, а потому что ее более не было в них.

*) «Платон был врагом поэтов и обрек их на изгнание из своего идеального общества. Но не произошло ли тут недоразумения? Не сузил ли он понятие поэзии до условного, хотя и самого распространенного о ней представления? Если бы ему возразили, что он, величайший поэт древности, осуждает самого себя, каков был бы его ответ? (Пример недоразумения, — как у нас осуждения Шекспира Толстым)».

Комментарии

¹ Речь идет о книге: Иоанн, епископ Сан-Францисский. Записи о любви к Богу и человеку. [München; на титульном листе указан Нью-Йорк], 1959.

² «Русская мысль» — газета, выходящая в Париже, основана в 1947 г. В. А. Лазаревским. Адамович в течение многих лет был активным автором этого еженедельника.

³ См. коммент. I — 1.

⁴ См.: Иоанн, епископ Сан-Францисский. Записи [...]. С. 68 — 70.

⁵ Из стихотворения О. Э. Мандельштама «Старик» (1913). Осип Эмильевич Мандельштам (1891 — 1938) — поэт, прозаик, литературный критик, переводчик. Адамович писал о нем. См.: Адамович Г. Несколько слов о Мандельштаме // Воздушные пути (Н.-Й.). [Вып.]. II. 1961. С. 87 — 101; и др.

⁶ См.: Иоанн, епископ Сан-Францисский. Записи [...]. С. 50.

⁷ См.: Там же. С. 70 («Господи, истреби мои слова, которые Ты не сделал и не сделаешь Своими»).

⁸ Письмо публикуется по авторизованному второму экземпляру машинописи. Первый экземпляр был на бланке с текстом: «Archbishop of San Francisco and Western United States [т. е. архиепископ Сан-Францисский и Западноамериканский. — *Коммент.*] / 2040 Anza Street / San Francisco. Cal.[ifornia], 94118». Последний абзац вписан автором от руки.

⁹ Сергей Акимович Водов (1898 — ?) был редактором «Русской мысли» с 1963 по 1968 гг. (до того — членом ее редколлегии). До эмиграции жил в Одессе (см.: [Б. п.]. Иск к А. Водову // Одесский листок (Одесса). 1911. 30 декабря. № 301. С. 5).

¹⁰ Младшая сестра Адамовича — хореограф Татьяна Викторовна Адамович-Высоцкая (1892 — 1970), имела балетную школу в Варшаве. В 1914 — 1917 гг. была близка с А. А. Ахматовой и Н. С. Гумилевым (последний посвятил ей сборник «Колчан» (1916)), впоследствии опубликовала книгу воспоминаний (см.: Wysocka Tacjaanna. Wspomnienia. Warszawa: Czytelnik, 1962). См. о ней: Иваск Юрий. Воспоминания Т. Высоцкой: Памяти Г. В. Адамовича // Новое русское слово (Н.-Й.).

Vol. LXII. 1972. 5 марта; Аллен Л. Об авторе и его книге // Адамович Георгий. Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи. СПб.: Logos, 1993. С. 167; Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие, 1996. С. 91–93, 101, 631.

¹¹ Александр Сергеевич Пушкин (1799–1837) — поэт, прозаик, драматург. См. о нем у вл. Иоанна: Иоанн С.-Ф. Пушкин и потустороннее // Новое русское слово (Н.-Й.). 1955. 5 июня; и др. Адамович также неоднократно писал о Пушкине. См.: Адамович Г. Литературные заметки // Звено (Париж). 1924. 16 июня; Адамович Г. Литературные беседы // Там же. 1925. 2 ноября; 1926. 25 апреля; 1927. 17 апреля; Адамович Г. Уроки словесности // Последние новости (Париж). 1928. 18 октября; Адамович Г. Разговоры Пушкина // Там же. 1929. 21 февраля; Адамович Г. Литературная неделя // Иллюстрированная Россия (Париж). 1929. 7 сентября; Адамович Г. Пушкин и Лермонтов // Последние новости (Париж). 1931. 1 октября; Адамович Г. Пушкин для французов // Там же. 5 ноября; Адамович Г. Египетские ночи // Там же. 1935. 3 января; Адамович Г. Оценки Пушкина // Там же. 25 апреля; Адамович Г. За что чествовать Пушкина? // Там же. 12 сентября; Адамович Г. Анкета о Пушкине // Там же. 7 ноября; Адамович Г. Суд времени // Там же. 14 ноября; Адамович Г. Литературные заметки // Там же. 1936. 24 декабря; Адамович Георгий. Пушкин // Там же. 1937. 10 февраля; Адамович Г. Жребий Пушкина // Там же. 2 сентября; Адамович Георгий. Пушкин // Современные записки (Париж). [Кн.] LXIII. 1937. С. 198–204; Адамович Георгий. Комментарии // Там же. [Кн.] LXIX. 1939. С. 265–267; Адамович Г. Литературные заметки // Русские новости (Париж). 1949. 18 марта; Адамович Г. 150-летие рождения Пушкина // Там же. 3 июня; Адамович Г. Пушкин // Новоселье (Париж). 1950. № 42–44. С. 164–168; Адамович Г. Письма о дуэли и смерти Пушкина // Новое русское слово (Н.-Й.). 1956. 26 февраля; Адамович Г. Мой дядя... // Там же. 1958. 13 июля; Адамович Георгий. Пушкин // Мосты: Литературно-художественный и общественно-политический альманах. [Вып.] 9. [München]: Изд-во ЦОПЭ, 1962. С. 144–152; Адамович Г. Пушкин // Русская мысль (Париж). 1970. 29 января; Адамович Георгий. Оправдание черновиков // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 103. 1971. [Июнь]. С. 76–89; Адамович Г. Тема Пушкина // Новое русское слово (Н.-Й.). 1972. 27 февраля; Адамович Г. Пушкин // Там же. 1974. 2 июня; Адамович Г. Из старых тетрадей // Русская мысль (Париж). 1980. 13 ноября; и др.

¹² Архиепископ Николай Японский (в миру — Иван Дмитриевич Касаткин, 1837–1912) — первый русский епископ (с 1880 г.) Японии, с 1906 г. архиепископ японский, в 1988 г. был канонизирован Русской православной церковью. Русско-японская война произошла в 1904–1905 гг. См. о вл. Николае и упоминаемой вл. Иоанном ситуации: [Недачин С. В.]. Православная Церковь в Японии (К 50-летию ее существования и священнослужения архиепископа японского Николая) // Миссионерское обозрение (СПб.). 1910. Июль — август. № 7–8. С. 1224–1248; Октябрь. № 10. С. 1622–1637; Декабрь. № 12. С. 2035–2052; Позднеев Димитрий. Архиепископ Николай Японский: Воспоминания и характеристика // Прибавления к «Церковным Ведомостям»

(СПб.). 1912. 12 мая. № 19. С. 777—793; Николаевский Н. Памяти в Бозе почившего апостола Японии Архиепископа Японского Николая: (Его миссионерская деятельность в Японии и ее значение для нас) // Миссионерское обозрение (СПб.). 1914. Февраль. № 2. С. 381—392; и др. *Die Russischen Orthodoxen Bischöfe von 1893—1965*. T. V. Erlangen, 1987. S. 146—180.

¹³ См.: Иоанн, архиепископ Сан-Францисский. Книга свидетельств. Н.-Й., 1965 (эта книга является 2-м томом собрания избранных трудов вл. Иоанна).

¹⁴ После 60-ти и 70-ти (англ.).

¹⁵ См.: [Иоанн, архиепископ Сан-Францисский]. Послание: Пасхальное послание Высокопреосвященного Иоанна Архиепископа Сан-Францисского и Западно-Американского // Русская мысль (Париж). 1965. 24 апреля. № 2299. С. 2. В этом же, пасхальном, номере газеты была помещена (С. 4—5) статья Адамовича («Поклон бывшему»).

¹⁶ Письмо публикуется по авторизованной машинописной копии. В обращении к Адамовичу ошибка (исправленная автором): «Вадимович». В архиве вл. Иоанна имеется также позднейший вариант этого письма — машинописная копия с обширной стилистической правкой и сокращениями автора.

¹⁷ См.: Странник. Книга лирики. [Madrid; на титульном листе указан Париж], 1966. См. рецензию на этот сборник: Рубисова Е. «Книга лирики» Странника // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 4 декабря. № 19627. С.8.

¹⁸ От англ. «primordial» — изначальный. Владимир Владимирович Набоков (1899—1977), Дмитрий Иосифович Крачковский (псевдоним Кленовский, 1893—1976) и Николай Николаевич Марченко (псевдоним Моршен, р. 1917) — литераторы-эмигранты, состоявшие в переписке с вл. Иоанном.

¹⁹ Всемирный совет церквей — руководящий орган экуменического движения, был создан в 1948 г. Вл. Иоанн активно участвовал в этом движении и с 1954 по 1968 гг. входил в центральный комитет ВСЦ. Во второй половине августа 1967 г. ЦК ВСЦ заседал в Кандии (о. Крит), и среди участников — представителей более чем 220 протестантских, англиканских и православных церковных групп — были делегаты из СССР. См.: [Б.п.]. Всемирный совет церквей и средневосточный кризис // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 25 августа. № 19891. С.2. Вл. Иоанн встречался с религиозными деятелями из разных стран, в том числе с советскими, и использовал эти возможности для распространения православной литературы. В письме к сотруднику православного парижского издательства «Les Éditeurs Réunis» И. В. Морозову, от 10 июля 1967 г., он предлагал, например: «Прошу Вас послать мне на о.[стров] Крит, в Грецию, в город Heraklion, с/o Central Committee World Council of Churches [т. е. через ЦК ВСЦ. — *Коммент.*] (к 15-ому августу чтоб туда пришли!) 5 экземпляров "Мастера и Маргариты" [М. А. Булгакова, с предисловием вл. Иоанна. — *Коммент.*], — Вы догадываетесь — для кого это. И несколько экземпляров "Вестника" [РСХД. — *Коммент.*] (с документами о гонении [верующих в СССР. — *Коммент.*]). И, если что есть на эту тему по-французски и английски, вышлите, конечно, побольше

(я возьму расходы)...» (цит. по копии. Курсив автора. Архив вл. Иоанна). В ответном письме, от 19 июля 1967 г., Морозов сообщал вл. Иоанну: «К. [А.] Ельчанинов вышлет Вам все, что Вы просите, на о.[строн] Крит к 15 августа, и Булгакова и все необходимы[е] номера Вестника» (там же). Тезей (около XIII в. до н.э.) — афинский царь, одним из подвигов которого, по преданию, была победа над чудовищем-полубыком Минотавром.

²⁰ Евгений Александрович Евтушенко (р. 1933) с женой Галиной находился в США с 4 ноября по 29 декабря 1966 г. Это было его второе, после 1961 г., посещение Соединенных Штатов. Визит поэта был организован Квинс колледжем (Флашинг) Нью-Йоркского университета, и в его программу входило посещение разных городов США и выступления там. 6 и 7 ноября Евтушенко выступал в Квинс колледже, 9-го и 12-го — в центре поэзии еврейской молодежной организации УМНА (Манхеттен), 13-го — в театре Маккарти (Принстон), 15-го — в университете в Буффало, 18-го — в Карнеги холле (Питтсбург), 22-го — в Библиотеке Конгресса (Вашингтон), 6 декабря — в Чикагском университете, 9-го — в Беркли, 19-го — в Штатном театре Линкольн центра (Манхеттен), 27-го — в отеле «Нью-Йоркер» (Манхеттен). Поездка имела большой успех и широко освещалась в прессе, в том числе русскоязычной. См.: [Б. п.]. Евгений Евтушенко снова прилетает в Нью-Йорк // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 24 октября. № 19586. С. 1; [Б. п.]. Выступления Евтушенко в США // Там же. 31 октября. № 19593. С. 1; [Б. п.]. Приезд Евгения Евтушенко // Там же. 5 ноября. № 19598. С. 3; [Б. п.]. Евгений Евтушенко в Нью-Йорке // Там же. 6 ноября. № 19599. С. 1; [Б. п.]. Все билеты на выступления Евтушенко проданы // Там же. С. 3; Наконецный Ф. Поэзия ли? Русская ли? // Там же. С. 7; [Б. п.]. Первое выступление Евгения Евтушенко в Нью-Йорке // Там же. 8 ноября. № 19601. С. 2; [Б.п.]. Евгений Евтушенко на уроке русского языка // Там же. 9 ноября. № 19602. С. 2; [Б. п.]. Евтушенко у Роберта Кеннеди // Там же. 10 ноября. № 19603. С. 2; [Б. п.]. Евтушенко в американском телевидении // Там же. — С. 3; Завалишин Вяч. Евтушенко читает свои стихи // Там же. 11 ноября. № 19604. С. 3; [Б. п.]. Второе выступление Евтушенко в УМНА // Там же. С. 3; [Б. п.]. «Ходынка» по случаю выступления Евтушенко // Там же. 12 ноября. № 19605. С. 3; Седых Андрей. Актер Евтушенко // Там же. 13 ноября. № 19606. С. 3; [Б. п.]. Евтушенко о Вьетнаме // Там же. 15 ноября. № 19608. С. 2; Аргус. Евтушенко // Там же. 19 ноября. № 19612. С. 2; Костиц Елена. Евтушенко в Принстоне // Там же. 22 ноября. № 19615. С. 3—4; [Б. п.]. МэкНэмэра на вечере Евтушенко // Там же. 23 ноября. № 19616. С. 3; Н. А. Н. Евтушенко в Боффало // Там же. 25 ноября. № 19618. С. 3; [Б. п.]. Последнее выступление Евтушенко в Нью-Йорке // Там же. 29 ноября. № 19622. С. 3; Самарин Владимир. Двудеиный взгляд // Там же. 4 декабря. № 19627. С. 8; [Б. п.]. Евтушенко на Аляске // Там же. 7 декабря. № 19630. С. 3; Аргус. Из моей записной книжки // Там же. 8 декабря. № 19631. С. 2; Харский И. Евтушенко в Питтсбурге // Там же. 9 декабря. № 19632. С. 4; [Б. п.]. Где билеты на вечер Евтушенко // Там же. 11 декабря. № 19634. С. 3; Завалишин Вяч. Евтушенко в переводах Херберта Маршала // Там

же. С. 8; [Б. п.]. Последнее выступление Евтушенко в Нью-Йорке // Там же. 17 декабря. № 19640. С. 3; [Б. п.]. Евтушенко на экране чэннел 13 // Там же. 18 декабря. № 19641. С. 3; [Б. п.]. Последнее выступление Евтушенко // Там же. 21 декабря. № 19644. С. 3; Седых Андрей. Евтушенко в роли «дипломата» // Там же. 22 декабря. № 19645. С. 3; [Б. п.]. Отъезд Евгения Евтушенко // Там же. 29 декабря. № 19652. С. 3; [Б. п.]. Евтушенко об эмигрантской поэзии // Там же. 31 декабря. № 19654. С.3. Преимущественно эти публикации имели положительный характер, однако некоторые из авторов (как фельетонист М. К. Ейзенштадт (Аргус)) негативно оценивали визит Евтушенко в США, считая его (отчасти справедливо) политической пропагандой и попыткой Москвы отвлечь внимание свободного мира от советских проблем (в этот момент на Западе живо дискутировались брежневская политика ресталинизации, осуждение А. Д. Синявского и Ю. М. Даниэля, преследование инакомыслящих и самиздатской журналистики, конфронтация СССР с коммунистическим Китаем и т. д.). Следующее турне Евтушенко по США состоялось в 1972 г. См.: [Б. п.]. Евтушенко приезжает в США: Опальный поэт получил разрешение на 45-дневную поездку // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 16 сентября. № 22374. С. 1; [Б. п.]. Евтушенко приезжает в Нью-Йорк // Там же. 29 ноября. № 22448. С. 3; [Б. п.]. Евтушенко в Нью-Йорке // Там же. Vol. LXII. 1972. 4 января. № 22484. С. 3. Американская печать объясняла паузу между визитами поэта «опалой», в которую он попал на родине за свою независимость.

²¹ Речь идет о литературоведе, поэте и педагоге Глебе Петровиче Струве (1898–1985), с которым вл. Иоанн состоял в интенсивной переписке. См. о нем: [Б. п.]. Г. П. Струве выходит в отставку // Русская мысль (Париж). 1967. 8 июня. № 2631. С. 5; Лапо-Данилевский К. Ю. Глеб Струве — историк литературы // Русская литература (Л.). 1990. № 1. С. 99–107. Упоминаемый эпизод, случившийся 9 декабря 1966 г. в Беркли, подробно описан самим Струве в печати. «Первое из двух слышанных мною выступлений [Евтушенко. — *Коммент.*] имело место 9 декабря у нас в Калифорнийском Университете в Беркли. Выступление это было объявлено месяца за полтора вперед, оно должно было происходить в одной из самых больших университетских аудиторий, вмещающей около тысячи человек, и билеты на него были проданы почти сразу (правда, цена билетов была довольно низкая, гораздо ниже, чем в Нью-Йорке, например, но выше, чем обычная цена на даваемые в той же аудитории спектакли и фильмы; многие, впрочем, были удивлены тем, что этот вечер был вообще платным — в прошлом году за вход на вечер Андрея Вознесенского не взималось никакой платы). Когда выяснилось, что все билеты проданы, желающих послушать Евтушенко оказалось еще так много, что была устроена передача по телевидению в одну из аудиторий в другом здании, и туда тоже набилось несколько сот человек. [...]. Слушать Евтушенко пришло и много американцев, в том числе студентов — и таких, которые занимаются руссоведением [*sic.* — *Коммент.*], и таких, которые никакого отношения к нему не имеют — а также и много русских, причем многие приехали не только из Сан-Франциско, то есть за восемь миль отсюда, но и из Монтерей и

из других отстоящих километров на 200 мест. Евтушенко и встретили и проводили шумными аплодисментами; аплодировали восторженно и после каждого прочитанного им стихотворения, причем русские едва ли не более восторженно, чем американцы. [...]. Когда после прочтения ряда других, по большей части длинных и явно "тенденциозно" выбранных стихотворений, Евтушенко прочел написанное им после путешествия в Италию в прошлом году стихотворение "Колизей", в котором он говорит о своей жалости к "гладиаторам" и неискоренимой ненависти к "зрителям", в каждом из которых до сих пор сидит "Нерон", я не выдержал и крикнул: "А вы, Евтушенко, сами разве не зритель?" Евтушенко посмотрел в моем направлении и что-то пробурчал, чего я не слышал, хотя сидел довольно близко. Потом мне говорили, что он сказал: "Не мешайте работать". Еще позднее я слышал от одной моей студентки, встретившей Евтушенко в тот же вечер на приеме в одном частном доме, что он якобы "узнал" меня. По словам этой студентки, он говорил обо мне с какой-то "истерической яростью" и в настолько грубых выражениях, что она даже отказалась пересказать мне то, что он говорил. [...] / Заключительной части вечера я не слышал. Евтушенко читал еще что-то на бис, кажется из "Братской ГЭС". Потом желающих побеседовать с ним пригласили в одну из аудиторий поменьше, в другом здании. При этом, как мне сказали, на обращение к студентам-славистам придти на эту беседу Евтушенко реагировал заявлением, что он как раз славистов не хочет, что он уже достаточно насмотрелся и наслушался их» (Струве Глеб. Слушая Евтушенко // Русская мысль (Париж). 1967. 24 января. № 2573. С. 4. Окончание этой статьи см.: Там же. 26 января. № 2574. С. 4).

²² Первая встреча вл. Иоанна с Евтушенко состоялась во время пребывания того в Калифорнии в декабре 1966 г. В письме к заместителю редактора «Русской мысли» П. П. Шувалову, от 13 января 1967 г., архиепископ сообщал: «10-го декабря тут, в С.[ан-]Ф.[ранциско], Евг.[ений] Евтушенко захотел со мной встретиться и посетил меня» (цит. по копии. Архив вл. Иоанна). Н. Н. Моршену вл. Иоанн писал: «Здесь он [т. е. Евтушенко. — *Коммент.*] пожелал встретиться со мной и навестил меня. Мы часа 4 беседовали днем, а после вечером он опять пожелал встретиться со мной...» (письмо от 17 января 1967 г. Цит. по копии. Архив вл. Иоанна). Эту встречу вл. Иоанн считал важным событием и обстоятельно осведомил о ней многих своих корреспондентов: Б. А. Филиппова, З. А. Шаховскую, М. Е. Вейнбаума, Ю. П. Иваска, Ю. Н. Семенова, о. Александра (Киселева), Г. А. Рара, Н. А. Набокову и др., — а кроме того, много рассказывал о знакомстве с Евтушенко в разговорах с разными собеседниками. Советский гость произвел на архиепископа весьма благоприятное впечатление. Вл. Иоанн с сочувствием отнесся к поэту, — не вполне, как ему представлялось, свободному в поступках и творчестве, но умевшему все же быть выразителем настроений молодой России. «То, что мы уже знали о "диалектике кипящей" в советской литературе, это все мне сейчас еще яснее... Евтушенко себя, в общем, ощущает как-то между двух огней, со своей "позиции взвешенной оппозиции" (это, конечно, не его термин, а мое определение)» (письмо к Б. А. Фи-

лишову, от 5 января 1967 г. Цит. по копии. Архив вл. Иоанна). «Положение Евтушенко в Америке — не очень легкое и простое [...]. Таких как он щелкают ведь "с двух сторон". И некоторая его иногда "развязность" что ли, или "бедовость" на сцене, это, может быть, "защитный цвет" против слишком многих трудных вопросов; отчасти и следствие скрывающегося [sic. — *Коммент.*] волнения» (письмо к Н. А. Набоковой, от 3 января 1967 г. Цит. по копии. Архив вл. Иоанна).

В некоторых случаях мнение архиепископа о Евтушенко разделялось конфиденциантами. Шведский славист Ю. Н. Семенов в письме от 24 апреля 1967 г. ответил следующее: «Маленький отчет о посещении Вас поэтом Е.[втушенко] читается как страница из Толстого. Я этот рассказ давал всем скандинавским профессорам-славистам, и все признали его истинным человеческим и литературным документом. Я тоже так думаю. Евт.[ушенко] талантлив чрезвычайно, и хотя, правда, мало образован и обращается со стихом как советский тракторист со своей машиной, все же у него есть настоящая поэтическая сенсительность, и он не срывается в такую интеллектуальную и поэтическую дешевку, как часто случалось с его героем и учителем Маяковским. / Но то, что он слушает Вас в СССР и что пришел к Вам, есть факт большого значения. Ведь он не один, за ним буквально масса: он читает перед аудиторией в несколько тысяч молодых людей!» (курсив автора. Архив вл. Иоанна). М. Е. Вейнбаум написал: «Ваше сообщение о Евтушенко я прочел с большим интересом и удовлетворением. С удовлетворением потому, что Ваше мнение о нем почти совпадает с моим. Я с ним не беседовал, но был на его выступлении. / Как молодой и прославленный поэт, он несколько рисуется, но стремление в нем к поискам правды-истины несомненно. Я даже склонен думать, что Евтушенко и некоторые другие — первые ласточки начинающегося и пока еще слабого нового освободительного движения» (письмо от 27 декабря 1966 г. Архив вл. Иоанна). Однако другие отнеслись к апологетическим оценкам вл. Иоанна более осторожно. «Очень интересны Ваши мысли о Евтушенко. Но сильно опасаюсь — не слишком ли Вы щедры и добры в его оценке? Он мне кажется достаточно хитрым литературным карьеристом. Но, может быть, я и ошибаюсь. С ним лично я не беседовал, сужу только по его высказываниям и стихам» (письмо Б. А. Филишова, от 1 февраля 1967 г. Архив вл. Иоанна). Н. Н. Моршен написал: «Я слушал его в Беркли, и он произвел на меня неприятное впечатление, не как поэт, а как человек. Буду очень рад, если ошибся и он не то, чем мне показался» (письмо без даты, приблизительно конец января 1967 г. Архив вл. Иоанна). Ю. П. Иваск в письме к вл. Иоанну, от 28 марта 1973 г., заметил: «Б.[родский] для меня *наш*, а те: Женя [Евтушенко. — *Коммент.*] и Андрюша [Вознесенский. — *Коммент.*] очень *не наши*! Их в русской поэзии просто не вижу... с чем Вы, конечно, не согласитесь! Как и Г. В. [Адамович. — *Коммент.*]» (Курсив автора. Архив вл. Иоанна). В ходе визита в США в 1966 г. Евтушенко называл архиепископа Сан-Францисского в числе самых талантливых (наряду с И. В. Елагиным и Н. Н. Моршеном) эмигрантских поэтов (см.: [Б. п.]. Евтушенко об эмигрантской поэзии // Указ. источник). Впоследствии вл. Иоанн и Евтушенко вели интенсивную переписку.

²³ Имеется в виду обострение советско-китайских отношений в связи с «культурной революцией», происходившей в это время в Китае.

²⁴ Самозванных (англ.).

²⁵ «Новое русское слово» — ежедневная газета, основана М. Л. Пасвольским в Нью-Йорке в 1910 г. (под названием «Русское слово». Реорганизована и переименована в 1920 г.). См. подробнее: Вейнбаум М. Виктор Исаакович Шимкин // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 23 апреля. № 19767. С. 1; Самарин Владимир. К 60-летию «Нового Русского Слова» // Русская мысль (Париж). 1970. 30 апреля. № 2788. С. 9. Михаил Михайлович Коряков (1911 — ?) — журналист, публицист, литературный критик, в 1946 г. стал невозвращенцем, с 1950 г. жил в США. См. о нем подробнее: [Б. п.]. Михаил Коряков // Литературное зарубежье: Сборник-антология. Мюнхен: Изд-во ЦОПЭ, 1958. С. 279; Гуль Роман. Одвуконь: Советская и эмигрантская литература. Н.-Й.: Мост, 1973. С.202–208. В течение нескольких лет Коряков вел в «Новом русском слове» рубрику «Листки из блокнота». Здесь им была опубликована статья «Помнить и забывать», о которой идет речь (Указ. источник. Vol. LVI. 1966. 15 декабря. № 19638. С.3). В ней автор, в частности, писал: «Всем русским людям, где бы они ни находились, в Москве или Нью-Йорке, [...] надо думать о том, как, наконец, покончить с гражданской войной [...]. Когда кончится полувековое деление на красных и белых?» Эта публикация вызвала почти единодушное осуждение читателей газеты. См.: Маргушин П. Помнить и не забывать // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 27 декабря. № 19650. С. 4; С. К. «Помнить и не забывать» // Там же. 30 декабря. № 19653. С. 4; Орлич Валентина. Разве можно забыть? // Там же. Vol. LVII. 1967. 10 января. № 19664. С. 4; Капустянский А. Нужно помнить и не забывать // Там же. 11 января. № 19665. С.4; и мн. др. (около полутора десятков публикаций). На некоторое время рубрика была закрыта. См. также реплику ведущего «Листков из блокнота» по этому поводу: Коряков Мих. О «Листках из блокнота» // Там же. 31 января. № 19685. С. 4.

²⁶ Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Памятник» (1836). Адамович имеет в виду стихотворение Евтушенко «Эстрада» (1966), в котором поэт заявил: «а все-таки — пусть грубо или тонко — / но чувства добрые я лирой пробуждал».

²⁷ Человеческое тепло (франц.).

²⁸ Ср.: «У этих молодых (Евтушенко, Ахмадулиной, Вознесенского и др. [ругих]) своя миссия в народе, в его *постепенном размораживании и очеловечении* общественном. Тут надо видеть весь феномен — исторически. И мы его отсюда яснее видим [...]» (письмо вл. Иоанна к Г. П. Струве, от 4 января 1966 г. Курсив автора. Цит. по копии. Архив вл. Иоанна). Сходные оценки поэтической индивидуальности Евтушенко высказывали и другие эмигрантские критики. См., например: Завалишин Вяч. Евтушенко в переводах Херберта Маршала // Указ. источник; Терапиано Ю. Евгений Евтушенко: «Катер связи» // Русская мысль (Париж). 1967. 1 апреля. № 2602. С. 6–7; Померанцев К. Поэзия Евгения Евтушенко // Там же. 1970. 30 апреля. № 2788. С. 7; и др. Ср. это с суждением А. Д. Сиявского, отметившего искусствен-

ность гуманизма Евтушенко, «злоупотребления жалостливыми интонациями» и «обилие слез» (Синявский Андрей. В защиту пирамиды: (Заметки о творчестве Евг. Евтушенко и его поэме «Братская ГЭС»)// Грани (Франкфурт-на-Майне). № 63. 1967. [Март]. С. 136). Адамович считал чувствительность Евтушенко подлинной и на этом основании сравнивал его с С. А. Есениным. В письме к московскому прозаику В.И.Лихоносову (от 14 апреля 1969 г.) он, в частности, отмечал: «Есенина очень любит Евтушенко, с которым несколько раз встречался в Париже. У него много недоброжелателей, но, по-моему, это — милейший человек: без того лукавства, которое ему приписывают. Он искренен в ту минуту, когда что-либо говорит, а потом может сказать и другое, тоже вполне искренне» (Лихоносов Виктор. Привет из старой России // Литературная учеба (М.). [1991]. [Сентябрь-октябрь]. [Кн. 5]. С. 144). За эту искренность, по Адамовичу, современная Россия ценит Евтушенко: «[...] Почти все в России, с кем я встречался и переписываюсь, любят его [т. е. Есенина. — *Коммент.*], в частности, и Евтушенко» (Там же. С. 143. Это письмо к Лихоносову от 4 августа 1968 г.). Подробно Адамович высказался о творчестве Евтушенко в статьях: Адамович Георгий. О стихах Евгения Евтушенко и о русской поэзии вообще // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 4 сентября. № 19536. С.8 (см. прилож. 1); Адамович Георгий. Облик и дух советской литературы // Русская мысль (Париж). 1967. 9 ноября. К. Д. Померанцев засвидетельствовал: «Об Евтушенко [мы с Адамовичем. — *Коммент.*] говорили часто и много, потому что оба знали его хорошо и искренне его любили [...]» (Померанцев К. Последний Адамович // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 108. 1972. [Сентябрь]. С. 159. Здесь же (с. 159–160) см. подробнее об отношении Адамовича к Евтушенко). См. также: Иваск Юрий. Разговоры с Адамовичем: (1958–1971) // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 134. 1979. [Март]. С. 100.

²⁹ Юрий Павлович Казаков (1927–1982) — прозаик, с которым некоторое время (1967–1968 гг.) переписывался Адамович. См. о нем у Адамовича: Лихоносов Виктор. Привет из старой России // Указ. источник. С. 142–144. В марте 1967 г. Казаков вместе с В. А. Солоухиным посетил Париж. См.: [Б. п.]. [Анонс] // Русская мысль (Париж). 1967. 16 марта. № 2595. С. 5; Н.Р. Юрий Казаков и Владимир Солоухин в славянском Институте: [Б. п.]. Впечатления русского студента // Там же. 25 марта. № 2599. С. 7.

³⁰ Письмо публикуется по авторизованной машинописной копии. В обращении к Адамовичу ошибка (исправленная автором): «Вадимович». Первый экземпляр письма был напечатан на бланке архиепископа Сан-Францисского.

³¹ С 29 марта по 1 апреля 1967 г. в резиденции митрополита всея Америки и Канады Ириния (Сайоссетт, Лонг Айленд) проходил Собор епископов Североамериканской митрополии, в котором участвовал вл. Иоанн. См.: [Б. п.]. Большой собор епископов // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 29 марта. № 19742. С. 3; [Б. п.]. Хирогония нового архиерея // Там же. 4 апреля. № 19748. С. 3.

³² Роман Борисович Гуль (1896–1986) — прозаик, литературный критик, журналист, автор мемуаров, в эмиграции жил с 1919 г., в 1920-х гг. был корреспондентом советских газет в Берлине, до

1950 г. — редактором газеты «Народная правда» (Париж), с 1950 г. жил в США (см.: Гуль Роман. [Письмо в редакцию] // Посев (Лимбург). 1950. 29 января. № 5 (192). С. 16), с 1959 по 1986 гг. был редактором «Нового журнала». См. о нем: Магеровский Е. Л. Роман Борисович Гуль: (1896—1986): [Некролог] // Записки Русской академической группы в США (Н.-Й.). Т. XIX. 1986. С. 455—460; и др.

³³ «Новый журнал» — литературный ежеквартальник, с 1942 г. выходящий в Нью-Йорке. См. о нем подробнее: Гуль Роман. «Новый журнал» // Русская литература в эмиграции: Сборник статей / Под ред. Н. П. Полторацкого. — Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского ун-та, 1972. — С. 321—331. Речь идет о 86-й книге этого издания, вышедшей в марте 1967 г. (см.: [Б. п.]. «Новый журнал» // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 7 марта. № 19720. С. 3; [Б. п.]. «Новый Журнал» // Русская мысль (Париж). 1967. 11 марта. № 2593. С. 5) и содержащей четыре стихотворения Адамовича. Ср. отзыв вл. Иоанна с рецензией Ю.К.Терапиано: Терапиано Ю. «Новый Журнал»: Книга 86: Часть литературная // Русская мысль (Париж). 1967. 27 мая. № 2626. С. 6 («Мы видим сейчас какой-то новый, преображенный лик поэта. Над этими стихами действительно сияет "немеркнущий свет"»). Аналогичным образом оценил эти стихи Адамовича Ю. Я. Большухин, — он определил их как «аскетически простые — до бедности, но не переступающие ее порога, богатые, однако, внутреннюю углубленной жизнью души» (Большухин Юр. Новый Журнал-86 // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 21 мая. № 19795. С. 8). К. Д. Померанцев обнаружил в позднем творчестве Адамовича проявление общей «метаморфозы его внутреннего существа»: «Мне кажется, что последние годы Георгия Викторовича были как бы "годами его посвящения", путем — от "природного Адамовича" к "Адамовичу новому"[...]» (Померанцев К. Последний Адамович // Указ. источник. С. 161).

³⁴ Парафраз из стихотворения Адамовича «Без отдыха дни и недели...» (его сборник «На Западе», 1939).

³⁵ Имеется в виду название одной из книг Адамовича: Адамович Георгий. Одиночество и свобода. Н.-Й.: Изд-во имени Чехова, 1955. Статью (1954), давшую название этому сборнику, см. на с. 9—40.

³⁶ Насыщенность (англ.).

³⁷ От англ. *implicit* — скрытость.

³⁸ От англ. *explicit* — явность. Поэма вл. Иоанна «Палатка» также напечатана в 86-й книге «Нового журнала».

³⁹ Зангвил Венедиктович Матвеев (псевдоним Иван Елагин, 1918—1987) — поэт, переводчик, литературовед, педагог, в эмиграции был с 1943 г., с 1950 г. жил в США. См. о нем: Казак Вольфганг. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1988. С. 279—280. Его поэма «Дураки» опубликована в 86-й книге «Нового журнала». «Сатирическая поэма Ивана Елагина "Дураки" блещет мастерством, остроумием, свежеею крепостью стиха и великолепную русскую речью. Сатира направлена против зол механической цивилизации. [...]. В поэме множество мест, которым суждено когда-нибудь сделаться поговорками» (Большухин Юр. Новый Журнал-86 // Указ. источник).

⁴⁰ Юрий Васильевич Кротков (1917 – 1982) — драматург, публицист, был сотрудником КГБ. В 1963 г. стал невозвращенцем. См. его автобиографическую книгу: Krotkow Yuri. The Angry Exile: A view of the Russian Miracle. London: Heineman, 1967; а также: Завалишин Вяч. Юрий Кротков и его книга // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 9 июля. № 19844. С. 8; Женук С. Юрию Кроткову: (Открытое письмо) // Русская мысль (Париж). 1970. 13 августа. № 2803. С. 4; Пирожкова В. Отклик на письмо С. Женука Ю. Кроткову // Там же. 17 сентября. № 2808. С. 4; Кротков Ю. Юрий Кротков о себе и о своей книге: От автора // Там же. 1 октября. № 2810. С. 4; Гуль Р. Ю. В. Кротков: [Некролог] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 147. 1982. [Июнь]. С. 271 – 272. Вл. Иоанн имеет в виду следующую публикацию: Кротков Ю. Письмо мистеру Смигу: Как и почему я написал пьесу «Джон — солдат мира» // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 86. 1967. [Март]. С. 244 – 285. В этом тексте содержится негативная характеристика Евтушенко, — некоторое время спустя она была обширно процитирована и сочувственно прокомментирована рецензентом «Нового русского слова» Ю.Я.Большухиным. См.: Большухин Юр. Новый Журнал-86 // Указ. источник.

⁴¹ Речь идет о «сатирических сценах» Кроткова «Сталин», напечатанных в 86-й (с. 34 – 60) и 87-й (с. 56 – 76) книгах «Нового журнала». Иосиф Виссарионович Джугашвили (псевдоним Сталин, 1879 – 1953) и Лаврентий Павлович Берия (1899 – 1953) — советские административные и партийные деятели.

⁴² См. позднейшее, от 29 января 1968 г., письмо вл. Иоанна к Ю. П. Казакову, с предложением о встрече: «Я бы рад был встретиться с Вами [далее зачеркнуто: где-либо в Европе или, если бы Вы доехали до наших мест. — *Коммент.*] и тут в Америке. Почему бы Вам, действительно, не приехать сюда, где бывали и другие русские писатели и их приезд ценили как природные американцы, так и “не-природные”, не потерявшие в плюралистической Америке своих, дорогих для них, корней (иногда производивших и плоды)» (цит. по копии. Архив вл. Иоанна).

⁴³ Не знаю, чего (*франц.*).

⁴⁴ Иван Алексеевич Бунин (1870 – 1953) — прозаик, поэт, переводчик, мемуарист, нобелевский лауреат 1933 г. В эмиграции был с 1920 г. Подробнее мнение Адамовича о воспоминаниях Бунина изложено в: Адамович Георгий. Одиночество и свобода. — С. 107 – 125. Мемуары Адамовича о Буние см.: Адамович Георгий. Бунин: Воспоминания // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 105. 1971. [Декабрь]. С. 115 – 137; воспроизв.: Знамя (М.). 1988. Апрель. Кн. 4. С. 178 – 191 (вступит. заметка и публ. А.Бабореко). См. также: Адамович Г. О Буние // Звено (Париж). 1924. 11 февраля; Адамович Георгий. Лица и книги // Современные записки (Париж). [Кн.] LIII. 1933. С. 324 – 334; Адамович Г. 9-го ноября // Последние новости (Париж). 1933. 16 ноября; Адамович Г. Перечитывая Бунина // Там же. 1934. 15 ноября; [Адамович Г.]. Из мира литературы // Русские записки (Париж). [Кн.] XII. 1938. Декабрь. С. 185 (подп.: Г. А.); Адамович Г. Бунин // Русский сборник. Кн. 1. С. 5 – 7; Адамович Г. Литературные заметки // Русские новости (Париж). 1948. 5 ноября; Адамович Г. Бунин // Новое русское слово

(Н.-Й.). 1950. 29 октября; Адамович Г. Жизнь Арсеньева // Там же. 1952. 12 октября; Адамович Г. Из разговоров с И. А. Бунинным // Там же. 1954. 28 февраля; Адамович Г. Бунин о чеховских пьесах // Там же. 1956. 19 февраля; Адамович Георгий. О книгах и авторах: Заметки из литературного дневника. [München; на титульном листе указан Париж], 1967. С. 6–8; Адамович Георгий. Бунин — обличитель // Русская мысль (Париж). 1970. 22 октября. № 2813. С. 7 (воспроизв.: Новое русское слово (Н.-Й.). 1970. 25 октября); Адамович Георгий. Из разговоров с И.А.Бунинным // Новое русское слово (Н.-Й.). 1978. 14 мая; и др., а также: Письма И. А. Бунина к Г. В. Адамовичу / Публ. и вступит. заметка А. Зверес // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 110. 1973. [Март]. С.158–175. Лев Николаевич Толстой (1828–1910) — прозаик, драматург, публицист, общественный деятель. Ю. П. Иваск засвидетельствовал: «В прозе высшим мерилом для Георгия Адамовича был Толстой. Должен сознаться, его преклонение перед Толстым, и художником и учителем, мне было непонятно... [...] Толстого Г. В. ценил за его Правду» (Иваск Юрий. Собеседник: Памяти Георгия Викторовича Адамовича // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 106. 1972. [Март]. С. 287). См. также: Иваск Юрий. Разговоры с Адамовичем // Указ. источник. С. 95–96; Померанцев Кирилл. Сквозь смерть // Указ. источник. С. 82.

Адамович выпустил в Париже («на правах рукописи») книгу «Толстой» (Париж: Imprimerie de Navarre, 1961). Кроме того, см.: Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1925. 7 сентября; Адамович Г. Толстой // Последние новости (Париж). 1928. 9 сентября; Адамович Г. Вокруг Толстого // Там же. 8 ноября; Адамович Г. Заметки о Толстом // Там же. 1930. 20 ноября; Адамович Г. Комедиант // Там же. 1932. 20 октября; Адамович Г. На полях «Анны Карениной» // Там же. 1935. 22 августа; Адамович Г. О «Воскресении» // Там же. 21 ноября; Адамович Г. Эпиграф к «Анне Карениной» // Там же. 1936. 2 января; Адамович Г. Без Толстого // Там же. 1937. 18 февраля (воспроизв.: Смена (М.). 1990. Октябрь. № 10 (1512). С. 4–10 (предисл. и публ. Алексея Каретникова)); Адамович Г. Литературные заметки // Русские новости (Париж). 1949. 7 октября; Адамович Г. Память о Толстом // Новое русское слово (Н.-Й.). 1950. 19 ноября; Адамович Г. Татьяна и Анна // Там же. 1954. 7 марта; Адамович Г. Толстой и Наполеон // Там же. 1955. 13 марта; Адамович Г. Размышления у камина // Там же. 1957. 10 ноября; Адамович Г. Маклаков и Толстой // Там же. 1958. 20 июля (воспроизв.: Русская мысль (Париж). 1958. 24 июля); Adamovich George. Tolstoy as an Artist // Russian review (Dartmouth). Vol. 19. 1960. April. № 1. P.140–149; Адамович Г. По поводу одной из глав «Воскресения» // Русская мысль (Париж). 1960. 17 ноября; Адамович Г. Поклон Толстому // Новое русское слово (Н.-Й.). 1960. 20 ноября; Адамович Георгий. Темы // Воздушные пути (Н.-Й.). [Вып.] I. 1960. С. 43–50; Адамович Г. После толстовских дней // Новое русское слово (Н.-Й.). 1961. 19 марта; Адамович Георгий. О книгах и авторах. С. 25–27; Адамович Георгий. Толстой и Достоевский // Русская мысль (Париж). 1980. 8 мая; Адамович Георгий. Набоков и Толстой // Там же. 22 мая; и др.

⁴⁵ Николай Семенович Тихонов (1896–1979) — поэт, был членом правления Союза писателей СССР. См. о нем у Адамовича: Адамович

Георгий. Литературные беседы // Звено (Париж). 1928. 1 февраля. № 2. С. 72–74.

⁴⁶ Константин Александрович Федин (1892–1977) и Михаил Александрович Шолохов (1905–1984) — прозаики, были членами правления Союза писателей СССР (Федин в это время был первым секретарем правления СП СССР).

⁴⁷ Андрей Андреевич Вознесенский (р. 1933) — поэт. Вл. Иоанн встретился с Вознесенским в Сан-Франциско в декабре 1977 г. В письме к И. В. Чиннову, от 28 декабря 1977 г., он сообщил: «Недавно были у меня — раздельно — Андрей Вознесенский и Ю. Трифонов... Очень хорошее впечатление» (цит. по копии. Архив вл. Иоанна). См. подробнее: Иоанн Сан-Францисский, архиепископ. Встреча с поэтом // Новое русское слово (Н.-Й.). 1978. 5 февраля.

⁴⁸ «Они толкуют про медицину. Какая медицина, когда они не могут вылечить насморка? [...]. Что они могут лечить? Лечить нельзя. Наше тело есть машина для жизни. Оно для этого устроено. Оставьте в нем жизнь в покое, пускай она сама защищается, она больше сделает одна, чем когда вы ей будете мешать лекарствами. Наше тело подобно часам, которые должны идти известное время; часовщик не может открыть их, и только ощупью и с завязанными глазами может управлять ими. Наше тело есть машина для жизни. Вот и все» («Война и мир», т. III, ч. 2, гл. XXIX (пер. с франц.)). Ср.: Из писем Георгия Адамовича Игорю Чиннову / Публ. и вступит. заметка М.Миллер // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 175. 1989. [Июнь]. С.258. Наполеон I (Наполеон Бонапарт, 1769–1821) — французский император с 1804 по 1815 гг., военачальник. См. о нем у Адамовича: Адамович Г. Толстой и Наполеон // Указ. источник; Адамович Георгий. Наполеон // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LIX. 1969. 7 декабря (воспроизв.: Русская мысль (Париж). 1969. 11 декабря).

⁴⁹ По завершении визита Евтушенко в США, эта тема продолжала широко обсуждаться в американской прессе. Так, в «Новом русском слове» появились следующие публикации, посвященные Евтушенко: Аргус. Два гостя // Указ. источник. Vol. LVII. 1967. 7 января. № 19661. С. 3; [Б. п.]. Выступление Евтушенко на телевидении // Там же; [Б. п.]. Благодарность Е. Евтушенко // Там же. 8 января. № 19662. С. 1; [Б. п.]. Евтушенко на телевидении // Там же. С. 3; Наконечный Ф. Письмо в редакцию // Там же. 18 января. № 19672. С. 4; Завалишин Вяч. Все не так просто: (Об американской гастрولي Евгения Евтушенко) // Там же. 22 января. № 19676. С. 8; Аронсон Г. Новый Журнал: Книга 85-я // Там же; Странник. Евгений Евтушенко в Америке // Там же. 29 января. № 19683. С. 8; Большухин Юр. Все-таки! // Там же; Аргус. Слухи и факты // Там же. 2 февраля. № 19687. С.2; Аргус. Сладкая жизнь // Там же. 7 февраля. № 19692. С. 2; [Б. п.]. Евгений Евтушенко в «Лайфе» // Там же. 18 февраля. № 19703. С. 3; Евтушенко Евгений. Из американской тетради // Там же. 19 февраля. № 19704. С. 8; Евтушенко Евг. Марш хунвейбинов // Там же. 26 февраля. № 19711. С. 2; Раковский Г. Книжные новинки // Там же. 19 марта. № 19732. С. 8; [Б. п.]. «Качка» Евгения Евтушенко // Там же. 26 марта. № 19739. С. 3; Коряков Мих. «Граждане, послушайте меня...» // Там же. 30 марта. № 19743. С. 3; Аргус. Советский «либерализм» // Там же.

1 апреля. № 19745. С. 2; Коряков Мих. Встречи с К.Роджерсом // Там же. 6 апреля. № 19750. С. 3; Коряков Мих. После болезни — 1 // Там же. 9 апреля. № 19753. С. 3; Ржевский Л. Черты эмигрантской литературы послевоенного времени // Там же. 16 апреля. № 19760. С. 8; Трубецкой Юрий. Из литературного дневника // Там же; [Б. п.]. Мысли о будущем // Там же. 22 апреля. № 19766. С. 4; Кузнецов С. Писатели рапортуют // Там же. С. 5; Рождественский С. Артистическая ложь: (Советские артисты о жизни в США) // Там же. 25 апреля. № 19769. С. 3; Большухин Юр. Новый Журнал — 86 // Там же. 7 мая. № 19781. С. 8; [Б. п.]. Джэклин Кеннеди на вечере Андрея Вознесенского // Там же. 19 мая. № 19793. С. 1; и др. В некоторых из этих публикаций Евтушенко действительно критиковался, однако нельзя сказать, чтобы они преобладали.

⁵⁰ Евтушенко посетил Париж в ходе турне по Западной Европе в мае 1967 г. См.: [Б. п.]. Евтушенко в Португалии // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 17 мая. № 19791. С. 2; [Б. п.]. Евтушенко в Португалии и Испании // Там же. 18 мая. № 19792. С. 2; [Б. п.]. Евтушенко в Португалии // Там же. 20 мая. № 19794. С. 1.; Аргус. Слухи и факты // Там же. 30 мая. № 19804. С. 2.

⁵¹ Анна Андреевна Горенко (псевдоним Ахматова, 1889 — 1966) — поэтесса, переводчица. Начало знакомства Адамовича с ней относится к 1910-м гг. Однако явными передержками выглядят утверждения, будто в период до эмиграции Адамович испытывал к Ахматовой «глубочайшее почтение» («Таким я вижу облик Ваш и взгляд» / Вступит. статья, публ. и примеч. Н.А.Богомолова // Литературное обозрение (М.). 1989. [№] 5. С. 39) и вообще «дружил» с ней (Молодяков В. Э. «Заходит наше солнце...» // Волга (Саратов). 1990. № 12. С. 127). Отношение поэтессы к «содомитам» и «обезьянам» (Адамовичу и Г. В. Иванову) было резко и последовательно негативным на протяжении многих лет (см., например: Лукницкий П. Н. Об Анне Ахматовой / Публ. и предисл. В. К. Лукницкой, коммент. и подгот. текста Аркадия Маньковского // Наше наследие (М.). 1988. [№] VI. С. 63; Тименчик Р. Д. [Вступит. статья] // Литературное обозрение (М.). 1989. [№] 5. С. 3 — 4; Ахматова Анна. Автобиографическая проза / Вступит. статья, публ., подгот. текста, примеч. В. А. Черных // Там же. С. 11 — 17; Будько М. И. Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой: Стихи; Эссе; Воспоминания; Письма. [Л.]: Лениздат, 1990. С. 497; и др. Впрочем, согласно последнему из названных свидетельств, «Адамович всегда относился к А. А. [Ахматовой. — *Коммент.*] лучше, чем другие ученики Н. С. [Гумилева. — *Коммент.*.]». Тем не менее, он весьма скептически оценивал личностные качества и творческие способности поэтессы. См. об Ахматовой у Адамовича: Адамович Георгий. Ахматова и Маяковский, статья Чуковского в № 1 «Дома Искусств» // Цех поэтов: [Альманах]. Кн. 3. Пг.: [Цех поэтов], 1922. С. 64 — 65; Адамович Г. Поэты в Петербурге // Звено (Париж). 1923. 10 сентября; Адамович Г. Анна Ахматова // Последние новости (Париж). 1934. 18 января; Адамович Георгий. На полях «Реквиема» Анны Ахматовой // Мосты. [Вып.] 11. [München]: Изд-во ЦОПЭ, 1965. С. 206 — 210; Иваск Юрий. Разговоры с Адамовичем // Указ. источник. С. 99; Адамович Георгий. О книгах и авторах. С. 12 — 14 (воспроизв.:

Октябрь (М.). 1989. № 6. С. 200—202 (публ., вступит. статья и примеч. И.Васильева); Георгий Адамович о Анне Ахматовой // Русская мысль (Париж). 1980. 24 апреля; Адамович Георгий. Анне Ахматовой: «Так беспощаден вечный договор!...»: [Стих-я] // Посвящается Ахматовой: Стихи разных поэтов, посвященные Ахматовой / Сост. П. Дэвидсон и И.Тласти, вступит. статья, подготовка текста и примеч. П. Дэвидсон, предисл. Е. Б. Рейна. [Тенафлу]: Эрмитаж, 1991. С. 62—63. После кончины Ахматовой Адамович принял участие в вечере памяти поэтессы, состоявшемся в Париже 12 ноября 1966 г. См.: [Б. п.]. Вечер памяти Анны Ахматовой в Париже // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 16 ноября. № 19609. С. 3. Борис Леонидович Пастернак (1890—1960) — поэт, прозаик, переводчик, нобелевский лауреат 1958 г. Адамович неоднократно писал о нем. См.: Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1925. 9 ноября; 1926. 26 сентября; 1927. 17 апреля; Адамович Г. О простоте и «вывертах» // Последние новости (Париж). 1928. 13 сентября; Адамович Г. После съезда // Там же. 1934. 20 сентября; 27 сентября; Адамович Георгий. Пастернак и Цветаева // Русская мысль (Париж). 1980. 23 октября; и др.

⁵² Николай Алексеевич Некрасов (1821—1877/1878) и Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) — поэты. О Некрасове у Адамовича см.: Адамович Георгий. Некрасов // Современные записки (Париж). [Кн.] LXV. 1937. С. 413—417; Адамович Г. Споры о Некрасове // Последние новости (Париж). 1938. 3 марта; Адамович Г. Литературные заметки // Русские новости (Париж). 1947. 18 апреля; Адамович Г. К спорам о Некрасове // Новое русское слово (Н.-Й.). 1952. 11 мая; Адамович Г. Из старых тетрадей // Русская мысль (Париж). 1980. 20 ноября. Близость поэзии Евтушенко к некрасовской традиции отмечали и другие критики эмиграции. См., например: Седых Андрей. Актер Евтушенко // Указ. источник; Завалишин Вяч. Евтушенко в переводах Херберта Маршала // Указ. источник; и др. Евтушенко в разговоре с вл. Иоанном сам говорил о Некрасове как своем литературном предтече. В письме к архиепископу, от 27 декабря 1966 г., М. Е. Вейнбаум замечал: «То, что он Вам сказал о Некрасове, [...] меня обрадовало. В разговоре о нем с Як. М. [Цвибаком, т. е. А. Седыхом. — *Коммент.*] после первого выступления Евтушенко в Нью-Йорке, я заметил, что своими публицистическими стихами тот идет по стопам Некрасова, но что ему далеко до своего предшественника. Мне лично его публицистика не по душе. Очень хороши его лирические стихи» (Указ. источник). О Маяковском см. у вл. Иоанна: Странник. Баллада о неумелом сердце // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 9 июля. № 19844. С. 8. Адамович также писал о Маяковском. См.: Адамович Георгий. Ахматова и Маяковский, статья Чуковского в № 1 «Дома Искусств» // Указ. источник; Адамович Г. Маяковский // Последние новости (Париж). 1930. 24 апреля; Адамович Г. С Маяковским // Там же. 1934. 27 декабря; Адамович Георгий. Оправдание черновиков // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 81. 1965. С. 78—96; Адамович Г. Маяковский и Хлебников // Русская мысль (Париж). 1980. 9 октября; и др. Сравнение Евтушенко с Маяковским см. у Ю. П. Трубецкого: «Евтушенко как бы воскресший Маяковский с легкой примесью Есенина, но без есенинской лиричности и совес-

тливости» (Трубецкой Юрий. Из литературного дневника // Указ. источник); а также у А. Н. Неймирока: «[...] Не так уж хорош в роли учителя юношеский кумир Евтушенки Маяковский; впрочем, мы подозреваем, что не Маяковский-поэт, а Маяковский-бунтарь привлек к себе внимание Евтушенки, "мечтателя опасного" в глазах нынешних фамусовых и скалозубов» (Неймирок А. Стоящий на грани: (О поэзии Е. Евтушенко) // Мосты. [Вып.] 2. [München]: Изд-во ЦОПЭ, 1959. С. 237.

⁵³ Юрий Павлович Нольден (псевдоним Трубецкой, 1900 или 1902—1974) — поэт, литературный критик, жил в Петрограде, был знаком (по его свидетельству) с А. А. Блоком, М. А. Кузминым, Н. С. Гумилевым, В. А. Рождественским (см.: Трубецкой Юрий. 1920—1921 года // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. L. 1960. 7 июля. № 17286. С. 3; Трубецкой Юрий. Из литературного дневника // Там же. Vol. LIII. 1963. 21 июля), переписывался с Б. А. Вогау (Пишняком), с 1931 по 1941 гг. был в заключении (см. письмо Трубецкого к Г. П. Струве, от 29 декабря 1965 г.: Hoover Institution on War, Revolution and Peace. Gleb P. Struve Coll. Box 140. File 10), во время войны находился в оккупированном Киеве, после жил в Германии. См. о нем: Большухин Юр. О поэзии Юрия Трубецкого // Новое русское слово (Н.-Й.). 1951. 28 января; [Седых А.]. Под небом черной неизбежности: Стихи Юрия Трубецкого // Там же. 1962. 22 апреля (подп.: А.С-х); Чиннов Игорь. О Юрии Трубецком // Там же. Vol. LXIV. 1974. 28 июля. № 22380. С. 5; «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии русского зарубежья: 1920—1990 (Первая и вторая волна) / Сост. Е. В. Витковского, биогр. справки и коммент. Г. И. Мосешвили. Кн. 1. [М.]: Московский рабочий, 1995. С. 8; Кн. 2. [М.]: Московский рабочий, 1995. С. 442—443. Трубецкой неоднократно выступал в печати против Евтушенко, которого называл «развязным юнцом в розовых носках», «удешевленным массовым изданием Маяковского», «ухарем-поэгом» (Трубецкой Юрий. Георгий Иванов: (Фрагменты к портрету) // Новое русское слово (Н.-Й.). 1962. 15 июля; Трубецкой Юрий. Страницы дневника // Там же. 1963. 10 марта; Трубецкой Юрий. Из литературного дневника // Там же. 1966. 27 марта). Поэтический диптих Евтушенко «Памяти Ахматовой» был опубликован: Юность (М.). 1966. Август. [№] 8 (135). С. 65; воспроизв.: Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 9 октября. № 19571. С. 8; Родные перезвоны (Брюссель). 1967. Апрель. № 176. В статье, которую имеет в виду Адамович, Трубецкой написал: «Кошунственны и нелепы стихи Евтушенко памяти Анны Ахматовой» (Трубецкой Юрий. Из литературного дневника // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 16 апреля. № 19760. С.8). Аналогичную оценку «ахматовских» стихов Евтушенко см.: Наконечный Ф. Поэзия ли? Русская ли? // Указ. источник.

⁵⁴ Моя вина (лат.).

⁵⁵ Юрий Павлович Анненков (1889—1974) — живописец, график, прозаик, автор мемуаров, эмигрант. Его воспоминания о встречах с Ахматовой в Париже в 1965 г. см.: Анненков Юрий. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. Т. 1. Л.: Искусство, 1991. С. 126—127. Кроме того, описание визита поэтессы в ателье Анненкова (рю Кампань

Премьер, 31-бис) см.: Гессен В. Три столицы // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 13 июля. № 19848. С. 2. Ахматова находилась во Франции 17–21 июня 1965 г., на обратном пути из Великобритании (Оксфорд). Некоторые подробности этого пребывания поэтессы в Париже см.: Струве Никита. Восемь часов с Анной Ахматовой // Звезда (Л.). 1989. Июнь. № 6. С. 118–126. Во время своего визита в Париж Ахматова трижды встретила с Адамовичем, — согласно его свидетельству, инициатива этих встреч исходила от нее самой. См.: Адамович Георгий. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воздушные пути (Н.-Й.). [Вып.] V. 1967. [Август]. С.94–114 (воспроизв.: Звезда (Л.). 1989. Июнь. № 6. С.49–55). См. также некоторые подробности в письме Адамовича к М. Е. Вейнбауму, от 23 июня 1965 г.: Два неизвестных письма Г. Адамовича / Публ. и вступит. заметка Ж. Шерона // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 172–173. 1988. [Сентябрь-декабрь]. С. 569–570. Кроме прочего, в беседах с Ахматовой Адамович затронул тему Евтушенко: «В разговоре я назвал имя Евтушенко. Анна Андреевна не без пренебрежения отозвалась о его эстрадных триумфах. Мне это пренебрежение показалось несправедливым: эстрада эстрадой, но не все же ею исчерпывается! Ахматова слегка пожалала плечами, стала возражать и наконец, будто желая прекратить спор, сказала: / — Вы напрасно стараетесь убедить меня, что Евтушенко очень талантлив. Это я знаю сама» (Адамович Георгий. Мои встречи с Анной Ахматовой // Звезда (Л.). С. 54). Ср. это с замечанием вл. Иоанна в письме к Г. П. Струве, от 4 января 1966 г.: «В отношении молодых Ахматова высокомерно-неправа. [...] Но ждать от Ахматовой справедливости — из-за ее таланта — так же нельзя, как и от Бунина, или Л. Толстого (они уже безотносительны к чему-либо)» (Цит. по копии. Архив вл. Иоанна).

⁵⁶ Имеется в виду книга: Иванов Вячеслав; Гершензон М. О. Переписка из двух углов. Пб.: Алконост, 1921.

⁵⁷ Иоан. 17 : 16.

⁵⁸ Александр Александрович Блок (1880–1921) — поэт, драматург. См. о нем у Адамовича: Адамович Георгий. Смерть Блока // Цех поэтов. Кн. 3. С. 48–51 (воспроизв.: Цех поэтов: [Альманах]. [Кн.] II–III. Берлин: С. Ефрон, С. 83–87); Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1925. 10 августа; 1927. 29 мая; Адамович Г. О Блоке // Последние новости (Париж). 1929. 16 мая; Адамович Г. Восьмая годовщина // Там же. 15 августа; Адамович Г. Памяти Блока // Там же. 1930. 13 ноября; Адамович Георгий. Александр Блок // Современные записки (Париж). [Кн.] XLVII. 1931. С. 283–305; Адамович Г. Литературная неделя // Иллюстрированная Россия (Париж). 1931. 15 августа; Адамович Г. Через пятнадцать лет // Последние новости (Париж). 1936. 27 августа; Адамович Г. Александр Блок // Русские новости (Париж). 1946. 9 августа; Адамович Г. Сумерки Блока // Новое русское слово (Н.-Й.). 1952. 10 августа; 24 августа; Адамович Георгий. Наследство Блока // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. XLIV. 1956. [Март]. С. 73–87; Адамович Георгий. Table Talk: II // Там же. Кн. 66. 1961. [Декабрь]. С. 94–96; Адамович Георгий. Воспоминания С. М. Алянского о Блоке; Сергей Городецкий // Русская мысль (Париж). 1967. 14 сентября; Адамович

Г. Печальное имя Блока // Там же. 1971. 18 марта; Адамович Георгий. Гумилев (1921 – 1971) // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 5 сентября. № 22363. С. 5; и др.

⁵⁹ Письмо публикуется по авторизованной машинописной копии. Первый экземпляр письма был напечатан на бланке архиепископа Сан-Францисского.

⁶⁰ С 1946 по 1986 гг. вл. Иоанн готовил для «Голоса Америки» еженедельную передачу «Беседы с русским народом». Текст «Евгений Евушенко в Америке», о котором идет речь, в обоих названных изданиях был опубликован под псевдонимом «Странник». См.: коммент. I – 49; Русская мысль (Париж). 1967. 2 февраля. № 2577. С. 4.

⁶¹ См. коммент. I – 56. Михаил Осипович Гершензон (1869 – 1925) — историк, литературовед, публицист. Вячеслав Иванович Иванов (1866 – 1949) — поэт, литературовед, переводчик, публицист, с 1924 г. жил в эмиграции. Адамович писал о нем. См.: Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1925. 24 августа; Адамович Г. Вячеслав Иванов: (По поводу его кончины) // Русские новости (Париж). 1949. 5 августа; и др.

⁶² Имеется в виду статья вл. Иоанна «Московский разговор о бессмертии» (Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 1 января. № 19655. С.3; Русская мысль (Париж). 1967. 17 января. № 2570. С. 4; вошла в сборник (и дала ему название): Иоанн С. Ф. (Шаховской), архиепископ. Московский разговор о бессмертии. [Louvain; на титульном листе указан Нью-Йорк], 1972 (эта книга является 3-м томом собрания избранных трудов вл. Иоанна). См. с. 7–10). Данный текст — отклик на публикацию: Озеров Лев. Мечтать ли о бессмертии?: Открытое письмо Илье Сельвинскому // Литературная Россия (М.). 1966. 12 августа. № 33 (189). С. 16–17. Илья (Карл) Львович Сельвинский (1899 – 1968) и Лев Адольфович (Айзикович) Гольдберг (псевдоним Озеров, 1914 – 1996) — поэты.

⁶³ Мф. 24:15; Мр. 13:14.

⁶⁴ См. статью вл. Иоанна «Спор московских академиков»: Иоанн С. Ф. (Шаховской), архиепископ. Московский разговор о бессмертии. С. 26–29. Это отклик на публикации: Несмеянов А. Возможности науки безграничны // Литературная газета (М.). 1967. 4 января. № 1 (4079). С. 11; Александров П. Необходимо вдохновение // Там же. 25 января. № 4 (4082). С. 12; Александров А. Нравственное значение науки // Там же. 29 марта. № 13 (4091). С. 10. Александр Данилович Александров (р. 1912) — математик, академик (1964). Александр Николаевич Несмеянов (1899–1980) — химик-органик, академик (1943), член президиума Академии наук СССР. Павел Сергеевич Александров (1896–1982) — математик, академик (1953). Статья вл. Иоанна была передана радиостанцией «Голос Америки» 2 июля 1967 г., с купюрами напечатана в «Литературной газете» (1968. 1 января. № 1 (4131). С. 15) и сопровождается ответом новосибирского доктора геолого-минералогических наук Г.Л.Поспелова (см.: Там же; воспроизв. в книге вл. Иоанна «Московский разговор о бессмертии» (вкл. между с. 28 и 29)).

⁶⁵ Оригинал этого письма не обнаружен. Текст приводится по газетной публикации: Георгий Адамович — Странник: Литературная

переписка // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 2 июля. № 19837. С. 2.

⁶⁶ См. коммент. I — 26.

⁶⁷ Андре Поль Гийом Жид (1869 — 1951) — французский прозаик, поэт, эссеист, публицист, нобелевский лауреат 1947 г. Был знаком с Адамовичем, ценил его критический талант. Адамович неоднократно писал о нем. См.: Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1925. 20 апреля; Адамович Г. Заметки об иностранной литературе // Дни (Париж). 1927. 4 декабря; Adamovich G. André Gide // Cahiers de la Quinzaine. Serie 20. 1930. 5 avril. Cahier 6. P.21 — 30; Адамович Г. Андрэ Жид и СССР // Последние новости (Париж). 1932. 22 сентября; Адамович Г. Андрэ Жид и Россия // Там же. 1937. 12 августа; Адамович Г. Предупреждение Европе // Там же. 1937. 2 декабря; Адамович Г. Андрэ Жид // Новое русское слово (Н.-Й.). 1951. 11 марта; Адамович Георгий. Комментарии // Опыты (Н.-Й.). Кн. 1. 1953. С. 93 — 106; Адамович Георгий. Table Talk: II // Указ. источник. С. 85 — 87; и др.

⁶⁸ «Еду ли ночью по улице темной...» — стихотворение (1847) Некрасова.

⁶⁹ См.: Розанов В. Уединенное. СПб., 1912. С. 29. («Таких, как эти две строки Некрасова: / Еду ли ночью по улице темной, — / Друг одинокий!.. / нет еще во всей русской литературе» (курсив Розанова. Цитата искажена им же)). Василий Васильевич Розанов (1856 — 1919) — прозаик, публицист, философ, литературный и художественный критик.

⁷⁰ Имеется в виду стихотворение Евтушенко «Глухариный ток» (1963).

⁷¹ Константин Дмитриевич Бальмонт (1867 — 1942) — поэт, переводчик, с 1920 г. жил в эмиграции. Валерий Яковлевич Брюсов (1873 — 1924) — поэт, прозаик, литературный критик. Оба были ведущими деятелями русского символизма. Адамович писал об обоих. См.: Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1924. 1 декабря; 1925. 14 декабря; 1927. 24 апреля (о Бальмонте); Адамович Г. Литературные размышления // Там же. 1923. 10 декабря; Адамович Г. Литературные заметки // Там же. 1924. 3 ноября; Адамович Г. Избранный Брюсов // Последние новости (Париж). 1933. 7 декабря; Адамович Г. Неизданная проза Брюсова // Там же. 1934. 9 августа (о Брюсове); и др.

⁷² Иоан. 3 : 8.

⁷³ Письмо публикуется по авторизованной машинописной копии. Датировано по пометке секретаря архиепископа, М. П. Толстой: «VI.20.67 пер[еслано?] В[ладькой?] в S[an] F[rancisco]». Этот вариант текста существенно отличается от газетной публикации.

⁷⁴ Лк. 12:48.

⁷⁵ См.: Евтушенко Евг. Стихи о старухах; На кладбище китов: (Из американского цикла) // Москва (М.). 1967. [№] 3. С. 154 — 156. «Москва» — литературно-художественный и общественно-политический ежемесячник, выходит в Москве с 1957 г.

⁷⁶ «А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата» (письмо Пушкина к П. А. Вяземскому, от мая 1826 г.).

⁷⁷ Ужасное дитя (франц.).

⁷⁸ 4-й съезд писателей СССР открылся в Москве 22 мая 1967 г. Комментируя это событие, эмигрантский обозреватель специально отметил «демонстративное неучастие» в съезде ряда известных советских литераторов. В частности, Евтушенко. См.: [Б. п.]. Открылся четвертый съезд советских писателей // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 24 мая. № 19798. С. 1.

⁷⁹ Указ президиума Верховного совета СССР «О награждении Союза писателей СССР орденом Ленина», от 20 мая 1967 г., см.: Литературная газета (М.). 1967. 24 мая. № 21 (4099). С.1. Вручал орден председатель президиума ВС СССР Н. В. Подгорный, 26 мая 1967 г. Фотографию этого события (работы А. Г. Награльяна и М. А. Трахмана) см.: Там же. 31 мая. № 22 (4100). С. 1. Здесь же см. анонимный репортаж ТАСС «Орден Ленина — на знамени Союза писателей». «Литературная газета» с разной периодичностью выходит в Москве с 1929 г.

⁸⁰ Луи Арагон (1897—1982) — французский прозаик, поэт, литературный критик, публицист, общественный деятель, с 1927 г. был членом коммунистической партии, с 1954 г. входил в ЦК ФКП.

⁸¹ Александр Исаевич Солженицын (р. 1918) — прозаик, публицист, драматург, общественный деятель, нобелевский лауреат 1970 г. См. о нем у Адамовича: Адамович Георгий. Солженицын // Русская мысль (Париж). 1969. 20 марта; Адамович Георгий. Солженицын — Нобелевский лауреат // Там же. 1970. 15 октября. № 2812. С. 1; Adamovich G. Une mise en garde: A propos d'un entretien // Soljenitsyne / Ed. G. Nivat et M. Aucouturier. Paris: L'Herne, 1971. P. 412—416; Адамович Г. Место Солженицына в русской литературе // Русская мысль (Париж). 1974. 4 апреля; Георгий Адамович о Солженицыне // Там же. 1980. 10 апреля; и др. Вл. Иоанн принимал живое участие в судьбе Солженицына. См. письма Г. П. Струве к архиепископу, от 5 и 17 декабря 1968 г. (переданы Солженицыну. В архиве вл. Иоанна хранятся копии). См. также письмо архиепископа к Евтушенко, от 6 декабря 1968 г. — с просьбой передать приветствие Союзу писателей СССР, всем поэтам и прозаикам ко дню 50-летия «большого русского писателя» Солженицына (передано Солженицыну. В архиве вл. Иоанна хранится копия). Информация об упоминаемом владыкой в комментируемом фрагменте открытом письме Солженицына (16 мая 1967 г.), распространенном среди делегатов 4-го съезда писателей СССР, появилась в западных газетах лишь в конце мая — начале июня. См.: [Б. п.]. На съезде советских писателей // Новое русское слово (Н.-Й.). 1967. 2 июня. № 19807. С. 2. В изложении письмо было опубликовано: Русская мысль (Париж). 1967. 3 июня. № 2629. С. 1—2 (по публикации в парижском журнале «Le Monde», 31 мая 1967 г.); Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 6 июня. № 19811. С. 1—2 (по публикации в «New York Times», 5 июня 1967 г.). Полный текст см.: Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 18 июня. № 19823. С. 8; Русская мысль (Париж). 1967. 22 июня. № 2637. С. 3. В западной прессе сообщалось о значительной поддержке, которую получил на съезде Солженицын: «К письму сразу же присоединилось около ста писателей, среди которых Паустовский, Аксенов и Евтушенко. Все

они требовали, чтобы письмо было оглашено на съезде» (Померанцев К. Духовные итоги пятидесятилетия // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 18 июня. № 19823. С. 2).

⁸² «Один день Ивана Денисовича» — повесть (1962) Солженицына, был опубликован в «Новом мире» (1962. Ноябрь. № 11. С. 8–74.) и выпущен несколькими отдельными изданиями.

⁸³ См. коммент. I–81.

⁸⁴ Письмо публикуется по авторизованной машинописной копии. Первый экземпляр письма был напечатан на бланке архиепископа Сан-Францисского.

⁸⁵ Здесь: на Ваш выбор (англ.).

⁸⁶ Предложения Адамовича не были осуществлены.

⁸⁷ Письмо публикуется по машинописной копии. Первый экземпляр письма был напечатан на бланке архиепископа Сан-Францисского.

⁸⁸ См.: Адамович Георгий. Комментарии. [München-Allach; на титульном листе указан Вашингтон]: Русское книжное дело в США, Victor Kamkin Inc., 1967. «Эта книга составлена из заметок и статей, написанных в последние тридцать — тридцать пять лет. Большая их часть была помещена в различных изданиях под общим заглавием "Комментарии"» (Адамович Георгий. Комментарии. С. 3). Заметим, что впервые «Комментарии» появились в печати не в 1930 г., как указано в новейшей публикации (Васильев Игорь. Верность свободе // Указ. источник. С. 37–38), а в 1923 г. (см.: Адамович Георгий. Комментарии // Цех поэтов: [Альманах]. Кн. 4. Берлин: [Трирема], 1923. С. 59–64), регулярно же стали публиковаться с 1930 г. (перечни «Комментариев» см.: Библиография русской зарубежной литературы 1918–1968 / Сост. Людмила А. Фостер. Т. 1. Boston: G. K. Hall & Co., 1970. С. 109–110; Hagglund Roger. A Vision of Unity. P. 114; Hagglund Roger. Georgy Adamovich: An Annotated Bibliography — Criticism, Poetry, and Prose, 1915–1980. Ann Arbor: Ardis, [1985]. P. 21–48). В начале 1970-х гг. книга переводилась на английский язык У. Тьялсмой (Корнелл). См.: Иваск Юрий. Г. В. Адамович в Нью-Йорке // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 29 октября. № 22417. С. 3. О. А. Коростелев определил «Комментарии» как «вершину прозы Адамовича, достойную обстоятельного сравнительного анализа с последней трилогией Розанова» (Коростелев Олег. Критическая проза Георгия Адамовича // Указ. источник. С. 140). См. также: Коростелев О. Комментарии к «Комментариям» // Литературное обозрение (М.). 1996. [№] 2 (254). С. 11–16.

⁸⁹ «Стиль — это человек» — выражение франц. естествоиспытателя Ж. Бюффона («Речь о стиле», 1763). См.: Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова; Литературные цитаты; Образные выражения. Изд. 3-е, исправ. и доп. М.: Художественная литература, 1966. С. 637.

⁹⁰ Реминисценция из стихотворения Пушкина «Бесы» (1830).

⁹¹ Имеется в виду утверждение Адамовича о том, что «истинная поэзия невозможна»: Адамович Георгий. Невозможность поэзии // Опыты (Н.-Й.). № 9. 1958. С. 35–51; воспроизв.: Адамович Г. Комментарии. С. 187–208; Литературная учеба (М.). [1991]. [Январь-февраль].

[Кн. 1]. С. 142–148 (публ. О. Коростелева); Лепта (М.). 1991. № 2. С. 164–173 (сост. и предисл. Владимира Смирнова).

⁹² Переписка Кленовского и вл. Иоанна (подготовленная к печати последним) была позднее издана. См.: Иоанн Шаховской, архиепископ. Переписка с Кленовским / Ред. Р. Герра. Париж: [René Guetta], 1981 (эта книга является 6-м томом собрания избранных трудов вл. Иоанна). Отзыв об этом издании см.: Чиннов Игорь. Памяти архипастыря и поэта // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 176. 1989. [Сентябрь]. С. 289–292. Стихотворение вл. Иоанна «Разговор поэтов» (1953) и поэтический ответ адресата (1953) см. на с. 29–33 «Переписки с Кленовским». Вл. Иоанн неоднократно выступал в печати с откликами на новые публикации своего корреспондента. См., например: Странник. «Без громких слов, без тайного стыда»: (О поэзии Д. Кленовского) // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 12 июня; Странник. О поэзии и не-государственной службе // Там же. Vol. LXI. 1971. 4 июля. № 22300. С. 5; Иоанн С. Ф. (Шаховской). Московский разговор о бессмертии. С. 100–103.

⁹³ Ср. с позднейшим (1971) замечанием вл. Иоанна: «Прав Кленовский, считая тему поэзии истинной — чем-то невозможным. О "невозможности поэзии" писал Георгий Адамович. Это не предел, а начало поэзии — осознать, что она невозможна» (Странник. О поэзии и не-государственной службе // Указ. источник).

⁹⁴ Речь идет о поэме вл. Иоанна «Упразднение месяца». По сообщению М. Е. Вейнбаума (1968), «идея поэмы "Упразднение месяца" зародилась у автора минувшей осенью во время его пребывания в Европе. Он начал писать ее в сентябре в Швейцарии у Луганского озера и закончил после небольшого перерыва, у Женевского озера» (Вейнбаум М. Вместо предисловия // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVIII. 1968. 11 февраля. № 20061. С. 8). Как видно из комментируемого фрагмента, вл. Иоанн в ходе создания поэмы обсуждал ее с Адамовичем. Первую публикацию поэмы см.: Странник. Упразднение месяца: Лирическая поэма // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVIII. 1968. 11 февраля. № 20061. С. 8; 18 февраля. № 20068. С. 8; 25 февраля. № 20075. С. 8; 3 марта. № 20082. С. 8; 10 марта. № 20089. С. 8; Странник. Упразднение месяца: Лирическая поэма // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 90. 1968. [Март]. С. 29–36. Печатной публикации предшествовали авторские чтения поэмы в Европе (см.: Вейнбаум М. Вместо предисловия // Указ. источник), Вашингтоне (см.: [Б. п.]. Чтение арх. Иоанна в Вашингтоне // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 7 ноября. № 19965. С. 3), Нью-Йорке (см.: [Б. п.]. Поэма архиепископа Иоанна // Там же) и Си-Клиффе (Лонг-Айленд. См.: [Б. п.]. Чтение арх. Иоанна в Си-Клиффе // Там же). Отдельное издание поэмы см.: Странник. Упразднение месяца. Н.-Й.: Новый журнал, 1968. Впоследствии (1977) этот текст был существенно переработан автором и издан им под другим названием — «Поэма о русской любви» (впервые опубликована: Русская мысль (Париж). 1977. 6 января. № 3133. Приложение. С. 1–4; отдельное издание: Странник. Поэма о русской любви. Париж: [Изд. автора], 1977). См. рецензию: [Б. п.]. Странник. Поэма о русской любви: Париж, 1977: [Рец.] // Континент (Париж). [№] 14. 1977. С. 380–381.

⁹⁵ См. коммент. I—94.

⁹⁶ См. коммент. I—94. Марк Ефимович Вейнбаум (1890—1973) — издатель, публицист, был издателем и (с 1922) редактором «Нового русского слова».

⁹⁷ См. коммент. I—94. Рецензию на это издание см.: Завалишин Вяч. Моление о религиозном возрождении // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVIII. 1968. 14 июля.

⁹⁸ Имеются в виду персонаж драмы Пушкина «Пир во время чумы» (1830) и его «гимн в честь чумы».

⁹⁹ «Домик в Коломне» (нем.). Речь идет об издании: Semjonow Jurij. «Das Hauschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A. S. Puskins: Text, Interpretation und literaturhistorischer Kommentar. Uppsala, 1965. Юрий Николаевич Семенов — литературовед, педагог, был профессором русской литературы в университете Упсалы (Швеция), состоял в переписке с вл. Иоанном и помогал ему в некоторых его литературных предприятиях.

¹⁰⁰ Письмо публикуется по ксерокопии, хранящейся в архиве вл. Иоанна. Текст написан от руки, на бланке архиепископа Сан-Францисского.

¹⁰¹ «Парижская нота» — эмигрантская литературная группировка, возникшая в конце 1920-х гг., лидером которой был Адамович. «В январе 1927 года в статье Адамовича впервые появляется термин "парижская нота" [...]» (Коростелев Олег Анатольевич. Поэзия Георгия Адамовича: АКД, М., 1995. С. 6). «Георгий Адамович "изобрел" т.[ак] н.[азываемую] парижскую ноту с ее канонами простоты, бедности, серьезности [...]» (Иваск Юрий. Собеседник: Памяти Георгия Викторовича Адамовича // Указ. источник). См. также: Чиннов Игорь. Вспоминая Адамовича // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 109. 1972. [Декабрь]. С. 139.

¹⁰² Сравнение, часто употреблявшееся вл. Иоанном. По-видимому, восходит к воспоминаниям Р. М. Акульшина (Березова), с которым архиепископ имел близкое общение. Согласно Березову, Маяковский, отвечая в мае 1927 г. студентам Вхутемаса на их вопрос о том, почему он пишет стихи «лесенкой», сказал: «Все вы художники. Разве, развешивая картины, вы не отделяете одну от другой значительным интервалом? Живые селедки свободно плавают в воде, мертвые тесно прижаты друг к другу в бочонке. Все живое, дорожащее своей индивидуальностью, в том числе и поэтическое слово, должно быть не в куче, не в массе, а на просторе» (Березов Родион. Наступивший на горло собственной песне // Литературный курьер (Evanston, Ill.). № 12. 1986—1987. С. 49).

¹⁰³ Имеется в виду выражение «железный занавес», употребленное Розановым в «Апокалипсисе нашего времени», затем Л. В. Ольконицкий (Никулиным), Д. Г. Лоуренсом и в 1946 г. У. Л. Черчиллем. См. подробнее: Бэнкрофт Р.Ф.Л. «Железный занавес» // Посев (Лимбург). 1949. 8 мая. № 19 (154). С. 16; Костомаров В. Г. Железный занавес // Вопросы культуры речи. [Вып.] III. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1961. С. 194—201; [Б. п.]. Умер Лев Никулин // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 11 марта. № 19724. С. 3; Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова [...] С. 226—227. См. также

возможный источник розановского выражения: [Б. п.]. Железный занавес в Михайловском театре // Россия (СПб). 1911. 10(23) сентября. № 1785. С. 4.

¹⁰⁴ Под общим заглавием «Оправдание черновиков» Адамович напечатал в «Новом журнале» ряд статей, — в книгах 76-й (1964), 81-й (1965), 90-й (1968) и 103-й (1971).

¹⁰⁵ Федор Михайлович Достоевский (1821—1881) — прозаик, публицист. Интерес к нему, выраженный здесь вл. Иоанном, впоследствии дал творческий результат: в сентябре 1971 г. архиепископ принял участие в международном симпозиуме, посвященном 150-летию со дня рождения Достоевского и проходившем в Бад-Эмсе (Германия). См.: Натова Н. Ф. М. Достоевский: 1821—1971: Юбилейный Симпозиум // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 26 сентября. № 22384. С. 3). Текст выступления там вл. Иоанна см.: Иоанн С.-Ф., архиепископ. Памяти Достоевского // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 14 ноября. № 22433. С. 5. Затем эта статья (под заглавием «Достоевский») была включена автором в его сборник «Московский разговор о бессмертии» (с. 153—156). Впоследствии (1974) вл. Иоанн принял участие во 2-м международном симпозиуме, посвященном Достоевскому и проходившем в Сант-Вольфганге (Австрия). См.: Натова Надежда. Второй Международный Симпозиум, посвященный Ф. М. Достоевскому // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 117. 1974. [Декабрь]. С. 218—221. См. также: Иоанн (Шаховской Д. А.), архиепископ. Можно ли «гуманизировать» Достоевского? // Записки Русской академической группы в США (Н.-Й.). Т. XIV. 1981. С. 239—243 (воспроизв.: Русские эмигранты о Достоевском: [Сборник] / Вступит. статья, подгот. текста и примеч. С. В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1994. С. 365—369). Неоднократно писал о Достоевском и Адамович. См.: Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1925. 31 августа; Адамович Георгий. Достоевский и рулетка: К 50-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского (10 февраля 1881 г.) // Иллюстрированная Россия (Париж). 1931. 7 февраля. № 7 (300). С. 1—2, 4—5; Адамович Г. Сумерки Достоевского // Последние новости (Париж). 1936. 17 сентября; Адамович Георгий. Литературные заметки: Памяти Достоевского // Русские новости (Париж). 1946. 20 Decembre. № 84. С. 4; Адамович Г. Не ко двору: Достоевский в СССР // Русская мысль (Париж). 1956. 15 марта; Адамович Г. Писатель для юношества // Там же. 1957. 21 марта; Адамович Георгий. Комментарии. С. 40—43, 56—66, 98—102, 122—123; Адамович Георгий. «Дневник писателя» Достоевского // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1970. 4 января; и др. Кроме того, см.: Померанцев Кирилл. Сквозь смерть // Указ. источник. С. 82.

¹⁰⁶ Речь идет о книге стихов: Странник. Избрание тишины. [Madrid; на титульном листе указана Калифорния]: [Изд. автора], 1971. На с. 26 здесь помещено стихотворение «Упрек поэзии», посвященное Адамовичу. Впервые опубликовано: Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 88. 1967. [Сентябрь]. С. 106.

¹⁰⁷ См. коммент. I—106. Книга названа по одноименному стихотворению, помещенному на с. 5.

¹⁰⁸ Вольное изложение фрагмента трактата Толстого «Что такое искусство?» (1897. «Толковать произведения художника нельзя. Если

бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытал»).

¹⁰⁹ Из стихотворения вл. Иоанна «Входит совесть конницей...» (Странник. Избрание тишины. С. 17. Первая публикация: Странник. Солженицынская Россия // Русская мысль (Париж). 1970. 10 декабря. № 2820. С. 3). Курсив Адамовича.

¹¹⁰ Письмо публикуется по авторизованной машинописной копии. В обращении к Адамовичу ошибка (исправленная автором): «Вадимович». Первый экземпляр письма был напечатан на бланке архиепископа Сан-Францисского.

¹¹¹ Юлий Борисович Марголин (1900—1971?) — публицист, был корреспондентом «Нового русского слова» в Израиле. См. о нем: Иоанн С.-Ф. Немного историософии // Новое русское слово (Н.-Й.). 1963. 17 марта; Гуль Роман. Юлий Марголин: [Некролог] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 102. 1971. [Март]. С. 256—265 (воспроизв.: Гуль Роман. Одвуконь. С. 209—218).

¹¹² См.: Странник. Избрание тишины. С. 31. Ближайшую творческую историю названного стихотворения вл. Иоанна можно выяснить по газете «Новое русское слово»: в течение короткого времени, предшествовавшего выходу книги «Избрание тишины», здесь появилось несколько литературных произведений разных авторов, в которых определенно звучала тема человеческой руки. См.: Ильина Татьяна. Рука // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 26 февраля. № 19711. С. 2; Угрюмов Алексей. Руки // Там же. 11 июня. № 19816. С. 7; и др. Отзыв Кленовского о стихотворении «Рука человека», который имеет в виду вл. Иоанн, был высказан им в письме от 5 июня 1971 г. См. комментарий. I—113.

¹¹³ К копии письма приложена ксерокопия первой страницы письма Кленовского к вл. Иоанну. Приводим ее полный текст. «5 июня [19]71 г. / Глубокочтимый и дорогой Владыка! / Едва успел послать Вам предыдущее письмо, как пришел Ваш новый сборник, очень меня порадовавший. Завораживает, как всегда, Ваше легкое поэтическое дыхание и глубокая мудрость простых образов. Для будущего полного собрания Ваших стихов или сборника избранных укажу на опечатку в «Стансах дождю»: надо не «свободой», а «свободою». Единственное стихотворение в сборнике, против которого я хочу возразить, это «Рука человека». В изобразительном искусстве она была неоднократно и прекрасно «замечена»! Отмечу хотя бы картины Дюрера, Эль Греко, фламандских мастеров, не говоря уже о замечательном сотворении человека Микель Анджело. В литературе тоже есть тому многие примеры, ну хотя бы (простите за нескромность!) в стихах Кленовского: «Моя рука», «С тем, кто глаза закрывает мне», «Встретились, как с многими встречались». / Чрезвычайно порадовало меня, конечно, что Вы удостоили своим вниманием для радиопередачи мой новый сборник. Не заслуживает он такой чести! Правда, некоторые мои корреспонденты считают его лучшим из всех мною изданных» (курсив автора. Архив вл. Иоанна).

¹¹⁴ Здесь вл. Иоанн попытался уточнить то, что сказал в стихотворении «Рука человека» и что вызвало возражения Кленовского.

Последняя строфа этого текста выглядит следующим образом: «Все идут века, тысячелетья / В бедных спорах о добре и зле. / Но никто еще не мог заметить / Руку человека на земле» (Странник. Избрание тишины. С. 31). Можно видеть, что замечание Кленовского было вполне резонным. Альбрехт Дюрер (1471–1528) — немецкий живописец, график. Микеланджело Буонарроти (1475–1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор.

¹¹⁵ Постскрипум, возможно, не относится к данному письму, — он написан на отдельном листе и по содержанию не вполне согласуется с основным текстом. Тем не менее, в архиве вл. Иоанна постскрипум хранится вместе с письмом, поэтому он воспроизводится в данной публикации.

¹¹⁶ См. коммент. I—113.

¹¹⁷ Здесь: владение (франц.).

¹¹⁸ См. коммент. I—18. Имеется в виду стихотворение Кленовского «Моя рука» (1947). См.: Крачковский Дм. Моя рука: [Стих-е] // Новый журнал (Н.-Й.). [Кн.] XV. 1947. [Март?]. С. 131 (воспроизв.: Кленовский Д. След жизни. [Б.м.]: Сполохи, [1950]. С. 6; На Западе: Антология русской зарубежной поэзии / Сост. Ю. П. Иваск. Н.-Й.: Изд-во имени Чехова, 1953. С. 343; Кленовский Д. Собрание стихов. [Т.] 1. Париж: [René Guetta], 1980. С. 11). См. также: Кленовский Д. «Она оправдывалась, та рука...»: [Стих-е] // Мосты. [Вып.] 2. С. 100.

¹¹⁹ Ср. с отзывом о Кленовском, высказанным Адамовичем в переписке с И. В. Чинновым: «Пожалуй, Кленовский тоже "мэтр". Но какой-то мертвенный, вроде усовершенствованного Маковского и, значит, не в счет» (Из писем Георгия Адамовича Игорю Чиннову // Указ. источник. С. 259).

¹²⁰ Кроме Евтушенко, имеется в виду поэт Евгений Михайлович Винокуров (1925–1993), с которым вл. Иоанн также состоял в переписке. См.: Наврозов Лев. Мой личный, незабвенный, живой Винокуров: К трехлетию со дня смерти // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXXXVII. 1996. 2 февраля. № 30114. С. 13.

¹²¹ Имеются в виду О. Э. Мандельштам и Борис Юлианович Поплавский (1903–1935) — поэт-эмигрант, участник «Парижской ноты». Адамович неоднократно писал о его творчестве, рецензировал публикации. См. у него о Поплавском в книге «Одиночество и свобода», а также: Адамович Георгий. Литературные беседы // Звено (Париж). 1928. 1 апреля. № 4. С. 190; Адамович Георгий. Литературная неделя // Иллюстрированная Россия (Париж). 1931. 6 июня. № 24 (317). С. 18; Адамович Г. Памяти Поплавского // Последние новости (Париж). 1935. 17 октября; Адамович Георгий. Борис Поплавский // Русская мысль (Париж). 1980. 19 июля. № 3313 (воспроизв.: Адамович Георгий. Несобранное / Публ. и примеч. Игоря Васильева // Литературное обозрение (М.). 1992. [№] 5–6. С. 47–49); и др.

¹²² Письмо отправлено Адамовичем из нью-йоркского отеля «The Drake», где он жил в течение более чем двухмесячного (с 26 октября 1971 г. по 5 января 1972 г.) пребывания в США. Это была первая поездка Адамовича в Америку, — он получил от нескольких университетов приглашения выступить с лекциями о русской литературе.

См.: [Б. п.]. Г. В. Адамович едет в Нью-Йорк // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 4 октября. № 22392. С. 3; [Б. п.]. Приезд Г. В. Адамовича // Там же. 27 октября. № 22415. С. 3; Иваск Юрий. Г. В. Адамович в Нью-Йорке // Указ. источник; [Б.п.]. Г. В. Адамович вернулся в Париж // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXII. 1972. 5 января. № 22485. С. 3; и др.

¹²³ Согласно свидетельству И. В. Одоевцевой, Адамович поехал в США, уже будучи нездоровым. Свое решение осуществить опасное для жизни путешествие он мотивировал следующим образом: «[...] Если я сейчас не полеку, то мне уже никогда не удастся. Никогда» (Одоевцева Ирина. На берегах Сены: О Георгии Адамовиче // Указ. источник. С. 135. Здесь же (с. 156–157) см. некоторые подробности пребывания Адамовича в США и его болезни).

¹²⁴ Адамович прочел лекции о предреволюционной русской поэзии: 10 ноября 1971 г. — в Йельском университете (см.: [Б. п.]. Георгий Адамович в Ейльском университете // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 18 ноября. № 22437. С. 3; Самарин Владимир. Один час в России // Там же. 19 ноября. № 22438. С. 3), в последних числах ноября — в Джорджтаунском (Вашингтон) и Гарвардском (Бостон) университетах (см.: [Б. п.]. Выступление Г. В. Адамовича // Там же. 1 декабря. № 22450. С. 3), 8 декабря — в Колумбийском университете (Н.-Й. См.: [Б. п.]. Георгий Адамович в Колумбийском университете // Там же. 11 декабря. № 22460. С. 3). Как сообщалось в печати, эти выступления имели «исключительный успех» ([Б. п.]. Г. В. Адамович вернулся в Париж // Указ. источник).

¹²⁵ Литературный фонд — благотворительная организация, созданная К. М. Оберучевым в Нью-Йорке в 1918 г. См. о ней подробнее: Вейнбаум М. Традиционный сорок девятый сбор Литературного Фонда // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 12 ноября. № 19605. С. 3. Информация о готовящемся Литературным фондом вечере Адамовича многократно появлялась в «Новом русском слове». См.: [Б. п.]. Вечер Г. В. Адамовича в Нью-Йорке // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 9 ноября. № 22428. С. 3; 15 ноября. № 22434. С. 3; [Б. п.]. Единственное выступление Г. Адамовича в Нью-Йорке // Там же. 17 ноября. № 22436. С. 3; 18 ноября. № 22437. С. 3; [Б. п.]. [Рекламное объявление] // Там же. 19 ноября. № 22438. С. 3; [Б. п.]. Сегодня — выступление Г. В. Адамовича // Там же. 20 ноября. № 22439. С. 3. Лекция была организована Литературным фондом совместно со Славянским отделением Нью-Йоркского университета и состоялась днем 20 ноября в Eisner & Lubin Auditorium, Loeb Student Center (Манхеттен). Председательствовал на ней глава Литфонда и «Нового русского слова» («редактор-администратор». Формально главным редактором в это время еще считался М. Е. Вейнбаум) Седых. Текст его вступительного слова см.: Седых Андрей. Г. В. Адамович // Указ. источник. Адамович прочел публике свои мемуары о Бунине (см. коммент. I–44) и ответил на вопросы о предреволюционной, эмигрантской и современной советской литературе. Отчет об этом выступлении Адамовича см.: Завалишин Вяч. Встреча с Георгием Адамовичем // Указ. источник.

¹²⁶ Письмо написано на поздравительной открытке с печатным текстом: «Meilleurs Voeux et Souhais Sincères» — «Наилучшие поздравления и сердечные пожелания» (франц.).

¹²⁷ Текст статьи приводится по газетной публикации. См. коммент. I — 28.

¹²⁸ Статья публикуется по авторизованной машинописи (архив вл. Иоанна). Текст существенно отличается от газетной публикации («Евгений Евтушенко в Америке». См. коммент. I — 49).

¹²⁹ Статья публикуется по авторизованной машинописи (архив вл. Иоанна). Название текста переключается с названием статьи М. И. Цветаевой в «Благонамеренном», в которой, кроме прочего, негативно оценивалась литературно-критическая деятельность Адамовича. См.: Цветаева Марина. Поэт о критике // Указ. источник. С. 94 — 125.

II.

Переписка с В.Ф.Перелешиним

Валерий Францевич Салатко-Петрище (псевдоним Перелешин) родился в Иркутске в 1913 г., в 1920 г. эмигрировал в Китай, в 1953 г. переехал в Бразилию и скончался в Рио-де-Жанейро в 1992 г.¹ Первый его сборник стихов — «В пути: Стихи 1932 — 1937» — вышел в Харбине в 1937 г., затем последовали «Добрый улей: Вторая книга стихотворений» (Харбин, 1939), перевод поэмы С. Т. Кольриджа «Сказание старого моряка» (Харбин, 1940), «Звезда над морем: Третья книга стихотворений» (Харбин, 1941), «Жертва: Четвертая книга стихотворений» (Харбин, 1944)², — после этого Перелешин надолго отошел от литературы и лишь в 1967 г. вновь заявил о себе как активном авторе, начав публиковать стихи в периодических изданиях — «Возрождение» (Париж), «Новый журнал» (Н.-Й.) и «Грани» (Франкфурт-на-Майне). Кроме того, Перелешин много занимался поэтическим переводом и литературной критикой. В этот, последний период поэт выпустил несколько сборников своих стихов и переводов, которые и создали ему репутацию одного из крупнейших русских поэтов новейшего времени.

Сам Перелешин считал себя наследником акмеистов, и в частности Н. С. Гумилева³, разделяли мнение поэта и критики⁴, — но следует признать, тем не менее, что в своем творчестве этому автору удалось выйти далеко за пределы акмеистической поэтики и найти собственную манеру, отличную от всего, что было в русской литературе прежде.

Отношения между корреспондентами не были близкими, однако церковный сан и духовный авторитет вл. Иоанна поз-

волили Перелешину быть в своих письмах к нему весьма откровенным, — благодаря этому мы имеем теперь возможность узнать о важных обстоятельствах и деталях жизни замечательного поэта, а также уточнить свои представления о его творческих позициях.

Тексты публикуются по оригиналам (письма Перелешина) и авторизованным копиям (письма вл. Иоанна), хранящимся в архиве архиепископа Иоанна Сан-Францисского.

Примечания

¹ См. подробнее: [Hinrichs Jan Paul]. Introduction // Russian Poetry and Literary Life in Harbin and Shanghai, 1930—1950: The Memoirs of Valerij Perelesin / Edited in Russian and with an introduction by Jan Paul Hinrichs. Amsterdam: Rodopi, 1987. P. 9—23; Бакич Ольга. Венок на могилу поэта: (Валерий Перелешин: 1913—1992) // Записки Русской академической группы в США (Н.-Й.). Т. XXVI. 1994. С. 414—418; и др.

² Как сообщает Е. В. Витковский, все книги Перелешина китайского периода выходили очень малыми тиражами — от 150 до 500 экземпляров (Витковский Е. «Три родины» // Литературная учеба (М.). 1989. [Ноябрь-декабрь]. [Кн.]. 6. С. 111). Свод рецензий на них см.: Перелешин Валерий. Два полустанка: Воспоминания свидетеля и участника литературной жизни Харбина и Шанхая // Russian Poetry and Literary Life in Harbin and Shanghai, 1930—1950. P. 81.

³ См.: Перелешин Валерий. «Врата рая» // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXIII. 1973. 27 июня. № 23024. С. 2.

⁴ См., например: Иваск Юрий. «Заповедник» Валерия Перелешина // Там же. 18 марта. № 22923. С. 5.

1. Перелешин — вл. Иоанну

*V. F. Salatko-Petryshche
Rua Djalma Ulrich, 229, apto. 802
Rio de Janeiro (37), Gb.
Brazil [sic. — Публ.].
20 января 1968 года.*

*Ваше Высокопреосвященство,
Милостивый Архипастырь,*

Только что получил письмо от моего друга, поэта Юрия Павловича Иваска¹, и весть о том, что Вы при встрече с ним отозвались обо мне с большой теплотой и даже предложили мне быть Вашим гостем, когда (и если) приеду в США. До Юрия Павловича мне много раз писала и говорила о Вашей доброте Юстина Владимировна фон Крузеништерн-Петерец, мой друг с шанхайских времен (1943—1951)². Во время Вашего пребывания в Рио де Жанейро у Вас побывала моя мама³, а затем и я. Ничего не зная о Ваших поэтических заслугах, мы вручили Вам

мои сборники стихов⁴, после чего Вы принудили меня принять от Вас значительную сумму денег (до сих пор чувствую себя неловко из-за этого). Только совсем недавно я имел честь «встретиться» с Вами на страницах «Нового Журнала» (№ 88)⁵, но я много думал о Вас с того времени, как в «Возрождении» (№ 188) был напечатан мой венок сонетов «Крестный Путь», а затем «Fons Salutis»⁶.

Милый Юрий Павлович — один из моих новых грузей (хотя я знаю его стихи с 30-х годов). Сейчас он делает все возможное и невозможное, чтобы помочь мне переселиться в США. В 1951 году я не был допущен в США по чьему-то доносу (из меня сделали коммунистического агента)⁷. Прошло 17 лет. Теперь я бразильский гражданин, никогда не был замешан ни в чем. Служил девять лет библиотекарем в The British Council⁸. Лишился службы 31.VII.1967 г.[ода], так как по истечении десяти лет надо было бы по закону заплатить мне двухмесячное жалованье за каждый год, а до десяти лет — жалованье всего за один месяц. Больше никакого применения моим знаниям я здесь не нашел: английских библиотек здесь мало, а русский язык нигде не преподается (кто его изучает, считается неблагонадежным).

Очень гавно (еще в сентябре) я писал протоиерею А. Шмеману⁹ о том, что хотел бы преподавать в Семинарии. Ответа не получил. Г-[оспо]жа Крузеништерн советует написать митрополиту Иринею¹⁰, но я хочу написать прежде Вам. Я прошу пока только места преподавателя, так как на моем иждивении находится мать (с того времени, как русская пресса в Харбине перестала существовать в 1945 году). Зная, что Семинария едва ли может дать заработок, достаточный для нас двоих, я хотел бы постепенно приискать и другую работу (преподавание русского и китайского языков, работа в библиотеке, переводы с русского и китайского).

По новым законам, въезд в США зависит прежде всего от служебного контракта (affidavit¹¹ не играет никакой роли). Решение о моем недопущении 17 лет тому назад может быть пересмотрено: я больше не русский беженец, а бразилец, и уже 11 лет нахожусь в тесном общении с моим братом, Victor F. Salatko, гражданином США, ветераном войны и начальником электрического отдела фирмы International Engineering в Рио де Жанейро¹². Он даст необходимый statement¹³. В 1951 году началась корейская война¹⁴. Свидетствовал сенатор McCarthy¹⁵. Виктора я не видел с 1939 года — двенадцать лет. Друзей в США у меня было тогда очень мало, и никто из них еще не был citizen¹⁶. Даже герцогиня Надежда Николаевна Лейхтенбергская, родственница русского Императора, ничего

не добилась¹⁷. Теперь г-[оспо]жа Крузеништерн, знавшая меня как раз в роковой шанхайский период, находится в Вашингтоне и работает в «Голосе Америки». Она сделает все, что потребуется, чтобы помочь мне приехать в США, и уже побывала в Immigration Office¹⁸.

Вы несравненно опытнее меня в делах этого рода, и я знаю, что Вы найдете пути. Мне нужен не фиктивный контракт, а настоящая работа, которую я смогу делать честно и любовно. Проезд в США я постараюсь оплатить сам, а если дело затянется и денег станет мало, то попрошу брата дать мне заем. Мама поедет или вместе со мною, или немного позже.

Надеюсь, что Ваше Высокопреосвященство найдете возможным геятельно откликнуться на это обращение. Прошу Ваших святых молитв.

Ваш

Залерий (Францевич) Салатко-Петрище

His Grace the Most Reverend Archbishop John¹⁹

2040 Anza Street

San Francisco 18, California

U.S.A.

2. Перелешин — вл. Иоанну.

V.F. Salatko — Petryshche²⁰

Rua Djalma Ulrich, 229, apto. 802

20000 Rio de Janeiro (37), Gb.

Brasil.

27 (14) ноября 1972 года.

Ваше Высокопреосвященство,

Досточтимый и Дорогой Владыка Архиепископ Иоанн,

Только что получил Ваше доброе письмо от 19 (6) ноября и при нем щедрый дар, ничем не заслуженный. Тем более благодарен Вам за него. Юрий Павлович стал теперь едва ли не самым заботливым из моих многочисленных грузей. По его совету, одна крупная книготорговля выписала у меня 25 экземпляров «Качели», да еще 5 экземпляров «Южного Дома» и столько же «Стихов на веере»²¹. Заплатила почти по номиналу — скидка в размере 10% лучшая за всю мою жизнь.

Помню, что в свое время послал Вам «Южный Дом». Затем написал Зинаиде Алексеевне, что очень хотел бы прочесть Ваши стихи, и она прислала мне Книгу Лирики и «Нескучный Сад»²². О втором я написал заметку для «Граней», но она так и не увидела света (бывает, что «Грани» печатают что-либо года через два или три, но многое вообще теряют)²³. «Стихи

на веере» послал Вам, если не ошибаюсь, через Зинаиду Алексеевну. «Качели» вообще не посылал (все ждал какого-либо отклика). Исправляю это упущение теперь. Пошлю Вам завтра восемь экземпляров «Качели» и дам распоряжение типографии выслать Вам восемь экземпляров ныне печатаемого «Заповедника»²⁴.

За всю мою поэтическую жизнь (1935–1971) написал я 33 сонета. Перелом произошел в начале этого года. Я стал писать сонеты один за другим, и сейчас их у меня 121. Вопреки всякому ожиданию, Р. Б. Гуль отозвался о них с величайшей похвалой и напечатал в № 108 четыре сонета²⁵. Хочет печатать и еще. Из сонетов составила уже целая книга — восьмая — «С горы Нево»²⁶. Войдет в нее и мой третий венок сонетов «Звено» (о перевоплощении и о моем друге по переписке, молодом московском поэте)²⁷. «Звено» — первый в русской поэзии венок сонетов / акростих.

Эстонский литературовед Виктор Тэррас отметил в моей «Качели» некий синтез православия и католицизма²⁸. В «Звене» — синтез христианства и буддизма. Конечно, «ересь», но ведь я не тешусь мнимым бессмертием западных обывателей, толкующих о перевоплощениях, как о суррогате личного бессмертия. Буддийское «бессмертие» бесконечно скорбное; гуша, перевоплощаясь, изживает это свое бессмертие, как некую свою предмирную вину, а конечная цель — исчезновение в Плероме.

Рассказываю Вам об этом, как поэту. Ничего не берусь проповедовать. М. Е. Вейнбаум²⁹ давно уже возбудил дело о пересмотре решения иммиграционных властей не допускать меня в США. Как это часто бывает, новый процесс увяз в административной вате. Ваше слово (о том, что я *outsproken anticommunist*³⁰, что доказывается многими моими статьями в «Н.[овом] Р.[усском] С.[лове]» и «Р.[усской] М.[ысли]») могло бы сыграть роль волшебного рычага. Но я представляю себе Вашу чрезмерную занятость. Всегда восхищаюсь Вашей трудолюбивостью и неизменно читаю Ваши мудрые статьи в «Р.[усской] М.[ысли]». Даже писал как-то Зинаиде Алексеевне, что соседство творений православного иерарха с проповедью теософии (Терапиано)³¹ наводит на нелестные для газеты мысли. После этого писания Терапиано перевели «куда-нибудь на Щ» — на две страницы дальше. К моему большому сожалению, «Р.[усская] М.[ысль]» почти всегда теряется на почте.

В бывшей России у меня двое корреспондентов: «Москвич» и старая приятельница (года с 1932-го) поэтесса в бывшем Екатериннодаре. От обоих (и особенно от «москвича») знаю, что зарубежная литература там нарасхват. Дорожат каж-

гой строкой, обменивают стихи «слово на слово»! Наш дом, как поэтов — не в Париже и не в Нью-Йорке, а в той будущей, быть может, еще очень далекой, России, которая придет на смену теперешнему строю. В той России мы, может быть, будем и вправду бессмертными (посмертно): отсюда мысль «горы Нево».

Книги и стихи заполняют всю жизнь. Для газет пишу много «халтуры» то о коллекции старых автомобилей, то об исчезающей старине, то о водопадах Игупсу, то о бразильских индейцах. Настоящее — статьи о литературе. И отклики получаю изумительные.

От всего сердца благодарю Вас за память и щедрость.

Всегда Ваш, преданный
Валерий (Францевич) Перелешин

**Без отклика
Ст раннику**

Мне в юности открылся водоем
Большой любви, и я искал повсюду
Достойного, чтоб, отперев запруду,
В потоке плыть и утонуть в моем.

Я ждал, я звал. Я кликал соловьем,
Я заклинал, велел свершиться чуду,
Но вдруг узнал — и больше не забуду,
Что наша жизнь — не там, где мы живем.

И вот теперь с высокого порога
Гляжу на мир, — и та же в нем тревога,
И тот же зов, и нет ответа вновь.

А множества любвеобильных гномов
Напрасно жгут у полных водоемов —
Без отклика. Без рифмы на любовь.

Валерий Перелешин
10 мая 1968 года

Сонет № 21. Написал его, прочтя отрывки из Вашей поэмы в газете³².

3. Вл. Иоанн — Перелешину

7 ноября 1973 год.

Дорогой Валерий Францевич,

я пред Вами в долгу, как в шелку. Хорошо еще, если это шелк китайский, на котором вышита поэзия — в Вашем переводе, — тогда еще я бы примирился с таким долгом. Право, это что-то слишком быстро промелькнул год. Смот-

рю на дату письма Вашего: «27 (14) ноября»... Но м.[ожет] б.[ыть] это указывает и на некое преодоление времени в поэзии и, гл.[авным] обр.[азом], в поэтах. Пусть будет корень моего не-ответа тут, т.[ак] к.[ак] я не забывал Вас. А Вы весьма плодотворны и поэтически, и литературоведчески.

Спасибо за Ваш хороший сонет, Страннику посвященный. В хороших сонетах всегда есть изящество. Это изящная поэзия и хорошо, что кто-то пишет их и мастерски.

Не знаю отчего, я с юности уже не пишу сонетов. И вообще, для себя, не ощущаю нужности каких-либо предва- рительных форм. Надеюсь, что Вы вскоре получите «Избранную Лирику» Странника, вышедшую в Швеции³³. От июня до октября я провел в З.[ападной] Европе, и в Париже и в Англии и в Италии встречался с недавними выходцами с «того» света — российского. Есть среди них очень глубокие люди, общение с которыми было утешительно. Вера, под давлением тех «атмосфер», приобретает какое-то особое, всеохватывающее звучание.

Напишите, в каком положении сейчас Ваше дело странническое. И как сейчас трудитесь. Хорошо, что и в Бразилии есть русский поэт и просвещенный литератор. (Других что-то я там не знаю).

Обнимаю Вас о Господе и прошу Его благословить Вас и укрепить Вашу силу веры.

Ваш + А.[рхиепископ] Иоанн

4. Перелешин — вл. Иоанну

Ночь на 28-ое (15-ое) июня 1974 г.

Ваше Высокопреосвященство,
Дорогой Владыка Архиепископ Иоанн,

Давным-давно ответил бы на Ваше теплое письмо от 7 ноября 1973 года, которое получил своевременно. Не ответил на него не из недостатка почтения, а по той причине, что отложил его с тем, чтобы написать тотчас же по получении Избранной Лирики. Долго ничего не знал о выходе этой книги, а потом стали появляться отзывы. Или Вы забыли о своем обещании порадовать меня этой книгой, или — что вернее — послали ее простой почтой, и она погибла. А ведь Вы, наверное, ждали от меня отзыва. А я ждал книги!

Время — одна из категорий или, точнее, одно из условий мышления — давно беспокоит меня философски (особенно после «Tertium Organum»³⁴) и поэтически. Часто пишу о вре-

мени в сонетах. В печать попадает только малая часть того, что возникает — и погчас не самая значительная.

В октябре прошлого года я провел месяц во Франции. А в апреле текущего года летал на одиннадцать дней в Austin в штате Техас на Международный Праздник Поэзии³⁵. Все расходы были щедро оплачены, и я почти сразу заказал новую книгу — «С горы Нево». Печатает ее все тот же «Посев» (люди там очень милые)³⁶. Вам будет книжка послана уже отсюда.

Половина возникающих стихов — вот уже три года — сонеты. В этом году осуществилась и еще одна поэтическая мечта моей малости: написать балладу французского типа. Теперь у меня их четыре (а сонетов более двухсот). Балуюсь и эпиграммами, и просто четырехстопно-ямбическими стихами, и даже силлабическими. Сонеты у меня не только изящные безделушки. Много среди них просто трагических. Да и по идее своей сонет — диалектика мысли. Лучшая форма, в которой проявляют себя все три слагаемые поэзии: боль, воображение и уменье. Без боли мне писать бы не стоило. Без воображения был бы вопль или нытье («Пожалейте меня, люди добрые!»). Вот и нужно и то, и другое.

Половина моего сердца осталась в Austin, Texas. Там я был в настоящей м о е й атмосфере университета, литературных встреч и бесед. Кружным путем дошла весть, что и меня там не только liked, но и loved³⁷. Поездка осуществилась только благодаря новому консулу в Рио де Жанейро. Зовут его Donald Yellman, but he never yells at anybody (38). Он мне поверил (что я — «жертва клеветы», а в его формулировке — «жертва обстоятельств»). Над подозрениями в том, что я подозрителен (ведь в ТАСС служил в Шанхае с 1945 по 1948 год, хотя и только — но только ли? — переводчиком с китайского языка), он посмеивается³⁹. Узнал я от него, что, как сообщил оставшийся мне не известным доносчик в 1951 году, я «помогал Галену или Бородину или Блюхеру основать китайскую коммунистическую партию»⁴⁰. Тогда спрашивать стал я: — «А вы знаете, когда была основана КПК? — Нет, не знаю. — А я знаю: в 1921 году. Сколько мне было тогда лет, или вам нужен computer? — Да, верно, вам было семь лет...» Теперь это у нас household joke⁴¹ относительно precocious children⁴². Обо мне и о приглашении University of Texas он телеграфировал в Вашингтон три раза. И, наконец, раздался гром победы⁴³: мне было разрешено приехать в Austin на пятнадцать дней. Потом D. Yellman посоветовал мне и брату спешить: все надо устроить, пока D. Yellman здесь, а он будет переведен в другое место не более, как через два года. Сейчас он уехал в отпуск,

а в сентябре я представляю ему мемуары о своей «политической и экономической деятельности в Китае в тридцатых и сороковых годах». Все это — глупее некуда, но и деваться некуда.

Епископа Никандра⁴⁴ я не застал дома, когда был в *São Paulo* (ездил прочесть три лекции о русской литературе по приглашению *Universidade Anchieta*). Но ведь он мой старый знакомый. Был он моим учеником в Духовной Семинарии в 1943 или 1944 году в Харбине, а здесь, в Рио де Жанейро, брал у меня уроки португальского языка. Два воскресенья погряз ездил я в здешнюю церковь св. Зинаиды, вернувшись в лоно бразильско-венецуэльской епархии. Приезжавший из *São Paulo* милый молодой священник Георгий Петренко передал мне приглашение от архиепископа Серафима. Знаю, чем это может обернуться. Совершать литургию я был бы счастлив, но ведь есть еще требы, а тут я не все люблю. Да и годы уже «не те» (скоро 61), и «благоприобретенная» диплопия, и слабые ноги... И много будет сплетен, вражды, трепки нервов. Короче говоря, я просто боюсь (и вот уже два воскресенья в церковь не ездил). Брат и его жена тоже говорят: «Не надо ввязываться в это дело». А с другой стороны — время и с т е к а е т, уже двенадцатый час.

Вспоминайте меня и моих близких и друзей в Ваших святых молитвах.

Ваш непослушный послушник
Валерий Перелешин.

5. Вл. Иоанн — Перелешину

6 сент.[ября] 1974 [г].
St. Gilgen.

Дорогой Валерий Федорович [*sic.* — Публ.],
получил Ваше письмо, мне пересланное из *S[an] F[rancisco]* в Европу, где я уже с марта пребываю и полагаю остаться до октября. Раг знать, что Вы побывали в *C[оединенных] Ш[татах]* и поглядели хотя бы на часть этой страны. Весьма приятно, что новый консул нашей страны рассудителен и добр и достаточно обладает чувством юмора, чтоб пренебречь доносом, многолетней, тем более, давности. Вероятно, Ю. П. Иваску Вы сообщили это, к его удовольствию (он «болел» за Вас), и м.[ожет] б.[ыть] он где-либо по академ.[ической] линии найдет для Вас в *C[оединенных] Ш[татах]* уголок, если Вы захотели бы тут обосноваться. М.[ожет] б.[ыть] и по церковной линии я мог бы Вам помочь вызволиться из Ю.[жной] Америки, если Вам хотелось бы из нее «вызволяться»

(хотя я не знаю точного Вашего статуса по этой линии и числитесь ли Вы где-либо в Бразилии по этой линии, или числитесь в Китае?). Конечно, такого хорошего консула нельзя «пропустить», если Вы ориентируетесь определенно на Сев.[ерную] Америку.

Удивляюсь, что Вы не получили моей книги «Избранная Лирика». Она Вам безусловно была выслана и согласно желанию Вашему и как признательность за Ваши книжные дары. Надеюсь Вам выслать вторично ее, как только доберусь до Штуттгарта, моего «Эрмитажа» в Европе, адрес коего (я там буду до середины октября, когда начну обратное движение в Америку):

Stuttgart—70
Degerlocherstrasse 9
W.Germany⁴⁵.

Я понимаю, что пишете Вы мне о предложении Вам Преосв.[ященного] Никандра*. Это действительно вопрос непростой и к нему нельзя прикоснуться «безнаказанно», огонь бо есть, обжигающий или очищающий⁴⁶. Можно быть работником св.[ятой] веры и без сана, но сан всегда должен быть вправлен органично в контекст всей жизни, который конечно может иметь и своеобразные черты. Я не против такого, в некот.[орых] случаях, положения, когда пастырь работает как ученый и педагог или иначе, обеспечивая этим и свою матер.[иальную] жизнь, а служению Церкви и оживлению душ отдает безвозмездно избыток своего сердца, своей веры. Это вполне достойное положение. И тут возможно половинное (но не половинчатое) служение Господу. Я не знаю, сколь это исполнимо в Ваших бразильских условиях. У нас в Православной Церкви в Америке есть такие случаи. Сейчас тут, недалеко от St. Gilgen, где я сейчас нахожусь, в St. Wolfgang закончился 2-й Международный Съезд достоевсковедов⁴⁷, в котором из правосл.[авных] священнослужителей участвовал о. Дмитрий Григорьев, полный профессор Джорджтаунского университета в столице США. (И мы с ним, по окончании Съезда, отслужили панихиду по Дост-[оевско]му [sic. — Публ.], для всех его участников, в предложенном нам Соборе St. Wolfgang'a). Если я могу в чем-либо посодействовать Вашему устройению и служению в США, я готов, но со всеми академическими возможностями не знаком. В этом году, 1974, мне был предоставлен отпуск нашим Синодом, и в конце октября выяснится, сможет ли вл.[адыка] Митр.[ополит] Владимир, заменяющий меня по S[an]F[rancisc]ской Епархии, проложить эту свою помощь.

Итак, в отношении сана, не решаюсь давать Вам какого-либо совета, но вполне понимаю Вашу осмотрительность. Пусть лучше больше ее будет, чем недостаточно. Надо тут принимать решение без всяких сомнений или колебаний и мотивы иметь 100% своего ответа на волю Божию. Иначе нельзя. Воля Господа должна сказать нам, что надо, очень ясно и определенно, после чего колебания невозможны. И дело не в требованиях. «Треб», вообще, нет, как чего-то отдаленного от литургической жизни, это лишь разветвление молитвы и любви пастыря. Но любовь и служение могут быть «канализованы» и в другое.

Сколь я могу понять, Вы, когда навестили меня (с мамой Вашей) в Рио, на квартире Б. А. Кабушко, были рясофорным (или полным?) иноком? И стали как бы тайным? (В России сейчас немало таких иноков, но их опасаются называть «тайными», а называют и н г и в и д у а л ь н ы м и). И это хороший выход для многих, как в России, так и всюду. И Западному миру это известно.

Милость Божия да будет с Вами и на путях Ваших.

С любовью + А.[рхиепископ] Иоанн

*) Я имею самые лучшие сведения о нем, как человеке и пастыре, не вдающемся в суету.

6. Перелешин — вл. Иоанну

15-го сентября 1974 года.

Ваше Высокопреосвященство,
дорогой Владыка Иоанн,

Ваше доброе письмо от 6.IX получил в пятницу 13-го (это был день не обычного почтового изобилия). В субботу почта открыта только до полудня, а сегодня вообще закрыта, да и надо над Вашим письмом подумать.

Дело о моем переселении в США тянется уже несколько лет. Еще при жизни М. Е. Вейнбаума разрешение было в принципе дано, и тогда на сцену выдвинулась какая-то квота. В марте-апреле, когда я просил о визе на две недели, это разрешение было подтверждено словесно, и тем не менее пришлось снова доказывать, что я «не верблюд» (не коммунист) — через четверть века, когда уже давно нет никаких документов, относящихся к тем отдаленным временам. Виза была дана только потому, что я показал вырезки моих работ, напечатанных в «Н[овом] Р[усском] С[лове]». А недавно я сделал ксерокопии своих статей в «Н[овом] Р[усском] С[лове]»

и «Р[усской] М[ысли]», содержащих антикоммунистические изъятия, перевел их и снова передал в консульство.

В то, что мое переселение в США осуществится, я уже почти не верю. Во-первых, Вейнбаум умер. Во-вторых, «Н[овое] Р[усское] С[лово]» «побирается». В-третьих, сотрудники ему не очень нужны: понаехало столько всяких-разных наумов моисеевичей, что на одну вакансию теперь приходится добрый десяток кандидатов. Некоторая доля надежды есть только на Техасский университет в Остине. Но самое главное — что Вашему покорному слуге уже 61 год, а это почти предельный возраст.

Положение мое в Православной Церкви можно описать в нескольких фразах. Монашество я принял 7 мая 1938 года в Харбине и наречен Германом⁴⁸. В следующем году сбежал от водки и клопов — устроил себе перевод в Пекинскую епархию. Архиепископ Виктор (Святин)⁴⁹ рукоположил меня во диакона, затем в иерея. Работал я библиотекарем Духовной Миссии⁵⁰, служил в церкви в дипломатическом квартале Пекина, к концу был казначеем Миссии. Кажется, был награжден набедренником. В 1943 году архиепископ Виктор был вынужден перевести меня в Шанхай (я мешал группе русских и японцев, старавшихся захватить имущество Миссии). В Шанхае было на меня возложено множество обязанностей богослужбных и преподавательских, но все это никак не оплачивалось, и мне пришлось давать частные уроки английского и русского языков, а за год до конца войны — брать заказы на переводы с китайского языка. Одним из моих клиентов стал ТАСС. Когда война закончилась, ТАСС пригласил меня работать в его шанхайском агентстве. Год или полтора я ездил на работу — бородатым, в рясе и с крестом. Позднее сменил рясу на китайский халат. Когда случайно встретил на улице Кирилла Иосифовича Зайцева⁵¹ (в рясе и скуфье и почему-то с четками), сразу пошел к брадобрею. Сана никогда не снимал. Много раз протопресвитер Михаил Рогожин, правая рука епископа Иоанна Шанхайского (Максимовича)⁵² просил меня помогать Церкви и служить в отдаленных приходах, но я в ответ указывал ему, что появление бритого и стриженного священника вызовет обвинение епархии чуть ли не в живоцерковнических связях⁵³, и он со мною соглашался. В 1950 году я приехал в Сан Франциско, был сразу арестован, а через несколько месяцев выслан обратно в Тяньцзинь. Следователь задавал мне сотни глупейших вопросов, но тогда шла корейская война, и моя судьба была предрешена. Только теперь я узнал, что среди выдвинутых против меня анонимным доносчиком обвинений

было мое участие в основании китайской коммунистической партии... в 1921 году (когда мне было семь лет!).

А теперь я никакой не «монах в миру». Даже в монастыре я был очень плохим монахом. Сана не снял только потому, что мне никогда не приспичивало жениться. А теперь я просто неряшливый старикашка — почти слепой, почти хромой — и полный неудачник. Во всем, кроме поэзии. Тут я расту не по дням, а по часам. Особенно много дало мне последнее трехлетие — когда страсти отбушевали, а боль осталась. По моему поэтическому учению, боль — условие, а воображение — средство. Цель же всегда одна — законченные *objets d'art*⁵⁴. Отсюда и мое увлечение сонетной формой.

Едва ли возможно для меня отожд[е]ствление с тем или иным мировоззрением, даже со служением свету (и одному свету) в поэзии. Видится мне зияющая бездна, и в этой бездне я мечусь то куда-то к ее верхним слоям, то на самое дно. Месяцы и годы не веры, а уверенности в Божьем попечении вдруг сменяются мгновениями самых страшных сомнений. Если Вам иногда попадается «Новый Журнал», то Вы знаете об этих моих качельных взмахах. Но ведь печатается далеко не все. Пронизаться насквозь светом значило бы исключить из своего внутреннего бытия «черную кошку» тьмы (находка Иваска), а поэт не может ничего исключить. Боюсь, что поэт *par excellence*⁵⁵ обречен быть двойственным или, как Вы точно выразили, половинчатым.

Вот, кажется, и все. Чем дольше живу, тем яснее понимаю Божий замысел о себе самом. Мне всегда было больно сознавать, что я не могу совершать таинство евхаристии. Но Бог пожелал, чтобы мое служение было иным — служением красоте в маленькой области Его мира. И к этому Он меня привел через пропасти отчаяния.

Больше не буду говорить о себе.

Вчера я получил записку от игумена Геннадия (Эйкаловича)⁵⁶: он предлагает прислать мне свои статьи о польском мессианизме (для газетной работы). Чрезвычайно любезно с его стороны. Записку переслало мне «Н[овое] Р[усское] С[лово]», но адрес такой, что ответить я не могу (иначе, как через ту же газету): указано имя, указана улица, указан городок, но нет названия страны! Тироль только. А я не знаю, весь ли Тироль находится в составе Австрии.

С глубочайшим почтением, Ваш
Валерий Перелешин
Валерий (Францевич, не Федорович)
Салатко-Петрище
V.F.Salatko-Petryshche

Rua Djalma Ulrich, 229, apto. 802
20000 Rio de Janeiro (37), Gb.
Brasil

7. Перелешин — вл. Иоанну

24 (11) октября 1974 года.

Ваше Высокопреосвященство, дорогой владыка Иоанн,

Пишу Вам в пять часов утра после бессонной ночи — в предпоследнем отчаянии. Обвинять не смею никого, кроме самого себя, и самого себя я обвиняю во многом. Но не я один. С того дня в 1967 году, как я лишился должности библиотекаря в The British Council (после девятилетней службы), брат и его жена сживают меня со света. При каждой встрече мне говорится (и как!), что я лодырь, паразит, что писание стихов и работа в «P.[усской] M.[ысли]» и «H.[овом] P.[усском] C.[лове]» — «идиотское русачество», и т.[ому] п[одобное]. По-своему они правы. Брат дает маме квартиру и ежемесячно достаточную сумму денег на скромную жизнь. В этой квартире я занимаю небольшую комнату (квартира и вся небольшая и со множеством недостатков). Более того: брат часто делает мне подарки одеждой. Настраивает его против мамы и меня его жена (русская, невысокого класса и пьяница): мы ей мешаем, ибо, если бы не мы, она могла бы больше отрывать для своей дочери от первого брака и ее сыновей. К великому несчастью, брат тоже «наконьячивается» каждый вечер и срывает напряжение работы (он инженер, глава большого отдела крупнейшей фирмы, имеет свыше ста подчиненных) на своей восьмидесятилетней матери и на мне. Вчера праздновался день рождения брата, и мы были у него. Когда другие гости ушли, мне еще раз пришлось выслушать привычные эпитеты («лодырь», «не хочет работать», «помешался на своем русачестве»). Мама пыталась меня защитить: ведь Валерий почти слепой, и шестидесятилетних на работу не берут. И тогда брат и его жена просто орли на маму at the top of their voices⁵⁷.

Раньше я дарил брату свои сборники. Когда подарил ему «Качель», он ответил: «Я не читаю по-русски». «Заповедника» я ему не подарил. На свое горе заказал «С горы Невó»: если узнают, брани не оберусь: «безработные не имеют права издавать книги, которых никто не читает. Писать надо не по-русски, а по-английски, не стихи, а прозу, и не как Перелешин, а как Hemingway»⁵⁸.

«Н.[овое] Р.[усское] С.[лово]» мою работу печатать перестало: наехало столько новых эмигрантов, принципиально не русских, что и «Н.[овое] Р.[усское] С.[лово]» и «Р.[усская] М.[ысль]», и «Новый Журнал» заполнены творчеством этих новоприезжих. Русская эмиграция первой и второй волны закончилась. В этом есть хорошая сторона: правда о советском строе вышла на свет, но в личном плане для меня это трагедия.

Эту ночь я провел в молитве о том, чтобы Бог не допустил меня до... Вы знаете, чего. Больше всего стыдно будет бросить маму на расправу грубой озлобленной бабе. Почти уверен, что мама скоро последует за мною, но даже «естественный» конец будет отчасти на моей совести.

Для чего я рассказываю Вам все это, сам не знаю. Но в какой-то мере это и моя исповедь. Мне очень тяжело за себя и за маму. Поддержите нас молитвой. Ни о какой другой помощи я не прошу. Если бы я мог уехать отсюда с мамой и заняться работой, при которой слабое зрение и общая хрупкость (но без настоящих болезней) не были бы препятствием — в частности, преподавательская работа со взрослыми, это было бы подлинным спасением. Я очень надеялся на University of Texas at Austin⁵⁹, но слышу, что бюджетные ассигнования сокращаются и, следовательно, надежды почти нет. Думал я обратиться к Литературному Фонду⁶⁰ и прямо просить милостыни, но перешагнуть через остатки дворянской гордости очень трудно, да и не уверен я, что от этого будет польза. А унижение будет навверное. И много злорадства тоже будет.

Иногда нужно просто облегчить сердце. Поэтому и написал Вам. Простите, если Вас огорчил.

Давно прочел Избранную Лирику. На строку «Случайности случайной в мире нет» (меня эта строка пронзила) написал сонет⁶¹. Не первый раз вдохновляюсь Вашей мыслью.

Солнце взошло. Поет птичка *sabíy* (в клетке на два этажа выше меня)⁶². Дни стоят летние.

Ваш
Валерий Перелешин

3. Перелешин — вл. Иоанну

18-го ноября 1974 года.

Ваше Высокопреосвященство,
дорогой Владыка Иоанн,

Ваше доброе письмо от 8.XI получил сегодня в полдень. Прежде всего, почтительнейше — и от всего сердца — бла-

годарю Вас за щедрый дар. Брат был бы страшно разгневан, если бы я передал чек ему. Он получает о г р о м н о е жалование и ни в какой помощи не нуждается. Маме он предоставил эту небольшую квартиру (его собственную: сам он живет в другой, очень большой, и тоже собственной), и я живу при маме. Ежемесячно он выдает маме известную сумму денег на пропитание и прочее. Этих денег совершенно достаточно нам двоим. Мама не только не против того, чтобы я издавал сборники, а даже поощряет и торопит меня. Брат и особенно его грубая жена портят нам жизнь разговорами и «бенефисами» (на почве спиртных напитков). В трезвом состоянии оба они понимают, что в моем возрасте и при моем полуинвалидном состоянии здоровья, да еще при отсутствии каких-либо технических знаний, никаких надежд на службу в Бразилии у меня нет и не будет.

Пока буду в силах зарабатывать хотя бы мелкие суммы в газетах, буду работать — и, конечно, издавать свои сборники. Только что напечатана книга «С горы Нево». Один экземпляр Вам в подарок выслан морской почтой (заказной бандеролью) 28.Х. Сегодня я послал «Посеву» распоряжение выслать Вам еще десять экземпляров — тоже по морю, и тоже заказной бандеролью. Кстати, сонет «Случайности» с эпиграфом из стихотворения Странника напечатан в газете в Нью-Йорке. Исправить меня едва ли возможно: вскоре за «С горы Нево» выйдет перевод поэмы «Ли Сао» китайского поэта Цюй Юаня⁶³. А затем хочу издать свой перевод «Дао-гэ-цзиня»⁶⁴.

В монашестве я был наречен Германом. В Казанско-Богородицком монастыре тогда уже имелся иеромонах (впоследствии игумен) Варсонофий⁶⁵. Был и монах Гурий. Не было Германа. Канонического отпуска я не испрашивал: не у кого было. Архиепископ Виктор (Пекинский) был далеко, а со взбунтовавшейся против законной власти шанхайской епархией я не хотел иметь ничего общего⁶⁶. Поверьте, что я не помышляю о том, чтобы както «устроить свою судьбу». Мне до слез хочется совершать изредка таинства евхаристии. Недавно в Рио де Жанейро вернулся мой старый друг — о. Валентин (ныне архимандрит). Возможно, что я приду к какому-то соглашению с архиепископом Серафимом⁶⁷. Очень хочу исповедоваться (у о. Валентина) — без утайки, начистоту. Но как потом причаститься? Как мирянин — или как священник? Смею ли возложить бремя решения на о. Валентина? Или сначала надо списаться с архиепископом Серафимом? Североамериканская автокефальная Церковь слишком далека. Мои мечты о Техасском университете остались мечтами. Мне пишут оттуда ласковые письма, но тем дело и кончается.

Определить мою принадлежность к той или иной юрисдикции вообще невозможно. Архиепископ Виктор (и я за ним) подчинился московскому патриарху Алексию⁶⁸. В Бразилии ни патриаршая Церковь, ни автокефальная североамериканская Церковь не представлены. По признаку географическому я посещаю храм святой мученицы Зинаиды (синодальной юрисдикции). В Сан Пауло (и здесь раз или два в храме св.[ятого] Иуды Фаддеева) был на литургии, совершенной католиком Восточного обряда (моим другом о.[тцом] Викентием) — и хорошо помолился.

Вернее всего, перемен не произойдет. Так и останусь «недорасстригой». Иногда я верю вполне. А иногда так же страстно не верю. Но священник, «состоящий на активной службе», не верить не может. Пусть он будет теплохладным всегда, — это будет лучше, чем метаться из жара в холод. Поэтому нужно именно это: или жар, или холод, но не теплохладность, ибо теплохладные стихи всегда плохи.

Молитесь обо мне.

С глубочайшим почтением и преданностью

Валерий Перелешин⁶⁹

Комментарии

¹ Юрий Павлович Иваск (1907 — 1986) — поэт, литературовед, литературный критик, педагог. Неоднократно выступал в печати с откликами на публикации Перелешина. См., например: Иваск Ю. Валерий Перелешин. Южный дом. Изд. автора. Мюнхен. 1968 (48 стр.); [Рец.] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 92. 1968. [Сентябрь]. С. 302 — 303; Иваск Юрий. О писаниях Валерия Перелешина // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LX. 1970. 24 мая. № 21894. С. 5; Иваск Юрий. «Заповедник» Валерия Перелешина // Указ. источник; Иваск Ю. Цюй Юань. Ли Сао. В стихотворном переводе Валерия Перелешина с китайского оригинала. Франкфурт-на-Майне. 1975. 29 стр.: [Рец.] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 121. 1975. [Декабрь]. С. 297 — 298; Иваск Ю. Валерий Перелешин. С горы Нево. Восьмая книга стихотворений. Франкфурт, Посев, 1975, 71 стр.: [Рец.] // Там же. С. 298 — 300; и др. Перелешин посвятил Иваску стихотворение «Орхидея» (см.: Перелешин Валерий. Заповедник: Седьмая книга стихотворений. [Frankfurt am Main]: [Изд. автора], 1972. С. 43). См. также: Перелешин Валерий. Юрий Иваск: [Некролог] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 163. 1986. [Июнь]. С. 292 — 295. Кроме того, об отношениях двух поэтов см.: Перелешин Валерий. Поэма без предмета / Под ред. [и с предисл.] Семена Карлинского. Холиок: [Нью Ингладн Паблшинг Ко], 1989. С. 82, 139, 143 — 144, 268, 301; Карлинский Семен. «Поэма без предмета» Валерия Перелешина // Там же. С. 11, 13, 17.

² Юстина Владимировна (Мэри) фон Крузенштерн (по мужу Петерец, 1903 — 1983) — журналистка, поэтесса. Как и Перелешин, жила в Шанхае (с 1930 г.; Перелешин появился там в ноябре 1943 г.),

сотрудничала в русской и англоязычной прессе, после войны переехала в Бразилию, в конце 1950-х гг. — в США. В течение десяти лет после этого работала переводчицей и ведущей культурно-просветительных программ в русском отделе радиостанции «Голос Америки» (Вашингтон), с 1957 г. переписывалась с Перелешиним, с 1982 г. была редактором газеты «Русская жизнь» (Сан-Франциско). См. о ней подробнее: Моравский Н. Ю. В. Крузенштерн-Петерец // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 153. 1983. [Декабрь]. С. 302–304; Перелешин Валерий. Два полустанка // Указ. источник. С. 28, 95–96, 114, 122, 127–129; Перелешин В. Русские дальневосточные поэты — друг другу // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 172–173. 1988. [Сентябрь-декабрь]. С. 579; Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 242, 244, 321–323, 352–353, 358. См. также отзыв Перелешина о поэтическом творчестве фон Крузенштерн-Петерец; Перелешин Валерий. Русские дальневосточные поэты // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 107. 1972. [Июнь]. С. 256–257. Перелешин посвятил ей стихотворение «Шелковичный червь» (см.: Перелешин Валерий. Заповедник. С. 60. Впервые опубликовано: Возрождение (Париж). № 196. 1968. Апрель. С. 42–44). Живя в США, фон Крузенштерн-Петерец помогала Перелешину распространять его сборники стихов. См.: Перелешин Валерий. Южный дом: Пятая книга стихотворений. [München-Allach]: [Изд. автора], 1968. С. 48. Воспоминания фон Крузенштерн-Петерец о жизни в Китае и, в частности, о Перелешине см.: Крузенштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник: (О дальневосточных поэтах) // Возрождение (Париж). № 204. 1968. Декабрь. С. 45–70; см. также: Крузенштерн-Петерец Ю. С Пушкиным или с Перелешиним: В порядке дружеской полемики // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 1 августа. № 22328. С. 5.

³ Мать Перелешина — Евгения Александровна Сентянина (по второму мужу, 1892–1988?) — журналистка, переводчица, выпускница Бестужевских курсов в Петербурге. Была издателем первого — «В пути» — и четвертого — «Жертва» — сборников стихов Перелешина (см.: О. С. Поэт Валерий Перелешин // Друзьям и знакомым (Сан-Пауло). 1969. Март. Письмо 47. С. 3). Имела очень большое влияние на сына. См.: Перелешин Валерий. Памяти матери: [Стих-е] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 172–173. 1988. [Сентябрь-декабрь]. С. 88; Перелешин В. Русские дальневосточные поэты — друг другу // Указ. источник. С. 578–579.

⁴ Ко времени встречи вл. Иоанна и Перелешина последний имел следующие вышедшие из печати книги: «В пути: Стихи 1932–1937» (Харбин: [Е.А.Сентянина], [1937]), «Добрый улей: Вторая книга стихотворений» (Харбин: [Заря], 1939), перевод поэмы С. Т. Кольриджа «Сказание старого моряка» (Харбин: [Заря], 1940), «Звезда над морем: Третья книга стихотворений» (Харбин: [Заря], 1941), «Жертва: Четвертая книга стихотворений» (Харбин: [Е. А. Сентянина], 1944).

⁵ О «Новом журнале» см. коммент. I–33. Согласно В. Казаку, «неудачная попытка завязать контакт с журн.[алом] «Новый журнал» привела к тому, что П.[ерелешин] отошел от лит.[ературы]» (Казак Вольфганг. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. С. 587. Как можно понять, этот инцидент произошел в первой половине 1950-х гг. О причинах продолжительной паузы в публикации

Перелешиным его творчества см. также: [Jan Paul Hinrichs]. Valerij Perelesin's Poetry from His Chinese Years (1920—1952) // Перелешин Валерий. Русский поэт в гостях у Китая: 1920—1952: Сборник стихотворений / Edited and with an Introduction and Notes by Jan Paul Hinrichs. [Leiden; на титульном листе указана Гаара]: Leuxenhoff Publishing, 1989. P. XXVI. Исследователь ссылается здесь на трудности экономического и политического характера). Перелешин имеет в виду следующую публикацию: Перелешин Валерий. Игрушки; Трое: Перевод стихотворения Ли Бо:⁶[Стих-я] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 88. 1967. [Сентябрь]. С. 113 (здесь же были также напечатаны стихи вл. Иоанна). Это была первая публикация Перелешина в «Новом журнале», после нее сотрудничество поэта с нью-йоркским изданием интенсивно продолжилось. Перечень напечатанных здесь текстов Перелешина см.: [Б. п.]. Указатель содержания «Нового журнала» с 1 по 190/191 книгу // Там же. Кн. 190—191. 1993. [Март-июнь]. С. 517—518.

⁶ «Возрождение» — литературное и общественно-политическое издание, было основано в Париже в 1925 г. как ежедневная газета, в 1936 г. преобразовано в еженедельник. С 1940 по 1949 гг. из-за войны не выходило. С 1949 по 1974 гг. «Возрождение» выпускалось с разной периодичностью как журнал. В комментируемом фрагменте Перелешин сообщает вл. Иоанну о следующих публикациях: Перелешин Валерий. Крестный путь: Венок сонетов // Возрождение (Париж). № 188. 1967. Август. С. 41—47; Перелешин Валерий. Счастье; Fons Salutis; «Однажды в жизни будет день такой...»: [Стих-я] // Там же. № 192. 1967. Декабрь. С. 53—54. Венок сонетов «Крестный путь» позднее (1969) был издан литографским способом. См.: Рачинская Е. Дань поэту // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LX. 1970. 21 июня. № 21922. С. 5. Он был выпущен как приложение к выходившему в то время в Сан-Пауло литографированному бюллетеню «Друзьям и знакомым» (1969. Март. Письмо 47. См.: Hoover Institution on War, Revolution and Peace. Gleb P. Struve Collection. Box 115. File 11). Затем (1971) «Крестный путь» и «Fons Salutis» вошли в сборник Перелешина «Качель» (см. соответственно с.75—84 и 38). Оценив «Крестный путь» как «выдающееся произведение Валерия Перелешина», Е. Н. Рачинская отметила: «Написать венок сонетов, из 14 сонетов, объединенных общей мыслью и общим настроением, из первых строк которых слагается заключительный 15-й сонет ("магистраль") — это настоящий поэтический подвиг. [...] По чисто технической трудности венки сонетов напоминают знаменитый китайский шар, резанный из цельного куска слоновой кости, в который врезаны все уменьшающиеся и свободно вращающиеся друг в друге 10 или 12 других шаров из прозрачной и тонкой как кружево резьбы. Но помимо технического мастерства "Крестный путь" В. Перелешина отличается глубоким религиозно-философским содержанием [...]» (Рачинская Е. Дань поэту // Указ. источник).

⁷ Препятствием для переселения Перелешина в США стало его сотрудничество с 1944 (штатно — с 1945) по 1948 гг. в ТАСС (см. об этом подробнее: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 283—286, 270, 299, 304—305, 308—309, 319) и принятие им в 1948 г. совет-

ского гражданства (см.: Там же. С. 286; Перелешин Валерий. Два полустанка // Указ. источник. — С. 114–116. Советский паспорт был у Перелешина вплоть до 1953 г.).

⁸ Британский совет (англ.). Культурное представительство Великобритании.

⁹ Протоиерей Александр (Александр Димитриевич Шмеман, 1921–1983) — богослов, церковный публицист, был активистом экуменического движения, преподавал в Свято-Владимирской семинарии в Нью-Йорке. См. о нем подробнее: Фотиев К., прот. Отец Александр Шмеман — in *memoirum* // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 154. 1984. [Март]. С. 284–288.

¹⁰ Архиепископ Нью-Йоркский, с 1965 г. митрополит всея Америки и Канады Ириней (в миру Иоанн Бекиш, 1892–?). См. о нем подробнее: В. К. 50-летие священства архиепископа Ириней // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVI. 1966. 16 октября. № 19578. С. 3; [Б. п.]. Юбилей митрополита Ириней // Там же.

¹¹ Показание (англ.).

¹² Виктор Францевич Салатко-Петрице — младший брат Перелешина, инженер, в юности писал стихи, которые печатал в харбинских журналах «Чураевка», «Рубеж», сборнике «Излучины» под псевдонимом Виктор Ветлугин. В 1939 г. по настоянию семьи переехал в США, служил в армии (на Аляске), в 1960–1970-х гг. был советником при международном консорциуме, строившем в Бразилии сеть гидроэлектростанций, жил в Рио-де-Жанейро. См. о нем: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 282–283, 304, 383.

¹³ Поручительство (англ.).

¹⁴ Корейская война при участии США происходила с 1950 по 1953 гг.

¹⁵ Джозеф Рэймонд Маккарти (1909–1957) — американский ультраконсервативный политический деятель, инициатор «охоты на ведьм». См.: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 382.

¹⁶ Гражданин (англ.).

¹⁷ Надежда Николаевна Лейхтенбергская (рожд. Богарне, ?–1963) — пианистка, переводчица, знакомая Перелешина по Шанхаю, после войны переехала в США. См. о ней: Перелешин Валерий. Два полустанка // Указ. источник. С. 115, 123; Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 273, 301–302, 383, 404.

¹⁸ Иммиграционное учреждение (англ.).

¹⁹ Его Светлости Преподобному Архиепископу Иоанну (англ.).

²⁰ К письму приложен печатный «Curriculum vitae» В. Ф. Салатко-Петрице (на английском). Приводим его в переводе. «Место рождения: Иркутск, Россия. / Дата рождения: 20 июля 1913 г. / Семейное положение: Одинокий. / Гражданство: Бразилец, натурализован в 1959 г. / Происхождение: Русский. / Иждивенцы: Мать. / ОБРАЗОВАНИЕ. / Гимназия УМСА. Харбин, Китай. Закончил в 1930 г. / Юридический факультет. Харбин, Китай. Закончил в 1935 г. / Богословский факультет. Харбин, Китай. Закончил в 1943 г. / Институт восточных языков. Харбин, Китай. Посещал в 1936–1938 гг. / ЯЗЫКИ. / Русский, английский, португальский и китайский — читает, пишет и говорит свободно. Французский и испанский — имеет ограниченные познания. / ОПЫТ. / В Бразилии: / 1958–1967 гг. — Он

был занят Британским советом как библиотекарь; вел вечерние классы русского языка в колледже факультета Санта-Урсула. / 1954—1958 гг. — Он давал частные уроки русского и английского языков бразильцам и давал частные уроки португальского иностранцам. / Всяческие переводы и т. д. / В Китае: / 1943—1944 гг. — Преподаватель в православной семинарии в Харбине, Китай. / 1951—1953 гг. — Профессор русского языка в Тяньцзинском национальном институте музыки, а также в Горном институте. / 1940—1943 гг. — Он работал как журналист и писатель для различных периодических изданий в Китае и Европе. / ЛИТЕРАТУРНАЯ РАБОТА. / Будучи в Китае, постоянно работал в различных периодических изданиях как переводчик, автор рассказов и статей и преимущественно поэзии. / Его главные работы: / "В пути" (поэзия). / "Добрый улей" (поэзия). / "Звезда над морем" (поэзия). / "Жертва" (поэзия). / "Сказание старого моряка" С.Т.Кольриджа (перевод). / Готово к публикации: / "Южный дом" (поэзия). / "Качель" (религиозные и мистические стихи). / "Стихи на веере" (антология классических китайских поэтов). / "Ли Сао". / В июльском 1967 г. выпуске русского литературного ежемесячника "Возрождение", редактируемого в Париже князем С. Оболенским и известным писателем Я. Н. Горбовым, появился его венок сонетов "Крестный путь" и статья о "культурной революции в Китае". Многие другие статьи последуют. И книга о русских поэтах и писателях в Китае готовится».

²¹ Перечислены следующие издания Перелешина: «Качель: Шестая книга стихотворений» ([Frankfurt am Main]: Посев, [1971]), «Южный дом: Пятая книга стихотворений» ([München-Allach]: [Изд. автора], 1968), «Стихи на веере: Антология китайской классической поэзии» ([Frankfurt am Main]: Посев, 1970). См. рецензии: Горбов Я. Н. Валерий Перелешин «Южный Дом» [...]: [Рец.] // Возрождение (Париж). № 201. 1968. Сентябрь. С. 139—143; Карлиньский Семен. Поэзия дальневосточной эмиграции и «Южный дом» Валерия Перелешина // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LIX. 1969. 9 февраля; Адамович Г. Впечатления и недоумения // Там же. 24 августа; Емельянова О. Стихи на веере // Грани (Франкфурт-на-Майне). № 79. 1971. [Апрель]. С. 245—247; Раннит Алексис. Валерий Перелешин. Южный дом. Пятая книга стихотворений. Мюнхен, Издание автора, 1968. Валерий Перелешин. Качель. Шестая книга стихотворений. Франкфурт-на-Майне. Посев, 1971: [Рец.] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 107. 1972. [Июнь]. С. 280—282; Раннит Алексис. Бразилия В. Перелешина // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXIV. 1974. 5 мая. № 22308. С. 5; и др.

²² Зинаида Алексеевна Шаховская (по мужу Малевская-Малевич, р. 1906) — журналистка, публицистка, поэтесса, прозаик, с 1968 по 1978 гг. была редактором «Русской мысли», сестра вл. Иоанна. См. о ней подробнее: Коваленко Юрий. Рандеву с культурной империалисткой: Зинаида Шаховская знала почти всех гениев XX века // Известия (М.). 1996. 12 сентября. № 171 (24778). С. 6. О «Книге лирики» см. коммент. 1—17. «Нескучный сад: Четвертая книга лирики» (на титульном листе указана Калифорния, 1970) — сборник стихов вл. Иоанна. См. рецензию: Терапиано Ю. Странник:

«Нескучный Сад» // Русская мысль (Париж). 1970. 5 марта. № 2780. С. 8–9.

²³ «Грани» — литературно-художественный и публицистический журнал, в июле 1946 г. был основан в Менхегофе (Германия) Е. Р. Островским (Романовым), с 1947 г. выходил в Лимбурге под Франкфуртом-на-Майне, с 1952 г. по 1990 г. — во Франкфурте-на-Майне, в 1990 г. издание было перенесено в Петербург, в 1991 г. — в Москву. См. о нем подробнее: Завалишин Вячеслав. Четверть века журнала «Грани» // Русская литература в эмиграции. С. 301–307; [Б. п.]. Издательство «Посев»: Этапы пути // Посев (М.). 1995. Ноябрь-декабрь. № 6 (1428). С. 12–25.

²⁴ О «Заповеднике» Перелешина см. коммент. II–1. Критика высоко оценила эту книгу: «Это очень хороший сборник подлинного поэта», «самый совершенный из всех сборников Валерия Перелешина» ([Завалишин В.]. Новый сборник Валерия Перелешина // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXIII. 1973. 4 марта. № 22909. С. 5 (подп.: В. З-н)).

25. О Р. Б. Гуле см. коммент. I–32. Перелешин говорит о следующей публикации: Перелешин Валерий. Ангельский язык; Вячеслав Иванов; Емшан; Западня: [Стих-я] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 108. 1972. [Сентябрь]. С. 13–14.

²⁶ См.: Перелешин Валерий. С горы Нево: Восьмая книга стихотворений. Frankfurt am Main, 1975.

²⁷ Венок сонетов «Звено» вошел в: Перелешин Валерий. Ариэль: Девятая книга стихотворений. [Frankfurt am Main]: Посев, 1976. Москвич, о котором упоминает Перелешин, — переводчик и поэт Евгений Владимирович Витковский (псевдоним Ариэль). См. о нем: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 397, 408; а также: Витковский Е. Дань живым // Новый мир (М.). 1989. Сентябрь. № 9. С. 57–59; Ариэль (Витковский Е.). «В день кончины моей»: Памяти Валерия Перелешина // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 190–191. 1993. [Март-июнь]. С. 447–450; и др. На с. 448–449 последней из названных публикаций см. историю этой переписки, продолжавшейся с 1971 по 1990 гг.

²⁸ Виктор Террас (р. 1921) — литературовед, профессор Браунского университета (США). Упоминаемый Перелешинным отзыв см.: Terras V. Valerij Perelešin. Kacěl": Šestaja kniga stixotvorenij. Frankfurt a.M. Possev. 1971. 86 pages: [Рец.] // Books Abroad (Norman). Vol. 46. 1972. Spring. № 2. P. 322–323 (поэзия Перелешина характеризуется автором рецензии как «мир религиозного опыта в необычном сочетании католических и русских православных мотивов» (пер. с англ.)).

²⁹ О М. Е. Вейнбауме см. коммент. I–96.

³⁰ Выраженный, откровенный антикоммунист (англ.). О «Новом русском слове» см. коммент. I–25. О «Русской мысли» — коммент. I–2.

³¹ Юрий Константинович Терапиано (1892–1980) — поэт, литературный критик, мемуарист, в течение многих лет был сотрудником «Русской мысли». См. о нем подробнее: Иваск Юрий. Юрий Терапиано: [Некролог] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 144. 1981. [Сентябрь]. С. 142–145. В своих литературно-критических публикациях Перелешин негативно оценивал творчество Терапиано. «[...] Несправедли-

вые, желчные нападки Перелешина на Юрия Терапиано перешли границы дозволенного», — отмечал Ю. П. Иваск (Иваск Юрий. О писаниях Валерия Перелешина // Указ. источник).

³² Речь идет о поэме вл. Иоанна «Упразднение месяца». См. коммент. I—94. Сонет «Без отклика» представляет собой образец гомосексуальной лирики Перелешина. Об этих мотивах в творчестве поэта см. подробнее: Karlinsky Simon. A Hidden Masterpiece: Valerij Pereleshin's «Ariel» // Christopher Street (N.Y.). Vol. 2. 1977. December. № 6. P. 37—42; Казак Вольфганг. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года. С. 587—588; Карлинский Семен. «Поэма без предмета» Валерия Перелешина // Указ. источник. С. 7—31; и др.

³³ См.: Странник. Избранная лирика. [Urpsala; на титульном листе указан Стокгольм]: [Изд. автора], 1974. Книга была выпущена при активном участии Ю. Н. Семенова (см. его переписку с вл. Иоанном. Архив вл. Иоанна).

³⁴ «Tertium Organum: Ключ к загадкам мира» — оккультный трактат П. Д. Успенского (СПб., 1911; Изд. 2-е, пересмотр. и доп. Пг.: Н. Т. Таберио, 1916; Изд. 3-е. СПб.: Андреев и сыновья, 1992).

³⁵ Остин — столица штата Техас (США). Приглашение на Международный праздник поэзии в Остине Перелешин получил от профессора С. Монаса, главы славянского отдела Техасского университета. Содействие в подготовке этой поездки оказал также Ю. П. Иваск. См.: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 143—144. Из Рио-де-Жанейро Перелешин отбыл 10 апреля. Подробнее об остинском поэтическом фестивале см.: Перелешин Валерий. Праздник поэзии // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXIII. 1974. 3 мая. № 22306. С. 2.

³⁶ «Посев» — издательство, основанное в 1945 г. в Менхегофе (Германия) и существующее ныне в Москве. Кроме книг и брошюр выпускает общественно-политический журнал «Посев» (с ноября 1945 г. выходил в Менхегофе роталпринтно, с февраля 1946 г. — типографски, в мае 1947 г. редакция была переведена в Лимбург под Франкфуртом-на-Майне, в январе 1952 г. — во Франкфурт-на-Майне, в 1990 г. — в Россию) и литературно-художественный и публицистический журнал «Грани» (см. коммент. II—23). См. подробнее: [Б. п.]. Издательство «Посев»: Этапы пути // Указ. источник. С. 12—25.

³⁷ [...] одобрили [...] полюбили (англ.).

³⁸ Но он никогда не кричит ни на кого (англ.). Фамилия консула переводится с английского как «крикун».

³⁹ См. коммент. II—7. Из «Поэмы без предмета» Перелешина определенно явствует, что в ТАСС он выполнял не только функции переводчика.

⁴⁰ Михаил Маркович Грузенберг (псевдоним Бородин, 1884—1951) — советский административный и партийный деятель, с 1923 по 1927 гг. по приглашению Сун Ятсена работал в Китае главным политическим советником ЦИК гоминьдана. Василий Константинович Блюхер (1889—1938) — советский военный и партийный деятель, с 1924 по 1927 гг. был главным военным советником при китайском революционном правительстве в Гуанчжоу (Кантоне). См. о них подробнее: Видные советские коммунисты — участники китайской революции: [Сборник]. М.: Наука, 1970. С. 22—40; 41—65. Генерал Галин (Цзя Лин

цзянцзюнь) — общеизвестный в Китае псевдоним Блюхера. Кроме того, см.: Перелешин Валерий. Два полустанка // Указ. источник. С. 116; Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 375, 403.

⁴¹ Семейная шутка (англ.).

⁴² Не по годам развитые дети (англ.).

⁴³ Реминисценция из стихотворения Г. Р. Державина «Хор для кадрили» (1791): «Гром победы раздавайся! / Веселися, храбрый Росс!».

⁴⁴ Епископ Рио-де-Жанейрский, викарий и временно управляющий Бразильско-Венесуэльской епархией Никандр, местом его постоянного служения был Сан-Пауло. См. о нем подробнее: Кириллов А. Епископ Никандр в Рио-де-Жанейро // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXI. 1971. 31 октября. № 22419. С. 4.

⁴⁵ Адрес многолетней помощницы вл. Иоанна, Аллы Сергеевны Селаври.

⁴⁶ Источник цитаты не установлен.

⁴⁷ 2-й международный симпозиум, посвященный Достоевскому, состоялся в Сант-Вольфганге (Австрия) с 24 по 30 августа 1974 г. В нем участвовали 75 человек из 15 стран, в том числе вл. Иоанн. В последний день симпозиума, 30 августа, в католической церкви Сант-Вольфганга, при участии вл. Иоанна, была отслужена панихида по Достоевском. См. подробнее: Натова Надежда. Второй Международный Симпозиум, посвященный Ф.М.Достоевскому // Указ. источник. 1-й симпозиум, в котором также участвовал вл. Иоанн, прошел в Бад-Эмсе (Германия) с 1 по 5 сентября 1971 г. См. коммент. I — 105.

⁴⁸ Перелешин был пострижен в харбинском Казанско-Богородицком монастыре и наречен в честь святого Германа Казанского и Свяяжского. См.: Перелешин Валерий. Два полустанка // Указ. источник. — С. 89. Об изрядной вынужденности своего монашества тяжелыми обстоятельствами жизни Перелешин сообщил следующее: «[...] Русские эмигранты нигде не были нужны. Безнадежность положения была одной из причин, толкнувших меня в монастырь» (неопубликованная заметка (1983) Перелешина. Цит. по: [Hinrichs Jan Paul]. Valerij Perelesin's Poetry from His Chinese Years (1920 — 1952) // Указ. источник. Р. XXIII). Другой причиной принятия монашества, сообщил Перелешин, была неудача его «попытки "вправиться" в "нормальность"»: «[...] Дама эта была на 13 лет старше меня, была замужем, имела дочь от первого брака. Когда я понял, что "это не для меня", испугался "социального неодобрения" и принял монашество» (Там же. Р. XXII).

⁴⁹ Архиепископ Виктор (в миру Леонид Викторович Святин, 1893 — 1966) с 1918 по 1955 гг. был в эмиграции, пострижен в монашество в 1921 г., с 1922 г. числился в Китайской миссии, хиротонисан во епископа Шанхайского в 1932 г., в 1933 г. был назначен епископом Китайским и Пекинским, начальником 24-й Русской Духовной Миссии, с 1938 г. был архиепископом, в 1945 г. принял московскую юрисдикцию, впоследствии стал архиепископом (1956) и митрополитом (1961) Краснодарским и Кубанским. См. о нем подробнее: Die Russischen Orthodoxen Bischöfe von 1893 — 1965. Т. II. Erlangen, 1981. S. 173 — 174; а также: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 169 — 170, 238, 272, 287 — 288, 306.

⁵⁰ См.: Салатко-Петрище В. Ф. По поводу статьи «Русская миссия в Китае» // Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LVII. 1967. 2 апреля. № 19746. С. 7 (это уточнения и дополнения к статье Вл. Маевского (см.: Там же. 1966. 2 ноября; 3 ноября)); Перелешин Валерий. Два полустанка // Указ. источник. С. 83; Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 165–211.

⁵¹ Архимандрит Константин (в миру Кирилл Иосифович Зайцев, 1887–1975) — экономист, литературовед, литературный критик, публицист, педагог. В 1920-х гг. был одним из ведущих сотрудников парижских газет П. Б. Струве «Возрождение» и «Россия и славянство», приват-доцентом пражского Русского юридического факультета, с 1935 г. — профессором политэкономии харбинского Русского юридического факультета, затем — ректором харбинского же Педагогического института. Священство принял в 1945 г. Эвакуировался из Шанхая вместе с архиепископом Иоанном Шанхайским. В монашество был пострижен в Джорданвилле (США) в 1949 г. В 1954 г. стал архимандритом. Преподавал пастырское богословие и русскую литературу в Свято-Троицкой семинарии (Джорданвилл) юрисдикции Заграничного синода, участвовал в редактировании журнала «Православная Русь». См. о нем: Русские писатели эмиграции. С. 73–74; Ред. [Биографическая справка] // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси / Сост. Михаил Назаров. М.: Столица, 1991. С. 432–433; а также: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 59.

⁵² Архиепископ Иоанн (в миру Михаил Борисович Максимович, 1896–1966) с 1921 г. был в эмиграции, в 1926 г. в Югославии был пострижен в монахи, выступал против «софиологической ереси» о. Сергия (С. Н. Булгакова) и др. либеральных богословов, в 1934 г. хиротонисан во епископа и назначен в Шанхайскую епархию, в 1945 г. выступил во главе церковной оппозиции против Патриарха Московского и своего правящего архиепископа Виктора Пекинского (Святина), в 1946 г. был возведен Русской зарубежной церковью в сан архиепископа, в 1949 г. переехал на Филиппины, затем в США, с 1951 г. был правящим архиереем Западноевропейского экзархата РЗЦ (в Париже и Брюсселе), в 1962 г. вновь переехал в США, в 1963 г. был возведен в сан архиепископа Сан-Францисского и Западноамериканского в юрисдикции Заграничного синода. См. о нем подробнее: Die Russischen Orthodoxen Bischöfe von 1893–1965. Т. III. S. 309–310; Блаженный Иоанн чудотворец: Предварительные сведения о жизни и чудесах архиепископа Иоанна (Максимовича): [Сборник] / Сост. и ред. иеромонаха Серафима (Роуза) и игумена Германа (Подмошенского), [пер. с англ. Владимира Шохина]. М.: Правило веры; Русский паломник, 1993; а также: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 236, 257, 272, 377; и др.

⁵³ «Живая церковь» — радикальная обновленческая организация (1922 — после 1945) в русской православной церкви, созданная и поддерживавшаяся органами ОГПУ-НКВД.

⁵⁴ Произведения искусства (франц.).

⁵⁵ По преимуществу (франц.).

⁵⁶ Игумен Геннадий (в миру Евгений Александрович Эйкалович, р. 1914) — публицист, философ, богослов, с 1958 г. жил в США.

⁵⁷ Во весь голос (англ.).

⁵⁸ Эрнест Миллер Хемингуэй (1899–1961) — американский прозаик и журналист, нобелевский лауреат 1954 г.

⁵⁹ Техасский университет в Остине (англ.).

⁶⁰ О Литературном фонде см. коммент. I–125.

⁶¹ Из стихотворения вл. Иоанна «Так быстро наше время на земле...» (см.: Странник. Избранная лирика. С. 202).

⁶² Сабиа — бразильская птичка, не имеющая русского названия. См.: Витковский Е. Дань живым // Указ. источник. С. 58.

⁶³ Цюй Юань (ок. 340 — ок. 278 до н. э.) — китайский сановник и поэт. Упомянутый Перелешиным перевод см.: Цюй Юань. Ли Сао / Пер. с кит. Frankfurt am Main, 1975. См. также рецензии: Иваск Ю. Цюй Юань. Ли Сао. [...]: [Рец.] // Указ. источник; Лапикен П. П. Цюй Юань. Ли Сао, поэма, в стихотворном переводе Валерия Перелешина с китайского оригинала. Франкфурт на Майне, 1975: [Рец.] // Новый журнал (Н.-Й.). Кн. 121. 1975. [Декабрь]. С. 285–288. Кроме того, см.: Перелешин Валерий. Два полустанка // Указ. источник. С. 110–114, 116–117; Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 295, 403–404.

⁶⁴ См.: Дао дэ цзин: (Опыт стихотворного перевода Валерия Перелешина) / Вступит. статья Г. В. Мелихова // Проблемы Дальнего Востока (М.), 1990. [№] 3. С. 144–161. Перевод поэтического философского трактата «Дао дэ цзин» (IV–III вв. до н. э.), излагающего воззрения Лао-цзы, был закончен Перелешиным 24 февраля 1971 г. и после этого в течение «двадцати лет не находил издателя на Западе» (Ариель (Витковский Е.). «В день кончины моей» // Указ. источник. С. 450).

⁶⁵ Об игумене Варсонофии см.: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 171–172, 174–175, 203.

⁶⁶ Имеется в виду провозглашение Зарубежным синодом Иоанна (Максимовича) главой китайского православия, после того, как архиепископ Виктор (Святин) принял московскую юрисдикцию (см. коммент. II–52). Перелешин был тогда на стороне последнего. См. об этом подробнее: Перелешин Валерий. Поэма без предмета. С. 287–288, 305–306; Блаженный Иоанн чудотворец. С. 36, 342.

⁶⁷ Возможно имеется в виду вл. Серафим (в миру Леонид Иванов, 1897–1987), с 1976 г. бывший архиепископом Чикагско-Детройтским и Среднеамериканским в синодальной юрисдикции. См. о нем: Die Russischen Orthodoxen Bischöfe von 1893–1965. Т. VI. Erlangen, 1989. S. 50–51.

⁶⁸ Патриарх Московский и всея Руси Алексей (в миру Сергей Владимирович Симанский, 1877–1970). См. о нем подробнее: Die Russischen Orthodoxen Bischöfe von 1893–1965. Т. I. Erlangen, 1979. S. 157–167.

⁶⁹ Графический портрет Перелешина работы Д. В. Измайловича впервые опубликован: Перелешин Валерий. Заповедник. С. 5. Воспроизводится по газетной публикации: Новое русское слово (Н.-Й.). Vol. LXIV. 1974. 5 мая. № 22308. С. 5. См. об авторе портрета подробнее: Салатко-Петрище В. Ф. Выдающийся русский художник: К пятидесятилетию Д. В. Измайловича // Возрождение (Париж). № 197. 1968. Май. С. 117–119.

СУДЬБЫ ПИСАТЕЛЕЙ

Евгений Иванович Замятин (1884–1937)

*Пог редакцией
М. Ю. Любимовой
(С.-Петербург)*

10 марта 1997 года исполняется 60 лет с того дня, как в Париже скончался Евгений Замятин — писатель, чья трагическая судьба и своеобразное творчество все чаще в последнее десятилетие привлекают внимание российских и зарубежных исследователей.

Несмотря на многочисленные переиздания произведений Замятина в России, публикации научных статей о его творчестве в периодике, доклады на симпозиумах и конференциях, — изучение его жизни и творчества продвигается медленно, и это связано с определенными объективными трудностями. В России публикация произведений писателя была искусственно прервана почти на семь десятилетий; архивные материалы, связанные с его биографией и творчеством, стали доступны лишь в последние годы. Судьба распорядилась так, что отдельные части личного архива Замятина находятся в разных странах мира (Франция, США, Россия), в разных городах России (Петербург, Москва), обширное эпистолярное наследие — в фондах его корреспондентов, в государственных и частных архивах, творческие рукописи — в архивах зарубежных издательств и кинематографических студий...

Еще предстоит издать в полном объеме критическое и театральное наследие писателя, его киносценарии, переписку. Еще не написана подробная научная биография Замятина, не опубликована исчерпывающая библиография изданий его произведений и литературы о нем. Поиск авторизованной рукописи романа «Мы» и подготовительных материалов к нему, который ведут специалисты из разных стран, пока не увенчался успехом.

Научное издание творческого наследия Е. И. Замятина потребует объединенных усилий российских и зарубежных

специалистов. Желая способствовать этому, редколлегия и авторы работ о Замятине посвящают раздел «Судьбы писателей» настоящего номера Ежеквартальника памяти выдающегося писателя, чье значение в истории русской и мировой литературы еще предстоит в полной мере очертить.

С 18 по 20 марта 1997 года Российская национальная библиотека в Петербурге проводит международную научную конференцию «Рукописное наследие Е. И. Замятина. Проблемы изучения и публикации», на которой будут обсуждаться дальнейшие перспективы изучения творчества писателя.

Редколлегия

*Р. Гольдт
Майни*

Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина

Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла»

*«Сшибки наши с Европой близятся к концу;
роль прорубленного окна в Европу кончилась.»
Ф. М. Достоевский. Дневник писателя за 1876 г.*

*«О, Атилла! Когда же, наконец, вернешься ты,
любезный филантроп, с четырьмя сотнями тысяч
всадников и подожжешь эту красную Францию,
страну подметок и подтяжек!»
Е. И. Замятин. Из блокнота 1931–1936 гг.*

Нет надобности соглашаться с Львом Шестовым в том, что философское исследование само по себе есть «заговор между людьми, условившимися свергнуть истину» (Шестов 1971: 119), чтобы не испытывать некоторого смущения при употреблении столь расхожих (и безусловно полезных) терминов как *славянофилы* и *западники*. Уже беглый взгляд показывает, что русское восприятие Европы выходит далеко за рамки однозначного выбора между подражанием или отрицанием. Осво-

ение нередко переходит в остранение: подчас фантастические истолкования Гегеля в XIX веке являются особенно наглядным примером этого феномена.

Созерцатель русской культуры, таким образом, как бы мечется между Сциллой и Харибдой, с трудом сохраняя равновесие. С одной стороны, — опасность выявить закономерности развития за счет многогранности познавательного процесса, с другой, — соблазн проникнуть в суть индивидуальности каждого мыслителя, которая за редкими исключениями не поддается однозначному определению: «*pos ennemis les amis*» — наши враги-друзья — называет лондонский эмигрант Герцен славянофилов (Герцен 1954–1966, 9: 133), и это отнюдь не единственное свидетельство общего поиска двух лагерей.

Более пронизательный взгляд поэтому ведет к осознанию взаимосвязей иного рода, чем те, к которым мы привыкли, а именно: к переосмыслению западной философии на качественно новом уровне. Этот феномен, наверное, имел в виду Алексей Лосев, когда писал, что западным в русской культуре «было то, что для русских писателей как раз было наименее существенным. А существенным для них было то, что они сами вкладывали в эти внешне попавшиеся им в западной литературе формы» (Лосев 1991: 511).

Здесь мы имеем замечательную картину того, как история культуры сама становится художественным метатекстом в том смысле, что она вынуждена прибегнуть к *терминам-метафорам*, требующим конкретного определения при анализе каждого отдельного предмета. Необходима специальная направленность объективирующего акта именно на данный предмет, а не вообще на неопределенную совокупность явлений. Иначе, как раз в связи с идеологически насыщенными понятиями, остается удивляться тому, как часто приходится ограничиваться лишь бесплодными обобщениями.

Опасность предвзятого подхода к анализу возрастает с устойчивостью положения, которое занимают текст или его автор в гамме актуальных ценностей. Именно так дело обстоит и с Евгением Замятиным. Образ Замятина-западника прочно вошел в обиход историков и лежит в основе большинства исследований его творчества, в частности, его романа «Мы». Причин для такого подхода к Замятину имеется более чем достаточно, хотя они порой заслоняют взгляд на другие аспекты его творчества. Оказывается, Замятин, скорее, представитель той части русской интеллигенции, которая в традиции Александра Герцена, при всей своей направленности на ценности Просвещения, сохраняет критическое отношение к их реальным общественно-политическим проявлениям.

Восприятие Замятиным западной цивилизации — и как раз цивилизацией, а не культурой называет он ее, следуя таким образом Шпенглеру, — неразрывно связано с размышлениями историко-философского плана. Амбивалентное отношение к достижениям Просвещения выкристаллизовывается часто в маргиналиях. Так в своем некрологе Анатоля Франса в 1924 г. он с опаской наблюдает за русской культурой, «отчаливающей в неизвестное от того берега, который именуется европейской цивилизацией», пока французская культура остается «жить на этом берегу» (*Замятин* 1970–1988, 4: 195). С другой стороны, замятинский анализ революции 1789 г. исчерпывается лаконичным, но многозначным перечислением: «Людовик XVI, революция, гильотина. Наполеон Бонапарт» (*Замятин* 1970–1988, 4: 235). Наполеон, наследник революции, заменяет Людовика, один самодержец следует за другим — вот весь итог кровавых событий. История представляется Замятину не как целенаправленное проявление разума, как у Гегеля, а в виде вечного круговорота насилия, революционного перелома и его неминуемого превращения в догму — в номенклатуре Замятина — в «энтропию» — и новое насилие.

В этой модели мира сказывается, прежде всего, влияние двух мыслителей замятинского ареопага: Андрея Белого и Освальда Шпенглера. Как раз на Шпенглера Замятин ссылается уже в 1922 г., т. е. за год до появления первого перевода «Заката Европы» на русский язык, когда он пишет, что «огромный, комфортабельный "Титаник" цивилизации XIX века налетел на ледяную гору и величественно идет ко дну» (*Замятин* 1970–1988, 4: 231).

Имя Шпенглера не исчезает с горизонта замятинского мышления. В первом публичном выступлении эмиграционного периода, в декабре 1931 г. в Праге, Замятин упоминает немецкого философа как «одного из самых дальнзорких Гамлетов нашего времени», ибо он одним из первых осознал, что «сегодняшнее положение несравненно серьезней, чем это было во время Гамлета: <...> кризисом охвачена не одна только экономика, но и наука, религия, семья, искусство, театр»¹ (*Замятин* 1970–1988, 4: 436). Представление о цикличности истории проходит красной нитью уже в романе «Мь». Во время восстания мефи отчаянный инженер D-503 скрывается в подземной уборной. Там он встречает своего загадочного (кстати, по внешности столь напоминающего Андрея Белого) соседа, который утешает его: «Я вас понимаю, вполне понимаю, — сказал он. — Но все-таки успокойтесь: не надо. Все это вернется, неминуемо вернется» (*Замятин* 1970–1988, 3: 261).

Очень трудно оценить, в какой степени философские предубеждения и в какой — реальные столкновения с Западом способствовали этому развитию.

Впервые Замятин находится на Западе незадолго до Первой мировой войны. Но командировка в Берлин слишком кратковременна, чтобы произвести длительное впечатление. По крайней мере, немногие уцелевшие письма жене Людмиле Николаевне Усовой, не свидетельствуют о существенных переживаниях или толчках к размышлению. Малочисленности записей соответствует лаконичность, с которой Замятин уделяет пребыванию в Берлине всего лишь одно предложение в автобиографической заметке 1919 г.: «Берлин мне показался конденсированным, 80%-ым Петербургом» (*Замятин* 1970—1988, 1: 31).

Коренным образом повлияло на писателя пребывание в Англии с 1916-го по 1917-ый год, когда он участвовал в постройке ледоколов для русского флота: «<...> в Англии все было так же ново и странно, как когда-то в Александрии, в Иерусалиме» (*Замятин* 1970—1988, 1: 31). Английская тема теперь становится постоянной величиной в замятинском репертуаре: рассказ «Ловец человек», повесть «Островитяне», созданная на ее основе пьеса «Общество почетных звонарей» или сценарий «Подземелье Гунтона» свидетельствуют об этом.

32-летний Замятин с большим трудом вживается в свое новое окружение, не находит себе места. Личные расстройства и тяжелые припадки депрессии, которой Замятин страдает уже годами, омрачают образ Англии в очень субъективной форме. Но культурный шок идет дальше личных переживаний, имеет и объективную основу. В одном из первых писем новоприбывший сообщает жене 16 апреля 1916 г.: «Но сам Нью-Кастль — какой противный. Все улицы, все жилые дома — одинаковые, понимаете — совершенно одинаковые, как амбары хлебные в Питере возле Александро-Невской лавры. Когда мы ехали мимо, я спросил: "Это у вас что за склады?" — "Это жилые дома"... На другой день оказалось возможным уехать в Лондон; езды часов 6. И мимо мелькают те же амбарные города, одинаковые, стриженные под нулевой номер»².

Нетрудно провести параллели с архитектурой «Единого Государства» в романе «Мы», но это далеко не единственный «английский» мотив, который наводит мысль, что «Мы» равным образом направлен как против большевистского тоталитаризма, так и против западной механической и утилитарной культуры, которая для Замятина не менее чревата насилием, чем советская власть. Будучи уже в парижской эмиграции,

Замятин подтвердил, что «этот роман — сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства — все равно какого»³ (*Замятин* 1970 — 1988, 4: 15). Замятин далеко не единственный аналитик своего времени, который воспринимает индустриализацию — все равно с какими идеологическими ярлыками — как процесс постепенного уравнивания всех жизненных сфер, словами второго положения термодинамики: энтропии. Так мыслят и Шпенглер, и Бердяев, который пишет: «Энергии творческие, создающие многообразие космоса, идут на убыль. Мир погибнет от неотвратимого и непреодолимого стремления к физическому равенству» (*Бердяев* 1922: 70).

Владимир Набоков точно заметил, что «настоящий читатель не интересуется большими идеями: его интересуют частности» (*Набоков* 1995: 26). Следовательно, и идея энтропии для писателя может представлять собой лишь околоплодник; какая в нем скрывается художественная мякоть?

Ограничусь одним примером из рассказа «Ловец человек», чтобы продемонстрировать, как Замятин на основе этой теории создает свой специфический мир символов и подтекстов, который, однако, немислим вне контекста антизападной традиции определенных кругов русской интеллигенции XIX века. Заглавие указывает на библейский сюжет (призвание Симона Петра, Иакова и Иоанна у озера Геннисаретского: «И сказал Симону Иисус: не бойся; отныне будешь ловить человеков» (Лк. 5, 10)).

Однако название рассказа внушает ложное представление об авторском благоговении. Еретик Замятин рассматривает лишь негатив, разворачивает тему с обратной стороны: показан ханжеский мистер Краггс, самозванный апостол некоего «Общества Борьбы с Пороком» — т. е. жалкий инквизитор, ловящий людей не ради спасения их душ, а с целью наслаждения наказанием. Сохранившиеся наброски и рукописи Замятина свидетельствуют о том, что Краггс — прообраз викария Дьюли в «Островитянах», вскоре преобразующегося в пресловутого «Благодетеля» романа «Мы».

Заслуживает внимания концовка первого знакомления читателя с будущим местом действия, с Лондоном: «И неподвижной осью: гигантский каменный фаллос Трафальгарской колонны» (*Замятин* 1970 — 1988, 1: 347). Эта метафора открывает широкий диапазон подтекстов. Вспомним хотя бы, что Ваал, ветхозаветный кумир языческих семитов и с тех пор синоним самого низменного идолопоклонства, часто изображался в виде каменного фаллоса. Дословный перевод слова Ваал — господин, владыка. На этом фоне современный Лон-

дон приравняется Содому и Гоморре, порочным центрам заалского культа, столица Англии становится обиталищем Антихриста. Символика содержит и антикапиталистический аспект, так как Трафальгар является и синонимом торговли. Метафорика каменного фаллоса в связи с темой большого города и образом Ваала распространена и в лирике немецкого экспрессионизма, где Лондон только заменен Берлином. В это же время Брехт пишет свою пьесу «Ваал» (1918–19 гг.).

В своей антизападной полемике Замятин часто следует по стопам Достоевского. Так и здесь: пятую, лондонскую, главу своих «Зимних заметок о летних впечатлениях» Достоевский, как известно, озаглавливает «Ваал». В ней он как бы предвосхищает образ замятинского викария Дьюли: «Английские священники и епископы горды и богаты <...> и жиреют в совершенном спокойстве совести <...>. У этих убежденных до отупения профессоров религии есть одна своего рода забава: это миссионерство» (Достоевский 1973: 73).

В годы эмиграции некоторые черты анти-города распространяются, прежде всего, на Берлин, где Замятин потерпел целый ряд неудач⁴, и намного меньше и реже на «парижский Вавилон», как пишет Замятин Федину в апреле 1932 г.⁵. В то время, как славянская Прага своей нерегулярностью (т. е. анти-энтропийностью) ему напоминает возлюбленный Эдинбург, неприязнь Замятина по отношению к Европе, в частности, к «каменн<ой> пустот<е> Берлина» (Замятин 1970–1988, 4: 181) еще возрастает. Его берлинские записи содержат множество тонких наблюдений, в том числе, о надвигающейся угрозе национал-социалистического переворота. Замятин, никогда специально не занимавшийся еврейским вопросом, даже размышляет о судьбе еврейского населения под будущим нацистским правительством⁶ (Замятин 1987: 144), в то время как такие зоркие наблюдатели, как Томас Манн, еще отрицают саму возможность переворота.

Среди замятинских записок имеется и следующий, к сожалению, не разработанный сюжет, который приемом острашения реализует перспективу города-наизнанку, оправдывая ее слепотой героя: «Сюжет: слепой, попавший в Берлин — все преломляется в нем по-своему, потому что он не видит. Безработный. Проститутка. Нищий...» (Замятин 1987: 143).

Замысел хорош, но не нов: роман с таким приемом острашения уже написан — русским эмигрантом в Берлине. В 1928 г. вышел роман «Король — Дама — Валет» Владимира Набокова. В нем молодой немецкий провинциал Франц в день своего прибытия в столицу по недосмотру разбивает очки и таким образом блуждает по фантазмагорическому городу.

Подводя первые итоги, можно прийти к выводу, что у Замятина конкретной критики конкретных явлений в Европе фактически нет. Почему? Замятин воспринимает западную действительность сквозь призму готовых литературно-филологических моделей, в первую очередь, Достоевского. Следовательно, преобладает общее настроение упадка, на фоне которого реальность смывается и уступает место мифологизации. Замятин на Западе — это не аналитик, а Иов, удивляющийся вездесущему равнодушию к «дням скорби»: «Если бы аэроплан откуда-нибудь из стратосфер падал вниз в течение двух месяцев, через два месяца — конец, то на третий — на четвертый день падения пассажиры бы уже привыкли, дамы стали бы мазать губы, мужчины — бриться... Так и весь мир теперь: привык падать, привык к катастрофе...» (*Замятин* 1987: 143).

Этими словами Замятин не только дает модель человеческого поведения вообще а также конкретное описание политического положения Европы двадцатых и тридцатых годов — времени отчасти неомифологических концепций и толкований истории. Психологическая почва для подобной мифологизации, как пишет Константин Исупов, создается кризисами восприятия исторического времени: «В период между двумя мировыми войнами идеями нищепанства, психоанализа и экзистенциализма, с одной стороны, представлениями релятивистской физики и космологии — с другой, авангардистской интерпретацией реальности — с третьей, развитием новых акронных искусств (кино, цветомузыка) — с четвертой, было сделано все, чтобы человек окончательно утратил чувство необратимости исторического времени и времени вообще» (*Исупов* 1992: 105).

Но Замятин, со своей стороны, не ограничивается мифологизацией истории, и именно это придает пьесе своеобразный многогранный характер. «Атилла» — не первая попытка Замятина использовать гамму исторических пересечений с целью разоблачения тоталитарных и варварских структур своего времени. Поэтому напрашивается мысль, не скрывается ли под маской романтизации стихийной «воли к власти» продолжение той просветительской политической критики, которая была начата пьесой «Огни Святого Доминика» и романом «Мы». Определить место «Атиллы» между мифотворчеством и разоблачением современных автору политических мифов, по разным причинам, — крайне сложная задача.

Намек на одну «двойственность» замятинского взгляда не может удовлетворить читателя. В связи с этой постановкой вопроса пьеса «Атилла», на первый взгляд, самый классичес-

кий (частично в белых стихах) и ясный текст писателя, составляет исключение в его творчестве. Возникают эвристические трудности, которые имеют принципиальное значение для историков русской литературы советского периода:

1. Перед читателем текст, который не отвечает замыслу автора. Он сильно искажен цензурными вмешательствами и был по требованию Главреперткома несколько раз переписан с учетом конкретных требований со стороны цензоров. «<...> до чего противно и трудно было это делать», — пишет Замятин жене 22 июня 1928 г.⁷.

2. До нас дошел целый ряд неопубликованных пока авторских метатекстов (резюме, планы, введения, предисловия), которые, однако, только затемняют высказывание пьесы: эти комментарии написаны для разных театральных и цензурных комиссий с единственной целью получить разрешение на постановку. Их цель поэтому, скорее, маскировка, чем разъяснение замысла.

Одним словом, — перед нами текст-куколка. Но что в нем оукливалось?

Нет другой темы, которая так продолжительно держала Замятина в своей власти, как великое переселение народов и гибель Римской империи: ею он занимается с перерывами с 1924 г. до самой смерти. Между тем, обширная литература о писателе, к сожалению, обходит этот круг интересов почти полным молчанием. Это тем более досадно, что текст открывает новую тематическую линию русского искусства, в итоге доводящую до «Ивана Грозного» Эйзенштейна — линию изображения Сталина в жанре исторической притчи.

Сама идея о так называемой «большой исторической параллели» между рухнувшим Римом и современной Европой и о конце христианской эры в начале XX века отнюдь не новая. Она восходит к разным попыткам осмыслить французскую революцию 1789 г. Дискуссии не умолкали весь XIX век. Достаточно назвать такие имена как Токвиль, Буркарт и Ницше. В прениях участвовали мыслители всех политических и мировоззренческих лагерей: всех их объединило осознание убывающих политических и духовных сил Европы.

Замятин несомненно был приверженцем этой идеи. В неопубликованном предисловии к «Атилле» он пишет: «Автор полагает, что на протяжении истории человечества есть параллельные, одинаково звучащие эпохи "перемещения народов", — эпоха величайших мировых войн, эпоха столкновения западной, уже стареющей культуры с волной свежих, варварских народностей — готов и славян»⁸.

Коммунистический переворот в России дал дискуссиям новую пищу и среди писателей, близких Замятину. Вспомним хотя бы Блока, который в своем докладе «Катилина. Страница из истории мировой революции», вышедшем в 1919 г. отдельным изданием, выбирает другую эпоху Римской империи для создания параллели. Блок заявляет, что «мы все находимся в тех же условиях, в каких были римляне» (Блок 1962: 69) — то есть в стадии падения.

Катилину — властолюбивого авантюриста и убийцу — Блок без всяких задних мыслей воспеваает как «римского большевика» и придает ему ореол революционера, очень напоминающий замятинский образ «скифа»: «Такой человек — безумец, маниак, одержимый. Жизнь протекает, как бы подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени; благодаря этому и весь состав — и телесный и духовный — оказывается совершенно иным, чем у "постепеновцев"; он применяется к другому времени и к другому пространству» (Блок 1962: 69).

Постулаты романтизма — отъединение чувства от морали и истины, культ гения, перешедший в образ сверхчеловека, и выдвигание интуиции как единственно аутентичного способа познания — находят в этих и бесчисленных однотипных строках свое роковое завершение. Как раз такими представлениями питается и восприятие революции частью русской интеллигенции как «стихий», оправдывающей любой произвол со стороны «обреченного революционера» (Блок), когда обреченным скорее был весь народ.

В таком же иррациональном духе Замятин в одном из первых сохранившихся фрагментов (1925–26 гг.) характеризует своего главного героя: «Атилла — богоборец, рокоборец — бросает вызов року»⁹. Но этим не исчерпываются параллели между обеими концепциями. Замятин перекликается с Блоком и в обосновании темы вообще. Оба писателя опираются на предполагаемую ложность традиционной «академической» историографии. Блок, со своей стороны, упрекает «учены<х> филолог<ов>» — именно филологов, а не историков — в том, что они «не умели справедливо оценить Катилину; в руках у них были источники, принадлежащие перу его яростных врагов: историка Саллюстия и оратора Цицерона» (Блок 1962: 60). Чего же вообще ждать от филологов? Ответ Блока краток и совершенно однозначен: «<...> собственное соображение и собственная группировка фактов, как известно, доступны очень немногим филологам» (Блок 1962: 64)¹⁰. Истина избитая, но тем не менее верная: история пишется победителями, ибо кто владеет прошлым, тот и владеет настоящим.

Подобное недоверие к филологам-историкам питает и Замятин. Он усиливает свои упреки приемом гипотетической истории русской революции, придавая, таким образом, своей теме остро политическую окраску. В неопубликованном предисловии к пьесе «Атилла» Замятин пишет: Представим себе, что послеоктябрьская история России написана Чемберленом. Каковы были бы русские — Russian Bolsheviks — в изображении этого историка? Ясно: это были бы азиаты, варвары, имеющие только одну цель: разрушить до тла европейскую цивилизацию.

Именно в таком освещении вошла в историю эпоха Атиллы и гуннов, эпоха "великого переселения народов". История гуннов записана их врагом — монахом Иорнандом (или Иорданом) <...>; у Атиллы летописцев не было»¹¹.

С таким подходом к истории, конечно, можно легко попасть впросак: Замятин между строками переносит принцип относительности на новейшую историю, то есть и на большевистскую агиографию революционных событий. В более поздней рукописи эмигрантского периода он продолжает эту линию. «Это (т. е. Атилла. — Р. Г.) был тонкий политик — причем его политика напоминает чью-то современную тактику» (ПА).

Замятин не упускает возможность выводить продажных летописцев: в гротескном лице Марулла в пьесе и в лице римского ученого Басса, который осознает свое унижительное положение, однако не находит сил, чтобы отказаться от соблазнительной зажиточной жизни и роскоши, предоставленной ему римским государством¹².

В целях оправдания Атиллы Замятин включает предводителя гуннов в ряд русских революционеров, еще недавно оклеветанных академической историографией: «Таковыми же злодеями еще недавно были Пугачев, Разин, <вычеркнуто: "Болотников" — Р. Г.>. Это был суд истории, написанный их врагами, и приговор этого суда в наше время пересмотрен. Меня заинтересовала задача изменить установившийся, шаблонный взгляд на гуннов и Атиллу — фигуру куда более крупную, чем те же Разин и Пугачев: масштаб Разина и Пугачева — губерния, масштаб Атиллы — государство, вся Европа» (А5).

Что на первый взгляд может казаться не менее смелым переосмыслением истории, чем у Блока, в действительности является продолжением специфической традиции русской мысли, возобновленной как раз в эти годы евразийцами в эмиграции¹³, что, конечно, должно было насторожить цензурные органы. Так как исследование этой темы выходит за

пределы данной статьи, ограничусь лишь примером Александра Герцена, близкого по складу ума и политическим убеждениям особенно молодому Замятину. В «Отдельных мыслях» (1836 г.) Герцен приписывает Атилле точно такие же качества, как Замятин или Блок — Катилине. Термины изменились — *brulot* (поджигатель) вместо «богоборца» (Замятин) или «одержимого» (Блок) — семантика иррационализма однако идентична. Более подробный анализ доказал бы даже прямую преемственность политической метафорики со своим характерным смещением политической и сакральной сфер: «Вот апостолы и революционеры! Атилла, Аларик, Дантон, Мирабо были эти *brulots*, пущенные провидением в стан неприятельский» (Герцен 1954–1966, 1: 134). Показательно, что уже молодой Герцен воспринимает Рим не как законченное историческое явление, а как, по его же словам, «исторический тип», т. е. модель для переноса, как *аллегорию*: исторические факты обозначаются терминами поэтики. Герцен, хотя и смутно, отдает себе отчет в этой эстетизации, ставшей столь роковым явлением в XX веке. «Римская история имеет то же влияние на душу юноши, как роман на душу девушки» (Там же: 135).

Подобные высказывания у Герцена — не результат вспыльчивости молодого человека. Они являются убеждениями всей его жизни, постоянной величиной его политического мышления. Вот что почти 30 лет спустя он пишет в своем лондонском «Колоколе»: «Если западный мир не имеет в себе сил обновления, для него же лучше, если явится новый Атилла <...>, чтобы *разбить старые формы* и, достигая своих частных целей и личных местей, *расчистить дорогу* будущему»¹⁴ (Герцен 1954–1966, 18: 310–311).

Здесь опять то знакомое, совершенно безразличное отношение к гибели ни в чем не повинных людей и к разрушению культурных ценностей: разбиваются же лишь «старые формы», как будто новым Пушкиным обновляются лишь устаревшие эстетические принципы. Можно, конечно, видеть в таких выходах старого Герцена как бы компенсацию безвластного положения интеллектуала, который претендует на политическое влияние и в России предавался иллюзиям, что словом можно изменить мир.

На какие авторитеты можно сослаться, чтобы оправдать подобные разрушительные фантазии? Доверенным лицом возрождения Рима для Блока является Тацит, которому «выпало на долю оплакать *падение старого мира и больной цивилизации* и воспеть *мощь и свежесть грядущих в мир варваров*»¹⁵ (Блок 1962: 61). Сходство терминов обусловлено не обязатель-

но близостью двух писателей — оно результат распространенного в эти годы мировоззрения. Подобный неомифологический стиль можно встретить и у многих других авторов того времени, в первую очередь, — Шпенглера, смело перешагнувшего границы между историографией и поэтикой.

В тщательно разработанном предисловии к пьесе Замятин называет свои источники, якобы оправдывающие новый взгляд на предводителя гуннов. Не признавая историю готов, написанную в середине VI века монахом Иорнандом (Иорданесом), крещеным готом, Замятин в первую очередь ссылается на известного греческого софиста и риторика Приска. Приск Паннийский в 448 г. был членом посольства императора Феодосия II, который за год до этого заключил унижительный для него мир с Атилой. В договоре он вынужден был признать потерю пограничных земель и обязаться платить гуннам ежегодную дань. В драме Замятина Приск выступает в первом действии как член римской делегации. Вот, что говорит о нем Замятин: «Приск вел записи (частично дошедшие до нас). По этим записям Атила предстает, как человек с большим государственным умом, справедливый судья, доступный для последнего из своих подданных, пользовавшийся их бесспорной любовью. Общественное устройство гуннов описывается, как более справедливое, чем в Восточном и Западном Риме (разговор Приска с пленным греком)» (А5).

В самом деле, Приск обстоятельно цитирует слова грека, который упрекает римских властителей в злоупотреблении властью; возражений летописца он не признает. Действительно имел ли место этот разговор, является ли он вымыслом в поучительных целях — трудно сказать. Ввиду бесспорной объективности Приска, Замятин аргументирует согласно подавляющему большинству историков, отдающих записям Приска явное предпочтение перед всеми остальными документами.

По каким источникам Замятин цитирует Приска, установить не удалось. Он мог, конечно, извлечь цитаты из использованной им литературы, в частности, классической работы А. Тьери (1797—1873), видного французского историка и либерального политика, о чтении которой упоминает он в своих рукописях¹⁶.

Более вероятно, однако, что Замятин, уже для своей пьесы «Огни Святого Доминика» тщательно изучавший исторический фон, читал подлинные записи Приска в русском переводе, вышедшем в 1861 г. (*Дестунис*¹⁷ 1861).

Путевые заметки Приска — самый непосредственный дошедший до нас документ о предводителе гуннов. Его история

войн Атиллы и (упомянутая в романе-фрагменте Замятина «Бич Божий») история восточноримской империи безвозвратно потеряны; их существование известно лишь благодаря упоминаниям у позднейших авторов.

Совершенно очевидно стремление Замятина дискредитировать критиков Атиллы, в первую очередь, «римских империалистов и монаха Иорнанда», т. е. католическую церковь (А5)¹⁸. Замятин показывает Атиллу как орудие обновления в руках провидения: «Это — борьба свежих, "варварских" народностей — против дошедшей до предела своего развития, построенной на рабстве, состарившейся <вычеркнуто: «вырождающейся» — Р. Г.> римской цивилизации» (А5). Ради убедительности Замятин не только привлекает к аргументации «народные предания и саги» германских, испанских и северо-африканских племен, сохранившие об Атилле «память как о праведном человеке, покровителе бедных, ненавистнике римского лицемерия», но даже идет на значительные уступки исторической правде: в пьесе Атилла убивает своего брата Вледу как предателя, перешедшего на сторону римлян в 448 г., когда на самом деле реальное убийство произошло за три или четыре года до этого по чисто корыстным причинам.

Что касается научных исследований, Замятин опирается на две классические работы: «Историю падения Римской империи» Гиббона («The History of the Decline and Fall of the Roman Empire», 1766—1788) и упомянутую «L'histoire d'Atilla французского ученого Амеде Тьерри. Особого внимания заслуживает, однако, другой автор, приведенный Замятиным — русский славяновед, фольклорист и историк Александр Федорович Гильфердинг (1831—1872). Он пользуется особым почтением Замятина: «Один из наиболее объективных и образованных русских историков Гильфердинг вот что говорит об Атилле: "Великие у него были замыслы: соединить в одно государство всю еще независимую от римлян Европу и ею сломать силу Римской Империи" (Гильф., Собр. соч., т. IV, гл. XII)».

Несмотря на неполное указание, разыскать процитированную работу не составляет трудностей, так как до 1927 г., когда Замятин писал свое предисловие, существовало только одно собрание сочинений Гильфердинга, вышедшее в 1868—1874 г. у Д. Е. Кожанчикова в Санкт-Петербурге. Замятин здесь ссылается на «Историю Балтийских Славян», впервые опубликованную в 1855 г. (Приведенную Замятиным цитату см.: *Гильфердинг* 1874: 19).

Если не положительная, то, по крайней мере, нейтральная оценка Атиллы у русского консервативного историка еще раз

подчеркивает, на первый взгляд, странное совпадение противоположностей, о котором уже шла речь. Сужение взгляда Гильфердинга конечно не обусловлено уничтожением несправедливого общественного строя, якобы предусмотренным Атиллой. В отличие от Донозо Кортеса, Гильфердинг, однако, и не видит в нашествии гуннов параллели с крушением Содома и Гоморры, то есть наказания Божия. Как человек XIX века, он мыслит национально, геополитически: «Когда он <т.е. Атилла. — Р. Г.> умер, государство его распалось в прах; но одно дело исполнил он до конца, и оно пережило его век: изгнал окончательно немецкие дружины, которые властвовали в восточной Европе, и освободил от чужих народов Славянские земли <...>. Балтийское поморье было очищено для деятельности Славян» (*Гильфердинг* 1874: 19).

Ввиду того, что творчество Гильфердинга пронизано духом национализма и панславизма, трудно понять, почему Замятин в советское время ссылается именно на такого идеологического «зубра», оказывая своему замыслу, таким образом, медвежью услугу: Гильфердинг слыл не только учеником Хомякова и близким соратником И. С. Аксакова, но также выражал в своих работах, как считала советская наука, «объективно великодержавно-шовинистические притязания» (Дмитриев¹⁹ 1963).

Совершенно ясно, что такая рекомендация не могла внушить Главреперткому доверия к и без того сомнительному Замятину: тридцатые годы со своим национальным пафосом и пресловутой «народностью» еще были впереди. Выбор Замятина тем более сбивает с толку, что доброжелательное отношение к гуннам — как было показано выше — имело тогда уже определенную традицию и среди революционной интеллигенции XIX века.

Открытым остается вопрос, как такой искушенный в политических сражениях боец как Замятин мог допустить такую идеологическую погрешность. Было бы упрощением заключить из этого, что Замятин питал кое-какую склонность к славянофильству, однако круг его чтения сам по себе говорит о многом.

Интересное свидетельство в связи с этим принадлежит Корнею Чуковскому. В своем дневнике он передает следующий разговор с Замятиным, который одновременно является первым документальным свидетельством его увлечения темой Атиллы. Запись датирована 9 ноября 1924 г.: «Он <т. е. Замятин. — Р. Г.> сейчас пишет об Атилле — историч. повесть.

— Думал сперва, что выйдет рассказец, нет, очень захватывающая тема. Я стал читать матерьялы — вижу, тема куда интереснее, чем я думал.

— Вы с «параллелями»? — Обязательно. Ведь вы знаете, кто такие гунны были? Это были наши — головотяпы, гужееды, российские. Да, да, я уверен в этом. Да и Атилла был русский. Атилла одно из названий Волги.

— Вы так это и напишете? — Конечно! — Атилла Иваныч»²⁰ (Чуковский 1991: 290). Трудно сказать, насколько Замятин всерьез исходил из славянского происхождения Атиллы, но, несмотря на множество ехидных уколов Чуковского в адрес коллеги, сомневаться в аутентичности разговора нет никаких причин. К тому же замятинская «славянская теория» отнюдь не нова, ее можно найти уже в исторической литературе XIX века. Популярный в свое время историк Дмитрий Иловайский (1832–1920), автор школьных учебников по истории, развивал теорию о существовании особой приазовской Руси уже в своих «Разысканиях о начале Руси» (1876 г.)²¹. Несмотря на то, что тезисы были встречены вескими возражениями со стороны коллег, «разыскания» Иловайского нашли довольно широкое распространение. Иловайский видел в гуннах славян, так как древние источники якобы, ничего не говорят о расовых признаках гуннов: «<...> а потому ничто не мешает признать гуннов славянами — пусть хоть с нашими "мордовскими" физиономиями», — издевается над Иловайским П. Н. Милюков (Милюков 1993²²: 351). В действительности, летописцы совершенно определенно описывают черты азиатского кочевого быта.

В пьесе, к счастью, национальное мифотворчество такого рода не играет никакой роли. Наличие отдельных, не вошедших ни в один известный нам вариант, реплик в этом духе, скорее, вызвано желанием автора придать Атилле кое-какое «классовое сознание», чем претензией включить Атиллу в генеалогию русского народа. Так, например, в одном наброске пьесы есть дополнение рукой Замятина, датированное 30 мая 1926 г., в котором он использует тезис об этимологической связи между «славянами» и новогреческим «Σκλαῦνοι», очевидно, для того, чтобы сблизить гуннов с большевиками: «Римляне зовут нас "славы" — "рабы". Довольно нам быть рабами!»²³ (AI). Главрепертком, по-видимому, не проявил особого желания приписывать большевикам столь сомнительных родственников...

В основном, однако, Замятин старается как можно правдоподобнее передать исторический колорит и ход событий, хотя он ради своего художественного замысла, не только в связи с убийством Вледы, позволяет себе несколько отступлений от исторической правды. Так, например, Аврелиан хотя и был осажден Атиллою, но не взят окончательно, войска

Аэция пришли как раз в день объявления капитуляции. Падение города в пьесе служит (исторически ложным) доказательством жажды народных масс освобождения (в действительности, ворота были открыты по указу командования), демонстрации безграничной власти Атиллы и новому столкновению с Ильдегондой. О тайном разговоре между Аэцием и Атиллой после битвы на Каталаунских полях (III действие) также нет никаких исторических свидетельств, хотя это выдумка в духе событий: существуют несколько версий о возможных причинах, которые убедили римлянина, выросшего заложником у гуннов, вместе с ними сражаясь против визиготов (427 г.) и франков (428 г.) и получив у них убежище после его временной опалы в Риме (432 г.), пощадить полуразбитого врага.

Центральный конфликт между Атиллой и Ильдегондой (Ильдико) в силу необходимости основан на догадках. Ясно только, что личных отношений, не говоря уже о любовной связи между ней и римским посланником Вигилой, осложняющей драматический узел, никогда не существовало. Историческая роль Ильдико расплывается в тумане гаданий и домыслов: сведения о германской невесте Атиллы исчерпываются ее присутствием в ночь его смерти. Рассказ Приска о гибели Атиллы сохранился у Иорданеса, который, по собственным словам, в этом пункте ссылается на грека. Он подтверждает, что Атилла умер естественной смертью («non vulnere hostium; non fraude suorum»). Но уже за двадцать лет до Иорданеса, около 70 лет после гибели гунна, Марцеллину Комес упоминает в своей хронике о правдоподобных слухах, что Атилла был убит германской невестой. Эта версия потом укоренилась в византийской историографии, хотя нет никаких доказательств; в Западном Риме долго вообще ничего не было известно о судьбе Атиллы после отступления его войск. Еще позднее появляется вариант, который Замятин положил в основу своей пьесы: Ильдико отомстила Атилле за убийство ее отца²⁴.

Пьеса в том виде, как мы ее знаем по первой, посмертной публикации в 1950 г.²⁵, имеет два узла трагического конфликта: сверхиндивидуально-исторический в виде столкновения высококультурной, но уже перешагнувшей свой зенит Римской империи с варварскими гуннскими кочевниками, с одной стороны, и индивидуальный — любовная интрига между Атиллой, роковой женщиной бургундской принцессой Ильдегондой и ее римским женихом Вигилой, с другой, (причем Вигила играет второстепенную роль).

Уже первые наброски Замятина свидетельствуют о том, что он сосредоточился на столкновении двух сильных харак-

теров — Атиллы и Ильдегонды. Первая рукописная характеристика действующих лиц содержит только три имени: Атилла, Ильдегонда и Керка, последняя законная супруга гунна. Анализ показывает, что фигура Ильдегонды в ходе преобразований пьесы, хотя и психологически упрощена, по существу, меньше всех действующих лиц подверглась существенным изменениям: «Ильдегонда. Наполовину — из того же металла, что и Атилла. Другая половина — женщина. Любит Вигилу, но временами мощь Атиллы действует на нее — голова кружится. Ненавистна за это самой себе — и еще ненавистней от этого Атилла. Горда, непокорна. Знает, что может стать рабой Атиллы — и скорее убьет его, чем позволит себе стать рабой»²⁶.

Керка описывается в совершенно иных тонах: «Вся — женщина. Жена-мать, больше, чем жена-любовница» (A2). В другом наброске о ней говорится, что она «покорна», «последовательный тип любящей женщины, ради счастья любимого человека готовой отказаться даже от своего права любить»²⁷. Борьба соблазнительницы и роковой любовницы с законной супругой и матерью напоминает структуру романа «Мы», хотя она здесь имеет только эпизодический характер.

Личность бургундской принцессы настолько возвышается над всеми другими женскими ролями, что Любовь Дмитриевна Блок восторженно предложила Замятину дать ей роль Ильдегонды: «Вы понимаете, что «Атилла» — то событие литературной и театральной жизни, которое я ждала с самого выступления своего театр. Трагедия, русская, современная и прекрасная, и образ Ильдегонды — исконный образ «царственной женщины» — бобогородной царевны — вылившийся в изумительную роль <...>. Я должна предложить Вам себя в Ильдегонды; другой актрисы нет»²⁸.

Изменения в первоначальных вариантах еще усилили и без того выдающееся положение Ильдегонды. За счет некоторых, в глазах Главреперткома, одиозных действующих лиц она лишается даже тех человеческих слабостей — тщеславия и самолюбия, — которые Замятин приписывает ей в первых редакциях. Так, еще в третьем варианте Ильдегонда действует храбро во время осады Аврелиана (II действие), но не без припадка малодушия. Епископ Анниан — тоже историческая личность — дает своей отчаявшейся духовной дочери последний кусок хлеба. В эти минуты священник — опора ее тающей надежды на спасение:

Ильдегонда. А ты сам?

Епископ Анниан. Подожду: Аэций скоро придет.

Ильдегонда (*схватив епископа за руку*): Придет? Успеет? Ты веришь? Епископ Анниан: Он сказал: «Жди меня в

день июльских календ». Сегодня — календы, сегодня — придет. Я знаю (A5).

В первоначальных вариантах Анниан является — согласно летописцам — неутомимым духовным организатором сопротивления. Железный и самоотверженный, он в то же время, однако, и элитарный характер («Нет, хуже: чернь бунтует ... Что им книги: им нужен <вычеркнуто: «был бы». — Р. Г.> хлеб» (A1).), мало-помалу переходит в тупоумного хранителя древностей, безразличного к судьбе народа.

В «Авторских пояснениях» 1928 г., составленных Замятиным для рапорта Ф. Раскольникову, автор старается по возможности унижить личность Анниана, перестроить священника в духе блюстителей революционного порядка: «<...> он смешон и жалковат. Люди, человеческие страдания — для него не существуют: самое главное — пергамент, манускрипт цезаря. Если вспомнить, что так ведет себя христианин, епископ — будет еще яснее, что это тоже фигура отрицательная»²⁹ (A7).

Устранены, разумеется, в конечном варианте и все места, в которых Анниан с христианским смирением принимает испытание нашествия гуннов. Так он в первоначальных редакциях убеждает сосредоточенную исключительно на самой себе Ильдегонду в том, что Атилла пришел не ради отмщения одной обиды, нанесенной ему отказом от бракосочетания. Это священник, который толкует нашествие гуннов в своем историческом контексте, существенно расширяя диапазон надвигающейся катастрофы:

«Не одной тебе: всему Риму, всем нам,
и не он — один, но тысячи с ним:
он над всеми — как божий бич,
мы все были слишком горды»³⁰.

Вообще устранены все рассуждения метафизического порядка. Разумеется, что и следующая реплика епископа Анниана оказалась совершенно неприемлемой:

«Вы хотите видеть, как гунны
введут лошадей в церковь —
как храм божий они осквернят?» (A4).

Такое святотатство систематически проводилось большевиками уже десятилетие на глазах у всех — аналогия не очень лестная на сцене: она исчезла в третьем варианте.

Полному переосмыслению подлежал и центральный диалог II действия между Аннианом и Атиллой. В первом сохранившемся наброске Анниан предлагает сдачу осажденного города при условии, что Атилла пощадит женщин. Гунн вы-

смеивает почтенного старика и наотрез отказывает ему в просьбе. В подцензурном тексте на место женщин ставится библиотека, что дает Атилле повод сомневаться в человеколюбии священника. Приводим оба варианта без комментария:

Подлинный
(2-й) вариант

«Еп. Анниан. Сдаемся мы. Но при одном условии... дай слово — больше ничего не надо — мы знаем: что сказал Атилла — крепко... дай слово, что не тронут женщин. Не то, боюсь — как их увидят...

Атилла. Так хороши оне? Не верю!

Еп. Анниан. Не веришь! Ильдегонду видел?

Атилла. Так ты пришел просить за нее? Довольно твоей болтовни, старик! Условия — нам? Ты в своем уме? Чтоб мне сейчас же ворота откроют! Или я... Ты, что же, меня не знаешь?» (А4).

Подцензурный
(4-й) вариант

«Еп. Анниан: Сдаемся — при одном условии... Дай слово — больше ничего не надо — мы знаем, что сказал Атилла — сделал... Дай слово, что не тронут книг. Ты знаешь сам: ведь книги все.

Атилла: А люди?

Еп. Анниан: Люди?

Атилла. Да, люди — с мясом, с кровью, с сердцем — они не в счет? Ты отдаешь их? Ты щедр! Ну что ж: я их возьму»³¹.

В своих комментариях Замятин подчеркивает, что Анниан «в момент гибели города и своего строя нянчится с своим пергаментом» (А7). Но недоумевающий старик производил, видимо, все еще не достаточно удручающее впечатление: в конечном варианте весь диалог с Атиллою отсутствует. Причина — личное вмешательство Раскольниковца, как явствует из письма Замятина: «Демонстрировал изменения <...>. Но, оказывается, Раскольников при первой встрече ... забыл сказать, что не приемлет во II акте разговор еп<ископа> Анниана. Просмотрели Анниана — другие члены Главреп<ерткома> тоже согласны, что он слишком привлекателен»³². Ирония судьбы, что как раз этот вариант впоследствии вызвал недовольство Агитпропа Ленинградского обкома ВКП(б). В специальном досье Замятина упрекали в том, что он изобразил столкновение двух миров как «генеральное побоище между цивилизацией и варварами, между наукой и чудовищным невежеством (особенно ярко это видно в сцене разграбления библиотеки епископа Анниана» (Блюм 1996: 10). Ни Атилла, ни Ильдегонда не вызвали подобного негодования, что показывает степень щепетильности и боязни в обращении с духовенством. Сложное отношение самого Замятина к христиан-

ству, его скептицизм и подчеркнутая роль «безбожника» не мешали художнику создать правдоподобный образ великой исторической личности, карикатурный образ которой в дошедшей до нас пьесе исключительно — плод давления со стороны. До неузнаваемости побледневшая фигура Анниана бросает еще более яркий свет на Ильдегонду. Есть еще другая причина, почему центр тяжести конфликта все более переносится на столкновение между ней и предводителем гуннов и отодвигается от изначально главного, исключаяющего личную трагедию конфликта между двумя культурами: нет лица на стороне римлян, которое избежало бы изменения к худшему. Возникает чисто художественная опасность: этим снимается трагическое напряжение, пьесе грозит сюжетное малокровие. Чтобы сохранить определенный противовес, Замятин, судя по сохранившимся рукописям, использовал ловкую тактику: предать незначительных лиц негативному или даже карикатурному пересмотру, чтобы, по крайней мере, спасти двух противников Атиллы — в первую очередь Аэция, частично Вигилу, жениха Ильдегонды.

Только так можно объяснить злобу, с которой Замятин бросается на фигуру историка Приска, на мнение которого он обстоятельно ссылался в процитированном тематическом предисловии к пьесе. Приск выступает лишь в первом акте как член римской делегации, но, тем не менее, оставляет крайне непривлекательное впечатление. Вот как Замятин характеризует его для комиссии: «Приск — стопроцентный представитель выродившегося Рима. Это — пшют, франт. Он необычайно самоуверен <...>, глуп, невежествен (его представления о гуннах) <...>. Это — фигура целиком отрицательная» (А7).

Менее очевидны изменения, которые Замятин внес в личность Атиллы. Первоначальные наброски показывают амбивалентного тирана-освободителя, жестокость и кровожадность которого не знают границ. В ходе переработки пьесы Замятин заметно смягчает эту сторону его характера, переводит его поступки в более спокойное русло. В конце концов Атилла превращается даже в «демократичного» вождя (!), невольно напомиающего агиографию Сталина: «В руках Атиллы, явно — очень большая власть, подкреплённая любовью к нему народа. Тем не менее, он очень прост и демократичен» (А7). Тенденция возвести Атиллу в ранг освободителя народных масс проступает все отчетливее и настойчивее. Ограничимся лишь примером одной и той же реплики молодого бургундского раба Гоура на вопрос его товарища Камеля о шуме перед воротами (первая картина второго действия):

1-й вариант:

Камель: Что это?

Гоур. Он, Атилла! С утра сегодня он начал бить тараном в башню Геновэфы. Теперь уж нам недолго терпеть!³³

3-й вариант:

Камель: Что это?

Гоур. Он, Атилла! Его тараны бьют в башню Геновэфы. Сегодня же он будет здесь и освободит нас! (A5).

5-й вариант:

Камель. Гоур, ты? Что случилось?

Гоур. Рухнула-а! Северная башня рухнула! <...>

Камель. Значит, настал последний час?

Гоур. Да, последний час! Но не для нас с тобой, не для рабов, а для них — римлян, для короля бургундов — вот для кого! <...> Атилла ворвется в город — и тогда мы свободны ... (кричит) Сво-бод-ны! Ты понимаешь? (Замятин 1970–1988, 2: 407).

Не смогла пройти поэтому сцена II акта, в которой Атилла собственными руками убивает старого отца Ильдегонды, короля бургундцев Гундикара. Стоит отметить, что в «табели о рангах» нежелательных тем варварское убийство размещено ниже молящегося священника: в отличие от сразу же вычеркнутых религиозных сцен, еще 4-й вариант содержит убийство. Целиком устранена фигура пленного из войск Атиллы, который выдает себя за русского: его рассказы представляют гуннов в слишком невыгодном свете. Замятин не страшится резких эффектов:

Пленный. Последнее, что я в Корнутах видел:

они сажали римлянку на кол.

Толпа смеялась: «Что, довольна мужем.

Проткнул тебя до глотки — разве плохо».

А женщина кричала так, что я... (A5).

Сверх того изымались и все места — и это дает повод к размышлению, — где Атилла выступает как орудие провидения. Можно, разумеется, со всей осторожностью, сделать вывод, что уже в 1928 г. прометеев огонь незаурядной личности ставился выше законного развития истории — тем более, если это развитие зависело не от разума, а от божьей воли (интерпретация еп. Анниана) или античного рока: выдвигается титаническая личность «богоборца», которая не знает ни смирения, ни предела собственной воли. Переплетаются эстетические принципы романтики с современным культом

вождя. Не удивляет поэтому, что следующая реплика Атиллы, выражающая самоопределение, как инструмент истории, пала жертвой переработки:

«Прости, старик, ты прав. Да, я забыл,
что я не человек — как ты, как все,
что я — таран, и должен в стены бить,
пока последняя стена не рухнет...» (А5).

В таком же духе Атилла в более раннем варианте видит свою задачу лишь в роли наблюдателя, бог которого, вроде внимательного садовника, рубит подгнившее дерево. На вопрос Аэция, верит ли он «в судьбу, в богов», Атилла отвечает: «Мой бог — меч Мерек <нрзб. — Р. Г.>. Я крепко держу его в руках. И этот бог срубит подгнившее дерево, на суках которого все еще держитесь, как птицы осенью перед отлетом» (А1). Диалог не вошел в последующие варианты.

Выпал и большой тематический монолог пленного, в изображении которого Атилла приобретает скорее мифологические черты, чем облик второго Спартака:

Пленный. О, лучше б вам не знать! Атилла — буря!
С востока гонит он волну на Запад —
и в щепки все, что станет на пути.
Видали вы: когда потонет судно —
одни чернеют мачты над водой?
Так города сейчас: на голом небе
чернеют жутко трубы очагов.
Качается, идет ко дну, горит
Европа. Он, Атилла — это искра:
чуть ближе он — и в городе мятеж,
и сами раскрываются ворота... (А5).

В конечной редакции текст теряет не только свою сложность и неоднозначность в столкновении двух необычайных особ, но также эстетическую ценность. Замятин отчетливо чувствовал эту опасность и подчеркнул надобность выделения положительных характеров и среди римлян. В своих тезисах для Главреперткома он отмечает: «Дать в лагере врагов Атиллы две сильных фигуры — Ильдегонду и Аэция — по соображениям композиционным совершенно необходимо: заставить Атиллу только с Максимианом и Приском, только с слякотью — это значило бы сразу же ослабить Атиллу, ибо цена победы над ними нуль»³⁴ (А7). Поэтому Аэций и в этом документе остается положительной фигурой, несмотря на то, что он «защищает обреченную на гибель империю»: «В нем есть мудрость и благородство» (А7). Тематический диалог его с Атиллой после битвы на Каталаунских полях (третье дейст-

вие) остался более или менее нетронутым; в последней редакции он является одним из редких кульминационных пунктов драматического мастерства автора.

Излюбленной игрой символами — как было показано на примере Ваала — однако пришлось пожертвовать. Замятин на этом текстовом уровне хотел усилить амбивалентность Атилы, но оправдалось его замечание в одном письме Воронскому 1922 г., что «в ГПУ — есть все же грамотные люди, и результаты — налицо» (Цит по: *Галушкин* 1992: 14) — двузначная метафора в разговоре солдата и Ильдегонды в осажденном Аврелиане была устранена:

3-й солдат: <...> Слышишь — как он копытом стучит?
Ильдегонда: Кто?

3-й солдат: <Вычеркнуто: «Кентавр». — Р. Г.>. Атила (А5).

Отождествление гунна с кентавром, мифологическим существом, представляющим собой человека-коня, кажется, на первый взгляд, безобидное и даже очень удачное, так как всадник и конь у этих кочевников, как пишут летописцы, действительно «срослись». К тому же кентавры удушили великана Кайневса, который слыл неранимым, что можно было воспринимать как аллегория Римской империи. Но более близкое рассмотрение этого образа показывает полную его неприемлемость для положительной характеристики Атилы. Так, кентавры были близки животным своим диким нравом. По преданию, они на свадьбе Пирифоя грубо и дерзко обращались с женщинами, что привело к кровавой схватке.

Несомненно, Замятин играет этой ассоциацией в приведенной выше сцене, когда он приводит пламенную речь Анниана, который предлагает Атилле сдаться, если тот пощадит женщин, но предводитель гуннов ему наотрез отказывает.

Образ копыта, совершенно устраненный в последней редакции, в этом варианте еще имеет целую сеть текстуальных соприкосновений. Нежелательны были не только ассоциации с дьяволом, но и прообраз конного войска апокалипсиса: «Так видел я в видении коней и на них всадников <...>, головы у коней как головы у львов, и изо рта их выходил огонь, дым и сера. От этих трех язв <...> умерла третья часть людей» (Откр. 9, 16–19). Слова еп. Анниана из второго варианта звучат как перифраз библейского подтекста:

«Ты слышишь? Это — топот копыт
На коне к нам скачет судьба —

до неба каменный конь —
он скоро раздавит нас всех» (А4).

Даже ограниченный материал (сохранились почти исключительно варианты второго и, частично, третьего действий) показывает, насколько всеобъемлюще советская цензура уже в двадцатые годы не только вносила отдельные изменения в художественные тексты, а выступала буквально в роли соавтора. Этот факт качественно отличает ее от цензуры XIX века. Откровенно циническое отношение цензоров к собственному народу Замятин описывает так: «Пьеса имеет большие формальные достоинства, она может стать основной пьесой сезона — и тем хуже», заявил мне сегодня один из цензоров. *А то, что она очень понравилась рабкорам — это еще опасней*», добавил он³⁵. Искажения пьесы «Атилла» — наглядный пример необходимости осторожнейшим образом судить о текстах, написанных в тисках цензуры. Ей удастся создать и размножить свои мифы в сознании читателей. Пример «Атиллы» — только счастливый случай сохранения некоторых вариантов, писем и документов, который открыл возможность проследить путь от авторского замысла до текста, соавтором которого является советский Главрепертком. Сколько таких незамеченных «соавторств» повлияли на наше представление об отдельных авторах, о советской литературе вообще?

Искажения пьесы «Атилла» — наглядный пример необходимости осторожнейшим образом судить о текстах, написанных в тисках цензуры. Ей удастся создать и размножить свои мифы в сознании читателей. Пример «Атиллы» — только счастливый случай сохранения некоторых вариантов, писем и документов, который открыл возможность проследить путь от авторского замысла до текста, соавтором которого является советский Главрепертком. Сколько таких незамеченных «соавторств» повлияли на наше представление об отдельных авторах, о советской литературе вообще?

Для Замятина опыт «Атиллы» стал поворотным пунктом его писательской карьеры. Еще до известной истории с его романом «Мы» он больше не поддавался иллюзиям: «Гибель моей трагедии "Атилла" была поистине трагедией для меня: после этого мне стала совершенно ясна бесполезность всяких попыток изменить мое положение», — пишет он вождю Советского Союза в июне 1931 г. (*Замятин* 1970–1988, 4: 312). Тема эта, однако, не покидала Замятина. И вместе с ним другие европейские писатели довоенного периода чувствуют актуальность «большой параллели»: в Германии Г. Элмерт пишет нашумевший роман «Атилла» (1934 г.), через три года после

этого в Польше выходит роман Т. Парницкого «Аэций, последний римлянин». Замятину не было дано закончить свой роман на тему страшнейшего кризиса Европы. С торсом «Бича Божия» одновременно и все его творчество остается фрагментом, недосказанным словом в Европе, на которую надвигалась катастрофа не меньшего масштаба.

Примечания

¹ Цитата из статьи Замятина «Современный русский театр» в обратном переводе с немецкого Евгении Жиглевич. Подлинный русскоязычный текст впервые опубликован Александром Тюриным в 1990 г., однако без первой главы, в которой находится приведенная цитата (Замятин 1990б: 167 – 185).

² Е. И. Замятин. Письмо Л. Н. Замятиной от 3 (16) апреля 1916 г. // ОР РНБ. Ф.292. Ед. хр. 8. Л. 4об.-5. Выражаю глубокую признательность сотрудникам Отдела рукописей за любезное предоставление материала. Письма, между тем, приготовлены к печати: *Рукописное наследие Евгения Замятина в фондах РНБ*. Сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова. (Рукописные памятники. 3).

³ Интервью Фредерику Лефевру было опубликовано под названием «*Une heure avec Zamiatine*» на французском языке в журнале *Les nouvelles littéraires* 497 (23.4.1932). Р. 1, 8. В этом интервью Замятин подтверждает подобные высказывания в СССР, которые, однако, как известно, не смогли попасть в роман. Близкий Замятину публицист А. Гизетти (1888 – 1938, незаконно репрессирован), смело заступившись за писателя в роковом 1929 году, заявил еще в 1924 г., что «в романе “Мы” автор делает попытку построить уравнение движения европейской механической и механизмирующей цивилизации» (*Гизетти* 1924: 275).

⁴ Аарон Штейнберг пишет об этом в своих воспоминаниях: «Ни одна дверь в Германии не открылась. Его выслушали вежливо, отклонялись и даже не обещали дать ответа. <...> один из директоров немецкой кинематографической фирмы, который интересовался произведениями Замятина и читал их на немецком языке, сказал ему: “Вы очень русский, вас нельзя приспособить к нашей жизни”» (*Штейнберг* 1991: 162).

⁵ Письмо Е. И. Замятина К. А. Федину от 14 апреля 1932 г. 5 августа 1932 г. он говорит о «собачьей парижской жизни». В других письмах Замятин дает Парижу явное предпочтение перед Берлином (*Федина, Старков* 1990: 83, 85).

⁶ Эти записки несколько смягчают упрек Аарона Штейнберга: «к сожалению, угроза фашизма в Германии казалась Замятину пропагандой советской прессы» (*Штейнберг* 1991: 162).

⁷ ОР РНБ. Ф. 292. Ед.хр. 12. Л. 9. Внешнюю сторону этой истории, включая судебное дело, возбужденное Замятиным после отказа Ленинградского Большого драматического театра поставить пьесу, несмотря на действительный контракт и отсутствие запрета, благодаря вмешательству Горького (существовала только «рекомендация» пьесу не ставить) — я исследовал на основе документов в архиве Горького и рукописного отдела РНБ в моей книге (*Goldt* 1995). В Главреперткоме

Замятин имел дело со старым (по партийному стажу) большевиком Ф. Ф. Раскольниковым (Ильным, 1892 — 1938), который во время Гражданской войны занимал ответственные воинские посты. В тридцатые годы Раскольников служил в дипломатическом корпусе СССР, в 1938 выступил в зарубежной печати с обличениями Сталина, после чего погиб при невыясненных обстоятельствах в Ницце. Как и Замятин, происходил из семьи священника.

⁸ Замятин Е. И.: Предисловие. Парижский Архив (в дальнейшем: ПА), папка 11. Дальше Замятин пишет: Атилла «был человек, несомненно, огромной воли и темперамента, для своего времени хорошо образованный». Автор благодарит Наталию Борисовну Сологуб за любезное разрешение пользоваться документами.

Аналогичную мысль Замятин выражает в интервью, данном пражской газете «Lidové Noviny» (23.12.1931), используя при этом вновь Шпенглеровское разграничение «культуры» и «цивилизации»: «Téma to mne velmi zajímavá, naléžam zde mnoho shody nejen mezi tehdejší a dnešní dobou (krise Říma, jehož kultura degenerovala na civilisaci), ale také mnohé aktuální shody jiné, nevujímajíc ani osob.»

⁹ Замятин Е. И.: «Атилла» [“Бич Божий”]. План повести и наброски к ней. 30 мая 1925 — 4 мая 1926. Черновой автограф. 9 лл. // ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 130. Далее ссылки на этот текст даются сокращенно: А1. В другом автографе этого времени находится следующая характеристика Атиллы: «страстен, жесток, вспылчив» (ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 131). Благодарю Е. Ю. Литвин за любезное разрешение пользоваться документами.

¹⁰ В другом месте Блок издевается над Саллюстием, сравнивая его с такими «чиновникам<и>, которые всю жизнь грели руки около правых убеждений и вдруг оказались не у дел, по случаю победы партии, им враждебной» (Блок 1962: 64).

¹¹ Замятин Е. И.: Атилла. Пьеса. II и III акты (Варианты 2-й и 3-й). Машинопись с правкой автора и автограф (последние 8 лл.) 1927 г. // ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 138. (Далее в ссылках — А5). Второй, по всей видимости, более поздний вариант этого рукописного текста находится в архиве М. Горького (в дальнейшем АГ), Москва: К постановке пьесы «Атилла» // АГ КГ-II 28-28-6.

¹² В своем трагизме Басс (одновременно учитель Атиллы и историка Приска) напоминает «государственного лирика» R-13 в романе «Мы». Марулл принадлежит к типу «юрких» поэтов вроде Сосулина в водевиле «Африканский гость». Нельзя не заметить здесь колкости в адрес тех современных Замятину «юрких» писателей, которые прекрасно знали, «когда петь сретение царя и когда молот и серп» (Замятин 1970—1988, 4: 252). «Сретение царя» — намек на «перестроившегося» С. Городецкого.

¹³ Знаменитая евразийская публикация *Исход к Востоку. Прегчувствия и свержения* вышла в свет в 1921 г. в Софии. Прямых откликов на учение евразийцев в известных мне текстах Замятина нет, хотя существует целый ряд прямых и косвенных пересечений (скифство, метафора «оседлости» и т. д.).

¹⁴ Курсив мой. — Р. Г. С любопытством можно наблюдать за испугом Герцена, обнаружившего свою близость в истолковании

«большой исторической параллели» с крайне реакционной критикой Запада со стороны испанского паписта Донозо Кортеса. Агрессивные выпады Герцена в ряде писем и в последней главе «С того берега» вызваны, не в последнюю очередь, самообманом — старанием замять эту близость перед самим собой. В полемике с испанским графом Герцен пользуется тем же отождествлением гуннов и русских, что и более полувека спустя Замятин: «Русский призрак, использованный после 1848 года Донозо Кортесом в интересах католицизма, вырождается <...>, дабы бдительно охранять "Блага цивилизации", подвергающиеся угрозе, и — отбросить подрастающих Атилл и будущих Алариков за Волгу и за Урал» (Герцен 1954 — 1966, 20(1): 50).

¹⁵ Курсив мой. — Р. Г.

¹⁶ См. *Thiery* 1856 (многочисленные переиздания и переводы).

¹⁷ Г. С. Дестунис (1818 — 1895) — специалист по греческой филологии, проф. Петербургского университета с 1867 г.

¹⁸ Замятин напрасно надеялся на идеологический жаргон, чтобы протащить пьесу через препоны цензуры. В другом месте Атилла становится даже прямым предшественником коммунистического интернационализма: «<...> можно с достоверностью убедиться, что Атилла действовал в контакте с восставшими против римлян галльскими крестьянами и рабами» (А5). Упреки Замятина в адрес Иорнанда несправедливы и, скорее всего, вызваны духовным чином летописца: именно Иорнанду мы обязаны записью погребальной песни гуннов в честь покойного Атиллы, которая придает его образу героический оттенок.

¹⁹ Современные, менее предвзятые авторы тоже выделяют славянофильские позиции Гильфердинга и отмечают, например, что он по отношению к Польше, несмотря на отдельные уступки, «поддерживал русификаторскую линию правительства» (Власова 1989: 560).

²⁰ Запись соответствует упоминаниям сюжета в письмах Замятина. 11 марта 1925 г. он пишет Аврааму Ярмолинскому о работе над «большой повестью», начавшейся осенью 1924 г. В этом письме впервые появляется и мысль о пьесе: «А может случиться — переверну этот материал в пьесу — в трагедию. Тема меня очень занимает: столкновение гибнущей, одряхлевшей римской цивилизации — и варварского молодого востока — гуннов» (Мальмстаг, Флейшман 1987: 118).

²¹ Уже после завершения работы над настоящим текстом появилась в печати вторая часть содержательной статьи Арлена Блюма «Во власти обезьян: Евгений Замятин под советской цензурой» (Блум 1996: 10). В ней автор приводит документ, в котором отмечается, что «замятинская философия истории совпадает с воззрениями Иловайского и настроениями некоторой части внутренней эмиграции».

²² Первое издание в 1937 г. Милюков не только не признает теории славянского происхождения Атиллы, он даже отрицает само участие каких-нибудь славян в походах гуннов: «Отметим теперь, что участие славян в этих походах и набегах IV и V столетий на запад мы пока не видали. В истории русской степи эпизод готов, гуннов вообще составляет скорее перерыв, чем особую главу» (Милюков 1993: 354).

²³ Атилла — или, вернее, Замятин, по всей вероятности, допускает здесь погрешность исторического плана. Этимологическая связь между обоими понятиями (впрочем, спорная) основывается на новогреческом словообразовании, впервые засвидетельствованном не раньше 525 г. у Псевдо-Цезаря. Это старейшее свидетельство собственного названия славян было найдено немецким славистом К. Мюленгоффом в 1876 г. Ср. *Mullenhoff* 1876: 294–295. Любопытно, однако, что термин «Sclaveni» встречается у монаха Иорданеса, упомянутого Замятиным. Ср. *Kretschmer* 1905: 231–232.

²⁴ Обзор исторических версий смерти Атиллы с обширными цитатами из греческих и латинских летописей дает Гельмут де Бор (*de Boor* 1963: 19–26).

²⁵ См. Замятин 1950. В этой статье текст цитируется по переизданию: Замятин 1970–1988, 2: 389–448.

²⁶ Замятин Е. И.: Характеры пьесы «Атилла». Автограф. 1 л. 1925–1926 гг. // ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 131. (Далее — А2). Рукопись содержит характеристику трех действующих лиц — Атиллы, Ильдегонды и Керки. Она обрывается названием Вигилы.

²⁷ Замятин Е. И.: К характеристике действующих лиц пьесы «Атилла». Авторские пояснения. 1928 г. Автограф // ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 143 (Далее — А7).

²⁸ Письмо Л. Д. Блок Замятину от 16 февраля 1928 г. // РГАЛИ. Ф. 1776. Оп. 1. Ед. хр. 7.

²⁹ В этом документе Замятин порой доводит переосмысление до полного абсурда. Ильдегонда, напр., будучи бургундской принцессой V века, именуется здесь «буржуйкой». Можно лишь тешиться мыслью, что «от германцев — в ней здоровая кровь, отсюда — ее мужество, ее сила: иначе было бы неправдоподобно, чтобы такой человек как Атилла мог любить ее» (А7).

³⁰ Замятин Е. И.: «Атилла». 2-й вариант. Черновой автограф, 91 л. // ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 136 (Далее — А4).

³¹ Замятин Е. И.: «Атилла». II и III акты. 4-й, предпоследний вариант. 1927 г. Машинопись с правкой автора. 34 л. // ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 139 (Далее — А6).

³² Замятин Е. И. Письмо Л. Н. Замятиной от 26 июня 1928 г. // ОР РНБ. Ф. 292. Ед. хр. 12. Л. 11.

³³ Замятин Е. И.: «Атилла». Пьеса. В 3-х действиях. 1-й вариант. Черновой автограф. 81 л. // ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 135 (Далее — А3).

³⁴ Строгое разграничение положительных и отрицательных героев существовало уже до пресловутого соцреализма. Как школьный учитель в своем отчете, автор в конце изложения проекта должен подсчитывать добрых и злых и распределить их по правилам революционной алгебры по лагерям: «Если теперь подвести итоги, то оказывается такое распределение плюсов и минусов, среди шести римлян Азций +, Максимиан 0, Приск —, Вигила —, Анниан —, Марулл —; среди шести скифов (гуннов): Атилла +, Исла +, Едекон +, Оногост + (или 0), Зыркон +, Ятваг <196>. То есть: среди римлян один положительный тип, четыре отрицательных, один нейтральный; среди скифов пять <вычеркнуто: «или четыре»>. — Р. Г.> положительных,

один отрицательный <вычеркнуто: «один нейтральный». — Р. Г.>» (А7). Точно комплиментарное распределение плюсов и минусов, к сожалению, не спасло произведения.

³⁵ Письмо Е. И. Замятина М. Горькому от 31 мая 1928 г. // Рукописный отдел архива М. Горького. КГ-П 28-28-1. Курсив мой. — Р. Г.

Д. И. Золотницкий
С.-Петербург

ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН и «Инсценировка истории культуры»

Главной книгой Замятина 1920-х годов был роман-антиутопия «Мы» — горестная и злая пародия на всякие умозрительные схемы будущего коммунистического рая. Роман оказался глубже своих первоначальных задач и прозвучал тревожным сигналом не для одной лишь России. Например, в США его тоже приняли на свой счет, различив там перспективу «фордизма» как образа жизни. В России же пророчества писателя выглядели кощунственными настолько, что их и вовсе не захотели принимать на свой счет. Здесь великая книга Замятина могла придти к читателю только после краха коммунистической системы.

Раньше многих своих собратьев по перу Замятин очутился в СССР на положении внутреннего эмигранта. Такая репутация погружала в тень и все остальное творчество прозаика и драматурга. Ибо едва ли не каждая его вещь 1920-х годов предлагала свою проекцию на современность. Особенно — пьесы. Тем более — исторические, пожалуй, даже прежде всего они. Переключка времен возникала порой невольно, словно сама собой. Но она действительно велась. Ведь с первых дней революции Замятин не метил в ее песнопевцы.

Проза неизменно стояла у него на первом месте. Драма была лишь ее разновидностью — такой же непокорной системой «острых углов, из которых складывается причудливый облик», как писал Замятин об Андрее Белом — (Замятин 1990, 2: 280), много значившем для него. У обоих отношения прозы и драмы были похожи. И оба, мягко говоря, отворачивались от словословий текущей современности.

Все же некоторые пьесы Замятина («Блоха», «Общество почетных звонарей») допускались в «попутнический» теат-

ральный репертуар первого советского десятилетия, их автора приглашали к сотрудничеству в разных совместных драматургических начинаниях.

В 1920—1921 годах, как раз тогда, когда шла работа над романом «Мы», Замятин исправно посещал секцию «исторических картин» при издательстве «Всемирная литература». Секцию возглавлял М. Горький, а Замятин был одним из членов редакционной коллегии. Туда же входили А. А. Блок, Н. С. Гумилев, К. И. Чуковский. Все они рассматривали свою деятельность как просветительскую: наметили и в немалой части осуществили цикл пьес, инсценировок, киносценариев под сводным названием «История культуры в картинах». В мемуарном очерке о Блоке Замятин описал встречи «в стальном снаряде»: члены секции — путники «во тьме, в тесноте, со свистом неслись неизвестно куда... В эти предсмертные секунды-годы надо было что-то делать, устраиваться и жить в несущемся снаряде» (Замятин 1990, 2: 244). Замятин вспоминал о читках пьес и сценарных заявок, а заодно — о том, как вместе с Блоком правили они для Большого драматического театра старый дружининский перевод «Короля Лира» и вместе наблюдали за репетициями шекспировского спектакля.

В ту пору и была написана четырехактная историческая драма Замятина о средневековой инквизиции «Огни св. Доминика». Она предназначалась для названного цикла, куда дали свои пьесы и сценарные наброски Горький, Блок, Гумилев, а с ними молодые Мария Левберг, Лев Лунц, Константин Федин, Ольга Форш, Алексей Чапыгин, Виктор Шкловский. Для них всех, без исключения, слово *культура* стояло рядом со словами *свобода*, *личность*, *человек* и было враждебно нетерпимости, догматике, диктату.

Обдумывая одну из своих «исторических картин», оставшуюся в начальном наброске, Блок помечал для себя: «Содержание истории — борьба культуры и стихии» (Блок IV: 548). Потом, выступая публично, он пояснял это так: «Стихия разумеется и в смысле природы и в смысле разнузданной человеческой сущности. Понятие стихии объединяет одинаково и косную, неподатливую материю, и землетрясение, и революцию, и, пожалуй, косность и равнодушие людское» (Блок VI: 422). Здесь Блок определял и современную суть своей пьесы «Рамзес», заглянувшей из древнеегипетских далей в нынешний омут страстей.

По-своему сближал крайности Гумилев, набрасывая сценарий пьесы «Охота на носорога». Из первобытной стадной стихии там рвались на волю ростки завтрашней свободы личности. Ходом обстоятельств герой Гумилева шагал из эпоса

в драму, потому что вдруг смутно начинал сознавать драматизм своей единственной судьбы, вступал в битву за себя, за самосохранение. Впрочем, «Охота на носорога» теперь достаточно известна (Гумилев 1990: 230–239).

Менее доступны были до последнего времени пьесы того же цикла, принадлежащие Л. Н. Лунцу. В России их не печатали и не ставили, а знали больше понаслышке.

Алонсо Энрикес, романтический разбойник из трагедии «Вне закона», был в прошлом каменотес. Объявленный «вне закона» и все законы попирающий, он бросал дерзкий вызов среде. Чувствуя себя «вне закона» привольней, чем все остальные, законопослушные сограждане, он поначалу дорожил одним только законом — законом чести. Борьба за власть опрокинула для него, и эту преграду. «Я буду герцогом, — возвещал он в монологе последнего действия. — Я снова буду вне закона, и я введу законы. Я осчастливорю народ справедливыми законами, и имя мое будут воспевать в песнях... Завтра утром я выйду на площадь с хлыстом в руках». Но диктатор оказывался не только «вне закона»: он пограл и «закон чести». Под занавес он бесславно погибал от кинжала обманутой им наложницы — выразительницы народных чувств.

Подобно другим авторам «Истории культуры», Лунц не слишком старался скрыть, об угрозе каких темных сил шла речь. Напротив, он давал это понять почти напоказ, предупреждая читателя в предисловии к трагедии: «Действующие лица этой пьесы носят испанские имена. Но не думайте, что это трагедия из испанской жизни» (Лунц 1994: 42). Совсем как в развеселом эстрадном куплете тех же, примерно, лет:

В Испании живут испанцы,
А у нас — наоборот!

Вообще же было не до куплетов. Трагедию опубликовал издававшийся в Берлине русский журнал «Беседа» (1923. № 1. Май-июнь). Одним из быстрых откликов явилось письмо А. В. Луначарского А. И. Южину. 26 июля нарком по просвещению предостерегал «старосту Малого театра» от постановки злокозненной пьесы. В ней он находил — небеспричинно! — прозрачные аналогии с русской революцией и ее вождями. «Что все это, как не самая обывательская, самая безнадежно тупая критика революции вообще?.. — негодовал нарком. — Разве это верно, что революционеры, достигнув победы, превращаются в изменников своему слову, стремятся сесть на трон правителя, готовы убить своих жен?.. Ведь мы имеем перед глазами русскую революцию... Где же эти раз-

вращенные властью люди?.. — нервничал нарком, но тут же сбивался: — Я не отрицаю, что такие типы были, как было, разумеется, и насилие со стороны народа... А вожди? Я не знаю ни одного из ста вождей революции, кто не жил бы сейчас в общем скромной жизнью, абсолютно веря прежним идеалам...» На отдалении лет все это выглядит пароксизмом комической наивности. Жизнь опровергла опровержения наркома, что называется, по пунктам. Но пока что он заходил в истовом гневе: «Какого же черта, в самом деле, станем мы ставить драмы, которые помоями обливают революцию...» (*Луначарский* 1970: 375).

Стрела поразила цель. Адресат — Луначарский расписался в получении. Автор — Лев Лунц мог быть удовлетворен. Все бы ничего, если б не плачевная участь пьесы, отныне запретной для советской печати и сцены. Сквозь отзыв Луначарского во многих пророческих чертах проступал — но только с обратным, разумеется, знаком — образ преступника «вне закона и чести», правителя страны ближайших последующих десятилетий.

Да, негодовать было на что. Со временем, в год «великого перелома», это почувствует на себе и Луначарский. Каким близоруким политиком оказывался нарком в конечном счете!..

Куда пронизательней и дальновидней был Замятин. Ничего не желая знать о гонениях сверху, он выступал как свободный ценитель пьесы молодого собрата по перу. В статье 1923 года он приветствовал Льва Лунца: «Его драма "Вне закона", построенная в некоей алгебраической Испании, революцию и современность захватывает, конечно, гораздо глубже, чем любой рассказ или пьеса из революционного быта» (*Замятин* 1990, 2: 358). То было свидетельство единомыслия со стороны писателя более опытного, более зрелого, идущего впереди. Совершенно очевидно, что отношение к Лунцу помогает нам разобраться в самом Замятине.

Благородный трубадур Бертран де Борн, герой другой, одноименной трагедии Лунца, тоже являл собой человека чести, попирающего нравы и навыки косной среды, но не изменившего себе, как Алонсо. Снова уроки истории звали к расшифровке современного кода. В сирвентах реального, исторического поэта де Борна новейший исследователь М. Б. Мейлах выделяет такие качества, как «образная насыщенность, замечательная изобразительность и языковая суггестивность; трубадуру никогда не изменяет чувство юмора. Все это вместе придает его песням ноту современного звучания, сближающего его творчество с поэзией XX в.» (*Жизнеописание трубадуров* 1993: 595). Действительно, одну из сирвент де

Борна перевел Александр Блок и включил ее в поэтический контекст своей драмы «Роза и крест».

Лунц не пробовал скрыть обреченность и этого своего героя. Но предлагал совсем не тот взгляд на историческую роль зачинщика междоусобиц, какую дает известная гравюра Гюстава Доре к «Божественной комедии» Данте: грешник Бертран де Борн в аду держит за волосы снесенную с плеч собственную голову. Подход Лунца тоже можно считать романтическим, но его романтизм был мажорного свойства — воспевал несогласие с жизнью, утверждал свободу личности от оков религиозного изуверства, от всякого вообще принуждения.

Тематически связаны с идеями «Инсценировки истории культуры» и две другие пьесы Лунца. Град обреченный, без свободы и с машинной цивилизацией взамен культуры представлял в антиутопии «Обезьяны идут», отдаленно навеянной походом Юденича на Петроград, но сильно отвлеченной в сторону жутковатых предвестий завтра. Кто тут люди, а кто — надвигающееся стадо обезьян? Этот вопрос жизни и смерти оставался намеренно не проясненным до конца, накаляя конфликт изнутри.

Равнодействующей авторских исканий Лунца проходила трехактная пьеса «Город правды», где сталкивались толпа беглецов, рвущихся домой из дикого восточного плена, и бездушно-механизированные порядки Города Равенства. На одной стороне кипели страдания и страсти путников, формирующие личность, но тут же и подавляющие ее, на другой — автоматически совершались поступки бездумные и бездушные, снимающие понятие о личном, — словом, многое сильно смахивало на панораму замятинских «Мы». Получалось так, что по пути обыкновенные люди случайно заглядывали в собственное будущее, не узнавали его в лицо, отшатывались от него, а в конце концов расстреливали обитателей Города Равенства — то есть самих себя завтрашних — поголовно. Трудно было нагляднее передать бессмыслицу братоубийственных смут и утопических порываний. В сложном трагическом контексте отзывалась авторская тревога: над культурой, над человечеством нависала угроза с обеих сторон, вне предпочтений. Куда ж теперь идти полудикой орде во главе с фанатиком Комиссаром, этим людям без иллюзий, без будущего, собственноручно разбившим вдребезги свое завтра? А может быть, оно, безликое, безрадостное, ничего другого и не заслуживало, кроме такой расправы над собой? Открывался еще один кровоточащий срез современных вопросов. Здесь многое особенно сближало Блока, Гумилева, Замятина и Лунца.

Не маскировал современной сути своих «Огней...» и Замятин. О какой именно инквизиции шла речь — предоставлялось догадаться любому желающему. Тугодуму автор помогал «вступительным словом» к пьесе. Он пояснял: «История учит нас, что идеи — так же, как и люди, — смертны. Сперва юность — героическая, мятежная, прекрасная, полная исканий и борьбы за новое. Затем старость: идея победила, все найдено, все решено, все твердо и с каждым днем костенеет все больше; живая идея все больше отливается в непогрешимую, не терпящую никаких сомнений — догму. И наконец, полное окостенение: смерть. Чем ближе к смерти идея, чем больше она стареет — тем с большей жадностью цепляется за жизнь, тем с большей нетерпимостью подавляет она свободу человеческой мысли, тем с большей жестокостью преследует еретиков — носителей новых, юных идей». Вера и насилие — две вещи несовместные. Насилие подрывает основы веры. В эпоху молодого восхождения христианства так полагали и столпы церкви. «В третьем веке, — продолжал Замятин, — один из столпов христианства, Тертулиан, писал: "Навязывать религию — дело совершенно противоречащее религии"; позже другой христианский философ, Лактанций, говорил: "Никого не следует принуждать силою оставаться в лоне церкви"». В средние века церковь перечеркнула эти свои аксиомы. Вера не терпела заблудших, инакомыслие искоренялось в застенках и на кострах инквизиции. «Этот террор, конечно, называл себя Священным Террором и свой суд — Священным Трибуналом» (Замятин 1989: 683 — 684). «Вступительное слово» Замятина звучало веско. Не требовалось большого воображения, чтобы сопоставить эпохи и уловить точку прицела. Впрочем, и без всяких предисловий пьеса достаточно говорила за себя.

В «Огнях св. Доминика» Замятин оглянулся на вполне средневековую современность.

Севилья. Вторая половина XVI века. Из нидерландского университета в дом графа де Санта-Крус возвратился младший сын, Родриго, попросту — Рюи. За три года ученья он набрался вольных мыслей, а теперь не успел еще толком освоиться с новой обстановкой — так круто она переменялась под натиском религиозных маньяков. Одно лишь Евангелие в неканоническом кастильском переводе, привезенное им с чужбины, послужило тяжелой уликой в глазах церковников: достаточно оказалось одного этого прегрешения, чтобы последовала незамедлительная и беспощадная расправа. Добровольным доносчиком выступил старший брат Рюи, Балтасар. За то время, пока Рюи отсутствовал, Балтасар дал в соборе публичный зарок забыть «об отце, о матери, о братьях, и кто

бы ни были еретики — всех предавать в распоряжение святейшей инквизиции». Севильский инквизитор де Мунебрага, осененный «огненно-красным знаменем», самолично вручал Балтасару белый знак ревнителя веры. Так рассказывал об этом с гордостью граф де Санта-Крус.

Очень скоро выяснялось, что между пылающими красными стягами прошлого и настоящего не так уж много разницы, а религиозный фанатизм мало в чем уступал фанатизму революционному.

От безмятежных лирических сцен действие круто взмывало к трагедии. Балтасар исполнял свой зарок бездумно и безотчетно. Брат предавал брата, как еретика, в руки церковников. Отец, не перенеся удара, первый падал жертвой религиозного изуверства. Допросы в застенках и лживые посулы палачей завершались публичной казнью Рюи на костре, под шутки и улюлюканье падкой до зрелищ толпы, при оцепенении людей мыслящих.

Отблеск финального костра падал на современность, озаря бедствия братоубийственной гражданской войны и бесчеловечность догматиков. Бывшийся в силках инквизиции рыцарь-доносчик Балтасар, очнувшись, с благодарностью, как искупление, принимал смерть от кинжала Инессы, отчаявшейся невесты брата. Покорность догме обрекала не только на братоубийство — она была самоубийственна. Этот второй план, план иносказания, внятно прочитывался в пьесе, как и во всем угловатом зодчестве драматурга Замятина.

Оттого «Огням св. Доминика» не суждено было появиться на сцене, несмотря на поддержку и одобрительный отзыв Горького: «Интересно. Содержательно. Займет свое место в цикле» (*Федин* X: 31).

Когда гражданская война завершилась, пьесу опубликовал альманах «Литературная мысль», а потом она вышла отдельной книжкой в петроградском кооперативном издательстве «Мысль» (1923). В литературных кругах о пьесе знали и раньше. В 1921 году о ее существовании известил в перечне ненапечатанных произведений альманах «Дом искусств», в редколлегию которого Замятин входил вместе с М. Горьким, М. В. Добужинским, Н. Э. Радловым, К. И. Чуковским. Еще того раньше, летом 1920 года, расположенную к пьесе статью «Ни за нюх табаку» написал для петроградской газеты «Жизнь искусства» А. М. Ремизов (*Ремизов* 1920: 2). Он приветствовал современные качества содержания и стиля как признаки настоящей, большой литературы:

«Словом он владеет в совершенстве; любит и ценит слово, и ладит слова с большим мастерством.

Стиль Замятина лебедедьнский, такая его и речь — Москва, вышедшая в степь половецкую.

«Огни св. Доминика» — первое драматическое произведение Замятина, и, первое, оно так же искусно, как повести, рассказы и сатирические его сказки: в слове отчетливо, в движениях — действенно, в обстановке — декоративно. Я сказал бы: чересчур даже, что-то по-оперному; но, представив себе задачу пьесы — дать историческую картину, говорю: оперность в ней причем и совсем не изъян.

Художники измажутся красками, актеры перессорятся из-за ролей, режиссер загорится — Радлову лафа.

Зритель: простецы поверят, — картина живая: — вот она, инквизиция, теперь знаем; политики хвостов такое разглядят в пьесе, о чем автор ни сном, ни духом, — они проникнут в потаеннейший карман и там найдут желаемый кукиш; протестанты утвердятся — вот так-то они всегда и думали. Успех обеспечен».

Статья звучала пророчески — и в том, что касалось литературного почерка пьесы, и в том, где говорилось о ее сценических возможностях, и в том, наконец, где предвиделась возможность всяких политических кривотолков — в частности, и насчет отраженной в пьесе бранной лексики самоновейших голодных очередей или, как тогда говорили, «хвостов». Чудодей языка Алексей Ремизов был чуток к столь живым слагаемым драматургического словаря Замятина. Не оказался Ремизов пророком в одном, хотя мог бы предвидеть и это. Режиссера Сергея Радлова с декораторами и актерами к пьесе близко не подпустили — как раз те самые искатели политических хвостов, о которых словно походя упомянул Ремизов. У них слово и дело тоже не расходились. Одно вытекало из другого.

Здесь дан лишь небольшой отрывок из переливчато-красочной статьи Ремизова, похожей на притчу. Автор ее очень скоро последовал в те же, примерно, края, где проходил свои университеты замятинский Рюи, — отправился туда, чтобы не возвращаться. Покинув Россию, Ремизов включил статью «Ни за нюх табаку» в свой сборник «Свинные рыла», изданный в Берлине (1922).

А для самого Замятина его пьеса «Огни св. Доминика» стала почти такой же уликой, какой оказался для Рюи кастильский перевод Евангелия. На автора пьесы она навлекла гонения современных фанатиков веры, — гонения столь же мракобесного свойства. Нет, далеко не все писавшие о пьесе склонны были радоваться ей. Преобладали тенденциозные, а то и откровенно враждебные оценки. Когда пьеса «Огни св.

Доминика» была, наконец, напечатана, одним из первых набросился на нее бдительный ортодокс от марксистской критики В. И. Блюм. Он заявлял: «Для таланта Е. Замятина революция (октябрьская) была настоящей катастрофой... Правда, это — обще-интеллигентское родовое несчастье. Плоть от плоти российской буржуазной интеллигенции, Е. Замятин спасается от многомятежной суеты нашей бурной эпохи...» и т. п. Чем не состав преступления? Тут же Блюм уличал Замятина в том, что «о самой злободневной "современности" кричит каждая реплика пьесы. Вся фразеология ее "испанского" быта записана на "митингах" старых баб, сбитых в очередь у продовольственной лавки; в пьесу целиком перенесены обывательские разговоры утомленных революцией наших интеллигентов» и т. д. Критик в запальчивости не замечал, что это он сам в своих нападках на пьесу сводил революцию к голодным очередям у лавок. Разве что по нему выходило, будто вздорные «бабы» сами, по своей собственной дурусти, сбивались в «хвосты»...

Мотив был, к слову сказать, достаточно распространен в тогдашней практике драмы и сцены. Н. Н. Евреинов специально дописал к своей дореволюционной пьесе «Всемирный конкурс остроумия» заключительный, четвертый акт (взамен прежнего) и изобразил там стынущую на морозе, голодную, приплясывающую очередь-«хвост». А. Н. Толстой внес аналогичный эпизод, наряду с другими злободневными отсебятинами, в свою переделку пьесы Георга Бюхнера «Смерть Дантона» для Театра б. Корш. За это спектакль, после нескольких бурных представлений, был снят с репертуара. Правда, потом, когда убрали вызывающую сцену с очередью и другие прискорбные намеки на современность, председатель Моссовета Л. Б. Каменев опять разрешил представления. Увы, обескровленный спектакль уже не увлекал ни публику, ни самих актеров...

Пьеса Замятина и возникла в ряду подобных протестующих аналогий тогдашней сцены, близко знакомых и Блюму. Но Замятин в своих памфлетных выпадах шел дальше других. Скажем, «краснознаменный» инквизитор де Мунебрага имел у него до боли узнаваемый облик. По словам Блюма, тут писатель вывел «какого-то "чекиста", как его рисуют себе и своим идиотским читателям зарубежные эмигрантские публицисты и беллетристы». Подобную современность суровый критик объявлял фальсифицированной, лишенной классовой сущности, а саму пьесу квалифицировал как «политический памфлет». Притом на какую-то минуту Блюм проявлял предельную для него снисходительность. Считая пьесу «откровен-

но и элементарно несценичной», он все же признавался: «Поскольку в этом *политическом памфлете* (пусть бездарном, косноязычном и исполненном всяческого недомыслия) бьется какая-то *живая жилка*, я отдам за него весь остальной "умный" материал "Литературной мысли"» (Блюм 1923: 30). В дальнейшем критики-ортодоксы никогда не позволяли себе подобной мягкотелости.

Через несколько лет рапповский деятель И. М. Машбиц-Веров, обозревая написанное Замятиным после революции, безапелляционно устанавливал, что «даже самая удачная из этих вещей — пьеса об инквизиторах — вследствие ложности основной идеи и аналогии (с коммунистами) предстает как вещь незаконченная (?), звучит безнадежно глухо». Нечего было и говорить об отношении критика к роману «Мы». По его словам, Замятин был «вынужден прибегать к притче, к сказке, к исторической пьесе, к фантастике потому, что не все свои реакционные взгляды он может открыто высказывать. Это — одна причина. Главное же, Замятин, как выразитель не имеющего будущего, отмирающего в России класса, поневоле вынужден уходить от реальной жизни, искать опору и подтверждение своим симпатиям не во враждебно развивающейся действительности, а в фантазии, в истории» (Машбиц-Веров 1927: 64).

Статья Машбиц-Верова появилась осенью 1927 года. Таким образом, десятилетие Октября Замятин встречал с репутацией контрреволюционера. Дальше — больше. Когда наступил роковой год «великого перелома», нападки такого рода могли показаться даже сверх меры деликатными. Критика теперь обратилась к откровенным угрозам, приговор обещали привести в исполнение на месте.

Замятин сам оказывался в положении своего свободолюбивого героя, угодившего в лапы инквизиторов, очутившегося перед выбором: покаяние и смерть или смерть без покаяния. Теперь писателю в равной степени инкриминировались и роман, и пьеса: «Пародия на коммунизм ("Мы"); лживое и оскорбительное унижение советской системы пролетарской диктатуры ("Огни св. Доминика")». И ополчался против писателя не легковесный рапповский журнальчик, а солидный литературный ежемесячник «Красная новь». На его страницах критик А. В. Ефремин излагал список черных злодеяний: «Неверие в революцию полное и безоговорочное, скептицизм сквозной и настойчивый, уход от действительности, крайний индивидуализм, ярко враждебное отношение к марксистско-ленинскому мировоззрению, оправдание всякой "ереси", всякого протеста во имя протеста, отрицательное отношение к

факторам классовой борьбы — вот круг идей, в которых вращается Замятин. Выброшенный центробежной силой за пределы революции, он силою вещей оказывается в лагере врага, в стане буржуазии. Нынче настали решительные дни: каждый должен заглянуть внутрь себя и сказать безотменно последнее свое слово, а Замятину придется сказать это слово громче и отчетливее, чем многим другим» (*Ефремин* 1930: 235). Чем не миссия инквизитора? Под пунктами обвинения с радостью подписался бы «чекист» средневековья де Мунебрага — да только кое-какие из этих пунктов ему и в голову придти еще не могли.

Дознание проводилось за два года до эмиграции Замятина и, наверняка, эмиграцию готовяло. Но какова ирония судьбы! Поза прокурорской непогрешимости ничуть не защитила самих обличителей. И Машбиц-Веров, и Ефремин оказались среди первых жертв кровавого сталинского террора 1930-х годов.

В контексте не одного лишь романа «Мы», но и в согласованной связи со всем драматургическим циклом о судьбах культуры раскрываются идеи Замятина об инквизиторских посягательствах на свободу личности, веры, совести, на право дышать и думать самостоятельно. Окружающая жизнь, чем дальше, тем больше умудрялась превзойти самые мрачные антиутопии. Писатель поневоле задумывался о собственной участи в этой стране...

Т. Д. Исмагулова
С.-Петербург

**Евгений Замятин на сцене театра
русской эмиграции
«Общество Почетных Звонарей» и «Блоха»
в Театре Русской Драмы г. Риги**

ЗАМЯТИН — Родился в «Уездном», но
может попасть на «На кулички»,
если «Мы» покажемся на свет.
(Astico 1925)

Н. С. Лесков: Загробный голос мой невяnten,
Печален стариковский стих:
Ты отвалил бы мне, Замятин,
Хоть четверть авторских своих!
(Флит 1926)

В своей «Автобиографии», открывающей его собрание сочинений 1929 года, Евгений Замятин отметил: «В 1925 году — измена литературе: театр, пьесы "Блоха" и "Общество Почетных Звонарей". "Блоха" была показана в первый раз в МХАТЕ 2-м в феврале 1925 года, "Общество Почетных Звонарей" — в б. Михайловском театре в Ленинграде в ноябре 1925 года» (Замятин 1990: 37 — 38). Автор ошибся или слукавил. Впервые его пьеса «Общество Почетных Звонарей» прошла 24 сентября 1925 года на сцене Театра Русской Драмы в г. Риге, в театре русской эмиграции. И прошла с большим успехом, в отличие от упоминавшейся Замятиным постановки в ленинградском Актатеатре (режиссер — Сергей Радлов).

Пьеса «Общество Почетных Звонарей» — инсценировка повести самого Замятина «Островитяне» (напечатана в альманахе «Скифы» в 1918 г.). Как и у Михаила Булгакова, один из первых драматических опытов — инсценировка собственной прозы. Но проходила она, кажется, без непосредственного вмешательства театра, хотя результат, как и в случае с «Днями

Турбиных», существенно отличается от своего прозаического предка.

«Трагикомедия» Замятина — двойная стилизация: проекция на театр как сатирической комедии Оскара Уайльда, так и его трагической биографии. «Пьеса начинается как легкомысленнейшая комедия, почти как фарс, и заканчивается как тяжелая, гнетущая драма — совсем трагически.

Этот переход удивляет своей плавностью, совершенно виртуозным блеском» (Кузнецов 1925).

Замятин построил экстравагантный, гротесковый сюжет, завершив его неожиданным убийством и казнью, почти по схеме «Баллады о Редингтонской тюрьме» О. Уайльда — «убил возлюбленную он и потому казнен». В пьесе герой убивает не возлюбленную, а соперника, будучи в состоянии шока, почти случайно: «Я отдал ему ручку — и, понимаете, он засмеялся... я убил мистера О'Келли, адвоката» (Замятин 1925). А затем следует жуткая сцена ожидания казни. «В ней налицо <...> волнующий <...> момент ожидания. Одна пауза рассчитана прямо мастерски» (Д. М. 1925). Так же, как в «Балладе» Уайльда, в пьесе Замятина действие последней картины происходит накануне казни героя. В повести «Островитяне» Замятин упомянул имя О. Уайльда: «Да, в сущности, Уайльд тоже был некрасив, но он подчеркивал некрасивое — и все верили, что это красиво <...>. Говорить в обществе об Уайльде!» (Замятин 1990: 276–277). В тексте пьесы Замятин опустил это имя, иначе сопоставление вышло бы слишком прямолинейным. Вместо изысканного мастера шокирующей комедии, в пьесе упоминается мастер бульварного романа — Арсэн Люпэн, которому подражает неутомимый член Общества Почетных Звонарей мистер Мак-Интош. А завершает действие появление в пьесе фигуры, почти символической, еще одного Мастера, Хозяина смерти, так называет Замятин в пьесе палача.

Как же восприняли причудливую замятинскую стилизацию в 1925 году — в латвийской русской эмиграции и в советской России?

Практически все рецензии, появившиеся в Ленинграде начинаются с сетований на чуждость современному зрителю темы пьесы. «Если вам попадетсЯ книжка, в которой рассказана будет (вернее, набросана в поверхностных легких тонах) история случайной любви английского обедневшего аристократа к артисточке «вариэтэ», история случайной измены этой артисточки с адвокатом, убийства адвоката обманутым мужем, казни убийцы и драмы любившей убийцу жены викария. Если история эта развернута на сером фоне мещанского общества лицемеров, ханжей, людей-автоматов, карикатур-

ных «почетных звонарей», — то весьма сомнительно, что вы (СССР, 1925 год) отнеслись к этой книжке с ЖИВЫМ ИНТЕРЕСОМ (выделено автором — *Т. И.*), чтобы она захватила вас, независимо от талантливости и культурности автора» (Д. М. 1925).

К советскому рецензенту, спрятавшемуся под инициалами, присоединился и будущий мэтр советской театроведческой науки Андриан Пиотровский: «Вот лучшее, неотразимейшее доказательство того, что пьесе, подчиненной только формальным заданиям, пьесе, высокомерно сторонящейся всяких ассоциаций с житейски волнующими зрителя событиями и фактами, нечего делать на нашей сцене. Избрав героями своими достаточно безразличных для зрителя английских мещан, Замятин построил своих «Звонарей» именно на таком формальном приеме» (*Пиотровский* 1925).

Не нашла сочувствия у рецензентов и предложенная театром идея «коллизии механизированных, полу-механизированных и живых людей», она показалась столь же «далекой от нашего сегодня». «О какой, помилуйте, угрозе "механизации людей" можем мы толковать, когда у нас "17-й номер" настолько, увы, не "механизирован", что по полчаса на остановке ждешь!». А самый главный недостаток в пьесе — это отсутствие положительного героя. «Кто Кемл? Симпатизировать ему или нет?» — вопрошал Пиотровский. А рецензент «Новой вечерней газеты» считал одной из причин неудачи спектакля и пьесы «неожиданное перемещение симпатий зрителя» (Д. М. 1925). Положительный герой и положительный пример — вот что было необходимо «новой драматургии, становящейся сейчас, под давлением аудитории, все более демократической» (*Пиотровский* 1925). Замятинская пьеса, конечно, положительного примера не давала.

Но не давала она также и отрицательного примера, который ожидали увидеть в замятинской пьесе некоторые эмигрантские журналисты. «Перенесение действия в Англию только литературный прием маскировки авторских намерений <...> то, что он выводит в "Звонарях", характерно для многих цивилизованных стран, а больше всего касается России» (*Гагалин* 1925)¹. «Тема пьесы Замятина <...> не из русской жизни. Что делать? Русские писатели, правильнее, писатели из СССР, вынуждены писать о другой жизни <...>. Труднее цензуре подкопаться. Авось пропустит!..И цензура пьесу нашего автора благосклонно пропустила. Пьеса вошла в репертуар столичных театров. Почему? Потому что она затрагивает столь ненавистное СССР английское общество.» (*Третьяков* 1925)². Конечно, Замятин не ставил цели — замаскировать

советское общество 20-х годов личиной чопорной Великобритании. «Это пьеса, трагующая вопрос общественной и личной морали» (Третьяков 1925), и только в этом общем плане затрагивающий советскую Россию, которая уже готова была отказаться от наследства морали как таковой. Ясно, что в стране, где начинал раскручиваться маховик репрессий, тема смертной казни, точнее, тема жестокости и несправедливости смертной казни, оказывалась пугающе неактуальной³. Стрелка на шкале ценности человеческой жизни стремительно шла вниз.

Нельзя сказать, что гуманистическая тема стала основной и в рижском спектакле. Театр захватило прежде всего новаторство самой пьесы, что позволило ему найти новые театральные средства, даже иной театральный язык⁴. «Замятин очень своеобразен по манере, стилю своего письма, <...> по новизне своих драматургических приемов. В этом отношении русский писатель <...> представитель <...> нового театра, порывающего с традициями натурализма. <...> Его пьеса <...>, картина, отраженная как бы в "кривом зеркале". Такой картине понадобилось дать и особую "рамку", т. е. форму, нашедшую себе выражение как в экспрессионистском языке пьесы, полном многозначительной недоговоренности, так и в структуре самой пьесы <...>, представляющей ряд картин.

Весьма понятно, что пьеса такого вида должна развиваться как ТРАГИКОМЕДИЯ и, как таковая, приближаться к ГРОТЕСКУ (выделено автором. — Т. И.). Гротеск есть умышленная утрировка природы, соединение предметов несоединяемых, настойчивое подчеркивание материально обыденной чувственности формы, следовательно, ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ или ПРЕУМЕНЬШЕНИЕ обычных человеческих, как внешних, так и внутренних качеств.

Характер пьесы <...> обяывает театр ставить ее не в формах чисто натуралистического театра. Пьеса должна иметь особый подход к себе, отвечающий ее внутренней и внешней структуре. Гротесковый характер пьесы, разумеется, должен отразиться и в ее постановке, как в отношении декораций, так и в мизансценах в связи с своеобразными приемами игры самих артистов. Вся постановка должна поэтому носить оттенок конструктивизма с некоторым налетом кубизма...» (Третьяков 1925).

Яснее всего особый стиль постановки прочитывался именно в работе художников (С. Антонов и Ю. Рыковский)⁵: «Декорации всех актов выдержаны в ломаной перспективе... Приятны все сочетания тонов, даже брошенная как бы случайно, ярко-зеленая афиша на спинке стула красочно

выделяется на матово-зеленом фоне декораций. Декорации очень красивы по тонам: и сверкающие треугольные падуги с названием пьесы, и комнаты и улицы... Мебель, сделанная также без соблюдения перспективы, забавный телефон и пишущие машины — все это очень подходит к заданию постановки» (*Гагалин* 1925). «Угаданы — и угаданы порой изумительно декорации. Взять хотя бы таинственный, жуткий уголок старой лондонской улицы в III акте с ее углами, фонарями, тупиками, улицу в IV акте с уходящими в даль голубоватыми сумеречными домами и кое-где освещенными окнами, ринг с его амфитеатром и живыми, хотя и нарисованными, лицами на заднем плане. Все это более, чем хорошо, почти чудесно» (*Асс* 1925)⁶.

Ставил спектакль актер и режиссер Юрий Яковлев, начавший свою театральную карьеру в Севастополе, игравший в Тифлисе, Ростове. В Киеве, в театре Синельникова, Яковлев впервые выступил как режиссер. Особенно интересно его участие там в марджановской постановке «Фуэнте Овехуна» (1919), которая и его подтолкнула к поиску новых театральных средств. С 1920 г. Яковлев — за границей, в Софии он работал главным режиссером болгарского национального театра, но вскоре перебрался в Ригу. В замятинском спектакле он выступил в роли наиболее гротескового персонажа, мистера Мак-Интоша, ведущего детективную интригу спектакля.

Режиссер собрал и превосходный актерский ансамбль. Главные роли, О'Келли и Диди, исполняли супруги Юрий де Бур и Екатерина Бунчук. Они вместе начинали в Харькове, служили в Петербурге, а на рижской сцене сыграли во всех трех спектаклях по Булгакову. Особенно выделяли рецензенты исполнение Бунчук и де Буром ролей Мадлены Бежар и Людовика XIV в «Комедиантах Господина» — булгаковском «Мольере».

«Комедианты Господина» в 1933 году в свой бенефис поставил (на три года опередив Московский Художественный театр) актер и режиссер Юрий Юровский, который в замятинской пьесе играл «самую тяжелую роль» Кембла. «Он должен был дать то тяжкодумие, на фоне которого и выступает так резко лицемерие остальных. Но усиленно подчеркивая свою "тракторность", "квадратность", он не дал обаяния, которое объяснило бы, что так влекло к нему и ту, и другую женщину. Он должен дать еще какую-то точку, может быть очень маленькую, но которая влила бы жизнь, свою прелесть и в "трактор"» (*Асс* 1925).

Даже небольшие роли пьесы исполнялись известными актерами. «Великолепная Жихарева в трудной роли мистрисс

Льюли (в пьесе — Дьюли — Т. И.), сумевшая слить трагедию с комедией так, чтобы в каждый момент вы чувствовали, где комедия растворяется и исчезает» (Асс 1925). (В репертуаре Е. Жихаревой была блестящая работа — роль Настасьи Филипповны в инсценировке по Достоевскому). Мужа героини — Викария Льюли играл старейший актер театра И. Булатов, который показал в роли «бесподобный грим и хорошую игру» (Асс 1925). Но все же главным успехом спектакля был успех режиссера. «Сама постановка является лучшим свидетельством художественной выдумки и возможностей Ю. Яковлева, — писал латышский критик А. Пленсер. — Мне даже кажется, что три четверти впечатления надлежит отнести на счет постановки. Этой инсценировкой Русская Драма входит в число самых интересных явлений нашей театральной жизни» (Аноним 1925). «О постановке можно сказать самое лучшее, — отметил критик латышской газеты «Яун. Зиняс». — Она продумана и разработана в духе гротеска, отмеченного кубизмом. Сам характер пьесы требует новых выразительных средств, так как особенности типов и положений нуждаются в заостренной конструкции — чего художники Антонов и Рыковский отчасти и добились оригинальными своими костюмами и декорациями. Но главная заслуга, конечно, принадлежит руководителю постановки — режиссеру Ю. Яковлеву» (Аноним 1925).

Через 6 лет, навсегда покидая Россию, Замятин с женой проехал через Ригу, направляясь в Америку. Его спектакли на русской сцене в Риге уже не шли, но с коллективом театра Замятин встретился, более того, заявил о своем желании «посетить спектакль Русской Драмы и посмотреть новинку русского театрального сезона — пьесу "Кибицер-клуб"» (Аноним 1931). Этот спектакль по пьесе Сверлинга и Рабинзона «Биржевик» поставил (и сыграл в нем заглавную роль) опять Юрий Яковлев. «Надо всем — Яковлев, писал в рецензии на эту постановку тот же Асс (Лев Максим), — в удивительно сделанной им роли Кибицера, доброй, бездумной, суетливой птахи, которая живет только общим оживлением и чирикает сама не зная что. Кибицер Лазарь всегда около чужой игры, чужого ажиотажа, но он даже не умеет подбирать крох, падающих у чужого стола. Одна из милых нелогичностей пьесы и вместе с тем наиболее в ней комичное, что умный делец Ливингстон (Булатов) именно в нем видит человека, способного взять на себя руководство настоящей большой биржевой операцией» (Асс 1931).

Таким образом, через 6 лет драматург наблюдал другую интригу, затеянную Ливингстоном — Булатовым, бывшим

викарием Льюли, через Кибицера — Яковлева, бывшего неутомимого почетного члена Общества Звонарей, Мак-Интоша. Может быть, это был отголосок замятинской пьесы, сыгранный на той же сцене, теми же актерами.

Это тем более было интересно автору, поскольку он собирался поставить в Америке свои пьесы, «из которых "Блоха" и "Общество Почетных Звонарей" уже переведены на английский» (*Оречкин* 1931)⁷. Замятин оставил за спиной опыт спектакля б. Михайловского театра с известными актерами Александринской сцены, но этот негативный опыт вряд ли мог помочь драматургу. Если в Риге его пьеса была воспринята как новаторская, язык ее как «многозначный»: «"Звонарей" нельзя понимать буквально, а нужно их расшифровать, нужно за внешним сложным действием увидеть простые пружины его смысла» (*Гагалин* 1925), — то в рецензиях на ленинградский спектакль критики неожиданно сетуют на его «затянутость», пеняют на излишнюю «литературность» пьесы: «То, что в чтении радовало тонкостью переходов, блестящей парадоксальностью положений, на сцене оказалось дряблым, тягостным, невнятным» (*Пиотровский* 1925). «Режиссеру, постановщику здесь действительно делать нечего: это беллетристика, а не пьеса — это литература, но не театр» (*Кузнецов* 1925).

Возможно, только в одном ленинградский спектакль превосходил рижский: в исполнении роли главного героя, Кембла. Эту роль здесь играл знаменитый Ю. М. Юрьев, «в течение полувека олицетворявший традиции, культуру, наконец самый облик города» (*Альтшуллер* 1985: 171). Он придал своему герою то самое обаяние, которого недоставало образу рижанина Юрия Юровского: «Ю. М. Юрьев облек Кембла в одежду неподкупной честности и благородства и подарил ему обаятельнейшую, добрую улыбку» (*Д. М.* 1925). Трактовка Ю. Юрьева неожиданно сместила акцент спектакля, вызвав в памяти еще одно литературное имя, на этот раз российское — Достоевский. Как на Западе проблема смертной казни отчетливо связана с литературным и жизненным творчеством Оскара Уайльда («*De profundis*» и «*Баллада*»), так в России она связана прежде всего с именем Достоевского. «Наоборот, на стороне осмеянного автором, "механизированного" Кембла симпатии всего зрительного зала, хотя он и ходит с электрическим утюгом и убивает О'Келли» (*Д. М.* 1925), (ну просто Раскольников, привлекательный герой романа Достоевского, который ходит с топором и убивает старуху-процентщицу). Более развернутую характеристику этой роли можно найти в другой рецензии: «Ю. М. Юрьев выступил в характерной роли

несколько несурзадного англичанина, очень интересно и искусно нарисован этот тип почти исключительно ритмом речи (разрядка автора. — *Т. И.*) Характер британца, повадка и говор англо-сакса оказались воссозданными без акцентирований или каких-либо типических интонаций — путем отчетливейшей, образнейшей ритмической читки» (*Кузнецов 1925*). И даже Пиотровский, решительно заявивший о «неудаче», которая «должна послужить предостережением» всего спектакля, оговаривается: «Играть же «Звонарей» можно либо так, как это сделал Юрьев в роли механизированного мизантропа Кембла, т. е. с очень большой серьезностью и тонкостью, но с риском еще более удалить спектакль от аудитории...» (*Пиотровский 1925*). О других исполнителях отзывы противоречивы. Рецензент «Новой вечерней газеты» считал весь актерский состав удачным на редкость, Вольф-Израель (*Диди — Т. И.*), Стрешнева, Юрьев, Малютин, Вивьен (*О'Келли — Т. И.*) и Киселев играли так, что выделить кого-нибудь почти невозможно» (*Д. М. 1925*). Пиотровский, напротив, считал, что Вольф и Вивьен так «игранули», что «лучше было этого не делать» (*Пиотровский 1925*). Рецензент же «Красной газеты» других исполнителей, кроме Юрьева, просто не заметил (*Кузнецов 1925*).

Но из ленинградского спектакля выпали не только исполнители. Куда-то исчез художник, который составлял славу и гордость рижской театральной работы, его имени нет ни в одной программке. И даже «Сергей Радлов, ставивший "Почетных звонарей", не дал своей фамилии на афишу. Благоразумно и предусмотрительно...» (*Кузнецов 1925*). Отвечали за сценическую неудачу автор пьесы — Евгений Замятин и сочинитель музыки — Михаил Кузмин, собрат режиссера по группе «эмоционалистов».

Но и у этого спектакля, как и у рижского, существовало некое театральное продолжение. Если «Кибицер-клуб» разыгрывал на новом витке детективную коллизию «Общества Почетных Звонарей», то на ленинградской сцене два года спустя Сергей Радлов поставил ее мелодраматическую, центральную коллизию. С тем же основным актерским составом режиссер создал «Отелло» Шекспира: бывший Кембл — Юрьев — Отелло, бывшая Диди — Вольф-Израель — Дездемона, бывший О'Келли — Вивьен — Яго. Впрочем, судьба самого Сергея Радлова в конце оказалась связанной с Ригой: «Освобожденный из ГУЛАГа С. Радлов приехал в Латвию <...>. Уже его первая постановка — "Король Лир" В. Шекспира с Ю. Юровским (Кембл в "Обществе Почетных Звонарей" — *Т. И.*) в главной роли имела широкий резонанс» (*Се-*

галь 1994: 47). С. Радлов оставался главным режиссером Театра Русской Драмы в Риге до самой своей смерти в 1958 г.

Постановка «Блохи» Евг. Замятина по Лескову в Театре Русской Драмы в Риге последовала за московской и ленинградской. Премьера ее состоялась 4 января 1927 года, и, разумеется, создатели спектакля не могли не оглядываться на успешные, даже знаменитые создания А. Дикого и Н. Монахова в Москве и в Ленинграде. Предполагается, что они достаточно известны, я не стану останавливаться на них подробно, касаясь их только при сопоставлении с рижским спектаклем.

В отличие от «Общества Почетных Звонарей», «Блоху» Замятин писал по прямому заказу Первой Студии МХАТ, и вмешательство театра в этом случае было гораздо значительней. Если, попросив Замятина написать пьесу по собственной повести, В. П. Ключарев, ответственный за репертуар Студии, позволял себе только намеки и жалобы: «Сейчас у Студии как раз острее, чем когда-либо, ощущается нехватка пьес для нового репертуара, и самое бы время появиться "Островитянам"» (Ключарев 1976: 328), то для «Блохи» театр предлагал драматургу нужную схему (Дикий 1976: 332–336), настаивая, что пьеса должна быть о «судьбе русского гения», о смерти «русского гения, как умирают, гибнут русские таланты. Подзаборная смерть» (Дикий 1976: 334).

От драматурга требовали создать вариант живучего советского мифа, которым была пропитана вся жизнь советского человека от школьных лет: гений, затравленный царской властью. Несколько лет спустя того же добивался Станиславский от Булгакова в «Мольере» — дайте нам «судьбу гения»: театру чрезвычайно мешала тема Мойры, роковое кровосмешение, от которого драматург не желал отказываться. Долгое время именно в плоскости этого мифа трактовалась судьба Пушкина, а биографии остальных русских писателей просто подкраивались под него.

Замятин же настаивал — и настоял — на собственной трактовке сюжета: «Основное в (будущей) пьесе — не торжество русского гения (как Вы меня поняли) и не судьба русского гения (как Вы понимаете "Левшу"), а русская сказка.... И только как сказку — с неправдоподобиями, противоречиями, анахронизмами — только так и можно разрабатывать этот сюжет» (Замятин 1976: 336).

Нужно отдать должное Первой Студии, которая не стала настаивать на своей трактовке, а с немалым мастерством воплотила замятинское детище. Но интересно, что более всего импонировал театру и критике в Москве и Ленинграде балаган «Блохи» как таковой: так сказать, итальянский элемент

замятинской версии: «три скомороха — гоццевские Панталоне, Тарталья и Бригелла» (*Замятин* 1976: 336), то, что П. Марков называл «лубочной Турандот с многочисленными вариациями» (*Марков* 1925).

А вот для русской эмиграции определяющим оказался именно национальный элемент замятинской комедии. Русскому драматическому театру в Риге было непросто включить в свой репертуар пьесу, которая «прочно стоит в репертуаре театров в России и имеет там крупнейший успех» (*Ганфман* 1927)⁸, в ней находили «некий отпечаток среды и времени» (*Ганфман* 1927), «от этой московской "Блохи" местами, как псиной, несет советчиной» (*Клопотовский* 1927)⁹, но все испугало в глазах эмигрантской критики то, что «Замятин по своей идеологии <...> глубоко национален <...>. Самая тема <...> привлекла Замятина несомненно потому, что в ОБРАЗЕ ЛЕВШИ, В ЕГО НУТРЕ ТАК МНОГО ПОДЛИННО РУССКОГО, НАЦИОНАЛЬНОГО, ЭТОТ ОБРАЗ САМОЕ ГЛАВНОЕ В ПЬЕСЕ (выделено автором — Т. И.)» (*Ганфман* 1927).

И хотя дело обстояло как раз наоборот, подобные пассажи скорее напоминали трактовку А. Дикого, любопытно, что Замятин (как и Булгаков в «Днях Турбиных») предстает здесь провозвестником некоей темы державности, национальной темы, которая пробьется в идеологию страны Советов к 1930-м годам, но в 20-е годы была запретной и осуждаемой. «Любовь к "РАСЕЕ" (выделено автором — Т. И.), любовь стихийная, любование талантами... ее гордость — ведь все это темы ЗАПРЕТНЫЕ (выделено автором — Т. И.), недопустимые в царстве Интернационала. И когда Левша в городе Лондоне томится тоской по родной земле, когда он по возвращении туда жадно целует эту родную землю "Рассею", восторг советских зрителей в стране, где уничтожено самое имя России и заменено нелепыми литеррами, имеет СОВЕРШЕННО ОСОБЫЙ СМЫСЛ И ЗНАЧЕНИЕ (выделено автором — Т. И.)» (*Ганфман* 1927).

Но споры в зрительном зале Театра Русской Драмы возникали не только между поклонниками спектакля и теми, кто считал пьесу чересчур советской, но и со строгими почитателями Лескова. «Конечно, если бы вчера в театре был Лесков, — уверял критик, — он встал и ушел бы с первой картины замятинской переделки» (*Клопотовский* 1927). Но театр сумел убедить зрителя «забыть сказание Лескова» (*Клопотовский* 1927) и «просто наслаждаться необычным зрелищем ожившего русского лубка» (*Оречкин* 1927).

Необычность спектакля была и в том, что он шел в бенефис художников Театра С. Н. Антонова и Ю. Г. Рыков-

ского. Именно они, «театральные невидимки» (*Индекс* 1927), настояли на постановке и выдержали самую трудную конкуренцию — с художником спектаклей в обеих российских столицах — Б. М. Кустодиевым.

Разница в художественном решении спектаклей российских и эмигрантского все же была. Если Кустодиев давал в декорациях смесь «французского с нижегородским, что должно быть (по мнению автора — Т. И.) везде в пьесе» (*Замятин* 1976: 350), то оформление рижского спектакля возникло на волне ностальгических настроений ее аудитории и было принципиально «русским». «Декорации Антонова и Рыковского, любой аксессуар, любой костюм — все полно светлой порхающей красочности русского лубка, в котором так странно и так ярко оживает всегда несуразно-пестрая Расеюща... Много веселой доброты в таланте Антонова и Рыковского, а веселая доброта по преимуществу знак русского таланта» (*Клоповский* 1927).

Художественный облик спектакля вызывал восхищение зрителей с первых минут действия. «Едва раздвинулся внешний занавес, и перед зрительным залом предстал занавес внутренний, скрывающий "действие о блохе", поставленное "удивительными людьми — халдеями", — как в зале раздались рукоплескания, затянувшие на несколько минут начало спектакля: яркая красочная декорация <...> привела публику в восторг» (*Оречкин* 1927). «Трудно не поддаться обаянию ярких, оригинальных декораций Антонова и Рыковского» (*Ганфман* 1927) — сообщала другая рецензия. И даже те зрители, которые «видели "Блоху" в московском Художественном и в Большом Драматическом театрах <...> утверждали, что общий фон, в котором Антонов и Рыковский показали "Блоху" в Риге, не уступает красочно-заразительному фону кустодиевских декораций и костюмов» (*Оречкин* 1927).

В таком спектакле декорация вполне могла заслонить актеров, но опасности этой он избежал: «артисты не были сокрыты силой красок палитры Антонова и Рыковского. Наоборот, они, в своих стильных костюмах только выделялись на ярком фоне этих декораций» (*Оречкин* 1927). И художники, и режиссер Р. Унгерн, поставивший впоследствии три булгаковских спектакля на той же сцене, были в основном чрезвычайно близки к замятинскому замыслу. «На сцене просто идет "некая халдейская ярмарочная комедь", многосветлая, ярко-красочная, как ковровый платок, пронизанный солнцем, широкая, привольная, с пеньем гармошек, с бабами-огнями, лузгающими подсолнухи, с раешником, чудесами, чертом в стуле, громом и молнией, с англиканскими человеками и

прочая и прочая, лубочное масленичное представление, великолепный российский лубок, вроде <...> царя Берендея <...>.

И если можете вы забыть Лескова, станет вам на чудесном спектакле так хорошо, как на летней деревенской свадьбе, а то на ярмарке под Престольную в народном балагане» (*Клопотовский* 1927).

Знаменательно, что критики выделяли в российских и рижском спектаклях разных персонажей. В «лубочной "Турандот"» восхищались Платовым, а прежде всего — халдеями: «За игрой Бирман именно и ощущается глубина воздействия балагана, жуть лицедейской души, потерявшей человеческое, чтобы обрести актерское. Три образа ее халдейки: 1) карлик-фрейлина, 2) Машка, 3) аглицкая мисс — не только четки, не только мастерски сделаны, но, что в тысячу раз важнее, они глубоки, от них, подчас, вдруг страшно делается...» (*Марголин* 1925). В рижском же спектакле, в соответствии с особо акцентированной национальной концепцией, выделяли прежде всего Левшу, в исполнении молодого артиста К. Токаревича¹⁰, который «оказался исключительным по яркости исполнителем. Это настоящий Левша, вскрывающий смысл и значение пьесы» (*Ганфман* 1925). В образе своем он замечателен по широкой живописи, по умному и тонкому такту правдоподобия» (*Клопотовский* 1927).

Особый успех выпал на долю Царя в блистательном исполнении Юрия де Бура (напомню, что в «Обществе Почетных Звонарей» он сыграл роль О'Келли). «Если вы можете вовсе забыть, что вот это желто-белое, жирное и визгливое чучело, с подсолнухом на клоунском колпаке — Де Бур, кстати сказать, в этой роли великолепен — что чучело это у Лескова благословенный Александр, и что все сказанное Лесковым в переделке этой вовсе не при чем, тогда будете вы светло, весело и хорошо смотреть это представление... В общем, черт его знает, — может быть, эта жирная скотина в дурацком колпаке с символом подсолнечной республики — на самом деле инкогнито, этакая, такая Эррия республиканская, а то некий там такой разжиревший сатрап из нынешнего Кремля» (*Клопотовский* 1925).

По той же логике центральное место в спектакле заняли положительный герой, национальный русский характер, — и его антипод, за которым опять так хотелось увидеть аллюзию, в которой, разумеется, Замятин не нуждался. Автор настаивал на идеальности своего произведения: «Главный комический элемент "Блохи" основан на противоречии между тем, что по смыслу должно бы было быть, и тем, что происходит на сцене...» (*Замятин* 1927).

Подводя итоги, нужно сказать, что Замятин для рижского русского театра был, прежде всего, современным автором, владеющим новым театральным языком. Со спектакля «Общество Почетных Звонарей» начался отсчет иного творческого периода его истории. Работая над постановкой, театр, в отличие от ленинградского, не испытывал давления демократизирующейся аудитории, он творил более свободно, и оказался одним из хранителей высокой русской театральной культуры, которая неотвратимо выветривалась под натиском политических бурь в Советской России.

Зато в работе над «Блохой» театр был захвачен острыми ностальгическими настроениями русских эмигрантских кругов, что проявилось в общем облике спектакля «народной сказки», облеченной в литературно-художественные формы, но вместе с тем сохраняющей весь подлинный народный колорит примитивной фантазии русского эпоса» (Аноним 1927). Если «Общество Почетных Звонарей» получилось более английским, европейским, чем в России, то «Блоха», напротив, более «русской», из нее исчезли черты «итальянской комедии».

Успешно создав в замятинских спектаклях новый театральный язык, Театр Русской Драмы продолжал интересоваться новыми драматическими произведениями писателя. «Из газет я узнал, что Вы написали новую пьесу — "Город Глухов". Не найдете ли возможность прислать нам экземпляр?» — обращался к Замятину директор товарищества «Театр Русской Драмы» А. И. Гришин (Гришин. Письмо)

За рамками статьи оказался, к сожалению, сюжет о том, как попали пьесы Замятина в Ригу. Об этом, как и в случае с М. Булгаковым, можно только строить гипотезы. Возможно, человеком, протезировавшим Замятину в Риге, а Театру Русской Драмы у Замятина был Константин Николаевич Незлобин, антрепренер, режиссер, актер, владелец дореволюционной русской антрепризы в латвийской столице. В 1920-м году у него сохранилось театральное предприятие в Москве. Замятин писал жене 20 июня 1921 года: «Заварил дело с пьесой (первый драматический опыт писателя — «Огни святого Доминика» — Т. И.): делаю попытку устроить ее к Незлобину» (Замятин 1990: 98). А уже в марте 1925 года «Жизнь искусства» в разделе «Телеграммы» сообщала: «Рига. К. Н. Незлобин, после переезда из Ревеля поставил в Камерном театре пьесы: "Измена", "За монастырской стеной". Ныне он вступил в труппу на положении артиста» (Аноним 1925б). Напомню, что в августе-сентябре того же года должны были начаться репетиции «Общества Почетных Звонарей». Сам Незлобин не

решился бы ставить модернистскую пьесу — его пристрастием были добротные старые произведения, вроде упомянутой «Измены» Сумбатова-Южина, поэтому логично было предложить ее для постановки Юрию Яковлеву, который со своей задачей успешно справился. Вероятно, сюжет этот прояснит будущее и дальнейшие архивные разыскания.

Примечания

¹ Гадалин Василий Владимирович (наст. фам. — Васильев) (1890 — ?). Родом из Петербурга. Начал печататься в 1907 г. в «Петербургской газете». В Риге основал книжную лавку писателей и возглавил русское отделение издательства «Литература».

² Третьяков Виктор Васильевич (1908 — 1961). Окончил Киевскую гимназию и Петербургский университет (филологический факультет), занимался в Академии Художеств. Печатался в петербургских газетах («Свободные мысли» и др.). Был членом студии Н. С. Гумилева. С 1920 г. в Латвии. Автор статей о творчестве Е. Замятина.

³ В 1924 — 1925 гг. в Ленинграде шли судебные процессы, послужившие материалом М. Булгакову для создания «Зойкиной квартиры» (см.: *Золотоносов* 1994). 7 мая 1926 г. на квартире у Булгакова был произведен обыск, представителями ОГПУ отобраны рукописи и дневник.

⁴ Театр Русской Драмы в Риге не был обычным эмигрантским театром. Он явился продолжением дореволюционной незлобинской антрепризы, сохранил систему бенефисов и по традиции ставил спектакли в основном в добротной реалистической манере. Замятинские спектакли «Общество Почетных Звонарей» и «Блоха» (1927 г.) знаменовали наступление другого творческого этапа театра, поиск «новых театральных приемов».

⁵ Второй замятинский спектакль — «Блоха» — был поставлен в 1927 г. в бенефис обоих художников и явился их большим успехом.

⁶ Лев Максим (псевд., наст. фам. Асс Максим Михайлович) (1874 — 1941?). Родом из Петербурга. В 1910 — 1917 гг. сотрудничал во многих столичных изданиях («Солнце России» и др.). В Риге — сотрудник газеты «Сегодня», автор многих литературных и театральных публикаций. Погиб в рижском гетто.

⁷ Оречкин Борис Семенович (1888-1941?). Родился на юге России. Сотрудничал в «Биржевых ведомостях», «Одесских новостях» и пр. С 1920 г. в Берлине, редактировал журналы «Русский эмигрант» и «Русское эхо». Зав. информационным отделом газеты «Руль». С 1926 г. член редколлегии «Сегодня». Погиб в Литве или в Германии.

⁸ Ганфман Максим Ипполитович (1872 — 1934). Родился в Литве, учился на юридическом факультете Петербургского Университета, после ареста и высылки закончил Казанский университет. Адвокат. С 1906 г. опубликовал много статей в столичной прессе («Речь» и др. изд.). В 1921 г. через Литву переехал в Ригу. С 1922 г. до смерти — главный редактор газеты «Сегодня».

⁹ Клопотовский Владимир Владимирович (1883 — 1944). Родом из Петербурга. Печатался во многих изданиях Одессы и Петербурга. В

эмиграции сотрудничал в газетах: «Русское дело» (Прага) и «Руль» (Берлин). С 1928 г. в Риге. Более всего известен под псевдонимом ЛЕРИ. Автор скетчей, пародий, театральных обзоров, рецензий.

¹⁰ В том же сезоне К. Токаржевич сыграл роль Николки Турбина в пьесе М. Булгакова.

М. Ю. Любимова
С.-Петербург

О законе художественной экономии, фабуле и новых концах...

Е. Замятин — сценарист французского фильма «На дне»

Известно, что Антон Павлович Чехов, работая над комедией «Потсигар» и мучительно придумывая подходящий финал, в письме (4 июня 1892 года) А. С. Суворину сокрушался: «Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет», и здесь же заметил: «Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру» (Чехов 1914: 79).

Известно также, что получив от М. Горького окончательную редакцию пьесы «На дне», Чехов написал автору (29 июля 1902 года): «Она нова и несомненно хороша. Второй акт очень хорош, это самый лучший, самый сильный, и я, когда читал его, особенно конец, то чуть не подпрыгивал от удовольствия. Настроение мрачное, тяжкое <...>».

Из IV акта Вы увели самых интересных действующих лиц (кроме актера)¹ и глядите теперь, чтобы чего-нибудь не вышло из этого. Этот акт может показаться скучным и ненужным, особенно если с уходом более сильных и интересных актеров останутся одни только средние. Смерть актера ужасна; Вы точно в ухо даете зрителю, ни с того ни с сего, не подготовив его. Почему барон попал в ночлежку, почему он есть барон — это тоже недостаточно ясно» (Чехов 1916: 236–237).

Из истории Московского Художественного театра мы знаем, что при постановке пьесы на сцене режиссура столкнулась с трудностями², в том числе и с теми, на которые прозорливо указывал Чехов. Преодоление уязвимых мест потребовало немалых усилий, и все же зрительский успех «На дне» был, в значительной мере, обеспечен новизной материала (как, впрочем, и успех многих других произведений М. Горького).

С еще большими трудностями столкнулся Е. Замятин. Ему в 1936 году французская кинематографическая фирма «Альбатрос»³ заказала сценарий для фильма «На дне», снимать который должен был режиссер Жан Ренуар⁴, добившийся большого успеха своей предыдущей работой — экранизацией «Мадам Бовари» Флобера.

Автор двух десятков сценариев и синопсисов, большинство из которых было написано на изветные литературные и исторические сюжеты⁵, Замятин переосмыслил пьесу⁶. Похоже, он принял при этом во внимание и замечания А. П. Чехова, письма которого, как это нами установлено, он внимательно читал, будучи еще начинающим литератором⁷. При этом сценарист несомненно ориентировался и на собственные теоретические установки, сделанные с простотой, точностью, и, если можно так выразиться, прочностью, достойной универсальной инженерной мысли начала XX века.

Еще в начале 20-х годов в лекциях по «Технике художественной прозы», которые он читал в Доме Искусств в Петрограде молодым литераторам (в том числе «Серапионовым братьям»), Замятин формулировал, как обязательный и для драматических и прозаических произведений принцип — закон единства действующих лиц: «Одни и те же — или может быть одно и тоже главное действующее лицо должно проходить через все произведение <...>, случайные, эпизодические лица являются недостатками произведения: это нарушает его архитектурную стройность» (Замятин 1988: 395). Другой, выведенный Замятиным тогда же «закон эмоциональной экономии» исходил из того, что «у человека после сильных ощущений — получается реакция, утомление и эмоциональная восприимчивость понижается», и требовал введения «интермедий» («роздыхов, понижений»), которые периодически сменяли бы эмоциональные подъемы. Один из способов создания таких «понижений» — эпизодические вставки, не связанные или мало связанные с фабулой. Для соблюдения «закона эмоциональной экономии», по Замятину, можно использовать прием переплетающейся фабулы: при этом главные персонажи, связанные между собой, все время проходят параллельно (Замятин 1988: 396–397).

Особое внимание Замятин уделил фабульной изобразительности, считая одним из недостатков, свойственных большинству русских писателей, — бедность фабулы, интриги. По его мнению, многие, занимаясь «усовершенствованием формы, языка, углублением психологических деталей, разработкой общественных вопросов», забывали о фабуле (Замятин 1988: 398).

Среди мастеров фабулы в поле зрения Замятина — Толстой, Достоевский, Лесков, Б.Маркевич, Дюма, Мопассан, Флобер, Бурже, Конан-Дойль, Уэллс, Генрих Манн.

Актуальность развития сюжетной стороны произведения Замятин объяснял двумя причинами. Во-первых, сменой читательской аудитории: на смену интеллигенту, способному «подчас удовлетвориться эстетическими ощущениями формы произведения, хотя бы развитой в ущерб фабуле», пришел новый читатель, «более примитивный», нуждающийся в более интересной фабуле. Второе обстоятельство психологического характера: «жизнь стала так богата событиями, так неожиданна, так фантастична, что у читателей вырабатывается невольно иной масштаб ощущений, иные требования к произведениям художественного слова: произведения эти не должны уступать жизни, не должны быть беднее ее» (Замятин 1988: 398–399).

Приступая к работе над сценарием, Замятин уже хорошо ориентировался в современной кинопродукции. Он отмечал, что в фильмах 30-х годов господствовало два направления. Первое — «жидкий» фильм (средний европейский или американский бездушный, развлекательный фильм). Второе — фильм, «нафаршированный до отказа идеями» (тенденциозно-пропагандистские фильмы гитлеровской Германии и Советской России). Отвергая и первое, и второе направления, Замятин предпочел работать над сценариями для такого кино, которое должно было будоражить фантазию зрителя, заставить работать его мозг, постоянно тревожить пламя его воображения» (Замятин 1990б: 189–193).

В архиве Замятина в Колумбийском университете⁸ сохранилось два текста сценария «На дне». Оба — рукописные (автографы Замятина синими чернилами и карандашом), написанные по-русски (некоторые слова и выражения переведены на французский язык). Первый — полный, озаглавлен — «На дне», на 38 листах; на первом листе — штамп кинофирмы «Альбатрос». Второй, с названием «Les bas fonds», на 18 листах, представляет собой краткое изложение сценария.

Сопоставление полного текста с пьесой Горького позволяет утверждать, что Замятин, сохранив главных персонажей и некоторые сюжетные ходы, кардинально переработал пьесу. Главными действующими лицами сценария стали Васька Пепел и Барон.

В первых эпизодах Пепел, спасаясь от погони полиции после очередного «ночного похода», встречает на улице Луку и помогает ему устроиться в ночлежке. Пепел готовится к новому «делу», после которого он, обзаведясь деньгами, наде-

ется покинуть ночлежку. Василиса ждет успешного завершения этого дела, чтобы уйти вместе с ним. У Пепла — другие планы; он продолжает ухаживать за Наташей.

Параллельно автор заново выстраивает фабульную линию Барона: тот проигрывает в клубе крупную сумму денег и должен погасить долг через два дня.

Пепел и Барон встречаются в квартире Барона, которую вор собирается ограбить⁹. Хозяин квартиры готовится покончить с собой и долго не может на это решиться. Увидев рядом человека с револьвером, он предлагает тому застрелить его. Он вор, а не убийца, — отвечает Пепел, — а прожить можно и без денег — ради них не следует прерывать свою жизнь. Барон провожает Пепла до выхода, пообещав не сообщать о его ночном визите в полицию. На улице городской и сыщик, подкарауливавшие Пепла, задерживают его.

На следующее утро Василиса узнает подробности ареста Пепла от Костылева, только что вернувшегося из города, при этом разговоре присутствует Наташа, которая тут же отправляется с передачей в участок. Вслед за ней спешит Василиса — Пепел сообщает ей о том, что Барон не сдержал своего слова и натравил на нее полицию. Василиса врывается в квартиру Барона с градом упреков, они вместе идут в участок, где Барон подтверждает, что найденный у Пепла портсигар — это его подарок. Пепла освобождают, Барон сообщает Пеплу, что не отказался от своего намерения уйти из жизни, и приглашает нового друга разделить с ним «последний» ужин в ресторане. Ужин заканчивается скандалом — друзей выгоняют на улицу.

Далее Замятин использует прием, который он называл «намеренным запутыванием фабулы». Автор намеками дает читателю (зрителю) посылки к ложному выводу о разрешении конфликта, а затем обрушивается на читателя действительным его разрешением. В эпизоде «на берегу реки» Барон, сняв пиджак, долго молча стоит у воды в нерешительности. Эту сцену прерывает эпизод в сарайчике во дворе ночлежки — у прикрытого простыней тела Актера горит восковая свеча, сидит Лука. Нагнувшись над покойником, он говорит: «А не плохой был человек!» И вновь Замятин возвращает действие на берег реки: видны уплывающая по течению шляпа Барона, лежащий на берегу его пиджак и выпавший из кармана раскрытый паспорт Барона. Создается впечатление, что он покончил с собой. Но в следующем эпизоде Барон стоит в очереди чернорабочих перед окошком в контору, оно захлопывается перед ним: прием рабочих в этот день уже закончен.

Наконец Барон находит разовую работу, но тут же проигрывает в карты заработанные деньги. Ему некуда податься, и

Пепел приводит его в ночлежку. Пепел устраивается на работу на заводе и строит планы новой жизни вместе с Наташей.

Замятин сохраняет горьковский мотив зависимости Костылева от Пепла — хозяин ночлежки скупает краденое у вора, — а также основные романтические коллизии: Василиса — Пепел, Наташа — Пепел, Костылев — Василиса, разрабатывает их сюжетно. Вместо полицейского Медведева, дяди Наташи и Василисы в сценарии возник Пристав — местное полицейское начальство. Пристав предупреждает Костылева, что полиции известны его связи с преступным миром и это дело замять нелегко. Перепуганный Костылев просит Пристава ему помочь и обещает его отблагодарить.

Василиса и Костылев, желая угодить Приставу, отправляют к нему Наташу под тем предлогом, что Пеплу грозит тюремный срок и нужно поговорить с полицейскими. Здесь, в квартире Пристава, ее растерзанную, защищающуюся от его притязаний, застаёт Пепел и с отвращением отворачивается от нее, успев, однако, поколотить Пристава.

Далее следует сцена драки между Пеплом и Костылевым, во время которой Василиса убивает мужа утюгом и убеждает всех, что это сделал Пепел. Полиция арестовывает Пепла.

Автор отказался от многих персонажей горьковской пьесы: Сатина, Бубнова, Клеща, Анны, Квашни, Кривого Зоба, Татарина¹⁰, — в сценарии остались «ночлежники без имен и речей», — но ввел дополнительного слугу Барона — Федора, фигуры полицейских, сыщика, игроков в клубе и некую даму — подругу Барона. Если Настя и Алешка (здесь он выступает не как слесарь, а как гармонист) сохранили свои сюжетные функции, то Актер и Лука — получили еще и дополнительные. Лука на протяжении сценария выступает в роли «вестника» — он рассказывает Актеру о замечательной лечебнице, где лечат от запоев; он спускается в подвал и шепотом сообщает Пеплу, что в прачечной Василиса сейчас убьет Наташу; он указывает Барону на настоящего убийцу Костылева. Новые эпизоды возникли в линии Актера — они психологически мотивировали его самоубийство. В первом — Актер заявляет Костылеву, что уходит в Москву: там есть замечательное учреждение, где лечат алкоголиков, и называет его адрес. В ответ Костылев смеется и объясняет Актеру, что это учреждение ему известно, — это сумасшедший дом, и там сидит его дядя. Потрясенный этим сообщением Актер повторяет: «Сумасшедший дом...» Актера поднимают на смех. Он, подавленный, уходит, чтобы выпить. Настя, оторвавшись от чтения, бросает Костылеву: «Ну и сволочь же ты! Зачем человека погубил?». В следующем эпизоде вновь возникает

фигура Актера — вдребезги пьяный, он декламирует роль и вымаливает у гармониста Алешки рюмку водки. Тот, издеваясь, требует от Актера полаять по-собачьи. Актер лает, получает рюмку, выпивает ее и со словами «Последняя!» — уходит.

Замятин нарушил присущий пьесе Горького закон единства места — действие всех четырех актов пьесы происходило в ночлежке и рядом с ней. В сценарии 78 эпизодов, и только в половине из них действие происходит в ночлежке, оно переносится на улицу, в клуб, в квартиру Барона, в ресторан, в полицейский участок, в тюремную камеру, в квартиру полицейского пристава, на берег реки, к строительной конторе.

Пьеса Горького заканчивалась сообщением Барона о смерти Актера и словами Сатина «Эх... испортил песню... дур-рак!» В финале замятинского сценария ночлежники под предводительством Барона врываются в участок, требуют освобождения Пепла и ареста Василисы. Пепел убеждает ночлежников разойтись: он убежден, что его скоро освободят. Далее следует сцена Наташи и Пепла — Наташа обещает ждать любимого. Пристав в коридоре подходит к Барону, лицо которого ему кого-то напоминает. Барон поясняет, где они встречались: «А ты мне один раз после бала у губернатора — пальто подавал...» Сценарий заканчивается словами: «Барон уходит. Пристав остается с раскрытым ртом».

Жесткая фабульная конструкция¹¹, «расчерченный план» оставили пространство для режиссера, последовательно развивавшего в своих фильмах направление «поэтического реализма». Некоторые эпизоды Замятин, вероятно, сознательно не разрабатывал, считая, что их развитие входит в задачи режиссера, декоратора, композитора¹², актеров. За эпизодом, в котором Барон с завистью и азартом наблюдает, как мальчишки играют в «орлянку», следует авторская запись: «Еще два-три enchainés¹³, показывающих путь дальнейшего «спуска» Барона» (то есть эпизоды, рисующие безуспешные попытки Барона добыть деньги).

После того, как сценарий был закончен, вспоминал Замятин, — «Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он удовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией его пьесы, что он ждет манускрипта.

Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл — с земли» (Замятин 1989: 358).

Режиссер фильма Жан Ренуар (он же вместе с Шарлем Спааком писал диалоги к сценарию) рассказал об этом не-

сколько иначе: «Наш сценарий сильно отличался от пьесы Горького. Мы послали сценарий писателю, чтобы получить его одобрение. Он ответил Каменке письмом, в котором высказывался за свободную адаптацию текста и полностью одобрял наш сценарий» (*Ренуар* 1981: 123).

2 октября 1936 года парижская газета «Последние новости» сообщила: «На днях, по окончании съемок, режиссер Ж. Ренуар приступил к монтажу горьковского "На дне"».

Режиссер не ставил своей целью точно воспроизвести на экране пьесу Горького, равно как не собирался переносить на экран процветавшую во многих западных фильмах «развесистую клюкву» из русской жизни. Он говорил: «Я не стремился создать "русский фильм", я хотел создать общечеловеческую драму <...>. Для того, чтобы лучше понять персонажей "На дне" и суметь их воссоздать в моем фильме, я подолгу бродил по окраинам Парижа. Именно там я нашел прообразы героев моего фильма <...> в полуразрушенных бараках, источенных червями, живет несколько сот фламандцев, французов, бельгийцев. Все это жертвы безработицы, люди, которых кризис выгнал с заводов, это было настоящее дно!» (цит. по: *Авенариус* 1938: 52).

Далее режиссер рассказывал о том, что в Вильневе-ля-Гаренн он нашел подлинный типаж для роли Барона. Им стал один китаец, «последний представитель парижской колонии желтокожих, бывшей когда-то очень многочисленной. Этот китаец держит себя с большим достоинством, гладко выбрит, носит безукоризненный пиджак черного цвета и полосатые брюки. Он стойчески переносит свои горести и каждый вечер слушает грамзаписи китайских песенок, напоминающих ему его родину» (цит. по: *Авенариус* 1938: 52 – 53).

Роль Пепла сыграл молодой Жан Габен. По свидетельству Ренуара, «Габен достигал вершин выразительности, когда ему не приходилось повышать голос. Актер громадного масштаба, он добивался величайших эффектов самыми простыми способами. Специально для него я придумал в фильме сцены, которые можно было сыграть шепотом <...>. Габен легким подрагиванием своего невозмутимого лица способен передать самые бурные чувства. Другому актеру пришлось бы вопить, чтобы добиться сходного эффекта. Жан <...> потрясал зритель, едва моргнув глазом» (*Ренуар* 1981: 123).

Так же, как когда-то внешность и манеры В. И. Качалова, назначенного на роль Барона в Московском Художественном театре, восполнили недостатки авторской характеристики персонажа и убедили зрителя, что этот ночлежник в прошлой жизни был настоящим Бароном, так и внешность

(утонченное нервное лицо и подвижные изящные руки) и безупречные манеры и умение носить костюм Луи Жюве, известного по театральной сцене и по многочисленным работам в кино, — соответствовали образу, созданному сценаристом.

Ключевой сценой фильма режиссер считал «сцену с улиткой». На берегу реки Барон и Пепел исповедуются друг другу. Влюбленный в Наташу Пепел рассказывает о своей надежде выбраться из ночлежки и увести с собой любимую женщину, разорвать нити, связывавшие его с темным прошлым. «Мой отец был вор, и я родился вором», — признается он. В ответ Барон кратко рассказывает историю своей жизни. В фильме во время рассказа Барон, заметив ползущую по травинке улитку, снимает ее и кладет ее себе на палец, улитка ползет по пальцу Жюве, а он продолжает свой рассказ. По свидетельству Ж. Ренуара эта сцена каждый раз «срабатывала» на просмотрах фильма «На дне»: «<...> зал расслаблялся. Чувствовалось, что все зрители увлеченно следят за движениями улитки. Барон становился для них близким человеком, и они, слушая его историю, отождествляли себя с Габеном» (Ренуар 1981:125).

Премьера фильма состоялась 1-го декабря 1936 года в кинотеатре «Regard»; 10 декабря был показан на экране кинематографа «Макс Линдер». После премьеры французская критика отмечала, что режиссер «сумел и на этот раз передать на экране литературное произведение, сохранив его дух и настроение» (Аноним 1936б); и высоко отозвались об актерских работах¹⁴, особенно выделяя Ж. Габена и Л. Жюве. Г. Адамович в рецензии на фильм подчеркнул стремление авторов «гуманизировать жестокую и беспощадную прозу жизни», «смягчив» ее, «окрасить в более светлые тона» (Адамович 1936).

Кинокритик Жорж Садуль писал: «<...> тема дала Ренуару возможность прекрасно выразить свою мысль. Ни один режиссер не имеет дара одухотворить произведение лучше его и создать типы, которые были бы столь живыми человеческими существами. Ренуар сумел создать в картине социальную реалистическую атмосферу... Не восстанавливая живописных подробностей, оставив в стороне все черты русской жизни, Ренуар сумел все же достигнуть истинного реализма. Фильм "На дне" — произведение, делающее честь французской культуре» (цит. по: Авенарцус 1938: 54)¹⁵.

Жюри премии Луи Делюка присудило работе Ренуара премию 1936 года за лучший фильм¹⁶.

Сравнение сценария «На дне» и фильма, снятого Ж. Ренуаром, доказывает, что фильм почти полностью соответствует замыслам сценариста.

Попытка Замятина соединить быт горьковской пьесы с новейшими исканиями в области сюжета и композиции, выстроить литературный материал в соответствии с законами, им самим сформулированными, как нам кажется, вполне удалась. Сравнение сценария и фильма, снятого Ж. Ренуаром (выдержав испытание временем, фильм и сегодня смотрится, как серьезная, высокохудожественная экранизация классики), доказывает, что фильм почти полностью соответствует замыслам сценариста¹⁷.

Примечания

¹ В четвертом акте нет Василисы, Наташи и Пепла.

² Об этом см.: *Соловьева* 1985: 31–47.

³ Продюсеры — Александр Каменка и Владимир Зедербаум (оба значатся в титрах фильма). О кинофирме «Альбатрос» и А. Каменке см.: *Ренуар* 1981: 122–123, *Баскаков* 1989: 90–92.

⁴ До фильма «На дне» Ж. Ренуар поставил девятнадцать кинокартин.

⁵ Среди них — «Пиковая дама», «Анна Каренина», «Тарас Бульба», «Стенька Разин», «Мазепа», «Великая любовь Гойи», «Царь в плену» (об Александре II и княгине Юрьевской) и др. См.: *Мальмстаг, Флейшман* 1987: 143–148. О сценариях Замятина см. также: *Баскаков* 1989, *Нусинова* 1995, *Туниманов* 1994.

⁶ В титрах фильма значится, что соавтором сценария является Жак Компанеец. На сохранившемся тексте сценария рядом с именем Замятина также стоит фамилия «Я. Компанеец». Нами пока не установлена степень его участия в создании сценария. «Основной сценарий был сделан, как уже об этом сообщалось, Е. Замятиным» — писала парижская газета «Последние новости» 2-го октября 1936 года. См. также: *Анненков* 1966: 276–277.

С пьесой «На дне» связан малоизвестный, но весьма примечательный факт биографии Замятина. 26 декабря 1927 года на вечере, устроенном Академией наук, Клубом научных работников и Союзом писателей по случаю 35-летия литературной деятельности М. Горького в зале Центрального дома работников просвещения в Ленинграде, были сыграны сцены из третьего акта горьковской пьесы. В них Замятин сыграл роль Барона; остальные роли исполнили: К. А. Федин (Васька Пепел), А. Д. Радлова (Василиса), А. П. Чапыгин (Костылев), А. Н. Толстой (Лука), П. Н. Медведев (Актер), Н. С. Тихонов (Татарин), М. Э. Козаков (Сатин), С. Я. Маршак (Бубнов), В. А. Каверин (Клещ) (*Леткова-Султанова* 1963: 270, *Аноним* 1927, *Примочкина* 1987: 160, *Горький, Летопись* 1959,3:562).

⁷ Это подтверждают два письма Е. Замятина к жене Людмиле Николаевне (урожд. Усовой) от 25 июля 1914 г. и 1-го апреля 1915 года (ОР РНБ. Ф. 292. № 7. Л. 16об., Л. 28). Письма А. П. Чехова выходили шестью томами в 1912–1916 г., первые три тома тогда же были переизданы (М., 1913–1915). Одно из писем А. Чехова Замятин цитирует в лекции «О сюжете и фабуле» (1920–21) (см.: *Замятин* 1988:

397). В начале 20-х годов жизнь и творчество Чехова стали предметом специальных исследований писателя: он готовит трехтомное издание избранных сочинений Чехова для издательства Э. И. Гржебина. В свет выходит только первый том — с его предисловием и примечаниями: в них Замятин обильно цитирует переписку Чехова разных лет (Чехов 1921: V — XXIII, 370 — 373). Так же, как Чехов в процитированном выше письме к А. С. Суворину отмечал отсутствие в современных ему пьесах новых финалов (Чехов 1914:79), так и Замятин 30 лет спустя в статье «О сегодняшнем и современном» (1924) заметил, что «плохие концовки» — это «всеобщая эпидемия» (Замятин 1989: 444).

⁸ Bakhmeteff archive of Russian and East European History and Culture. The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University (г. Нью-Йорк, США).

⁹ Этот сюжетный ход несколько напоминает фабулу рассказа О. Генри «Родственные души». В начале 20-х годов Замятин подготовил два издания рассказов О. Генри, написал к ним предисловие. См.: О. Генри 1923: 712; — О. Генри 1924: 18 — 22.

¹⁰ М. Горький признавал, что в его пьесе «много лишних людей и нет некоторых необходимых мыслей, а речь Сатина о человеке-правде бледна» (Горький 1954: 94).

¹¹ Замятин осознавал жесткость собственных художественных конструкций. В статье «Закулисы» (1930), раскрывая секреты своей творческой лаборатории, он заметил: «Незакоченных фраз, сцен, положений — позади я никогда не оставляю» (Замятин 1989:471).

¹² В создании фильма принимали участие: Жан Башле (оператор), Эжен Лурье (художник), Жан Вьенер (композитор).

¹³ enchaines — здесь: такого же рода (франц.)

¹⁴ Кроме Ж. Габена и Л. Жюве в фильме были заняты: Сюзи Прим (Василиса), Жюни Астор (Наташа), Робер Ле Виган (Актер), Габриэлло (полицейский), роль Костылева сыграл известный русский актер Владимир Соколов.

¹⁵ Два десятилетия спустя в своей книге «История киноискусства от его зарождения до наших дней» критик пересмотрел свою оценку и резко отрицательно отозвался об этой работе Ренуара: «Фильм "На дне" 1936, поставленный Ренуаром после фильма «Жизнь принадлежит нам» <...>, стоит несколько в стороне от генеральной темы творчества Ренуара и представляет собой малозначительное произведение» (Сагуль 1957: 270). Ср.: Базен 1995: 34 — 35.

¹⁶ 23 декабря 1936 года газета «Последние новости» сообщила: «Жюри премии Луи Делюка, состоящее из 23 кинематографических журналистов, премию 1936 года за самый лучший фильм 12-ю голосами присудило фильму "На дне"» Жана Ренуара. 9 голосов подано за фильм Марселя Карне «Женни» и 2 голоса за фильм Ренуара «Преступление Ланже». См. также: Аноним 1936.

¹⁷ Среди немногочисленных отступлений, сделанных режиссером, следует отметить следующие: в фильме, как и в пьесе Горького, действует Сатин, как эпизодическое лицо (в сценарии он отсутствует); сцена убийства Костылева смазана — создается ощущение, что не Василиса убивает мужа, а ночлежники коллективно забивают Костылева насмерть.

Выражаю глубокую признательность фонду «Культурная инициатива», предоставившему мне возможность ознакомиться с материалами Е. И. Замятина, хранящимися в Бахметевском архиве Отдела редких книг и рукописей Колумбийского университета г. Нью-Йорка (США), а также куратору этого архива Эллен Скаруффи за оказанную помощь.

Приложение

Г. Адамович

На дне

Если бы драму Горького ставили для экрана сторонники так называемого «фильмового театра», они, вероятно, мало что переделали бы в ней. Драма ведь очень сценична. В ней движение, напряжение, типы, — все, чего требует театр. Попадись «На дне» в руки Марселю Паньолю¹ или Саша Гитри², замысел Горького, вероятно, остался бы почти неизменным.

Фильм Ренуара — по сценарию Евг. Замятина — от Горького далек. Не только потому, что из горьковской симфонии как будто взяты лишь две отдельные мелодические линии — линии Васьки Пепла и Барона, — но и потому, что атмосфера драмы, дух, бытовой колорит ее до крайности «офранцужены». В конце концов, Пепел Жан Габэн обнимает Барона Жувэ и с неподражаемо-парижской, покровительственно-дружеской интонацией говорит ему:

— T'es un sorain!³ Совсем как в романах Карко⁴! Дно, которое нам показали, много больше похоже на декоративно-апашеский Монмартр, чем на жизнь и быт наших дореволюционных «босяков». Одна из самых типичных парижанок среди французских актрис, Сюзи Прим, играет русскую распутную и сварливую бабу — Василису. Играет по-своему прекрасно. Усталые, мутные глаза, взбитые на лбу сухие волосы, плечи, будто всегда озябшие, — образ ярок и жив! Но к Василисе он имеет приблизительно такое же отношение как, скажем, к Марии Стюарт или Даме с Камелиями.

Французы не в первый раз касаются русских тем. Порой они стремились даже усилить *couleur locale*⁵, — как было, например, в «Преступлении и наказании» Пьера Шеналья⁶. Здесь, наоборот, все направлено к тому, чтобы никакой экзотики зрители не почувствовали. Экзотика, очевидно, надела — или выходит из моды.

Барон и Васька Пепел заслоняют в фильме других участников драмы. Любовная история Пепла с Наташей становится,

по замытинскому сценарию, ее костяком, а Барону уделено столько внимания, что мы видим даже, как «дошел он до жизни такой»: как попал на дно. Оправданы или нет такие вольности с произведением, наполовину уже классическим, — вопрос, которого я сейчас касаться не буду. В наши дни переделывают и «Гамлета», не то, что «На дне». Но сам по себе сценарий очень искусен, да и весь фильм талантлив, — в особенности талантливо разыгран. Весь резонерский, морализирующий элемент, для Горького чрезвычайно существенный, исчез совершенно. Луки почти не слышно и не заметно! Сатин ступает в безличной компании костылевских постояльцев. Выступает лишь живописно-романтический фон драмы, — и на нем, главным образом, романтическая фигура Барона.

На афише имя Жана Габэна выделено крупными буквами, имя Жувэ — следует лишь за ним. Но в действительности, Жувэ, конечно, оттесняет всех других исполнителей на второй план, — хотя роль и не совсем подходит к его своеобразнейшему дарованию. Мне показалось, что в Барона он перевоплотился лишь «технически», — «нутро» же в его игре отсутствовало! Но техника Жувэ так богата и тонка, что дает полную иллюзию естественности, непринужденности. Поглядев на него на экране, почти невозможно представить себе затем другого Барона: облик врезывается в память. Жан Габэн играет не плохо, но неизмеримо более «ординарен» — в духе простодушных, грубоватых, молчаливых парней, которых ему часто приходится изображать. Хорош Соколов в роли старика Костылева. Что же касается Ле Вигана, играющего «актера», то он невзрачен настолько, что покойный Орленев мог бы показаться рядом с ним образцом уравновешенности⁷... Признаюсь, что игра этого артиста, специализировавшегося на всякого рода безумцах, скорее раздражает, чем волнует. Хочется вспомнить: «*Tout ce qui est exagéré, est insignifiant*»⁸. А здесь преувеличено все, — и нам не страшно, как не пугает нас Ле Виган кривой усмешкой и остановившимися глазами. Самоубийство «актера» не поражает, — скорее недоумеваешь, как он мог жить до того! О Сюзи Прим я уже говорил. После Жувэ — она лучше всех.

В целом — драма смягчена, окрашена в более светлые, чем у Горького, тона. Фильм как будто хочет навеять «человечеству сон золотой»... У Горького — все беспощаднее, трагичнее и суровее. А тут Наташа с Васькой Пеплом, возродившись к новой жизни, идут под руку в поле, завтракают на траве, чуть ли не собирают цветочки, — и зритель выходит из зала с чувством, что все к лучшему в этом, если и не лучшем, то все же весьма недурном, мире.

«Честь безумцу!»

Примечания

Публикуется по тексту, напечатанному в газете «Последние новости». 1936. 4 дек.

¹ Марсель Паньоль (Ragnol, 1895—1974) — писатель, сценарист, режиссер. В 1930-е годы поставил фильмы «Прямо в сердце», «Зять господина Пуарье» (1933), «Анжела» (по Ж. Жионо, 1934), «Мерлюс» (1935), «Сезар» (1936).

² Саша Гитри (Guitry, 1885—1957) — режиссер, драматург, сценарист, актер. Известность Гитри принес фильм «Наши» (1919). В 1930-е годы поставил фильм «Пастер» (1935 и сыграл в нем главную роль), «Роман обманщика» (1936).

³ Да ты свой парень! (*франц.*).

⁴ Франсис Карко (Carco, наст. имя и фамилия Франсуа Каркопино Тюзоли (1886—1958) — французский писатель, автор романов «Банда» (1919), «Улица» (1930) и др.

⁵ местный колорит (*франц.*).

⁶ Пьер Шеналь — кинорежиссер, плодотворно работавший в 1930-е годы («Улица без имени», «Мятежники Эльсиноры», «Последний поворот» и др.). Самый известный фильм Шеняля — экранизация романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (1934).

⁷ Орленев Павел Николаевич (1869—1932) — русский актер, родоначальник нового амплуа в русском театре «неврастеника». См. подробнее: Кутель 1928.

⁸ Все, что чрезмерно, ничего не стоит (*франц.*).

Публикация и комментарии В. А. Туниманова

В. А. Туниманов
С.-Петербург

Последнее заграничное странствие и похороны Евгения Ивановича Замятина (европейская судьба «скифа» и «еретика»)

Замятину удалось выехать за границу благодаря посредничеству Горького в октябре 1931 года. С февраля 1932 по март 1937 он живет и работает во Франции. Это чуть-чуть больше пяти лет, что не так уж и много, особенно, если учесть неизбежный для русского писателя период адаптации и многие другие обстоятельства, не очень способствовавшие открытой и в полном смысле независимой литературной деятельности. Впрочем, Замятин достаточно трезво, без иллюзий смотрел на свою будущую «полуэмигрантскую» жизнь в Европе, что отразилось и в его письме к Сталину: «Я знаю, мне очень нелегко будет за границей, потому что быть там в

реакционном лагере я не могу — об этом достаточно говорит мое прошлое (принадлежность к РСДРП(б) в царское время, тогда же тюрьма, двукратная высылка, привлечение к суду во время войны за антимилитаристскую повесть). Я знаю, что если здесь в силу моего обыкновения писать по совести, а не по команде — меня объявили правым, то там раньше или позже по той же причине меня, вероятно, объявят большевиком. Но даже при самых трудных условиях там я не буду приговорен к молчанию, там я буду в состоянии писать и печататься — хотя бы даже не по-русски».

В искренности этих слов Е. Замятина сомневаться не приходится, хотя и очевидна преднамеренная концентрация фактов (некоторая утрировка) из «революционного» прошлого и даже небольшая, но очень характерная уступка духу времени — повесть «На куличках» вряд ли можно определить как «антимилитаристскую»¹. Неизвестно, какое впечатление признания-пророчества Замятина произвели на Сталина (видимо, только позабавили), но в эмигрантских литературных кругах их, конечно, весьма заметили, как обратили внимание и на посредническую миссию Горького. Все это не могло не настораживать. Тем более, что осторожное и независимое поведение Замятина на Западе развеяло всякие надежды на активную антибольшевистскую деятельность вырвавшегося с таким трудом из Совдепии опального литератора². В. С. Яновский (он познакомился с Замятиным в Париже у Ремизова) пишет о разочаровании тех, кто ожидал от Замятина гневных инвектив и обличений: «Покинув СССР, Замятин, однако, вел себя с примерной осторожностью, не желая или не умея порвать с потусторонней властью. От него ждали пламенных слов, смелых обличений — обвинительного Акта... Чего-то среднего между Золя и Виктором Гюго. А он читал на вечерах свою "Блоху" (из Лескова) и сочинял сценарии для "русских" фильмов во Франции: "Les Batelliers de Volga". <...> Тогда еще были живы многие писатели, замученные Отцом народов (увы, только ли отцом), Мандельштам, Бабель, Зощенко, Пильняк.... Замятин догадывался о ждущей их судьбе, но этой темы он не касался. Знаю, что он дорожил успехом "Блохи" в Москве и все еще получал оттуда деньги. Над его письменным столом в Пасси висел большой советский плакат "Блохи". И своего "Обвиняю" или "Проклинаю" он так и не произнес» (Яновский 1993: 190).

Воспоминания Яновского о Замятине тенденциозны и высокомерны³. И несправедливы — Замятин уже произнес свое «Обвиняю» («Мы», «Херувимы», «Я боюсь» и вообще вся его публицистика и литературная критика) и сделал это не в

эмиграции, а открыто и дерзко в Советской России. «Проклинать» же он и не собирался. Так что рассуждать по поводу независимой линии поведения Замятина во Франции об отсутствии в России «понятия о чести», как это делает Яновский, по крайней мере, было неуместно.

Большой цены свидетельства Яновского не имеют. Его знакомство с Замятиным было шапочным и ничего ценного сообщить Яновский не мог. Они, однако, отражают настороженное и недоброжелательное отношение к Замятину эмигрантских кругов, с которыми писатель действительно сблизиться не желал. Характерна запись о Замятине в дневнике З. Н. Гиппиус (1934 год): «Полусоветский полуэмигрант, бывший друг Горького» (*Pachmuss* 1972: 511). Раздражало упорное нежелание Замятина стать полным эмигрантом. Все это рождало предвзятые суждения, отразившиеся в некоторых воспоминаниях и даже в элегической блестящей маленькой «поэме» о Замятине А. Ремизова «Стоять — негасимую свечу». Н. Н. Берберова, которая, по ее же словам, только однажды, в июле 1932 года случайно встретила и два часа провела с Замятиным в парижском кафе, пишет о Замятине с обескураживающей категоричностью, явно осуждая его тактику «ожидания», которой противопоставляет свою — открытого разрыва: «У него был всегда тон старшего, тон учителя, тон слегка надуманный, и я это чувствовала. Он был наигранно оптимистичен, говорил, что необходимо "переждать", "сидеть тихо", что некоторые животные и насекомые знают эту тактику: не бороться, а притаиться. Чтобы позже жить.

Я была другого мнения. Для меня жизнь не могла стать ожиданием. <...> И наступило молчание, долгое, тягостное, где я понимала, что он знает, что я права, и знает, что я знаю, что он знает, что я права. Но возвращаться к началу разговора (о том, что там, и о том, что здесь) не хотелось. Я вдруг поняла, что жить ему нечем, что писать ему не о чем и не для кого, что тех он ненавидит, а нас ... немножко презирает. И я подумала: если ты здесь, то скажи об этом громко, не таи, что с тобой случилось, как тебя там мучили, русский писатель, как тебя довели до отчаяния, и сделай открытый выбор. Нет, я этого сказать ему не посмела: мне было жаль его. Доживай и молчи. Это было теперь его тактикой. Но не могло быть моей». И уже не с жалостью, а полупрезрительно: «он вряд ли бы изменил свой взгляд на вещи, когда-то он был большевиком, членом партии еще в царские времена. Шесть лет ему были подарены Сталиным» (*Берберова* 1990: 535 — 536).

Не так уж трудно быть правым, предельно упростив позицию собеседника. «Доживай и молчи» — не было такти-

кой Замятина в эмиграции. Он собирался жить и творить. И ему было о чем писать: свидетельство тому замечательные литературные блокноты Замятина 1931 — 1936 годов, первая часть исторического романа «Бич Божий», литературные воспоминания и статьи. Что же касается «выбора», то он был сделан Замятиным давно, в первые же дни по возвращении в Россию из Англии, еще в сентябре 1917 года. И непонятно о какой перемене «взгляда на вещи» рассуждает Н. Берберова: полное непонимание естественной и органичной эволюции мировоззрения Замятина, который не нуждается ни в лицемерной жалости, ни в каких-то оправданиях.

Н. Берберова пишет и об одиночестве Замятина во Франции, замкнутом образе жизни: «Он ни с кем не знался, не считал себя эмигрантом и жил в надежде при первой возможности вернуться домой. Не думаю, чтобы он верил, что он доживет до такой возможности, но для него слишком страшно было окончательно от этой надежды отказаться» (*Берберова* 1990: 535). Доля истины в выводах Н. Берберовой есть, но она вновь очень упрощает сложную, в чем-то двойственную и прикровенную позицию Замятина, опускает многие важные обстоятельства. Словом, это «полуправда», которая, как известно, хуже откровенной лжи. И можно понять раздражение и гнев Р. Гуля, подвергшего книгу Берберовой, опубликованную сначала в 1969 году в английском переводе, уничтожающей критике. Опровергает Р. Гуль, в частности, и воспоминания о Замятине: «В своем опусе она представляет его как какого-то "большевика". На это обратила внимание даже американка П. Блэйк <...>, резонно указав, что действительности сие не соответствует. Говоря о Замятине, Берберова, неизвестно почему, дает ложные сведения о его настроениях: будто он только и ждал возвращения в СССР "при первой возможности". Но общеизвестно, что несмотря на все заманивания (письма К. Федина и др.) и на трудно сложившуюся в эмиграции жизнь, Замятин был настроен упорно антибольшевистски и возвращаться не собирался. Он не писал в эмигрантской печати — да. При выезде он дал в этом слово М. Горькому (а м. б. и Сталину). Но я знаю, что в Париже Замятин анонимно давал сенсационные разоблачительные материалы в такую антибольшевистскую газету, как «Грендуар». Берберова говорит, что была на похоронах Замятина: « На похоронах его было человек десять. М. И. Цветаеву, Ю. П. Анненкова и А. М. Ремизова я помню; остальные улетучились из памяти» (*Берберова* 1990: 536). На них было всего человек восемь, я всех хорошо помню, ее я не помню» (*Гуль* 1970: 287).

Эти резкие возражения Р. Гуля хорошо корректируют мемуары Н. Берберовой, хотя и они, похоже, грешат неточностями, гипотетичны и уж слишком дышат ненавистью к автору книги. Корректируют их и мягкие, благожелательные воспоминания З. А. Шаховской, развеивая миф об одиночестве и отчужденности Замятина за границей. Об осторожности Замятина и нежелании сблизиться с эмигрантами пишет и Шаховская («Сперва он к нам не очень-то хотел приходить, боялся сношений с белогвардейцами...») (*Шаховская* 1991: 243), которую это обстоятельство не очень беспокоило (как и другое — советский паспорт). Знакомство перешло в своеобразную дружбу, хотя ни Шаховская, ни Замятин убеждениями жертвовать не собирались, и, вне сомнения, очень многое в Замятине вызывало у Шаховской сложное и противоречивое чувство, что отчетливо выразилось в портрете писателя, в общей оценке, сдержанно-доброжелательной: «Человек он был добрый и всегда заботился об участии друзей, оставшихся в России, в частности, об Анне Ахматовой. Но не было в нем легкости, присущей добрым людям. Как будто какая-то тяжесть его давила и не юмор у него был, а сарказм, выращенный на скептицизме, а, может быть, и на отчаянии. <...> Человек неверующий, далекий от метафизики — даже вымолвив чудо, Инок его бросается в озеро под “пустым и страшным небом” (Знаменье), — Замятин внушал уважение не только глубокой своей порядочностью, но и очень старательно скрываемой добротой. Может быть, скрывал доброту потому, что не мог рационализировать этого чувства и верил в технику, в прогресс, в науку, в творчество, строго контролируемое и подверженное известным законам, а жизнь и собственные эмоции никаким законам не повиновались, ускользали от анализа и точных определений» (*Шаховская* 1990: 244). Восхищалась также З. Шаховская энергией, трудоспособностью и всесторонней образованностью Замятина.

Е. Замятин стал частым и желанным гостем дома Зинаиды Шаховской и ее мужа С. С. Малевского-Малевича, где встречался со многими видными представителями русской литературной элиты: «...Замятин был умен, и несмотря на свою уклончивость от сношений с эмигрантами, как-то очень быстро к нам приручился. В следующие свои приезды он уже останавливался у нас, на мансарде нашего дома, где останавливались и Владимир Сирин, и Анатолий Алферов, и А. Штейгер, а бывали и многие русские странствующие писатели — Марина Цветаева, Марк Слоним, Дон Аминадо, Тэффи» (*Шаховская* 1990: 203–244). С некоторыми из них у Замятина сложились добрые отношения, в том числе В. Сириным (На-

боковым), который в письме к Шаховской просил кланяться ему, прибавляя: «он пресимпатичный» (Шаховская 1990: 21). Письма Замятина к Шаховской (и запись в ее альбоме) свидетельствуют о прочности установившихся дружеских отношений как с радушной семьей, так и с ее гостями (Мариной Цветаевой, Марком Слонимом, А. Даманской).

Но дом З. Шаховской вовсе не был единственным, который посещал «осторожный» Замятин. Во Франции у него было немало друзей — среди них, естественно, следует особенно выделить Юрия Анненкова; ему принадлежат и самые значительные мемуары о Замятине, которого он называет «самым большим моим другом» (Анненков 1991, 1 :235).

Содержат воспоминания Анненкова и, пожалуй, самую подробную хронику заграничной жизни Замятина, — жизни деятельной, насыщенной событиями и встречами. Свои первые парижские месяцы Замятин жил в квартире художника на улице Дюрантон в Париже. Другая постоянная дружеская связь Замятина — с основателем «образцовой школы» доктором Рубакиным (здесь, в Бельвю Замятины жили летом 1935 года). Анненков также пишет о хороших отношениях Замятина (не только деловых) с известным кинематографическим постановщиком Федором Оцепом, у которого они «проводили иногда вечера, засиживаясь до поздней ночи. По просьбе Оцепа Замятин написал сценарий "Анна Каренина"» (Анненков 1991, 1: 274). Рассказывает Анненков и об их совместной прогулке в машине художника с приехавшим летом 1935 года во Францию Борисом Пастернаком. Много уделяет места Анненков и сценарию Замятина по пьесе Горького «На дне», на основе которого Ж. Ренуар создал известный фильм. Ставшие частью воспоминаний Анненкова письма Замятина к нему содержат драгоценные сведения; и здесь упоминаются часто те, кому явно симпатизировал писатель: художник Борис Григорьев⁴, Ф. И. Шаляпин, актриса Е. Карнакова, обладательница ног «необычайной стройности», Екатерина Красина, дочь первого советского полпреда во Франции, «старик Осоргин» (Анненков 1991, 1: 270, 274) и другие лица.

В Замятине, увиденном Анненковым в Париже, нет ничего, что говорило бы об отчаянии, затравленности, сломленности. Напротив, он энергичен, общителен, деятелен, остроумен: «Замятин — все тот же. Та же нестираемая саркастическая улыбка, тот же прирожденный оптимизм, пронизанный иронией, <...> работал, как всегда, не покладая рук. Не увидевшую сцены пьесу "Атилла" он переделывал в роман "Бич Божий" <...> Замятин писал также во французских журналах статьи, посвященные трудностям русской литературы в Со-

ветском Союзе. Он уделял также время переводам своих произведений на французский язык, из которых многие появились во французской прессе. Писал и о театре. Хлопотал о постановке "Блохи" и даже написал два замечательных кинематографических сценария...» (Анненков 1991, 1: 267 – 268).

И это еще далеко не полный перечень литературных и театрально-кинематографических дел и начинаний Замятина. Неудивительно, что «все он куда-то торопился» в Париже: это уже из эссе-некролога, написанного А. Ремизовым. И сказано там с сожалением и даже осуждением пустых хлопот («дурацкий кинематограф», заботы об устройстве переводов своих произведений на французский), на которые тратил свое драгоценное время словесный искусник Замятин. Возможно, что тут в подтексте есть и обида на Замятина; встречи их во Франции были крайне редки, давно уже разошлись и литературные пути: только несколько рассказов Замятина после «Уездного» («Север», «Русь», «Пещера») получили одобрение Ремизова. От прежней дружеской, «заветной» связи мало что осталось. Во внутренний мир Замятина проникнуть также не удавалось — бывший «скиф», неумело надевший на себя маску «англичанина», стал неуловимым и непроницаемым: «... с Замятиным у меня связаны сны. Сам он закрыт от этого мира и не было у него двойной памяти» (Ремизов 1989: 118).

Неизбежно прощальное слово Ремизова стало поэтической и причудливой симфонией снов о Замятине, страшных, причудливых, трогательных (со смыслом, однако и тенденцией) и великолепно композиционно выстроенных. Поэтическая фантазия Ремизова, где «с болью смотрит» на него «с переломанным носом и торчащей, как лапа, рукой <...> душа Замятина», а в глазах его горит «нестерпимо щемящий огонь — это был "демон пустыни" — демон одиночества, беспризорности и отчаянья» (Ремизов 1989: 118). Затем причудливый, но прозрачно аллегорический сон в день похорон Замятина: здесь он «ряженный» «англичанином под простака», стоит у книжной полки «в смокинге, глаза закрыты и лицо розоватое, очень чистое, и только руки, он описал их в "Мы", покрытые шерстью, они висят», потом садится, но каким то судорожным, странным образом («механически он опустился на пол, ноги, не разгибаясь, вытянулись, и он сел»); постепенно гаснет свет, выходит Горький (и он «ряженный» с африканской шевелюрой — «узнать нельзя»), который не отвечая на приветствие хозяина, «деловито ногой отпихнул моих цвергов, поднял Замятина себе на руки и понес под мышкой, как книгу» (Ремизов 1989: 118).

Это «чужой» Замятин, неумело притворившийся «англичанином»: и уносит его из фантастического мира Ремизова, от него и его «чудовищ» тоже «чужой» Горький. Сон со смыслом и двойным дном.

Завершает же Ремизов свой плач по литературному собрату образом прежнего Замятина (последний сон) в русском саду еще тех времен, когда Русь не была «взвихренной»: «Я его увидел у калитки сада — чудесный сад! — и он был не тот затравленный, озирающийся, с запечатанным сердцем и запечатанными устами, каким он появился в Париже, а тот Замятин, каким пришел он к нам на Таврическую после "Уездного"». И я подумал тогда: «какой он умный!» И мы вошли в сад» (Ремизов 1989: 119).

А. Ремизов создал художественный шедевр и от гипнотического воздействия его проникновенных и пронзительных образов нелегко освободиться. И все же, надо признать, эта виртуозная художественная музыкальная поэма (плач-прощание) не упрощает, конечно (скорее, усложняет), но, вне сомнения, пристрастно, в высшей степени субъективно трансформирует действительность и даже «мифологизирует» ее («демон пустыни»). Нет оснований говорить о «затравленном», «с запечатанным сердцем и запечатанными устами» парижском Замятине. Это Замятин снов Ремизова. Не следует, впрочем, и впадать в другую крайность. Тяжела была жизнь Замятина в России, где его заклеили и обрекли на молчание. Но и во Франции ему приходилось часто очень нелегко. Литературный труд мог удовлетворить только самые элементарные нужды. Своего постоянного угла не было. Приходилось приспособливаться к условиям жизни в чужой стране, где русских литераторов было очень много, а спроса на их произведения почти никакого. «Приживальщиком» во Франции Замятин быть не желал. Безусловно, с его энергией и европейской образованностью он в конце концов нашел бы в этом мире достойное место, возможно, смог бы осуществить свои заветные замыслы. Медленно, но с поразительным упорством он шел к этой цели. Постепенно привыкли к его особому статусу во Франции и в эмигрантских кругах, где его чуждались, но уважали. Замятин сблизился с отдельными людьми из эмигрантской среды, но не с партиями и изданиями. Здесь он был неизменно последователен, что заставляет поверить в правоту свидетельства Р. Гуля о слове, данном Замятиным Горькому.

Естественно, и хоронили Замятина близкие ему люди, делегаций не было. Все было скудно, малолюдно и как-то подавляло, заставляя задуматься о необычной и трагической

судьбе замечательного русского писателя, от которого открестилась родина и равнодушно приняла разборчивая и давно ко всему привыкшая Европа. Были и другие обстоятельства, придавшие похоронам Замятина особенно грустный характер. Марина Цветаева писала В. Ходасевичу 13-го марта 1937 г.: «Я, вообще, ваша — сейчас долго объяснять — но, чтобы было коротко: мои, это те и я — из тех, которые *ни* нашим *ни* вашим. С горечью и благодарностью думала об этом вчера на свежей могиле Замятина, с этими (мысленными) словами бросила ему щепотку глины на гроб. *Почему не были??* Из писателей была только я — да и то писательница. Еще другая писательница была Даманская. Было ужасно, растравительно *бедно* — и людьми и цветами. — Богато только глиной и ветрами — четырьмя встречными. <...> С Замятиным мы должны были встретиться третьего дня, в четверг, 11-го у общих друзей. Сказал: Если буду здоров. Умер 10-го, в среду, в 7 ч. утра — один. Т. е. в 7 ч. был обнаружен мертвым.

У меня за него — *дикая обида*» (Цветаева 1967: 113–114). В примечании редакции корректируется свидетельство Цветаевой:

«Из писателей на похоронах Е. И. Замятина были кроме нее и Даманской — М. Слоним (организовавший похороны и наиболее близкий тогда к Замятину человек), Р. Гуль, Г. Газданов и др. Похороны были страшные. Шел дождь. Никакого церковного отпевания, даже никаких "речей" не было. Гроб опустили прямо в воду, залившую дно могилы» (Цветаева 1967: 114).

В предисловии к публикации писем М. Цветаевой к В. Ходасевичу С. Карлинский справедливо выделяет именно это взволнованное и трагически звучащее письмо: «Исключительный интерес в этом письме представляет описание Цветаевой похорон Евгения Замятина. Очень показательно и по своему верно, что Цветаева "с горечью и благодарностью" вписывает себя, Ходасевича и Замятина в некий треугольник надпартийных, надгрупповых, внутренне-спаянных своей литературной независимостью писателей» (Цветаева 1967: 108). Цветаева потеряла обретенного в Париже друга и единомышленника — отсюда такая горечь и подчеркнута личный акцент с формулированием «надпартийной» позиции: «ни нашим, ни вашим». В перспективе времени мужественное плавание «против течения» высоко оценивается, но лишь в перспективе.

Письмо Цветаевой с описанием похорон Замятина ценно еще и потому, что рассказов о его последнем пути очень мало. И все они не отличаются точностью, часто противоречат друг другу. Кое-что, впрочем, очевидно или почти очевидно. Нину

Берберову на кладбище Тие видела только Нина Берберова. Ремизов в похоронах не участвовал; он был болен («лежал в жару») и сам с горьким сожалением писал в некрологе: «Не пришлось проводить его на далекое кладбище, где хоронят русскую беспризорную бедноту» (Ремизов 1989: 117, 118). Рассказ Ю. Анненкова о последних днях писателя уникален, но о самих похоронах он почти ничего не рассказывает: «В начале 1937 года здоровье Замятина сильно пошатнулось. В последний раз я был у него за несколько дней до его смерти. Замятин принял меня, лежа на диване и, конечно, с улыбкой на усталом лице.

Замятин скончался 10 марта 1937 года. В день похорон я поднялся на этаж замятинской квартиры в доме 14 на улице Раффе, но войти в квартиру у меня не хватило мужества. Я остался на площадке лестницы перед открытой дверью. Через несколько минут из квартиры вышел заплаканный Мстислав Добужинский и прислонился к стене рядом со мной. Он сказал мне, что лицо Замятина сохраняло улыбку. Еще минут через пять на лестницу вынесли гроб. Лестница в доме была крутая, выходящая и слишком узкая, так что гроб пришлось спускать по ней в вертикальном положении. Присутствовало много провожающих, но мне было так тяжело, что я не запомнил ни лиц, ни имен.

Погребение состоялось на кладбище в Тие (предместье Парижа)» (Анненков 1991, 1: 278).

Неясно, кто из провожавших поехал на кладбище (да и был ли там сам Анненков?) Ненастье, очевидно, помешало многим. Уточняет картину последнего прощания с Замятиным рассказ Татьяны Ивановны Манухиной, которым она начинает свою статью (под псевдонимом Т. Таманин), приуроченную к двухлетней годовщине смерти писателя⁵: «Хмурое дождливое утро... Похоронили в дали бескрайнего Thiais, там, где чисто — поле 64 дивизиона еще только начинало превращаться в кладбище. Унылая поляна, ископанная четырехугольными ямами. Лишь кое-где свежие насыпи могил: вороха цветов и наскоро-накриво воткнутые в них легонькие черные кресты с надписями мелом.

По тропинке, мимо зияющих ям, тянулась за гробом вереница провожавших. Когда опускали гроб, лишь два-три человека смогли стать у могилы, так скользка была земля, накиданная по ее краям, так зыбка, вот-вот обвалится в соседние пустующие ямы... Надгробных речей не было. Ни слова... Если бы не лития, не слабые, мгновенно сникавшие в ветер звуки погребальных песнопений, — похороны были бы немые...

Люди, пришедшие отдать покойнику последний долг, были друг другу в большинстве малознакомые. Несколько друзей, почитателей, группа французов — причастных к литературно-театральному миру, к кинематографу. И ни одной делегации от русских культурно-просветительных организаций, никаких знаков последнего долга... Точно не в Париже, в центре столь бережно хранимой русской культуры, умер русский писатель — художник, редкий знаток родной речи, а где-то на чужой стороне ушел из жизни одинокий литератор-труженик» (*Манухина* 1939: 98).

Т. И. Манухина, автор романа «Отечество» и книги «Святая благотворная княгиня Анна Ксешинская», была довольна близко знакома с Замятиным, который встречался у нее дома с П. Н. Милоковым, И. П. Демидовым, женой художника Бориса Григорьева и другими русскими парижанами, принадлежавшими к кругу Манухиных. По свидетельству З. Гиппиус (дневниковая запись), Манухина встречала с Замятиным Пасху в 1934 году: «Они были в причетнической квартире, смотрели оттуда крестный ход, а когда толпа схлынула, к обедне пошли в церковь» (*Pachmuss* 1972: 511). Статья Манухиной — первая серьезная попытка объяснить как равнодушие эмиграции к Замятину, уклонившейся даже от «знаков последнего долга» и чрезвычайно скупой откликнувшейся на его смерть в печати («В эмигрантской прессе смерть Е. И. Замятина прошла почти незамеченной. Краткие некрологи, две-три журнальных статьи, в которых авторы старались найти покойному писателю подобающее его заслугам место (кажется, оно нашлось в созвездии Лескова). Замятину воздали должное, как мастеру народного сказа, умному и чуткому писателю, упомянули кратким словом его личность и творчество, — и все замолкло») (*Манухина* 1939: 98), так и понять причины обособленности писателя за границей. Манухина склонна объяснять равнодушие эмигрантских кругов к Замятину кардинальным изменением отношения русского читателя к русским писателям после 1917 года, решительным понижением статуса писателя, который перестал быть в глазах общества учителем жизни, пророком и судьей. Замятина просто плохо знали и не стремились узнать: «Никто не пытался узнать правду, почему он, вырвавшись на волю, в Европу, жил среди нас одиноко? Как сочетать его упорную десятилетнюю борьбу за свободу творческого слова, которую он вел в сов. России, с отчужденностью от наших свободолюбивых настроений? Кто же он был? Во имя чего эта обособленность?» (*Манухина* 1939: 99).

На эти вопросы и стремится Манухина дать ответ, обращаясь к малоизвестным произведениям Замятина и его письмам к Сталину.

Разумеется, далеко не во всем удалось Манухиной разобратся. Отдельные объяснения поверхностны, а то и неверны. Слишком она преувеличивает связь Замятина с советской жизнью (ничего советского, в сущности, в произведениях писателя нет) и его популярность в СССР, которая не могла расти по той лишь причине, что Замятина просто перестали печатать.

Автор сам же и опровергает тезис о тесной связи Замятина с советской жизнью, отмечая, «что его предвоенная социал-демократическая «динамика» постепенно после октября превращается в томление о вечной правде»; иначе зазвучали («тихо и задушевно») «советские» рассказы писателя («о человечности в бесчеловечные дни нашей социальной революции»), а «абсолютное значение духовного начала» мощно отразилось в публицистике вечного «еретика» и «революционера» (Манухина 1939: 106, 107).

Статью Манухиной отличает непредвзятость подхода к сложным, не сводящимся к простым политическим формулам литературным явлениям, бережное отношение к «чужой» мысли, которая при внимательном изучении оказывается не такой уж чужой, а, в сущности, близкой и знакомой, но как бы на другом языке изложенной. Чувствуется неподдельное восхищение и яркой, цельной, благородной и независимой личностью Замятина. В наиболее концентрированном виде эти качества статьи присущи ее финалу с риторическими вопросами, обращенными к эмигрантскому русскому читателю: «Замятин один из тех русских людей, которые удержались на грани революционной настроенности; не соскользнув ни в красную, ни в белую реакцию. Он продолжал идти своим путем, преодолевая препятствия, где бы их ни встречал. Наши шатобриановские настроения, поэтизация невозвратного прошлого, ревнивое охранение чистоты языка, православия, бытовых традиций, неутомимое собирание исторического наследия, — вся эта многообразная консервативная миссия эмиграции была ему чужда. Статике он противопоставлял динамику: «Революция продолжается... она всюду, во всем, она бесконечна, последних революций — нет...» Многие ли среди нас могли бы встрепенуться от этих слов? А если бы и отозвались, поняли бы, что дело идет не о том или ином политическом перевороте (или программе), но о глубокой духовной революции, которая должна приуготовлять более совершенную, достойную человека цивилизацию, более совершенную, одухотворенную демократическую культуру? Наконец, узнали бы в этой устремленности к общечеловеческому благу — старую, добрую традицию русской интеллигенции?» (Манухина 1939: 108).

Замятин умер полузабытым писателем, похороненным на чужом (далеком и «непрестижном») кладбище немногими почитателями и друзьями. На родине его произведения будут замалчивать еще полвека, а вот в эмиграции (шире — в западном мире) его только после смерти и откроют. Статья Манухиной — одно из самых ранних и потому особенно драгоценных свидетельств наступившего перелома в отношении эмигрантских литературных кругов к творчеству Замятина. Это начало подлинного открытия писателя, начало восхождения Замятина по ступеням мировой славы. Свою «консервативную миссию» русская эмиграция с блеском исполнила и по отношению к Замятину, публикация произведений которого (и черновых рукописных материалов), воспоминаний о нем стало обычным явлением, особенно в послевоенное время, в самых авторитетных журналах и изданиях. Удивительная и — если не считать временных недоразумений и непременных тягот эмигрантской жизни (кто их избежал?) — счастливая судьба.

Примечания

¹ Правда, именно так ее оценили в критике. А. Ремизов в некрологе Замятина иронизировал: «усмотрено было обличение, говоря «по московски», вульгарного социологизма и левацкого загиба, и это в таком словесном стальном переплете, неискушенному никак не добраться до уголька» (Ремизов 1989: 119).

² Литературная деятельность Замятина до его выезда из СССР в эмигрантской прессе освещалась в основном сочувственно и благожелательно. Особенно это относится к позиции редколлегии самого значительного эмигрантского журнала «Современные записки». М. Цейтлин в статье «Племя младое» (О «Серапионовых Братьях») (*Современные записки*. 1922. № 12. С. 329–339), приветствуя новейшие литературные тенденции в советской России, много места уделяет Замятину, литературному «воспитателю» «Серапионовых Братьев», который «похож на умного учителя, разбирающего тетради своих учеников» (С. 334). И позднее Цейтлин в статье «Литературные заметки: (Гражданская война в литературе. — К юбилею Б. К. Зайцева)» (*Современные записки*. 1927. № 30. С. 514–520) вновь тепло пишет о Замятине: «Продолжает умную работу и воспитывает себе учеников и продолжателей, Замятин» (С. 518).

Даже З. Гишпиус Антон Крайний в статье «Литературная запись» (*Современные записки*. 1924. № 19. С. 234–250), чрезвычайно резко характеризуя литературную жизнь в большевистской России, делает исключение для Анны Ахматовой («такая, казалось, робкая, словно былнка гнущаяся — и не сломившаяся, и смелая во всех своих последних стихах, по-прежнему прекрасных») и Замятина: «Там Замятин, беллетрист талантливый, очень неровный, хотя очень изысканный. О Замятине я когда-нибудь поговорю подробнее; сейчас скажу только, что ему с особым усердием начали подражать всякие молодые

Слонимские; но далее беспомощно-внешнего подражания дело не пошло. Не хватило их, не увидели, что вот за таким-то и за таким-то «стилем», постройкой слов, у Замятина, в каждом рассказе, есть что-то еще, что, худо ли, хорошо ли, слова эти связывает, дает им жизнь, делает их искусством» (Там же. С. 242).

Цитирует, всецело соглашаясь, Замятина и редактор журнала М.В.Вишняк в статье «Миф Октября» (*Современные записки*. 1927. № 33. С. 363–387): «Имеются даровитые и талантливые писатели. Нет, увы, литературы! Творчество сковано. "Современность в искусстве хорошо, — писал сравнительно недавно Евг. Замятин; сегодняшнее в искусстве плохо!.." Советское искусство все без остатка на службе у "сегодняшнего"» (Там же. С. 364). У Замятина в Европе, можно сказать, сложилась репутация «внутреннего эмигранта» («диссидента»). В содержательной и глубокой статье «Российские писатели о себе» М. Осоргин (*Современные записки*. 1924. № 21. С. 365–376) по поводу книги «Писатели об искусстве и о себе» (М., 1924) подробно останавливается на знаменитом манифесте Замятина «О литературе, революции, энтропии и о прочем», называя его «образцом истинного косноязычия» (Там же. С. 368) и прозрачно указывая на дерзкий вольнодумный подтекст статьи: «Повторяю, Евг. Замятин достаточно умен, чтобы его косноязычие не подверглось легкому кривотолкованию. Он пишет об искусстве — и только о нем...» (Там же. С. 369). Многозначие, поставленное Осоргиным, выразительно и «умышленно». Замятин, конечно, рассуждал не только об одном искусстве. В конце статьи Осоргин очень ясно скажет как о «косноязычии», так и о его причинах: «Те, кто внимательно следят за нынешней русской литературой, не могут не видеть, как она, сидя за тюремной решеткой, пользуется каждой лазейкой, чтобы вытолкнуть на свет хоть бледный, но живой росток, ловит каждый случай, чтобы заявить о человеческом достоинстве писателя, об его особых правах, не подлежащих декретированию, о своем пути литературы и искусства. То, что нам, по нашему масштабу, кажется робким и смиренным косноязычием, — по масштабу российскому может часто считаться героизмом» (Там же. С. 374). Что касается Замятина, то его «косноязычие» было отнюдь не «робким и смиренным», а образцовым, «истинным».

³ Чего стоит одна лишь пренебрежительная реплика о Замятине — писателе: «крепкий, целеустремленный ремесленник» (*Яновский* 1933: 190).

⁴ В черновом наброске статьи о Борисе Григорьеве (опубликован в 1990 году А. Тюриным в «Новом журнале». Книга 178) Замятин признавался, «что из нынешних русских художников нет ни одного, искусство которого было бы мне ближе, чем искусство Бориса Григорьева» (*Замятин* 1995: 70).

Еще в 1920-е годы эмигрировали многие друзья и близкие знакомые Замятина, в том числе А. М. Ремизов, Ю. П. Анненков, А. Ф. Даманская, А. Я. Левинсон, Григорьевы. Замятин стремился, по возможности, поддерживать с ними отношения, хотя с каждым годом делать это было все труднее. Друзья ожидали приезда Замятина в Европу, сочувствовали тяготам жизни в Совдепии. Е. Григорьева, жена художника и близкого друга Замятина, писала А. Ф. Даманской

в начале 20-х годов: «Помните, как Вы однажды у Замятиных мечтали о кусочке швейцарского сыра и шоколада. Несчастный мы народ, несчастное поколение, теперь, находясь уже 2 года в изгнании, видишь все то зло, которое принес большевизм русскому народу.

От Евг<ения> Ив<ановича> получила недавно милое письмо, переслал Гржебин. Письмо грустное, безотрадное: стоит зима перед ними. А зима в России такая длинная.

Недавно слушала Бунина, он очень ценит Замятина, ставит его выше Ремизова, сам Бунин написал очень хорошую сказку о Емельяне-дурачке, какой знаток русского языка, слова как жемчуги.

⁵ Статью опубликовал парижский журнал «Русские записки» 1939. № 6. С. 98 — 108. Републикуем ее, как важный и труднодоступный источник в приложении к нашей статье.

Приложение

Е. И. Замятин

Два года тому назад, 12-го марта, похоронили Е. И. Замятина Хмурое дождливое утро...Похоронили вдали бескрайнего Thiais, там, где чисто поле — поле 64 дивизиона еще только начинало превращаться в кладбище. Унылая поляна, ископанная четырехугольными ямами. Лишь кое-где свежие насыпи могил: ворохи цветов и наскоро-накриво воткнутые в них легонькие черные кресты с надписями мелом.

По тропинке, мимо зияющих ям, тянулась за гробом вереница провожавших. Когда опускали гроб, лишь два-три человека смогли стать у могилы, так скользка была земля, накиданная по ее краям, так зыбка, вот-вот обвалится в соседние пустующие ямы... Надгробных речей не было. Ни слова...Если бы не лития, не слабые, мгновенно сникавшие в ветер звуки погребальных песнопений, — похороны были бы немья...

Люди пришедшие отдать покойнику последний долг, были друг другу в большинстве малознакомые. Несколько друзей, почитателей, группа французов — причастных к литературно-театральному миру, к кинематографу. И ни одной делегации от русских культурно-просветительных организаций, никаких знаков последнего долга... Точно не в Париже, в центре столь бережно хранимой русской культуры, умер русский писатель — художник, редкий знаток родной речи, а где-то на чужой стороне ушел из жизни одинокий литератор-труженик.

В эмигрантской прессе смерть Е. И. Замятина прошла почти незамеченной. Краткие некрологи, две-три журнальных статьи, в которых авторы старались найти покойному писателю подобающее его заслугам место (кажется, оно нашлось в созвездии Лескова). Замятину воздали должное, как мастеру

народного сказа, умному и чуткому писателю, помянули кратким словом его личность и творчество, — и все замолкло.

Лишь этой осенью стало известно, что друзья собираются издать сборник его произведений; возник план перепечатать некоторые его рассказы; начали перечитывать его статьи, конспекты лекций, литературные портреты: Блок, Сологуб, Чехов, Ан. Франс, Белый, Кустодиев, Горький... Кое-что уже было напечатано в сов. России, но, разбросанное по разным периодическим изданиям, для эмиграции пропало; кое-что не могло быть напечатано или, прочитанное в литературных кружках, для печати и не предназначалось. Все эти рукописи — ценные данные для характеристики личности покойного писателя.

Отношение русского читателя к русским писателям до революции и после — разное. Прежде писателю предъявляли требования большие; быть может, чрезмерные. Не соглашалась, не хотела читающая Россия видеть в писателе только поставщика издательств или профессионала художника — мастера. От писателя требовали, чтобы он был и человек особенный: учитель жизни, судья, мудрец, пророк, «воспаленная совесть». Русский читатель привык жить с сознанием (иногда это было и полусознательно), что в стране есть независимые люди, которые стоят за правду, возвещают «вещей истину», указуют народу (и человеку) верные цели, освещают пути. Доверие к ним было полное, почти младенческое, связь с ними органическая. Звание писателя морально обязывало. Заветы «Авторской Исповеди» никто не оспаривал.

Революция многое изменила. Духовное значение «писателя» после катастрофы поколебалось: к личности современного писателя стали относиться со странным равнодушием; доверчивое отношение к мудрости художника слова сменилось скепсисом. Люди беспокойные, ищущие, требовательные потянулись в сторону — к церковной письменности, к философии, богословию, к истории...

Этой общей переменой можно объяснить и отношение эмиграции к смерти Замятина. Никто не пытался узнать правду, почему он, вырвавшись на волю, в Европу, жил среди нас одиноко? Как сочетать его упорную десятилетнюю борьбу за свободу творческого слова, которую он вел в сов. России, с отчужденностью от наших свободолюбивых настроений? Кто же он был? Во имя чего эта обособленность? На эти вопросы отвечают, посмертно, некоторые его рукописи.

Замятин появился в литературе незадолго до войны, и уже первые его произведения («Уездное», «Алатырь», «На куличках») ввели его в русскую литературу. Его произведения

яркия, смелая, сатирическая, согрета теплом скрытого революционного огня: воля устремлена к неопределенно-светлому «завтра», чувство томится скукой и грустью русского «сегодня», народолюбивая настроенность влечет воображение к народному «сказу», к древне-русской письменности, к фольклору, к уходящему (или давно ушедшему) «вчера».

Отличительная черта его творчества — особая замаятинская ирония — умная, острая, не злая, которая, по слову Ан. Франса, «учит смеяться над злыми и глупыми, дабы не иметь слабости их ненавидеть».

Своеобразна и конструктивная форма его произведений. Образы, декоративные детали так искусно выгачены, словесные «части» так ловко пригнаны, свинчены, так точно передают его энергичные мысли, что его повести и рассказы скорей напоминают инженерные сооружения, нежели уподобляются некоему литературному «явлению природы», когда ткань слов прозрачна и легка, и мгновениями как бы исчезает для читателя. Этого *effacement* формы (согласно формуле «*l'effacement est le comble de l'art*») у Замятина нет. Он органически современен нашей масштабнорасчетной строительной эпохе, которую запечатлеть певучим журчанием классической прозы было бы невозможно.

Если перечитать все, что написано (и напечатано) покойным Замятиным, встает знакомый образ предреволюционного русского писателя, революционера-романтика.

Изображает ли он предвоенную русскую провинцию, несокрушимый английский буржуазный быт или природно-стихийную жизнь мурманских поморов, обсуждает ли (в публицистике) вопросы литературы, искусства критики или творчества, — он всегда и всюду динамичен: что-то в жизни мучительно-безобразно, что-то надо поправить, изменить, так дальше нельзя...

Критическое отношение Замятина к жизни — лишь проявление природы его души, революционной как бы органически. Но его революционность глубже и шире всех социальных или политических идеологий. Она — духовная сила, которая стремится волю к раскрытию заложенных в человеке начал и дарований, а чувство делает чутким ко всему, что раскрытию препятствует или способствует; эту силу называют «свободой». По нынешним временам для многих — слово мертвое: содержание его в умах затуманилось, а на его звуко-сочетание сердца восторженно уже не отзываются.

Русская революция (как и всякая революция), в понимании Замятина, не только историческое событие, а явление одного из основных законов жизни: закона накопления энер-

гии, противоположного, но соподчиненного закону вырождения энергии (энтропии).

«...Две мертвых темных звезды сталкиваются с неслышным, оглушительным грохотом и зажигают новую звезду: это революция... Лобачевский одной книгой раскалывает стены тысячелетнего Эвклидова мира, чтобы открыть путь в бесчисленные неевклидовы пространства: это революция.

Революция всюду, во всем; она бесконечна, последней революции — нет, нет последнего числа. Революция социальная — только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше — космический, универсальный закон (*universum*) — такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии)...»

«Багров, огнен, смертелен закон революции, но это смерть — для зачатия новой жизни, звезды... Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве — энтропия мысли; догматизированное — уже не сжигает, оно — только греет, оно — тепло, оно — прохладно... Вместо трагического Галилея «А все-таки вертится» — спокойные вычисления в теплом кабинете обсерватории. На Галилеях эпигоны медленно, полипно, кораллово строят свое: это уже путь эволюции. Пока новая ересь не взорвет кору догмы...» («О литературе, революции и энтропии». Сборник «Писатели об искусстве и о себе». Изд. «Крут». Москва, 1924).

Для революции есть времена и сроки — тогда возникают исторические бури, подобно нашей русской буре; ея волны заливают всю жизнь; искусство исключения не составляет. В такие времена большая литература, погруженная-окруженная бурными волнами, держит курс на «завтра». «Живая литература живет не по вчерашним часам, и не по сегодняшним, а по завтрашним. Это — матрос, посланный вверх, на матчу, откуда ему видны гибнущие корабли, видны айсберги и мальстремы, еще не различимые с палубы». «Еще вчера писатель мог спокойно разгуливать по палубе, щелкая кодаком (быт); но кому придет в голову разглядывать на пленочках пейзажи и жанры, когда мир накренился на 45° ..., борт трещит? Сейчас можно смотреть и думать только так, как перед смертью: ну, вот умрем — и что же? прожили — и как? если жить сначала, по-новому, то чем, для чего? Сейчас в литературе нужны огромные, мачтовые, аэропланые, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные, самые бесстрашные «зачем»... (Ibid.)

Эти вопросы сейчас ставят и всегда будут ставить люди революционного духа:»...безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики...» (Набросок к статье 1921 — 22 гг.).

«Органическая химия уже стерла черту между живой и мертвой материей. Ошибочно разделять людей на живых и мертвых: есть люди живые-мертвые и живые-живые. Живые-мертвые тоже едят, ходят, говорят, делают. Но они не ошибаются; не ошибаясь, — делают также машины, но они делают только мертвое. Живые-живые — в ошибках, в поисках, в вопросах, в муках...» («О литературе, революции и энтропии»).

Эти рассуждения нельзя назвать ни строго научными, ни строго философскими, так произвольно стерты границы естественно-научного закона и свободы воли, социологии и истории, так перепутана революционность с радикализмом. Но они — горячая апология духа революции, свободного, творческого, горевшего в нашем освободительном движении — и в этом все их значение.

С особой убедительностью защищает Замятин самое ему дорогое — свободу литературного творчества: «...Что такое настоящая литература? Та, утверждает автор, которая говорит о задачах завтрашних, недостижимых — в области красоты формы, красоты жизни, в области общественной...Я хочу думать, говорить, писать о том, что будет завтра. Потому что...на рае, с превосходной электрификацией, канализацией, ассенизацией — человек не остановится». (Журн. «Дом искусства» № 1, 1920).

Замятин проводит резкую грань между литературой большой, революционной и малой, пролетарской. «Малая» занимается мелочами, она способна воодушевляться полезным: молочной кооперацией или санитарным состоянием городов, — она утилитарное «сегодня». «Большая» — ищет путей к благоденствию человечества (и человека), не класса, не пролетариата, она стремится к бесклассовому, безгосударственному строю — к «царству свободы». Тогда настанет время «огромного подъема высочайших человеческих эмоций, время любви». Но этой литературы в сов. России — нет. Настоящая литература придет лишь тогда, — утверждает автор, — «когда вместо ненависти к человеку поставим любовь к человеку», но «пока ни о каком воспитании высоких эмоций...мы не думаем...». «Что может увлечь в политграмоте? Ничто!» — восклицает Замятин (Ibid.).

Нет настоящей литературы, нет и настоящих писателей. И Замятин обрушивается на советских собратьев, на их сервильность, продажность, обличает «собачек», которых критика

«выучила стоять на задних лапках, — тогда им дают кусочек жареного...». Революции такие писатели не нужны и критики-дрессировщики — тоже; ей нужны писатели, которые ничего не боятся и о выгодах не думают, писатели, в которых «революция родит настоящее, органическое эхо» (Ibid.). Призвание писателя есть дар и долг. И долг трудный — «бороться за завтра», за вечное «завтра»... «В идеале писатель должен быть пророком» («Художник и общественность»). «Настоящий писатель — романтик...» («Цель»). Мысли не новые — наследие русской литературы XIX века. Но Замятин возвращается к ним неустанно, твердит упрямо, пользуясь разными поводами и разной аргументацией, точно русским людям эти заветы внушать необходимо, точно от того, услышат они их, не услышат, усвоят — или не усвоят, зависит вся русская культурная будущность.

Динамическое начало в человеке проявляется независимостью, творческим стремлением «в неведомыя дали», максимализмом, романтической взволнованностью, скепсисом... Эту духовно-революционную силу Замятин в людях искал и любил. Достаточно вдумчиво прочесть воспоминания о Блоке, Сологубе, Чехове, Ан. Франсе, Белом, Кустодиеве, чтобы в этом убедиться.

Таинственной прелестью преисполнен для него Блок именно потому, что он почуял в душе поэта трагедию — решимость принять для России (и для себя) путь максимализма в любви и ненависти, который рано или поздно должен был привести Блока к гибели.

И то же очарование чего-то волнующе беспредельного, волнующе неизъяснимого в поэзии Сологуба. «Блок и Сологуб одного ордена...» пишет Замятин. «Все — или ничего... Путь, кому послан прекрасный, мучительный дар — непримиримой любви... «Прекрасная болезнь» Дон-Кихота, Блока... *Morbus gossica*. Этой именно болезнью больна лучшая часть нашей интеллигенции, и, к счастью, всегда будет больна...»

В Чехове пленительна трепещущая совесть, «душа, ответственная за мир, боль, несправедливость, грязь...» и чем ближе к концу, тем все крепче верующая в «царство вечной правды», «в великое блестящее будущее...».

В Ан. Франсе приятны «электрическая энергия революции», скепсис, который не останавливается ни перед чем, и ирония, которая «не смеется ни над любовью, ни над красотой».

А Белый? Его огонь, стремительность, смятенность, «вечные» вопросы... Замятин бережно отметил все эти черты. Они — главное, то, чем Белый жил, стиль его духа, контур

портрета. Остальное в Белом могло не быть, могло не случиться .

С особой теплотой говорит писатель о Кустодиеве — добром друге и соратнике по театральным постановкам МХАТ. В нем поражали сила духа, подвиг жертвенного служения искусству. Разбитый параличем, сидя в кресле у мольберта, уже с трудом владея кистью, — он продолжал писать. Подвижник искусства. Он напоминал скромным величием своего образа какого-нибудь русского святого «затворника-паралитика: преподобного Нила Столбенского или Иллариона-Затворника».

Корни замятинского идеализма уходят глубоко и питаются водами подземного источника — верой в добрую, светлую природу человека. Оттого, вероятно, поэтическое восприятие мира и людей у него всегда так ярко, молодо и свежо. Но странно, — скептический ум его не усумнился в столь сомнительной, столь уязвимой для критики истине, как вера в человека, а лишь старался обосновать ее доводами разума. Тогда появлялись искусственные цветы наукообразных рассуждений (он любил пользоваться трехчленной формулой гегелевской диалектики). По-видимому, марксистская фразеология была ему удобна и формально: она прикрывала резкие протесты, колкости сатиры, словесную борьбу, мечтания о рае за гранями пролетарской диктатуры: правоверный революционер-марксист мог критиковать, мог отрицать «сегодня» во имя «завтра». Поначалу никто в этом не сомневался. Лишь позже опомнились, насторожились, что-то собрались — и спустили на него люто-злую свору...

Замятин стал хлопотать о заграничном паспорте. Письмо к Сталину — свидетельство об отношении Замятина к советской власти. Свое воззрение на власть он запечатлел еще в 1918 году, в жестоком маленьком рассказе «Глаза» (Газ. «Новая жизнь»). Не всякая власть соответствует достоинству человека: только та, которая охраняет в человеке его неотъемлемые «человеческие» права. Послание к Сталину — вариация на эту же тему. Если устранить из него перечень фактов, которые свидетельствуют о притеснениях со стороны всевозможных цензурных, редакционных и других коллегий; если исключить необходимые в условиях советского быта упоминания о своих литературных заслугах и своем революционном прошлом — остается горячая защита писателем прав своего призвания, с которым власть обязана считаться.

«...Мое имя вам, вероятно, известно, — пишет Замятин. — Для меня, как писателя, именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложи-

лись так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немислимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году все усиливающейся, травли.

Я ни в коей мере не хочу изображать из себя оскорбленную невинность. Я знаю, что в первые 3—4 года после революции, среди прочаго написанного мною, были вещи, которые могли дать повод для нападков. Я знаю, что у меня есть очень неудобная привычка говорить не то, что в данный момент выгодно, а то, что мне кажется правдой. В частности, я никогда не скрывал своего отношения к литературному раболепству, прислуживанию и перекрашиванию: я считал — и продолжаю считать, — что это одинаково унижает, как писателя, так и революцию. В свое время именно этот вопрос, в резкой и обидной для многих форме поставленный в одной из моих статей (Журн. «Дом Искусств» № 1, 1920), был сигналом для начала газетно-журнальной кампании по моему адресу.

С тех пор, по разным поводам, кампания эта продолжается по сей день.

...В советском кодексе следующей ступеню после смертного приговора является выселение преступника из пределов страны. Если я действительно преступник и заслуживаю кары, то все же думаю, не такой тяжкой, как литературная смерть, — и потому прошу заменить этот приговор высылкой из пределов СССР. Если же я не преступник, я прошу разрешить мне временно, хотя бы на один год, выехать за границу — с тем, чтобы я мог вернуться назад, как только у нас станет возможно служить в литературе большим идеям без прислуживания маленьким людям, как только у нас хоть отчасти изменится взгляд на роль художника слова.

...Я знаю, продолжает он, — мне не легко будет и за границей, потому что быть там в реакционном лагере я не могу — об этом достаточно убедительно говорит мое прошлое... Я знаю, что, если здесь в силу моего обыкновения писать по совести, а не по команде, меня объявили правым, то там раньше или позже по той же причине меня, вероятно, объявят большевиком. Но даже при самых трудных условиях там я не буду приговорен к молчанию, там я буду в состоянии писать и печататься — хотя бы даже не по русски...».

Предвидение Замятина не обмануло. За границей ему было не легко. Большевиком его эмиграция не объявила, но отчужденность была.

Эмиграция объединяется по признаку непризнания советской власти, и советская общественность ей чужда. Душою Замятин был с советской жизнью связан; там десять лет он

жил, писал, полимезировал; там у него был круг друзей, почитателей, учеников; московския и петербургския издательства его издавали, а театры ставили его пьесы; популярность его все росла (быть может, она и вызвала по отношению к нему недобрые чувства). Но можно ли утверждать, что у нас ничего не могло быть с ним общаго и его отчужденность от нас тоже была вполне оправдана?

В понимании Замятина, повторяю, «революция» есть закон самой жизни, а революционность — восприятие мира в его динамике и сопричастие его творческой стихии. Меняться могут цели, одушевляющия нашу волю, но живая, нормальная воля всегда творит. Если проследить линию замятинскаго идеализма, мы увидим, что его предвоенная, предреволюционная социал-демократическая «динамика» постепенно после октября превращается в томление о вечной правде.

Как-то совсем по новому — тихо и задушевно — звучат его некоторые рассказы советскаго периода («Пещера», «Споручница Грешных», «Дракон» и пр.) — о человечности в безчеловечные дни нашей социальной революции.

Поэзия любви Маши и Мартина придавлена тяжестью материальных лишений («Пещера»), былая красота исчезла и лишь временами оживает в воспоминаниях. Но любовь осталась. Жалкая, бедная, как они сами; неотъемлемая от их жизни, как дыхание. Вся — жалость и жертва ради любимаго. Эту любовь не истребить ничем, она вынесет войны, революции, все «пещеры» и с лица земли исчезнет вместе с человеком, когда «хлынут воды потопа и настанет тьма...».

Луч любви «нездешних светов» и в «Споручнице Грешных». Доброта, ласка сердца, умягчает злыя сердца, — и погром женской обители, которому казалось противопоставить нечего, так жестоки и решительны прибывшие вооруженные люди, — предотвращен беззащитной игуменьей, ея бесстрашно-доверчивой материнской лаской.

Смертоносная злоба и спасительная жалость противопоставлены в «Драконе».

О любви беспредельной, жертвенной, животворящей — в «Рассказе о самом главном».

Примат духа над материей, победа добра над злом, абсолютное значение духовнаго начала — эти идеи нашли свое отражение и в публицистике Замятина. Надо было пережить ужас военнаго коммунизма, приглядеться к победителям и побежденным, познать бесправие пролетарскаго государства, чтобы написать следующие взволнованныя строки:

«... Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс; завтра — принесет

освобождение личности — во имя человека. Война империалистическая и война гражданская — обратили человека в материал для войны, в номер, в цифру. Человек забыт — ради субботы; мы хотим напомнить другое: суббота для человека.

Единственное оружие, достойное человека — завтрашнего человека — это слово. Словом русская интеллигенция, русская литература — десятилетия подряд — боролась за великое человеческое завтра. И теперь время вновь поднять это оружие. Умирает человек. Гордый homo erectus становится на четвереньки... Стремительно падает ценность человеческой жизни... Нельзя больше молчать. Время крикнуть: человек человеку — брат!

На защиту человека и человечности зовем мы русскую интеллигенцию. Наше обращение не к тем, кто не приемлет сегодня во имя возврата к вчерашнему; наше обращение не к тем, кто безнадежно оглушен сегодняшним днем; наше обращение к тем, кто видит далекое завтра — и во имя завтра, во имя человека — судит сегодня («Завтра»).

Братство — социальный лик любви — симпатия, благожелательность, доверие друг к другу, радость общения, доброта, какой-то светлый дух (и стиль) общественной жизни, — вот о чем в социалистическом отечестве затосковал Замятин. Он верил, что после пролетарской диктатуры должно придти детерминированное райское «завтра», а чувство братства можно вызвать вдохновенным писательским словом (за свободу творческого слова он и боролся!). К сожалению, неочувствованные и неосознанные религиозно, эти высокие устремления остались у него в плане романтических мечтаний...

Замятин один из тех русских людей, которые удержались на грани революционной настроенности; не соскользнув ни в красную, ни в белую реакцию, он продолжал идти своим путем, преодолевая препятствия, где бы их ни встречал. Советскую жизнь он судил по совести, так же, как раньше — довоенный русский (или английский) быт; и тогда, и теперь судил не ради суда, а чтобы бороться за лучшее будущее. Оторванный от России, он продолжал душою жить на родине. На эмигрантские дела и интересы не отзывался. Наши штаб-риановские настроения, поэтизация невозвратного прошлого, ревнивое охранение чистоты языка, православия, бытовых традиций, неутомимое собирание исторического наследия, — вся эта многообразная консервативная миссия эмиграции была ему чужда. Статике он противопоставлял динамику: «Революция продолжается... она всюду, во всем, она бесконечна, последних революций — нет...». Многие ли среди нас могли бы встрепенуться от этих слов? А если бы и отозвались,

поняли ли бы, что дело идет не о том или ином политическом перевороте (или программе), но о глубокой духовной революции, которая должна приготавливать более совершенную, достойную человека цивилизацию, более совершенную, одухотворенную демократическую культуру? Наконец, узнали ли бы в этой устремленности к общечеловеческому благу — старую, добрую традицию русской интеллигенции?

Т. Таманин

Библиография

- Авенариус* 1938 — Авенариус Г. А. Жан Ренуар. М., 1938.
- Адамович* 1936 — Адамович Г. «На дне» // Последние новости. 1936. 4 декабря.
- Альтшуллер* 1985 — Альтшуллер А. Я. Ю. М. Юрьев и В. Э. Мейерхольд. Неожиданный союз // Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах. Л., 1985. С. 170—200.
- Анненков* 1966 — Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 1. Нью-Йорк, 1966.
- Анненков* 1991 — Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. В 2 т. Л., 1991.
- Аноним* 1925а — Аноним. Телеграммы // Жизнь искусства. 1925. № 9. С. 18.
- Аноним* 1925б — Аноним. Что говорят об «Обществе почетных звонарей» // Сегодня. 1925. 27 сентября. С. 8 (Статья А. Пленснера в «Ригас зиняс» и статья в «Яун зиняс»).
- Аноним* 1927а — Аноним. Во вторник — «Блоха» в бенефис С. Н. Антонова и Ю. Г. Рыковского // Сегодня. 1927. 1 января. С. 16.
- Аноним* 1927б — Аноним. «Литературный праздник» // Красная газета. Веч. вып. 1927. 26 декабря.
- Аноним* 1931 — Аноним. Сегодня в гостях у Русской Драмы — три русских знаменитости // Сегодня. 1931. 18 ноября. С. 7.
- Аноним* 1936а — Аноним. «На дне» Горького во французском синема // Последние новости. 1936. 2 октября.
- Аноним* 1936б — Аноним. «На дне» // Последние новости. 1936. 10 декабря.
- Аноним* 1936в — Аноним. Премирование фильма // Последние новости. 1936. 23 декабря.
- Аноним* 1936г — Аноним. Премированный фильм // Последние новости. 1936. 25 декабря.
- Асс* 1925 — <Асс М. М.> Лев Максим. Замятинские «Звонари» в Риге // Сегодня. 1925. 27 сентября. С. 8.
- Асс* 1931 — <Асс М. М.> Лев Максим. Юрий Яковлев в «Бирже-вике» в Театре Русской Драмы // Сегодня. 1931. 22 октября. С. 8.
- Базен* 1995 — Базен А. Жан Ренуар / С предисл. Жана Ренуара и введением Франсуа Трюффо. М., 1995.
- Басалаев* 1995 — Басалаев Ин. Записки для себя / Предисл. А. И. Павловского, публ. Е. М. Царенковой, примеч. А. Л. Дмитренко // Минувшее. Вып. 19. М.; СПб., 1996. С. 359—494.

Баскаков 1989 — Баскаков В.Е. Евгений Замятин и кинематограф // *Киноведческие записки*. 1989. № 3. С. 86-92.

Берберова 1990 — Берберова Н. *Курсив мой* // *Серебряный век: Мемуары*. М., 1990.

Бердяев 1922 — Бердяев Н. *Предсмертные мысли Фауста* // *Освальд Шпенглер и закат Европы*. М., 1922.

Блок 1961 — Блок А. *Собр. соч.*; В 8 т. М.; Л., 1960—1963.

Блюм 1923 — Блюм В. *Огни св. Доминика* // *Красная Нива*. 1923. № 3. С. 30.

Блюм 1996 — Блюм А. *Во власти обезьян: Евгений Замятин под советской цензурой* // *Русская мысль*. 1996. № 4142. 26 сентября — 1 октября.

Власова 1989 — Власова З. И. *Гильфердинг А. Ф.* // *Русские писатели. 1800—1917: Биобиблиографический словарь*. Т. 1. М., 1989. С. 560—561.

Гадалин 1925 — <Гадалин В.В.> В. Г. *Что мы видим нового в постановке «Звонарей»?* // *Сегодня*. 1925. 29 сентября. С. 7.

Галушкин 1992 — Е. И. Замятин. *Письмо А. К. Воронскому. К истории ареста и несостоявшейся высылки Е. И. Замятина в 1922/23 гг.* Публикация, сопроводительный текст и примечания А. Ю. Галушкина. // *De visu*. 1992. № 0. С. 12—23.

Ганфман 1925 — <Ганфман М.И.> М. Г-н. *Стоит посмотреть «Блоху»!* // *Сегодня*. 1927. 12 января. С. 8.

Герцен 1954—1966 — Герцен А. И. *Собрание сочинений: В 30 т.* М., 1954—1966.

Гизетти 1924 — <Гизетти А.> А. Г. *Дискуссии о современной литературе* // *Русский современник*. 1924. № 2. С. 273—278.

Гильфердинг 1874 — Гильфердинг А. Ф. *Собр. соч.* Т. 4. СПб., 1874.

Голубева 1968 — Голубева О. Д. *Горький — издатель*. М., 1968.

Горький 1954 — Горький А. М. *Письмо к К. П. Пятницкому. 14—15 июля 1902 г.* // *Архив А. М. Горького*. Т. 4. М., 1954. С. 94.

Горький. Летопись 1959 — *Летопись жизни и творчества А. М. Горького*. М., 1959.

Гришин. Письмо — Гришин А. И. *Письмо Е. И. Замятину 22 авг. 1927 г.* // *ИМЛИ*. Ф. 47, оп. 2. № 98. Л. 1.

Гуль 1970 — Гуль Р. <Рец. на кн.: Berberova N. *The Italies are mine*. — New York, 1969> // *Новый журнал*. 1970. Кн. 99. С. 283—292.

Гумилев 1990 — Гумилев Н. С. *Драматические произведения*. Переводы. Статьи. Л., 1990.

Д. М. 1925 — Д. М. "Общество Почетных Звонарей" (Премьера в б. Михайловском) // *Новая вечерняя газета*. 1925. 2 ноября.

Дестунис 1861 — Дестунис Г. С. *Сказания Приска Панийского*. СПб., 1861.

Дикий 1976 — Дикий А. Д. *Письмо Е. И. Замятину. 10 февраля. 1924 г.* // *Дикий А.Д. Избранное*. М., 1976. С. 332—333.

Дмитриев 1963 — Дмитриев С. С. *Гильфердинг А. Ф.* // *Советская историческая энциклопедия*. Т. 4. М., 1963. Стлб. 446.

Достоевский 1973 — Достоевский Ф. М. *Полн. собр. соч.*: В 30 т. Л., 1973. Т. 5.

Ежегодник 1979 — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979.

Ефремин 1930 — Ефремин А. Евг. Замятин // Красная новь. 1930. № 1. С.

Жизнеописание трубадуров 1993 — Жизнеописание трубаду-ров / Изд. подготовил М. Б. Мейлах. М., 1993.

Замятин письмо 1914 — Замятин Е. И. Письмо к Л. Н. Усовой. 25 июля 1914 г. // ОР РНБ. Ф. 292. № 7. Л. 16 об.

Замятин письмо 1915 — Замятин Е. И. Письмо к Л. Н. Усовой. 1 апреля 1915 г. // ОР РНБ. Ф. 292. Ед. хр. 7. Л. 28 об.

Замятин 1922 — Замятин Е. Чехов // Чехов А.П. Избр. соч. Т. 1. Берлин; Пб.; М., 1922. С. V—XXIII.

Замятин [1925] — Замятин Е. И. Общество Почетных Звонарей: Пьеса. Режиссерский экземпляр С. Э. Радлова // ОР РНБ. Ф. 625. Ед. хр. 268.

Замятин 1927 — <Замятин Е.> Автор «Блохи» о своей пьесе // Сегодня. 1927. 15 января. С. 8.

Замятин 1970—1988 — Замятин Е. Сочинения. В 4 т. Мюнхен. 1970—1988.

Замятин 1976 — Замятин Е. И. Письмо А.Д.Дикому. 22 февраля 1924 г. // Дикий А.Д. Избранное. М., 1976. С. 336—339.

Замятин 1982 — Замятин Е. И. Атилла: Трагедия в 4 д. // Новый журнал. 1950. Кн. 24. С. 8—70.

Замятин 1987 — Замятин Е. И. Из блокнота 1931—1936 годов / Публ. А.Тюрина // Новый журнал. 1987. Кн. 168—169. С. 141—174.

Замятин 1989 — Замятин Евг. Избранные произведения. М., 1989.

Замятин 1990а — Замятин Е. И. Избранные сочинения: В 2 т. М., 1990.

Замятин 1990б — Замятин Е. О литературе и искусстве / Публ. А. Тюрина // Новый журнал. 1990. Кн. 178. С. 150-193.

Замятин 1990в — Замятин Е. И. Письмо к Л. Н. Замятиной. 20 июня 1927 г. / Публ. М. Ю. Любимовой // Искусство Ленинграда. 1990. № 10. С. 97—98.

Золотоносов 1994 — Золотоносов М. А. ЗК: Загадки криминально-идеологического контекста и культурный смысл // Russian Studies. 1994. Т. I. № 1. С. 93—116.

Индекс 1927 — Индекс. Театральные невидимки: (К сегодняшнему бенефису Антонова и Рыковского) // Сегодня. 1927. 4 января. С. 8.

Исупов 1992 — Исупов К. Г. Мифология истории // Логос: Санкт-Петербургские чтения по философии культуры. Кн. 2: Русский духовный опыт. СПб., 1992.

Ключарев 1976 — Ключарев В. П. Письмо Е. И. Замятину. 18 января 1924 г. // Дикий А. Д. Избранное. М., 1976. С. 328.

Клоповский 1927 — <Клоповский В. В.> Зритель. Московская «Блоха» в Риге // Слово (Рига). 1927. 6 января. С. 5.

Кугель 1928 — Кугель А. П. Орленев. М.; Л., 1928.

Кузнецов 1925 — Кузнецов Евг. «Общество Почетных Звонарей» // Красная газета. 1925. 2 ноября.

Культурная жизнь в СССР 1975 — *Культурная жизнь в СССР: Хроника. 1917–1927*. М., 1975.

Леткова-Султанова 1963 — Леткова-Султанова Е. П. Письмо А. М. Горькому. 27-30 декабря 1927 г. // *Литературное наследство*. Т. 70. М., 1963. С. 270–271.

Литературный архив 1960 — *Литературный архив*. Вып. 5. М.; Л., 1960.

Лосев 1991 — Лосев А. Ф. Основные особенности русской философии // Лосев А. Ф. *Философия. Мифология. Культура*. М., 1991. С. 509–513.

Луначарский 1970 — Луначарский А. В. *Неизданные материалы / Литературное наследство*. Т. 82. М., 1970.

Лунц 1994 — Лунц Л. *Вне закона: Пьесы. Рассказы. Статьи*. СПб., 1994.

Любимова 1991 — Любимова М. Ю. Е. И. Замятин в годы первой русской революции: (из писем Замятина 1906 г.) // *Источниковедческое изучение памятников письменной культуры в собраниях и архивах ГПБ. История России XIX–XX веков*. Сб. науч. тр. Л., 1991. С. 97–107.

Мальмстаг, Флейшман 1987 — Мальмстаг Дж., Флейшман Л. Из биографии Замятина: (по новым материалам) // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. Stanford. 1987. С. 103–151.

Манухина 1939 — <Манухина Т. И.> Таманин Т. Е. И. Замятин // *Русские записки*. 1939. № 16. С. 98–108.

Марголин 1925 — Марголин С. Балаганное представление во втором Моск. Худ. театре // *Жизнь искусства*. 1927. № 7. С. 19.

Марков 1925 — Марков П. «Блоха»: (МХАТ 2-й) // *Правда*. 1925. 14 февраля. С. 8.

Машбиц-Веров 1927 — Машбиц-Веров И. Евгений Замятин // *На литературном посту*. 1927. № 17. 18 сентября. С. 56–65.

Миллюков 1993 — Миллюков П. Н. *Очерки по истории русской культуры*: В 3-х т. М., 1993. Т. 1.

Набоков 1995 — Набоков В. *Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев*. М., 1995.

Нусинова 1995 — Нусинова Н. И. О сценарии Евгения Замятина «Нос» // *Киноведческие записки*. 1995. № 25. С. 53–58.

О. Генри 1923 — О. Генри. *Рассказы / <Под ред. и с предисл. Евг. Замятина>*. Пб.; М., 1923.

О. Генри 1924 — О. Генри. *Благородный жулик и другие рассказы / <Под ред. и с предисл. Евг. Замятина и К. Чуковского>*. М.; Л., 1924.

Оречкин 1927 — <Оречкин Б.> Бор. Ор. «Блоха»: (Антракты) // *Сегодня*. 1927. 5 января. С. 8.

Оречкин 1931 — <Оречкин Б.> Бор. Ор. Евгений Замятин в Риге // *Сегодня*. 1931. 18 ноября. С. 10.

Пиотровский 1925 — Пиотровский А. «Общество Почетных Звонарей» // *Жизнь искусства*. 1925. № 45. С. 28–29.

Примочкина 1987 — Примочкина Н. Н. М. Горький и Е. Замятин: (К истории литературных взаимоотношений) // *Русская литература*. 1987. № 4. С. 148–160.

Ремизов 1920 — Ремизов А. Ни за нюх табаку: (Пьеса Евгения Замятина «Огни св. Доминика») // Жизнь искусства. 1920. 31 июля — 1 августа.

Ремизов 1989а — Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989.

Ремизов 1989б — Ремизов А. Стоять — негасимую свечу: Памяти Евгения Ивановича Замятина / Публ. и примеч. А. Н. Стрижева // Наше наследие. 1989. № 1 (7). С. 117 — 119.

Ренуар 1981 — Ренуар Ж. Моя жизнь и мои фильмы / Предисл. и коммент. В. Божовича. Пер. с фр. Л. Токарева. М., 1981.

Сегаль 1994 — Сегаль З. Русский театр в Риге: Стодесятилетие со дня основания русского театра в Риге посвящается. Рига, 1994.

Соловьева 1985 — Соловьева И. Первые встречи с Горьким // Режиссерские экземпляры К.С.Станиславского. Т. 4. 1902—1905. М., 1985. С. 5—69.

Третьяков 1925 — <Третьяков В. В.> Витале. «Общество Почетных Звонарей»: (К постановке в театре «Русской Драмы») // Сегодня. 1925. 23 сентября. С. 7.

Туниманов 1994 — Туниманов В. От романа «Мы» к киносценарию «D-503» // Филологические записки: Вестн. литературоведения и языкознания. 1994. Вып. 3. С. 164—176.

Федин 1986 — Федин К. Собрание сочинений: в 12 т. М., 1986. Т. 10.

Федина, Старков 1990 — «... Мне сейчас хочется тебе сказать...» Из переписки Бор. Пильняка и Евг. Замятина с К. Фединым / Публ. Н. К. Фединой, вступ. ст. и коммент. А.Н. Старкова // Литературная учеба. 1990. № 2. С. 79—95.

Флит 1926 — Флит А. Н.С. Лесков: (из подборки стихов «Блоха» с точки зрения...) // Жизнь искусства. 1926. № 49. С. 13.

Цветаева 1967 — Цветаева М. И. Письма к В. Ходасевичу / Публ. и комментарии С. Карлинского // Новый журнал. 1967. Кн. 89. С. 102—115.

Чехов 1914 — Письма А. П. Чехова. Т. 4: (1892—1896) / Под ред. М. П. Чеховой. М., 1914.

Чехов 1916 — Письма А. П. Чехова. Т. 6: (1900—1904) / Под ред. М. П.Чеховой. М., 1916.

Чехов 1922 — Чехов А. П. Избранные сочинения. Т. 1 / Ред., вступит. статья, примеч. Евг. Замятина. Берлин; Пб.; М., 1922.

Чуковский 1991 — Чуковский К. И. Дневник: 1901—1929. М., 1991.

Шаховская 1991 — Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.

Шестов 1971 — Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт догматического мышления. 3-е изд. Париж, 1971 (Собр. соч. Т. 4).

Шишков 1914 — В. Ш. <Шишков В. Я.> В. Ш. Ежемесячный журнал, издаваемый Миролубовым // Сибирская жизнь. 1914. 25 марта.

Штейнберг 1991 — Штейнберг А. Друзья моих ранних лет: (1911—1928) / Подг. текста, послесловие и примечания Ж. Нива. Париж, 1991.

Яновский 1993 — Яновский В. С. Поля Елисейские. СПб., 1993.

Astico 1925 — Замятин (Из «Справочного словаря русских писателей») // Жизнь искусства. 1925. № 2. С. 17.

de Boor 1963 — de Boor H. Das Atillabild in Geschichte, Legende und heroischer Dichtung. Darmstadt. 1963.

Goldt 1995 — Goldt R. Thermodynamik als Textem Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E.I.Zamjatin. Mainz, 1995.

Kretschmer 1905 — Kretschmer P. Die slavische Vertretung von indogerm // Archiv fur slavische Philologie. T. XXVII. Berlin, 1905.

Mulenhoff 1876 — Mulenhoff K. Donau. Dunav. Dunaj // Archiv fur slavische Philologie. T. 1. Berlin, 1876.

Pachmuss 1972 — Temira Pachmuss. Intellect and Ideas in action. Selected Correspondence of Zinaida Hippus. Munchen, 1972.

Thierry 1856 — Thierry A. Histoire d'Attila et de ses successeurs jusqu'a l'etablissement des Pongrois en Europe survie des legendes et traditions. T. 2. Paris, 1856.

*Н. Ю. Грякалова,
Е. Ю. Литвин*

Переписка Е. И. Замятина с В. С. Миролюбовым

Публикация и подготовка текста
Н. Ю. Грякаловой (С.-Петербург)
и Е. Ю. Литвин (Москва);
вступительная статья и комментарии
Н. Ю. Грякаловой.

Начало переписки Е. И. Замятина и В. С. Миролюбова, охватывающей полтора десятилетия, датируется 1913 годом. Этот год был знаменателен для писателя: высланный из Петербурга в 1911 г., он возвращается в столицу после амнистии, объявленной в связи с 300-летием дома Романовых, и в скором времени в журнале «Заветы» появляется его первое большое произведение — повесть «Уездное», которая принесла ему литературную известность. Замятин сближается с литературной группой «Заветов» (А. М. Ремизов, М. М. Пришвин, Р. В. Иванов-Разумник) — писателями, начавшими, по выражению Ремизова, работу «над словом по «сырому материалу» и опыты над словом и «русским» складом» (Ремизов 1989: 470). Литературный отдел журнала редактировал В. С. Миролюбов (1860 — 1939), в прошлом — редактор популярного литературно-общественного и научного ежемесячника «Журнал для всех», член редакционного совета журнала «Современник», известный своими демократическими взглядами и симпатиями к «старым народникам»¹. «Необыкновенная работоспособность, преданность литературному делу и умение приискивать

сотрудников», — так характеризовал Миролюбова В. М. Чернов в письме к А. И. Иванчину-Писареву².

В мае 1913 г. из-за внутривыпускационного конфликта, вызванного, по мнению Миролюбова, ущемлением его редакторских прав со стороны Иванова-Разумника³, Миролюбов отказался от работы в «Заветах» и стал вынашивать мысль о создании своего собственного литературно-общественного журнала, близкого по типу к «Журналу для всех». Замятин оказался среди тех авторов, чьей поддержкой хотел заручиться Миролюбов. Он разыскал адрес писателя, который к тому времени вынужден был опять покинуть Петербург, на этот раз по совету врачей, и обосноваться на юге России, в г. Николаеве, совмещая профессиональную деятельность с занятиями литературой. «Уехал в Николаев, построил там несколько землечерпалок, несколько рассказов и повесть "На куличках"», — писал Замятин в «Автобиографии» об этом периоде своей жизни. 1 июля 1913 г., как становится известно из писем Замятина к Л. Н. Замятиной (Усовой), подготовленных в настоящее время к печати Л. И. Бучиной и М. Ю. Любимовой, писатель вернулся в Николаев из поездки по провинциальным южным городам, где его и нашла первое письмо Миролюбова.

Переписка Замятина и Миролюбова в основном касается сотрудничества писателя в «Ежемесячном журнале литературы, науки и общественной жизни» — так стал называться новый журнал (с № 10 1914 г. — «Ежемесячный журнал, издаваемый В. С. Миролюбовым»). В первом, программном номере журнала был помещен рассказ Замятина «Непутевый», который не прошел незамеченным: в обзоре В. Я. Шишкова рассказу было уделено особое внимание (Шишков 1914). Впоследствии на страницах журнала увидели свет еще несколько рассказов и рецензий Замятина.

Тесный контакт с журналом Замятин продолжал поддерживать вплоть до своего отъезда в Англию в марте 1916 г., куда был командирован для наблюдения за строительством судов по русским заказам. Только в сентябре 1917 г. Замятин возвращается в Россию. Миролюбов, настоящий подвижник издательского дела, продолжал свою неутомимую деятельность и в трудное революционное время. «Так Вы, не взирая на разрухи, ахи и охи, как истый борец, не покладая рук, все же ведете корабль журнальный по бурным волнам октянгов? — спрашивал его И. С. Шмелев в письме от 2 декабря 1917 г. — Слава Вам! Просвещайте, молвите и отверзнется!»⁴. Однако Замятин постепенно теряет интерес к журналу, прежде всего потому, что эстетически «перерастает» его. «Ревность» Миро-

любова (см. п. 23) понятна. После выхода в 1916 г. тома повестей и рассказов «Уездное» Замятин становится известен, его произведения публикуют многочисленные альманахи и периодические издания. Времени на чтение «текущих» рукописей для «Ежемесячного журнала» не остается, что вызывает сетования Миролубова (см. п. 23).

Летом 1918 г., несмотря на все усилия редактора, «Ежемесячный журнал» был закрыт. Но и после прекращения выхода издания Миролубов не оставлял попыток организовать новый журнал с традициями «Ежемесячного». Сохранившиеся тезисы доклада «О Центральном литературно-научном кооперативном журнале» (март 1919 г.) проясняют его намерения: «создание внепартийного литературно-художественного и кооперативного органа»⁵, служащего целям просвещения российской провинции. «Необходимо создание кооперативного журнала с большим литературно-научным отделом в центре, где сосредоточены все литературные и художественные силы, — доказывал Миролубов-просветитель свою точку зрения. — Журнал должен включить художественно-беллетристический отдел и хорошо выполненные иллюстрации, доступное изложение научных статей и ввести общественно-экономический и кооперативный отделы, рассчитанные на удовлетворение запросов широких провинциальных кругов»⁶. Однако время не благоволило издательским планам Миролубова. 20 мая 1919 г. ВЦИК принимает положение «О Государственном издательстве», согласно которому все существующие издательства объединялись при Наркомпросе (*Культурная жизнь в СССР* 1975). Третьего августа 1919 г. в печати публикуется постановление Госиздата о временном прекращении в связи с бумажным кризисом печатания всех выходящих на территории республики журналов, за исключением центральных изданий, разрешенных коллегией Госиздата⁷.хлопоты Миролубова в такой ситуации не могли увенчаться успехом, и он вновь возвращается в Петроград.

Встречи Замятина и Миролубова в силу обстоятельств пореволюционного времени становятся довольно редкими, однако связывающие их человеческие отношения не прерываются. Одно из посещений Замятина зафиксировано в Дневнике Миролубова 1919 г., причем запись отмечена знаком №В: «Замятин около 2-х ч. Принес <1 нрзб.>. Бранил большевиков. Говорил, что Горький кургузит, что в книге «Принципы художественного перевода» перечислены все сотрудники «Всемирной литературы», там и Гиппиус. Уходя затушил о шкаф папироску. Взял читать начатую мною книгу. Думает делать поворот к эсэрам, которые его зовут в «Дело народа»⁸»⁹.

В 1920-е гг. Миролубов сменил несколько редакторских должностей: работал в Артельтрудсоюзе «Северокустарь», некоторое время редактировал журнал «Артельное дело», служил корректором в издательстве Академии наук¹⁰. Уже не молодой, одинокий и больной человек, Миролубов испытывал тяжелые материальные лишения. О его бедственном положении Замятина извещал, в частности, писатель Б. А. Розов в письме от 14 сентября 1928 г.: «<...> он уже месяц как сокращен, находится без работы и весьма нуждается: по словам его, он даже не обедает. В. С. просил меня сообщить о его положении. Необходимо оказать ему поддержку. Решил в первую очередь сообщить об этом Вам»¹¹. Замятин со свойственными ему добротой и заботливостью¹² откликнулся на эту просьбу, пытаясь облегчить участь своего старого товарища по литературному цеху, ходатайствуя о нем в издательстве «Academia» (см. п. 28), для которого в это время писал вступительную статью к книге «Р. Шеридан. Школа злословия» («Academia» М.; Л., 1931).

Последнее письмо Замятина к Миролубову датировано 1929 годом. Этот год был печально знаменит развернувшейся кампанией против Замятина и Б. Пильняка, поднятой «Литературной газетой». Поводом послужила публикация за границей романа Замятина «Мы» и повести Пильняка «Красное дерево». 24 сентября 1929 г. Замятин выступил с открытым письмом, в котором заявил о своем выходе из Всероссийского союза писателей. В 1931 г. Замятин навсегда покидает родину. Миролубов будет доживать свой век в Ленинграде. Его портрет 1930-х гг. сохранили мемуарные записи Ин. Басалаева: «Худущий, высоченный, с белой длинной просвечивающей бородой, с замогильным голосом — настоящее привидение с того света» (Басалаев 1996: 449). Он еще появляется на писательских собраниях, но воспринимают его уже как памятник ушедшей в прошлое эпохи.

Письма Е. И. Замятина публикуются по автографам, хранящимся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Ф. 185. Ед. хр. 542), письма В. С. Миролубова — по автографам, хранящимся в Отделе рукописей Института мировой литературы им. Горького (Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 141).

Примечания

¹ ИРЛИ. Ф. 185. Ед. хр. 58. Л. 2 об.

² Там же. Ф. 114. Оп. 2. Ед. хр. 471.

³ См. письмо В. С. Миролубова к Иванову-Разумнику от 5 ноября 1912 г. *Ежегодник* 1979: 163.

⁴ ИРЛИ. Ф. 185. Ед. хр. 1268. Л. 25 об.

⁵ Там же. Ед. хр. 90. Л. 1.

⁶ Там же.

⁷ См. Правда. 1919. 3 авг.

⁸ Газета «Дело народа», орган ЦК партии социалистов-революционеров, выходила с 15 марта 1917 г. по 30 марта 1919 г.

⁹ ИРЛИ. Ф. 185. Ед. хр. 6. Л. 14 об.

¹⁰ См.: ИРЛИ. Ф. 185. Ед. хр. 58, 59.

¹¹ ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 3. Ед. хр. 174. Л. 1.

¹² Уже находясь во Франции, Замятин помогал посылками А. Ахматовой. См.: Шаховская 1991: 245–246.

1

Миролюбов — Замятину

<С.-Петербург. 22 июля 1913 г.>

Уважаемый Евгений Иванович!

Долго я искал Вас и Ваш адрес. От «Зав<етов>» я отошел. Устраиваю с осени дешевый журнал¹. Не дадите ли чего? Нек<ото>рые вещи больше резонов помещать в журналах, предназначенных для большой публики. Деньги вышлю по получении рукописи, если Вам они нужны. Адрес мой: «П<етер>Б<ург>. До востребования».

Преданный Вам В. Миролюбов (Викт<ор> Серг<еевич>). Поправляйте хорошенько здоровье. Если оч<ень> нужны деньги, напишите².

Открытка. Датируется по почтовому штампею.

¹ Речь идет о «Ежемесячном журнале».

² О получении предложения от Миролюбова Замятин сообщал Л. Н. Замятиной (Усовой) в письме от 26 июля 1913 г.: «Получил вчера письмо, очень любезное, от Миролюбова. Пишет, что с осени начнет издавать журнал, вроде прежнего своего «Журнала для всех». Просит дать что-нибудь — и, чудак, предлагает авансом деньги, если они мне нужны. Думает: бедный, мол, литератор, наверно, закладывает уж последние штаны...» (ОР РНБ. Ф. 292 (Е. И. и Л. Н. Замятины). № 6. Л. 32 об.; ироничность последнего замечания объясняется упоминанием в том же письме о недавнем получении гонорара).

2

Замятин — Миролюбову

<Николаев.> 30/VII — <19>13.

Глубокоуважаемый Виктор Сергеевич.

Очень рад был получить Ваше письмо. Когда сидишь в такой мурье¹ как, вот, Николаев, — так всякий живой голос приятен. — Тут, в Николаеве, мне не очень везет: попался в лапы к очень уж оборотистой хозяйке. Делает она на мне всякие гешефты, так

что, кажется, в конце концов, в Николаеве не я поправлюсь, а поправится вот эта самая моя хозяйка.

От своих всяких технических дел малость поосвободился, вот, с неделю-полторы. Весь шюнь пришлось разъезжать по захоластным разным заводам. Это полезно: посмотрелся, да только устал.

Написал недавно небольшой — так, на половину, на 3/4 печатн<ых> листа, рассказец. О непутевом таком, разгильдяе, но милом — московском студенте². Не пойдёт ли это для Вашего журнала? Когда все у Вас с журналом образуется — название, там, содержание и пр. — напишите — интересно. Адрес мой: Николаев, Херс<онской> губ., Глазенаповская 12/2, д<ом> Вимут, Е. И. Замятину.

Искренно Вас уважающий Евг. Замятин.

За предложение денег — спасибо. Пока — есть.

Открытка.

¹ «Мурья» — «лачуга, конура, землянка, тесное и темное жилье, пещерка» (Даль 1881, 2: 360).

² Речь идет о рассказе «Непутевый» (первоначальное название «Непутевый мальй»), впервые опубликованном в «Ежемесячном журнале» (1914. № 1).

3

Миролюбов — Замятину

<С.-Петербург.> 3-VIII- 13.

Дорогой Евгений Иванович!

Пришлите рассказ: оч<ень> нужен. О ж<урнале> лучше расскажу, когда приедете. Названия еще нет. Ищите. Ж<урнал> — популярный, для публики, толстых ж<урналов> не выписывающей. Название сие должно иметь в виду. Конечно, беспретенциозно. Я был против названия «З<аветы>». Ты сначала осуществи, поддержи их. Трудное это дело. Пусть другие скажут, что ты их поддерживаешь. Надо с этим поаккуратнее. — Собираю материал. Когда приедете? По приезде побойте вплотную. Числа 10 авг<уста> нужно будет поехать в Москву. Там я останавлив<аюсь> на Воздвиженке, в <1 нрзб.> гостин<ице> «Петергоф». Теперь живу: С<анкт>-П<етер>Б<ург>, Лиговка, 44, комната 654. Псылайте сюда.

Без поправки не приезжайте. Боритесь с окружающим. Д<ом> написали неразборчиво. Дойдет ли? Точно еще не знаю, когда выберусь в Москву.

Ваш В. Миролюбов.

Открытка.

Замятин — Миролюбову

<Николаев. Август 1913 г.>

Глубокоуважаемый Виктор Сергеевич.

Рассказ для будущего Вашего журнала был написан, но... теперь не написан: полежал рассказ, перечитал я его еще раз — тут, на мой глаз, торчит, там торчит — надо еще пострругать немного. Так что не пеняйте, что не шлю сейчас. А когда пришло и прочтете — напишите мне о рассказе, да поструже, — оно будет полезно.

Об «Уездном» своем — получил на днях рецензии газетные (от «Заветов»). Пишут, пожалуй, даже против ожиданий моих, довольно-таки много¹. От изд<ательства> «Современные проблемы» получил предложение издать отдельно «Уездное» или издать том рассказов² <197 я это пока отложил: вместе с прежними-то рассказами и набралось бы, пожалуй, на том, да эти, прежние-то, уж очень разнятся от нового по стилю, по тону.

Получил еще от Амфитеатрова письмо — предлагает что-нибудь для литературно-публицистических сборников, выпуск к<оторы>х начинается с октября изд<ательст>во «Энергия»³. Да ничего у меня нет сейчас; в голове еще только, а не на бумаге, кусочки новой повести — «На куличках»⁴. Всерьез писать эту вещь еще не начал: провалялся, вот, недели 1 1/2, инфлуэнца привязалась.

Когда попаду в Питер, а это будет, вероятно, в декабре — с удовольствием буду работать «вплотную» в Вашем журнале.

Да как только? Беллетристика — она, ведь, не всегда в голове: она — от погоды, от Бога. А если говорить о вещах, от погоды не зависящих, то может — критика нужна, журнальные обзоры? Это было бы легко, читаю-то я, ведь, много. Но все это, конечно, если тут предложение не превышает спрос, если есть нужда.

Думал о названии журнала. Первое, что приходит в голову — это, конечно: «Журнал для всех». Только — можно ли? Хотя оно, как будто — назв<ания> разные: «Новый журн<ал> для всех» и «Журн<ал> для всех». А особенно разными выйдут издания в сопоставлении с теперешним «Нов<ым> ж<урналом> для всех»⁵.

Преданный Вам Евг. Замятин Николаев, Глазенаповская 12/2, дом Вимут.

Ответ на п. 3, по связи с которым датируется.

¹ См., например, следующие отклики на журнальную публикацию повести: Игнатов И. Н. Литературные отголоски. «Белый скит»,

повесть А. П. Чапыгина; «Уездное», повесть Евг. Замятина // Рус. ведомости. 1913. 7 июня; Н. К-ов <Н. С. Клестов (Ангарский)>, Литературные заметки // Руль. 1913. 24 июня; Измайлов А. А. Пришедший хам // Биржевые вед. 1913. 28 июня. Веч. вып.; Леонидов О. <Шиманский О.Л.> // Листки из блокнота // Голос Москвы. 1913. 14 июня; Григорьев Раф. <Крахмальников Р.Г.> Барыба // День. 1913. 8 сент.

² Условия, предложенные московским книгоиздательством «Современные проблемы», не удовлетворяли Замятина, о чем он и сообщал в письме к Н. С. Ангарскому-Клестову от 14 февраля 1914 г. (РГБ. Ф. 9. Карт. 1. № 49. Л. 1).

³ Письма с предложением участвовать в сборниках петербургского издательства «Энергия» А. В. Амфитеатров рассылал многим литераторам демократической ориентации. А. А. Измайлову, например, он сообщил 8 сентября 1913 г.: «С осени этого года книгоиздательство «Энергия» начинает ряд сборников, редакторство и организацию которых поручило оно мне. Дело предпринято на три года <...> Постановка будет солидная, прочная, без сверхъестественных гонораров, но с аккуратными и достаточными, на мой взгляд, платежами. Печатать будем не одну только беллетристику, а также научно-популярные статьи и публицистику. Конечно, очень хочу сатирического отдела» (ИРЛИ. Ф. 115. Оп. 3. Ед. хр. 8. Л. 11). Предполагалось, что сборники будут выпускаться каждые два месяца (см. письмо Амфитеатрова к А. Ф. Кони от 16 сентября 1913 г. // ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 3. Ед. хр. 41), но вышло всего два сборника (Энергия. Под ред. А. Амфитеатрова. Сб. 1. СПб., 1913. Сб. 2. СПб., 1914). И хотя среди «сотрудников, давших обещание работать», назывался и Замятин (письмо Амфитеатрова к Кони от 27 сентября 1913 г.), однако его участие в этом предприятии не состоялось.

⁴ Повесть «На куличках» была опубликована в журнале «Заветы» (1914. № 3). По решению Комитета по делам печати номер был конфискован и вышел вторым, «исправленным» изданием с изъятием повести Замятина. Писатель отметил этот факт в «Автобиографии» 1928 г.: «По напечатании ее <повести> в «Заветах» книга журнала была конфискована цензурой, редакция и автор привлечены к суду. Судили незадолго до февральской революции: оправдали (Замятин 1989: 41).

⁵ Имеются в виду «Журнал для всех» (1898–1906), издававшийся Миролобовым, и «Новый журнал для всех» (1908–1916), издававшийся Н. А. Бенштейном, с июня 1913 г. — А. Л. Гарязиным (см. объявление в № 1 за 1914 г.).

5

Миролобов — Замятину

<С.-Петербург. 1 сентября 1913 г.>

Дорогой Евгений Иванович! Материал нужно собирать, а то беспокою на душе. Амфитеатрову не стоит давать¹. Помогите лучше мне поставить дело нужное, полезное для большой публики.

Статьи присылайте. Пробуйте себя, благо место для Вас есть. Написали бы и по своей специальности статью, разъ-

ясняющую наше положение и заграничное, напр<имер> английское, французское, итальянское. Надо большой публике открывать глаза и заставлять смотреть в корень. Ответьте, что надумаете и пришлите рассказ.

Да здоровье-то поберегайте. С инфлюэнциями-то какая же поправка. Почему так поздно приедете в С<анкт>-П<етер>Б<ург>?

Душевно преданный В. Миролюбов

Две нег<ели> был в Москве. Ищите сотрудников на статьи для большой публики, популярные, обо всем, знакомящие с жизнью в Росс<ии> и за границей. Размер 1/2 л<иста>. Рассказ можно поместить и в 4–6 л<истов>, разбив на 2–3 кн<иги>. Бывший изд<атель> «Нов<ого> Ж<урнала> для вс<ех>» Бенишгейн² собирается издавать «Ежемесячный Ж<урнал> г<ля> вс<ех>» и выдал уже несколько тысяч в авансы. Вот как дела делают.

Открытка. Датируется по почтовому штемпелю.

¹ Миролюбов был близко знаком с Амфитеатровым, входил в редакционный совет руководимого им общественно-литературного журнала «Современник». Из-за несогласия со стилем руководства и нечеткостью общественной позиции журнала Миролюбов вместе с А. М. Горьким и В. М. Черновым в августе 1911 г. отошел от «Современника».

² Издателем «Нового журнала для всех» Н. А. Бенишгейном не были выполнены обязательства перед подписчиками журнала за 1913 г. В связи с растратой денег не вышел № 3 журнала, и журнал перешел к А. А. Грязину. См. примеч. 5 к п. 4.

6

Замятин — Миролюбову

<Николаев. Август 1913 г.>

Глубокоуважаемый Виктор Сергеевич. Хочу у Вас спросить совета, как у старшего товарища. У Вас литературного и издательского опыта много — у меня никакого, так что Ваш совет будет мне очень полезен.

Московское книгоиздательство «Современные проблемы» предложило мне выпустить отдельным изданием «Уездное». Потом предложило издать не «Уездное», а издать том рассказов, включивший туда «Уездное», рассказы, напечатанные раньше в «Образовании» и в «Новом журн<але> для всех»¹ — и что-н<и>б<удь> написанное теперь. Все это в общем могло составить томик листов в 7.

На это предложение я ответил «Современным проблемам», что предпочитал бы включить в I том «Уездное» и еще одну повесть, над к<оторо>й теперь понемножку работаю.

Мне представилось, что это даст более однородного содержания, что так будет лучше. Потому что первый мой рассказ в «Образовании» — не очень-то мне нравится теперь, нуждается в переделках²; слишком истеричным тоном написан (положим что там — действие все время происходит в одиной). Ну, вот. Вчера получил новое письмо от «Современных проблем». Пишут, что, мол, лучше сделать так, как они предлагали и торопят с ответом. Условия издания — автору 15% с цены (номинальной) каждого проданного экземпляра.

Что Вы, Виктор Сергеевич, посоветовали бы мне сделать? Стоит ли мне связываться с этим издательством? Не рано ли издавать? Не подождать ли?

Буду очень благодарен, если дадите мне свой совет. Агрес все тот же: Николаев, Херсонской губ., Глазенаповская 12/2, гом Вимут.

Ваш Евг. Замятин.

Рассказ «Непутевый мальчик» — отдан в переписку; вышлю в понедельник 2/IX. Жду известий о Вашем журнале.

Датируется по связи с п.7.

¹ Имеются в виду рассказы Замятина «Один» (Образование. 1908. № 11. С. 17—48) и «Девушка» (Новый журнал для всех. 1910. № 25. С. 55—68), впоследствии ни в одно издание автором не включавшиеся.

² О своем литературном дебюте Замятин так рассказывал в «Автобиографии» 1928 г.: «В 1908 году кончил Политехнический институт по кораблестроительному факультету <...> Одновременно с листами проекта башенно-палубного судна — на столе у меня лежали листки моего первого рассказа. Отправил его в «Образование» <...> Осенью 1908 года рассказ в «Образовании» был напечатан. Когда я встречаюсь сейчас с людьми, которые читали этот рассказ, мне так же неловко, как при встречах с одной моей тетушкой, у которой я, двухлетний, однажды публично промочил платье» (Замятин 1989: 41).

7

Миролюбов — Замятину

<С.-Петербург. 2 сентября 1913 г.>

Дорогой Евгений Иванович! Зачем же выпускать жиденькую книжечку и вредить успеху I-го тома. Придется при выпуске настоящего I-го тома скупать это издание. Я Вам самым решительным образом не советую этого делать.

Подождите, выпустите потом серьезный том и встретят его серьезно. А то это покажет только нетерпение автора.

Вам надо действовать не спеша, очень основательно. Ваше от Вас не уйдет. Не оставляйте меня. Давайте, что

напишете. То, что я не отдыхал, как след<ует>, несколько лет, сказывается. Бессонница и разбитость.

Преданный В. Миролюбов

Открытка. Датируется по почтовому штемпелю.

8

Миролюбов — Замятину

<С.-Петербург.> 10-IX-<19>13.

Дорогой Евгений Иванович!

Спасибо за рассказ¹. Напишу о нем, когда немного станет полегче. Страшно завален делами. Не знаю, за что братья. Валу работу валом с утра до ночи.

Рассказ прочту еще раз и напишу. Теперь только скажу, что желательно было бы приблизить героя к сердцу читателя не рассказывая о нем, а изображая в главнейших сценах. Тогда было бы сильнее впечатление и сильнее читатели полюбили бы его. В конце заспешили в ущерб «Любви».

Буду ждать, что дадите что-ниб<удь> еще, а за то, что получил, горячее спасибо.

Пишите мне. Как денежные дела?

Преданный сердечно В. Миролюбов

Открытка.

¹ Имеется в виду рассказ «Непутёвый».

9

Замятин — Миролюбову

<Николаев.> 18/IX-<19>13.

Вот мой новый адрес: Николаев, Херс<онской> губ., Никольская, 11, д<ом> Замчалова, кв.2. Устроился здесь с большими удобствами, чем раньше. Поставил себе в комнату пианино и дудел сплошь недели 2. Теперь собираюсь засесть опять за писание — за большую повесть.

Вот что мне нужно было бы узнать от Вас, Виктор Сергеевич: когда Вы думаете начать выпуск журн<ала> и если это будет теперь, осенью, то не попробовать ли мне соорудить обзор журналов за последние месяцы? По части морского дела о «большой» программе и пр. — писать, пожалуй, не стоит: много об этом пишут. А не написать ли о том, что судостр<оительная> промышл<енность> развита сейчас искусственно (военн<ые> зак<азы>), а все коммерч<еские> постр<ойки> — идут за границу (причины этого)¹.

Искренно Вам преданный Евг. Замятин.

Деньги пока поберегите.

Открытка.

¹ Замысел осуществлен не был.

10

Миролюбов — Замятину

<Москва.> 5-X-<19>13.

Дорогой Евгений Иванович!

Обозрение журналов хочет писать А. Дерман¹. Если хотите с ним «состязнуться», попробуйте. Для нашей публики нужно писать, ознакомляя и излагая все особенно выдающееся, не надеясь, что она прочтет. Недостатки и ошибки указывать можно только особенно важные, против «Духа Святого». Попробуйте, если тянет, на конкурс, так сказать. Материал нужен к 1-му ноября. Кн<ига> выйдет в декабре (январская). Пишите и присылайте все, что найдете подходящим для большой публики, для простого читателя, чтобы и рабочему было понятно и поучительно. Статьи — до листа. Части листа — какие угодно. Напишите большую вещь, дайте нам. Ну, до свидания. Всех благ.

Преданный В. Миролюбов

Открытка. В дате описка: «IX» вместо «X». Исправлено по почтовому штемпелю.

¹ См.: Дерман А. Б. Среди журналов // Ежемесячный журнал. 1914. № 3.

11

Замятин — Миролюбову

<Николаев.> 17-X-<19>13.

Глубокоуважаемый Виктор Сергеевич.

Выходит дело — не стоит мне с журнальным обозрением связываться: ну его к лягу. Да оно, может, и лучше — не буду от прямого долга отвлекаться — изображения разных Барыб русских. Отдельную статейку, не исходящую monthly, и просто — когда Бог на гушу положит — такую, может, сварганю¹.

О «Непутёвом» два слова, — который у Вас в портфеле лежит: задержите Вы его малость, если гумали скоро пустить. Дня через три-четыре Вы получите новый вариант этого рассказа, малость поживее и с большим соблюдением пропорций архитектурных.

Чувствую себя неважно. Все-таки частенько беру себя за уши и присаживаю к столу: пиши, мол, голубчик, пиши.

Евг. Замятин

Открытка.

¹ В «Ежемесячном журнале» были опубликованы две рецензии Замятина: на 1-й и 2-й сборники «Сирин» (1914. № 4. С. 157–158) и роман Б. Келлермана «Туннель» (1914. № 5. С. 154).

12

Миролюбов — Замятину

<С.-Петербург. 27 октября 1913 г.>

Дорогой Евгений Иванович.

Материал нужен. Присылайте, что будет, но помните, чтобы было понятно хор<ошо> грамотному крестьянину и рабочему.

Проще, проще, проще. Разучились люди интелл<игентные> по-русски писать. Периоды огромные, все «констатируют», «базируют», «ассоциируют», и все для народа, и все демократы. Избави Бог... Все отсылаю назад, а материала мало. Страшно становится за будущее. С таким «демократическим» писателем далеко не уедешь. Ну, всего, всего...

Адрес: СПб. Клинский просп., 18, кв. 4.

Открытка. Датируется по почтовому штемпелю.

13

Замятин — Миролюбову

<Николаев.>31-X-1913.

Эх, а я только, вот, вчера отправил Вам в перепечатанном виде «Непутевого» по старому Вашему адресу (Лиговка). Дойдет ли?

На днях от других своих работ освобождаюсь, — посажу себя за что-нибудь для Вас. По письму вижу — дело затеяли хорошее, интересное.

В декабре, или, во всяком случае, не позже Нового Года — буду в Питере. Чувствую себя теперь лучше — хотя до хорошего еще далеко.

Ваш Евг. Замятин

Открытка.

14

Замятин — Миролюбову

<Николаев.>19-XI-1913.

Как же это, Виктор Сергеевич, отца-то моего, старика, Вы в сотрудники себе обрядили? Читаю я нынче об «Ежемесячном журнале» объявление, — читаю: «Ив. Замятин. —

Непутёвый»¹. Во-от, думаю. А я и не знал, что такими делами старик примышляет. — А может, и так, зря, его ославили?

Ну, а мое-то, «Три дня»², — получили? Пригодится ли? Желаю успеха Вам.

Ваш Евг. Замятин.

Открытка.

¹ Разосланное Миролюбовым типовое объявление о подписке на «Ежемесячный журнал», действительно, содержало указанную Замятиным ошибку в анонсе содержания журнала на 1-е полугодие 1914 г. См., например: Донская жизнь. 1913. 13 дек. № 281.

² Рассказ «Три дня (Из прошлого)» был опубликован в № 2 журнала за 1914 г.

15

Миролюбов — Замятину

<С.-Петербург> 21-XI-<19>13.

Дорогой Евгений Иванович.

Получил и «Непутёвого», и «Три дня». Большое, большое спасибо. Прочел тотчас же, а с ответом-то и опоздал. Не знаю, за что хвататься, — так много дела, а я один.

Поправляйте здоровье-то. Как же Вы будете в Петербурге. Укрепите себя. Бросьте все и укрепите. А я вот у себя в кв<артуре> простудился. Оставил мой артельщик открытой форточку и сказал, что все готово. Я сел с рукописью и через 1/2 часа почувствовал, что остыл. Одинокому — трудно.

Всего, всего. Ваш В. Миролюбов.

Открытка. В дате описка: «IX» вместо «XI». Исправлено по почтовому штемпелю.

16

Миролюбов — Замятину

<С.-Петербург.> 23-XI-<19>13.

Да, уж выходит дело с родителями... И как это вышло, не понимаю. Имя Ваше я знаю так, без книжечки. А в объявлении вышел папаша. Ну, да это ничего: начали с отца, перейдем к сыну, а потом и к внуку. А все-таки извините меня пожалуйста.

Так как дальнейшие объявления шли с I-го оттиска, то это еще раза 2 повторится, к сожалению... Вот какой грех... «Три дня» пустили во 2-й кн<иге> для верности.

Здоровье-то поправляйте. Памятайте про пакостный Питер. Не поправите, здесь совсем пропадете.

Преданный В. Миролюбов

Открытка.

Замятин — Миролюбову

<Петроград.> 7-XI-<1>914.

Плоха эта бабушка, какая мне ворожила. Две недели писал, — самое бы отдохнуть потом, а пришлось бегать — деньги занимать, надобны были. Деньги заворошились в кармане — самое бы тут душу отвести, а меня лихоманка затрепала, лежал, как пласт.

Нынче вечером еду в Николаев дней на 10, по всяким делам. — Вас, Виктор Сергеевич, увидать не смогу, вот и пишу.

Есть в Париже литератор Валериан Конст<антинович> Агафонов¹, — наверное, знаете его научно-популярные статьи. Я знаю хорошо брата В. Агафонова², и от брата этого — что очень сейчас туго приходится Валериану. Проектирует В. Агаф<онов> такую вещь: когда выгонят немцев из Франции, с фотогр<афическим> аппаратом и с пером в руках, объехать бывшие немецкие становища, деревни, города — и все описать. А впоследствии — получить за это деньги. Хотел он связаться на этот предмет с Марксом, с «Нивой»³. Я никого там не знаю, не поможете ли Вы? И не предложите ли В. Агафонову написать что-н<у>б<удь> для «Ежемес<ячного> журн<ала>»?

Ваш Евг. Замятин.

¹ Валериан Константинович Агафонов — литератор, автор научно-популярных статей и брошюры «Индивидуализм и социализм» (СПб.; изд-во В. И. Яковенко, 1906. Сер. «Социалистич. б-ка»), упоминаемой Замятиным в письме к Л. Н. Замятиной (Усовой) от 16 апреля 1906 г. (Любимова 1991: 103). До января 1905 г. — лаборант по кафедре минералогии Политехнического института в Петербурге. В связи с событиями 9 января 1905 г. подал прошение об отставке. Известны три письма Агафонова к Миролюбову за январь-март 1914 г. из Парижа (ИРЛИ. Ф. 185. Ед. хр. 205). Первое из них, от 29 января (11 февраля) 1914 г., является ответом на полученное от Миролюбова предложение о сотрудничестве в «Ежемесячном журнале»: «Уважаемый Виктор Сергеевич! Простите, что по нездоровью замедлил ответить. Спасибо за память. С удовольствием приму участие в Вашем журнале. Я тоже желал бы постоянного сотрудничества и буду, согласно Вашему предложению, давать по небольшой статье в каждую книгу. Но я не хотел бы ограничиваться одной наукой, хотелось бы порой дать и жанр из общественной жизни и по вопросам наук — социальным, изредка, м<ожет> б<ыть>, и политическим. Свой отдел я предлагал бы озаглавить «За рубежом» с подзаголовком (из области науки и жизни), а то и без подзаголовка...» Участие Агафонова анонсировалось в объявлении журнала на 1914 г. начиная с № 2 в разделе «Естествознание»: «В. Агафонов. Из области науки и жизни». Им был получен I-й номер журнала и послана статья, о чем он писал Миролюбову 19 февраля (4 марта) 1914 г.: «Ответа на мое письмо с предложением давать ежемесячно

небольшой очерк под общим заглавием «За рубежом» — я не получил. Вероятно, Вам это не подходит. Поэтому посылаю небольшую статейку (около 1/2 листа) «Из области военной техники». Буду посылать время от времени статьи из обл<асти> науки, медицины и техники. 1-ый № Вашего журнала получил. Спасибо. Составлен интересно. <...> Окажите любезность — вышлете за статейку гонорар немедленно: я очень стеснен в настоящ<ее> время и мне даже и такая сумма очень важна. <...> Если хотите к моей статейке рисунки, то могу выслать». В последнем письме, от 5 (18) марта он вновь напоминает о своей статье, которая так и не была опубликована в журнале Миролюбова.

² Александр Константинович Агафонов, коллежский ассесор, сослуживец Замятина по Министерству торговли и промышленности.

³ Имеется в виду журнал «для семейного чтения» «Нива», издававшийся акционерным обществом «Товарищество издательского и печатного дела А. Ф. Маркс».

18

Миролюбов — Замятину

<Петроград. 2 декабря 1914 г.>

Дорогой Евгений Иванович!

Нам после статьи о нов<ом> таланте¹ (к<ото>рую цензура сильно окургузила) следовало бы дать что-нибудь посильнее. Если таковое будет, не забудьте². Нужно подтвердить и усилить сказанное. Завтра статью вышлю.

От души всего лучшего

В. Миролюбов

Открытка. Датируется по почтовому штемпелю.

¹ Имеется в виду статья: Григорьев Раф. <Крахмальников Р.Г.> Новый талант // Ежемесячный журнал. 1914. № 12. С. 82–85. Автор анализировал повести Замятина и опубликованные в журнале рассказы «Непутёвый» и «Три дня»

² В № 1 за 1915 г. был опубликован рассказ Замятина «Старшина».

19

Миролюбов — Замятину

<Петроград. 5 декабря 1915 г.>

Дорогой Евгений Иванович!

Дайте поскорее рассказ, чтобы пошел январь: нет хорошего материала или, лучше сказать, мало для первых №№¹. Одна-две вещи заслуживают внимания.

Горячо желаю Вам доброго здоровья.

Ваш В. Миролюбов

Открытка. Датируется по почтовому штемпелю.

¹ В № 1 за 1916 г. публикаций Замятина не было.

20

Миролюбов — Замятину

<Петроград.> 8-II-<19>16.

*Многоуважаемый Евгений Иванович!**Собираемся теперь к 6 часам¹. Не порадуете ли в эту среду? Рассказ интересный есть. Может быть и Вы прочтете свой, обещанный? С грустью прошлый раз ждали Вас весь вечер.**Сердечно желаю Вам доброго здоровья и светлых дней**Ваш В. Миролюбов*

Открытка.

¹ Речь идет о регулярно проходивших в редакции «Ежемесячного журнала» чтениях беллетристических произведений, поступающих в редакцию. См., например, письмо К. А. Тренева к Миролюбову от 20 марта 1916 г. (Литературный архив 1960: 222). См. п. 21.

21

Миролюбов — Замятину

<Петроград.> 7-III-<19>16.

*Дорогой Евгений Иванович!**В среду Вы обещали прочесть¹. Будем ждать в 6 часов. Низко кланяюсь супруге и желаю тепла и света.**Ваш В. Миролюбов*

Открытка.

¹ См. примеч. к п. 20.

22

Замятин — Миролюбову

 $\frac{20}{7}$ — XII — 1916. Ньюкастл.*Время-то как идет: оглянулся — ах, уж почти что год из России¹. Обрыдла мне граница за этот год вот как — просто мочи моей нет. В январе-феврале гумаю вырвусь отсюда и домой вернуться, хоть мясопустную жизнь вести — да зато русскую.**Изголодался я тут в Англии: мяса — сколько хочешь, а людей — мало. И все машины, уголь, копоть и грохот. Поехал, помню, в Лондон в первый раз, глядь — поля зеленые, и на зеленом — овцы. Что за чудо, думаешь: неужто у них тут хлеб не на фабрике как-нибудь делают, неужто в поле, как и у нас, растет?**И все-то крутится и вертится, и всяк у своего колеса стоит, от колеса — ни на шаг. Так вот и я, в колесах с утра до ночи, весь год провертелся. И уж куда там писать: не написал ничего, хоть и чесались руки почас.*

Нелепо оно как-то выходит: занесла буревья в Англию эту, и живешь тут невесть зачем, и делаешь невесть что — только не то что хочется. Неужто так и дальше пойдет? Неужто и Новый Год все такой же будет?

Ну хоть у Вас-то, Виктор Сергеевич, пусть Новый Год будет счастливей старого.

Ваш Евг. Замятин.

¹ С марта 1916 г. по сентябрь 1917 г. Замятин находился в командировке в Англии. В «Автобиографии» 1928 г. он отметил: «Здесь — сперва железо, машины, чертежи: строил ледоколы в Глазго, Нью-Кастле, Сэндэрланде, Саус-Шилдсе (между прочим, один из наших самых крупных ледоколов — «Ленин»). Немцы съехали бомбы с цепелинов. Я писал «Островитян»» (Замятин 1989: 41–42).

23

Миролюбов — Замятину

<Петроград.> 9-ХІІ-<19>17.

Дорогой Евгений Иванович!

Несколько раз подолгу стоял у телефона, чтобы поговорить с Вами, но все не отвечают. Рассказ оч<ень> нужен¹. Зачем писатели помогают «Сборникам»?

Сборник дело временное. Журналы — постоянная культурная работа. Не поддержишь журнал, он упадет и прекратится большое просветительное дело. Вот Вы даете и в «Скифы»², и Горькому в Сборник³, уже дали, а я не могу составить I-ой книги, как хотелось бы. Грустно.

Что же о чтении рукописей, то Вы не <решаете?>. И о их доставании.

Ведь эти дни самые важные для целого года.

Преданный В. Миролюбов

Открытка.

¹ В 1918 г. публикаций Замятина в «Ежемесячном журнале» не было.

² Имеется в виду повесть Замятина «Островитяне» (Скифы. Сб. 2. СПб., 1918).

³ Вероятно, речь идет о литературных альманахах, которые намеревался издавать М. Горький в книгоиздательстве «Парус» взамен журнала «Летопись» (прекращен в 1917 г.). В первом из них должен был появиться и рассказ Замятина. См.: Голубева 1968: 74. План не осуществился.

Замятин — Миролюбову

18-ХІІ-1918. С<анкт>П<етер>Б<ург>.

Дорогой Виктор Сергеевич. Во первых строках моего письма шлю Вам с любовью низкий поклон и во всех делах рук Ваших желаю скорого и счастливого успеха. У нас все благополучно, а только наемни в квартире ночью самовар замерз и лопнул. И поэтому переехал я на Карповку 19, квартира 4. А еще уведомляю, что денег нету, а самовар надо покупать новый, и как Вы обещали за чертовы кулички, то и прошу Вас крестно. А еще кланяйтесь свату Разумнику: он у Вас в Москве¹.

Ваш Евг. Замятин.

Открытка.

¹ В это время Р. В. Иванов-Разумник как заведующий редакционной группой Репертуарной секции Театрального отдела Наркомпроса находился в Москве по редакционно-литературным делам. В служебной записке, приложенной к письму А. А. Блоку от 28 ноября 1918 г., Иванов-Разумник сообщал: «<...> между 4—7 дек<абря> я собираюсь на неделю в Москву, где надеюсь повидать представителей Московского Отдела, «постоянный контакт» с которыми считаю и желательным, и необходимым...» (Лит. наследство. Т. 92. Кн. 2. М., 1981. С. 409). Миролюбов также находился в Москве в связи с редакторской деятельностью в Центральном кооперативном издательстве. Называя Иванова-Разумника «сватом», Замятин имеет в виду его роль как одного из руководителей журнала «Заветы», где была опубликована повесть «Уездное», определившая литературную судьбу писателя.

Замятин — Миролюбову

24-ІІ-1921. С<анкт>П<етер>Б<ург>

Дорогой Виктор Сергеевич.

В воскресенье я сидел и перелистывал только что вышедший № 1 журн<ала> «Дом искусства»¹ — и говорю: «Вот бы кому показать надо — Виктору Сергеевичу». А Людмила Николаевна — только тут-то и вспомнила: «Ах, — говорит, — Виктор Сергеевич звонил»... Женщины!

Мне очень бы хотелось повидаться с Вами. Но от бес-трамвайного хождения — ноги у меня стали совсем глиняные: приходится ходить пехом в Лесное — в Политехнический² и обратно! Никак не хватает сил добраться к Вам. Не бываете ли Вы когда на Невском — не повидаться ли нам там где (уж боюсь Вас к себе звать, а это было бы лучше всего), ну хоть бы у Гржебина³ или в Доме Искусств⁴? Звоните в субб<оту>, воскр<есенье>, понед<ельник>, четв<ерг> 12—2.

Ваш Евг. Замятин.

Открытка.

¹ В № 1 журнала «Дом искусств» за 1921 г. был опубликован рассказ Замятина «Мамай». Мемуары современников фиксируют вариантное употребление названия «Дом искусств» / «Дом искусства». См., например: Чуковский 1991: 127.

² Замятин работал на кафедре корабельной архитектуры Петроградского политехнического института.

³ Зиновий Исаевич Гржебин (1869—1929) — художник, издатель, владелец издательства, организованного в 1919 г. в Петрограде с отделениями в Москве и Берлине. 3 октября 1921 г. Гржебин получил разрешение на выезд за границу, и издательство полностью переехало в Берлин, где просуществовало до 1923 г. Замятин входил в состав редакционного совета «Издательства А. И. Гржебина».

⁴ Дом искусств (1919—1923 гг.) — организация, созданная по инициативе А. М. Горького для помощи писателям и работникам искусств и культурно-просветительской деятельности. Размещался в бывшей квартире купца Елисеева, занимавшей три этажа в доме на углу Невского пр., Большой Морской ул. и набережной Мойки. Замятин был членом Литературного отдела Дома искусств.

26

Замятин — Миролюбову

<Петроград. Не позднее 7 июля 1921 г.?)

Дорогой Виктор Сергеевич.

Этакая обидя: нарочно сегодня, чтобы не откладывать, приперся к Вам с Петербургской стороны — и не застал. Хотел сперва утром по телефону позвонить — да вдруг, на зло, нынче утром перестал телефон работать. Уж не знаю, когда еще выберусь.

Ваш Евг. Замятин

Записка датируется предположительно по связи с п. 27.

27

Миролюбов — Замятину

<Петроград.> 7 июля 1921 г.

Дорогой Евгений Иванович!

Очень жалел я, что не повидались. Сейчас сижу дома: нездоров. Обычное. Дня через 2 выйду. Дома буду часов в 6, а между 12 и 3 часами меня можно видеть на Фонтанке в г<оме> гр<афа> Шереметева, 1-ый флигель от Симеоновской, ход с Фонт<анки>, Артельтрудсоюз, 3-ий от Библиотеки¹.

Я теперь стал около <1 нрзб.> коопер<ативного> журнала «Артельное дело»² и думаю пускать в № один-два небольших рассказа и стихотворения. Нужны и корр<еспонденции> об эконо<мической> жизни края и рецензии на книги, рассчи-

танные на шир<окое> распространение по вопросам общим, и выдающ<ейся> беллетристики. Пособляйте.

Оттуда я иду в д<ом> Литераторов³, где бываю³ между 3 и 4. Тоже можно повидаться и притом свободнее. Хорошо бы, конечно, повидаться у меня, да от меня придется идти пешком, а такой жертвы где же ждать по теперешнему времени.

Желаю доброго здоровья Вам и Людм<иле> Ник<олаевне>.

В. Миролюбов

Рассказы желательны крестьянский или из трудовой и провинциальной жизни. Журнал — кустарной артельной промышленности.

¹ 5 июля 1920 г. Миролюбов поступил на работу в «Артельтрудсоюз» инструктором при культпросвете (см. запись в трудовой книжке: ИРЛИ. Ф. 185. Оп. 1. Ед. хр. 59).

² Журнал «Артельное дело» выходил в Петрограде с 1921 по 1924 г. С № 9 Миролюбов сменил В. Е.Евгеньева-Максимова на посту редактора. Публикаций Замятина в журнале не было.

³ Дом литераторов находился на Бассейной ул., д. 11.

28

Замятин — Миролюбову

<Ленинград.> 22-II-1929.

Дорогой Виктор Сергеевич, если Вы здоровы и выходите из дому, будьте добры — зайдите завтра, в субботу, часам к 12 в издательство «Academia» (Литейн<ый> 53): там Вас хотят просить взять на себя кое-какую работу. Обратиться там нужно к Михаилу Алексеевичу Сергееву¹ — сейчас заведующему изд<ательст>вом. Это — очень милый человек; Вас он знает. В случае чего — напомните ему, что я говорил с ним обо всем этом деле.

Крепко жму Вам руку.

Искренно Вас любящий

Евг. Замятин

¹ М. А. Сергеев (1888-1965) — издательский работник, критик, очеркист, этнограф.

29

Замятин — Миролюбову

Дорогой Виктор Сергеевич,

к сожалению, из-за неаккуратности нашего «аппарата» Вы не были уведомлены о первом заседании Конфликтной Комиссии, состоявшемся в пятницу 1 марта. Следующее

заседание бюджет, вероятно, в пятницу 8-го: на этот раз Вас уже своевременно уведомят. Чтобы Вы были в курсе дела — направляю Вам все письменные материалы по конфликту между Э. Ф. Голлербахом и И. С. Зильберштейном¹.

*Ваш Евг. Замятин
<Ленинград.> 3-III-1929.*

¹ Конфликтная комиссия при Всероссийском союзе писателей, членами которой являлись Е. И. Замятин, В. С. Миролубов, А. М. Редько, О. Д. Форш, в течение марта 1929 г. провела четыре заседания, посвященные рассмотрению обстоятельств конфликта между искусствоведом Эрихом Федоровичем Голлербахом (1895—1945) и литературоведом Ильей Самойловичем Зильберштейном (1905—1988). Суть конфликта состояла в следующем. В начале 1928 г. Голлербах и Зильберштейн предложили издательству «Academia» план новой серии «Памятники быта русских художников» и первую книгу из этой серии «Воспоминания П. П. Соколова». Проект осуществлен не был. Зильберштейн, не известив о своем намерении соавтора, заключил 5 июля 1928 г. договор на книгу с издательством «Федерация». Голлербах же, проведя переговоры с издательством Комитета популяризации художественных изданий, 9 октября 1928 г. передал туда рукопись «Воспоминаний» со вступительной статьей и комментариями. 27 марта 1929 г. Конфликтная комиссия приняла резолюцию, которую готовил Замятин, где, в частности, отмечалось: «не запрещать Зильберштейну публиковать свою работу», но тем не менее «принятые Зильберштейном меры должны считаться недопустимыми в литературной среде». 15 апреля 1929 г. Правление Всероссийского союза писателей утвердило данную резолюцию (см. ИРЛИ. Ф. 291 (ВСП)) (сообщено М. Ю. Любимовой).

Редакция благодарит М. А. Айвазяна за содействие в подготовке материала к печати.

*А. Ю. Галушкин
Москва*

Из истории литературной «коллективизации»

В очерке «Москва — Петербург» находившийся уже в эмиграции Евгений Замятин писал о различиях в культурной жизни Москвы и Ленинграда:

Петербург <...> успел стать Ленинградом, но остался Петербургом гораздо больше, чем Москва — Москвой. Москва отдалась революции стремительней, безоглядней, покорней, чем Петербург. <...> Петербург принимал новое без такой торопливости, с мужским хладнокровием, с большой оглядкой. Он шел вперед медленней, и это понятно: ему приходилось нести с собой тяжелый груз культурных традиций, особо ощутительных в области искусства. <...> Неожиданно для Петербурга — и еще неожиданней для себя самой — Москва оказалась столицей, резиденцией новой власти. Неожиданно для многих новая власть оказалась чрезвычайно заинтересованной судьбами вообще искусства, и литературы в особенности. Литературная политика тогда делалась наспех, с разбега, а разбег был — влево, как можно левей, по-московски¹.

Справедливость этого наблюдения не раз подтверждалась в дальнейшем (вспомним хотя бы об «анти-ленинградской» направленности постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» 1946 г.). Но у Замятина, конечно, были и более близкие по времени основания для такой характеристики. И в первую очередь — критическая кампания осени 1929 г., вошедшая в историю советской литературы как «дело Пильняка и Замятина». «Эта кампания, — писал Л. С. Флейшман, — ввела и закрепила специфические формы всей будущей литературной жизни Советской России. Именно с нею была связана ликвидация литературно-художественных группировок и последовательная замена их единым «союзом» писателей — неким аналогом «коллективизации» сельского хозяйства. <...> Можно со всей категоричностью утверждать, что это была первая в истории русской культуры широко организованная кампания не против отдельных литераторов или текстов только, а против литературы в целом и ее автономного от государства существования»².

Как известно, формально началом «дела» послужила статья Бориса Волина «Недопустимые явления», в которой Борис Пильняк и Евгений Замятин обвинялись в сотрудничестве с «белоземгрантскими» изданиями. Но основной целью критика были не эти писатели, а одна из последних независимых литературных организаций СССР — Всероссийский Союз писателей.

Публикация статьи Волина была отнюдь не случайной акцией в ряду критических выступлений в адрес писателей-«попутчиков»³ — так же, как и фигура самого автора, крупного партийного деятеля и рапповского критика, специализировавшегося, в частности, по «разоблачительным» статьям об эмигрантской литературе⁴. Носившая вполне «доноситель-

ский» характер, эта публикация появилась «Литературной газете» 26 августа — и уже через четыре дня выступление «Литературной газеты» было поддержано «Комсомольской правдой», напечатавшей 31 августа статью Б. С. Ольхового «Пильняк и современность». Напрасно искать имя автора этой статьи в литературных справочниках и энциклопедиях. Но литературным номенклатурщикам и официальным критикам того времени, конечно, представлять этого «критика» необходимости не было: Б. С. Ольховый в 1928—1929 гг. занимал пост заместителя заведующего Отделом агитации и пропаганды ЦК (позднее и ряд других «командных высот»)⁵, неоднократно выступал с «установочными» статьями по вопросам литературной политики⁶. Факт участия Ольхового в «деле» — заочного (в виде печатных выступлений) и очного (присутствие на ряде «проработочных» заседаниях) — обозначил «высокий» статус развернувшийся кампании (именно Б. С. Ольховый, работая с конца 1928 г. в тесном контакте с ОГПУ и ЦК, организовывал «чистку» советских общественных, а значит — и литературных, организаций).

Уже через неделю целые полосы «Литературной газеты» и других изданий были отданы под «обличения»: протестовали литературные организации, «простые» литераторы, печатники и рабкоры...

Однако модель общественно-литературного поведения советского писателя в 1929 г. еще только складывалась и вскоре после начала «кампании» выяснилось, что отнюдь не все литераторы единодушны в «осуждении» Пильняка и Замятина⁷. Особое место в истории писательского сопротивления проводимой «перестройке» принадлежит Ленинградскому отделению Всероссийского союза писателей (ЛО ВСП). Если у руководства Московского отделения ВСП (МО ВСП) и Федерации объединений советских писателей (ФОСП) выступление Волина нашло — пусть и не сразу — одобрение и поддержку, то Правление ЛО ВСП, как видно из публикуемых ниже документов, сколько могло и как могло, сопротивлялось навязываемым Москвой решениям относительно Замятина и публикации его романа «Мы» на Западе.

Правление ЛО ВСП было избрано в январе 1929 г. и объединило тогда писателей разных литературных поколений и судеб; большинство из них числилось по разряду писателей-«попутчиков», произведения которых подвергались преимущественно отрицательной критике со стороны «неистовых ревнителей» идеологической чистоты.

Представителями старшего поколения были Вячеслав Яковлевич Шишков (1873—1945), с которым Замятина связы-

вали дружеские отношения еще с 1910-х гг., Ольга Дмитриевна Форш (1873 — 1961), Анна Васильевна Ганзен (урожд. Васильева) (1869 — 1942) — известная уже до революции переводчица произведений скандинавской литературы. До революции начали свой творческий путь прозаик Марк Миронович Брусиловский (1879-?) и очеркист и драматург Еремей Миронович Лаганский (1887 — 1942). Литературоведение было представлено Владиславом Евгеньевичем Евгеньевым-Максимовым (1883 — 1955), известным, прежде всего, своими многочисленными работами о Некрасове, и Павлом Яковлевичем Заволокиным (1878 — 1941) — библиографом и историком литературы. Серафима Павловна Кублицкая-Пиоттух (псевдоним С. Глаголева; 1873-?) и Лев Александрович Гельмерсон известны как переводчики; последний выступал и как драматург.

В Правление ЛО ВСП входили и представители нового послереволюционного поколения ленинградских писателей. Слушателями Замятина по литературной студии издательства «Всемирная литература» и «Дома искусств» были Константин Александрович Федин (1892 — 1977), в те годы близкий друг Замятина, и Михаил Леонидович Слонимский (1897 — 1972). Тогда же состоялось и знакомство Замятина с поэтом Николаем Семеновичем Тихоновым (1896 — 1979), и, возможно, с драматургом Евгением Львовичем Шварцем (1896 — 1958). Прозаики Николай Валерианович Баршев (1888 — 1938), Михаил Эммануилович Козаков (1897 — 1954) и Леонтий Иосифович Раковский (1896 — 1979), поэты Всеволод Александрович Рождественский (1895 — 1977), Михаил Александрович Фроман (наст. фам. Фракман) (1891 — 1940) и Николай Леопольдович Браун (1902 — 1975) также начали свой путь в первой половине 1920-х гг.

Членами Правления тогда же были избраны поэт и критик Владимир Викторович Смиренский (1902 — 1977), не принявший, как видно из публикуемых документов, участия в обсуждении «дела Пильняка и Замятина», и Е. И. Замятин, весной 1929 г. вышедший из Правления по собственному желанию⁸.

Многие из упомянутых литераторов осенью 1929 г. были поставлены перед необходимостью — в который раз после октября 1917-го — сделать свой выбор. И по-своему был прав Б. С. Ольховый, писавший тогда в «Правде»: «Отношение к «Красному дереву» Бор. Пильняка явилось для писателей-путчиков пробным камнем, проверкой того, насколько на самом деле прочно они связывают пути своего творчества с путями Советской страны, со строительством социализма»⁹.

Конечно, совсем не однозначной была и позиция московских писателей. К сожалению, публикаторами в настоящей

подборке не представлены материалы, относящиеся к обсуждению «дела» на заседаниях руководства ФОСП и МО ВСП. Однако, насколько мне известно, обсуждения там проходили не менее бурно и были не менее решающими для литературной жизни рубежа десятилетий. В особенности — на экстренном собрании 15 сентября¹⁰, о котором Замятин писал Федину: «Это было черт знает что — там были прямые подлоги»¹¹. Неудивительно, что итоги этого собрания были одобрены в «Правде»¹².

Позиция ленинградских писателей носила более принципиальный и последовательный характер. И отступали они с большим сопротивлением, делая незначительные (казалось бы) уступки и идя на компромиссы (за которыми, конечно, неизбежно следовали все новые и новые).

Неприкрытым вызовом советской общественности стала первая резолюция Правления ЛО ВСП (Протокол № 8 от 3 сентября); более чем сдержанны были и ответы на анкету «Красной газеты» ленинградцев Б. А. Лавренева, О. Д. Форш, Н. Л. Брауна и П. Н. Медведева¹³. Но уже следующее заседание от 10 сентября, свидетельствовало о корректировке первоначальных решений. Между двумя этими датами произошло событие, которое, по видимому, и стало решающим в изменении курса ЛО ВСП. 6 и 7 сентября К. А. Федин присутствовал в Москве на заседаниях МО ВСП (см. примеч. 6 к публикации) и, что, конечно, куда важнее — на заседании Исполнительного бюро ФОСП. Последнее состоялось 7 сентября под председательством И. А. Батрака и присутствовали на нем представители всех входивших в ФОСП литературных организаций: Л. Л. Авербах, Б. Н. Агапов, А. А. Богданов, Н. А. Брыкин, Б. Волин, Ф. В. Гладков, Д. А. Горбов, И. Ф. Жига, И. И. Катаев, В. Т. Кириллов, В. М. Киршон, Д. И. Крутиков, А. Лежнев, М. В. Лузгин, В. В. Маяковский, Г. К. Никифоров, Ю. К. Олеша, Ф. И. Панферов, А. И. Свирский, А. П. Селивановский, А. Н. Тихонов, А. А. Фадеев, К. А. Федин, Л. Ю. Шмидт, А. М. Эфрос и др., а также — уже знакомый нам Б. С. Ольховый в качестве представителя ЦК. Вряд ли будет большой натяжкой предположить, что именно личное присутствие партийного чиновника в много определило ход заседания и принятие «всеми организациями» необходимой резолюции (представителям ВСП удалось только оговорить, что резолюция ими не принимается исключительно «по формальным, но не принципиальным соображениям»)¹⁴.

Присоединившись к «осуждению» Пильняка, ЛО ВСП продолжало, однако, отстаивать свою позицию по отношению к «поступку» Замятина (Протоколы № 9 и 11 от 10 и 17 сен-

тября, публикуемые ниже, а также № 10 от 14 сентября). Решающий перелом (или, точнее — слом) произошел на следующем заседании 22 сентября и на общем собрании ЛО ВСП — тогда для «укрощения строптивых» срочно выехала делегация московского руководства в составе В. Т. Кириллова, В. П. Кина, Л. М. Леонова и Л. Ю. Шмидта¹⁵.

21 сентября накануне этого решающего собрания Правления ЛО ВСП Замятин писал Федину:

<...> только вчера — на автомобилях, на пароходу, в поезде — приехал из Крыма. Сегодня днем узнал, что завтра у вас — общее собрание в Союзе, и что сегодня выезжают — разлагать ленинградцев — члены нового правления (нового?) Союза Шмидт, Киш, Кириллов, Огнев и Леонов. Очевидно, на общем собрании будет поставлен вопрос и о романе «Мы». Подумавши и посоветовавшись с [А. Н.] Тихоновым, я решил на завтрашнее собрание не ехать. Мотивы: если ленинградцы окажутся народом столь же хлипким, как и москвичи — у меня нет охоты видеть это позорище; и если это будет собрание московского типа (Горький правильно назвал это «самосудом») — чтобы я ни говорил, это все равно заготовленных Шмидтом резолюций ни на йоту не изменит; если общее собрание в Ленинграде окажется иным — мое присутствие там излишне, потому что я ничего не могу добавить к моим объяснениям (переданным тебе Н. В. Толстой), вдобавок, если бы я стал говорить сам — я бы стал говорить так резко, что добра бы из этого не вышло¹⁶.

Как видно из резолюций, принятых 22 октября, замятинская осторожность была вполне оправданной. О ходе этого «судьбоносного» собрания сохранилось два свидетельства Федина — в его письме Замятину и дневнике. 23 сентября Федин писал Замятину:

<...> вчерашний день, вероятно, мало чем отличался от «большого московского дня» в Союзе. Разброд и растерянность Правления достигли страшных размеров. Решения принимались наспех и под таким чудовищным давлением, что под конец все чувствовали себя совершенно раздавленными. Правление «было взято» измором. Общее собрание было прервано для того, чтобы правление вынесло окончательное решение по твоему делу. И решение было вынесено. «Работа» велась непрерывно с трех часов дня, когда началось заседание правления, до двенадцати ночи, когда окончилось общее собрание. Разница между московскими делами и ленинградскими только в том, что здесь осталось старое правление, которому поручена чистка и подготовка перевыборов — в октябре. Правле-

ние не нашло никакого выхода, кроме того, чтобы взять на себя все эти новые обязанности.

В твоём деле правление было единодушно и разошлось с москвичами. Однако ввиду того, что ленинградцы считали совершенно существенным ввести в постановление о тебе сведения об обстоятельствах дела, а москвичи находили это ненужным; что ленинградцы отстаивали каждый пункт в отдельности, а москвичи к каждому пункту вносили поправки; что борьба из-за частных деталей заслонила борьбу из-за целого — постановление правления получилось нелогичным, неясным, противоречивым. От первоначального проекта остались рожки да ножки, которые смехотворно торчат в «окончательном тексте». Сущность его — помимо словесности — сводится к следующему: 1. разрешение тобой английского перевода признано политической ошибкой; 2. констатировано, что ты не признал своей ошибки в объяснениях; 3. что ты не отказался от идей романа «Мы», признанных нашей общественностью антисоветскими. Пункт четвертый касается запрещения опубликовать за границей произведения, «отвергнутые советской общественностью», — кажется, так.

Материалы твоего объяснения также, как и постановление правления по твоему делу, послужили к горячим дебатам общего собрания, но само постановление не голосовалось общим собранием, которое приняло одну резолюцию, между прочим, осуждающую и тебя и Пильняка.

Не знаю, что будет опубликовано в печати и вообще, не знаю, что дальше будет¹⁷.

Сам Замятин так писал об этом собрании в третьем, до сих пор неопубликованном письме в редакцию «Литературной газеты»

Содержание романа было известно части присутствовавших на собрании — именно тем, кто в свое время слышал чтение романа (на литературных вечерах ВСП) и после чтения аплодировал. Остальные голосовали, зная из романа только его заглавие, и голосовали (на собрании 22/IX в Ленинграде) так: при 200-х присутствовавших в начале собрания — в конце голосовало за резолюцию только 42. Можно ли на это опираться как на мнение общественности? Думаю, что нет¹⁸.

Не менее выразительной предстает картина и в дневнике Федина:

Три дня назад — общее собрание Союза писателей, перед тем — заседание Правления с москвичами: новым председателем Правления Леоновым, Кирилловым, Шмидтом, который проводит всю работу по «оживлению» Союза, и лысым мальчиком Кином, присланным в роли комиссара 18-го года. Все

было сделано, как надлежало: Правление спорило, выходило из терпения — но не вышло — общее собрание ничего не поняло, и даже такие люди, как Каверин, выступали с глупой ретивостью, которую потом объясняли «неосведомленностью по вине оторвавшегося от масс Правления». В устах Каверина благоглупость эта звучала сильно! Правление высекло себя, дало себя высечь. Поступить как-нибудь иначе, Т. Е. сохранить свое достоинство, было невозможно. Все считают, что в утрате достоинства состоит «стиль ЭПОХИ», что «надо слушаться», надо понять бесплодность попыток вести какую-то особую линию, линию писательской добропорядочности. Смысл кампании против Союза — в подчинении его директивам руководителей пролетарских писателей — лысым мальчикам; в лишении его иллюзии внутрисоюзной демократии; в лишении его «права молчания». За все писательство буду решать лысые мальчики. Решать, говорить. Писательство же должно будет выдавать чужие слова за свои. Мы должны окончательно перестать думать. За нас подумают.

Стиль эпохи! Сейчас нужны люди вроде «историка литературы» Евгеньева-Максимова, который в Правлении Союза писателей открыто признался, что ему «приходится писать о романе Замятина «Мы», между тем до сего времени он не имел возможности прочитать этого романа». <...>

Я был раздавлен происходившей 22 сентября поркой писателей. Никогда личность моя не была так унижена.

23-го сентября я вышел из Правления Союза, чтобы ни за что и ни под каким давлением не возвратиться¹⁹.

Я надеюсь, что приведенные цитаты из уже опубликованных документов не покажутся лишними (тем более, что публикаторы оставили описываемые события практически без комментария). Именно после описанных событий Президиум Правления ЛО ВСП подал «коллективное заявление <...> о сложении им своих полномочий»²⁰, заявления о выходе из Правления написали К. А. Федин и Н. В. Баршев (см. подробнее в примеч. 29 и 30 к публикации).

По тому же сценарию разыгрались события и на ежегодном общем собрании членов ЛО ВСП 13 октября, стенограмма которого, несомненно, — наиболее интересный из предложенных публикаторами документов. Этот материал донес до нас весь накал разгоревшихся споров. Кажется, мы уже привыкли к этому типу документов по публикациям последних двух лет (материалы «обсуждения» Синявского и Даниэля, Солженицына, Бродского). Но для документов 1920-х гг. факт сохранившийся стенографической записи собрания такого рода — достаточно уникален.

На этом собрании была поставлена последняя точка. Далее реорганизация ЛО ВСП пошла по намеченному свыше плану и, насколько можно судить, без какого-либо сопротивления. А в проекте нового Устава ВССП, утвержденном новым же Правлением ЛО 30 декабря, уже значилось:

Член Союза может быть исключен из ВССП: 1) если его литературно-художественная и общественная деятельность противоречит интересам социалистического строительства; 2) за поступки антисоветского и антиобщественного характера²¹.

В цитированном уже очерке «Москва — Петербург» Замятин вспоминал о последствиях прошедшей кампании:

Москва, Петербург, индивидуальности, литературные школы — все уравнилось, исчезло в дыму этого литературного побоища. Шок от непрерывной критической бомбардировки был таков, что среди писателей вспыхнула небывалая психическая эпидемия: эпидемия покаяний. На страницах газет проходили целые процессии флагеллантов: Пильняк бичевал себя за признанную криминальной повестью («Красное дерево»); основатель и теоретик формализма Шкловский — отрекался навсегда от формалистической ереси; конструктивисты каялись в том, что они впали в конструктивизм и объявляли свою организацию распущенной; старый антропософ Андрей Белый печатно клялся в том, что он в сущности антропософический марксист... Особенно благоприятную почву для себя эта эпидемия нашла в Москве, легче поддающейся эмоциям: среди петербургских писателей — флагелланты были исключением. Но диктатуре РАППа одинаково подчинились и Москва, и Петербург.

И далее, после резко-отрицательной оценки наступившего в 1930 — 1931 гг. периода литературной «пустоши»:

Хирургическая операция была произведена неожиданно, без всякой подготовки в апреле 1932 г. : постановлением Центрального Комитета Коммунистической партии организация РАППа была объявлена распущенной <...>. Это было, несомненно, победой культурной, «петербургской» линии в искусстве. Совершенно не соответствующую действительному соотношению художественных сил гегемонию РАППа — упразднить оказалось не труднее, чем перевернуть страницу. Следующей страницей открылась новая, значительная более обещающая глава советской литературы²².

Кажется, в последней характеристике Замятину отказала свойственная ему прозорливость. И это показал уже состоявшийся в 1934 г. Первый съезд советских писателей (делегатами которого, кстати, стали многие из членов Правления ЛО

ВСП: М. Э.Козаков, Н. С. Тихонов, К. А. Федин, О. Д. Форш, В. Я.Шишков, Е. Л. Шварц, Н. Л. Браун).

Но это была уже действительно новая «глава советской литературы», в написании которой Евгений Замятин не участвовал.

* * *

Предлагаемые вниманию читателя материалы хранятся в Отделе рукописей Института мировой литературы им. М. Горького РАН (ОР ИМЛИ). К сожалению, ни автору этих строк, ни публикаторам остались не доступны фонды Ленинградских отделений ВСП и ФОСП, хранящиеся неразобранными в Отделе рукописей Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом); поэтому настоящая публикация осуществлена преимущественно по копиям из фондов Е. И. Замятина (ОР ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. Ед. хр. 120, 121, 125) и МО ВСП (ОР ИМЛИ. Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 10).

Протокол № 8

Заседания Ленинградского Отдела Правления
Всероссийского Союза Писателей от 3 сентября 1929 г.

Присутствовали: Члены Правления: Н. В. Баршев, А. В. Ганзен, С. П. Кублицкая-Пиотгух, Е. М. Лаганский, В. Е. Евгеньев-Максимов, К. А. Федин, О. Д. Форш, М. А. Фроман; Члены Ревизионной Комиссии: М. М. Брусиловский, П. Я.Заволокин.

Председатель — К. А. Федин.

Секретарь — Н. В. Баршев.

Предметы занятий

1. Слушали: Извещение секретариата Московского Отдела Правления за № 455 от 31 августа с. г. о необходимости совместной обработки вопросов, связанных с укреплением общей позиции Союза²³.

1. Постановили: Просить Московский Отдел Правления командировать в Ленинград двух своих представителей.

2. Слушали: Материалы из Советской прессы, содержащие нападки на Союз и обвинения против отдельных его членов.

2. Постановили: Выработать в это же заседание предварительный ответ Ленинградского Отдела на упомянутые нападки и обвинения.

3. Слушали: Текст предварительного ответа:

«Ознакомившись с материалами, опубликованными за последнее время в Московской и Ленинградской печати, Ленинградский Отдел Правления ВСП считает, <что> все статьи и письма т. т. Е. Зозули, Б. Волина, М. Чумандрина²⁴, а также передовые статьи Литературной Газеты сводятся к одной цели: дискредитация Всероссийского Союза Писателей в глазах советской общественности. Поэтому Ленинградский Отдел Правления Всероссийского Союза Писателей признает необходимым созвать Пленум Правления Московского и Ленинград-

ского Отделов для выработки совместного ответа на появившиеся в печати нападки на Союз Писателей и обвинения против отдельных его членов.

В виду того, что созыв Пленума требует некоторого времени, а вопросы, поставленные в печати, не могут остаться без немедленного ответа, Ленинградский Отдел Правления Всероссийского Союза Писателей постановил на заседании 3-го С. М. опубликовать нижеследующее:

§ 1. Лицо Союза Писателей, являющегося одним из членов-учредителей Федерации Объединений Советских Писателей²⁵, определяется § 1 Устава Всероссийского Союза Писателей, содержание которого не могло не быть известно другим членам-учредителям Федерации (РАППУ, Обществу Крестьянских Писателей). Параграф этот гласит:

«Всероссийский Союз Писателей ставит себе целью объединение писателей во всероссийском масштабе на основе широкой общности их литературных и материальных интересов, способствуя теснейшему общению писателей между собой и защищая их писательские нужды»²⁶.

В течение своей почти десятилетней деятельности Всероссийский Союз Писателей неуклонно руководствовался принципами, изложенными в этом параграфе. В то же время, не замыкаясь в сферу узко-профессиональных интересов, Всероссийский Союз Писателей в лице руководящей и активной своей части неустанно служил делу советского строительства и социализма. В настоящем кратком ответе нет возможности перечислять все виды участия Всероссийского Союза Писателей в этом деле. Но Всероссийский Союз Писателей в любое время готов считаться перед советской общественностью в своей работе. Всякий, кто следил за советской литературой, знает долю участия и качество труда членов Всероссийского Союза Писателей в этой области.

§ 2. Ленинградский Отдел Правления ВСП не допускает мысли о возможности сознательного участия членов Всероссийского Союза Писателей в бело-эмигрантской прессе. Но, если бы это имело место и стало известно Правлению Всероссийского Союза Писателей, то оно первым решительно осудило бы подобные антисоветские выступления.

Что касается тяжких обвинений, предъявленных печатью Всероссийского Союза Писателей Пильняку и Замятину, то Ленинградский Отдел Правления Всероссийского Союза Писателей уже принял меры к всестороннему выяснению всех обстоятельств дела, окончательное же решение по этому вопросу вынесет Пленум Правления Московского и Ленинградского Отделов.

Ленинградский Отдел Правления ВСП обращается ко всей советской прессе с просьбой напечатать этот предварительный ответ на вопросы, поставленные печатью Всероссийскому Союзу Писателей. 3. Постановили: Срочно отправить этот ответ в Московский Отдел Правления и в редакцию Вечерней Красной Газеты²⁷.

Председатель <подпись> К. А. Федин
Секретарь <подпись> Н. В. Баршев

Протокол № 9

Заседания Ленинградского Отдела Правления ВСП,
состоявшегося 10 сентября 1929 года.

Присутствовали: Н. Баршев, Н. Браун, А. Ганзен, В. Евгеньев-Максимов, С. Кублицкая-Пиоттух, Е. Лаганский, Л. Раковский, К. Федин, О. Форш, Е. Шварц.; Члены Ревизионной комиссии — М. Брусиловский, П. Заволокин.

Председатель — К. Федин; Секретарь — Л. Раковский.

I. Слушали: Сообщение К. А. Федина об экстренной поездке в Москву на заседание Московского Отделения Правления и Совета Федерации — по телеграмме Московского Отделения Правления²⁸.

Оглашаются телеграммы М. Козакова и Ю. Тынянова, присланные на имя Федина²⁹.

I. Постановили: Читать линию поведения представителя Ленинградского Отдела Правления К. А. Федина в Москве — правильной..

По вопросу об издании издательством «Петрополис» повести Б. Пильняка «Красное дерево» — постановили: присоединиться к постановлению Московского Отделения Правления от 6-IX. с. г. с поправкой к 6³⁰.

II. Слушали: О романе Е. И. Замятина «Мы».

II. Постановили: Запросить телеграммой Е. И. Замятина об обстоятельствах напечатания за границей романа «Мы».

III. Слушали: О созыве экстренного общего собрания членов Ленинградского Отделения ВСП.

III. Постановили: Для доклада о положении Союза и для досрочных перевыборов Ленинградского Отделения Правления созвать в срочном порядке Общее собрание членов Ленинградского Отделения.

Председатель <подпись> К. Федин
Секретарь <подпись> Л. Раковский³¹

Протокол № 11

Заседания Ленинградского Отдела Правления
Всероссийского Союза Писателей,
состоявшегося 17 сентября с. г.

Присутствовали: Н. Баршев, А. Ганзен, В. Евгеньев-Максимов, М. Козаков, Е. Лаганский, Л. Раковский, К. Федин, О. Форш, М. Фроман, В. Шишков; Члены Ревизионной Комиссии: М. Брусиловский, П. Заволокин; Юрисконсульт — И. Рабинович.

Председатель: К. Федин.
Секретарь: Л. Раковский.

1. Слушали: Протокол Правления № 7.

1. Постановили: Утвердить.

2. Слушали: Протокол Правления № 10.

2. Постановили: Утвердить.

3. Слушали: Объяснения Е. И. Замятина по вопросу о помещении в эмигрантской прессе романа «Мы». Оглашается письмо Е. И. Замятина Правлению и копия письма «Литературной газете».

3. Постановили: Передать материалы по делу Е. И. Замятина в комиссию для срочного обследования всех, изложенных в заявлении Замятина, обстоятельств, проверки таковых и дачи заключения Правления. В комиссию избрать: Н. Баршева, В. Евгеньева-Максимова и М. Козакова с правом кооптации других членов Правления.

4. Слушали: Сообщение представителей Ленинградского Отдела ФОСП о заседании Исполбюро ФОСП от 16.IX. с. г.³²

4. Постановили:

а) Обратиться в Отдел Печати³³ с просьбой оказать содействие в помещении официальных материалов ВСП, в виду того, что пресса не публикует всех материалов, исходящих от Ленинградского Отдела Правления ВСП.

Избрать делегацию в составе: К. Федина и М. Козакова.

б) В виду принятия ФОСП предложения делегации Ленинградского Отдела Правления о всестороннем освещении деятельности ВСП, на страницах газет и общения ФОСП всемерно содействовать этому, — Постановили: подготовить материалы для помещения в прессе отчетной статьи «Наша работа»³⁴.

5. Слушали: О перерегистрации членов Ленинградского Отдела.

5. Постановили: В срочном порядке произвести проверку членов Ленинградского Отдела ВСП. Подготовительные работы поручить Президиуму³⁵.

6. Слушали: О созыве экстренного Общего Собрания для обсуждения общего вопроса о положении ВСП.

6. Постановили: Для обсуждения вопросов о положении ВСП созвать экстренное Общее Собрание 22-IX., в 5 часов вечера. В случае отсутствия кворума — назначить в 6 часов вторичное собрание. Пригласить на Общее Собрание представителя Московского Отделения Правления ВСП.

Председатель <подпись> К. А. Федин

Секретарь <подпись> Л. Раковский.³⁶

[К Протоколу № 11 заседания Правления ЛО ВСП]

Письмо в редакцию Литературной Газеты

В № 19 «Литературной Газеты» имеется статья Волина «Недопустимое явление»; часть этой статьи посвящена моему роману «Мы».

Полемизировать мне с Волиным излишне: достаточно только дополнить его статью теми фактическими данными, о которых он забыл упомянуть — сознательно или случайно, не знаю.

Волин забыл сказать, что о романе он вспомнил с запозданием на девять лет (роман закончен в 1920 году)³⁷.

Волин забыл сказать, что о напечатании романа «Мы» в «Воле России» он вспомнил с запозданием года на два с половиной (роман —

точнее: отрывки из романа — появились в «Воле России» весной 1927).

И, наконец, забыл Волин сказать о редакционном предисловии «Воли России», информирующем читателя, что отрывки из романа «Мы» печатаются в переводе с чешского.

Сведения об этом я получил от товарищей, имевших случай читать «Волю России». Сам я этого журнала не видел и не знаю, что получилось из перевода русского романа с чешского на русский? Но что бы ни получилось, при наличии самой скромной логики ясно, что такая операция над художественным произведением не могла быть сделана с ведома и согласия автора. Скажу больше: автором была сделана попытка эту операцию приостановить, но к сожалению — безуспешно³⁸.

Мне жаль, что статья Волина дошла до меня с большим запозданием: это помешало мне ответить раньше и избавить от неловкого положения те газеты, которые в своих слишком поспешных выводах руководились неполной информацией Волина.

Полагаю, что эти газеты, так настойчиво желавшие услышать мой ответ, сочтут необходимым перепечатать настоящее мое письмо.

8/IX — 1929

Отузы³⁹

Евг. Замятин.

В Правление [ЛО] ВСП
[12 сентября 1929 г.]

Уважаемые товарищи,

посылаю копию моего «Письма в редакцию», на днях отправленного мною (через Б. А. Пильняка) в «ЛГ» — посылаю потому, что это мое «Письмо в ред.» может и не появиться в ближайшем номере «ЛГ»⁴⁰. Из текста «Письма» вы усмотрите, что в части, касающейся моего романа «Мы», статья Волина представляет или результат незнания материала, или результат сознательного умолчания о том, о чем Волин мог и должен был знать.

В дополнение моего «Письма в ред.» сообщаю, к сведению Правления, следующие фактические данные, которых я пока не считал нужным опубликовывать.

1) Летом 1927 г. по моей просьбе И. Г. Эренбург написал в редакцию «Воли России» письмо с требованием от моего имени — прекратить печатание отрывков из романа «Мы».

2) Тогда же аналогичное требование было по моей просьбе передано «Воле Р.» М. Л. Слонимским, ездившим в 1927 году за границу. М. Л. Слонимский позже сообщал мне, что «Воля России» не считает возможным прекратить печатание отрывков из моего романа⁴¹.

3) То обстоятельство, что, по заявлению «Воли России», отрывки из романа «Мы» печатались там в переводе с чешского, исключало всякую возможность предположить, что это происходит с моего согласия; доказывать это специальным заявлением в газетах — было нелепо, я и предпочел менее платоническую меру — протест, непосредственно направленный в «Волю России».

4) Я получал неоднократные предложения напечатать роман «Мы» за границей по-русски (от изд-ва Гржебина, от изд-ва «Петрополис»), но всякий раз отказывал в разрешении выпустить книгу; соответствующая переписка у меня, вероятно, сохранилась.

5) Рукопись романа «Мы» в 1920 или 1921 году была отправлена мною (простейшим способом: бандеролью через петроградский почтампт) в Берлин, Т. К. тогда предполагалось одновременное издание романа изд-вом Гржебина в Берлине и тем же изд-вом (или изд-вом «Алконост») в Петрограде (Ленинграда еще не было)⁴².

6) В 1924 году по этой рукописи был сделан английский перевод романа (вышел он в конце 1925 года), затем — чешский (вышел в 1926 или в начале 1927 года). Эти переводы сделаны с моего ведома и разрешения, я считал и считаю, что мне никогда и никем не был запрещен перевод романа на иностранные языки. О появлении романа «Мы» в переводах я не раз заявлял печатно (в своих библиографиях и автобиографиях — см. «Вестник Литературы», «Литер. Россия» под ред. Лидина, «Автобиография» в моем «Собр. соч.» изд. «Федерация»)⁴³; сведения об этих переводах появлялись также и в советской периодике. Никаких протестов по поводу издания этих переводов я до сих пор не слышал.

7) В 1923 году роман «Мы» читался на литерат. Вечерах в Моск. Отделе Союза писателей (отрывки) и в Ленинградском (полный текст)⁴⁴. Чтобы протестовать по адресу самого содержания романа — у членов ВСП — и у всех желающих — времени было довольно. Не думаю, чтобы кому-нибудь пришла в голову мысль поставить Союз в смешное положение и негодовать задним числом: все эти хронологические данные я напоминаю для того, чтобы показать, насколько искусственно история с моим романом «Мы» притянута сейчас к кампании, поднятой против Союза Писателей.

Всех этих данных, я полагаю, довольно, чтобы Правление ВСП могло установить свое отношение ко всему инциденту. Я хотел бы только, чтобы при обсуждении его в целом, Правление не забыло о том, что Исполбюро Федерации, не узнавши обстоятельств дела, поторопилось «решительно осудить» мой «поступок» (см. п. 2-й «Постановления Исполбюро Федерации», опубл. в № 21).

Поступок писательской организации, которая осуждает сочлена, не дождавшись его объяснений, не пожелала даже его выслушать — это, действительно, недопустимое явление, это — поступок, по меньшей мере, легкомысленный. Доказывать это не нужно — это зафиксировано ясно в самом «Постановлении Исполбюро»: «осуждение» по моему адресу вынесено в п. 2-м «Постановления», а п. 4-й — предлагает Ленинградскому Отделу ФОСПа «срочно расследовать обстоятельства издания за границей романа Е. Замятина «Мы». Итак, сначала — приговор, потом — следствие. Как мои товарищи по Союзу, присутствовавшие на заседании Московского Исполбюро, могли допустить это? Я хотел бы иметь ответ на этот мой вопрос.

Если представится необходимость, Правление в своих устных или печатных выступлениях может располагать сообщенным мною добавочным материалом. О моем протесте против печатания романа «Мы» в «Воле России», переданном через М. Л. Слонимского (см. п. 2-й

настоящего письма) я считаю возможным довести до сведения ФОСПа или печати — не иначе, как с согласия самого М. Л. Слонимского; это я прошу непременно иметь в виду.

Евг. Замятин⁴⁵.

Протокол № 12

Заседания Ленинградского Отдела Правления ВСП,
состоявшегося 22 сентября 1929 года.

Присутствовали: Н. Баршев, Н. Браун, А. Ганзен, В. Евгеньев-Максимов, М. Козаков, С. Кублицкая-Пиотгух, Е. Лаганский, Л. Раковский, В. Рождественский, Н. Тихонов, К. Федин, О. Форш, М. Фроман, В. Шишков; члены Ревизионной комиссии: М. Брусиловский, П. Заволокин; представители Московского Отдела Правления: В. Кириллов, В. Кин, Л. Леонов и Л. Шмидт⁴⁶.

Председатель: К. Федин; Секретарь: Л. Раковский.

I. Слушали: Сообщение о ближайших перспективах работы Московского Отдела ВСП. (выст. В. Кириллов).

I. Постановили: К сведению.

II. Слушали: Информация К. Федина о положении Ленинградского Отдела ВСП.

II. Постановили: К сведению.

III. Слушали: О повестке Общего собрания.

III. Постановили: Принимается следующая повестка дня:

1. Дело Е. Замятина;

2. Состав правления Ленинградского Отдела;

3. Перерегистрация членов Ленинградского Отдела;

4. Участие Ленинградского Отдела в выработке платформы ВСП.

IV. Слушали: Резолюция Комиссии Ленинградского Отдела по делу Е. Замятина.

IV. Постановили: Принять за основу проект комиссии с поправками. (см. текст резолюции).

V. Слушали: Проект Резолюции Общего собрания, предложенный представителями Московского Отдела Правления.

V. Постановили: Принять с поправками (см. окончательный текст Резолюции).

Председатель <подпись> К. Федин

Секретарь <подпись> Л. Раковский

Резолюция Ленинградского Отдела Правления ВСП

Рассмотрев письменное заявление члена Всероссийского Союза Писателей Е. И. Замятина, Ленинградский Отдел Правления ВСП констатирует

I. Роман Евг. Замятина «Мы» написан в 1920 г.

II. Начиная с 1923 г., роман «Мы» подвергается критической оценке в советской прессе (статьи А. К. Воронского, «Печать и

революция» и др.), квалифицирующей его, как произведение анти-советское⁴⁷.

III. К изданию на русском языке роман «Мы» предлагался автором лишь однажды, тотчас же по написании его — в 1921 г., когда рукопись была отослана (бандеролью через Ленинградский почтамт) в Берлин, в издательство Гржебина, наметившего издание романа одновременно в Ленинграде и в Берлине. Однако издание это не было осуществлено.

IV. По оставшейся у Гржебина рукописи, с ведома Евг. Замятина и вопреки запрещению Главлита⁴⁸, в 1924 г. был сделан английский перевод, затем в 1926 г. — чешский, что дало возможность белогвардейской печати использовать роман в своих целях.

V. Евг. Замятин отказывал в разрешении напечатать роман на русском языке издательствам Гржебина и «Петрополис» и протестовал против печатания отрывков из романа в эмигрантской «Воле России» в 1927 г. Следует отметить, что отрывки эти переведены были, как указывает «Воля Росии», — с чешского на русский.

Учитывая изложенные обстоятельства, Ленинградский Отдел Правления ВСП считает:

I. Безусловной политической ошибкой Евг. Замятина издание за границей переводов романа «Мы», запрещенного в СССР.

II. Конституирует, что в объяснении Евг. Замятина не содержится признания допущенной им ошибки в факте издания запрещенного романа «Мы».

III. Что в объяснениях Замятина нет также отказа от проводимых в романе идей, признанных нашей общественностью антисоветскими.

Лен<инградский> Отд<ел > Правления ВСП считает, что опубликование советскими писателями за пределами СССР произведений, не принятых в печать в СССР или отвергнутых советской общественностью, недопустимо и должно быть впредь категорически запрещено всем советским писателям.

22 сентября 1929 г.⁴⁹

[Резолюция Общего собрания Ленинградского Отдела ВСП]

Общее собрание Лен<инградского> Отдела В<сероссийского> С<юза> П<исателей> полностью солидаризируется с той оценкой положения в Союзе Писателей, которая дана была Общим собранием Московского Отдела ВСП от 15 сентября и присоединяется к политической оценке, данной собранием выступлениям Б. Пильняка с повестью «Красное дерево» и Евг. Замятина с романом «Мы».

Общее собрание резко осуждает выступление члена ВСП Евг. Замятина с романом «Мы», запрещенным к изданию в Советской России, и считает, что дальнейшее пребывание Евг. Замятина в советской писательской организации возможно лишь при безоговорочном осуждении им самим своего антисоветского поступка.

Общее собрание признает, что руководство ВСП не использовало своего авторитета, как одной из сильнейших организаций, для своевременной и решительной постановки вопросов о выработке литера-

турно-общественной платформы, о чистке Союза от чуждых социалистическому строительству элементов, а также от лиц, отошедших за годы революции от литературы, и не принимало достаточных мер к разворачиванию общественно-политической работы среди членов Союза.

Общее собрание считает, что Правление Лен<инградского> Отд<ела> ВСП должно встать во главе предстоящей коренной реорганизации В<сероссийского> С<оюза> П<исателей>, руководствуясь директивами настоящего собрания и постановлениями, принятыми Общим собранием Московского Отд<ела> ВСП.

Общее собрание поручает Правлению нынешнего состава подготовить перевыборы Правления.

Принято 42 голосами (большинством голосов)⁵⁰.

К протоколу № 13 [заседания Правления ЛО ВСП]

Председателю Ленинградского
Отдела Правления Всероссийского
Союза Писателей
В. Я. Шишкову
Копия: Председателю Московского
Отдела Правления Всероссийского
Союза Писателей
Л. М. Леонову

Настоящим письмом заявляю о сложении с себя должности заместителя Председателя Ленинградского Отдела Правления Всероссийского Союза Писателей и о выходе своем из числа членов Правления.

Мотивы этого моего решения следующие.

Последние две-три недели с очевидностью для меня показали, что в деятельности Ленинградского Отдела Правления ВСП наступила крайняя растерянность <подчеркнуто К. Фединым. — Публ.>, в результате которой последовательно принимались решения, противоречащие одно другому. Постановления, требующие самой тщательной подготовки, выносились с непомерной поспешностью и в таком редакционном оформлении, которое не могло бы быть допущенным никакой цеховой организацией, тем менее писательской. Для меня совершенно ясно, что мероприятия Союза Писателей, проводимые в состоянии растерянности, не могут привести к хорошему. Старые методы внутрисоюзной демократии, на основе которых до сих пор вело свою работу правление, явно непригодны теперь, когда перед Правлением поставлена задача провести решительную ломку Устава Союза и подчинить писательскую массу этой необходимости. Таковую ломку не в состоянии проделать люди, обремененные многолетним традиционным представлением о задачах ВСП, задачах ныне устаревших. Я отношу себя к этим людям.

Таковы общие мотивы моего ухода из Правления ВСП. Считаю необходимым добавить к ним личные.

Непрерывный шестилетний мой опыт длительного участия в писательских организациях привел меня к сознанию, что существующие литературно-общественные формы работы не только не способствуют моей художественной работе, но приносят ей непоправимый ущерб. Я не хочу сознательно разрушать самое большое достояние, которым обладаю, как и человек и писатель — свои творческие способности. Я считаю писательский труд одной из высоких форм участия человека в общественной жизни и не в состоянии больше уделять силы организационной работе литературный объединений, без вреда себе, как писателя.

Константин Федин.
23 сентября 1929 г.
Ленинград⁵¹.

В Правление Ленинградского
Отдела ВСП

За последнее время роль Ленинградского Правления ВСП свелась к естественному и неизбежному присоединению к готовым постановлениям Московского Правления, которое не считается с необходимостью предварительной координации своих действий и решений с совершенно равноправным с ним Ленинградским Правлением. При таком положении дела Ленинградское Правление стало лишь рупором для московских резолюций, утратило свою самостоятельность и принуждено нести лишь второстепенные хозяйственные и материально-правовые функции. Считаюсь с этим, по-видимому, непреодолимым и достаточно прочно установившимся положением, которое, быть может, и продиктовано самой жизнью, но тем не менее несомненно ограничивает и умаляет значение Ленинградского Правления, как исполнительного органа Отдела, я не вижу надобности в существовании столь многочисленного Правления исключительно лишь для тех целей, для которых оно в данный момент существует.

Поэтому прошу считать меня выбывшим из состава Правления.

Н. Баршев
24.-IX.1929 г.
Ленинград⁵².

Протокол
Общего собрания членов Ленинградского Отдела ВСП
от 13 октября 1929 года

Присутствовало 138 членов Союза.

Вступительное слово Председателя Правления Ленинградского Отдела ВСП В. Шишкова.

Выборы Президиума собрания. Единогласно избираются:

Председатель собрания — П. Медведев.
Секретарь — И. Оксенов⁵³.

Председатель собрания предлагает почтить вставанием память скончавшихся членов Союза: Б. И. Бентовина, Н. Т. Калабановского,

И. Н. Потапенко, М. О. Пергамент-Гирели, К. Русановой, А. Селиванова и зав. Домом Писателей В. А. Мякотинной⁵⁴ (присутствующие встают).

Председатель собрания оглашает порядок дня. Вносится предложение поставить отчет комиссии по перерегистрации первым пунктом повестки (принимается).

А. Крайский⁵⁵. Информация по работе комиссии по перерегистрации: комиссия установила принципы своей работы, но окончательных решений относительно отдельных членов Союза еще не выносила.

П. Губер⁵⁶. Протестует против учета лит.<ературной> активности писателя только за последние 5 лет, т. к. 5 лет в литературе срок небольшой и это пребывание обидно для ветеранов литературы. Далее оппонент указывает, что принципы качественной оценки писателя комиссией не сформулированы. Не ясен пункт об антисоветских выступлениях — что считать таковыми. Необходима квалификационная комиссия для отбора переводчиков, т. к. есть целый ряд переводчиков-художников.

А. В. Ганзен. Читает резолюцию секции переводчиков при Ленинградском Отделе ВСП, требующую постановления переводчиков в Союз.

А. Крайский. Пятилетний срок работы писателя берется как ориентировочный. Вопрос о художественной квалификации сводится к установлению: является ли писатель художником и требует длительной проработки. Под антисоветскими выступлениями комиссия разумеет выступления литературного и литературно-общественного порядка. Заполнение новых анкет докладчик считает нецелесообразным. О переводчиках — в Москве переводчики выделились или выделены ФОСПом в особую секцию.

П. Медведев предлагает не принимать резолюции по информации Крайского.

А. Туфанов и Г. Сорокин⁵⁷ предлагают выработать особый наказ комиссии по перерегистрации.

В прениях: П. Губер, В. Гайдебуров, Белявский, Троповский⁵⁸.

Ставится на голосование два предложения:

- 1) принять к сведению доклад комиссии (41 голос);
- 2) выработать наказ (49 голосов).

П. Медведев предлагает отложить выработку наказа до конца собрания (принимается).

А. Раковский <зачитывает> отчет Правления Л. О. ВСП с 29.I—1929 по 29.X—1929 год <а>.

А. Ганзен <зачитывает> финансовый отчет казначея.

Брусиловский <зачитывает> доклад Ревизионной комиссии.

Прения:

Белявский вполне присоединяется к докладу Ревизионной комиссии, отмечает некоторую оторванность Правления от массы Союза: активно выступая в сов.<етской> общественности, Правление недостаточно вовлекло туда же членов Союза. Характер вечеров в том виде, как они есть, требует привлечения гостей-не писателей. Необходимы творческие лабораторные вечера.

М. Козаков. Необходимо обсуждать деятельность Правления по существу. Правление за три недели выполнило волю собрания и подготовку и подготовку реорганизации Союза.

ВСП должен быть реорганизован. Перед нами вопрос о реорганизации [переименовании]⁵⁹ Союза в Союз Советских Писателей — значение этого слова не территориальное, а политическое. Кадры попутнической литературы должны в новом Союзе теснее связаться с общественной жизнью страны.

Советская общественность поставила раньше вопрос реорганизации ВСП. Дело Пильняка и Замятина лишь ускорило процесс дифференциации писателей. Собрание должно подтвердить решение по делу П.<ильняка> и З.<амятина>. Необходимо поднять удельный вес Союза и сделать это безболезненно.

Комиссия по перерегистрации и комиссия по подготовке настоящего собрания и предварительного списка Правления — были созданы участием широкой лит<ературной> общественности. Платформа ВСП вырабатывается в Москве, мы в этом не участвуем. Общее собрание должно сказать по этому поводу свое слово. В Москве есть проект учреждения литературного центра в Москве⁶⁰. Ныне собрание должно высказаться решительно и об этом, учитывая соотношение литературных сил Ленинграда и Москвы. Вопрос о переводчиках очень важен. В Ленинграде переводчики теснее связаны с СП чем в Москве. Сегодняшнему собранию надо обсудить следующие вопросы: 1) вопрос об уставе, 2) вопросы литературно-идеологической платформы, 3) подтверждение резолюции прошлого собрания, 4) о самостоятельности Л<О> ВСП. Н. Тихонов выражает удивление молчанию собрания. Старое собрание потерпело катастрофу. Ничего из ССП не выйдет, если члены не будут представлять себе свои обязанности.

В прошлом Союз существовал как организация регистрирующая писателей и помогавшая им в обыкновенной жизни. Но у Союза есть жизнь «необыкновенная». Нас не должен смущать инцидент с романом «Мы» — мы идем на инциденты. Мы забыли, что живем в боевой обстановке. Человек заболел грехом гордости — переписка Замятина носит формальный канцелярский характер. Необходима абсолютная ясность во всем. Нельзя пройти мимо письма Замятина в Литературную Газету.

Е. Тареп⁶¹ <задает> вопросы Козакову: 1) почему мы должны проводить реорганизацию Союза совместно с Москвой; 2) почему предлагается подтверждать резолюцию по делу Замятина, когда есть новый документ (письмо Замятина в Литературную Газету).

М. Козаков. 1) Мы — часть ВСП. 2) Правление выразило свою точку зрения 22 сентября еще до общего собрания и не собирается ее дезавуировать, Т. К. нет новых данных менять точку зрения.

Г. Сорокин. Советская общественность понесла крупный урон. На прошлом общем собрании проявилась интеллигентская мягкотелость, Козаков растерялся, Козаков сейчас принимает риторическую позу, но никто ему не поверит. Правление обманно скрыло свою резолюцию, тов. Кин читал свою резолюцию, а члены Правления говорили [поверили], что они были вынуждены скрыть свою резолюцию [выдали ее за свою].

П. Мелведев. Тов. Кин читал свою резолюцию, которая поглощала резолюцию Правления.

Г. Сорокин. Я обвиняю Правление в беспринципности. Если что-нибудь взорвет Союз, то именно это дело. В прошлом году произошел разгон месткома писателей⁶², а сейчас мы осудили человека, не разобрав в чем дело. Мы сначала осудили, а затем расследуем. Прежде чем утверждать резолюцию по делу Замятина, необходимо дело пересмотреть.

Лаганский. Местком писателей был ликвидирован [не ВСП и не ФОСПом, а] ВЦСПС. В Местком явились официальные представители Союза печатников, потребовали печати, уничтожили их — какое отношение к этому имел ВСП? Местком был восстановлен при поддержке партийных организаций и ВСП.

В. Эрлих⁶³. На прошлом собрании мы руководились письмом Замятина. Если новое письмо Замятина содержало новые данные, мы тогда их не знали. Когда выносилась резолюция, имелась в виду не юридическая, а общественная оценка поступка Замятина. Я просил бы при обсуждении не забывать сказанного Тихоновым.

Д. Грабарь⁶⁴. Очень жаль, что Замятин поспешил своим письмом. Если бы Замятин остался бы в Союзе, нам пришлось бы выносить свое суждение о нем, процесс дифференциации и проверки самих себя ускорил и углубился бы. Вопрос с уходом Замятина исчерпан. Часть Союза пыталась затормозить обсуждение на прошлом собрании (выступление Гизетти с поломанным и старомодным копьём). Если на наших собраниях будут сидеть Либединский, Чумандрин и др<угие>, это не означает связи с советской общественностью. Довольно вариться в собственном соку. Возьмите нас за шиворот и свяжите нас с советской общественностью. Необходимо связать положение в Союзе с общим положением страны.

— Ограничивается время ораторов (единогласно). Большинство за 5 минут.

А. Туфанов. Тов. Сорокин был прав. Никто из нас не читал «Мы», мы вынесли обсуждение, не будучи знакомы с произведением.

Все вопросы ясны, мы можем приступить к голосованию.

Е. Тагер. Диалектика прошлого собрания. Козаков заявил, что положение в Правлении благополучно. Вопрос о Замятине решили отложить. После выступления московских гостей Козаков заболел грехом лояльности. Необходимо пересмотреть принятую наспех резолюцию о Замятине в сторону ее смягчения.

Д. Авербах⁶⁵. Вопросы, дебатлируемые на собрании имеют широкий общественный интерес. Было бы неправильно сводить все вопросы к Замятину и Пильняку. Это частный вопрос, но связанный с общими вопросами. Тут Козаков и Тихонов говорили о реорганизации Союза. Сравнивая с Москвой. Мы находим, что Ленинград был в лучшем положении, Т. К. работа была уже частью раньше проделана, но Ленинградский Союз рискует теперь остаться позади. Вопрос о переименовании не есть формальный вопрос, это вопрос о методах и содержании работы. Чтобы писать необходима большая связь с совет-

ской общественностью. Выступления Пильняка и Замятина только выявили классовую борьбу в литературе. Девять лет мы шли куда-то и девять лет тому назад мы не переименовали Союза. Тов. Тагер и Туфанов не правы. Позволяет ли совесть советского гражданина тов. Туфанову одобрить печатание в контрреволюционной прессе роман, запрещенный советской цензурой. Замятин не опровергает этот факт.

Крики с места: <Роман выходил> на английском, на чешском языках.

Д. Авербах. Почему Замятин не протестовал в советской печати. Это факт и мы не можем пройти мимо этого факта. Замятин бросил вызов ВСП, обвиняя Союз в травле. Союз должен на это реагировать. Здесь был не грех гордости, а классовая логика, которая водила его пером.

История с Пильняком и Замятиным не приводит нас к пересмотру наших отношений к попутническим писателям. ЦК перерабатывает резолюцию о литературной политике и в ней по отношению к попутничеству не будет изменений, наоборот, пролетписатели должны еще теснее сблизиться с подлинно советскими интеллигентскими писателями⁶⁶.

Партийно представляет не самый левый, а тот, кто борется с буржуазной литературой. Реорганизация Союза должна идти на основе сближения между попутническими и пролетарскими писателями.

Г. Сорокин. Виноват не один Замятин. Немало друзей знало роман, знало о его печатании, мы сами несли ответственность за это дело. У нас не было гражданского мужества, Правление растерялось.

С. Дрейден⁶⁷. Дело сейчас не в Замятине, а в переименовании Союза. Новый Союз рождается на пепелище старого Союза. Отчет Правления годился бы для вегетарианского общества. Писатели должны пойти на фабрику, на завод, в клуб. Нельзя оставаться и в стороне от теоретических философских вопросов.

В. Куклин⁶⁸. Вопрос о том, чтобы создать литературу в 10 раз лучше. Пойти в рабочую массу — но с чем пойти? Необходимо заняться выработкой лучшей продукции. Примечания к письмам Замятина в Лит. газете компрометирует и литер., и советскую общественность. Я не разделяю общественной позиции Замятина, но кое в чем он прав. Ошибка его в том, что он не протестовал в советской печати.

В. Гайлебуров. Работа Правления была шагом вперед. Необходимо дать директивы — но не такие общие, как предлагал Авербах. По поводу выступления Грабаря — писатель должен сам знать, что ему нужно. Как бы мы не назывались, писатель должен быть современным.

Ю. Либелинский⁶⁹. Пленум РАППа только что закончился⁷⁰. Реконструктивный период ставит вопрос о желании строить социализм или нет. Притягивать за шиворот никого нельзя. Это происходит само собой. Наша задача — помогать в нахождении путей. Большой недостаток в работе ЛАПП — мы мало работаем все вместе. Вопрос о Замятине не случаен. Замятин в течение ряда лет ведет своеобразную игру, которая должна закончиться творческим общественным кризи-

сом. О Замятине существует легенда, как о сильном писателе — но Замятин теперь писатель слабый. Мы долго ждали, он живет в нашей среде, но его нужно брать под обстрел, Т. К. мы боремся за советского писателя.

Троповский. Имеет ли право советский писатель печатать за границей произведения, вредящие совправительству? Безусловно, нет. Необходимо выяснить этот вопрос при помощи судебной процедуры. Следует посвятить вечер лит<ературной> деятельности Замятина.

А. Фадеев⁷¹. Можно поднять ряд больших общественных вопросов. Слова Тагер о лояльности Козакова я хочу абстрагировать. Советский писатель видит вокруг себя большую государственную и отчасти бюрократическую машину. Поза нелояльности может показаться красивой. Но с другой стороны, на 1/6 части земного шара делается невиданное дело в окружении сильного вооруженного врага. Быть по отношению к этому лояльным — большое мужество.

Партия и рабочий класс ставят вопрос о попутничестве. Пробыть в старом обществе к культуре было чрезвычайно трудно. Идеология будущего общества накладывала отпечаток на интеллигенцию. Мне самому, выходящему из сельской интеллигенции, было трудно освободиться от многого, впитанного в старой школе. Людям трудно, но они пойдут, важно это желание идти с нами. Разве нам не жаль старого Замятина, которого мы теряем? Но Замятин уже двенадцать лет ведет странную игру с революцией, его творчество все время снижается и мы должны, наконец, от него отмежеваться. Даже и для Замятина будет лучше остаться одному⁷².

М. Козаков. Хочу ответить прямо на вопросы Сорокина. Вы правы — Правление растерялось. Но разрешите проанализировать. Как это могло случиться? То же самое Правление, которое вело дело об эпиграммах Безыменского. Правление струсило — да! — Но не за свои головы, а за весь Союз. Имеют ли право эти люди стремиться к тому, чтобы ломка Союза прошла безболезненно? История слишком круто повернула наш шарaban и сидевшие на козлах зашатались. Все, что происходило до сего дня, было Правлению непонятно и неприемлемо. Но значит ли это, что люди должны застыть? Я — председатель комиссии по делу Замятина — предложил проект резолюции, смягчавшей дело. Меня не убивает ваша ирония. Что происходит подпочвенно в Ленинградском Отделе? Во главе Л. О. стояла группа, активно работающая в современной литературе, мы не считаем себя загнивающей верхушкой. Некоторые товарищи писали, что мы мракобесы. Мог ли в каком-то году не произойти разрыв между руководством и массой Союза? Мы, попутчики — интеллигентские писатели, мы отличаемся от пролетписателей — традициями. Может [Можно] ли нас упрекать в том, что мы растерялись, [за] старшее поколение, которое было тоже в свое время [было] хранителем традиций? Вопрос не в Пильняке и Замятине — вопрос — пессимизм и оптимизм. Я — оптимист. Можно ли и нужно ли срабатывать с пролетлитературой? Да, можно и нужно. Не думайте, что это — болезнь лояльности. Вот пришли сюда Либединский, Фадеев или даже Чумандрин — не в ущерб его литературной, а тактической репутации. А потом вы будете говорить, мы продались за тридцать серебряников — эта грязь к нам

не пристанет. Я писатель из демократической прослойки, которая мне дорога и которую я знаю, и о ней буду писать. Мы, ленинградцы, связаны хорошей традицией. У нас нет московского разложения. Мы не идем в Каноссу, мы идем срабатывать с пролетарскими писателями. Мы защищаем интересы старшего литературного поколения, Т. К. мы желаем сохранить его в Союзе. Может быть, это мое субъективное настроение. Несмотря на все оттенки мнений Правления, считаю необходимым идти к советской общественности. То, что в списки кандидатов вошло 85% старого Правления, об этом и говорить.

Е. Тагер (по личному вопросу). В речи Фадеева есть целый ряд передержек лично по моему адресу, которые вызваны только тем, что я нахожусь в расследовании дела Замятина ряд преступлений. Советскую общественность я уважаю, но есть еще справедливость и верность историческим фактам. Будьте уверены — мы оптимисты, мы за смычку с рабоче-крестьянской общественностью.

П. Медведев вносит проект резолюции и ставит на голосование предложение голосовать резолюцию по пунктам (меньшинство голосов). Резолюция голосуется в целом, причем проект принимается за основу. Резолюция принимается большинством голосов (62) собрания.

Поправки и дополнения к резолюции:

Раковский предлагает исключить из резолюции пункты о деле Замятина.

Е. Тагер вносит поправку к п. 5 резолюции следующего содержания «Издание за границей переводов романа «Мы» является политической ошибкой, но объяснения Е. И. Замятина, напечатанные в № 25 Литературной Газеты, дают достаточно оснований, чтобы снять с Е. И. Замятина обвинения в злостном характере этой ошибки» (за поправку 32 голоса, против — 43, воздержались — 11 (поправка отклоняется)).

Ставится на голосование резолюция секции переводчиков в качестве дополнения к резолюции общего собрания (принимается).

Выработка резолюции в целом поручается Президиуму собрания вместе с А. Ганзен.

Объявляется 10-минутный перерыв.

После перерыва председатель собрания читает список вновь принятых членов Л. О. ВСП. Список единогласно утверждается.

П. Медведев делает краткое сообщение о работе комиссии по подготовке к перевыборам Правления и оглашает выработанный комиссией список кандидатов в члены Правления и в кандидаты к последним. Других списков собранием не предлагается. В качестве персональных добавлений собрание называет ряд кандидатов: Рождественский, Оксенов, Тагер, Сорокин, Эрлих (отказ), Лаганский, Выгодский, Грабарь (отказ), Е. Полонская, Н. Никитин, Борисоглебский⁷³.

Голосование происходит персонально.

По подсчете голосов избранными в члены Правления оказываются:

1. Ганзен — 80 голосов
2. Козаков — 73 — " —
3. Слонимский — 67 — " —
4. Баршев — 65 — " —
5. Саянов — 64 — " —
6. Медведев — 61 — " —
7. Раковский — 61 — " —
8. О. Форш — 60 — " —
9. Н. Тихонов — 59 — " —
10. Крайский — 59 — " —
11. Лаганский — 57 — " —
12. Браун — 55 — " —

Избранными в кандидаты в члены Правления оказываются:

1. Чапыгин — 54 голоса
2. Фроман — 54 — " —
3. Садофьев — 46 — " —
4. С. Семенов — 42 — " —
5. Е. Шварц — 41 — " —
6. Е. Тагер — 37 — " —

Ревизионная комиссия избирается в следующем составе:

1. Брусиловский — 52 голоса
2. Гельмерсен — 40 — " —
3. Кублицкая-Пиоттух — 44 — " —

Кандидаты в члены Ревизионной комиссии:

1. Заволокин — 35 голосов
2. Сорокин — 28 — " —

Принимается наказ комиссии по перерегистрации:

Исходя из сообщения Т. Крайского о подготовительной работе комиссии по перерегистрации, общее собрание выражает следующие пожелания:

1) Считать выделение переводчиков из состава Союза нецелесообразным. Секция переводчиков может быть сохранена как одна из секций Союза.

2) Считать пятилетний срок для учета деятельности писателя ориентировочным.

3) При регистрации учитывать не только литературную продукцию, появившуюся в печати, но и ту, которая создана писателем за последний период и в печати еще не появлялась. Учитывать также и литературно-общественную работу писателя.

4) Результаты работы комиссии доложить для окончательного утверждения общему собранию.

Резолюция Общего собрания Л. О. ВСП от 13 октября 1929 года.

1. Принять доклады Правления, казначея и Ревизионной комиссии к сведению.

Выразить Правлению благодарность за его работу.

2. Финансовый отчет (по Правлению и Дому Писателей) — утвердить.

3. Пожелания о Ревизионной Комиссии принять за основу для работы нового Правления.

4. Считать необходимым преобразование Всероссийского Союза Писателей во Всероссийский Союз Советских Писателей.
5. В виду того, что со стороны Е. И. Замятина не было предпринято никаких шагов, которые могли бы заставить Союз пересмотреть резолюцию общего собрания от 22 сентября с. г. — считать пункт этой резолюции, оценивающий общественное положение Е. И. Замятина, не подлежащим изменению.
6. Считать необходимым, чтобы выработка общественно-политической платформы ВССП происходила при обязательном участии Л. О. ВССП.
7. Поручить новому Правлению отстаивать самостоятельность Л. О. ВССП.
8. О переводчиках:
 - а) Русские переводчики-литераторы работают в области художественной литературы с писателями-сочинителями и насчитывают в своих рядах в прошлом и настоящем немало истинных мастеров русской художественной прозы и стиха.
 - б) Работа переводчика-литератора не сводится только к технике языкознания, но требует и искусства словотворчества и критического подхода к материалу — в отношении тематики, идеологии и художественной ценности.
 - в) Работа переводчика-литератора стала особенно ответственной в эпоху советского культурного строительства, когда литература вообще, а литература в частности, знакомящая с жизнью народов других стран, становится потребностью и достоянием широких рабочих и крестьянских масс.
 - г) Объединение переводчиков-литераторов с писателями-сочинителями в одной литературной организации может быть только полезно для тех и для других, тогда как идущий вразрез с широкой демократичностью советских профессиональных организаций отрыв многочисленной группы переводчиков-литераторов от коллектива советских писателей может отозваться отрицательно на качестве литературной продукции в целом, понизив ее художественный и идеологический уровень.
 - д) В силу приведенных соображений общее собрание признает выделение переводчиков-литераторов из Союза писателей нецелесообразным.

Председатель <подпись> Медведев.
Секретарь <подпись> Оксенов Ин⁷⁵.

Комментарии

В комментариях приняты следующие сокращения в названиях периодических изданий: КГВ — Красная газета. Вечерний выпуск; ЛГ — Литературная газета.

¹ Цит. по: Замятин Е. Сочинения. Т. 4 / Под ред. Е. Жиглевич и Б. Филиппова, при участии А. Тюрина. Мюнхен, 1988. С. 400, 413.

² Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. München, [1981]. С. 123 — 124.

³ «Дело Пильняка и Замятина»: Предварительные итоги расследования // Евгений Замятин: Материалы Второй Международной конференции, Лозанна, 1—2 декабря 1995 г. М., 1996 (в печати).

⁴ Волин (наст. фам. Фрадкин) Борис Михайлович (1886—1957) — партийный и общественный деятель. Член компартии с 1904 г., участник революций 1905 и 1917 гг. В 1920-е гг. неоднократно занимал руководящие посты в советских печатных органах (газеты «Рабочая Москва», «Известия»). Принимал участие в деятельности журналов «На посту» и «На литературном посту» с первых дней их существования, будучи членом редколлегии первого — в 1923—1925 гг., второго — в 1926—1928 гг. (до № 19). К началу «дела Пильняка и Замятина» состоял в РАПП, был членом редколлегии «Литературной газеты» (от РАПП) и журнала «Красная новь» (в №№ 6—12), а также руководил Отделом печати Наркомата иностранных дел. В конце 1929 — начале 1930 гг. направлен на работу в Нижний Новгород, затем после возвращения в Москву стал членом Коллегии Наркомпроса и возглавил Главлит (до 1932 г.). В 1934 г. — делегат Первого съезда советских писателей с совещательным голосом. Б. Волин — автор большого числа критических статей, среди которых отмечу особо его выступления по эмигрантской литературе: Куприн-политик // На литературном посту. 1926. № 1; Эмигрантская поэзия // Там же. 1926. № 3.

⁵ Ольховый Борис Семенович (1898—1937?) — партийный деятель. Член КП с 1918 г., участник Гражданской войны. Автор ряда работ по вопросам идеологической работы, в частности — учебного пособия «Азбука ленинизма» (1929), многократно переиздававшегося и переведившегося. С января 1928 г. по октябрь 1929 г. — зав. сектором в Агитпропе ЦК. Тогда же начал активно выступать со статьями о литературе в центральной печати (некоторые его статьи о Л. Толстом описаны в указателе: Библиография литературы о Л. Н. Толстом. М., 1960). В 1928—1930 гг. печатался в «Правде», «Известиях», «Комсомольской правде», «Литературной газете», журналах «Коммунистическая революция», «Печать и революция», «Красная новь», «Молодая гвардия», «Книга и революция», «На литературном посту», «Революция и культура», «Литература и искусство». В октябре 1929—1930 гг. — главный редактор журнала «Молодая гвардия», параллельно член редколлегии «Комсомольской правды». С марта по сентябрь 1930 г. (№№ 13—40) — ответственный редактор «Литературной газеты». Член РАПП (см.: На литературном посту. 1930. № 12. С. 13), принимал участие в работе конференций и пленумов РАПП и ЛАПП. В августе 1930 г. стал членом организованного в недрах РАПП объединения «Литфронт» (см.: «Литературный фронт» // Литературная газета. 1930. 15 августа). С членством Б. С. Ольхового в «Литфронте», подвергнутом сокрушительной критике со стороны РАПП, и было связано его быстрое — уже 9 сентября — смещение с поста главного редактора «Литературной газеты» (см. материалы обсуждения деятельности «Литературной газеты» на секретариате РАПП: На литературном посту. 1930. № 13/14). С октября 1930 г., оказавшись в опале, работает в парторганизациях Поволжья и Крыма. В январе 1937 г. исключен из партии как троцкист; в печати того времени Ольховому инкриминировалось участие в деятельности

«Литфронта» — «агентуре право-левацкого блока Сырцова и Ломинадзе», см.: Важная задача // Литературная газета. 1937. 30 мая; О троцкистско-зиновьевском вредительстве в литературе // Красная новь. 1937. № 7. С. 230. После 1937 г. следы Б. С. Ольхового теряются — хотя, по данным ЦА ФСБ, он каким-либо репрессиям не подвергался (сообщено В. А. Гончаровым).

Учитывая роль Б. С. Ольхового в литературном процессе рубежа 1920-х — 1930-х гг., укажу некоторые его работы о современной литературе: О поэтах и критиках: [Об И. Сельвинском] // Книга и революция. 1929. № 2; Деревенский отряд новобуржуазной литературы: [О В. Я. Шишкове, П. В. Орешине и др.] // Там же. 1929. № 12; Заметки читателя: [О сборнике конструктивистов «Бизнес»] // Революция и культура. 1929. №6; О комчанстве в вопросах литературы и налитпостовских наскоках // Известия. 1929. 7 декабря; О простоте и понятности // Литературная газета. 1930. 31 марта; Единоборство Д. Горбова с В. Полонским // Красная новь. 1930. №5; К спорам о современной поэзии // Молодая гвардия. 1930. №6; Знамя художественной реакции: (О лозунгах перевальцев) // Там же. 1930. № 10; Литературное бедствие: [Об И. С. Гроссмане-Рошине] // Литература и искусство. 1930. № 2. Лишь некоторые из перечисленных здесь и ниже статей вошли в его книгу «На злобу дня: Литературно-критические статьи» (М.; Л., 1930).

⁶ См., напр., его статьи, опубликованные накануне «дела Пильняка и Замятина»: О попутничестве и попутчиках // Печать и революция. 1929. № 5, 6; Еще раз о литературном попутничестве // Там же. 1929. № 8. В разгар кампании он выступал не только со статьями, посвященными одному из героев «дела» Пильняку, но и с «директивными указаниями»: Классовая борьба в литературе: (О положении во Всероссийском союзе писателей и о задачах литературы в реконструктивный период) // Известия. 1929. 14 сентября; Крепче организуем силы советской литературы // Комсомольская правда. 1929. 21 сентября; О перегруппировке сил на литературном фронте // Известия. 1929. 17 октября; За четкую партийную линию в руководстве пролетарской литературы: (К итогам II пленума РАПП) // Правда. 1929. 20 октября.

⁷ О негативной реакции на «дело Пильняка и Замятина» М. А. Булгакова, вышедшего в знак протеста из ВСП (также, как и Б. Л. Пастернак, Б. Пильняк, А. А. Ахматова), а также об отношении к «делу» А. Белого, В. В. Вересаева, В. Н. Фигнер, А. Г. Мальшклина и др. см.: Галушкин А. Неизвестный документ // Наше наследие. 1991. № 3. С. 79. Дополнительные сведения о позиции А. Белого см. в его письмах к П. Н. Зайцеву и в «Ракурсе к «Дневнику»» // Минувшее: Ист. альм. М.; СПб., 1994. [Вып.] 15. С. 294, 296 (публ. Д. Малмстада).

Возможно, были и другие подобные акции. Об этом есть косвенное свидетельство в протоколах Правления ЛО ВСП: 5 октября 1929 г. оно рассмотрело новое «Письмо в редакцию» Замятина, в котором он заявил о своем выходе из ВСП, и, приняв его «к сведению», постановило: «В отчетном докладе Правления указать мотивировки всех членов Лен. отдела, вышедших по собственному желанию из Союза» (Протокол № 14 — ОР ИМЛИ. Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 10).

⁸ Кочующее из статьи в статью утверждение, что Замятин в то время возглавлял Правление ЛО ВСП, является ошибочным.

⁹ Правда. 1929. 20 октября.

¹⁰ Об этом можно судить даже по официальным отчетам, см., напр., о выступлениях В. Л. Львова-Рогачевского, А. М. Эфроса и С. Клычкова: Литературная газета. 1929. 16 сентября; Вечерняя Москва. 1929. 16 сентября; Красная газета. 1929. 16 сентября. Веч. вып.; Комсомольская правда. 1929. 17 сентября. О сопротивлении Правления МО ВСП вспоминал и Б. С. Ольховый: «... руководящая группа старого Правления ВСП на первых порах «пильняковской истории» склонна была всемерно замазывать значение факта смыкания Б. Пильняка с эмиграцией, сводить дело к «недоразумениям» и «ошибкам» и раскредитывать разоблачения поступка Б. Пильняка как «травлю» и «дискредитацию» Союза» (Комсомольская правда. 1929. 21 сентября).

¹¹ Цит. по: «...Мне сейчас хочется тебе сказать...»: Из переписки Бор. Пильняка и Евг. Замятина с Конст. Фединым / Публ. Н. К. Феединой; [Вступит. ст. и коммент. А. Н. Старкова] // Литературная учеба. 1990. Кн. 2. С. 82. Впервые письма Фебина Замятину (за исключением цитируемого) появились: Новый журнал. Нью-Йорк, 1968. Кн. 92 (публ. Г. Ермолаева и А. Шейна).

¹² См.: Беспалов И. Литература и политика // Правда. 1929. 18 сентября.

¹³ Красная газета. 1929. 2 сентября. Веч. вып. См. критику этих «уклончивых» ответов в статье: Оружейников Н. У рубежа // Вечерняя Москва. 1929. 4 сентября. 5 сентября «Красная газета» напечатала мнения о Пильняке и Замятине В. М. Саянова, В. В. Князева, И. К. Луппола и др.

¹⁴ См. отчет об этом заседании: Литературная газета. 1929. 9 сентября (здесь же — обращение от Исполбюро ФОСПа «Ко всем членам Всероссийского Союза писателей»); Красная газета. 1929. 9 сентября. Веч. вып. Я привожу более полный, чем в газетах, список присутствовавших.

¹⁵ Шмидт Лазарь Юрьевич (1896—1952) — еще один «закулисный» герой «дела Пильняка и Замятина». Бывший эсер (работавший, в частности, в партийных изданиях — киевской газете «Борьба» и петроградском «Знамени труда» в 1917—1918 гг.), он в 1920 г. стал членом КП, несколько месяцев в 1921 г. работал референтом в Иностранном отделе ВЧК, откуда и был откомандирован в распоряжение ЦК. С ноября 1921 г. по апрель 1931 г. работал в «Правде» (зав. Отделом литературы, искусства и библиографии); был ответственным секретарем и членом редколлегии журнала «Прожектор». В 1929 г. входил в коммунистическую фракцию МО ВСП. На совместном заседании комфракций Совета ФОСП и МО ВСП 26 августа 1929 г. — т. е. в день публикации статьи Б. Волина «Недопустимые явления» — утверждал, что модель «чистки и перерегистрации, проект платформы» ВСП уже «проработаны» (цит. по: Галушкин А. Ю. «Дело Пильняка и Замятина»). В 1932—1933 гг. возглавлял издательство ФОСП «Федерация», затем был на партийной работе в Горьком. В 1936 г. вернулся в Москву и работал в Отделе печати ЦК. В октябре 1936 г. исключен из партии за членство в троцкистской организации. В

феврале 1950 г. осужден ОСО МГБ на 10 лет лишения свободы; скончался в августе 1952 г. в местах заключения (Коми АССР); реабилитирован в 1956 г. (Следственное дело ЦА ФСБ. Р-67-71; сообщено В. А. Гончаровым).

¹⁶ Литературная учеба. 1990. Кн. 2. С. 82.

¹⁷ Там же. С. 83.

¹⁸ Цит. по: Барабанов Е. Комментарии // Замятин Е. Сочинения / Сост. Т. В. Громова и М. О. Чудакова; Вступ. ст. М. О. Чудаковой. М., 1988. С. 535.

¹⁹ Цит. по: Художник и общество: (Неопубликованные дневники К. Федина 20–30-х годов) / Публ. Н. К. Феединой и Н. А. Сломовой; Примеч. А. Н. Старкова // Русская литература. 1992. № 4. С. 169.

²⁰ Очевидно, текст этого заявления не сохранился. Упоминается оно в протоколе заседания Правления ЛО ВСП от 26 сентября 1929 г. Тогда Правление в составе В. Я. Шишкова, Н. В. Баршева, Н. Л. Брауна, А. В. Ганзен, В. Е. Евгеньева-Максимова, М. Э. Козакова, С. П. Кублицкой-Пиоттух, Е. М. Лаганского, Л. И. Раковского, Н. С. Тихонова и М. А. Фромана постановило «оставить Президиум в прежнем составе» до общего собрания членов ЛО ВСП (протокол № 13 — ОР ИМЛИ. Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 10).

²¹ ОР ИМЛИ. Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 10.

²² Замятин Е. Сочинения. Т. 4. С. 421, 422.

²³ Это «извещение», по-видимому, не сохранилось.

²⁴ Зозуля Ефим Давидович (1891–1941) — писатель. 19 августа 1929 г. напечатал в ЛГ письмо в редакцию, в котором подверг резкой критике ВСП за отсутствие у него «политической платформы» («Я не знаю, что написано на знамени Союза. Я не знаю, с чем от его имени выступать») и, «солидаризовавшись» в некоторых положениях с РАПП, заявил о своем выходе из ВСП. См. отклик на это письмо: Яблоновский А. Старый знакомый // Возрождение. Париж, 1929. 6 сентября.

О Б. Волине см. во вступит. статье.

Чумандрин Михаил Федорович (1905–1940) — прозаик, в то время — член Правления ЛАПП (см. : ЛГ. 1929. 7 мая). Вскоре после появления статьи Б. Волина выступил со статьей «Итак, что же такое Союз писателей?», в которой писал о несовместимости пребывания в ВСП М. Л. Слонимского и Е. И. Замятина, Н. С. Тихонова и Н. А. Клюева, О. Д. Форш и И. Г. Эренбурга: «Или с советской общественностью, или с Замятинскими и Эренбургами» (КГВ. 1929. 31 августа, 2 сентября).

²⁵ Федерация объединений советских писателей была учреждена в начале 1927 г.; имела отделение и в Ленинграде. Апелляция к ней здесь вряд ли случайна — в решениях руководства ФОСП и в публикациях ее органа — «Литературной газеты» ЛО ВСП усмотрело, очевидно, отхождение от Устава ФОСП 1927 г., который, в частности, гласил: «По вопросам общественным и общественно-литературным, имеющим принципиальный и декларативный характер, решения Советом Федерации принимаются большинством голосов всех организаций (причем каждая организация считается за голос), но при обязательном единогласии между собою членов-учредителей; в случае возражения одной из организаций-учредителей, решение Советом

Федерации не может быть принято» (цит. по: Собрание узаконений и распоряжений рабоче-крестьянского правительства РСФСР. 1927. Отд. 2. Ст. 166). Специально о ФОСП см.: Metcalf A. The founding of the federation of Soviet writers: The forgotten factor in Soviet literature of the late twenties // Slavonic and East European review. 1987. Vol. 65. № 4. P. 609—616.

²⁶ Цитируется устав ВСП, утвержденный НКВД в начале 1923 г. (отд. изд.: Устав Всероссийского Союза писателей. Л., 1923). В своей статье «Классовая борьба в литературе» Б. С. Ольховый особо упрекал использование ВСП Устава «12-летней давности» (Известия. 1929. 14 сентября).

²⁷ Этот ответ был напечатан спустя четыре дня, см.: От Ленингр. отдела Союза писателей // КГВ. 1929. 7 сентября. В редакционном примечании резолюция характеризовалась как «формальная отписка»; здесь же был помещена и заметка «Несколько вопросов Союзу писателей», в которой как негативные факты литературной жизни расценивались последние произведения Н. К. Чуковского, М. А. Фромана, Н. А. Клюева и И. М. Напсельбаум (подписано «М.»). Ср. отзыв в резолюции Исполбюро ЛО ФОСП от 16 сентября: «чисто формальная отписка», пытающаяся «смазать политическое значение вопроса о Пильняке и возникших из этого вопросов» (ЛГ. 1929. 23 сентября; КГВ. 1929. 24 сентября). Публикация резолюции ЛО ВСП вызвала также резкий отклик М. Ф. Чумандрина: Заключительное слово // КГВ. 1929. 10 сентября.

²⁸ Заседание Правления МО ВСП состоялось 6 сентября. Постановление было подписано В. Т. Кирилловым и А. М. Эфросом (ОР ИМЛИ. Ф. 51. Оп. 1. Ед. хр. 13), но текст был опубликован от имени Правления ВСП без подписей, см.: Не только ошибка, но и преступление // ЛГ. 1929. 9 сентября (здесь же — текст другого постановления МО ВСП под выразительным заглавием «Повесть Б. Пильняка — клевета на Советский Союз и его строительство»). Делегация ЛО ВСП (представленная на этом заседании Фединым), позднее особо оговорила свою позицию в специальном постановлении: «Ленинградск. отд. Правления ВСП вполне разделяет данную в этом постановлении оценку антисоветского поступка Бориса Пильняка и считает решение Правления Союза писателей — исчерпывающим на выступления общественности в печати. Вместе с тем, в связи с заявлением Правления ВСП о недопустимости прямого или косвенного участия советских писателей в эмигрантской печати и издательствах, Ленинградск. отд. Правления считает необходимым указать на то, что писатели, произведения которых перепечатывались в эмигрантской прессе, в большинстве случаев своевременно не протестовали против этого лишь потому, что факт перепечатки им не был известен» (Об антисоветском поступке Б. Пильняка: Резолюция Ленинградск. отд. Союза писателей от 10 сентября // ЛГ. 1929. 23 сентября). О заседании ФОСП 7 сентября см. подробнее во вступит. статье.

²⁹ Писатель и литературовед Юрий Николаевич Тынянов (1894—1943) высоко оценил роман «Мы» в статье «Литературное сегодня» (1924). О какой телеграмме М. Э. Козакова и Ю. Н. Тынянова Федину идет речь, установить не удалось.

³⁰ Пункт 6-й постановления Правления МО ВСП от 6 сентября гласил: «Материалы, опубликованные в советской прессе, показываю- т, что в эмигрантских издательствах и органах появляются перепеч- атки произведений советских писателей и, в частности, членов ВСП. Безотносительно к тому, какие вещи перепечатываются и в какой мере это связано непосредственно с каждым отдельным писателем — Правление считает, что не может быть двух мнений о том, что участие советского писателя в какой бы то ни было мере, прямо или косвенно, в эмигрантской печати и издательствах — абсолютно недопустимо. Правление считает, что общественные обязанности и достоинство советского писателя требуют гласного протеста от каждого, чьи произведения используются эмиграцией» (ЛГ. 1929. 9 сентября).

³¹ Эти решения ЛО ВСП были расценены ЛО ФОСП как уже «значительный шаг по пути удовлетворения требований советской общественности, но нуждающийся в дальнейшем развитии» (ЛГ. 1929. 23 сентября; КГВ. 1929. 24 сентября). Несмотря на это, ленинградская печать отказалась поместить это постановление (см. об этом: ЛГ. 1929. 23 сентября), и информация о нем увидела свет только две недели спустя — 23 сентября в ЛГ.

³² Речь идет о постановлении Исполнительного бюро ЛО ФОСП от 16 сентября, полностью присоединившегося к московским резолю- циям и поставившего, в частности, вопрос об исключении Б. Пильняка из состава ВСП. Делегация ЛО ВСП воздержалась от голосования по ряду пунктов (в частности, об исключении Б. Пильняка), см. : ЛГ. 1929. 23 сентября; КГВ. 24 сентября.

³³ Речь идет, очевидно, об Отделе печати Ленинградского горкома ВКП (б).

³⁴ Эта статья опубликована не была.

³⁵ «Чистка» литературных и шире — общественных организаций, которую партийно-правительственная верхушка планировала с конца 1928 г., в течение 1929—1930 гг. проводилась на двух уровнях: через НКВД — под видом перерегистрации обществ, и непосредственно через руководство обществ — под видом перерегистрации его членов. Комиссия по перерегистрации членов ЛО ВСП была сформирована 26 сентября 1929 г. ; в нее вошли В. Е. Евгеньев-Максимов, Е. М. Лаганский, А. П. Крайский, В. А. Каверин (позднее подавший заяв- ление о выходе из комиссии) и И. А. Оксенов, а также два предст- авителя ФОСП (фамилии их в Протоколе заседания Правления не указаны — ОР ИМЛИ. Ф. 157. ОП. 1. Ед. хр. 10). Мне точно не известны результаты прошедшей в ЛО ВСП чистки, но некоторое представление о масштабах ее дают общие цифры по МО ВСП: 330 человек из 570 были выведены за пределы Союза (см. : На новых путях // ЛГ. 1929. 28 октября). В Постановлении Объединенного Президиума ВССП о работе Правления ЛО ВССП от 18 января 1930 г. говорилось о том, что «чистка рядов ЛО ВССП не может считаться законченной» и называлась цифра в 65 отчисленных «мертвых душ» (ЛГ. 1930. 27 января).

³⁶ Сообщение об этом заседании Правления ЛО ВСП опублико- вано не было.

³⁷ Замятин намеренно сдвигает дату окончания работы над рома- ном ко времени «военного коммунизма». На самом деле, роман был

закончен только в конце 1921 г., см. подробнее: Галушкин А. Ю. К «Допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы». (1921–1924) // Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman / Темы и вариации: Сборник статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford, 1994. (Stanford Slavic Studies. Vol.8). P. 366–367.

³⁸ История публикации романа в пражском журнале «Воля России» в 1927 г. остается темой будущих исследований. Однако уже сегодня совершенно ясно, что Замятин в ряде случаев сознательно «подтасовывает» некоторые факты, чтобы отвести от себя обвинения в сотрудничестве с «белой эмиграцией». Во всяком случае, многие из приводимых им фактов не находят сегодня документального подтверждения. Писателю удалось достичь своей цели и убедить литературное руководство в своей правоте, см., напр., в постановлении Правления МО ВССП от 11 октября: «Евг. Замятин перечисляет совершенно точные факты, касающиеся написания этого романа, пересылки его за границу и выхода романа в английском и чешском переводах. В частности, следует считать установленным, что Евг. Замятин отрывков из романа «Мы» в «Волю России» не давал и даже опротестовывал появление этих отрывков в переводе с чешского на русский» (ЛГ. 1929. 14 октября). См. также в работе Р. М. Янгирова в наст. изд.

³⁹ Письмо отправлено из Крыма, где в это время на даче и М. А. Волошина отдыхал Замятин. О реакции обитателей волошинской дачи Замятин писал жене 29 августа: «<...> сегодня во время обеда (обедаю я все время здесь, на волошинской даче) примчался Вересаев, залез (к ужасу Волошина) в клумбу и сунул мне в руку № «Комсомольской правды» от 27/VIII. Через несколько минут прибежал Адрианов с номером «Лит. газ.» от 26-го и «Веч. Красной» тоже от 26-го. Всеобщая паника: везде статьи, адресованные Пильняку и мне: почему напечатали в «Петрополисе» роман Пильняка «Красное дерево», запрещенный у нас цензурой, и почему напечатан в «Воле России» роман «Мы»? Все это связано с кампанией против Союза писателей, начатой в «Лит. газ.» и «Комс. правде». Если Вам удастся достать эти газеты — посмотрите; как водится — наиболее гнусно в «Комс. правде»; в «Лит. газ.» — еще ничего. Пойду после чая, часов в 6, потолкую с Вересаевым; пожалуй, на сей раз придется отвечать в газете. <...> По случаю сенсационных газет сегодня купил арбуз и ~~наел~~ ^{наел} после обеда — не знаю, что будет» (РНБ. Ф. 292. № 12; впервые фрагментарно обнародовано: Russian Literature Triquarterly. Ann Arbor, 1973. № 7. P.442–443). См. о работе Замятина над первым «Письмом в редакцию» в Коктебеле см. в воспоминаниях И. М. Басалаева: Записки для себя // Воспоминания о Максимилиане Волошине / Сост. и коммент. В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. М., 1990. С. 581–582.

⁴⁰ Речь идет о приведенном выше письме от 8 сентября, о судьбе которого Замятин писал Федину 21 сентября: «Мое «Письмо в редакцию» Пильняк не передал, считая, что оно не дает полного ответа; пожалуй, он и прав» (Литературная учеба. 1990. Кн. 2. С. 82). 24 сентября Замятин составил второе «Письмо в редакцию», которое было опубликовано в ЛГ только 7 октября и исключительно благодаря поддержке М. Горького. С ним Замятин встретился 27 сентября, о чем на следующий день писал жене: «Ну, вот — вчера, наконец, был у Горького. Сидел у него долго — сначала так, потом за обедом. Он был

очень мил и любезен — я был тоже мил — по случаю выпанности. Вручил Горькому два документа: свое письмо в редакцию «Лит. газ.» и заявление — мотивированное — о выезде за границу. Дня через три об этом заявлении он будет говорить с разными высокими особами. Мое «Письмо в ред.» — уже новое и более обширное (написанное в четверг) кончается моей декларацией об уходе из Союза. Есть сегодня сведения, что как будто Волин не хочет его печатать в газете — ибо оно ставит Волина в неловкое положение. Писательским кругам — письмо уже известно» (РНБ. Ф. 292. № 12; впервые фрагментарно обнаружено: Russian Literature Triquarterly. Ann Arbor, 1973. № 7. P. 442–443).

⁴¹ Илья Григорьевич Эренбург (1891–1967) был связан с Замятиным дружескими узами с 1924 г., высоко отзывался о романе «Мы» (см. их переписку в публикации: Фрезинский Б. Я. Эренбург и Замятин // Новое литературное обозрение. 1996. № 19). Факт его и М. Л. Слонимского участия в хлопотах о прекращении печатания «Мы» в журнале «Воле России» документального подтверждения не имеет (см. также: Фрезинский Б. Я. Замятин в архиве М. Слонимского // Там же).

⁴² О многочисленных попытках издания романа «Мы» в 1921–1924 гг. см. указанную выше работу «К «допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы»».

⁴³ Перечислены публикации различных автобиографий: Вестник литературы. 1922. № 2/3; Литературная Россия: Сб. совр. рус. прозы / Под ред. Вл. Лидина. М., 1924. Т. 1; То же: 2-е изд., испр. и доп. М., 1928; Замятин Е. Собр. соч. В 4 т. М., 1929. Т. 1.

⁴⁴ Об этих вечерах см. в упомянутой работе «К «допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы»».

⁴⁵ Аналогичное письмо, отличающееся незначительными стилистическими разночтениями и озаглавленное «В Правление Всероссийского Союза писателей», Замятин направил и в МО ВСП (датировано 12 сентября 1929 г., Алушта — ОР ИМЛИ. Ф. 47. Оп. 2. Ед. хр. 122).

⁴⁶ Экстренный выезд «варягов» из МО ВСП, конечно, отражал общую встревоженность центра сложившийся в Ленинграде ситуацией; конечно, это отразилось и на подборе кандидатур для поездки в Ленинград.

Кириллов Владимир Тимофеевич (1890–1937) — поэт, участник Февральской и Октябрьской революций. Первые годы после революции был активным деятелем Пролеткульта, затем — объединения «Кузница» (до 1924 г.). К началу «дела Пильняка и Замятина» состоял товарищем председателя МО ВСП (см. : ЛГ. 1929. 29 апреля). Принимал деятельное участие во всех писательских собраниях по поводу «дела», признавая критику ВСП справедливой. В частности, на общем собрании МО ВСП 15 сентября говорил: «Мы знаем, что Союз является механическим объединением разнообразных литературных группировок. Такое положение способствовало аполитичности ВСП, отрыву его от живой действительности. <...> Дело Пильняка ускорило процессы перестройки Союза. <...> То положение, которое создалось, нельзя развязывать пальчиками, а надо рубить топором организационных действий» (ЛГ. 1929. 16 сентября). Был выбран в члены нового Правления МО ВСП, Совет и Исполбюро ФОСП. См. его ответ на

анкету «ЛГ» «Как реорганизовать Союз писателей» (ЛГ. 1929. 30 сентября). Вместе с Л. М. Леоновым подписал «Основы декларации Всероссийского Союза советских писателей» (ЛГ. 1929. 23 декабря; здесь же — его ответ на анкету ЛГ об этой декларации). Впоследствии принимал участие и в деятельности Оргкомитета Союза советских писателей. Репрессирован в 1937 г.

Кин (наст. фам. Суровикин) Виктор Павлович (1903—1937) — писатель, один из первых (с 1918 г.) комсомольцев, с 1920 г. — член компартии. Был выбран в члены Правления МО ВСП, вошел в Совет и Исполбюро ФОСП. В 1931—1936 гг. работал корреспондентом ТАСС в Италии и Франции. Репрессирован.

Леонов Леонид Максимович (1899—1994) — прозаик. Занял место Пильняка пост председателя временного (а затем и постоянного) Правления МО ВСП, вошел в Совет ФОСП. Одной из первых акций Л. М. Леонова как нового главы МО ВСП было участие в деятельности Пленума РАПП, на котором он выступил с приветствием от лица ВСП (см. упоминание об этом: Ермилов В. РАПП должен быть большевистским авангардом советской литературы // ЛГ. 1929. 7 октября). См. также ответ Леонова на анкету «ЛГ» «Как реорганизовать Союз писателей» (ЛГ. 1929. 30 сентября) и интервью «Союз писателей на новых путях» (Вечерняя Москва. 1929. 26 октября). Вместе с В. Т. Кирилловым подписал «Основы декларации Всероссийского Союза советских писателей», в которой, в частности, говорилось: «Всероссийский союз советских писателей считает себя отрядом революционной интеллигенции, связавшей свои цели и задачи и целями и задачами пролетариата в едином плане борьбы за социализм. <...> Декларируя настоящие положения, ВССП тем самым считает, что историческая роль старого Союза писателей, объединявшего своих членов главным образом на почве материально-профессиональных интересов, изжита. Поступательное движение революции обязывает каждого гражданина, тем более писателя, быть в первых ее рядах. Нет больше Всероссийского Союза писателей. Существует, укрепляется и развивает свою деятельность Всероссийский Союз советских писателей. Он должен стать одним из сильнейших отрядов культурной революции» (ЛГ. 1929. 23 декабря; здесь же — ответ Леонова на анкету ЛГ об этой декларации). Затем также неоднократно занимал руководящие посты в ВССП; в 1932—1934 гг. — член Оргкомитета ССП; делегат Первого съезда советских писателей с решающим голосом.

О Л. Ю. Шмидте см. в примеч. к вступит. статье. Принимал активное участие во всех заседаниях посвященных «делу»; на общем собрании МО ВСП 15 сентября, в частности, критиковал выступления некоторых членов старого Правления за «полное непонимание социального значения всего происходящего» (ЛГ. 1929. 16 сентября). Вошел в новое Правление МО ВСП.

⁴⁷ Речь идет о статье А. К. Воронского «Евгений Замятин», посвященной еще не опубликованному роману (впервые — Красная новь. 1922. № 6); о ее роли в судьбе романа см. в моей публикации: Замятин Е. И. Письмо А. К. Воронскому: К истории ареста и несостоявшейся высылки Е. И. Замятина в 1922—1923 гг. // De Visu. 1992. № 0 («нулевой»). С. 12—23. В журнале «Печать и революция» печата-

лись только хроникальные заметки о романе (см., напр. : 1921. № 3. С. 301).

⁴⁸ Роман был запрещен к публикации ленинградским Облитом в начале 1924 г., см. подробнее в моей работе «К "допечатной" истории романа Е. И. Замятина "Мы"».

⁴⁹ Эта резолюция была опубликована в ЛГ только через три недели — 14 октября.

⁵⁰ Другие документы этого вполне «судьбоносного» собрания в доступных нам фондах не выявлены. Но об общем ходе собрания можно составить представление по приведенным во вступит. ст. свидетельствам Замятина и Федина и по газетным отчетам, см.: Левоневский [Д.]. «Литературный особняк» // КГВ. 1929. 23 сентября; ЛГ. 1929. 30 сентября. ЛГ, в частности, писала: «Интерес к собранию был необычаен. Не только члены ленинградского отдела проявили огромный интерес к событиям в Союзе. Студенчество, журналисты и, надо сказать, и обыватели (звонили: «У вас сегодня судят Пильняка и Замятина?») стремились попасть на собрание <...>». От Правления ЛО ВСП выступил М. Э. Козаков, доклад которого было подвергнуто критике В. А. Кавериным за «замазывание» «действительно серьезных вопросов, стоявших перед Союзом». Члены московской делегации (В. Т. Кириллов, В. П. Кин, Л. Ю. Шмидт) «информировали членов Союза о работе, проделанной в Москве. Они говорили о настоятельной задаче перестройки Союза на новых началах, о необходимости создания Союза действительно советских писателей по своему миро-созерцанию». Безрассудно смелым было выступление А. А. Гизетти (1888—1938), критика и публициста эсеровской ориентации, о котором ЛГ писала: «Антисоветский мракобесный характер носило выступление некоего А. Гизетти. Он говорил, что счастлив тем, что читал «замечательный» роман Замятина. Замятин правильно поступил, напечатав его за границей. В СССР цензура затыкает рот. Цензура посягает на священные права творца». «Это выступление, поддержанное далеко не жидкими аплодисментами, лишний раз подчеркивает, что Союзу нужно как можно быстрее освободиться от людей, враждебно настроенных к строительству социализма» (КГВ; в информации ЛГ аплодисменты были названы уже «жидкими»). На собрании выступали также В. М. Саянов, Л. Ю. Грабарь, Ю. П. Полетика. См. также многочисленные упоминания в стенограмме другого общего собрания — от 13 октября 1929 г. В воспоминаниях Каверина (Эпилог: Мемуары. М., 1989. С. 206—209) воссоздана общая атмосфера ленинградских собраний того времени, но спутаны собрания 22 сентября и 13 октября (см. ниже), а также 1931 г. (см. примеч. 29).

⁵¹ Одну копию этого заявления Федин выслал Замятину (см. : Литературная учеба. 1990. Кн. 2. С. 83), другую — вклеил в свой дневник (см. : Русская литература. 1992. № 4. С. 170), в составе которого оно и было опубликовано. Публикаторы сочли уместным не разрушать целостность представляемой документальной подборки и повторно предложили его вниманию читателя «Russian Studies».

На фоне других демонстраций протеста того времени (упомянутый выше выход из ВСП Булгакова, Ахматовой, Пастернака) фединский поступок представляется, конечно, менее решительным — однако нельзя недооценивать тот резонанс, который он вызвал в

литературной среде. 26 сентября вопрос о выходе Федина из Правления и Президиума ЛО ВСП был рассмотрен на заседании Правления ЛО, «отставка» была принята и на место Федина был назначен Н. С. Тихонов (Протокол № 13 — ОР ИМЛИ. Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 10). После реорганизации ВСП новое руководство обратилось к Федину с просьбой о возвращении к работе в Правлении, но он и на сей раз остался верен своему решению. В ответном письме «Товарищам Л. Леонову и Н. Огневу» от 11 октября он, в частности, писал: «Дорогие товарищи, в заявлении своем [об] уходе из Правления ВССП я счел излишним мотивировать этот шаг болезнью, находя, что такой мотив носит чересчур личный характер и будет принят как отговорка, к которой прибегают, когда хотят скрыть истинные побуждения отказа от какой-нибудь работы. Письмом, составленным Вами по поручению Московского отдела Правления Союза, Вы открываете мне возможность воспользоваться болезнью как единственной причиной решения моего уйти из Правления. <...> Не устраняет оно и другого — уже общественного — довода о том, что реорганизация Союза может быть проведена людьми, не обремененными старыми представлениями о задачах Союза, я же проработал в Правлении около семи лет. При желании всякий шаг писателя, даже, например, ссылка на болезнь, можно истолковать как «некоторую политическую демонстрацию». Подобное желание вряд ли возникнет у членов Правления, если, как Вы пишете, моя «общественная деятельность известна каждому члену ВСП». Таким образом, я остаюсь при своем прежнем решении, высказанном в заявлении от 23 сентября» (ОР ИМЛИ. Ф. 157. Оп. 1. Ед. хр. 10).

Впоследствии Федин принимал активное участие в создании Союза советских писателей, в 1934 г. вошел в Правление ССП. О принципиальном различии общественно-литературных установок Замятина и Федина свидетельствует запись в дневнике последнего от 27 марта 1931 г., в которой он так охарактеризовал намерение Замятина выйти из Правления Издательства писателей в Ленинграде: «Это — продолжение старых-престарых демонстраций, которые в конце концов вредят только одному Замятину. Беда тут в том, что он превосходно понимает никчемную пустоту подобных выступлений, но остановиться не может и при каждом случае, по каждому поводу становится в позу оскорбленного рыцаря целомудрия. Вся современная литература существует на начале «компромисса». Она «допускается» при условии, если писатель безоговорочно подчиняется идеологии и «вождям» пролетарского искусства. Иначе литературы вовсе не было бы — т. е. русской «попутнической» литературы. Если Замятин не хочет принять этого ультиматума нашей эпохи, он должен не то что уйти из пайщиков изд-ства, он должен уйти из литературы. <...> Я говорил вчера об этом на заседании и — вместе с другими членами Правления — просил Замятина взять заявление обратно» (Русская литература. 1992. № 4. С. 175). Ср. также запись от 24 ноября 1929 г.: Федин К. Собр. соч. В 12 Т. М., 1986. Т. 12. С. 44. В воспоминаниях Каверина это выступление Федина 1931 г. ошибочно отнесено к 1929 г. (Эпилог. С. 208); это свидетельство некритически воспроизведено в новейшей публикации: «...Я человек негнувшийся и

своевольный, таким и останусь»: Письма е. И. Замятина разным адресатам / Публ. Т. Т. Давыдовой и А. Н. Тюрина; Вступ. ст., пер. с англ. и коммент. Т. Т. Давыдовой // Новый мир. 1996. № 10. С. 157.

⁵² Это заявление Н. В. Баршева на упомянутом выше заседании Правления ЛО ВСП 26 сентября не было принято «в виду краткости срока, оставшегося до перевыборов состава Правления».

⁵³ Медведев Павел Николаевич (1891 — 1938) — критик и литературовед. Репрессирован.

Оксенов Иннокентий Александрович (1897 — 1942) — поэт и критик. Принимал активное участие в деятельности ЛО Всероссийского Союза поэтов, в статьях о котором отмежевывался от старого Правления ЛО ВСП, см.: Оксенов И. Ленинградский Союз поэтов // КГВ. 1929. 26 октября, см. : Оксенов И. Новая форма организации ленинградских поэтов // Жизнь искусства. 1929. № 42.

⁵⁴ Бенговин Борис Ильич (1863 — 1929) — драматург. Потапенко Игнатий Николаевич (1856 — 1929) — известный до революции писатель. Гирели (Пергамент) Михаил Осипович (? — 1929) — прозаик. Русанова Клавдия Петровна (1864 — 1929) — писательница и переводчик. Селиванов Аркадий Алексеевич (1876 — 1929) — писатель, в 1920-е гг. активный сотрудник КГВ. О Н. Ш. Калабановском мне ничего не известно.

⁵⁵ Крайский (наст. фам. Кузьмин) Алексей Петрович (1892 — 1941) — поэт и прозаик, в первые годы после революции — один из ведущих поэтов Пролеткульта. Впоследствии — руководитель ленинградских литературных студий, наставник молодых пролетарских писателей.

⁵⁶ Губер Петр Константинович (1886 — 1940) — прозаик, критик и литературовед, переводчик, активно выступавший в печати с 1910-х гг. Арестован в 1938 г.

⁵⁷ Туфанов Александр Васильевич (1877 — 1941) — поэт, один из лидеров «левого» искусства в Ленинграде. Арестован в 1931 г.

Сорокин Григорий Эммануилович (1898 — 1954) — поэт, прозаик, издательский деятель. Репрессирован в 1949 г., умер в лагере. В отчете о собрании был охарактеризован вместе с Е. М. Тагер как «неожиданно оказавшийся проводник взглядов наиболее реакционной части Союза» (Оксенов И. Союз писателей на переломе // КГВ. 1929. 15 октября).

⁵⁸ Гайдебуров Василий Павлович (1866 — после 1940) — издатель и поэт.

Белявский Николай Фотиевич (1902 — после 1941) — поэт и критик, секретарь Ленинградской секции поэтов при ВСП и член Ленинградской Ассоциации неоклассиков.

Троповский Евгений Наумович (1879 — 1942) — переводчик.

⁵⁹ Здесь и ниже в квадратных скобках приведены варианты из первоначальной редакции протокола.

⁶⁰ Речь идет, очевидно, о намерении сосредоточить основные контрольные функции в руках ФОСП, о недостаточной политической активности которой много писалось в течение 1929 г. деятельность. С октября 1929 г. статьи о реорганизации ФОСП печатались в ЛГ под постоянной шапкой «За подлинный творческий и общественный центр советского писательства».

⁶¹ Тагер Елена Михайловна (1895–1964) — поэтесса, переводчица. Репрессирована в 1938 г. В связи с ее выступлением на собрании писалось: «Несомненно, ленинградскому Союзу еще предстоит огромная работа по внутреннему преобразованию Союза. За это говорит и тот факт, что внесенная Е. Тагер оппортунистическая «поправка» к пункту резолюции собрания о Замятине (фактически оправдывающая Замятина) собрала относительно довольно большое число голосов» (Оксенов И. Союз писателей на переломе // КГВ. 1929. 15 октября).

⁶² Месткомы писателей — профессиональные писательские организации, существовавшие с 1925 г.; учреждались при профсоюзах работников просвещения, занимались вопросами охраны авторских прав, устройства быта писателей и т. п. Ленинградский местком писателей был создан в 1926 г. (см.: У Ленинградских писателей // Ленинградская правда. 1926. 19 мая; Местком писателей // КГВ. 1926. 19 ноября). В деятельности его в 1926–1928 гг. принимали участие и члены ЛО ВСП: Б. Лавренев, Е. М. Лаганский, М. А. Фроман, А. В. Ганзен, М. Э. Козаков, Е. г. Полонская, М. В. Борисоглебский и др. (см.: Там же; В две строки // КГВ. 1928. 6 февраля). Московский местком писателей на своем собрании «поступок» Пильняка осудил (см.: Вечерняя Москва. 1929. 13 сентября).

⁶³ Эрлих Вольф Иосифович (1902–1937) — поэт, член ленинградского «Ордена воинствующих имажинистов» (1922–1925). Репрессирован.

⁶⁴ Грабарь (наст. фам. Шполянский) Леонид Юрьевич (1901–1937) — прозаик. Член компартии в 1919–1922 гг., участвовал в Гражданской войне. Автор нескольких повестей и книг рассказов, вышедших в 1926–1933 гг. Арестован в 1936 г.

⁶⁵ Авербах Леопольд Леонидович (1903–1937) — литературный и общественный деятель, в 1926–1932 гг. генеральный секретарь РАПП. Репрессирован. Сам факт присутствия его (как и А. А. Фадеева) на этом заседании свидетельствует о том значении, которое было уделено положению в ЛО ВСП. Выступая на Пленуме Правления РАПП 22 сентября Авербах охарактеризовал «дело Пильняка и Замятина» как «фокус», собравший в себе «антисоветские настроения». По поводу положения в ВСП констатировал: «В Союзе писателей мы имеем таких писателей, с которыми мы должны работать гораздо больше, чем работали до сих пор» (ЛГ. 1929. 23 сентября; На литературном посту. 1929. № 20. С. 82).

⁶⁶ Сообщения в печати о подготовке новой резолюции ЦК о литературе появились в конце августа 1929 г. и во второй половине года эта тема неоднократно возникала в литературно-критических дискуссиях. Весной 1930 г. рапповцами по поручению ЦК был уже подготовлен проект резолюции (составленный Авербахом и Ю. Н. Либединским), однако, резолюция тогда принята не была. См. подробнее: Kemp-Welch A. Stalin and the literary intelligentsia. 1928–39. L., 1991. P. 71–73, а также: Сталин И. В. Ответ писателям-коммунистам из РАППа. (28.02.1929): К истории роспуска РАППа / Публ. М. Нике // Минувшее: Ист. альм. М.; СПб., 1993. [Вып.] 12. С. 371.

⁶⁷ Дрейден Симон Давидович (1905–1991) — театровед, составитель одной из первых в своем роде книги «Ленин и искусство» (Л., 1925; Л., 1929).

⁶⁸ Куклин Георгий Осипович (1903–1939) — писатель, близкий Замятину в конце 1920-х гг. (см. : Из дневников г. О. Кукулина / Публ. М. Ю. Любимовой // Рукописные памятники: Публикации и исследования. СПб., 1996. Вып. 1). Репрессирован в 1938 г., умер в заключении.

⁶⁹ Либединский Юрий Николаевич (1898–1959) — писатель, член партии с 1920 г., один из руководителей РАПП, в описываемое время — член Правления ЛАПП (см. : ЛГ. 1929. 7 мая), впоследствии — член Оргкомитета ССП, делегат Первого съезда советских писателей с решающим голосом, член ревизионной комиссии ССП. О романе «Мы» писал в статье «Сегодня попутнической литературы и задачи ЛАППа» (Звезда. 1930. № 1).

⁷⁰ Речь идет о втором расширенном Пленуме Правления РАПП, проходившем в Москве 20–27 сентября.

⁷¹ Фадеев Александр Александрович (1901–1956) — литературный и общественный деятель, член компартии с 1918 г., в 1926–1932 гг. один из руководителей РАПП. В письме жене от 24 сентября Замятин, прогнозируя дальнейшее развитие кампании (будет «новая атака, на это раз специально на меня») писал: «Узнал, что вчера на Пленуме ВАППа Фадеев говорил, что вот все насели на Пильняка, а главный-то зубр не он; что ленинградцы, кажется, не хотят выдавать нам этого зубра головой, но мы добьемся его» (РНБ. Ф. 292. № 12). В опубликованном тексте доклада Фадеева каких-либо упоминаний о Замятине нет.

⁷² Изрядно мифологизированный пересказ этого выступления Фадеева см. в воспоминаниях Либединского: «Александр Фадеев никогда либералом не был. На идеологическом фронте он защищал партийные позиции, и когда в 1928 году из-под пера Пильняка и Замятина вышли пасквильные произведения, в прямой форме направленные против социализма, Фадеев не только резко осудил эти произведения, но также подверг основательной критике тех советских писателей, которые пытались взять под защиту этих идеологических противников. Произошло это на общем собрании писателей в Ленинграде. Некоторые из выступавших склонны были в этих двух писателях видеть смелых людей, которые «пошли против течения», «представителей героического меньшинства» и т. д. Сначала полемика шла главным образом вокруг идейного содержания этих произведений. <...> Дискуссия все обострялась, страсти разгорались, и самое начало выступления Фадеева шло как бы вразрез этой накалившейся атмосфере собрания. <...> В данном случае именно эта сила правды и переломила тогда настроение аудитории, и я помню, как многие из молодых писателей — некоторые из них и ныне здравствуют и трудятся на благо советского народа — в продолжении нескольких дней приходили в номер гостиницы, где жил Фадеев, чтобы поговорить с ним откровенно» (Либединский Ю. Современники: Воспоминания. М., 1958. С. 227–228). О встрече Замятина и Фадеева в столовой ленинградского Дома литераторов (не исключено — во время описываемых событий) и о состоявшемся «споре двух мировоззрений, без оскорблений личности и грубой брани» см. : Колосов М. Писатель, товарищ, человек // Фадеев: Воспоминания современников: Сборник. М., 1965. С. 216–217.

⁷³ Выгодский Давид Исаакович (1893—1943) — поэт, переводчик, критик. Полонская Елизавета Григорьевна (1890—1969) — поэтесса. Никитин Николай Николаевич (1895—1963) и Борисоглебский Михаил Васильевич (1896—1942) — прозаики.

⁷⁴ Саянов Виссарион Михайлович (1903—1959) — поэт, критик «напостовской ориентации», в начале 1929 г. — член Правления ЛАПП (см. : ЛГ. 1929. 7 мая). Чашьгин Алексей Петрович (1870—1937) — прозаик. Садофьев Илья Иванович (1889—1965) — поэт. Семенов Сергей Александрович (1893—1942) — прозаик.

⁷⁵ Другой отчет об этом собрании: Л. С-Н. В Союзе писателей // Жизнь искусства. 1929. № 42. 20 октября. С. 13.

Публикация и подготовка текстов протоколов О. В. Быстровой (Москва) и Е. Ю. Литвин (Москва).

Комментарии А. Ю. Галушкина.

*Р. Янгиров
Москва*

«Заветный друг» Евгения Замятина

Новые материалы к творческой биографии писателя

Имя Сергея Порфирьевича Постникова (1883—1965) достаточно хорошо известно в анналах российской политической истории и общественно-литературной летописи эмиграции. Идейный эсер с многолетним стажем, прошедший школу революционной конспирации, он не принадлежал к кругу «звезд» ПСР, но был ее «рабочей лошадкой», будучи весьма авторитетной и влиятельной фигурой не только среди единомышленников, но и во внепартийной среде. В 1917 Постников был избран депутатом Учредительного Собрания и вскоре выдвинулся в ряды активных публичных оппонентов большевизма. Спасаясь от чекистских репрессий, он бежал из советской России осенью 1921. Эмигрантская судьба привела его — через Ревель (Таллинн) и Берлин — в Прагу, где он стал одним из руководящих сотрудников Русского Заграничного Исторического архива (РЗИА), возглавив работу по собиранию, хранению и описанию его уникальной библиотеки¹. Эту кропотливую, сугубо кабинетную работу Постников совмещал с активной редакционно-издательской практикой и журналистикой: некоторое время он заведовал редакцией партийной газеты «Голос России» в Берлине (1922), был деятельным сотрудником журнала «Воля России» и членом редакции

журнала «Социалист-революционер», одновременно сотрудничая в других партийных изданиях («Дни», «Современные записки» и др.) и в европейской прессе. Своими аналитическими обзорами он заслужил репутацию проницательного комментатора советской литературы и «великого друга литературной молодежи» эмиграции². Симбиоз политика, историка и литератора обнаруживает в Постникове неординарную личность с особым мироощущением, органично вписанную в эти столь отличные друг от друга сферы.

Присутствие Постникова и в биографическом дискурсе Е. И. Замятина установлено довольно давно, однако его функция здесь рассматривалась как эпизодическая или почти случайная. Документом, подтверждающим их знакомство, служила записка писателя на обороте визитной карточки, приложенной к рукописи его рассказа (см. письмо 1). Такой взгляд подкреплялся и воспоминаниями самого Постникова, написанными в марте 1953. Замятину в них посвящено всего лишь два небольших абзаца, причем искаженная хронология писательской биографии как бы исподволь демонстрировала весьма поверхностный характер знакомства с ней мемуариста³.

Между тем, этих людей связывала крепкая, ничем не омраченная дружба длиной почти четверть века, оставшаяся, подобно другим эпизодам, «темным» местом биографии Замятина, при том, что обе стороны сделали немало для того, чтобы скрыть ее от постороннего внимания. Но эти отношения не прошли бесследно: источником для их реконструкции служат материалы «Пражского» архива⁴. Изучение документов из этого собрания позволяет не только переосмыслить роль Постникова в литературно-издательском мире Петербурга 1910-х годов, но дает основания считать «заветного друга» Замятина одним из ключевых персонажей его литературной биографии.

«Моя литературная и редакторская биография начинается еще с юных лет», — вспоминал Постников в конце 1930-х годов, еще не стесненный жесткой самоцензурой, довлевшей над ним при повторной мемуарной попытке пятнадцать лет спустя⁵. Еще в стенах Архангельской духовной семинарии, он затеял издание солидного (объемом более 100 страниц) рукописного журнала «Микстура», подписывая статьи в нем псевдонимом «Фастенманя» (калька фамилии автора при переводе на немецкий язык). В пятом классе Постников вступил в профессиональную печать, публикуя заметки в местной газете «Северный край». С юношеских лет включившись в революционную борьбу в рядах ПСР, он становится «агентом влияния» своей партии в печати: перейдя в 1904 – 1905 в столичную печать, он сотрудничает в «Экономической газете» и в журнале

«Сын отечества», пишет в заграничный партийный журнал «Знамя труда». В 1909–1910 Постников живет в Баку и редактирует там нелегальный партийный журнал «Морская волна» и легальный — «Современник», одновременно публикуясь в «Русских ведомостях», в «понеделничных» газетах Москвы и в журнале «Свободное воспитание». Кроме того, его статьи и заметки регулярно появляются на страницах газеты «Киевская мысль» и петербургского журнала «Современник».

К тому времени молодой эсер ощутил призвание к самостоятельной редакционно-издательской работе. Позже он не без гордости указывал, что «в результате моих усилий в 1912 году в Петрограде начал выходить ежемесячный журнал «Заветы» <...>. Всего я пустил за три года 28 номеров. В июле 1914 года этот журнал был закрыт по распоряжению Верховного главнокомандующего без объяснения причин и без всякого повода»⁶.

Для секретаря редакции, сумевшего в сжатые сроки, при дефиците средств и практически в одиночку развернуть свое издание в едва ли не лучший толстый журнал России предвоенных лет, работа в «Заветах» осталась самым блестящим предприятием, опыт которого он использовал все последующие годы. Особый характер журналу (и это вольно или невольно признавали все сотрудники), придавала его едва скрываемая от властей партийная ориентация. «Расчитанный главным образом на интеллигенцию», «дорого стоящий, рубль за номер, легальный журнал в большом количестве покупался рабочими непосредственно в конторе. В день выхода очередной книжки мы обязательно видели в конторе рабочего Литейного завода, который за наличные брал пятнадцать номеров журнала. Путиловцы брали двадцать номеров и т. д. «Заветы» имели на заводах большее распространение, чем бесплатное заграничное издание «Знамя труда». По адресам подписчиков «Заветов» мы имели картину рассеяния социалистов-революционеров по всей России».

В другом мемуарном очерке (см. Приложение), Постников перечислил цвет русской литературы, входивший в «актив» журнала и соответственно — в круг его служебного и личного общения⁷. Память мемуариста сохранила живые впечатления от литературных встреч и собраний той поры, из которых мы процитируем лишь одно, передающее умонастроения петербургских литераторов в начале мировой войны: «<...> Запомнилось еще одно собрание у нас <в редакции>, на котором Ф. Сологуб громил немцев и призывал к отмщению за их жестокости, о которых писали тогда русские газеты. За каж-

дого убитого русского, говорил он, мы должны убить десять немцев. За изнасилованную русскую женщину — насилловать немок. П. Е. Щеголев, тогда редактор газеты «День» и журнала «Отечество», поддерживал Сологуба и говорил о некультурности немцев. Блок недоуменно смотрел на них и по обыкновению молчал. М. М. Пришвин напевал солдатские песни».

Закрытие журнала цензурой и ужесточение норм газетного дела заставили Постникова перейти в книгоиздательство. Совместно с Р. Ивановым-Разумником и С. Мстиславским он составляет и редактирует два выпуска литературно-публицистического сборника «Скифы» (1917, 1918), а после Февральской революции участвует в открытии и редактировании партийных газет «Дело народа» (в ней, между прочим, начинали публицистическую карьеру М. Слоним, М. Вишняк и другие эсеровские публицисты младшего поколения) и «Воля народа», а также ведет «Простую газету социалистов-революционеров для города и деревни», открытую сразу же после большевистского переворота в Петрограде. Описывая перипетии, сопровождавшие эту работу (цензурные гонения, закрытие газеты, ее возобновление под другим названием и пр.), мемуарист с оправданной гордостью отмечал, что несмотря ни на что, тираж газеты, стартовавший с 20 тысяч экземпляров, в короткое время удвоился. При этом особым вниманием читателей пользовалась литературная страница, в которой публиковались «рассказы и сказки (политического характера), специально написанные для нее. А. М. Ремизов, Е. И. Замятин, В. Я. Шишков, <И.С. > Соколов-Микитов⁸ — вот наши постоянные и частые сотрудники в литературном отделе. <...> Е. И. Замятин писал политические сказки из жизни Фиты, глупого человека, сделавшегося властелином (впоследствии эти сказки перепечатаны были в замятинском берлинском сборнике для взрослых)».

Тогда же Постников составляет и редактирует «сборник-журнал» «Мысль» (1918), а также участвует в работе партийного издательского кооператива «Колос», где запускает «Народную библиотеку чтения для города и деревни «Коробейник»⁹. По его свидетельству, «над выбором произведений в «Коробейнике» работал целый ряд писателей: Ан-ский, Гуревич В. Я., Замятин, К. Эрберг и я». Ими были подготовлены к печати 12 выпусков этой книжной серии: сборники сочинений Некрасова, Достоевского, Толстого, Тургенева, Ремизова и др., в том числе — и первый сборник рассказов Замятина¹⁰.

Из всех литературных связей, сложившихся у Постникова в Петербурге-Петрограде¹¹, самые тесные и длительные отно-

шения связали его с автором «Уездного», чьим крестным отцом в литературе секретарь «Заветов» впоследствии себя несомненно считал. Это со всей очевидностью демонстрируют материалы его архива, и, в первую очередь — письма Замятиных, отмеченные особой доверительностью, дружеской открытостью и неизменным душевным расположением к адресату, тем более примечательными, что эта переписка не была регулярной¹².

Замятинские письма Постникову интересны еще и тем, что содержат ценную автобиографическую информацию, довести которую до сведения адресата писатель почитал необходимым, имея в виду его профессиональные интересы. К сожалению, при подготовке публикации нам не удалось проверить по печатным источникам всю содержащуюся в них информацию, ввиду отсутствия большинства из них в отечественных книжных собраниях. Хотелось бы все же надеяться на то, что введение их в оборот будет стимулировать работу по обновлению и расширению иноязычной библиографии Замятина и в особенности — ее чешского раздела.

Самым интригующим среди рассматриваемых писем представляется тайное послание писателя (см. письмо 2), необычное уже по способу пересылки — через секретный партийный «почтовый ящик»¹³. Ввиду этих особых условий письмо отпечатано на машинке без интервалов на двух сторонах небольшого листка в клетку, имеет несколько авторских исправлений и подписано псевдонимом «Карпов», семантика которого была понятна лишь адресату. Чрезвычайно насыщенный литературной информацией, этот документ проливает новый свет на творческие и биографические обстоятельства Замятина в 1922 и дополняет «допечатную» историю романа «Мы» неизвестным до сих пор эпизодом, развивавшимся параллельно ее основной фабуле. Его существование не стоит недооценивать хотя бы потому, что эта история имела наибольшие шансы к печатному воплощению романа осенью того же года, послужив к тому же своеобразной прелюдией к последующим издательским акциям.

Как бы вскользь оброненное пожелание о публикации романа в журнале «Современные записки» было отнюдь не случайным и обрело полновесные очертания в письмах редакторов упомянутого издания confidentу писателя. Еще 27 февраля А. И. Гуковский напоминал из Парижа о предшествовавшей договоренности:

«Дорогой Сергей Порфирьевич, Вы обещали нам снестись с наход<ящимися> в России беллетристами для нас. Мы ждем. Хотели бы в первую очередь Замятина. Если не удастся — то

Пильняка. Пожалуйста, сообщите <...> написали ли Вы и когда примерно рассчитываете получить ответ <...>»¹⁴.

Можно думать, что вышеописанное письмо Замятина и было тем ожидаемым согласием на запрос из Парижа, ретранслированный в Петроград через Постникова. Пожелание писателя увидеть свой роман напечатанным в «парижском журнале» (его рукопись к тому времени уже находилась в Берлине) было слишком заманчивым для редакторов, наверняка осведомленных о содержании этого сочинения, и, не полагаясь на волю обстоятельств, они развернули активную переписку с Прагой.

И.Фондаминский (Бунаков) настойчиво торопил завершение конспиративных переговоров Постникова с Петроградом:

«Дорогой Сергей Порфирьевич, спасибо Вам большое за заботы о С<овременных> З<аписках>. Конечно, мы с радостью возьмем Замятина. Мы о нем давно мечтаем. Одновременно с этим письмом я пишу Ал<ександру> Ис<аевичу> Гуковскому — он тотчас зайдет к Вам и сговорится о гонораре, к<о>т<о>р<ый> можно предложить Замятину. Нам здесь трудно сообразить. Мы даем Ал<ександру> Ис<аевичу> полные полномочия, т<ак> ч<то> после разговора с ним Вы сумеете дать немедленно телеграмму Замятину. Как только получим рукопись, выдадим и аванс. Стихи я отправляю тоже Ал<ександру> Ис<аевичу> — он у нас принимает стихи. Вы ему только дадите справку — «приличное» ли это имя¹⁵. Еще раз спасибо за заботу и ждем от Вас дальнейшей помощи <...>»¹⁶.

Фондаминскому вторил и М.Вишняк. Демонстрируя растущее нетерпение редакции, он напоминал Постникову: «<...> очень ждем замятинского романа. Если можете, поторопите <...>»¹⁷.

Наконец, записка Гуковского, специально приехавшего в Берлин для получения рукописей, зафиксировала кульминацию этого сюжета:

«Дорогой Сергей Порфирьевич, редакция с большим нетерпением ждет рукопись романа «Мы», о которой мы с Вами телеграфировали Замятину. Очень прошу Вас сообщить, что слышно по этому поводу. Если нет еще никаких возможностей, пожалуйста, немедля пошлите повторную телеграмму — конечно, за наш счет. Во всяком случае будьте добры — ответьте мне с обратной почтой. <...>»¹⁸.

Реакция писателя на эти экстренные запросы нам не ведома, но его арест чекистами в ночь с 16 на 17 августа безусловно положил конец планам публикации в то самое время, когда, казалось, они вплотную приблизились к своему воплощению. При этом нельзя поручиться за то, что эта, сама

по себе безусловно предосудительная по нормам советской жизни, телеграфная настойчивость берлинцев не ускорила ареста Замятина¹⁹, чему, как можно думать, есть косвенное подтверждение²⁰. К тому же, настойчивость редакторов «Современных записок» несомненно расстроило и нежелание осторожного Гржебина отдать рукопись романа в третьи руки. Связанный обещанием беспрепятственно предоставлять замятинские тексты доверенным редакциям русских заграничных повременных изданий, он поостерегся сделать это в данном случае и вышел из щекотливой ситуации, пойдя на паллиативное решение²¹. Таким образом, участие писателя в парижском журнале свелось лишь к одной, вовсе не самой желанной для редакторов публикации²². Тем не менее, они остались весьма довольны ею, что подтверждает еще одно письмо Постникову из Парижа, закрывающее замятинский сюжет в этом издании:

«Дорогой Сергей Порфирьевич, спасибо за заботы о журнале. Рассказ Замятина чудесный и мы его приняли со всеми условиями, т<ак> ч<то>: 1) пойдет в ближайшей книжке; 2) заплатим 350 фр<анков> с листа; 3) укажем о согласии издательства Гржебина. Посылаю сейчас рассказ Гуковскому для печатания. Шлю сердечный привет и жму руку. Ваш И. Фондаминский»²³.

Участие Постникова в издательских делах писателя дает основания расширить круг печатных источников к истории замятинского романа, сформированный исследователями почти исключительно по страницам литературно-библиографической периодики. Такая ревизия позволяет сфокусировать особую, условно говоря, «эсеровскую», имея в виду партийную принадлежность изданий, проекцию на это сочинение Замятина, тем более, что в них обнаруживается наибольшая осведомленность о литературной работе писателя.

Так, сообщение о переносе работы издательства «Алконост» в Берлин указывало на то, что в нем «выходит роман Е. И. Замятина «Мы»²⁴, а корреспонденция о петроградской литературной жизни подробно описывала издание «Литературной газеты», пересказывала содержание ее единственного номера и арест цензурой, а также сообщала о нововышедшем альбоме «Портреты» Ю. Анненкова. Обзор книжных новинок «Алконоста» автор заметки сопровождал развернутой аннотацией крамольного романа: «<...> То же издательство ведет переговоры с Е. И. Замятиным относительно нового его романа «Мы». Возможно, что несколько глав этого романа будут напечатаны в ближайшем номере «Записок мечтателей». Автор романа рисует общество через 800 лет, в предположении, что оно идет по пути коммунистического развития, когда

«я» уже не будет существовать, а будут только «мы». Сексуальные дни, стеклянные комнаты, общие народы <парады>, пение гимнов, бюро охранителей и пр. и пр. рисуют быт нашего коммунистического потомства. Но и тогда будут заговоры. Во избежание смуты над всеми гражданами того государства совершается операция, устраняющая в мозгу части его, относящиеся к фантазирующей его деятельности. Роман написан в виде дневника яркого поклонника коммунизма, но насыщен глубокой и злой иронией над нивелирующим строем»²⁵.

Последовавшая за неудачной попыткой публикации романа в 1922, вторая попытка в журнале «Воля России» почти пять лет спустя завершилась успехом, однако обстоятельства этой истории остаются практически неизвестными. Достаточно сложные фабульные обстоятельства этой издательской акции и круг участников, как можно думать, были сознательно запутаны ее инициаторами и не поддаются реконструкции вследствие отсутствия, утраты или недоступности архивных документов²⁶. Тем не менее, известные нам прямые и косвенные свидетельства позволяют воссоздать ее эскизный каркас. Сложившаяся хронология этой истории представляется не случайной, если вспомнить внешний политический фон, сопровождавший обе издательские попытки: если в 1922 автора и его эмигрантских издателей подстегивало желание увязать публикацию романа с московским судебным процессом над лидерами ПСР, то в канун десятилетней годовщины большевистского переворота художественная и историческая прозорливость писателя, чьи литературные химеры обрели плоть и кровь в реалиях советской действительности, стали еще более очевидными и актуальными.

Была ли публикация в «Воле России» предпринята «без ведома и вопреки воле автора», как это принято считать²⁷? Нам неизвестны какие-либо авторские указания (кроме вынужденных печатных объяснений с «литературной общественностью» пост фактум, — в 1929), отменявшие бы предложение, сделанное Постникову в 1922 или как-то корректировавшие его из-за перемены внешних и личных обстоятельств, что давало бы безусловные основания признать публикацию 1927 несанкционированной. Напротив, причастность к этому изданию конфиденнта писателя, долгое время представлявшего его авторские интересы, определенно свидетельствует о том, что журнальная публикация не могла быть начата без ведома и одобрения Замятина. Более того, Постникову выпала в этой истории достаточно сложная партия теневого диспетчера, координирующего два одновременных, формально не связанных между собой издательских проекта.

Сначала ему удалось заинтересовать замятинскими сочинениями весьма влиятельную в чешских кругах Н. Ф. Мельникову-Папоушкову (см. о ней прим. 7 к письму 6) и с ее помощью заручиться сотрудничеством известного популяризатора советской литературы, переводчика В. Кенига (см. о нем прим. 1 к письму 7). Постоянным автором Кенига, между прочим, был в тот период И. Эренбург²⁸, и это обстоятельство, вероятно, заранее учитывалось инициаторами издания как возможный аргумент при объяснениях с советскими властями. Можно думать, что рукопись романа была пущена в обращение для одновременной передачи замятинским «агентам», причем, чешская копия была лучшего качества, во всяком случае не вызвав чьих-либо сетований о лакунах и ошибках в тексте²⁹.

В отличие от Эренбурга, не преуспевшего в скором французском издании романа, чешский перевод в исполнении Кенига появился на страницах газеты «Literarne poviny», выходившей в Брно, уже в октябре-декабре 1926. Однако, это было лишь первой частью плана, предполагавшего, очевидно, синхронную публикацию «Мы» разными издателями. В апреле следующего года чешская версия романа была выпущена в книжном варианте пражским издательством «Aventinum», практически совпав по времени с публикацией в ВР³⁰.

Координирующая роль Постникова при реализации двух изданий устанавливается пока лишь по одному документу. Уже в ходе подготовки русского оригинала к печати парижский редактор журнала М. Слоним писал ему: «<...> Пожалуйста, вышлите начало «Мы» — хочется в с е (выделено автором письма. — Р. Я.) напечатать, пожалуй, не стоит брать только отрывки. Пошлите в адрес Сталинского <...>»³¹.

Поскольку на последнем этапе роль редактора-издателя перешла к М. Слониму (с 1927 печатание ВР осуществлялось «Франко-Славянской типографией» в Париже), его мемуарный рассказ о том, как для маскировки источника происхождения замятинского текста он изменил несколько авторских пассажей в романе, имитируя эффект обратного перевода с чешского языка на русский, внушает доверие³².

Но все же самым убедительным свидетельством в пользу нашей версии служит еще один замятинский автограф: дарственная надпись на своей фотографии, каким-то образом переданная пражской меценатке: «Надежде Филаретовне — на память о нашей русско-чешской акции — Евг. Замятин. 10-XI — 1927»³³. Конспиративная лаконичность этого инскрипта указывает на события, известные лишь адресату. Но датировка в контексте наших предположений определенно указы-

вает на то, что «акцией» могли быть лишь синхронные чешские и русская публикации романа.

Бумаги Постникова раскрывают подоплеку еще одного эпизода биографии писателя, не оставляя сомнений в том, кто инициировал визит Замятиных в Прагу в декабре 1931. Один из документов, включенных фондообразователем в замятинскую подборку, указывает на то, что этой поездке предшествовали специальные приготовления, камуфлировавшие ее истинных организаторов. Дабы обезопасить писателя, еще не определившего планов о возвращении на родину, от нежелательных политических инвектив и обеспечить относительно нейтральный статус приглашающей стороны³⁴.

Очевидно, сразу же после получения запроса о приезде Замятиных в Берлин владелец издательства «Petropolis» отправил Постникову ответное письмо, в котором сообщил условия их приезда в столицу Чехо-Словакии:

«Многоуважаемый Сергей Порфирьевич,

с благодарностью подтверждаю получение Ваших писем. Евгений Иванович Замятин сейчас действительно находится в Берлине и отсюда едет на юг Франции и далее в Америку. Он особыми средствами не располагает, а потому, несмотря на все свое желание побывать в Праге, он не может воспользоваться Вашим любезным приглашением. Но если Вы пришлете ему бесплатную визу и деньги на дорогу в оба конца, то он с удовольствием приедет. На всякий случай визу следует прислать и для его жены (Людмилы Николаевны). Все это можно проделать через нас, то есть визу и деньги можете выслать по нашему адресу. <...> Если Вы найдете возможным прислать Замятину деньги на дорогу, то надо сделать это без особой огласки. Вы отлично понимаете почему. К нам приезжает много писателей и пролетарских и непролетарских из России, но Замятин представляет блестящее исключение: он не потерял присущей ему храбрости и гордости, как и десять лет тому назад.

С искренним уважением и приветом

А. Каган»³⁵.

Помимо долгожданных встреч и душевных разговоров, новых знакомств и впечатлений, поездка в Прагу, по-видимому, сформировала и окончательное решение писателя о невозвращении на родину. Об этом свидетельствуют, например, публичные выступления Замятина в пражских аудиториях. Известные газетные отчеты и пересказы (см. примеч. 1 к письму 7) не передают интонационных нюансов и акцентов устной речи лектора, но они присутствовали в речи лектора и были отмечены и адекватно восприняты наблюдательными

слушателями. А. Л. Бем, например, оставил весьма красноречивую, хотя и субъективную запись в дневнике: «29.XII <1931>. Был на лекции Замятина о совр<еменном> театре. По содержанию лекция слабая, без всякой задачи (?). Неожиданно резко по отношению <к> офиц<иальному> курсу. Похоже на то, что не собирается возвращаться в Россию. <...>»³⁶.

Схожим было впечатление и другого русского пражанина, А. А. Кизеветтера: «<...> В Прагу приехал советский писатель Замятин. Он читал публичный доклад о советской литературе и театре. В первом ряду восседал Аросев и прочие господа с виллы Терезия <Т. е. сотрудники советского посольства. — Р. Я.>. Но неожиданно Замятин читал доклад в таких тонах, что советская публика сидела, как на иголках, а прочая публика была чрезвычайно довольна. — «В СССР писателю думать не приходится, за него все обдуманно уже правительством» — вот образчик того, в каком духе был составлен доклад. Или еще: — «Теперь я буду говорить о душе русского театра: в СССР слово душа вообще не в авантаже. Но мы ведь в Европе, и потому я могу говорить и о душе театра». Он говорил далее, что все, что есть ценного в театре, создано до большевиков.

Все это весьма отдавало «невозвращенчеством». <...>»³⁷.

Завершая наш обзор, выражаем надежду на то, что тематическое изучение чешских архивов несомненно поможет восстановить полную картину пражских связей писателя и их роли в его творческой биографии.

* * *

Письма Замятина публикуются по автографам (письмо 1 — РГАЛИ. Ф.106. Оп.1. Ед. хр. 221, Л. 1 об.; письма 2—11 — ГАРФ. Ф. 6065. Оп. 1. Ед. хр. 50) с соблюдением авторской орфографии и синтаксиса и с незначительными, специально не оговоренными исправлениями.

Нашу публикацию завершает приложение: мемуарный очерк Постникова (ГАРФ. Там же. Ед. хр. 28), освещающий ранний период его взаимоотношений с писателем. По-видимому, он был начат для задуманного Л. Н. Замятиной сборника воспоминаний (см. письмо 11), однако завершить работу автору помешал ряд внешних причин: последовавшая в 1938 германская оккупация Чехии прервала эту работу, оборвав при этом и почтовое общение с парижскими друзьями. С другой стороны, довести книгу до издания вдове писателя, очевидно, помешали финансовые трудности. В результате мемуарный текст Постникова остался черновым, стилистически неотделанным наброском. и представляет собой недатиро-

ванную машинопись (2 экз.) с авторской правкой. При его публикации в тексте были исправлены орфографические ошибки и восстановлены смысловые пропуски, заключенные в угловые скобки.

Публикатор выражает искреннюю благодарность коллегам, оказавшим помощь и поддержку на разных этапах его работы:

Л. Петрушевой, А. Седюхину (ГАРФ, Москва) — за организационную помощь в работе над материалами архива С. П. Постникова;

З. Световой (Москва), Т. Гладковой (Париж) — за ценные информационные справки;

Дж. Граффи (Лондон) — за содержательное обсуждение при определении темы публикации;

В. Шкловской и П. Мстиславскому (Москва) — за любезное согласие ознакомиться с письмами Замятина из архива его отца, С. Мстиславского (РГАЛИ).

Особая благодарность — А. Галушкину (Москва), участвовавшему в нашей работе ценными библиографическими справками и текстологическими советами, и М. Любимовой (Санкт-Петербург), сделавшей ряд важных фактографических замечаний по тексту публикации при ее подготовке к печати и поделившейся архивными выписками по избранной теме.

Примечания

¹ Автобиография Постникова в: Русский Заграничный Исторический архив в Праге. Политика, идеология, быт и ученые труды русской эмиграции (1918 — 1945). Сост. С. П. Постников. Ред. С. Г. Блинов. New York. 1993. vol. 2. P. 399. Этот же текст воспроизведен в публикации Я. Леонтьева: Андрей Белый, писатель и человек // Сегодня. — М. — 1994. 5 апреля. С. 9. См. также: Русские в Праге. Ред.-издатель С. П. Постников. — Прага. — 1928; Библиография русской революции и гражданской войны (1917 — 1921). Сост. С. П. Постников. — Прага. — 1938. Обстоятельства биографии Постникова после интернирования в 1945 см. в его письме В. Шкловскому: De Visu. — Москва. — 1994. № 5/6. С. 131, а также в письмах к Мельниковой-Папоушковой (1955 — 1960) — SOA. Karton 16. О РЗИА и судьбе его собрания в период нацистской оккупации Чехии и после нее см. письма Постникова А. Бему (1942 — 1944) — LA PNP. Karton 6; Изюмов А. Ф. Записки о Русском Историческом архиве в Праге // Русский Заграничный Исторический архив в Праге. vol. 2. P. 400 — 409; Копрживова А. Русский заграничный исторический архив // Русская, украинская и белорусская эмиграция в Чехословакии между двумя мировыми войнами. Результаты и перспективы проведенных исследований. Фонды Славянской библиотеки и пражских архивов. Прага. 14 — 15 августа 1995 г. Сборник докладов. ч.1. — Прага. — 1995; Быст-

ров В. Конец Русского заграничного исторического архива в Праге//Там же.

² Андреев Н. Об особенностях и основных этапах развития русской литературы за рубежом (опыт постановки темы)//Русская литература в эмиграции. Сб. статей под ред. Н. Полторацкого. Питтсбург. 1972. С. 27. См. также: Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж. 2-е изд. 1984. С. 70. О роли Постникова в организации пражской литературной жизни см. в: Русские в Праге. С. 140—143.

Одним из первых Постников сформулировал тезис, к осознанию которого эмиграция пришла много позже: «<...> река русской литературы, вечно живая и богатая, течет непрерывно. Но река эта имеет не два русла, <...> а одно и гонит свои воды в одно море русской и мировой культуры». — Постников С. Среди книг и журналов. По поводу (Русский современник, № 1, 2, 3)//Воля России. — Прага. — 1925. № 1. С. 236. Пропаганда этого взгляда на современную русскую литературу стала причиной личных разрывов и идеологических размежеваний Постникова с различными кругами эмиграции, в том числе и с товарищами по ПСР. Об этом конфликте см.: Вишняк М. «Современные записки». Воспоминания редактора. — СПб. — 1993. С. 182—189.

³ Постников С. Мои литературные воспоминания — РГАЛИ. Ф.1337. Оп. 3. Ед.хр.40. Л. 36—37. В архиве отложились два машинописных экземпляра этого текста (второй экз. — копия 1962) и приложенные к ним автобиография и фотография мемуариста. См. также его отзыв на замятинский «Рассказ о самом главном». — Постников С. Среди книг и журналов. По поводу (Русский современник, № 1, 2, 3)//Там же. С. 239.

⁴ ГАРФ. Ф. 6065 (Постников С. П.). Оп.1. Далее — *Постников* с указанием архивных единиц хранения. В числе других материалов в этом архивном фонде содержатся документы Заграничной делегации ПСР в Европе (одно время Постников ведал всеми административными делами партии. — Там же. Ед. хр. 79. Л. 2 об.), рукописи литературно-критических статей, исследований по географии России и СССР, а также обширный эпистолярный. Корреспондентами Постникова были видные деятели ПСР — Е. Брешко-Брешковская, В. Чернов, В. Зензинов, А. Изюмов, С. Маслов, О. Минор и др., общественные деятели и ученые — Е. Кускова, И. Гессен, Н. Русанов, В. Руднев, Б. Николаевский, С. Мельгунов, В. Мякотин, П. Савицкий и др., литераторы — В. и А. Амфитеатровы, М. Алданов, Вл. Ходасевич, А. Белый, Б. Пильняк, А. Ремизов, В. Булгаков, М. Осоргин, О. Форш, В. Шкловский и др.

⁵ Здесь и далее использованы мемуарные тексты из архива Постникова: «Из моих литературных и общественных воспоминаний», «Февральские дни», «Простая газета», «Издательство «Революционная мысль» (Там же. Ед. хр. 1, 2, 3, 4).

⁶ Официальное изложение причин закрытия журнала см. в: Анненков Ю. Евгений Замятин//Дневник моих встреч. Цикл трагедий. <Нью-Йорк>. 1966. т. 1. С. 263—264.

⁷ В архиве В. М. Чернова сохранился комплекс материалов, связанных с изданием журнала «Заветы» и переписка вокруг него. —

ГАРФ. Ф. 5847. Оп. 1. Ед. хр. 97. Особое место в нем занимают редакционные и финансовые отчеты секретаря редакции, детализирующие историю издания и отчасти — сотрудничество в нем Замятина. В частности, письма Постникова датируют работу писателя над второй повестью. В письме от 16 ноября 1913 указано: «<...> Теперь наши новости: 1) Замятин написал для нас вчерне повесть «На куличках» <...>» — Там же. Л. 685. Другое недатированное письмо (конец 1913?) сообщает о том, что «Замятин дал большую хорошую повесть «На куличках»» — Там же. Л. 746.

⁸ По свидетельству Постникова, И. Соколов-Микитов вел газетную рубрику «Что случилось», занимаясь адаптацией материалов родственной газеты «Дело народа» и литературной обработкой поступавшего самотека.

⁹ О работе издательства см. в: Русская книга. — Берлин. — 1921. № 5 (май). С. 17 — 18. Часть материалов этого издательства сохранилась в архиве Ф. Витязева. — РГАЛИ. Ф. 106. Оп. 1. В этом же фонде хранится еще одно свидетельство интересующей нас связи. В записке Витязеву, датированной 11 апреля 1922, Замятин упоминает Постникова и прибавляет: «<...> его адрес, если нужно, дам». — Там же. Ед. хр. 58 (Сообщено А. Галушкиным).

¹⁰ Замятин Е. Кряжи. Рассказы (Письменно. Кряжи). Пг. 1918. Библиотека «Коробейник». Чтение для города и деревни. № 8. О цензурных препонах в издании «Коробейника» см.: Русская книга. 1921. № 7 — 8 (июль-август). С. 13 — 14.

¹¹ Одно из литературных знакомств Постникова уже получило известность. См.: Постников С. Некоторые добавления к воспоминаниям о С. Есенине // Есенин С. А. Материалы к биографии. — М. — 1992. Об этом см. также: Сви́рская М. Из воспоминаний // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 7. Париж. — 1989. С. 51.

¹² Архивная папка, содержащая эпистолярный Замятиных, снабжена археографическими пометами фондообразователя (?): «№ 4 — 8 писем Замятиных» и штампом, удостоверяющим принадлежность к собранию РЗИА с инвентарным номером 9043. Письма 9, 10, 11 имеют номер 10044. Очевидно, что далеко не все письма писателя к Постникову сохранились: послания более раннего периода (1913 — 1917 и, возможно, осени 1921 и начала 1922) были утрачены, либо уничтожены адресатом перед бегством из Петрограда.

¹³ В архиве Постникова сохранилось десять неавторизованных писем из советской России, полученных им на протяжении 1920-х годов по каналам нелегальной связи. — Постников. Ед. хр. 91. По свидетельству М. Слонима: «до самого закрытия «Воле России» удавалось поддерживать сношения с родиной и получать отсюда очень интересные сведения как общего, так и литературного характера». — Слоним М. «Воля России» // Русская литература в эмиграции. С. 294.

¹⁴ Постников. Ед. хр. 43. Л. 1.

¹⁵ Очевидно, речь шла о Н. Тихонове и его стихотворении «Махно», текст которого был приложен к замятинскому письму. Судя по всему, поэт не прошел политического ценза у парижан и поэтому его стихотворение было опубликовано в ГР. См. прим. 14 к письму 2.

¹⁶ Письмо от 12 июня 1922 — Там же. Ед. хр. 39. Л. 1.

¹⁷ Письмо от 18 июля 1922 — Там же. Ед. хр. 40. Л. 4 обор. См. также его отзыв на сказки Замятина, опубликованные в «Петербургском сборнике» — Вишняк М. На родине//Современные записки. 1922. № 10. С. 399.

¹⁸ Письмо от 25 июля 1922 — Там же. Ед.хр.43. Л.2.

¹⁹ Публикатор серии «сенсационных» выжимок из архивов Лубянки, явно незнакомый со всей подоплекой событий вокруг романа, ограничился лишь беглой оговоркой: «Нет возможности в данном случае рассмотреть всю "интригу", заложенную в бумагах <...>» — Файман Г. ...И всадили его в темницу...//Русская мысль. — Париж. — 1996. № 4111. 1 февраля. С. 11.

²⁰ На наш взгляд, это подтверждает письмо С. Алянского Замятину (Галушкин. Р. 367), иносказательно передающее его собственные и Гржебина («Зиновии») опасения по поводу возможных публикаций «легкомысленных сказок», к которым в рамках принятого кода вполне можно отнести и роман.

²¹ При публикации рассказ «Детская» по подсказке опытного в такого рода камуфляже Постникова был снабжен редакционной ремаркой: «Из сборника, имеющего выйти в издательстве З. И. Гржебина; печатается с разрешения издательства». — Современные записки. — Париж. — 1922. Кн. XII (сентябрь). С. 42. Примечательно, что Гржебин, незадолго до того выпустивший в свет замятинский сборник «Островитяне» (июнь 1922) и переиздавший его в апреле следующего года, предпочел вообще исключить этот рассказ из своих изданий, дабы не раздражать коммерческих партнеров в СССР.

²² Ср. с беглой мемуарной репликой: «<...> В 12-й книге промелькнул рассказ Замятина». — Вишняк М. Указ. соч. С. 76.

²³ Письмо от 17 августа 1922 — Там же. Ед. хр. 39. Л. 2.

²⁴ Литературная хроника//ГР. 1922. № 1013. 22 июля. С. 7.

²⁵ Зернов С. Петроградская литературная жизнь (письмо из Петрограда)//ВР. 1922. № 301. 9 сентября. С. 5. Другое эсеровское издание сообщило об окончательном провале попыток издать роман в России: «<...> московская цензура отказала в разрешении на печатание по-русски романа Е. И. Замятина». — Огни. — Прага. — 1924. № 14. 7 апреля. С. 5.

²⁶ Важнейшую информацию об обстоятельствах и участниках публикации романа, по-видимому, содержат корреспонденции переводчика В. Кенига В. Мельниковой-Папоушковой (627 единиц; 1922–1944), хранящаяся в: SOA. Karton 13. Согласно воле фондообразователя, доступ к архивному эпистолярно закрыт до 2020.

²⁷ См.: Замятин Е. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. М. 1990. С. 410; Михайлов О. Гроссмейстер литературы//Замятин Е. Указ. соч. Т. 1. М. 1990. С. 28; Фрезинский Б. Эренбург и Замятин//Новое литературное обозрение. М. 1996. № 19. С. 165.

²⁸ См. письма к Кенигу от владельца издательства «Aventinum» Дж. Шторха-Мариена, обсуждающие издания переводов книг И. Эренбурга и письма писателя к переводчику. — SOA. Karton 5.

²⁹ См. письмо Эренбурга Замятину от 12 января 1926 в: Письма И. Г. Эренбурга Е. И. Замятину (публ. Б.Фрезинского)//Новое литературное обозрение. 1996. — М. — № 19. Это же косвенным образом

подтверждают и объяснения издателя. — Слоним М. За что травят Пильняка и Замятина (Письмо в редакцию)//Руль. — Берлин. — 1929. № 2679. 18 сентября. С. 5.

³⁰ См. письма к Кенигу от Дж. Шторха-Мариена (март-апрель 1927), обсуждающие издательские детали: выход книги в свет, ее тираж, сумму гонорара и т. п. — SOA. Karton 4.

³¹ Письмо от 23 декабря 1926. — *Постников*. Ед. хр. 79. Л. 8. Сталинский Е. А. — соредактор журнала «Воля России», работавший в Париже.

Указывая на получение оригинальной рукописи романа редакцией ВР, новейший историограф явно преувеличивает при этом роль М. Слонима. — Зверев А. «Воля России»//Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918 — 1940). — М. — 1996. С. 139. Судя по всему, тот не был посвящен Постниковым во все тайные пружины предприятия и даже остался в убеждении, что «у нас целиком прошли <...> «Мы» Замятина». — Слоним М. «Воля России»//Русская литература в эмиграции. С. 298.

³² См.: Slonim M. Preface (1959). As quoted in: Zamiatin Eugene. We. Translated and with Foreword by Gregory Zilbourg. Introduction by Peter Rudy. 3d edition. — London. — 1991. P. XXI. Примечательна подчеркнута нейтральная реакция Замятина на извинения Слонима за искажения, внесенные им в текст романа при публикации, дающая еще один довод в пользу нашей версии — Slonim. Ibid. P. XXII. О Замятине см. также: Слоним М. Е. И. Замятин//НПС. 1957. 10 марта. С. 8; Он же. Писатель и его творчество//Замятин Е. Повести и рассказы. Мюнхен. 1963.

³³ SOA. Karton 2.

³⁴ Эти меры предосторожности были вполне оправданными, если помнить о раздраженной реакции советской прессы на пребывание Замятина в Праге. См. Shane. P. 84 — 87.

³⁵ Письмо от 1 декабря 1931 — авторизованная машинопись на бланке издательства, адресованная в «Русский Заграничный Архив. Прага». — *Постников*. Ед. хр. 50. Л. 1.

³⁶ LA PNP. «Мои записи» <1920 — 1934>. Б/п.

³⁷ Из письма А. Кизеветтера А. Розенбергу (2 января 1932). Цит. по: Вандалковская М. Из истории российской эмиграции в Чехословакии. А. А. Кизеветтер//Rossica. Научные исследования по русистике, украинистике, белорусистике. — Прага. — 1996. № 1, С. 60.

Список принятых сокращений

BA — The Rare Book and Manuscript Library, Columbia University. The Bakhmeteff Archive of Russian and East European History and Culture (New York)

LA PNP — Literarni archiv Pamatniku Narodneho Pesemnictva v Praze. Pozustalost A. L. Bem. (Ппрага)

SOA — Statni okresny archiv Ceska Lipa. Pozustalost N.F.Melnikova-Papoushkova (г. Чешска Липа)

ГР — Голос России (Берлин)

ВР — Воля России (Ппрага)

Д — Дни (Париж, 1925)

ПН — Последние Новости (Париж)

НРС — Новое Русское Слово (Нью-Йорк)

Shane — Shane A. The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley-Los Angeles. 1968

Мальмстад, Флейшман — Мальмстад Д., Флейшман Л. Из биографии Замятина (новые материалы)//Slavic Studies. Stanford. 1987. vol. 1.

Галушкин — Галушкин А. К «допечатной» истории романа Е. И. Замятина «Мы»(1921–1924)//Themes & Variations In Honor of Lazar Fleishman. Slavic Studies. —Stanford. — 1994. Vol. 8.

Письма Е. И. и Л. Н. Замятиных — П. Постникову

1.

<Петроград> б/г <1918; до мая>¹

Знаете, Сергей Порфирьевич, Ник<олай> Макс<имович> Кузьмин серьезно заболел (почки) и, боюсь, не в состоянии будет поработать пьесу².

Завтра постараюсь зайти в «Р<еволюционную> М<ысль>». Посылаю «Знамение»³.

¹ Датировано по содержанию.

² Кузьмин Н. М. — присяжный поверенный, близкий к кругам ПСР; ответственный секретарь редакции журнала «Заветы». В сборнике «Мысль», выпущенном издательством «Революционная мысль» в мае 1918, было опубликовано его «представление из жизни народа в 5-ти действиях» «Человека надо», фабула которого заимствовала историю «религиозной группы, основанной К. А. Малеванным». Оценка пьесы в рецензии А. М. Ремизова: Жизнь искусства. — Пг.- 1920. № 371–372. С. 1–2.

³ В указанном сборнике писатель опубликовал рассказ «Знамение» и статью «Скифы ли?» (под псевд. М. Платонов).

2.

<Петроград-Берлин> б/г

<май, не позднее начала июня 1922>¹

Дорогой друг² получил от Вас 2-3 письма. Спасибо, что не забываете. В одном из них были к великой радости моих щек — бритвы. Последнее получил (месяца полтора назад) через Москву. Приготовил было и ответ, но, к сожалению, юноша, доставивший письмо, уже где-то уединен и не явился за ответом.

На днях пришлю Вам кое-какой литературный материал. Через неделю выйдет моя книга — пошлю и ее — для отзыва³, а, главное, чтобы Вы устроили ее перевод. У Вас связи с

Прагой, да, наверное, и в других местах, действуйте и пишите мне о результатах. Для перевода на английский и издания в Америке книга моя взята уже одним американцем (сейчас он в Берлине), по-немецки ее собирается издавать тот же толстопузый и очкастый издатель, который издает ее в Берлине по-русски⁴. Но для перевода на французский, на чешский и пр. — она свободна. Устраивайте.

Большую мою вещь, начало которой читал Вам прошлым летом, кончил только теперь⁵. Когда выйдет здесь — пришлю. А что, если печатать ее одновременно в Парижском Вашем журнале? Поговорите с ними⁶.

Здесь с книгами, с издательствами становится плохо. Типографские тарифы невероятные, книга гибнет, издательства лопаются. Как бы не пришлось из-за этого ехать к Вам. Вы там теперь обжились — напишите, как, по Вашему, могу ли я сносно жить у Вас.

Мы живем все в старой гуце, почти ничего нового⁷. Борис Констан<тинович> З<айцев> в Москве перенес сыпняк. «Вестник литерат<уры>» и «Летопись Д<ома> Л<итераторов>» были закрыты⁸ и выходят теперь под новыми заглавиями: первый — называется «Утренники»; вторая — «Литературная летопись»⁹. Цензура работает усердно и за усердие взывает с рукописей по миллиону за лист плюс 2% тиража книги. Курьезов уйма, о них особо. Царскосельский Ваш приятель затевает журнал, названия еще не знаю¹⁰. В Москве печатается альманах «Шиповник», вышел альманах «Костры» (Андреев — «Записки Сатаны», Ив. Новиков — «Жертва», Илья Эренбург), журнал «Жизнь» (Балтрушайтис, Сакулин, П. Коган, Новиков, Брюсов, Луначарский, Н. Эфрос и др.)¹¹. В Петербурге — «Новая Россия» с Ключниковым, сменовеховская — разворачивается в толстый журнал¹².

Ну, пишите, поклон всем грузьям. Жена Вам шлет привет.
Ваш Карпов¹³.

Посылаю Вам стихи для парижского журнала или для пражского: это один из очень талантливых молодых поэтов¹⁴.

Предъявляю Вам иск на гонорар за перепечатку моих статей¹⁵.

¹ Датируется по контексту и по дате публикации фрагмента в ГР. См. прим. 7.

² Письмо авторизовано карандашной пометой получателя: «Е. Замят<ин>».

³ Сборник «Островитяне», вышедший в свет в июне, встретил отклики в эсеровских изданиях. См. рец. С<лоним?> в: ГР. 1922. № 982. 4 июня. С. 6; С<лоним> М. Литературный обзор//ВР. № 1. 1922. 15 сентября. С. 86—87.

⁴ Гржебин З. И. (1869—1929) — художник-график, издатель. В 1919 основал издательство в Петрограде; в 1920 перенес его деятельность в Берлин, ориентировав продукцию на запросы советского рынка. Выпуск книг продолжался до конца 1922, а в мае 1923 предприятие окончательно разорилось после отказа Госиздата закупать тиражи гржебинских изданий. См. о нем: Северюхин Д., Лейкинд О. Художники русской эмиграции (1917—1941). — Пб. — 1994. С. 169—171; Литературная энциклопедия русского зарубежья. — М. — 1996. С. 57—459.

Немецкие издания указанных сборников Замятина не состоялись, но переводы рассказов «Мамай», «Пещера» и «Глаза» были опубликованы в различных повременных изданиях Германии в 1925—1928.

⁵ Принято считать, что роман «Мы» был завершен во второй половине 1921. — Shane. P. 38. Галушкин. С. 366. Вместе с тем, в автобиографии 1924 Замятин указал, что закончил работу над романом в 1922.

⁶ Журнал «Современные записки».

⁷ Этот фрагмент письма был опубликован Постниковым с небольшими изменениями: «Мы живем все в старой гуще, почти ничего нового. Б. К. Зайцев в Москве перенес съшняк. «Вестник литературы» и «Летопись Дома Литераторов» были закрыты и выходят теперь под новыми заглавиями: первый — называется «Утренники»; вторая — «Литературная летопись». Цензура работает усердно и за усердие взывает с рукописей по миллиону за лист плюс два процента тиража книги. Курьезов уйма, о них особо. Р.В.Иванов-Разумник затевает журнал. В Москве печатается альманах «Шиповник», вышел альманах «Костры» (Андреев — «Записки Сатаны», Ив. Новиков — «Жертва», Илья Эренбург), журнал «Жизнь» (Балтрушайтис, Сакулин, П. Коган, Новиков, Брюсов, Луначарский, Н. Эфрос и др.). — <Аноним.> Труды и дни писателей в России//ГР. 1922. № 987. 11 июня. С. 9.

⁸ Издание «Вестника литературы» — «органа Общества взаимопомощи литераторов и ученых» было начато в 1919; «Летопись Дома литераторов» — двухнедельного органа «Комитета Дома Литераторов» — в 1921. Оба издания были прекращены в начале 1922.

⁹ Журнал «Литературные записки» вышел в свет в мае 1922, но был прекращен в августе (№№ 1—3). Альманах «Утренники» редактировался Д. А. Лутохиным (кн. 1, 2; 1922). Во второй его книге была опубликована его рец. на сборник «Островитяне».

¹⁰ Речь идет об Р. В. Иванове-Разумнике и его неосуществленном проекте издания журнала «Основы», задуманного в продолжение общественно-литературной линии «Заветов». Постникова связывали с ним дружеские отношения, сложившиеся в период совместной журнальной работы. Их история отчасти иллюстрируется и письмами Иванова-Разумника (1918) — РГАЛИ. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр. 227. Небезынтересным представляется мемуарное свидетельство Постникова об их последней встрече на похоронах А. Блока: «<...> Раз<умник> Вас<ильевич> как-то странно от меня отворачивался и отмалчивался. <...> Перед бегством из советской России я сбрил себе бороду и усы. Он меня не узнал и с недоумением говорил Андрею Белому, что какой-то человек все пристаёт к нему с разговорами. Белый объяснил ему, что неизвестный человек — это Сергей Пор-

фирьевич. После похорон он уже сам подошел <ко> мне и <мы> много дружески беседовали. После этого я получал приветы уже за границей через того же самого Белого и Замятина, которые приезжали из советской России» — Постников. Ед. хр. 1. Л. 65—66. Неразвернутая и отличающаяся в деталях версия этого же эпизода содержится в опубликованном очерке Постникова. — Сегодня. 1994. 5 апреля. С. 9.

Отзыв Замятина об Иванове-Разумнике см. в статье «Скифы ли?» — Мысль. — Пг. — 1918. С. 290—291.

¹¹ «Шиповник». Сборники литературы и искусства. Ред. Ф. А. Степун. — М. — 1922. № 1. Альманах «Костры». — М. — Кн. 1. 1922. Ежемесячный литературно-художественный и научно-популярный журнал «Жизнь» под ред. В. Язвицкого и Б. Кронина. — М. — 1922, №№ 1—3. См.: Новая русская книга. — Берлин. — 1922. № 4 (апрель). С. 31.

¹² Первый номер журнала «Новая Россия» под ред. И. Лежнева вышел в Петрограде в середине марта 1922 — Новая русская книга. 1922. № 3 (март). С. 32. После выхода второго номера в июне его издание было прекращено. По прошествии времени издание было возобновлено в Москве под названием «Россия».

¹³ Метонимический псевдоним автора письма, отсылающий к его петроградскому домашнему адресу: Карповка, дом 19, кв. 4.

¹⁴ Речь идет о Н. Тихонове, творчеством которого Замятин был увлечен в тот период. Ср. с его отзывом о поэте в записке к Ф. Витязеву, относящимся к тому же времени: «<...> Тихонов выделяется среди всех молодых». — РГАЛИ, ф. 106. Оп. 1, Ед. хр. 458 (Сообщено А. Галушкиным).

Публикация стихотворения «Махно» в ГР предварялась эпиграфами:

«... выклеивается тут такой — Николай Тихонов — молодец — многим из Серапионов нос утрет»

Из пыльного послания Замутия, епископа обезьянского.

«Николай Тихонов — брат-половчанин — памятен ему скрип воев и пение лебедей в полете»

Пропись обезьянского канцеляриста». — ГР. 1922. № 903. 18 июня. С. 6.

¹⁵ Замятинский адресат начал работу в редакции ГР с 23 февраля, после смены ее прежнего состава. Ко дню публикации отрывка из письма Замятина (см. прим. 7) в газете были напечатаны его статьи «Рай» (12 марта; перепеч. с указанием на журнал «Дом Искусства») и рассказ «Дракон» (4 июня; перепеч. с указанием на сборник «Островитяне»). В номере от 11 июня была также перепечатана и статья «Серапионовы братья» (перепеч. с указанием на журнал «Литературные записки»). До ухода Постникова из редакции ГР 15 октября в ней были перепечатаны рассказ «Пещера» (23 июля; перепеч. с указанием на сборник «Островитяне») и «Послание Смирного Замутия, Епископа Обезьянского» (30 июля; перепеч. с указанием журнала «Записки мечтателей»). Кроме того, после публикации одобрительной рецензии М.Слонима на «Петербургский сборник», отмечавшей «чудесные, умные и злободневные сказки Замятина» (ВР. 1922. N 9. 4 марта. С.23) в этом журнале были

перепечатаны «Церковь Божия» и «Арапы». — ВР. 1922. № 10. 11 марта. С. 223.

3.

<Берлин-Прага> 21-I-1932

Дорогой Сергей Порфирьевич, что-то Вы скоро обо мне забыли. Ничего от Вас не слышать. Как дела с перепиской пьесы¹? Она мне тут уже нужна, если готова — пожалуйста, пошлите. Чем кончилась книготорговля? Если что-то останется после расчетов за переписку рукописи — пошлите мне вместе с прочими моими кронами (буде они для меня уже получены). Берлин — город деловой, сердитый: без крон — они же марки — тут не проживешь.

А прожить тут до конца следующей недели — видимо, придется: вероятно, только к этому времени выяснятся разные мои театральные дела. Как только кончу их — сейчас же дальше: тут уж надоело².

Привет от двоих — Елизавете Викторовне³.

Ваш Карпов

¹ Речь идет о пьесе «Атилла», за перепечатку которой для Замятина взялась Е. В. Постникова. Об этом эпизоде см. примечание 1 к письму 4.

² Ср. с первым отзывом Замятина в газетном интервью: «<...> Замятин увлечен темпом жизни в Берлине. Он <...> в восторге от комфорта жизни в германской столице». — Деспотули В. У Евг. Замятина//ПН. 1932. № 3938. 3 января. С. 2. Замятины покинули Берлин в конце февраля 1932.

³ Е. В. Постникова (1884—1961) — жена замятинского адресата, ветеран ПСР. См. ее воспоминания: Постникова Е. В. Детство в Киеве (фрагмент из книги «Записки революционерки») // ВР. 1924. N VII—VIII; Юность // Там же. 1926. № VI; Лето // Там же. 1927. № II; 21-й год // Архив русской революции. — Берлин. — 1924. Кн. 13.

4.

<Берлин-Прага> 21/I <1932>

Дорогая Елизавета Викторовна, ну, зачем Вы сами переписывали пьесу? Ведь это же громадная работа была для Вас. И автор, и я, конечно, тоже — очень смущены Вашей безмерной добротой и любезностью. Чувствуем большую неловкость и приносим большую благодарность¹.

Я все время здесь скверно себя чувствую физически, что-то вроде затяжного гриппа с невысокой t, но большой слабостью. И скучаю еще больше по России, чем в Праге. Но это естественно — ведь в Праге были близкие люди, вроде един-

ственных и замечательных Постниковых, было много русской речи, русского гостеприимства. Так не хотелось здесь жить долго, а приходится, все еще не окончены дела, из которых, боюсь, что ничего может не выйти.

Простите, ради Бога, дорогой Сергей Порф<ирьевич>, что оставили Вам массу хлопот с книгами, м<ожет> б<ыть>, бросить все это? Денег пока не получили. Позвоните Ярославу Фр<анцевичу>² — в чем дело? Хорошо бы получить их скорее.

По адресу Елиз<аветы> Викт<оровны> — ходили, но не дозвонились. Живем в недорогом пансионе, но в конечном счете он делается даже очень дорогим, когда приходится расплачиваться по счету. Вот почему я и пишу о деньгах — о желательности их скорого прибытия.

А я, Елиз<авета> Викт<оровна>, никогда бы не убила Атиллу — ни при каких обстоятельствах. Но могла бы убить Ильдегонду, эту «змею», эту коварную и злую женщину. А Сергей Порф<ирьевич> что сделал бы? Он добрый — он никого бы не убил.

В Париже — писать мне не разрешается, чему я охотно пока подчиняюсь. Пишите сюда. Всего Вам — самого лучшего — желаю.

Нежно целую Елизавету Викт<оровну> и... чуть-чуть Сергея Порф<ирьевича> и привет от нас Вам!

Л. З<амятина>

В какой газете была статья Фабсен³? Напишите!

¹ Предыстория этого эпизода, вероятно, относится к авторскому чтению пьесы «Атилла» в одном из пражских литературных салонов. Присутствовавший на вечере А. Л. Бем оставил об этом дневниковую запись: «31.XII <1931>. Ев. Замятин читал два действия «Атиллы» у Тесковой. Были: Якобсон, П. Савицкий, С. Гессен, Ружичка, Постников, Мукаржовский, Гектер (?), Зеeman (?), <1 фамилия неразб. — Р. Я.>. Мне понравилось. Я отметил худ<ожественные> <достоинства?>: 1) лит<ературно>-ист<орические>, 2) продолжение современности, а не прямая подстановка <...>» — LA PNP. «Мои записи» <1920—1934>. Б/п. Развернутую оценку творчества писателя см. в посмертном очерке: Бем. А. Письма о литературе: 55. О Евг. Замятине//Меч. — Варшава. — 1937. 23 мая. Перепеч. в: Альфред Людвигович Бем. Письма о литературе. — Прага. — 1995. С. 291—294.

² Я. Папоушек. См. о нем прим. 7 к письму 6.

³ Персонаж и публикация не установлены.

5.

26-IV-1932 <Villa «Borisella», Cagnes-sur-Mer — Прага>¹

Дорогой Сергей Порфирьевич, я уже две недели как на юге. Юг какой-то довольно северный, вес на довольно осенняя. Но, может быть вот такое солнце, какое не орет во всю глотку, а светит только вполголоса — может быть, оно и лучше для отдыха. Отдыхать мне, должно быть, нужно было бы целый год, чтобы по-настоящему отдохнуть, а по-настоящему пока и тут не приходится: без конца переписка — на трех языках — русском, французском, английском. Удочки заброшены во все страны, рыба клюет, и крупная — в Париже, но вытащить — пока все еще не вытащил почти ничего: так, мелочь, пескарешки...

Дела в Париже — пока только с французами. Переведены три пьесы, несколько рассказов. Пошли интервью: в театральной газете — «Comœdia», в «Nouvelles Littéraires», бугут и еще². Во второй половине мая — литературно-театральный обег (французский), где я должен держать спич о театрах, затем, может быть, публичная лекция о театре — тоже французская³. По-русски, вероятно, устрой только один вечер — прочту «Наводнение» и еще один рассказ, неизвестный в Париже (вообще по-русски еще не печатавшийся)⁴.

А так — завтра нужно уже сесть за статью для одного французского журнала, и давно уже ждут очереди статьи для пражского «Slavische Rundschau» (аванс!), для берлинского «Ost-Europa» (тоже аванс!)...⁵ Где уж тут отдыхать?

Выглянуло солнце, меня утащили гулять. Кончаю это письмо уже вечером. Дом, где я живу — на горе. Внизу сейчас орут лягушки, кричит филин, поет соловей. А наверху — огни лестницей: маленький средневековый городишко, узенькие улочки, ворота, арки, небольшой замок посередине. Место — чудесное. Жаль только — далеко от моря, летом бы куда-нибудь к воде поближе. Впрочем, до лета еще много воды утечет — далеко не заглядываю.

Дней десять жить будем втроем: Людм<ила> Ник<олаевна>, жена Григорьева⁶ и я. На днях приехал и сам propriétaire⁷. Мне он от Вас ничего не привез: ни денег, ни книг — говорит, что Вы хотели зайти к нему перед его отъездом, но так и не зашли. Если можно, пошлите мне деньги сюда, в Cagnes — я здесь пробуду числа до 10 мая. Лучше пошлите на Л<юдмилу> Ник<олаевну>, потому что может случиться, что мне по делам придется уехать в Париж и раньше.

Книги разделим так: Кирушу Данилова отправьте, пожалуйста, по адресу — Dr. Migodin, Suchsiche Str. 72, Berl<in>, W. 15, а остальное — мне, Maison du Lion Etranger, 9, rue de l'Ereop, Paris VI.

Ну-с, а засим — с наступающим вас! Пасху-то как-нибудь празднуете? Мы так собираемся даже к заутрене ехать в Ниццу.

Привет самый сердечный Елизавете Викторовне.
Ваш Мих. Плат<онов>

Дорогие грузья — привет Вам! Как здоровье Ел<изаветы> В<икторовны>? Что это она все хворает?

Травмату видели неск<олько> раз. Думаю, что она разочарована нами. Выглядит она неплохо, по-моему. И здесь не оставляет меня тоска по России. Утешьте — пишите.

Л. З<амятина>.

¹ Установлено по: Shane. P. 88.

² См.: Cardinne-Petit R. En U.R.S.S.: M. Zamiatine auteur et ingenieur nous du les resultats obtenus a Moscou par le theatre sovietique//Comedia. — Paris. — 1932. No. 70045. 12 April. P. 1–2. Lefevre F. Une heure avec Zamiatine//Les nouvelles litteraires. — Paris. — 1932. No. 44497. 23 April. P. 1, 8 (рус. текст: Замятин Е. Сочинения. Т. 4. — Мюнхен. — 1988). Изложение интервью Ф. Лефевру в: Замятин о себе//Возрождение. 1932. 23 апреля. — РГАЛИ. Ф. 2482 (Союз русских писателей и журналистов в Югославии). Оп. 1. Ед. Хр. 78. Л. 117 (газ. вырезка). Auteur dramatique et ingenieur//Carnet de la semaine. — Paris. — 1932. 17 Avril. См. также: Paris correspondent <Werth A.>. Literature in Soviet Russia; An Interview with Eugene Zamiatin; The Proletarians//Manchester Guardian. 1932. No. 26808. 9 August. P. 9–10 (repr. as: A New Soviet Vovelist//The Living Age. 1932. October. P. 160–163).

³ Даты проведения указанных мероприятий не установлены.

⁴ См.: Вечер Евг. Замятина//ПН. 1932. № 4103. 16 июня. С. 2.; Г. А<дамович>. Вечер Евг. Замятина//Там же. 1932. № 4113. 26 июня. С. 3.; Г<оленищев>-К<утузов> И. Вечер Евгения Замятина//Возрождение. — 1932. 17 февраля. — РГАЛИ. Ф. 2481 (Союз ревнителеев чистоты русского языка в Югославии). Оп. 1. Ед. хр. 62 (газ. вырезка).

⁵ См.: Moskau-Leningrad//Slavische Rundschau. — Prague. — 1933. Band 5. No. 5. Das russische Theater der Gegenwart//Osteuropa. — Berlin-Königsberg. — 1932. Band 8. No. 1. Характеристика этих изданий в обзоре: М.С.<лоним>. О славистских журналах//ВР. 1927. № IV. С. 183.

⁶ Елизавета Григорьевна (урожд. фон Браше), жена художника.

⁷ Хозяин (франц.). Имеется в виду владелец виллы — живописец и график Борис Дмитриевич Григорьев (1886–1939), близкий друг Замятиных, с которыми он соседствовал по дому в Петрограде, в 1917–1919. Эмигрировал из России в 1919 (Финляндия, Германия); с 1921 поселился в Париже. См. о нем: Замятин Е. Борис Григорьев//Новый журнал. — Нью — Йорк. — 1990. Кн. 178. С. 166.

6.

<Villa «Simle Abri», Cros-de-Cagnes-Прага> 19-IX—1932

Дорогие грузья — «он» (сиречь, я) жив и в настоящий момент в полном благорастворении воздухов сидит во французском садике виллы, в двух шагах от ихнего французского моря и с большим удовольствием после французских и английских писем принимается за русские. Но как далеко уже кажутся эта зима, Прага, столько нафаршировалось в эти послепражские месяца всяких людей, встреч, дел, беготни...

От Парижа осталось впечатление какой-то непролазной усталости и спешки — еще и посеичас снится иной раз метро. А результаты от всей этой возни — пустяковые. Больше фейерверков, чем франков: разные интервью, 5-6 рассказов в журналах и газетах (французских)¹, довольню колючая статья о театре в «Le Mois»² и большая — «академическая» — в «Mercure de France» (вероятно, в следующей, октябрьской книге)³. «Блоха», переведенная на французский, уже была принята в прекрасном театре — «Pigall», но злой судьбе угодно было, чтобы театр прогорел и превратился в кино... «Звонари», тоже переведенные, — все еще мусолятся в разных театрах. Более определенно обстоит дело с одноактной пьесой, которую я сделал из моей «Пещеры»⁴, и которая, по-видимому, пойдет зимою в театре «MontParnasse», но и это — улита, которая неизвестно когда доедет...

А пока что я из Парижа — в самых последних числах июля — уехал с весьма дырявым карманом. Тем не менее путешествие сделал превосходное: ехал на авто с Бенуа-филс'ом⁵ через Грэнобль, Альпы. Ехал я сюда, на юг, с твердым намерением сначала хорошенько отдохнуть, а потом продолжать начатый роман. Но вот уж, действительно, не знаешь, где найдешь, где потеряешь: отдых здесь я потерял во всяком случае. Сначала пришлось сейчас же по приезде набросать по-английски довольню большое интервью о русской литературе для Лондона. А затем завязались какие-то кинематографические знакомства, которые кончились тем, что я подрядился сделать сценарий для одной большой французской кинофирмы⁶. Работа очень торопливая, утомительная, и куда интереснее и нужнее мне было бы писать роман, но... срочно требовались франки, а это дело все же более или менее франковое.

Работал некоторое время, не считая часов, и оттого несколько недель никому не писал. Только вот теперь, перед последней стадией работы выдалось несколько свободных дней — сел писать грузьям...

Ну, а кто же на Вашей открытке «Они», которые меня «любовно вспоминают»? Папоушковы⁷? Что-то не похоже, чтобы вспоминали: ни одного письма — а на мои — нет ответа⁸.

Жгу от Вас какой-нибудь <1 нрзб.> открытки.

Е<вгений>

¹ Перевод рассказа «Икс» опубликован в июньском номере «Le Monde».

² Статья «Будущее театра» опубликована в майском номере «Le Mois». 1932. No. 17.

³ Статья «Современный русский театр» опубликована в ноябрьской книжке журнала «Le Mercure de France». 1932. No. 826.

⁴ Сценическая версия рассказа «Пещера» (1927) была «написана по заказу Художественного театра (1-го)» — Автобиография 1931//Странник. — М. — 1991. Вып. 1. С. 15. Французские постановки этой и других его пьес не состоялись. Этот театральный опыт Замятин описал в письмах к Булгакову, но их публикация, к сожалению, не лишена ошибок и не содержит даже минимального исторического комментария. См.: Из переписки М. А. Булгакова с Е. И. Замятым и Л. Н. Замятиной (1928–1936)//Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография. Кн. 1. — Л. — 1991.

⁵ Речь идет о живописце и сценографе Николае Александровиче Бенуа (1901–1988), сыне и ученике А. Н. Бенуа. См. о нем: Северюхин Д., Лейкинд О. Ук. соч. С. 71–73.

⁶ Биограф сообщает о том, что в это время писатель работал над экранизацией романа «Мы» для кинокомпании «Features Productions». К концу декабря того же года этот проект был отвергнут Shane. P. 91. Текст сценария «Д-503», датированный 15 июля 1932, в: В.А. Zamjatin Collection. box 1 (microfilm).

⁷ Папоушек Ярослав <Францевич> (1890–1945) — чешский социалист, участник чехо-словацкого легиона (1917–1920), впоследствии — влиятельный политический деятель (советник министерства иностранных дел Чехо-Словакии, многие годы поддерживавший тесные отношения с президентом Т. Масариком; (см. об этом запись в дневнике его жены от 30 июля 1929 — SOA); идейно близкий к кругам Заграничной делегации ПСР и, в частности, к ее пражской группе; историк, изучавший проблемы становления национальной государственности. См. его работы: Папоушек Я. Чехословакия и советы: как произошло столкновение чехо-словацких легионов с советами. — Прага. — 1928; Он же. Масарик и славянство. — Прага. — 1930; Он же. Предпосылки политических отношений России и Чехословакии. — Прага. — 1931. См. также журнальную публикацию: Причины чехословацкого выступления в 1918 г.//ВР. 1929. № VIII–IX (все — переводы Н. Мельниковой-Папоушковой).

Мельникова-Папоушкова Н. Ф. (1891–1978) — с декабря 1918 жена Я. Папоушека, литературный критик, переводчица русской литературы, искусствовед и фольклорист. С начала 1920-х годов семья Папоушковых обосновалась в Праге, где играла видную роль в культурно-политической жизни страны. Многие годы дом Папоушковых

был модным салоном чешской литературно-художественной интеллигенции и ее зарубежных гостей, в особенности — из СССР (См., например, дневниковый отзыв А. Бема о вечере Л. Сейфуллиной, гостившей в Праге по случаю премьеры «Виринеи» на чешской сцене весной 1927 — LA PNP. Б/п.). На протяжении 1920—1930-х годов сотрудничала в эмигрантской прессе (ВР; «Современные записки» и др.), откликаясь на новинки русской и славянской художественной культуры. Со второй половины 1920-х годов она проявляла интерес к творчеству Замятина. См.: Н. Мельникова-Папоушкова. «Нечестивые рассказы»//ВР. 1927. № XI—XII.. Сообщая о том, что писатель мало пишет в последние годы, рецензент объяснял это тем, что «<...> современный российский воздух мало способствует его творчеству» — Там же. С.294. См. также ее чешские публикации, посвященные писателю: Ma setkani se spisovateli v Sovetskom Rusku. II. E.Zamijatin//Rozpravy Aventina. 1927; Z mych setkani a rozmluv s Jevgenijem Zamijatinem//Rozprava Aventina. 1931. No.16; Spisovatel ze SSSR; Jevgenij Zamijatin i jeho tvorba//Pratomnost. 1932. 20 ledna.

⁸ В архиве Мельниковой-Папоушковой хранятся три письма (1932), о которых упоминал своему адресату Замятин. — SOA. Karton 21

7.

<Париж-Прага> 12-XII—1932

Дорогой Сергей Порфирьевич, писал Вам с юга, но ответа не получил. Теперь уже две недели как в Париже. После юга — холодно и серо. На бегу Людм<ила> Н<иколаевна> расклеилась: обострился старый процесс в бронхиальных железах, нужно ее лечить, умащать сливочным маслом и etc. Мобилизую на сей предмет финансы.

Есть кое-какие проекты о переводах в Праге, но и тут у меня застрял в горле Кениг¹: перед отъездом он просил меня дать ему право быть моим представителем в Праге и переводчиком, но, видимо, он так завален работой, что ему не до моих дел, не отвечает даже на письма. Будьте добры, поведите с ним как-нибудь и выясните: не будет ли он в претензии, если я организую какие-нибудь переводы в Праге и буду вести переговоры помимо него. О результатах своих разговоров с ним напишите мне по адресу: M-me E.Andreieff, 43 bis, av<enu> Gaston Borission, Viroflay (S.et O), pres de Paris².

В моих делах — пока ничего особенно нового: больше переговоры и разговоры, Жомини да Жомини, а о Вогке — ни полслова. Печатаю коегде рассказы в переводах, делаю мало-любпытную и эксплуататорски-оплачиваемую работу для кино³. Вот и все.

Привет Е<лизавете> В<икторовне>.

Евг. Зам<ятин>

¹ Кениг Вацлав (1897–1944) — чешский литератор, переводчик и публикатор романа «Мы». 29 декабря 1931 Кениг сопровождал синхронным переводом авторское чтение рассказа «Десятиминутная драма» на первом пражском вечере Замятина. См. информацию об этом выступлении в: Единство. Независимая русская еженедельная газета. — Прага. — 1931. — № 43. 25 декабря. С. 2; отчет о лекции в: М<ейснер> Д. Евг. Замятин о театре в сов<етской> России // ПН. 1932. № 3942. 7 января. С. 6. Интервью писателя, данное Кенигу по приезду в Прагу см. в: Jevgenij Zamijatin vypravuje; rusky spisovatel a dramatik o sobe, o sve tvorbe a ruske literature//Lidove noviny. — Врно. — 1931. 22 Prosinca. Кенигу принадлежит перевод статьи Замятина «Будущее русского театра», написанной по материалам пражской лекции. См. в: Soudobe ruske divadlo//Rospravu Aventina. — Praha. — 1932. No. 18 См. также отзыв Кенига о творчестве писателя в: Kulturny kronika; neso o denunciacich a kulturnim zblizeni s SSSR//Idem. 1932. 25 Unora. Одна из записей в рабочей тетради переводчика указывает на то, что ему принадлежит и некролог «Е. J. Zamjatin», опубликованный в газете «Literame noviny» (?). — Перечень статей и переводов в тетради для записей (1930-ые годы). SOA. Karton 4. Два письма Замятина Кенигу (1932) см. в: Там же. Ответные письма переводчика к писателю в: В. А. Zamiatin Collection.

² Этот адрес вписан Кенигом в указанную тетрадь. — SOA. Karton 4.

³ Замятинский биограф указывает, что в 1932 во французской периодике, помимо рассказа «Икс», был опубликован лишь перевод рассказа «Наводнение». — Shane. A. Bibliography of Zamijatiana. О замятинской работе для кинематографа см. прим. 1 к письму 8.

8.

<Париж-Прага> 29-XII-1932

Милые грузья, спасибо за письмо. Это не слова, а по-настоящему. Легче жить, когда знаешь, что где-то, хоть и за тридевять земель, есть хорошие люди, которые думают о тебе по-хорошему. Я хоть и слышу «крепким» человеком, а ей-Богу иной раз и мне случается снять с себя все одеяния и остаться голым — и тогда одному, среди камней, кажется довольно прохладно на белом свете...

Не стоишь, впрочем, распространяться на эти не праздничные темы. Сигел и писал эти дни сценарий для одной франц<узской> фирмы — вместо того, чтобы продолжать свой роман, писал отплевываясь¹. В результате — какая-то слякоть на душе, вроде парижской зимы, и с этой слякотью, знаю, не выложить на бумаге сейчас все то, что хотелось бы сказать Вам. Ну, да Вы и так почувствуете. Спасибо — и все.

Если очень приспичит, деньги в долг возьму, но пока никаких приглашений по этому поводу не получал. Да и пока дела не так уж плохи: пьем-едим, за квартиру платим, в метро

ездим. А что там дальше будет — увидим — загадывать на месяц или на два вперед — от этого мы уж отучились.

В «Prager Presse» могу дать статью, недавно напечатанную в одном из парижских журналов². Пошлю в ближайшие дни Кубке³.

В Париже живем как-то на отшибе, поблизости знакомых почти нет, тащиться в метро часто неохота, поэтому мало с кем встречаюсь. Вигел Бабеля, вигел и Эренбурга. Эренбург своим путешествием в Россию очень доволен, вывез оттуда очень интересный документальный материал о молодежи — дневники, письма⁴. Это печатается сейчас в «Revue Nouv<elle> Fran<caise>» — это скорее посмотрите.

От Кенига — до сих пор ни слова. От Вас только и узнал, что он перевел пьесу⁵. Что напишет мне — не верю.

Бегу сейчас на почту — иначе не отправлю сегодня писем. Потом — домой, пообедаю и еду в концерт.

Обнимаю Вас обоих крепко

Ваш Е. З<амятин>

¹ Имеется в виду сценарий «Стенька Разин», написанный писателем для кинокомпании «Vandor Films» и предназначавшемся специально для Ф.И.Шаляпина, но оставшийся нереализованным. — Shane. P. 91–92. О работе Замятина в кино см. также: Werth A. The Film Abroad: A Soviet Writer Takes to Cinema//Cinema Quarterly. — London. — Vol. 2. Winter 1933–34. P. 101–103.

² Речь идет, вероятно, о статье «Мученики науки», опубликованной в журнале «Lu» в июле 1932. Ее публикация в газете «Prager Presse» не выявлена.

³ Кубка Франтишек (1894–1969) — участник чехо-словацкого легиона (1917–1920); впоследствии — видный писатель, драматург, публицист, литературовед и переводчик. Будучи литературным сотрудником указанной газеты, он комментировал и творчество Замятина. См. его статьи: Russland: Jevgenij Ivanovic Zamijatin//Prager Presse. 1926. 17 October; K<u>bk<a>. Zamijatin uber das russische Theater//Prager Presse. 1931. 31 Dezember.

⁴ Материалы, легшие в основу повести «День второй». О работе над книгой и ее публикации см.: Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Кн. 3–4. М. 1963. С. 343–366.

⁵ В. Кениг перевел на чешский язык пьесу «Блоха», но ее постановка на сцене Пражского Национального театра не была осуществлена.

9.

Париж <-Прага>. 8-IV-1936

Дорогой Сергей Порфирьевич, произошло сложное лингвистическое приключение: в Париже, из сербской статьи я вычитал, что по-чешски вышла моя книжка. Речь идет о Вашей

статье «Чешка росика» в «Архиве»¹ и переводе на чешский моего «Инока Еразма»². Я хочу передать в Ваши руки развязку этого приключения и надеюсь, что это будет happy end — полагающийся по кинематографическим законам счастливый конец.

«Эразм» напечатан по-чешски без моего ведома, и книжки этой я не видел, ее у меня нет. Вы, очевидно, знаете, в каком издательстве она вышла. Так вот, сделайте мне одолжение: зайдите в это издательство и, во-первых, скажите им, чтобы послали мне несколько авторских экземпляров, а, во-вторых, — пусть платят мне авторский гонорар.

Первая публикация «Эразма» была в изд<ательств>е «Петрополис» в Берлине (1922), потом книга вышла по-испански в Магриде³), и только после этого была напечатана в России. Другими словами, как опубликованная за границей, книга защищена законом об авторском праве и издательство, напечатавшее ее по-чешски, повинно уплатить автору гонорар... если, конечно, оное издательство еще существует на белом пражском свете.

Ну, а коли это издательство скончалось — тогда, конечно, с него взятки гладки. Тогда, может быть, достанете хоть один экземпляр и пошлете мне. Во всяком случае, пожалуйста, напишите мне о результатах ваших изысканий по этому поводу.

Да и вообще — не грех Вам было бы написать мне (адрес мой прежний — 14, rue Raffet, Paris 16). Дней 10 назад я отправил Вам письмо по Вашему Подбабскому адресу, но вчера случайно узнал, что адрес этот — уже недействителен⁴.

Сердечный привет Елизавете Викторовне. Жму руку
Ваш Евг. Зам<ятин>

¹ Руски архив. Часопис за политику, културу и природу Русије. Београд. 1928–1937. В этом журнале, издававшемся Институтом по изучению России и Югославии, был опубликован целый ряд замятинских сочинений в переводе на сербский язык: «Закулиса» — 1932. N 18/19; «Ела» — 1932. N 20/21; «Современный русский театр» — 1933. N 22/23; «Александр Блок» — 1935. N 30/31; «Наводнение» — 1935. N 32/33; «Максим Горький», «О литературе, революции, энтропии и прочем» — 1936. N 38/39; «Автобиография» (1924) — 1937. N 40/42. В этом же журнале публиковались критические отзывы о творчестве Замятина: Слоним М. Portreti savremenih ruskih pisaca. 1. Evgenije Zamijatın — 1929. N 3. Смерть писателя была отмечена редакционным некрологом: Uspomene E.I.Zamijatına, а также очерком А. М. Ремизова «Стоять — негасимую свечу. Памяти Евгения Ивановича Замятина. 1884–1937. — 1937. N 40/42 (рус. текст в: Современные записки. 1937. Кн. 64. Перепеч. в: Ремизов А. Встречи. Петербургский буерак. — Париж. — 1981. С. 252–255).

Ремизов лишь однажды, в самый драматичный для Замятина период упомянул его в письме к общему пражскому другу: «<...> О Евгении Ивановиче думаю, что-то сам он теперь — куда глаза глядят? <...>» (письмо от 23 сентября 1929). — Постников. Ед. хр. 71. Л. 12. Копию статьи, указанной Замятиным см. в: Там же. Ед. хр. 10.

² Под названием: *Vylecený mnich*. — Praha. — 1934.

³ Под названием: *Del bienaventurado anciano Fray Pamva Naresta, de su prodigiosa sabiduria, de muchas milagrosas revelaciones acaecidas y de como fue curado el monje Erasmo*. — Madrid. — 1927.

⁴ Имеется в виду кооперативный дом русской профессуры в пражском районе Дейвице: Подбабская, 17. Заселенный видными деятелями академической эмиграции в 1929, этот дом получил в обиходе прозвание «У трех жуликов». См.: Лосский Б. В русской Праге (1922—1927)//Минувшее. Исторический альманах. — М.; СПб. — Вып. 16. С. 55.

10.

Париж <- Прага>, 24-V-1936¹

«Лети мое письмо — взвивайся,

Никому в руки не давайся,» —

помните, как писали у нас в солдатских письмах? Тут это выйдет как раз кстати: только мое, похоже, полетит с оказией на авионе, прямо — «в собственные руки».

Сегодня — первый по-настоящему весенний день, тепло и солнечно. Повеселей и на гуше, хотя так, как будто, веселиться особенно нечему. Есть люди, которые радуются, что в России — колбасы, чины и ордена, а меня воротит от одного слова «орденоносный». Среди уважаемых писателей — все то же подхалимство. Срам: дождались до того, что «Правда» публично порет их за излишнее усердие²! Читали о приключении с Толстым, с его «Акилой» (а не «Атилой»)³? Но эта порка — хороший знак: не вырастут ли и там из рабов — люди?

Тогда и мне можно будет работать там (если не будет поздно). А пока сижу здесь, хотя Париж уже осточертел мне. Все то же: какие-то кинематографические работы, которые мешают мне писать свое, настоящее. Но для того, чтобы писать свое — нужны деньги, а чтобы достать денег — приходится возвращаться все к тому же кинематографу. А иначе — клади зубы на полку.

Сейчас — как раз стою около этой самой полки: большая часть зимы работа над романом (тот же мой «Атилла»), написана первая часть, но в результате, понятно, казна пуста. Опять — кинематограф...

Печатаюсь помаленьку у французов, голландцев, сербов, американцев. У французов — больше всего. С голландцами

завязал знакомство <в> прошлое лето: в июне ездил читать в Амстердаме лекцию о советском театре (по-французски!)⁴. Прелюбопытная страна: какой-то довоенный остров.

Не попала ли Вам на глаза заметка в «Посл<едних?> Нов<остях>» по поводу моей недавней статьи о сов<етской> литературе (в журн<але> «Magasne»). В статье я назвал Горького «le rape de la litterature sovietique», а набрали «le rone» — из римского папы сделали попа. Ошибка вышла не такая уж глупая⁵.

Только что, перег тем, как сесть за это письмо, кончил статью для «Vendredi» (органа «Народного Фронта») о формализме, там, впрочем, будут и шпильки насчет истории с «Акилой», и вообще о советских процессиях флагеллянтов⁶, как я их называю.

В том же «Vendredi» в мае будет напечатан новый рассказ⁷. Если найду у себя лишнюю копию по-русски, пошлю Вам для развлечения. А, может быть, и не только для развлечения? Может быть, найдется переводчик и журнал или газета в Праге?

От издателя моего «Эразма» Германа получил письмо, где он пишет, что доставил Вам для меня 5 авторских экз<емпляров> (передайте их Вас<илию> Вас<ильевичу>)⁸, что ни один экземпляр не поступил в продажу, никакой прибыли он не получил, а, напротив того, затратил кровных 600 крон на издание...

На основании Ваших агентурных сведений о практике этого самого Германа написал ему ответ, который посылаю Вам. Если это Вам не очень трудно — доведите уж это дело до конца и вытрясите из него хоть две сотни крон: при стоимости издания в 600 крон — заплатить автору 300 — многовато⁹.

И не забудьте еще послать мне Ваш рассказ, о котором писали мне в письме. Мне очень любопытно его прочитать¹⁰.

Людм<ила> Ник<олаевна> — здравствует в Париже, который ей надоел* еще больше, чем мне. Она шлет Вам обоим самый сердечный привет. И от нее к Вам вот такая просьба. Когда мы были в Праге, Л<юдмила> Н<иколаевна> оставила у Надежды Филар<етовны> пакет (вязаная кофточка, чулки, еще что-то) для пересылки с оказией в Россию. Вещи эти там не были получены — и похоже на то, что за отсутствием оказии так и не были отправлены по адресу, а просто завалялись в недрах Папоушковского дома. Если эти вещи целы — выручите их, пожалуйста, и пошлите с Вас<илием> Вас<ильевичем>: теперь как раз есть удобный случай послать их в

Россию отсюда, из Парижа. Ну, а коли этот пакет затерялся — тогда уж ничего не поделаешь: судьба.

А еще Людм<ила> Ник<олаевна> кричит мне из соседней комнаты, чтоб я Вас утешил: вместо изменившей Вам Даманской¹¹ (увы! она изменила и мне, хоть я и не посегел...) — у Вас гругая поклонница, куда лучше, прямо — пушкинская Татьяна. На днях была она у нас и публично призналась в своих чувствах к Вам. Делаете вид, что не понимаете кто? А Татьяна Алексеевну Бакунину-Осоргину помните¹²? То-то!

Вспомнил, что в своем письме Вы пишете о каких-то моих воспоминаниях о Белом, напечатанных в «Народн<ом> Освобождении»¹³, Странно, но этих своих воспоминаний я не помню. Максиму Гектеру (знаете такого из «Prager Presse»?)¹⁴ я с год назад или больше послал статью о Белом по поводу его смерти — статья была напечатана в «Slavische Rundschau» (15), и тому же Гектеру послал «Воспоминания о Блоке» — не о них ли идет речь? Узнайте, пожалуйста, у Гектера (позвоните в «Prager Presse») и, если можно, — тоже пусть что-нибудь заплатят.

Обнимаю Вас, привет Елизавете Викторовне. Как только разбогатеет — приедем в Прагу.

Ваш Евг. Зам<ятин>

<Приписка Л. Н. Замятиной>: Примите от меня самый искренний привет — и Елизавета Викт<оровна> и Сергей Порф<ирьевич>. Желаю здоровья, пусть Елиз<авета> В<икторовна> перестанет болеть.

* Е. И. сочиняет, как беллетрист: Париж совсем мне не надоел, наоборот, с каждым годом люблю его больше и больше (Примечание Л. Н. Замятиной — Р. Я.).

¹ В верху листа карандашная приписка адресата: «Е. И. Замятин умер в 1937 г. 10 марта».

² Имеется в виду статья Г. Адамовича «Московские дела». В ней анализировались «борьба с формализмом и натурализмом» и кампания «по наведению порядка в литературном хозяйстве», развернутые в Москве и Ленинграде с начала года. Комментируя, в частности, поведение Б. Пастернака, Н. Асеева, Ю. Олеси, М. Шагинян и др. на совещаниях писателей в Москве и Ленинграде 10–16 марта, обозреватель заключал: «<...> прусские солдаты не были так вышколены, как русские писатели». — ПН. 1936. № 5438. 2 апреля. С. 2.

³ Речь идет о комедии А. Н. Толстого, последовательно менявшей названия и идейные акценты: «Горький цвет» (1917, 1929), «Акила» (1935) и «Мракобесы» (1940). Общее внимание привлекла публикация третьей редакции пьесы. См.: Акила//Молодая гвардия. — М. — 1936. № 1. Автор предварил ее предисловием, в котором назвал пьесу

«пустой и холодной», написанной в то время, когда он «еще не был проникнут марксистской целеустремленностью». По словам драматурга, эти причины побудили его прервать репетиции постановки в МХАТ-2 летом 1935. Как оказалось, решение Толстого забрать пьесу из этого театра хронологически предшествовало его закрытию. Об истории пьесы см.: Толстой А. Полное собрание сочинений. Т. 10. — М. — 1949. С. 676—679.

Сообщая об этой драматургической новинке, обозреватель советской литературной жизни ошибочно дал пьесе Толстого название замятинской пьесы и прокомментировал ее следующим образом: «<...> Некоторые московские писатели и критики довольно резонно спрашивают: «если Толстой так низко оценивает свою пьесу, зачем печатает он ее в одном из распространеннейших советских журналов?» — Г. А <дамович>. Литература в СССР//ПН. Там же. С. 3.

⁴ Об этой поездке см. упоминание в недатированном письме Замятина З. Шаховской. — Шаховская З. Отражения. — М. — 1991. С. 247.

⁵ Речь идет о последней статье из цикла «Письма о русской литературе» — *Lettres russes* (3)//Marianne.- Paris. — 1936. No. 182. 15 Avrii. Автор письма имеет в виду заметку на «Литературной странице» той же эмигрантской газеты: «Замятин поместил в «Марианн» статью о русской литературе. Точнее, о двух книгах, сравнительно недавно вышедших: «Жень Шень» Пришвина и «Всадники» украинского писателя Яновского.

Интересная статья. Есть, правда, неожиданные оценки — вроде, например, исключительно лестного отзыва о шолоховской «Поднятой целине» — но в данном случае у Замятина найдется много единомышленников. Не будем возражать. О вкусах не спорят.

Удивительно в статье Замятина совсем другое. Удивила и поразила одна коротенькая фраза... о Максиме Горьком.

Горький назван: — *Le rope de la litterature sovietique.*

«Поп советской литературы». И под фотографией Горького повторено: «Поп» <...>.» — Сизиф <Адамович Г.> Отклики//ПН. 1936. № 5509. 23 апреля. С. 3. Пассаж об этой редакционной ошибке был включен писателем в русский текст очерка «Максим Горький».

⁶ Здесь: шествие самобичевателей (калька с франц.)

⁷ Речь идет о рассказе «Видение» — *Vendredi.* — Paris. — 1936. No. 29. 22 Mai. P.10. По-русски впервые опубликован в: Мосты. — Мюнхен. — 1962. № 9.

⁸ Сухомлин В. В. (1885—1963) — член ПСР, депутат Учредительного собрания (1917), активный пропагандист парламентаризма в России. См.: Сухомлин В. Всероссийское Учредительное собрание первого созыва. — Нью-Йорк. — б. г. <1937>. В эмиграции — редактор ВР, публицист, переводчик. В 1930-е годы — редактор журнала «Руски Архив», автор исторического исследования «Знаменитые русские процессы» (Paris. Editions Payot. 1937). Ему принадлежит отклик на смерть писателя, данный на выступлении в ходе лекционного турне по США: «<...> Влияние Евгения Ивановича Замятина в современной русской литературе огромно. <...> Его творчество не только блестяще, но прежде всего честно <...>». — Памяти Евгения И. Замятина (письмо из Детройта)//НРС. 1937. № 8824. 1 апреля. С. 3.

⁹ Чешское издание под названием «Vulesepu mnich» было опубликовано Мирославом Германом в 1933 и переиздано в следующем году.

¹⁰ В архиве Постникова хранятся недатированная черновая авторизованная машинопись рассказа «Без выхода», с авторским подзаголовком «Из очерков «Наши за границей», который, по-видимому, и вызвал интерес Замятина. См.: *Постников*. Ед. хр. 29. Кроме того, Постников был автором неопубликованного романа «Беженка» (до 1924), рукопись которого сохранилась. — Там же. Ед. хр. 113.

¹¹ Даманская А. Ф. (1885—1959; псевд. Арсений Мерич, Филипп Август) — литератор, переводчица, публицист. Училась в петербургской консерватории по классу рояля и в драматической школе. С 1906 публиковала стихи, очерки и переводы зарубежных авторов в журналах «Русское богатство», «Современный мир», «Русская мысль», «Образование», «Аполлон» и др. Автор книг: Рассказы. — М. — 1908; Стеклопанная стена. — Пг., 1918; Где-то там. — Пг. 1917; Вода не идет. — Берлин. — 1922; Жены; Радость тихая. — Париж. — 1929 и др. Переводчица произведений Р. Роллана, Ш. де Костера, В. Гюго, Э. Золя, А. Шницлера, Г. Гауптмана, Б. Келлермана, И. Вассермана, Г. Гессе, Г. Уэллса, У. Локка, А. Беннета, Ст. Пшибышевского, К. Тетмайера и др.

Летом 1920 по командировке петербургского университета выехала в Псков для чтения лекций по зарубежной литературе на курсах народных учителей и, воспользовавшись этим, перешла эстонскую границу. Опыт участия в культурной жизни Петрограда был обобщен ею в памфлете. См.: Даманская А. Карточные домики советского строительства. — Берлин. — 1921. В эмиграции сотрудничала в различных русских изданиях, в том числе — в изданиях ПСР. См. об этом ее письма (1924—1938) — *Постников*. Ед. Хр.45. Биографические сведения см. в: Русская книга. — Берлин. — 1921. № 1 (январь). С. 21; Пильский П. А. Ф. Даманская. Юбилейные строки//Сегодня. — Рига. — 1931. № 218. 9 августа. С. 2; Зайцев Б. А. Ф. Даманская (К 25-летию литературной деятельности)//Возрождение. — Париж. — 1931. № 2323. 12 октября. С. 3; Демидов И. А. Ф. Даманская. 25-летие литературной деятельности//ПН. 1931. № 3865. 22 октября. С. 3; Адамович Г. Литературная неделя: А. Ф. Даманская (К 25-летию ее литературной деятельности)//Иллюстрированная Россия. — Париж. — 1931. № 46. 21 ноября. С. 16. Материалы к биографии см. также в ее письмах к: А. А. Боровому (1910-е годы) — РГАЛИ. Ф.1023; М. А. Осоргину (1921—1939) — Там же. Ф. 122; А. А. Яблоновскому (1924) — Там же. Ф.1687; А. П. Бурову (1930—1939) — Там же. Ф.2274; В. А. Ирецкому (1936) — Там же. Ф.2227. См. также воспоминания: Даманская А. На экране моей памяти//Новый журнал. Нью-Йорк. — 1996. Кн. 201, 202; Лица. 7. М.; СПб., 1996.

«Изменой» Замятин, вероятно, в шутку назвал длительную паузу в переписке писательницы с друзьями. Не исключено и то, что семантически его отзыв был ориентирован на идеологическую коллизию — сотрудничество писательницы в «чужих» для адресата писателя изданиях («Речь», ПН, «Возрождение», «Сегодня», НРС и др.). На это же, по-видимому, указывает и заглавное прозвище «Травиата» (см. приписку Л. Н. Замятиной к письму 5).

Знакомство Даманской с Замятиным относится к осени 1917. Первоначально оно было обусловлено лишь специфическими условиями общественно-литературной жизни Петрограда (см. письмо Замятина от 31 марта 1919, обсуждающее возможность издания сборника ее рассказов — РГАЛИ. Ф.1384. Оп.1. Ед. хр. 151), но довольно скоро эти отношения приобрели дружеский характер. См. ее мемуарные публикации: Даманская А. Дом Искусств//ВР. 1921. № 104. 16 января. С. 3—5; Арсений Мерич <Даманская А.> Встречи с Е. И. Замятиным//Сегодня. — Рига. — 1937. № 86. 28 марта. С. 6. См. также письмо Замятина к брюссельской корреспондентке с упоминанием писательницы (1934) — Шаховская З. Ук. Соч. С. 246. Из эмиграции Даманская следила за творчеством Замятина, достаточно регулярно отзываясь на него в печати. См.: Евгений Иванович Замятин// Русская книга. 1921. № 3 (март). С.18—19; «Огни святого Доминика» (новая книга Е. И. Замятина)//ВР. 1921. № 353. 19 августа. С.54; Глаза //Новая Русская книга. 1922. № 3 (март). С. 10—11; Современные записки (кн.12)//ГР. 1922. № 1079. 8 октября. С. 7 (рец. на рассказ «Детская»); «Общество почетных звонарей»//Д. № 821. 8 октября. С. 4 (рец. на постановку пьесы в рижском театре Русской Драмы) и др. При этом ее оценка романа «Мы» была весьма сдержанной: «<...> Задачу свою он выполнил и дал повесть занятную, забавную — но и только». — ПН. 1929. 19 сентября. Цит. по газетной вырезке — РГАЛИ. Ф. 2481. Оп. 1. Ед. Хр. 81. Л. 82—85. Отметим, что этот отзыв сопровождал французский перевод романа, а не его публикацию в ВР, как на это указано в комментарии Е. Барабанова. См.: Замятин Е. Сочинения.. М. 1988. С. 529.

Литераторов связывала длительная, но нерегулярная переписка, о чем Даманская упоминала и в письмах Постникову: «<...> Евг<ений> Ив<анович> уже месяцев 7-8 не пишет мне. Не понимаю, в чем дело <...>» (письмо от 7 января 1927). — Постников. Ед. хр. 45. Л. 24. Судя по всему, отрывок из письма Замятина был процитирован ею в одном из публицистических выступлений. См.: Арсений Мерич. «Внутренние эмигранты»//Д. 1925. № 845. 5 ноября. С. 2. Письма Замятина к Даманской, относящиеся к более позднему периоду, см. в: VA. Damanskaia Collection.

Писательница навещала Замятина в его последние дни и была в числе литераторов, присутствовавших на похоронах писателя. Ей принадлежит, пожалуй, самый эмоциональный печатный отклик на смерть писателя: «<...> Е. И. Замятин, по мнению врачей, умер от осложнившейся в последние дни гриппом, грудной жабы. В действительности он умер от тоски, от духовного одиночества, от того, что не нашел в эмиграции того, на что, вероятно, рассчитывал, расставаясь пять лет тому назад с Россией: не нашел аудитории, не мог войти в общение с читателями, которые несомненно нашлись бы у него, если бы нашлась для него трибуна, с которой он мог бы обращаться к ним. <...> Большой писатель, создавший в России, в первые годы большевизма <...> литературную школу, автор десятка книг, которым при всех политических режимах — сужден ее долгий век <...>. Но неизмеримо значительнее духовное наследство его, не закрепленное в вещественных, темных знаках: память о литературном подвижничестве, о долге внимания к литературным товарищам, о литературной

честности, об исключительной нравственной опрятности... Но эти черты, кроме многих его, оставшихся в России учеников, литературных друзей, могли оценить вне России лишь очень немногие. <...> Трудно было освоиться с мыслью, глядя на четкое, с закрытыми глазами лицо, на котором застыла его тонкая, чуть-чуть насмешливая улыбка, что это лицо мертвого уже Евгения Ивановича. И вряд ли дважды в жизни можно так горько плакать, как плакали вчера перед покрытым цветами Е. И. Замятиным его друзья, его любившие, знавшие ему цену. Друзья, которые не забудут его никогда.» — Даманская А. Смерть Е. И. Замятина (письмо из Парижа) //Сегодня. 1937. № 73. 14 марта. С. 2. Перепеч. в: НРС. 1937. № 8818. 26 марта. С. 2.. См. также ее реч. на издание книги «Лица»: Даманская А. Посмертная книга//Русские новости. — Париж. — 1955. № 529. 22 июля. С. 4.

¹² Бакунина-Осоргина Т. А. (1904–1995) — вторая жена М. Осоргина. О ее популярности среди обитателей «русской» Праги свидетельствует отзыв в недатированном (1933?) письме Постникова ее мужу: «<...> Передайте мой привет Татьяне Алексеевне, которую все в Праге вспоминают с восторгом. <...>». — Постников. Ед. хр. 68. Л. 5 об.

¹³ Статья была опубликована в пражском журнале «Narodní osvobození» (1936). — Shane. P. 248.

¹⁴ Гектер М. — литературный редактор газеты, переводчик Замятина на немецкий язык. См. его публикацию рассказа «Десятиминутная драма» в: Prager Presse. 1928. 15 Juli. P. 2.

¹⁵ Slavische Rundschau. 1934. Band 6. No. 2.

11.

<Париж-Прага> 22-VI-<19>37

Дорогие Елизавета Викторовна и Сергей Порфирьевич, прошло уже более 3-х месяцев со смерти Евгения Ив<ановича>, но я до сих пор не могу прийти в себя от такого ужаса, от такого несчастья. Я совершенно раздавлена, нахожусь в такой депрессии, раны мои еще обнажены и я не могу спокойно думать и писать об Е<вгении> Ив<ановиче>, о его болезни, последних днях. Говорить о таких вещах гораздо легче и, м<ожет> б<ыть>, Вы все же соберетесь в Париж на выставку, как писали.

У меня должны быть скоро фотографии Е<вгения> И<вановича> — очень похожие, и, конечно, я Вам pošлю¹. От Надежды Филар<етовны> я ничего не получала — ни письма, ни статьи. Пожалуйста, pošлите мне все, что было напечатано (за это время) об Е<вгении> И<вановиче> в Праге, в частности, фельетон Наг<ежды> Фил<аретовны>². Она не приедет в Париж? Хотелось бы тогда повидаться с нею. Напишите мне об этом.

У меня к Вам большая просьба, дорогой Сергей Порфир<ьевич>. Помимо сборника памяти Е<вгения> И<ванови-

ча», в кот<ором> он должен быть представлен таким, как им он был в своей жизни и в своем творчестве, я хотела бы издать сборник его статей и книгу ненапечатан<ных> еще по-русски вещей.

Из статей я не нашла в архиве: «Я боюсь» («Дом искусства», 1, 1920)³; «Рай» («Д<ом> Ис<кусств>», 2, 1922) и «Грядущая Россия»; «Серапионовы братья» («Летопись Дома Литераторов», 1922)⁴; «Скифы ли?» («Записки мечтателей?»)⁵, «10 августа 1921 г.» («Зап<иски> мечтателей», 1921 г.)⁶. И потом я не нашла письма в редакцию «Литературной газеты» (в октябре 1929 года)⁷, в кот<ором> говорится о выходе из Союза Писателей в связи с травлей Е<вгения> И<вановича> после опубликования «Мы» в «Воле России». Имеются ли в вашем архиве вышеупомянутые издания? Если да — то нельзя ли получить копии со статей Е<вгения> И<вановича> в них? Они небольшие и переписка не дорого бы обошлась, я думаю⁸.

Еще одна просьба. Уезжая из Парижа, Василий Вас<ильевич>⁹ взял письмо Е<вгения> И<вановича> для его сестры (в России) с тем, чтобы его с дипломатич<еской> почтой переслать в Москву, а там, наклеив марку, — письмо пошло бы по назначению. Письмо это не получено сестрой Е<вгения> И<вановича>. Если письмо не отправлено и не затеряно, — возьмите его, пожалуйста, от Папоушковых или от Вас<илия> Вас<ильевича> и пошлите мне. У меня есть возможность переслать его через верные руки.

Я буду в Париже во всяком случае до 15 июля, 14, rue Raffet, Paris, 16e.

Что и как потом — не знаю, нет никаких планов, желаний, нет сил... Но эта квартира мне просто дорого, хотя уезжать из нее — великая печаль.

Напишите. Так была бы рада увидеться с Вами.

Обнимаю Вас.

Ваша Л. З <амятина>.¹⁰

¹ Фотографии Замятина в архиве Постникова отсутствуют.

² Судя по всему, обещанный фельетон Н. Ф. Мельниковой-Папоушковой так и не появился в печати. Во всяком случае, материалы ее личного архива не содержат на это никаких указаний.

³ Номер журнала вышел в январе 1921.

⁴ Статья опубликована в: Литературные записки. — Пг. 1922. № 1 (май).

⁵ Статья опубликована в альманахе «Мысль» в мае 1918. См. прим. 3 к письму 1.

⁶ Под названием «Кончина А. А. Блока» опубликовано в указанном журнале: 1921. № 4 (август).

⁷ Письмо в редакцию//Литературная газета. — М. — 1929. № 25. 7 октября. С. 4. Перепеч. в: ВР. 1929. № 10/11. С. 190—192.

⁸ В архиве Постникова сохранилась машинописная копия статьи «О литературе, революции и энтропии», предназначавшаяся, вероятно, для вдовы писателя. — *Постников*. Ед. хр. 111.

⁹ В. В. Сухомлин.

¹⁰ Психологическое состояние вдовы писателя в первые месяцы после его кончины вызывало оправданную тревогу друзей и обсуждалось в письмах других парижских корреспондентов Постникова. Так, Т. А. Бакунина-Осоргина сообщала ему: «<...> Л. Н. Замятина сказала мне, что Вы писали ей на адрес Мих<аила> Анд<еевича> (Осоргина — Р. Я.). Письма этого мы не получали. Думаю, что у Вас неправильный адрес. Во избежание следующих недоразумений прошу его проверить <...>» (письмо от 29 апреля 1937)

«<...> Людм<илу> Ник<олаевну> видала на прошлой неделе. Первый раз <она> была в более приличном состоянии, хотя перед этим, говорит, наглоталась разных лекарств, чтобы оглушить себя. Пишите ей письма пободрее. Ваше первое письмо ее очень расстроило. Она сейчас совсем неустойчива и каждое ласковое слово ее валит с ног. Я все ей говорю, что она должна взять себя в руки, чтобы привести в порядок самой бумаги Евг<ения> Ив<ановича> и закончить его дела. Это ее заняло бы на некоторое время, а там будет видно. <...>» (письмо от 14 мая 1937). — *Постников*. Ед. хр. 67. Л. 1 и 2 об.

Приложение

С. Постников

Страницы из литературной биографии Е. И. Замятина

Начало литературной биографии Евгения Ивановича Замятина тесно связано с журналом «Заветы», одним из основателей которого был пишущий эти строки. Сам Евгений Иванович в своей коротенькой автобиографии пишет, что серьезно литературную деятельность начал заниматься в 1911 году, когда стал писать свое известное «Уездное». До этого времени, кажется, в 1908 году, в печати появился только небольшой его рассказ, который не вывел Замятина на литературный путь, не увлек его на литературную работу. Почти пятилетний период между этим рассказом и «Уездным» он был занят вопросами кораблестроения и преподавания в Петербургском Политехническом институте.

Наш журнал «Заветы» начал выходить в Петербурге в мае 1912 года. Два редактора, В. С. Миролубов и В. М. Чернов, жили в Италии как эмигранты, а в Петербурге в первые месяцы его издания работал только я один. Потом подошли А. И. Писарев¹, С. Д. Мстиславский и Р. В. Иванов-Разумник. Несмотря на наше безденежье (начали дело, имея деньги только примерно на два номера), такие литературные редак-

тора, как Миролубов² и Иванов-Разумник, смогли привлечь <такие> лучшие беллетристические силы того времени, как Л. Андреев, И. Бунин, М. Горький, А. Ремизов, М. Пришвин, С. Сергеев-Ценский, А. Толстой, В. Шишков, Ив. Шмелев и др. Из «поэтов у нас писали — Блок, А. Белый, Сологуб, Гумилев, Ахматова, Клюев, О. Мандельштам, Пяст, Балтрушайтис и др. Но редакция не увлекалась «именами» тем более, что и с материальной стороны мы не выдержали бы этих имен (Горький и Андреев, гонорар которых исчислялся в 1000 руб <лей> с листа, дарили нам свои рассказы). Не прельщали редакцию и известные второсортные имена, романами и повестями которых заполнялись другие журналы. Мы хотели создать около редакции, наряду с такими близкими друзьями журнала, уже приобретшими большое имя, как Ремизов, Пришвин, круг новых молодых талантливых писателей. Сначала благодаря Миролубову и потом — Иванову-Разумнику, наш журнал с успехом начал выполнять эту задачу. Несмотря на небольшой сравнительно период издания журнала — двадцать семь месяцев — в нем начали свою литературную работу или завоевали себе имя ряд писателей: Л. Добронравов³, Форш, Тренев, Вольный⁴, Никан<д>ров⁵), Соболев и др. в «Заветах» создали себе имя. Но настоящей нашей гордостью был Е. И. Замятин.

В один прекрасный день, в феврале 1912 года, в нашу маленькую редакцию на Косом переулке пришел сравнительно молодой человек и принес повесть «Уездное». Рукопись, как полагается, зарегистрировали, дали ей номер — чуть ли не 800-й — это за двенадцать месяцев работы редакции, — и попросили автора зайти за отзывом через две недели. Автор был Е. И. Замятин.

Но уже на другой день наш редактор литературного отдела Разумник Васильевич Иванов-Разумник, успевший прочитать рукопись, просил служащих редакции немедленно известить его, как только придет Замятин. Он говорил, что повесть «Уездное» — выдающееся произведение, которое без всяких условий может быть напечатано в ближайшей книжке журнала. Рукопись была послана для прочтения в Италию другому литературному редактору В. С. Миролубову, который также немедленно прислал свой отзыв о повести. Вполне присоединяясь к мнению Иванова-Разумника, Миролубов просил автора переделать самую последнюю фразу повести.

Вскоре Замятин вторично явился в редакцию и был обласкан редакцией как самый желанный сотрудник и гость. С тех пор он сделался близким человеком редакции. Повесть «Уездное» была напечатана в майской книге журнала.

Эта повесть сразу создала имя автору. «Заветы» вообще имели хорошую прессу, каждая книжка отмечалась как в ежедневной прессе, так и в других изданиях, но Замятин поставил рекорд. У меня впоследствии собралось до 300 вырезок с упоминанием «Уездного». Как столичная, так и большая провинциальная пресса, сразу выдвинула Е. И. Замятина в первые ряды литературы.

Для нас же, членов редакции журнала, Евгений Иванович сделался не только ценным и желанным сотрудником, но и близким человеком. Другой наш сотрудник, Леон<ид> Мих<айлович> Добронравов, создавший себе имя напечатанием у нас романа «Новая бурса», как-то писал, что «воспоминания о нашей дружбе, о работе в одном журнале, воспоминания о первых успехах и первых неудачах, воспоминания о первых днях писательства так нежны, сильны и ароматны, как первая любовь». Вот такие создались отношения у меня и с Евгением Ивановичем. На столе у меня лежит книга Замятина «Наводнение» с надписью: «Заветному» другу Сергею Порфирьевичу. 2—1—1922» (6). Е<вгений> И<ванович> не был тем человеком, который быстро сходится с людьми и со многими становится другом и приятелем. Но если он становился другом, то был верным и хорошим другом.

Вскоре после напечатания «Уездного», летом 1913 года Е<вгений> И<ванович> уехал по своим корабельным делам на юг России, в Николаев. Оттуда я пол<у>чил несколько писем. Он писал, что работает там по своей части, много «бубнит» на рояле и вместе с тем и<з>вещал, что готовит новую повесть (7). И действительно, мы получили новую повесть «На куличках».

<1937—1938>

¹ Писарев А. И. (наст. фамилия Иванчин; 1846—1916) — народник, народоволец, общественный деятель и литератор. Сотрудничал в журнале «Русское богатство». В 1912—1914 — соредактор журнала «Заветы». См. его мемуары: Хождение в народ. — М.-Л. — 1929.

² Миролюбов В.С. (1860—1939) — литератор, издатель. В 1912—1913 заведовал литературной частью журнала «Заветы»; в 1917 — сотрудник редакции газеты «Воля народа».

³ Добронравов Л. М. (1887—1926) — прозаик, драматург, публицист. С 1918 — в эмиграции (Кишинев, Бухарест, Париж). Биограф. справка: Русские писатели. Т.2. — М. — 1992. С. 142—143. См. о нем мемуарный очерк: Ремизов. А. «Заветы»//Встречи. Петербургский буерак. — Париж. — 1981. С. 256—264.

В архиве Постникова хранятся письма этого забытого писателя, одно из которых содержит по своему примечательный отзыв о творчестве Замятина в контексте современной ему русской беллетристики: «<...>

С интересом я прочел Ваши строки об Евг. Ив. Замятине. Он большой мастер, «Маэстро». Именно мастер, а не художник, ибо душе его никогда не улыбнулось солнце. Однажды, еще в Петрограде, я даже позавидовал ему после «Островитян» («Скифы»). Но понял потом, что это интересно, но не трогает. Однороден ему, в другом плане, И. А. Бунин, но Бунин сделал «Господин из Сан-Франциско» и «Иоанна Рыдальца». Он не боится быть «как все» и носит черный фрак, как все. Но по манере носить фрак все узнают в нем джентльмена. Евгений Ив. боится быть «как все» и надевает поэтому фрак красный или вообще разительного цвета. И цвет ему — «последняя» статья. Может быть, это мое ошибочное мнение, но я за него стою. Евг. Ив. есть изысканный развратник слова, любитель «противоестественностей», иногда карамельно-мармеладных. Вступление его, напр<имер>, к «На куличках» об облезьяне. И это я проверил потом на отношении его к Алекс<ею> Мих<айловичу> (Ремизову — Р. Я.). Замятин мне ясен даже в тех глубинах, какие он мнит непроницаемыми.

Вот кто вырос — Алекс<ей> Толстой. Читали его «Хождение по мукам»? Кроме этого претенциозного названия, украденного, все остальное прекрасно, живет, дышит, есть жизнь, а не фигуры в банках со спиртом.

Читал я из новых — Дроздова. Ситцевое, стираное платье с претензией на шелковое. Мы остановились на «Петербурге» А.Белого, а дальше — стоп! И придется подождать лет двадцать, самое меньшее.

Печально то, что читаешь теперь. Не чувствуешь отблеска проходящего часа, грозного отблеска, святой Зарницы.

Быть может, я не прав. Да и, вероятно, не прав. Читаю я теперь Библию, Достоевского, «Илиаду» — и все остальное рядом с этим тень проходящая.

Много и многое пережил я и передумал в этом городе, в «проклятом» городе Кишиневе <...> (письмо от 18 ноября 1921). — *Постников*. Ед. хр. 47. Л. 1 обор.

⁴ Вольный И. Е. (наст. фамилия Вольнов; 1885–1931) — прозаик, близкий к кругам ПСР, автор «Повести о днях моей жизни», опубликованной в журнале «Заветы» в 1912–1914. Биогр. справка: Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т.1. — М. — 1989. С. 482–483.

⁵ Никандров Н. Н. (наст. фамилия Шевцов; 1878–1964) — прозаик, член ПСР. В 1910–1914 жил в эмиграции.

⁶ Вероятно, описка мемуариста, которую следует считать за 1932. Рассказ «Наводнение» был опубликован в четвертом выпуске альманаха «Земля и фабрика» (М. 1929) и, следовательно, книга могла быть подарена ему автором во время пребывания в Праге.

⁷ Дополнительные нюансы о взаимоотношениях с писателем с редакцией журнала можно обнаружить в его письмах жене. 24 сентября 1913 Замятин писал ей из Николаева: «<...> Вчера получил письмо от очаровательного Сергея Порфирьевича. Пишет: «Мы все опечалены, что Ваш новый рассказ миновал «Заветы» — это о «Непутевом»-то. Прислал 2 рецензии — одна в «Дне» от 9/IX, другая в «Калужском курьере». В «Дне» — фельетон «Барыба», очень интересный. Очевидно, в «Заветах» известие о том, что «Непутевый» попал

не к ним — действует. Серг<ей> Порф<ирьевич> пишет «деньги — 100 руб<лей> (раньше было только 75) — немедленно вышлем, куда прикажете, отписки сегодня высылаю». — Впрочем, отписки еще не получил». — ОР РНБ. Ф. 292. Ед. хр. 6. Л. 44 (Сообщено М. Любимовой).

В процитированном отрывке речь идет об откликах на повесть «Уездное»: Р. Григорьев (Р. Г. Крахмальников): «Барыба»//День. — СПб. — 1913. 9 сентября; А. С. «Света! Больше света!»//Калужский курьер. 1913. 14 сентября.

Рассказ «Непутевый» опубликован в: Ежемесячный журнал. — СПб. — 1914. № 1.

Публикация и комментарий Р. Янгирова

Нелли. Шаржи на С. Постникова, М. Слонима, В. Сухомлина из альбома «Эсеры за границей» — ВР. 1924. № 1. С. 218 — 220.



С. Постников



М. СЛОНИМ



В. Сухомлин

Материалы раздела отредактированы и подготовлены к печати при участии Т. А. Тимковской.

ПО СТРАНИЦАМ ГАЗЕТ

Земля Нижегородская. 1996. 3 февраля. А. Крылов в статье «Храм Пушкиных» рассказывает о восстановлении храма Пушкиных в Большом Болдине и о музее поэта.

Тверские ведомости. 1996. № 7. Опубликована статья без подписи «Писатели о великом сатирике». В начале тридцатых годов готовился к печати очередной том серии «Литературное наследство», посвященный М. Е. Салтыкову-Щедрину. При подготовке у составителей возникла мысль опубликовать при томе анкету — «Писатели о Щедринах». Но эта практически собранная анкета так и не была опубликована. Особенно интересна история стихотворения Игоря Северянина, которую мы здесь и приводим: «...Иная судьба у стихотворения Игоря Северянина «Салтыков-Щедрин». Он передал это стихотворение для «Литературного наследства» через Федора Федоровича Раскольниковца, известного дипломата и писателя, при их встрече в Таллине, где жил тогда Северянин и проездом оказался Раскольников.

И. В. Северянин, большой почитатель Щедрина, выразил желание участвовать в анкету «Литературного наследия» стихотворением, написанным в год столетия со дня рождения М. Е. Салтыкова-Щедрина. Текст стихотворения любезно предоставлен Тверским музеем М. Е. Салтыкова-Щедрина и публикуется впервые.

Игорь Северянин

Не жутко ли, — среди губернских дур
 И дураков, туземцев Пошехонья,
 Застывших в вечной стадии просонья,
 Живуч неумертвимый помпадур?
 Неблагозвучьем звучен помпадур,
 Чей голос, сотрясая беззаконье,
 Вещал стране бесплодье, похоронье,
 Чей смех тяжел, язвителен и хмур.
 Гниет, смердит от движущихся трупов
 Неразрушимый вечно город Глупов —
 Прорусенный, повсюдный, озорной,
 Иудушки из каждой лезут щели.
 Страну одолевают. Одолели.
 И нет надежд. И где удел иной?»
 1926 г.

Орловская правда. 1995. 11 марта. П. Смоктий в статье «Писатель-барин» рассказывает о Валерии Николаевиче Лясковском. «Он родился в Москве 4(16) февраля 1858 года в семье профессора Московского университета. Интеллигентность семьи сказалась на творчестве поэта — он знал четыре языка, на английском и итальянском писал стихи. Окончив университет, будущий писатель решил перебраться в Орел, где купил имение братьев Киреевских вместе с архивом философа и поэта и их библиотекой. На основании этих материалов были написаны книги «Алексей Степанович Хомяков, его жизнь и сочинения» (1897) и «Братья Киреевские. Жизнь и труды их» (1899). До революции Лясковский активно принимал участие в земском управлении. Художественные произведения и статьи по краеведению он писал в свободное от службы время. Революция переменяла жизнь Лясковского. Он перебрался лесоводом в совхоз, открытый в его же собственном имении. Архив, в том числе и рукописи своих статей, Лясковский подарил в 1930 году Государственному Литературному музею в Москве. В 1937 году ученый и писатель был арестован, и хотя достаточных доказательств для осуждения против него найдено не было, приговор о расстреле был вынесен и приведен в исполнение 14 января 1938 года. Место захоронения Валерия Николаевича Лясковского неизвестно. Реабилитирован писатель и общественный деятель был в 1990 году».

Слово (Одесса). 1996. 24 мая. В. Гридин в статье «Поэт в одесском интерьере» рассказывает о посещениях Одессы Н. Гумилевым и о праздновании в Одессе юбилея поэта.

Тверские ведомости. 1996. № 39. Опубликована статья В. Смирнова «Бежецкие досуги Николая Гумилева» о жизни поэта в усадьбе под Бежецком.

Октябрь (Таруса). 1995. 3 августа. В статье С. Павлютиной «Мой первенец светлый и страшный» приводятся свидетельства современников о жизни в Тарусе дочери М. И. Цветаевой Ариадны Сергеевны Эфрон, обнародованные на памятном заседании в доме-музее семьи Цветаевых. «Рассказывает тарусянка Татьяна Владимировна Щербакова: «Все говорили: вот приехала дочка Марины Цветаевой с необыкновенными глазами... Она стояла под рябиной и по тому, как она стояла и молчала, было видно ее погружение в Тарусу — детство ее матери...». Татьяне Владимировне Щербаковой лучше, чем кому-либо, открылся духовный мир ее соседки и приятельницы Ариадны Сергеевны Эфрон. Она помнит, как та сказала: «Татьяна, пойдете на рынок. Я хочу послушать, как разговаривают тарусские женщины». В парке наткнулись на каменное ухо, отколовшееся от памятника «отцу всех народов». Этот памятник Сталину стоял в центре парка. И глядя на лежавшее ухо, Ариадна горько пошутила: «Недреманное ухо». Юмор бил фонтаном. Сколько смешного рассказала Ариадна о своей ссылке в Туруханск! Может, юмор и помог ей выжить?»

«Соседская жизнь позволяла многое приоткрыть: как она работала, как она торопилась, свет в окне — до рассвета. Расшифровывала Маринины рукописи, ведь мать торопилась, писала сокращенно, всего по несколько букв... Живя у своих теток, она спала на сундуках, где лежали рукописи Марины, про которые сказано: «Оплакать это нельзя, это должны знать остальные...». Союз писателей ни о чем тогда не заботился. А. С. Эфрон ходила к Паустовскому писать письмо — ходатайство о создании дома-музея Цветаевых. Просила деньги — 10 тысяч рублей... Тяготило ее и то, что часто приходили пионеры и возлагали к воротам венки и цветы. Просила: «Татьяна, уберите, пожалуйста, ведь я — живая!»

...Тарусский доктор Левицкий диагностировал как врач и сказал как человек — с большой сердечной мукой: «Здесь

инфаркт, да не один!» Последние слова Ариадны Сергеевны: «Не успеете, — сделала маленькую паузу, — не успели...».

На памятном камне (замысел и исполнение скульптора П. И. Бондаренко) надпись: «Дочь Марины Цветаевой и Сергея Эфрона, погибших в 1941 году».

«...Почему такая надпись на камне? Ведь никто не знает ни могилы Сергея Эфрона, ни могилы Марины Цветаевой. И здесь, у этого камня, под которым покоится прах Ариадны — дочери Марины Цветаевой и Сергея Эфрона — можно поклониться и им, сюда принести цветы».

Слово (Одесса). 1996. 22 марта. В. Максименко в статье «В мученьях найденное слово» рассказывает о поэте русского зарубежья Юрии Бунчике (происходящем из Одессы), и его взаимоотношениях с дочерью М. Цветаевой — Анастасией. Приводятся отрывки из их переписки.

Эхо Литвы. 1996. 27 марта. С. Филипчик подготовила в 175-летию со дня рождения ректора Вильнюсского университета Марьяна Здзеховского обзор его архива, хранящегося в библиотеке университета. В разделе «Научная деятельность» отражено многообразие интересов М. Здзеховского-ученого: германистика, славистика, компаративистика. Из произведений в области славистики можно выделить: «Mesjanisce i slowianofile» (1888), «Wplywy gosyiske na dusze polska» и др. Много работ и по русской литературе: «Былины о Добрыне Никитиче. Исследования о первоначальном их виде», «Древнерусская литература как литературный памятник». Не менее интересен раздел «Переписка». М. Здзеховский поддерживал отношения со многими деятелями литературы, учеными, духовными лицами: Д. Мережковским, Н. Бердяевым, Л. Толстым, митр. Андреем, арх. Феодосием, сохранился также текст открытого письма ученого к М. Горькому.

Губерния (Владимир). 1996. 29 февраля. Продолжается публикация Биографического словаря «Славные имена нашего края». В настоящем случае это справка о поэте Павле Петровиче Бульгине (23 (14) февраля 1896, д. Михайловская Гороховецкого у. Владимир. губ. — 7 февраля 1936, Асуньсьен, Парагвай). Сын писателя Петра Павловича Бульгина (1858 — 1915). После окончания 6-ти классов Владимир. губ. гимназии (1914) поступил в Александровское военное училище в Москве. Служил в лейб-гв. Петербургском полку. В декабре 1917

уехал в Новочеркасск, где вступил в Добровольческую армию; участвовал в 1-ом Кубанском походе. В ноябре 1918 в Екатеринбурге вел вместе со следователем Н. А. Соколовым расследование обстоятельств расстрела царской семьи. С 1920 — в эмиграции, жил в Белграде, Берлине, Париже. В 1925 — 1934 служил в Абиссинии инструктором в армии Негуса, заведующим правительственной кофейной плантацией. В 1934 уехал в Парагвай, где занимался организацией выделения земли для русских колонистов-старообрядцев. Известны 2 поэтических сборника: «Град Китеж» (Берлин, 1922), «Янтари» (Рига, 1937). В 1930 на конкурсе русских зарубежных поэтов получил первую премию. Автор книги: «Воспоминания о работе со следователем Соколовым» (Милан, 1935).

Утро России (Владивосток). 1996. 16 мая. Борис Дьяченко в статье «На крестном пути» рассказывает о скончавшейся 5 апреля сего года уроженке Владивостока, поэтессе русского зарубежья Виктории Юрьевне Янковской. «Она родилась в богатой и известной на Дальнем Востоке семье. Получила неплохое образование. С детства говорила на нескольких языках — как знала, что они все ей понадобятся. Но так и не стала изнеженной аристократкой, хотя дед ее вел свой род прямоком от крестоносцев. Ибо Виктория была дочерью и внучкой охотников. И в двенадцать лет, когда девочка едва успела расстаться с куклами, сменила «монте-кристо» на свой личный, вполне «взрослый» винчестер. Владела им не хуже окружающих ее мужчин. Не уступала им и характером.

Ей было тринадцать, когда туманным утром 1922 года ушла ее семья на своем катере из России, из милого сердцу Сидеми, в Корею. Это стало началом ее кругосветного крестного пути». Далее автор называет те места, где довелось жить В. Янковской: Харбин, Чили, США. «Янковская начала печататься в четырнадцать лет. Печаталась в Корее, Китае, Чили, Соединенных Штатах <...>. В 1993 году за ее небогатые деньги мизерным тиражом в 500 экземпляров все же вышел во Владивостоке ее сборник — радость для нее нежданная».

Слово (Одесса). 1996. 22 марта. Маргарита Жаркова в статье «Бог сохраняет все...» вспоминает об И. А. Бродском. «Иосиф Бродский писал:

Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в провинции у моря...

Он имел в виду не только Ялту, которую очень любил, где часто бывавл и которой посвятил много стихов, но и Одессу. О каких-то строфах я спросила у Иосифа: «Это об Одессе?» На что он ответил: «Да, и о Ялте тоже...». В Одессе он бывал несколько раз, дважды довольно долго. Один из его приездов был в духе «стеба» шестидесятников. Леня Мак — одесский поэт, сценарист, работавший тогда на киностудии, решил (!), что на роль первого секретаря горкома партии периода обороны Одессы Гуревича подходит именно Иосиф Бродский! И внешне, мол, и по принадлежности к «подполью», и «по жизни» его героической, и, наконец, по совместной 5-й графе. И Леня вызвал Иосифа на пробные съемки. Его даже поместили в гостиницу моряков, что на проспекте Шевченко, но потом выгнали оттуда, т. к. естественно, не утвердили на такую (!) ответственную роль человека, отсидевшего в лагере (справки у нас находятся мгновенно).

Мы познакомились у Лени на кухне, где на прищепках висели ленты стихов. Леня постоянно подходил к ним с нахмуренным челом и что-то исправлял. <...> Иосиф пил кофе, всегда пил кофе — улыбчивый, нервно оживленный, много рассказывал о себе, об андеграунде Питера, и много спрашивал обо всем. Меня стал как-то слишком подробно спрашивать, из какой я семьи, каковы мои корни, почему я учусь на «художника», Пока я, смеясь, не поинтересовалась, — вправду ли он ученик Ахматовой, а не последователь Достоевского, с таким «копанием» человеческих судеб? Он, отшучиваясь, сказал: «Во-первых, говорят, я похож на Мандельштама — мнительный и подозрительный, а во-вторых, — у меня есть цикл стихов — портреты моих одноклассников и интересных знакомых, целая галерея — я вам прочту».

Потом, уже в Питере, он сказал, что в первый момент его поразило мое внешнее сходство и повадки с его женой Мариной, она — тоже художник и он искал наши родственные связи. Описать внешность Иосифа, его манеры, поведение — сложно: все было неуловимо, противоречиво, эфемерно — он менялся мгновенно, был очень разным. По-моему, он никогда не был похож на свои фотографии. Всегда в его внешности было что-то такое, что никак не попадало на фотопленку <...>.

Когда я приехала в Питер, Иосиф щедро знакомил меня с самыми разными людьми. У него дома, на Литейном, я была дважды, в знаменитом доме, где жили Мережковский и Гиппиус. Его комната была разгорожена шкафами на как бы

прихожую, где на электроплите варили кофе, и собственно комнату с большим письменным столом. Комната была одна из анфиладных, и обе двери были превращены в стеллажи с книгами.

<...> Позже, в Америке, меня удивило внутреннее сходство нью-йоркской квартиры Иосифа с питерской. Сам Бродский, насколько в Одессе в 30 лет он выглядел моложе, настолько в 50 в Нью-Йорке — намного старше. И ощущение поэтического в нем самом было иное — больше экзистенции, философии, заботы о «мастерстве». Но, как прежде, ни слова о бытовых делах, инфарктах, деньгах...

*Сост. М. А. Луковская
С.-Петербург*

RUSSIAN STUDIES

ЕЖЕКВАРТАЛЬНИК РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ И КУЛЬТУРЫ

РОССИЯ, С.-ПЕТЕРБУРГ, 197198, а/я 290

Тел.: (812) 583 5256, (812) 233 1829

Зарубежную подписку осуществляет фирма:

Kubon & Sagner Heßstr. 39/41,
80798, München, Germany

Цена одного номера

для частных лиц — 12 US\$

для учреждений — 15 US\$

Стоимость годовой подписки

для частных лиц — 40 US\$

для учреждений — 50 US\$

Художник Д. Шубин

Корректоры Б. М. Хаимский и О.Н. Стафеева

Художественный редактор В. Бахтин

Технический редактор К. К. Быстров

Зав. производством С. Н. Скверский

ЛР № 062679 от 2.06.93.

Гуманитарное агенство «Академический проект»

Сдано в набор 21.12.96. Подписано в печать 5.02.97.

Формат 84 × 108 1/2. Гарнитура «Тип Таймс».

Тираж 1000 экз. Зак №34

Отпечатано в типографии
рекламно-издательской фирмы «ИНТЕГРАФ».

Телефоны: (812) 183-63-37; 183-60-95.



B

