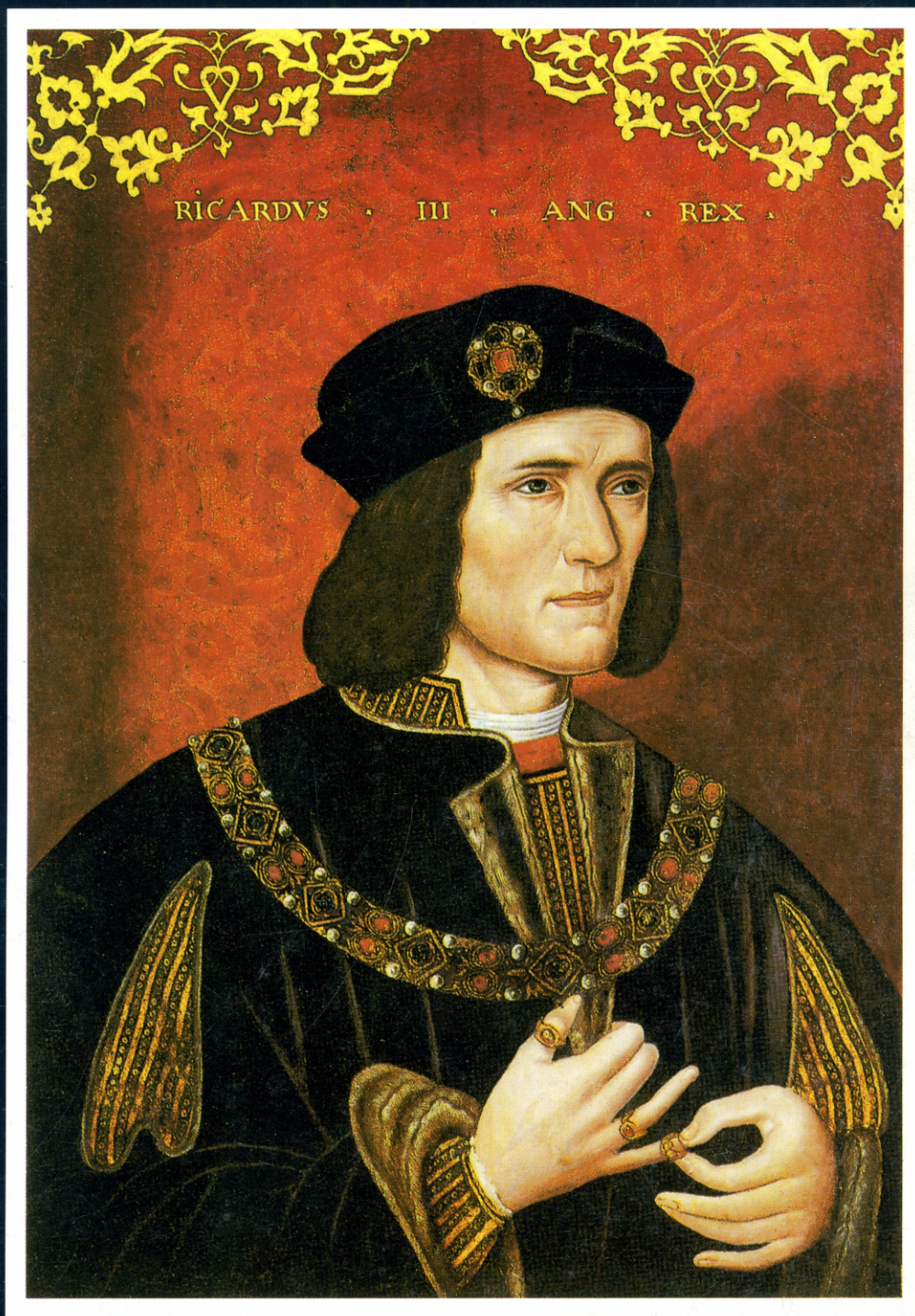


LETTRE

№ 14
2001

INTERNATIONALE



К. Бальмонт «Англь» ■ Г. Померанц «Загадочная английская душа» ■ А. Кустарев «Честертон и Россия» ■ А. Блюм «Оруэлл и русская цензура» ■ Т. Берг «Ричард III»

Международный журнал

ВСЕМИРНОЕ СЛОВО

Главные редакторы:
ЕЛЕНА ЧИЖОВА
АНТОНИН ЛИМ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
Международный журнал
«ВСЕМИРНОЕ СЛОВО»

191011, Санкт-Петербург,
наб. реки Фонтанки, 23
телефон/факс: 310-27-24
e-mail: vozgreen@medport.ru

РЕДКОЛЛЕГИЯ:

КОНСТАНТИН АЗАДОВСКИЙ
ЕВГЕНИЙ АНИСИМОВ
ЕЛЕНА БАЕВСКАЯ
БОРИС БЕССОНОВ
ВАСИЛЬ БЫКОВ
ДАНИИЛ ГРАНИН
БОРИС ДЕНИСОВСКИЙ
АЛЕКСАНДР ДОНДЕ
НИНА КАТЕРЛИ
АЛЕКСАНДР КУШНЕР
АЛЕКСАНДР МЕЛИХОВ
БЕНЕДИКТ САРНОВ
НИНА СНЕТКОВА
МИХАИЛ ЯСНОВ

Представители «Всемирного слова»:

в Риме — РИТА ДЖУЛИАНИ
в Берлине — БИРГИТ МЕНЦЕЛЬ
в Будапеште — ЛАСЛО ХАЛЛЕР,
ЧАБА ХАЙДУ
в Хельсинки — ЛЙЙСА БЮКЛИНГ

Сотрудники Петербургского издания:

Леонид Левинский —
ответственный секретарь
Наталья Русецкая —
редактор
Галина Лашцова —
художественный редактор
Вера Степанова — корректор
Юрий Коробченко —
директор издательства
Борис Денисовский —
оформление обложки

Учредитель —
Общество «Всемирное слово»

Издатель —
Петербургская редакция журнала

Редакция благодарит
Катю Филипс — Директора
издательского отдела эрмитажного
фонда развития (Лондон) — за помощь
в подготовке номера

На первой странице обложки:
Ричард III, 1452—1485.
Неизвестный художник

СОДЕРЖАНИЕ

Григорий Померанц. **Загадочная
английская душа**..... 1

МИФЫ И АНТИМИФЫ

Константин Азадовский. **Бальмонт и
«Англы»**..... 5
Константин Бальмонт. **Англы. Публикации
и прилечения К. Азадовского**..... 8
У.Б.Иейтс. **Стихотворения**..... 10
Александр Кустарев. **Оруэлл — эссеист**... 11
Джордж Оруэлл. **Границы искусства и
пропаганды**..... 14
Джордж Оруэлл. **Толстой и Шекспир**... 16
Стив Николсон. **Театральная цензура
в свободной стране**..... 18
Роберт Конквест. **В память.**
Стихотворение..... 21
Александр Кустарев. **Честертон.**
Портреты в профиль..... 22
У.Б.Иейтс. **Стихотворения**..... 29
Мария Каменкович. **Троянский конь**..... 30

ПУШКИН И АНГЛИЯ

Леонид Блохин. **Великий европеец**..... 38
Александр Долинин. **Пушкин и Англия**.. 44

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В РОССИИ

Галина Усова. **Татьяна Григорьевна
Гнедич. Штрихи к портрету**..... 52
Нина Дьяконова. **Олдос Хаксли в России**
Джордж Гордон Байрон. **Стихотворения** 62
Арлен Блом. **Играем Оруэлла. Цензурная
судьба английского писателя в России**..... 63
Зиновий Зинник. **Драгомавы нашего
времени**..... 67

РУССКИЕ В АНГЛИИ

Светлана Патугина. **«Агент русского
правительства» (Ольга Алексеевна
Новикова)**..... 75
Ольга Новикова. **Призрак нигилизма.
Из воспоминаний**..... 79
Александр Кустарев. **Русский консерва-
тор на Западе**..... 82
Александр Кустарев. **Диалог глухих:
Уильям Томас Стэд в России —
сентябрь 1905 г.**..... 83
У.Х.Оден. **Железная дорога.**
Стихотворение..... 90

ALTER EGO

Татьяна Каратеева. **«Where past and
future are gathered...»**
*«Поэма без героя» Ах.Шатовой и «Четыре
квартиры» Э.Юта*..... 91
У.Б.Иейтс. **Моя работа стала ремеслом.**
Стихотворение..... 94
Григорий Кружков. **Мифотворцы:
Иейтс и Вячеслав Иванов**..... 95
Уильям Эмпсон. **Пожилой леда.**
Стихотворение..... 103
Джон Бедджемэн. **Senex. Стихотворение**... 103
Ольга Вороница. **Владимир Набоков и
Льюис Кэрролл, или Гумберт Гум-
берт в Стране чудес**..... 104
Диакон Александр Мусин. **Дневная
поверхность. Английские истоки
древнерусской иконы**..... 111
Галина Усова. **Жила-была старушка**..... 114
**Из сборника «Сказки Магушки
Гусыни».** *Стихотворение*..... 119

СОБЛАЗНЫ РУССКОГО КОММУНИЗМА

Матвей Китов. **У истоков российского
диссидентства. Об Анатолии
Максимовиче Гольдберге**..... 120
Борис Фрезинский. **Два «английских»
сюжета прошедшего века**..... 124
Мария Карп. **О журналах Encounter и
Survey**..... 130
Анна Шульгат. **«Скверный запах с
Северо-Востока...» Красная опасность,
или Коллизии на английской сцене,
1917—1945**..... 134

ИСТОРИЯ АНГЛИИ

Татьяна Берг. **Ричард III**..... 141
Вильям Шекспир. **Советы**..... 147
Александр Долинин. **Вадим Вацуро и его
последняя книга**..... 148
Вадим Вацуро. **В.А.Жуковский.**
*Фрагмент книги «Готический роман
в России»*..... 149

P.S.

Сергей Степанов. **Играем Шекспира**..... 153

Загадочная английская душа

Григорий ПОМЕРАНЦ

**«Британец и русский отличаются друг
от друга лишь по названию»**

Эрон Хилл. Поэма «Северная звезда». 1718

Англия всегда была загадочной для русского ума. Французы и немцы мелькали на глазах, как гувернеры, учителя танцев, как чиновники остзейского происхождения. У них не было обаяния тайны; и эти житейские встречи заслоняли далекие вершины культуры. Русские охотно повторяли шутку Гейне: порох выдумал Бертольд Шварц; остальные 29.999.999 немцев пороху не выдумали. С англичанами — другое дело. Они оставались редкостью. Но не только в этом дело. Важнее другое обстоятельство: даже самому, побывав в Англии, не удавалось понять, в чем ее принцип.

Русские искали принципы и находили принципы во Франции или Германии. Потом они опровергали эти принципы: французские ради немецких или немецкие ради подновленных французских. Достоевский, в период своей жестокой европофобии, т.е. примерно с 1864 по 1874, отвергал и французов, и немцев. Но англичане и тогда не вызывали в нем ненависти. Герой романа «Игрок», Алексей Иванович, ищет сочувствия у мистера Астлея.

Англичане у Достоевского — странные чужаки, иногда симпатичные, чаще непонятные, требующие разгадки и оставшиеся неразгаданными. Европа в целом представлялась ему (и после 1875 года, т.е. после реабилитации классиков) страной дорогих могил, среди которых бродят измельчавшие потомки. В «Зимних заметках о летних впечатлениях», в самом начале взрыва европофобии, это высказано очень резко. О французах Достоевский пишет раздраженно, полемически, сверху вниз, с совершенной уверенностью, что все про этих людей известно и ждать от них нечего. В Англии тон резко меняется. Тут не могилы, тут жизнь — может быть, угрюмая, но жизнь. Вопреки схеме, Достоевский почувствовал силу, еще не исчерпанную:

«Я был в Лондоне всего восемь дней, и, по крайней мере, наружно, — какими широкими картинами, какими яркими планами, своеобразными, нерегулированными под одну мерку планами оттушевываясь он в моих воспоминаниях. Все так громадно и резко в своей своеобразности. Даже обмануться можно этой своеобразностью. Каждая резкость, каждое противоречие жи-

ваются рядом со своим антитезом и упрямо идут рука об руку, противореча друг другу и, по-видимому, никак не исключая друг друга. Все это, кажется, упорно стоит за себя и живет по-своему и, по-видимому, не мешает друг другу. А между тем и тут та же упорная, глухая и уже застарелая борьба, борьба на смерть всего общезападного личного начала с необходимостью хоть как-нибудь ужиться вместе, хоть как-нибудь составить общину и устроиться в одном муравейнике; хоть в муравейник обратиться, да только устроиться, не поедая друг друга, — не то обращение в антропофаги! В этом отношении, с другой стороны, замечается то же, что и в Париже такое же отчаянное стремление с отчаяньем остановиться на status quo <...>. В Лондоне хоть и так же, но зато какие широкие подавляющие картины! Даже наружно, какая разница с Парижем. Этот день и ночь суетящийся и необъятный, как море, город, визг и вой машин, эти чугунки, проложенные поверх домов (а вскоре и под домами), эта смелость предприимчивости, этот кажущийся беспорядок, который, в сущности, есть буржуазный порядок в высочайшей степени, эта отравленная Темза, этот воздух, пропитанный каменным углем, эти великолепные скверы и парки, эти страшные углы города, как Вайтчапель, с его полуголым, диким и голодным населением. Сити с своими миллионами и всемирной торговлей, кристальный дворец, всемирная выставка... Да, выставка поразительная. Вы чувствуете страшную силу, которая соединила тут всех этих бесчисленных людей, пришедших со всего мира, в едино стадо; вы сознаете исполинскую мысль; вы чувствуете, что тут что-то уже достигнуто, что тут победа, торжество. Вы даже как будто начинаете бояться чего-то. Как бы вы ни были независимы, но вам отчего-то становится страшно. Уж не это ли — достигнутый идеал? — думаете вы; — не конец ли тут? Не это ли уж, и в самом деле, «едино стадо». Не придется ли принять это, и в самом деле, за полную правду и занеметь окончательно? Все это так торжественно, победно и гордо, что вам начинает дух теснить. Вы смотрите на эти сотни тысяч, на эти миллионы людей, покорно текущих сюда со всего

земного шара, — людей, пришедших с одной мыслью, тихо, упорно и молча топлящихся в этом колоссальном дворце, и вы чувствуете, что тут что-то окончательно совершилось, совершилось и закончилось. Это какая-то библейская картина, что-то о Вавилоне, какое-то пророчество из Апокалипсиса, в очию совершающееся. Вы чувствуете, что много надо веко-



Витраж. Евангелие от Луки.
Англия. XII в.

вечного духовного отпора и отрицания, чтобы не поддаться, не подчиниться впечатлению, не поклониться факту и не обоготворить Ваала, то есть не принять существующего за свой идеал...

Достоевский не поклонился факту (об этом сразу же написано в «Подполье»). Но картины Англии — это образ достойного противника. Этот образ не укладывается в общую концепцию «Заметок». В «Заметках», а потом в «Игроке» Европа, отжившая свой век, — прежде всего Франция. Она создала формы европейской культуры, сперва средневековой, католической и рыцарской, а потом цивилизации просвещения. Германия протестует против навязанных ей латинских форм, но ничего положительного не может противопоставить. Каким образом из сознания Достоевского выпал Гете, — не знаю. Создавая схемы, человек пропускает то, что в схему не лезет. Не влезли и другие континентальные нации. Поэтому Достоевскому не важно, что Сальвадор, его счастливый соперник в отношениях с Суловой, был *французским*: «Это только

у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком. Оттого так много форма у них и значит... Оттого так и падки наши барышни до французов, что форма у них так хороша».

Сальвадор (оставшийся за текстом романа) — один из «некоторых других европейцев». За ним не стоит Сервантес или Кальдерон, — хотя Достоевский очень внимательно читал их. Печто вроде общезнающей массовой культуры чудится ему уже в XIX веке, не с американским тавром, как сейчас, а с французским. Европейцы нивелированы французским романом-фельетоном. Культура досталась им только как поза, отработанная в прошлом. Поэтому соперник Алексея Ивановича — не испанец (Сальвадор — случайность); это француз с фамилией де Грие, с отсылкой к шевалье де Грие, выкопавшему шпагой могилу Манон Леско: образ, который и в XX веке увлекал русских девушек:

Зарыта шпагой, не лопатой,
Манон Леско, —

писала молодая Марина Цветаева.

Англия выпала из схемы. Это не статист в европейском спектакле. И это не офранцузенная страна. Задним числом образ Англии в «Заметках» воспринимается как смутная догадка, что роль гегемона в западной цивилизации может перейти к англосаксам.

Достоевский не был культурологом. Сама эта наука в XIX веке еще не сложилась. Только Шпенглер взглянул на Запад как на *одну* из глобальных цивилизаций, наряду с дальневосточной, индийской и мусульманской; только после Шпенглера бросились в глаза особенности европейского единства: то, что Европа — не империя (и не развалины империи, как мир ислама), а хор национальных голосов, концерт наций, где то один, то другой инструмент, один или другой голос солирует, а потом уступает первое место другим. Отдельные факты были известны, но они не сложились в образ кочующего инициативного центра европейского развития.

Умом своим Достоевский воспринимал Европу как своего рода духовную империю с центром в Париже и мятежной тевтонской провинцией. Французы воплощали принцип формы, тевтоны — бунт против формы. Россия, — по «Дневнику писателя», — несет в мир новый

принцип, довольно туманно описанный: под православием, писал Достоевский в одной из глав «Дневника», — «я понимаю идею, не изменяя, однако ему вовсе»; а в романах сталкивались герои, «съеденные» то одной, то другой идеей, и хаотическая натура, жаждающая узды, восклицает: «широк, слишком широк человек, я бы сузил!». То, что можно не втискивать жизнь в принцип и не погружаться в хаос, было английской загадкой. И в картине Лондона, нарисованной Достоевским, чувствуется возможность, на которой мысль писателя не остановилась: возможность Европы без центра в Париже и без власти принципов.

Англия издавна привлекала к себе русских бар устойчивым сочетанием аристократизма и просвещения. То, что там когда-то была революция, не смущало: революция была и сплыла. Англию не лихорадило, как Францию, серией мятежей. Перед глазами был устойчивый и в то же время развивающийся порядок. Любуясь им, заводили английские парки, учреждали английский клуб и недоумевали: как же это у них вышло?

Здесь натиск пламенный,
а там отпор суровый —
Пружины смелые гражданственности
новой...

Просто зависть брала, как эти принципы, которые на континенте вели кровавую борьбу, мирно сочетались друг с другом: аристократизм и свобода, консерватизм и либерализм — и наконец то, что Достоевский не мог не чувствовать, даже не сознавая отчетливо: амальгама христианства с гуманизмом, сложившаяся в новое время, была в Англии устойчивой, тогда как во Франции она распадалась, и католичество сталкивалось с атеизмом.

Томас Мертон, созерцавший английскую цивилизацию изнутри, язвительно писал о христианстве Высокой церкви, с точки зрения которой Христос был распят и воскрес для того, чтобы его пример помогал воспитывать образцовых джентльменов. Но в идеале джентльмена было не только лицемерие. Было чувство меры, чувство равновесия принципов, которое кое-что значит. Если не для вечности, то для истории.

В англомании было что-то комичное, и Достоевский ее пародирует. В романе «Идиот» он передает гротескному персонажу, поручику Келлеру, восхищение церемонной вежливостью, с которой благородный виконт полемизирует с благородным графом в палате лордов. Неза-

долго до этого Келлер обнаруживает очень дурной, карикатурно пошлый литературный вкус. Однако пародия не всегда зачеркивает пародируемое. Иногда она, скорее, подчеркивает его. Во всяком случае, меня эта пародия не смущала, и когда, в полемике с Александром Исаевичем Солженицыным, я пришел к мысли, что *стиль* важнее *предмета* полемики, передо мной вставал английский пример. Я утверждал — и продолжал утверждать! — что сами вопросы, о которых спорили в парламенте XVIII и XIX вв., давно потеряли значение, а стиль дискуссии сохранился, и именно этот стиль — основа устойчивой культуры, то, что труднее всего усвоить. Как вы добились такого безупречно ровного газона? — спрашивает анекдотический русский путешественник. «Подстригайте его двести лет, и у вас тоже получится». Но у России не хватало терпения. Об этом с грустью писал Г.П.Федотов, вспоминая движение сверху вниз английской свободы, начиная с лордов, вырвавших для себя Великую хартию вольностей.

При первой публикации моя мысль о стиле полемики шокировала редакцию «Вестника РДХ». Но волна хамства, хлынувшая после перестройки, убедила многих, что для демократии нужны не только известные учреждения, что свобода — это *стиль* жизни, который нелегко создать.

Продолжу эту мысль еще одним анекдотом, который запомнился мне примерно с 1932 г., со школьных лет: один француз — речь, два француз — дуэль, три француз — адюльтер, много француз — революция; один англичанин — сплин, два англичанина — бокс, три англичанина — парламент, много англичан — цивилизация. Бросается в глаза, что переход от одного француза ко многим довольно логичен: красноречивые и пылкие французы устраивают революцию. Напротив, — как понять переход от сплина и бокса к парламенту и цивилизации? То-то и дело, что трудно. Автор анекдота был, по-видимому, очень умный человек, и он сумел, шутя, выразить свое уважительное удивление пред трудно постижимым. Русская революция подражала французской, гремела словами «комиссар», «террор», «враг народа», и сатирическое изображение французского начала было скрытой сатирой на собственную, русскую, революцию, на общую для всех революционеров веру в простоту решений. Анекдот не давал никакого ответа — *что* делать: но он ставил проблему: как прийти к сво-

боде не от принципа, а от народного характера?

Тютчев писал, что «умом Россию не понять». Действительно, страна, складывавшаяся на перекрестке трех глобальных цивилизаций (Византии, исламизированной степи и Запада), непредсказуема. Какой параллелограмм сил сложится из византийского чина, татарской (и казацкой) дикой воли и европейских прав личности? Какую систему можно создать из трех несовместимых принципов? Элементарная логика здесь не поможет. Но и Англию нельзя втиснуть в логику. В этой стране нет принципа, господствующего над характером. Напротив, есть стихийно сложившийся характер, формирующий практически необходимые принципы, не становящиеся их рабом и не бунтуя против этого рабства. Так и живет образец конституционных монархий без конституции, страна закона и порядка без кодекса.

Александр Сопровский, безвременная кончина которого была большой потерей для русской культуры, написал статью «Грайвиси и соборность». Культура России там мыслится как воплощение принципа соборности, Англии — как воплощение прайвиси. Можно ли подвести русскую культуру под один принцип — вопрос, на который я, скорее всего, отвечу «нет». Но верно, что в России, одновременно с европейским просвещением, со спутниками и атомными электростанциями уживается какое-то архаическое, почти племенное преобладание «Мы» над «Я».

Мое внимание обратил на это норвежский русист П.Н.Воге. Его наблюдения подробно изложены в докладе «Восток-Запад, но где Европа?» на конференции в Осло, 15.11.1999 г.* и вкратце в интервью («Невское время», 31.08.2000): «Если англичанин хочет узнать твое имя, он так и спрашивает: “Твое имя?” Итальянец: “Кем ты зовешься?” По-русски это звучит: “Как *тебя* зовут?” — кто-то зовет, а не ты сам. А когда я впервые услышал фразу: “Мы с Ирой были в кино”, я спросил: “С кем? Кто третий?” Здесь все начинается с коллектива». А в Европе — с личности. Отсюда и прайвиси. Насколько специфично *английское* прайвиси, мне трудно судить: кажется,

если сравнивать не с Россией, а со Швейцарией или Норвегией, уникальность бледнеет. Я бы подчеркнул другое: господство характера во взаимодействии характера и закона.

Россию несколько раз ломали и переделывали во имя разных принципов. Даже в сравнительно вольный Киевский период Добрыня крестил огнем, а Путята — мечом. Дальше —



Рисунок. Данте Габриэль Россетти. 1828—1882 гг.

ломка за ломкой. Москва дыбой и плетью вводила татарские порядки, потом Петр (тем же способом) навязал некоторые европейские нормы. Советские вожди, загоняя в Утопию, ссылались на пример царей-революционеров, и Волошин обобщил это в своем «Северовостоке»:

В комиссарах — дух самодержавья,
Взрывы революции в царях...

При этом принципы осуществлялись только «в принципе». И существование принципов «в принципе» стало привычкой. В том же «Невском времени» Воге вспоминает: «Как-то раз я сидел в московском кафе и спросил: “У вас есть кофе?” Официант ответил: “Да, но сегодня нет”. То есть в принципе кофе есть, но не конкретная чашка. Этот феномен я называю “принципиальным кофе”. Выражение “в принципе, да” встречается у вас очень часто. Оно свидетельствует о том, что идея гораздо важнее, чем материя. План важнее реальной экономики, принципиальный человек — живой человеческой души. А сегодня пришло время “принципиальной демократии”. В докладе 1999 года Воге анализирует и другие примеры, но я думаю, что достаточно этих. Развивая его мысль,

*Русский перевод публикуется в одном из сборников ИНИОН.

можно сказать, что у нас было западное христианство (без знакомства народа с Евангелием), европейское просвещение (без европейского уважения к личности), был (в принципе) и коммунизм...

Напротив, в Англии демократия сложилась как образ жизни до *идеи* демократии; этим она и крепка. Я не думаю, что Черчилль, защищавший демократию от Гитлера, был демократом, скорее аристократом. Во всяком случае, идеологом демократии он не был и дал достаточно скептическое определение ее: «худший образ правления, не считая всех остальных».

В 60-е годы, когда стремительно рушились парламентские системы в Африке, я прочел в одном английском журнале примерно такую фразу: «Мы слишком большое значение придавали своим учреждениям и недостаточное — своему характеру». Когда Набоковы покупали все нужное для дома в английском магазине, это чудачество шло от тоски русского либерала по либеральной шлоти, по чему-то по ту сторону *принципов* либерализма, по ту сторону раблепия пред принципами, по ту сторону господства идеи над живой жизнью.

Россия — не только страна политического деспотизма. Это — страна деспотизма идей. Увлечение марксизмом было во многих континентальных странах, но нигде — до таких Геркулесовых столбов, как в России. И вот что замечательно: в Англии и других англосаксонских странах заблуждение марксизмом было чем-то вроде ветряной оспы сравнительно с черной оспой, поверхностным увлечением интеллектуалов, без соединения марксизма с рабочим движением, без партии нового типа, без ленинского этапа. Английский эмпиризм упорно противился и Гегелю с Шеллингом, и Марксу с Ницше. И то, что презрительно называлось *получил* эмпиризмом, оказалось барьером на пути к оруэлловскому кошмару. Евразия состоялась, Восточная Азия состоялась, только Океания не захотела им уподобиться и удержала весь мир от катастрофы.

В России беспринципность — ругательство. Здесь надо иметь принципы. Этика, потеряв опору на Бога, опирается на принципы. При этом можно вести себя дурно, но главное — не отрицать принципы. Следователен говорил Синявскому: «Лучше бы ты человека убил!» Если бы (предполагая невозможное возможное) был в советское время, в советской литературе писатель, рав-

ный Достоевскому, то его Иван Карамазов сказал бы: «Если принципов нет, то все позволено». Рухнули принципы — и начался беспредел. Воссияла истина, лож назвали ложью, и бандиты, обрадовавшись, принялись упразднить борцов за истину.

В Англии, насколько я это понимаю, свобода совести, свобода в области убеждений ограничена консерватизмом обычаев. Что-то здесь напоминает мне индийское общество, где можно поклоняться любому богу или считать всех богов призраками Майи, но необходимо твердо держаться обычаев своей касты, быть джентльменом своей касты. Возможно, мои представления отстали от жизни, я никогда не был в Англии, но моя тема — образ Англии в русском сознании, и это мой образ.

Преобладание англосаксов в современном мире — известная гарантия глобальной политической стабильности. Один из моих друзей заметил, что стабильность была бы прочнее, если бы центром силы была собственно Англия, с ее опытом мировой политики и довольно высоким средним интеллектуальным уровнем. К сожалению, Соединенные Штаты только отчасти подобны стране, из которой когда-то ухлыл «Майский цветок». Америка сохраняет английский иммунитет к идеям, создавшим тоталитарные государства, но не к идеям вообще. В чем-то она очень легковерна. Духовный вакуум, созданный увяданием протестантизма, заполняет всякая всячина. Соединенные Штаты — питомник самых нелепых увлечений. Правда, эти увлечения уравновешивают друг друга. Кажется, нигде так не распространился, так не захватил сознание фрейдизм. И нигде на Западе не было таких фанатичных сект. Но пока что англосаксонский мир в целом остается ядром Запада, сохраняющего мировой порядок, в целом движущийся к экологической катастрофе.

Этот парадокс требует объяснения, и я постараюсь его дать. Современная цивилизация, созданная — после нескольких неудачных проб — по английскому методу проб и ошибок, вошла в полосу непрерывного и все более разветвленного кризиса. Это ее отличает от всех прежних цивилизаций, которые знали кризисы, но либо погибали, либо преодолевали пороги и переходили к спокойному течению, иногда почти незаметному. Современная цивилизация выходит из кризиса такими средствами, которые создают кризис в новой области. Например, НТР позволила выйти из цикла нарастающих эконо-

мических кризисов и формально опровергла Маркса, мыслившего в экономических терминах. Но скачок развития тут же обострил экологический кризис, демографический кризис, духовный кризис... Правда, система кризисов работает так, что в центре перемен, на Западе, создается непрочная стабильность, а психологическая напряженность, вместе с грязными производствами, выносятся на периферию. Однако то здесь, то там каскад кризисов создает соблазн «скорой помощи», прыжка в утопию без всяких кризисов. Последствия этих прыжков известны, и, слава Богу, что преобладание англосаксов удерживает мир от новых глобальных судорог. Но это не снимает проблемы «медленной помощи», наподобие той, которую христианство оказало Римской империи. И вот здесь, мне кажется, начало конца эпохи. Фукуяма ошибся, история не кончается, но кончается англосаксонская эпоха и, может быть, даже вся западная эпоха. Ей крайне трудно выполнить то, что предложил Честер Милош: заменить призыв «вперед!» призывом «сердца горю!».

Цивилизация Фауста (в литературе) и мистера Домби (в конторе), цивилизация дела, цивилизация прагматиков, в известной мере подобных римским, обречена очередной раз уступить первое место созерцателям и открыть дорогу для духовного роста личности взамен расширения техногенного мира, упершегося в возможности биосферы. К этой задаче англосаксы расположены, по крайней мере, не больше других. Томас Мертон, живший и в Англии, и в Америке, назвал образ жизни своих соотечественников «агрессивно несозерцательным». И хотя отдельные англичане и американцы — пионеры поворота, эти ласточки не делают весны. Развитие может стать полицентричным, или — как это было в прошлом Европы — выдвинется какой-то новый лидер, возможно, среди вестернизированных, не собственно западных стран. Я склонен думать, что англосаксы слишком хорошо обжились в современной цивилизации, чтобы быть инициаторами переоценки ценностей. Скорее, они будут штопать и штопать старый чулок, и пока что их миссия еще не исчерпана. Больше того, какие-то следы английских проб и ошибок, вероятно, перейдут в будущее, как перешли традиции римского права и администрации. *Ex oriente lux, ex occidente lex.* (С Востока свет, с Запада закон).

МИФЫ И
АНТИМИФЫ

Бальмонт и «Англы»

Константин АЗАДОВСКИЙ

Название, помещенное выше, могло бы в несколько измененном виде («Бальмонт и Англия», «Бальмонт и английская литература») стать темой книги, во всяком случае, — обширного исследования. Известно: работа Бальмонта, неумолимого переводчика, связана с именами Шелли, Эдгара По и Уайльда не в меньшей мере, чем с именами Кальдерона, Калидасы, Руставели, славянских поэтов. Бальмонт превосходно знал английский язык, неоднократно приезжал в Англию, жил, хотя и недолго, в этой стране и посвятил ей несколько восторженных стихотворений.

Над переводами английской поэзии Бальмонт начал работать в 1892 г. Его наставником в этой области был московский профессор-литературовед Николай Ильич Сторожено (1836—1906),¹ обративший внимание молодого поэта на творчество Шелли. Бальмонт с увлечением погружается в работу: за шесть лет он издает сочинения Шелли в семи выпусках, сопровождая их вступительными статьями.² Одновременно переводит американца Эдгара По, «величайшего из поэтов-символистов»;³ знаменитые «Ворон» и «Аннабель-Ли» впервые зазвучали по-русски в бальмонтовском переводе.⁴ «...Его переводы всего Шелли и Поэ являются подвигом замечательным и едва ли будут кем-либо превзойдены», — подчеркнул М. О. Цетлин в некрологической статье о поэте.⁵ Высоко оценил бальмонтовские переводы из Шелли Борис Пастернак, назвавший этот труд поэта «находкою, подобной открытиям Жуковского». Помимо Шелли и По, Бальмонт переводил в разные годы Бернса, Блейка,⁷ Байрона, Вордсворта, Кристофера Марло («Трагическая история доктора Фауста»), Теннисона и др.; особо увлекался Уайльдом («Самый выдающийся английский писатель конца прошлого века <...> он не может быть поставлен в уровень ни с кем, кроме Ницше»⁸), переводил его («Баллада Реддингской тюрьмы» и др.). Бальмонту, констатирует современный исследователь, «принадлежит наибольшая заслуга

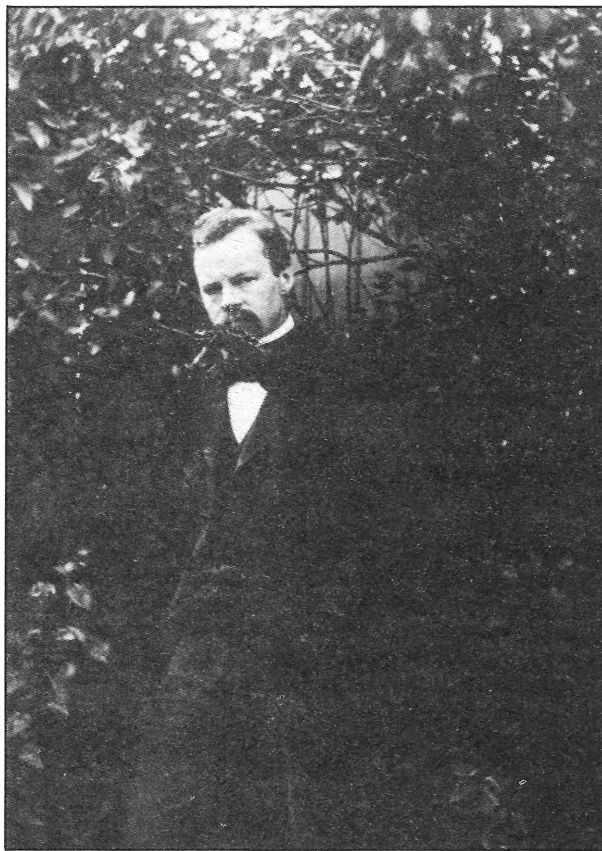
в деле популяризации Уайльда в России».⁹ И еще одна значительная работа Бальмонта-переводчика — «Побеги травы» У. Уитмена (отдельный сборник вышел в 1911 г.).

«Из всех европейских поэзий за последние триста лет лишь поэзия испанская и английская суть несомненные достоинства, — восхищался Бальмонт в наброске «Малые зерна» (1907). — В них есть тот мировой размах, который определил историческую судьбу двух этих, наиболее интересных и талантливых европейских народов».¹⁰ Не случайно с английскими поэтами прошлого Бальмонт, по своему обыкновению, пытался говорить стихами. К Шелли, например, обращены два его стихотворения, написанные в разные годы.¹¹

Весной 1897 г. Бальмонт сближается с английским славистом У. Р. Морфилом,¹² который приглашает его из Парижа в Оксфорд читать курс лекций по русской поэзии; одновременно — по предложению Морфила — Бальмонт сотрудничает в журнале «Athenaeum»: пишет обзоры современной русской литературы. Пребыванию Бальмонта в Оксфорде посвящено несколько ярких страниц в воспоминаниях его жены Е. А. Андреевой, между прочим отметившей, что «Бальмонт восхищался порядками английской жизни и самими англичанами».¹³

1 мая 1897 г. Бальмонт делится своими оксфордскими впечатлениями с критиком Акимом Вольнским, редактором петербургского журнала «Северный вестник»:

«Последние недели в Париже провел в «вихре развлечений», познакомился с молодыми поэтами, худож-



К. Д. Бальмонт. Фотография. 1899 г.

никами etc., потом готовился к лекциям о современной русской поэзии, прочесть которые меня пригласило оксфордское общество Taylor's Institution. По прочтении лекций (4 лекции по одному часу) пошлю Вам русский текст. <...> Был в Голландии, был в Лондоне. Всякую так много встречаешь интересного, но трудно еще разобраться во впечатлениях, и потому не хочется заносить на бумагу. Здесь в Оксфорде возобновил свои книгоедные занятия в замечательной Bibliotheca Bodleiana, которая считается в Англии лучшей после British Museum. В ней есть, между прочим, реликвии Шелли, манускрипт «Defence of Poetry», манускрипт «Prometheus Unbound», томик Софокла, найденный в его кармане, когда море выбросило его на берег, и т. п. Книг здесь так много, что невольно глаза разбегаются.

Сидеть бы здесь целый век, погружаясь в волюмы, и смотреть время от времени, как за окном покачивается ветка плюща!

Познакомился здесь с несколькими профессорами <...>. Атмосфера Оксфорда, можно сказать, насыщена ученостью. Меня, впрочем, пленяют не столько профессора (они скучны во всех климатах), сколько библиотеки и такой очаровательный парк, какого я еще ни в одном городе не видал. Разве только в Царском Селе. Но здесь чисто английское разнообразие оттенков зеленого цвета и опутывающая душу полнота внутренней богатой жизни, и голубая дымка, придающая всему призрачный характер. Поэзия Шелли и Эдгара По здесь понятнее и полнее.¹⁴

Восхищение Англией отразилось и в стихах Бальмонта, навеянных его первым пребыванием в Оксфорде (и частично посвященных У. Морфилу): «Английский пейзаж», «В Оксфорде», «Ручей». Впервые опубликованные в журнале «Мир Божий» (1897. № 10) как отдельный цикл («Из Англии»), они вошли затем — вместе с другими — в бальмонтовский новый сборник «Тишина».

«Англия — страна положительных деяний». Эти слова Бальмонта, относящиеся к 1900 году,¹⁵ — одно из свидетельств его тогдашнего отношения к Англии, сочетавшего в себе, как видно, любовь и почтительность.

Как же случилось, что восторженный ценитель Англии, усердно и успешно перелагавший на русский ее великих поэтов, превратился со временем в убежденного «англофоба», ярого ненавистника англичан?

Стихотворение «Англы» написано 3 февраля 1924 года, а сопроводительный текст к нему — позже, в ноябре 1930-го. Бальмонт в это время жил во Франции: выехав из Москвы легально в 1920 году (якобы в творческую командировку), поэт сразу же выступил с резкими обвинениями большевизма, так что о возвращении уже не могло быть и речи. Поселившись во Франции, он ведет отныне нелегкую жизнь писателя-эмигранта, предпочитая суеде и шуму французской столицы небольшие селения на Атлантическом побережье, продолжая сочинять стихи и прозу, уделяя внимание злободневной публицистике и занимаясь, как всегда, переводами (в основном славянских и литовских поэтов).

Собственно, это была вторая эмиграция. Первая началась в 1906 году,

когда Бальмонт, автор «крамольных» стихов, вынужден был надолго укрыться во Франции. Вернуться в Россию оказалось для него возможным лишь после политической амнистии 1913 года. Но в ту пору, в 1906—1913 гг., его положение не казалось трагическим. Еще сравнительно молодой, полный жизненных сил, Бальмонт сумел осуществить в те годы многие свои замыслы, в частности, — совершить в 1911—1912 гг. давно им задуманное «кругосветное» путешествие, во время которого он посетил Африку, Австралию, острова Океании, Индию, Цейлон и др. Живя за границей, он мог беспрепятственно и помногу печататься в России. Теперь же, во второй эмиграции, все было иначе. Революция лишила Бальмонта и его близких всех средств к существованию. В 1920-е — 1930-е гг. ему приходится довольствоваться лишь скромными гонорарами или пособиями для нуждающихся писателей. Ограничены и издательские возможности: Бальмонт публикуется почти исключительно в русских зарубежных изданиях. Советская Россия, где остались Екатерина Андреева и дочь Нина, отныне — далекая, недосыгаемая страна.

Бальмонт никогда не любил Европу (в ее современном виде) — его отталкивала расчетливая деловитость европейской людей «в цилиндрах, в мерзких сюртуках»,¹⁶ их прагматический рационализм. «Странные люди — европейские люди, странно неинтересные. Им все нужно доказывать. Я никогда не ишу доказательств», — заявлял Бальмонт в статье «Малые зерна». Поэта тянуло в далекие страны, к «естественным» примитивным народам и цивилизациям, сохранившим якобы свою первозданность, невинность и чистоту. В 1905 г. Бальмонт путешествовал по Калифорнии и Мексике, чтобы рассказать затем русским читателям о «стране красных цветов» и переложить на русский индейские космогонические мифы и предания (из священной книги мая «Пополь-Вух»). Осенью 1909 г. он посещает «край Солнца» — Египет. В 1916 г. (уже из России) совершает двухнедельную поездку в Японию. И каждый раз, знакомясь с новой страной, Бальмонт изучает ее прошлое, мифологию, искусство, фольклор. Переведенные им на русский язык «гимны, песни и замыслы древних» составили книгу «Зовы древних» (первое издание — 1908). В оригинальном творчестве Бальмонта утверждается образ «лирического героя» — солнцепоклонника, странника, живущего

в единении с Природой и стихиями, испытывающего от близости к ним творческий экстаз. Следует уточнить, что и постоянное возвеличивание Бальмонтом славянского мира, в особенности — России, во многом определялось его романтическим противопоставлением Природы и Цивилизации, «естественности» и рационализма, Востока и Запада. «...Есть только две страны, — писал Бальмонт в 1912 г., — где сохранилась святость истинной первобытности: Россия и Новая Гвинея».¹⁸

Знакомство с «первобытными» народами, особенно во время путешествия 1912 г., не могло не привлечь внимания поэта к условиям их существования — нищете, бесправию, порабощенности. Возмущенный тем, что он видел в английских колониях, Бальмонт возлагает всю вину за бедственное положение туземцев на колонизаторов — англичан. Колониальная Англия становится для него воплощением бесчеловечности и жестокости в современном мире. Это суждение окончательно окрепло и утвердилось в Бальмонте после «кругосветного» путешествия.

Так, посетив в 1912 г. остров Тасмания и побывав в городах Хобарт (столица острова) и Лонсестон, Бальмонт подытоживал свои впечатления следующим образом: «Скучный Гобарт. Неуютная Тасмания. На этом острове англичане бесчеловечно истребили всех тасманийцев».¹⁹ А в письме к профессору Д.Н. Анучину Бальмонт писал: «Проехал я по Южной Африке до Йоханнесбурга и отсюда по Индийскому океану вернулся в Кептаун. Затем побывал в южной Австралии. Но англичане преступно истребили все интересное, своеобразное в своих колониях. Преподный народ, хотя и создавший Шекспира».²⁰

Бальмонт критически отзывался и о других западноевропейских нациях (например, о французах и немцах). Но никогда и нигде не доходил он до таких обобщений, как в своих отзывах об англичанах в 1920-е гг. Этому в значительной мере способствовала политика лейбористского правительства в начале 1920-х гг., пытавшегося наладить экономические и дипломатические связи между Англией и Советской Россией, а в начале 1924 г. признавшего СССР *de jure*. Именно это событие и послужило толчком к созданию «Англов» (ср. примеч. 7 к тексту очерка).

Строки Бальмонта, посвященные «англам», дышат гневом и ненавистью. Одновременно они пропитаны болью — ведь речь, как пишет

русский поэт, идет о стране, которую он полюбил «за ее гениев поэзии и знания, за ее особливую прекрасную природу, за ее мужественных мужчин и обворожительных, красивых, женственных женщин». Бальмонт не отрывается от дорогих для него английских имен, которыми некогда вдохновлялся (Шекспир, Байрон, Шелли), но великих англий-

страны. Неудивительно, что в своей второй эмиграции он ни разу не посетил Англии и уже не пытался переводить англичан и с английского.²¹

Стихотворение «Англы», так и не попавшее в печать, Бальмонт «обрамил» в ноябре 1930 г. дополнительными пояснениями, в которых изложил его трудную «судьбу», и тогда же отправил в Каунас литовскому писателю Людасу Гира (1884—1946), с которым, начиная с весны 1928 г., состоял в теснейшей переписке. (Посетил Литву летом 1930 г., Бальмонт оставался в его доме). Вероятно, Бальмонт рассчитывал, что литовский друг поможет обнародовать его «вопл и клич» в русской ежедневной газете «Эхо» (заголовок и подзаголовок варьировались), издававшейся в Каунасе в 1920—1939 гг. Однако его ожидания не оправдались: «Англы» остались, видимо, в архиве Людаса Гира.

Оригинал (машинопись с правкой Бальмонта) находится ныне в Рукописном отделе Литовской национальной библиотеки им. М.Мажвидаса (Вильнюс). Текст стихотворения «Англы» сохранился также в записной книжке Бальмонта за 1924 г. в Национальной библиотеке (Париж).

За помощь в установлении окончательного текста приношу благодарность Ж.Шерону.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статью Н.Сторожко «Английские поэты нужны и горя» были включены отрывки (в переводе Бальмонта) из произведений Оливера Голдсмита «Покинутая деревня» и Роберта Бернса «Веселье нищие», а также переведенные Бальмонтом стихотворения Эбенезера Эллиота «Молитва поэта», «Семья пролетариев в Англии» и «Суббота» (Северный вестник. 1893. № 5. С. 45—46, 48, 57—59).

² Особо отметим очерк «Шелли и Байрон» (Русские ведомости. 1894. № 211. 2 августа. С.2-3), в основе которого — публичная лекция Бальмонта на ту же тему в Историческом музее 28 января 1894 г.

³ Бальмонт К. Гений открытия (Эдгар По. 1809—1849) // Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904. С. 49. В книгоиздательстве «Гриф», выпустившем в свет «Горные вершины», готовилась к изданию еще одна книга Бальмонта под тем же названием, в которую, согласно предумышленному, должна была войти статья «Английские поэты. Характеристики и образцы». (Издание не состоялось).

⁴ В письме к Л.Нобль (см. о ней ниже примеч. 21) Бальмонт 1 мая 1925 г. упоминает о том, что Эдгар По «и доселе остался» его любимцем (см.: Американские письма К. Д. Бальмонта / Публ. Ж.Шерона // Минувшее. Исторический альманах. 13. М.-СПб., 1993. С. 297).

⁵ Цетлин М. К. Д. Бальмонт // Новый журнал (Нью-Йорк). 1943. № 5. С. 361.

⁶ Пастернак Б. Заметки переводчика // Пастернак Б. Собр. соч. в пяти томах. Т. 4. Повести. Статьи. Очерки. М., 1991. С. 394.

⁷ Вильяму Блейку посвящена статья «Отец современных символистов» (К.Бальмонт. Горные вершины. С.43—48).

⁸ Бальмонт К. Поэзия Оскара Уайльда // Бальмонт К. Горные вершины. С. 124.

⁹ Павлова Т. В. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX вв.) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Сб. научных трудов. Л., 1991. С. 90.

¹⁰ Бальмонт К. Морское свечение. СПб.-М., 1910. С. 17.

¹¹ Стихотворение «К Шелли» («Мой лучший брат, мой светлый гений...» // «Тишина». Лирические поэмы. СПб., 1898. С. 104, и сонет «Шелли» («Из облачка, из воздуха, из грезы...» // «Сонеты солнца, меда и луны». М., 1917. С. 223. Во втором сборнике имеются также сонеты «Марло» и «Шекспир».

¹² Уильям Ричард Морфия (Морфишл; Морфиль; 1834—1909) — английский славист, профессор Тэйлоровского института в Оксфорде. Переводил стихи Бальмонта на английский язык; автор статьи о Бальмонте в Encyclopedia Britannica (1911).

¹³ Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. М., 1996. С. 328. См. также: A.G. Cross. Konstantin Bal'mont in Oxford in 1897 // Oxford Slavonic Papers. New Series. 1979. Vol. XII. P. 104—116 (первая публикация фрагмента воспоминаний Е. А. Андреевой, относящегося к пребыванию Бальмонта в Оксфорде).

¹⁴ Российский государственный архив литературы и искусства (Москва). Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 317. Упоминаются: эстетический трактат Шелли «Защита поэзии» (1822; впервые опубликовано в 1840 г.) и драма «Освобожденный Прометей» (1819).

¹⁵ Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Горные вершины. С. 76.

¹⁶ Из стихотворения «Проклятие чело-векам» // Бальмонт К. Литургия Красоты. Стихийные гимны. М., 1911. С. 65.

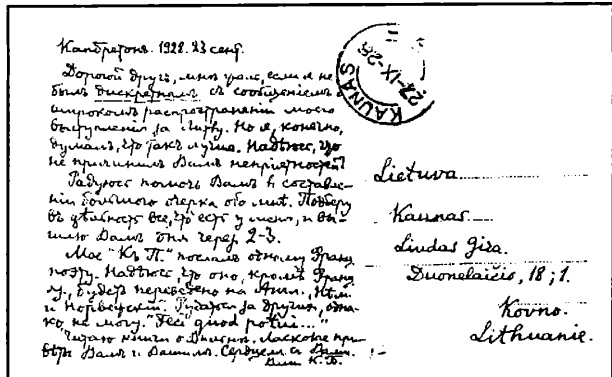
¹⁷ Бальмонт К. Морское свечение. С. 15.

¹⁸ Из письма Бальмонта к проф. Д.Н.Анучину. См.: Анучин Д. Заморское путешествие К. Д. Бальмонта // Русские ведомости. 1913. № 50. 1 марта. С. 2. Ср. в статье Бальмонта «Рубиновые Крылья»: «Мы, славяне, знаем, что было в начале Времени» и т. д. (К. Бальмонт. Морское свечение. С. 61).

¹⁹ Бальмонт К. Из южных далей. (Рассказ путешественника) // Русское слово. 1912. № 175. 29 июня. С. 4.

²⁰ Анучин Д. Заморское путешествие К. Д. Бальмонта // Русские ведомости. 1913. № 50. 1 марта. С. 2.

²¹ Исключение составляют выполненные им в 1920 — 1930-х гг. переводы стихов американской поэтессы Лилли (Лидии) Нобль (? — 1929), дочери англичанина Эдгара Нобля (1853—1937), журналиста, работавшего несколько лет в России.



К.Д.Бальмонт. Письмо к Л.Гира 23 сентября 1928 г. Автограф.

ских поэтов, по мысли поэта, нельзя отождествлять с британской нацией, они — исключение и противоположность («Где умер Байрон? На полях Эллады, Кляня тот край, что был ему родным...»).

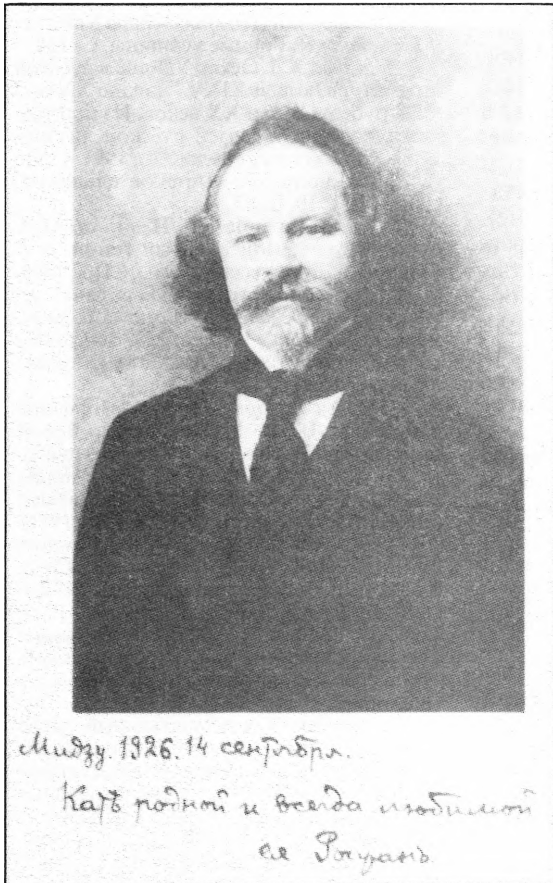
Разочарование и обида явственно перевешивают в Бальмонте его былую очарованность Англией. Страна, признавшая «палачей, терзающих и губящих Россию», повела себя, по убеждению Бальмонта, «бесчеловечно и бессовестно». Стихотворение «Англы» — проклятие поэта некогда любимой стране. При этом Бальмонт говорит не только от собственного имени, но и от лица безымянных мучеников, «несчетно расстреливаемых в России».

Справедлив ли Бальмонт? Едва ли. Восприятие британцев исключительно как колонизаторов и поработителей — упрощенная, односторонняя точка зрения. Бессмысленно, кроме того, ставить знак равенства между всей нацией и действиями ее временных правительств. Правда лишь в том, что политические жесты со стороны «англов» в начале 1920-х гг. действительно воспринимались русской эмиграцией как оскорбительные и вызывали горечь и возмущение. А кроме того, Бальмонт был поэт; владевшие им эмоции (в том числе — политические) выплескивались из-под его пера бурлящим потоком и, как правило, — в категорической, безоговорочной форме.

Разочаровавшись в британцах, поэт внутренне отдалился и от самой

АНГЛЫ

Латинская поговорка гласит, что у каждой книжки есть своя судьба. Несомненно. И у каждой поэмы. И у каждого отдельного стиха. Книжка, и весьма достойная, лежит иногда сотни



К.Д.Бальмонт. Фотография с надписью Е.А.Андерсевой. 1926.

лет где-нибудь под спудом, в виде старрой, никому и ни для чего не нужной рукописи. Потом, в весьма знаменитую Италию, которая не всегда была в том безобразном и нелюбопытном лике, в коем ныне она превратилась в провинциальный закоулок полицейских злоупотреблений и рукоприкладства черных рубашек, с разглагольствующим Деспотом во главе,¹ — в живописную и всегда любящую живопись и живописцев Италию вдруг заедет сибирский золотопромышленник и образованнейший любитель старинных рукописей Ф.В.Сабашников.² И вот он добывает из-под спуда забытые итальянцами в Италии рукописи итальянского гения Леонардо да Винчи, — и через сотни лет они изданы честным сибиряком в роскошных изданиях.³ А сам он получает почетное

звание почетного гражданина селения Винчи. Мало того. Через десятки лет, — разоренный бурями жизни, — совсем недавно, перед смертью, этот сибиряк, Федор Васильевич Сабашников получает последние истраченные им на земле деньги, помогающие ему где-то за границей, не то в Польше, не то в Италии, не умереть с голоду, именно как почетному гражданину селения Винчи.⁴ Да, есть своя судьба у всякой написанной страницы. Красивая сказка — жизнь Ф.В.Сабашникова. Я был дружен с ним еще в конце прошлого века. Имя его надо помнить русским людям.

Не столь замечательные есть судьбы — написанного рукою художника. Совсем малую судьбу совсем не леонардовского размаха рукописи хочу я сейчас рассказать — и по причинам вполне достаточным и обоснованным.

Я перелистываю свои старые записные книжки. Осенью 1923-го года и весной 1924-го я жил в Париже. Тесно было, душно и бедно, и безнадежно. Однако в сердце надежда не гасла. Более того, была уверенность, что бессмысленное и распутное коммунистическое правительство поверженной России уже вполне явило всему миру свою преступную бессодержательность и свое отвратительное неумение что-либо построить, свою жадную *хоть*⁵ — лишь грабить и разрушать. Я верил — и в то, что Европа и Америка вполне рассмотрели этих мерзостных пауков романа Достоевского «Бесы», и в то, что, как в глубине России, так и в разных бездорожьях и раздорьях Руси Зарубежной много есть жажды освобождения России от ига и много есть благих, честных сил, только и ждущих подходящего мига, чтоб раздробить мнимо сильную, точнее, сильную, но лишь в мнимости, громаду злодеев. 20-го сентября 1923-го года я писал в своей записной книжке:

МОЙ ЗНАК

Мой знак — человек на коне.

Без хлыста. Ибо конь его — птица.

Ибо конь его — ветер, зарница.

Задрожавшая вражья бойница.

Без хлыста. Но с мечом. И в огне.

Но с мечом! Ибо силен дракон!

Он с мечом. Ибо змей многоглавый,

Многозвенный, весь сборный,
лукавый,

Завладел на минуту державой.

Но счервится, слышавши гон.

Перезвон. Перескок. Переступь.

Вся дорога до логова взрыта.

Разыграйтесь, четыре копыта!

Разгремитесь над цепким сердито!

Загоните чудовище вглубь!

Раздробите его в глубине.

Приговор над бесовской забавой,

Просверкайте над былью неправой.

Поспешай, с жизнегворческой

славой,

Весь — полет, человек на коне!⁶

Меня, как и всех зарубежных русских, обманула в наших наилучших тогдашних чайниках богатейшая и просвещеннейшая в Европе страна, — та страна, которую я всю жизнь любил за ее гений поэзии и знания, за ее особливую прекрасную природу, за ее мужественных мужчин и обворожительных, красивых, женственных женщин, — страна, на художественном творчестве которой, с полудетских лет, я выковывал свою поэтическую впечатлительность и свой юношеский, неопытный, ищущий и лишь в пытках и в долгой работе нашедший себя стих, зазвучавший позднее так, что его слышала не только вся Россия, но и самые разные страны, от Скандинавии до Италии и Франции, от Японии до Южной и Северной Америки. Обманула обманом не слепым, а сознательно преступным, корыстным — Англия, пожавшая кровавые руки посланцам разбойного Советского правительства поработенной России. Признание Англией вооруженной банды интернациональных проходимцев, с помощью немцев захвативших в Петербурге и Москве ослабевшую, благодаря военному нашему разгрому, власть, было смертельным ударом всему честному, что еще оставалось после чудовищной войны в Европе.⁷ Это предательство посеяло обильный посев драконых зубов, и сама Англия теперь, и вся Европа теперь, и половина Земного Шара теперь видят, какую жатву приносит посев драконых зубов. Но тогда этого не видела и не понимала ни начавшая игру с огнем корыстная Англия, ни честная, но недальновидная Франция, ни вообще вся Европа. 2-го февраля 1924-го года я записал в своей записной книжке стих «Англы», но до сего дня ему не посчастливилось быть напечатанным. Вот он.

АНГЛЫ

Когда-то древле рек служитель
 Церкви,
 Что англы ликом ангелам подобны.
 Давно то было. Внутренний их
 облик,
 Согласно с внешним, говорит о духе,
 Чей лик — двуличье, чья ухватка —
 ложь.
 Кто всех искусней средь пиратов?
 Англы.
 Кто, как ни англы, самый Океан
 В чертеж дорог корыстных
 превратили?
 Кто, весь — насилье, жадность и
 надменность,
 Пришел в Египет, в Индию, в затишье
 Тасмании, Австралии, повсюду,
 Где Дьявола приманивал барыш
 И где туземец проклинает англа?
 Себе — свобода, а другому —
 рабство.
 Вот сатанинский, низкий наш закон.
 Себе — добыча, покоренным — цепи.
 Я был везде, от Севера до Юга,
 И там, где светят Запад и Восток.
 Я знаю, как когтит голубку коршун.
 Кто осквернил заплатье из жемчужки,
 Цейлон, где люди кротки, как
 виденье?
 Морской разбойник, что зовется англ,
 Пред храмом Будды бойшо он
 построил.
 Пойди в страну, чей дух —
 нежнейший лотос,
 В страну, чье имя в Вечности есть
 Мать,
 И посмотри, как там индуса топчет
 Торгаш, солдат, неправосудный англ.
 Я знаю их, стяжателей несытых,
 Что произносят слово лицемерно,
 За словом пряча тяжесть черных дел.
 Я с ними жил, я изучал созданыя
 Их лучших, ими загнанных поэтов.
 Как умер Шелли? В море утонул,
 Он, весь — любовь, задохшись от
 безлюбыя.
 Где умер Байрон? На полях Элады,
 Кляня тот край, что был ему родным.
 И в наши дни сама Судьба велела,
 Чтоб ястреба приветил криком
 коршун,
 Чтоб коготь, рвущий горло, понял
 коготь
 И понял клюв, покрытый красной
 кровью, —
 Чтоб англы власть признали
 палачей,
 Терзающих и губящих Россию.
 Разбой идет к разбою твердым
 шагом.
 Но не забудьте, англы: Правда есть,
 Она идет, как ночью к утру Солнце.
 И, может быть, потопнет остров
 ваш,
 Как некогда потопла Атлантида
 За то, что каждый там себе молился.

Но никогда в своей беде Россия
 Не погибала. К нам придет наш день.
 Малейшее добро я помнить буду —
 Через века — и буду помнить зло.
 Мой сын, мой внук, мой правнук
 помнить будут.
 Мы встретимся на рубежах Земли!

Я отдал тогда, в 1924-м году, этот стих в большую зарубежную русскую газету, редактора коей я искренне чту и знаю издавна.⁸ Он был в моем доме гостем на Долгоруковской улице в Москве в 1894-м году, когда он был молодым и обратившим на себя своим талантом внимание профессором Московского университета, а я был лет на семь младшим, молодым поэтом, также обратившим на себя некоторое внимание. Когда я пришел в 1924-м году к этому профессору, пережившему за истекишие 30 лет, как и я, много разных бурь, и спросил: «Будут напечатаны мои «Англы»?», редактор-профессор посмотрел на меня добрым оком старшего и сказал: «К сожалению, этого напечатать нельзя». — «Почему?» — удивился я. — Он посмотрел на меня совсем ласково и даже как будто заботливо. «Англичане этого никогда нам не простят», — сказал он. — «Мне совсем неинтересно, простят или не простят меня англичане за точную правду моих слов, — воскликнул я, — мне, напротив, горько знать, что я-то им никогда не прощу того, что они сделали!». — «Нельзя», — вздохнув, сказал уважаемый профессор. Я ушел, а уйдя, вздохнул много глубже, и вздох меня не облегчил.

Мне не хотелось тогда отдать этот стих ни в какую другую газету. Он утонул и был полузабыт мною в потоке других впечатлений и стихов. Но в прошлом году, когда в Англии были только еще разговоры о том, признать или не признать опять выгнанных из Англии англичанами мошенников, нечистую банду большевицкого правительства,⁹ я отослал отсюда этот стих в другую большую зарубежную русскую газету, где я работал.¹⁰ Прензительное письмо написал мне ее редактор: «Напечатать нельзя, — не стоит, — вы стреляете из пушек по воробьям». Через несколько месяцев признанные нынешним английским правительством щебечущие воробьи с красными перьями расстреляли из действительных пушек половину Китая, а заодно изнасиловали и зверски убили ни в чем не повинных русских крестьянок, живших честной трудовой жизнью где-то там, в Манчжурии.¹¹

Быть может, Судьба соизволила не держать меня более за горло в этом 1930-м году, и более свободная от

предрассудков русская прибалтийская газета, овеянная духом вольного Синего моря, где воцариться единовластно британцы никак и никогда не смогли, — напечатает ныне мой вопль и клич «Англы».¹² Попытки русских, несчетно расстреливаемых в России, в то время как Англия с другими однородными державами делает вид, что она не слышит тех выстрелов, — этого требуют. Попытки несчетных тысяч мучеников, терзающихся в Соловках и время от времени записывающих свои вопли на досках и бревнах, которые потом благополучно покупаются в Америке и Европе, — этого требуют. Угроза миллионам русских умереть этой зимой или весной от голода,¹³ в то время как сумасшедшее коммунистическое правительство обескровленной и обезумевшей России разбрасывает русский хлеб по всему Земному Шару, и богатая Англия, и богатые края северной и южной Европы — и только ли Европы? — бесчеловечно и бессовестно покупают, за бесценок, у разбойников этот русский хлеб, нужный России, все сейчас указанное и перечисленное — этого требует.

И притом. Еще в 1902-м году в книге стихов «Verso l'Oriente», «К Востоку», итальянский поэт Анджелино Орвието,¹⁴ не вынеся честным сердцем зрелища голода в Индии, писал стрелометные строки о виновниках голода этой порабощенной страны. А в своей книге «Где мой дом?», изданной «Пламенем» в Праге в 1924-м году, я напечатал перевод поэмы «Земля Смерти», посвященной голодающим индусам,¹⁵ — и да прозвучит здесь снова несколько пронзительных и лучезарных строк, написанных итальянцем.

...Смотри, британец, посмотри и
 видь!
 К тебе глядят в пустынях
 бесконечных
 Внимательные миллионы глаз,
 Сияя напряженно крайним блеском,
 Дрожат и умирают звезды неба.
 И миллионы рук к тебе простерты,
 Таких же рук, как твоего отца,
 Твоей жены, твоих детей. Подумай,
 Быть может, ты в свой самый
 крайний час
 Увидишь те чудовищные руки,
 Все эти руки, что к тебе простерты,
 Как туча бесконечная в великом
 Смятении меж землей и Солнцем в
 небе,
 Меж Солнцем и тобой!

Калбретон.¹⁶ 1930. 25 ноября.
 К. Бальмонт.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Имеется в виду Бенито Муссолини (1883—1945), глава итальянской фашистской партии и правительства Италии в 1922—1943 гг.

²*Федор Васильевич Сабашников* (1869—1927) — один из трех братьев Сабашниковых. Два других брата, Михаил и Сергей, известны как владельцы частного «Издательства М. и С. Сабашниковых» (1897—1930), оставившего заметный след в истории русской культуры. Их отец, купец и предприниматель В. Н. Сабашников, был родом из Кяхты. Бальмонта связывали с семьей Сабашниковых тесные многолетние узы (Н. В. Сабашникова, сестра Сабашниковых, была ближайшей подругой Е. А. Андреевой). В издательстве братьев Сабашниковых издано несколько книг Бальмонта.

³В 1893 г. Ф. В. Сабашников осуществил (совместно с Д. Пиуматти и К. Равессоном-Молльеном) факсимильное издание рукописи Леонардо да Винчи «Кодекс о полете птиц», приобретенной им на аукционе (и подаренной впоследствии итальянской Королевской библиотеке). Один из 300 пронумерованных экземпляров этого издания Сабашников подарил городу Винчи, муниципалитет которого избрал его в мае 1894 г. почетным гражданином. В 1900 г. Ф. В. Сабашников издал еще одну рукопись Леонардо да Винчи — «Трактат об анатомии».

⁴Ф. В. Сабашников умер и похоронен в Турине.

⁵Так в оригинале. Видимо, от глагола «хотеть».

⁶Опубликовано: Дни (Берлин). 1923. № 302. 28 октября. С. 11.

⁷Англия вступила в переговоры с Советской Россией уже в начале 1920 г.; в марте 1921 г. было заключено англо-со-

ветское соглашение, что фактически означало установление дипломатических отношений между двумя государствами. В самом начале февраля 1924 г. лейбористское правительство Макдональда признало СССР официально. Узнав об этом, Бальмонт писал 3 февраля Д. Шаховской:

«Моя милая, вчера случилось то, что так же неизбежно должно было случиться, как некогда то, что Иуда предал Христа. Пусть то, что должно было совершиться, совершается. Подлая Англия, эта гнусная страна лжи, грубости и корысти, признала не только de facto, но и de jure, т. е. законным порядком, мерзавческое правительство разбойников. Прочтя об этом, я в тот же час написал свой стих «Англия» <так в опубликованном тексте. — К. А.>, который шлю Тебе. Я сразу — исполнен гнева и радости, что пакостный нарыв нарываёт. Ближе — хоть еще далеко — час нашего освобождения» (Письма К. Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской / Публ. Ж. Шерона // Звезда. 1997. № 9. С. 164).

⁸Имеется в виду русская парижская газета «Последние новости» и ее главный редактор П. Н. Милуков (1859—1943), известный историк и политический деятель, один из лидеров Конституционно-демократической партии, министр иностранных дел Временного правительства. Защищая в 1892 г. магистерскую диссертацию, Милуков читал в Московском университете факультативные курсы и публичные лекции; уволен из университета в 1895 г. по политическим мотивам.

⁹Имеется в виду развернувшаяся в Англии в 1929 г. кампания против советского экспорта, усугубленная высылкой группы советских «специалистов».

¹⁰По-видимому, «Россия и славянство» — русский еженедельник (Париж, 1928—1934). Редактором этой газеты был К. И. Заичев, идейным руководителем — П. Б. Струве.

¹¹Летом 1929 г. нанкинское правительство Китая, признанное Англией, предприняло попытку захвата КВЖД и провело ряд карательных операций в Манчжурии, направленных против русского населения.

¹²Вероятно, имеется в виду каунасская газета «Эхо» (в 1929—1931 гг. — «Наше эхо»). Ранее, в ноябре 1927 г., Бальмонт послал свой очерк в другую русскую прибалтийскую газету — «Сегодня» (Рига), где он в то время сотрудничал. Однако М. С. Мильруд, редактор газеты, ответил отказом. «К великому сожалению, — писал он Бальмонту 4 декабря 1927 г., — мы вынуждены вернуть Вам любезно присланную статью «Англы». Мы здесь не в лучшем положении, чем те редакторы, которые уже со вздохом отказывались от печатания Вашей статьи. И здесь, у нас, есть свои особые политические и общественные условия, которые лишают нас возможности уделить место такой статье» (Флейшман Л., Абызов Ю., Равдин Б. Русская печать в Риге. Из истории газеты «Сегодня» 1930-х годов. Кн. 1. На грани эпох. Stanford, 1997. С. 276—277).

¹³Массовый голод в Советской России, вызванный принудительной коллективизацией и ликвидацией «кулачества», разразился позднее: осенью 1932 — весной 1933 г.

¹⁴*Анджоло Орвизто* (1869—1955) — итальянский поэт.

¹⁵*Бальмонт К.* Где мой дом? Очерки (1920—1923). Прага, 1924. С. 76—81. Очерк, озаглавленный «Земля Смерти», включает в себя одноименную поэму А. Орвизто. Впервые: Последние новости (Париж). 1922. № 561. 12 февраля. С. 2.

¹⁶Капбрегон — поселок на юге Франции, на берегу Атлантического океана, где Бальмонт жил (с перерывами) с конца 1926 до конца 1931 г.

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

У. Б. ЙЕЙТС

ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ

Все шире, круг за кругом, сокол кружит,
Не слыша, как его сокольник кличет.

Все рушится, основа расшаталась,
Мир захлестнули волны беззаконья;
Кровавый ширится прилив и топит
Стыдливости священные обряды;
У добрых сила правоты иссякла,
А злые будто бы остервенились.

Должно быть, вновь готово откровенье
И близится Пришествие второе.
Пришествие второе! С этим словом
Из Мировой Души, *Spiritus Mundi*,
Всплывает образ: среди песков пустыни
Зверь с телом львиным, с ликом человечьим
И взором голым и пустым, как солнце,
Влачится медленно, скребя когтями,
Под возмущенный крик песчаных соек.
Вновь тьма нисходит; но теперь я знаю,
Каким кошмарным скрипом колыбели
Разбужен мертвый сон тысячелетий,
И что за чудище, дождавшись часа,
Ползет, чтоб вновь родиться в Вифлееме.

ЛЕДА И ЛЕБЕДЬ

Внезапный гром: сверкающие крылья
Сбивают деву с ног; прижата грудь
К груди пернатой; тщетны все усилия
От лона птичьей лапы оттолкнуться.

Как бедрам ослабевшим не поддаться
Крылатой буре, их настигшей вдруг?
Как телу в тростнике не отозваться
На сердца бьющегося гулкой стук?

В миг содроганья страстного зачаты
Пожар на стогнах, башен сокрушенья
И смерть Ахилла.

Дивным гостем в плен
Захвачена, ужель не поняла ты
Дарованного в Мощи Откровенья, —
Когда он соскользнул с твоих колен?

Перевод Григория Кружкова

Оруэлл — эссеист

Александр КУСТАРЕВ

В тени «1984» эссеистика Оруэлла слегка потерялась. В Англии и Америке, скорее, слегка. В России, скорее, потерялась. С конца 80-х годов в России были изданы несколько сборников его эссе. Они вполне представительны и снабжены осмысленными предисловиями, но как будто бы повисли в воздухе.

Самые первые легальные издания Оруэлла в России вообще еще представляли собой отнюдь не безосновательные, но явно запоздалые попытки перехватить инициативу и вспомнить о том, что Оруэлл был левых убеждений, социалистом («демократическим») и уж во всяком случае «другом народа» и врагом бюрократической администрации.

Потом им на смену пришли тоже запоздалые попытки воспеть Оруэлла как стойкого борца с советским режимом, певца свободы, индивидуализма, безупречного и неподкупного рыцаря прав человека.

Оба варианта апологии Оруэлла легко смешиваются друг с другом, благодаря двум обстоятельствам. Во-первых, политическая острота и ангажированность Оруэлла не есть партийная ангажированность и не может быть сформулирована в терминах партийных программ. В английском контексте особенно. Выбор в английской двухпартийной системе небогат. Выбирать нужно между тори (консерваторами) и лейбористами. Коллективистская авторитарность лейбористов претила Оруэллу не меньше, чем высокомерный патернализм консерваторов. Его сатира направлена и на тех, и на других. А во-вторых, уже во времена Оруэлла ощущалось, что привычные опознавательные элементы «правых» и «левых» политических взглядов теряют определенность, и различать «правое» от «левого» становится все труднее. Оруэлл был одним из первых, кто это почувствовал, сумел извлечь из этого эффект, но и много потерял — потому, что оторвался от обоих центральных политических салонов и ушел на вольную периферию, стал, так сказать, «вольным самураем».

Оруэлл как воплощение элегантной джентльменской независимости одинаково привлекателен для всех. Все боятся его именем и всячески намекают на то, что Оруэлл — их образец. Знаковый потенциал Оруэлла особенно интенсивно, я бы сказал, «истово» использовался в «советском антисоветском» салоне, скажем, с конца 60-х годов до 1984 г. Весь 84-й год, ставший с легкой руки Оруэлла мифологическим, все рассказывали друг другу, какой Оруэлл для них родной и близкий, а после 1990 года, когда надобность заклинать советскую действительность отпала, про Оруэлла забыли. Чтение «1984» перестало быть своего рода мазохистской терапевтией и актом сопротивления (хотя бы тайного), а зачем Оруэлл нужен еще, его вчерашние поклонники так и не потрудились понять.

Там, где читают по-английски, все-таки Оруэлл не оказался преходящей политической модой. Ни одна сторона его творчества не осталась незамеченной. Он стал классиком. Много написано о его более ранних романах (социальных, чтобы не сказать социалист-реалистических), о его эссеистике и даже о его рутинной журналистике. Он много писал для заработка — газетные колонки, заметки для Би-Би-Си. Эта продукция и составляет добрую половину 20-томного полного собрания его сочинений. А вместе с более серьезными политическими памфлетами, эссе и рецензиями — 14 томов. Оруэлл прежде всего эссеист. Это был вид творчества, адекватный его характеру и таланту.

Эссеистика Оруэлла чрезвычайно эффективна. Его памфлеты, очерки и заметки эмоционально энергичны, полемически остры, хотя в то же время поразительно справедливы к объекту. Они интеллектуально внушительны и тематически содержательны. Оруэлл писал элегантно, то есть умно и понятно. Его статьи о культуре, литературе и искусстве полны пронизательных наблюдений и суждений. У Оруэлла не было уни-

верситетского образования. Его ресурсы — природный ум, богатое воображение, любознательность, воля к суждению и огромный профессиональный опыт. Оруэлл понимал культуру как человек, сам ее создающий. Его суждения — суждения ремесленника-виртуоза.

Он постигал фактуру на рефлексорном уровне. А затем артикулировал свое постижение в слове, потому что ему было мало постижения: он хотел понимания. Ему было что сказать, и он хотел поделиться этим с другими. Оруэлл не хотел произвести впечатление. Он хотел помочь другим.

Отсюда его «простая проза» («plain prose») — это самое частое выражение во всех комментариях к Оруэллу. Его политическую публицистику («pamphleteering») знатоки соотносят с публицистикой XVIII века, а среди его прямых предшественников называют, например, Дефо и Хэзлитта.

Оруэлл, конечно, не просто продолжал авторитетную традицию классического английского эссеизма. Он прибавил к нему интеллектуальной зрелости XX столетия. Он был инстинктивный социолог. Но в его работах разбросаны и следы основательной социологической эрудиции (начитанности). Некоторые его соображения по части манипулирования историей, языком и массами цитируются в учебниках по социологии. Жалко, что только они, потому что у Оруэлла было мощное социологическое воображение; в этом отношении он давал сто очков вперед многим профессионалам.

Его культурно-критические эссе — всегда социологические этюды. Его последователями можно было бы считать Ролана Барта и даже Умберто Эко, если бы не их «терминологически-жаргонная» пена, за которой, если и не усматривается, то подозревается (в особенности у Эко) эмоциональная стерильность и беспредметность. Рискну выразить уверенность, что оба мэтра, а тем более их многочисленные эпигоны, были

бы жирной добычей для Оруэлл-критика, так же как стали для него Сальвадор Дали, Томас Стэрнз Элиот, Герберт Рид, Герберт Уэллс, Бернард Шоу, Генри Миллер или автор криминал-триллеров Дж.Х.Чейз — все по разным причинам, разумеется.

Оруэлл был «научным» человеком. Не потому, что начитался научных книг. Он был не из тех, кто пользуется наукой. Такие как он три-четыре века назад создавали науку. Оруэлл использовал свои рефлексии «научника» в обращении с материалом, не облюбованным академической наукой, во всяком случае, в его время. Как я уже говорил, Оруэлл был социологом. Он таки **был** практикующим социологом искусства и литературы в те времена, когда эти дисциплины едва намечались. Это был человек науки умом и сердцем, а не «ученый идиот». Оруэлл — последний классической английской интеллектуальной традиции как аналитической. Он против целостного восприятия целостного объекта. Он стремится разбить объект на части и воспринимать его по частям. И судить о нем в разных аспектах.

В эссе «Что такое наука?» Оруэлл обсуждает роль науки в воспитании молодежи. Есть наука в узком смысле слова, говорит он, и это свод знаний о радиоактивности, физиологии и прочих материях. Если мы всех обучим этим вещам, то это вовсе не значит, что мы всех сделаем объективными, логично мыслящими, трезво-здравыми людьми, отдающими предпочтение факту перед мифом. Среди ученых-химиков не меньше националистов, например, чем среди простых лавочников, и они могут оказаться так же пацки на коммунизм, как и безземельный крестьянин.

«Наука» в широком смысле слова предполагает не особые фактические знания, а что-то другое. Оруэлл: «От приобщения масс к научным знаниям мало проку. Скорее, даже больше вреда, если в наши котелки будут закидывать много всякой химии и физики вместо литературы и истории... Постоянное научное образование предполагает воспитание рационального, скептического, экспериментального сознания». Разумное и не слишком тривиальное суждение, но и не слишком оригинальное. Оруэлл объясняет свою позицию, но саму эту позицию занимает определенно не он один, и когда мы это читаем, то неизбежно замечаем, что уже где-то подобно читали или слышали. Настоящий Оруэлл, однако, начинается дальше: «Идея, что

наука это способ мирозерцания, а не просто груда знаний, встречает сильное сопротивление. Я думаю, что виной этому простая профессиональная ревность. Потому что, если наука это просто метод или взгляд на вещи, то любой, кто способен к достаточно рациональному размышлению, может быть назван ученым. Что в таком случае останется от исключительного престижа, которым пользуются химики, физики и пр., и от их претензии быть мудрее всех нас?»

Вот это уже совсем не тривиально. Скорее, парадоксально. Не обязательно верно, или верно не настолько, чтобы принять это как универсальную доктрину. Но не тривиально, а содержательно. И объясняет многое в жизни. В частности, то, что эссеистика самого Оруэлла не так популярна и влиятельна, как произвольно-вкусовые, разукрашенные ученым жаргоном постструктуралистские разлагательства о чем попало, в какой угодно связи.

Оруэлл, в сущности, настаивает, что сами ученые препятствуют распространению научного духа за пределы их собственных узких сфер знания. В обществе, однако, господствует мнение, что ученые хотят нам всем навязать свой «бескрылый» и «антигуманный» рационализм, и тем самым лишит жизнь ее спонтанности и эстетической прелести. Так вот, а что если это вовсе не так? Мне кажется, что ход мысли Оруэлла открывает перед нашим воображением увлекательные перспективы.

Оруэллу не удалось создать художественные шедевры, во всяком случае, что-то такое, что его клеветы могли бы навязать публике в качестве объектов неперемного поклонения. Сам Оруэлл «поэтом», пожалуй, не был, хотя Питер Акройд и говорит, что Оруэлл остро чувствовал «поэтику факта» (что бы это ни означало). Но Оруэлл не стал нападать ни на более удачливых писателей, ни на поэзию.

Оруэлл считал, что народу нужна поэзия. Элитарна, скорее, наука. Поэзия как раз демократична. Можно было бы думать, что Оруэлл смотрит на поэзию свысока, но дело обстоит намного сложнее. Оруэлл — демократ, «народник» в самом благородном смысле слова. Поэтому он никак не унижает поэзию, считая ее адекватной народному сознанию. Несколько покровительственное, но, в то же время, отнюдь не высокомерное отношение к поэзии чувствуется в его подходе к развлекательной литературе, к таким писателям, как

Диккенс, Смоллет или Киплинг и даже писателям второго ряда, как, например, Горнунг (современник, родственник и параллель Конан-Дойлу), и даже третьего ряда (Бичер-Стоу). Он охотно и благожелательно их комментирует. Напротив, элитистская претенциозность модернистов не находит у него, как правило, заинтересованного отклика, а если модернисты (как Сальвадор Дали) и привлекают его внимание, то он реагирует на них весьма раздраженно. При этом обнаруживается, что Оруэллу совершенно чуждо противопоставление высокой «поэзии» и низкой «беллетристики». Для Оруэлла «беллетристика» и есть «поэзия». Поэзия это не то, что труднодоступно, а, наоборот, что доступно.

Очень характерно и содержательно эссе «Шекспир и Толстой». Нападки Толстого на Шекспира широко известны, но редко комментируются всерьез. Обычно предполагается (без особых дебатов), что Толстой в этом случае просто «занесло», и имеет место, так сказать, досадное недоразумение. Нежелание разобраться с этим эпизодом истории всемирной литературы объясняется трусостью комментаторов. Их пугает перспектива выбирать между авторитетом Шекспира и авторитетом Толстого. Им не нужно было бы ничего бояться, если бы у них был независимый характер и если бы у них хватило социологического воображения, чтобы выйти за пределы этого неудобного выбора. Привыкнув к агиографическому и комплиментарному комментированию, они сами ставят себя в невыгодное положение. Оруэлл не делает выбора. Он не пытается решить вопрос, кто главнее — кит или слон. Он анализирует коллизию.

Оруэлл начинает с того, что почти во всем соглашается с Толстым: «...в целом Толстой прав. Шекспир не мыслитель, и комментаторы, создающие ему репутацию великого философа, попросту мелют вздор». И далее: «Многие его пьесы имеют меньше общего с действительностью даже, чем сказки. В любом случае, нет никаких указаний на то, что для него самого они были чем-то большим, чем способ заработать себе на хлеб». И наконец: «Выглядят смешно претензии, будто Шекспир был глубоким мыслителем, последовательно воплотившим некую связную философию в художественно совершенных и психологически утонченных пьесах».

Кажется, что Толстой уничтожил Шекспира, но (продолжает Оруэлл)

каким-то таинственным образом Шекспир сохраняет свое глубокое обаяние для миллионов простых людей. Толстой, может быть, и прав, не желая признать в Шекспире великого мыслителя и моралиста, но Шекспир — прежде всего поэт, а это другое. Искусство, рассуждает Оруэлл, несводимо к мысли и тематике. Поэзия и мысль — разные вещи (субстанции). Толстой их путает. Но их же путают и апологеты Шекспира. Шекспира превозносят не за его действительные достоинства, а за воображаемые. Это «привнесение» достоинств в Шекспира избыточно. Оруэлл: «У романистов, так же, как у поэтов, умственная мощь и творческая сила вовсе не обязательно предполагают друг друга». Но апологетам мало реальных достоинств своего идола. Апологетика имеет тенденцию приписывать объекту культа все мыслимые достоинства, чтобы уберечь его от конкуренции и от возможной эрозии на случай перемен в интеллектуальной или эстетической атмосфере. Так живет культ личности.

Эссе «Шекспир и Толстой» — вариация на тему, к которой Оруэлл возвращается снова и снова: искусство как инструмент пропаганды. Он полагает, что артистическая одаренность и эстетическое качество вполне совместимы не только с интеллектуальной заурядностью (как в случае Шекспира), но и злым политическим умыслом или аморальностью. Такую комбинацию аморальности с артистизмом Оруэлл обнаруживает у Сальвадора Дали. Оруэлл предостерегает: искусство — средство убеждения, промывки мозгов; уважение к таланту не должно переходить в пассивное преклонение перед его владельцем, не должно маскировать ничтожество человека, как это происходит в случае с Дали. Дали — прекрасный рисовальщик, но духовно-убогий человек, поплик. Он, в сущности, делает китч и маскирует его эпатижной экстравагантностью. Если ее убрать, то он сразу превращается в рядового художника-эдвардианца. В сущности, заключает Оруэлл, Дали — виртуоз «иллюстраций к научным книгам».

Последнее диагностическое замечание Оруэлла должно бы волнующим образом поразить наблюдателя советской культурной жизни 70-х годов. Заметным явлением в те годы были иллюстрации к авторитетным в салоне научно-популярным журналам («Химия и жизнь», «Знание-сила» и др.). Их иллюстраторы «протаскивали» сюрреализм, что встречало во-

сторженное удивление антисоветского салона. «Пу прямо Сальвадор Дали», — приговаривали в салоне. Именно. Советские художественные диссиденты имитировали именно его. Эстетическая техника Дали как раз для такого иллюстрирования и годится. Оруэлл, вероятно, был бы счастлив узнать, как блистательно подтвердится его интерпретация живописи Сальвадора Дали. Редкий случай убедительного свидетельства исключительной проницательности и трезвости критика.

Оруэлл боится коррумпирования литературы (поэзии, беллетристики) и превращения ее в инструмент пропаганды. Пропаганда, как и реклама, как и религия, говорит с народом на языке поэзии. Поэзии приписывают способность постижения правды, более глубокой и высокой, чем «профанная» правда повседневного опыта и науки. В этом что-то есть. Поэзия, действительно, может быть способом постижения глубоких истин. Именно «постижения», как подчеркнул бы искушенный социолог, а не «познания». Но ее крайне легко использовать в прямо противоположных целях. В целях лжи и убеждения. Поэтому авторитарные режимы любят искусство и эффективно пользуются им, о чем и рассказывается так живописно в «1984». И поэтому так не любит искусство анархист Толстой. Конечно, нападки Толстого на Шекспира, в сущности, есть атака на поэзию, контаминированную в сознании Толстого с монархией, религией, общественной ложью и манипулированием народными массами. В российском контексте «базаровщина» Толстого выглядит очень многозначительно. Это — полемика с аристократически-литературным сознанием, некий популистский рационализм и протестантская борьба с кумиротворчеством.

В своем отношении к литературе Оруэлл гораздо менее радикален, чем Толстой. Может быть, потому что жил в другое время. Может быть, потому что получил совсем иное воспитание, чем Толстой. Может быть, потому что жил в другой атмосфере. Может быть, потому что принадлежал к совершенно иному культурному наследию: Англия — страна протестантская. Интерес Оруэлла к литературной технике (эстетике) гораздо интенсивнее, чем у Толстого. Может быть, потому что он профессионал, а Толстой, как почти все русские писатели (кроме Пушкина и Чехова), — любитель. Он делает интересные, сугубо профессиональные замечания по поводу самой разно-

образной художественной продукции. Но самое главное: Оруэлл интересуется «системные» отношения между смыслом и способом его воплощения с целью довести до сознания потребителя.

И все же сам Оруэлл, как и Толстой, — не поэт, а критик и публицист. Его прежде всего заботит уровень интеллектуальной жизни общества. Оруэлл в этом плане оценивал жизнь современного ему общества весьма низко. Более того, он обращает внимание на парадокс: в такое напряженное время, как наше (он писал о *своем* времени, но это и *наше* время), как раз к интеллектуальной жизни — повышенные требования. Что мы видим? В коротком эссе «Искусство памфлета» он писал: «Низкое качество нынешних памфлетов выглядит неожиданным, хотя, казалось бы, памфлет как род литературы идеально соответствует духу нашего времени. Мы живем в эпоху могучих политических страстей; возможностей свободно высказываться становится все меньше; организованная ложь достигает неслыханных масштабов. Памфлет лучше всего годится, чтобы компенсировать это. Между тем хороших памфлетов мало. В чем дело? Я могу предложить этому только одно — не очень-то сильное — объяснение. Дело в том, что издательская индустрия и литературные издания не заботятся о том, чтобы приучить публику к чтению памфлетов. Проблема в том, что памфлеты по большей части публикуются эпизодически и локально. Их трудно собрать, даже найти; часто их не могут достать и приобрести даже библиотеки. Их мало рекламируют и еще реже обзорывают. Если хороший автор страстно хочет что-то сказать (а суть публицистики именно в том, чтобы *не медленю* оповестить как можно большее число людей о том, что у вас на уме), он вряд ли обратится к форме памфлета, потому что не знает толком, как его опубликовать, и отнюдь не уверен, что его прочтут те, кому он предназначен. Скорее всего, он воплотит свою мысль в жидкой газетной статье или раздует ее до пухлого тома. Так вот и получается, что памфлеты все чаще пишут лунатики-одиночки, публикующие их за свои деньги, подпольные религиозные маньяки или политические партии. Обычный способ публикации памфлета — через партию, а партия уж сумеет устранить из памфлета любые «отклонения» и литературную ценность».

Оруэлл писал это в 30-е годы. А что происходит теперь? «Больше

ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА И ПРОПАГАНДЫ

Джордж ОРУЭЛЛ

всего мне хотелось бы сделать политическую публицистику искусством», — так писал Оруэлл. Сам он этого добился. Но была ли его инициатива развита? Трудно сказать. Литературная активность с тех пор разрослась и фрагментировалась. Ее трудно обозреть. Было бы неосторожно утверждать, что профессионально-культурную традицию Оруэлла никто теперь не поддерживает. И все же можно сослаться на многочисленные жалобы по поводу того, что «старая добрая английская» манера выражать свои мысли доступно, сохраняя при этом их содержательность и достоинство, умирает, если не умерла. А вместе с ней и классная политическая публицистика.

Немногочисленные стойкие ее представители тонут в болоте претенциозной и пустой риторики, самодовольно-комплиментарных интервью со знаменитостями, или рекламно-апологетического комментирования, имеющего целью продвинуть на рынке «своих» или тех, за кого платят издатели. Впрочем, Дефо или Хэзлитт в свое время были, вероятно, не менее одиноки. Чувствовал себя одиноким и сам Оруэлл. Говорят, это его весьма угнетало и в конце-концов превратило в глубоко-го пессимиста, что и выразилось в полной мере в «1984». Но «1984» — это поэзия, во всяком случае, ближе всего к поэзии из того, что он написал. Когда он говорил «от себя», он держался хладнокровно и рассудительно; не суетно. Это и было секретом его блистательного эссеизма. Теодор Адорно склонялся к тому, чтобы считать эссеизм формой общественного существования интеллектуала. Жизнь Оруэлла как будто подтверждает это нетривиальное предположение.

Предмет моего размышления — литературная критика, хотя в нынешних условиях говорить о ней почти так же безнадежно, как о мире. Наш век не назовешь ни веком мира, ни веком критики. За последние десять лет европейская литературная критика старого образца — вдумчивая, добросовестная, справедливая, полагающая, что произведение искусства ценно само по себе — почти перестала существовать.

Окинув взором английскую литературу последнего десятилетия, даже не столько литературу, сколько господствующие в ней взгляды, мы поразимся тому, насколько они чужды эстетизму. Пропаганда поглотила литературу. Я утверждаю, что все книги, написанные за это время, плохи. Однако даже такие авторы, как Оден, Спендер и Макнис, чье творчество характеризует этот период, были политизированными писателями-моралистами, хотя и помнившими об эстетике, но уделявшими главное внимание темам, а не литературной технике. Наиболее яркими литературными критиками оказались писатели-марксисты, такие как Кристофер Кодуэлл, Филип Хендерсон и Эдуард Алворд, в каждой книге видевшие политический памфлет в буквальном смысле слова. Социально-политическое значение произведения интересовало их гораздо больше, нежели его литературные достоинства.

Это поразительно, тем более, что резкий контраст с предшествующим периодом сразу же бросается в глаза. Характерно, что писатели 1920-х гг., такие, как Т.С.Элиот, Эзра Паунд, Вирджиния Вульф — именно технике уделяли особое внимание. Конечно, у них были свои убеждения и пристрастия, однако технические новшества интересовали их гораздо больше, чем мораль, смысл или политическая подоплека произведения. Лучший из них, Джеймс Джойс — подлинный виртуоз (и тут мало что можно добавить), ближе всех подошел к тому, что принято называть «чистым искусством». Даже Д.Г.Лоренс, — с большим правом, чем кого-либо из современников, его

можно назвать «идейным писателем», — едва ли грешит избытком социальной сознательности. Я не выхожу за рамки 1920-х годов, однако, так было и раньше, начиная с 1890-х. На протяжении всего этого периода форма главенствовала над содержанием, и принцип «искусства для искусства» воспринимался как нечто само собой разумеющееся. Были писатели, которые не разделяли подобных убеждений, — например, Бернард Шоу, — и все же этот взгляд преобладал. Самый заметный критик 1920-х годов, Джордж Сейнтсбери, человек весьма почтенного возраста, вплоть до 1930-х годов сохранивший свое влияние, решительно отстаивал значимость технических приемов в искусстве. Он утверждал, что всегда оценивает книгу исключительно по тому, как, то есть в какой стилистике она написана, и не придавал значения взглядам автора.

Чем же объяснить столь резкую смену предпочтений? В конце 1920-х годов Эдит Ситуэлл в своей книге о Поупе легкомысленно преувеличивает роль литературной техники. Она считает литературу родом вышивания, словно бы лишая слова их значений. Спустя несколько лет появляются марксистские критики, скажем, Э.Алворд, которые утверждают, что «хороши» лишь книги марксистского толка. Обе позиции характерны для своего времени. Вопрос в том, почему взгляды так разнятся?

Я полагаю, причину следует искать во внешних обстоятельствах. В области литературы и эстетические, и политические предпочтения рождаются или, во всяком случае, формируются под влиянием социальной атмосферы того или иного периода. Теперь, когда исторический период закончился, — нет сомнения в том, что нападение Гитлера на Польшу в 1939 г. так же решительно подвело черту под одной эпохой, как великий кризис 1931 г. — под другой, — у нас появилась возможность осмотреться и осознать (яснее, чем еще несколько лет назад), насколько литературные принципы зависят от внешних обстоятельств. Обращение к ли-

тературной критике последних столет вызывает досаду: можно сказать, что с 1830 по 1890 гг. настоящей литературной критики не было. Это не значит, что не было хороших книг. О некоторых писателях того времени — Диккенсе, Теккерее, Треллопе и других — вероятно, будут помнить дольше, чем об их преемниках. Однако викторианская Англия не знала литераторов, которых можно было бы поставить в один ряд с Флобером, Бодлером и Готье. В те годы вряд ли существовало понятие эстетической добросовестности. Для английского писателя викторианской эпохи книга была либо источником дохода, либо рупором проповедника. Англия менялась очень быстро, на развалинах старой аристократии поднялась новая финансовая элита, связи с Европой ослабли, старые традиции в искусстве пресеклись. Английские авторы середины XIX века были варварами, хотя среди них и встречались такие талантливые художники, как Диккенс.

К концу века контакты с Европой — благодаря Мэтью Арнольду, Пейтеру, Оскару Уайльду и многим другим, — возобновились, и почтительное отношение к литературной форме и технике вернулось. Именно тогда появляется понятие «искусства для искусства» — нам оно кажется старомодным, но лучшего пока не придумали. Поскольку 1890-е — 1930-е года стали временем покоя и безопасности, этот подход оказался живучим и долгие годы считался само собой разумеющимся. Это был, если можно так выразиться, золотой полдень капитализма, и даже Первой мировой войне не удалось его всерьез омрачить. Та война уничтожила десять миллионов человек, но она не смогла потрясти мир так, как это сделает и уже сделала нынешняя война. Можно сказать, что каждый европеец того времени свято верил, что цивилизация вечна. Человек мог быть счастливым или несчастным, но в глубине души он чувствовал: основы мироздания неизблемы. В такой атмосфере можно быть и беспристрастным интеллектуалом, и дилетантом. Именно это позволило критику Сейнтсбери, законченному консерватору и верному сыну англиканской церкви, справедливо оценивать сочинения тех авторов, чьи политические и нравственные позиции вызывали его негодование.

Начиная с 1930 г. чувство уверенности ушло из нашей жизни. Гитлер и кризис сумели сделать то, что не удалось ни мировой войне, ни рус-

ской революции. Писатели, пришедшие после 1930 г., живут в мире, где не только жизнь человека, но и система его ценностей постоянно находятся под угрозой. В таких условиях нельзя быть беспристрастным. Возможен ли чисто эстетический интерес к болезни, от которой умираешь? Можно ли бесстрастно относиться к человеку, который грозится перерезать тебе глотку? В мире, где сражаются фашизм и социализм, всякая мыслящая личность вынужденно принимает ту или другую сторону; писатель дает выход своим чувствам не только в своих работах, но и в литературных суждениях. Литературе пришлось политизироваться, в противном случае ей грозила бы интеллектуальная недобросовестность. Симпатии и антипатии вышли на поверхность сознания, их уже нельзя игнорировать. То, о чем говорится в книгах, кажется столь существенным, что вопрос, как они написаны, почти утратил значение.

В течение последнего десятилетия художественная литература и даже поэзия приблизились к памфлету, чем оказали огромную услугу литературной критике, ибо разрушили иллюзию существования «чистого» эстетизма. Это время напомнило нам о том, что в той или иной форме пропаганда танцует в каждой книге, всякое произведение искусства имеет смысл и цели — политические, социальные или религиозные, — а наши эстетические суждения всегда окрашены в цвета наших предрасудков и верований. Оно развенчало понятие «искусства для искусства», но вместе с тем завело нас в тупик, поскольку большинство молодых писателей попытались связать себя какой-либо политической идеей, которая, лишая внутренней свобо-

ды, может привести к интеллектуальной недобросовестности. Единственной идеологией, в то время воспринятой молодыми писателями, стал официальный марксизм, который требовал лояльности по отношению к национальным интересам России и возлагал на писателей, именовавших себя марксистами, ответственность за неприглядные дела политиков. Литераторы согласились на это, однако все их воззрения в одночасье разрушил русско-немецкий пакт. В 1930 г. многие писатели поняли, что невозможно полностью абстрагироваться от текущих событий; в 1939 г. большая группа литераторов также осознала, что нельзя приносить в жертву политическому кредо интеллектуальную честность — или, во всяком случае, принести эту жертву, нельзя остаться писателем. Эстетическая добросовестность — это еще не все, в то же время мало и одной преданности политическим убеждениям. События последнего десятилетия оставили нас в подвешенном состоянии; они лишили литературу Англии сколь угодно определенного направления, но тем вернее помогли определить границы искусства и пропаганды.

29 мая 1941 г.

Перевод Анны Шульгат

Первая книга.

Рисунок И. Либери. Личи. 1905—1925.



Толстой и Шекспир

Джордж ОРУЭЛЛ

На прошлой неделе я говорил, что искусство и пропаганда едва ли разделимы, и даже суждения, которые кажутся чисто эстетическими, как правило, не свободны от этических, политических или религиозных пристрастий. В трудные времена, какими оказались последние десять лет, когда мыслящий человек не мог игнорировать происходящее или занимать нейтральную позицию, эти ключевые пристрастия поднимаются на поверхность сознания. Критика становится все более субъективной, порой, ей трудно соблюдать даже видимость беспристрастности. Из этого вовсе не следует, что эстетических суждений как таковых не существует, а любое произведение искусства — всего лишь политический памфлет, который можно оценивать только с этой точки зрения. Рассуждая таким образом, мы рискуем зайти в тупик, и нам покажутся необъяснимыми некоторые значимые и очевидные вещи. В качестве примера я хочу проанализировать один из величайших образцов этической, вне-эстетической, можно сказать, анти-эстетической — критики: очерк Толстого о Шекспире.

В конце своей жизни Толстой подверг Шекспира чудовищным нападкам. Он задумал показать, что Шекспир — не только не тот великий человек, каким его считают, но самый посредственный, бездарный писатель из всех, кого знал мир. В свое время очерк вызвал бурю негодования, но я не уверен, был ли на него аргументированный ответ. Я бы сказал, что, по сути дела, на него и невозможно ответить. Порой, суждения Толстого абсолютно справедливы, порой — слишком субъективны, чтобы о них спорить. Но это не значит, что ни одно из них не требует ответа. Толстой неоднократно противоречит сам себе. Он многое понимает неправильно, поскольку имеет дело с иностранным языком, и я почти не сомневаюсь в том, что, завидуя Шекспиру и ненавидя его, Толстой прибегает к некоторой фальсификации или, по крайней мере, умышленно закрывает на многие глаза. Но это замечание не по суще-



ству. Частичным оправданием Толстому может служить то, что он, вероятно, боролся с модным в то время бездумным низкопоклонством перед Шекспиром. Ответом на этот выпад станут не столько мои слова, сколько некоторые мои суждения, которые проскальзывают у самого Толстого.

Толстой утверждает, что Шекспир — банальный, неглубокий писатель, у которого нет внятных философских взглядов, мыслей и идей, достойных упоминания; его не интересуют социальные и религиозные вопросы, он не чувствует характеров и правды жизни; если у него и есть сколько-нибудь определенная позиция, то она цинична, безнравственна и суетна. Толстой обвиняет Шекспира в том, что тот стряпал пьесы на

скорую руку, ни на грош не заботясь о правдоподобии, изобретал небывалые и невероятные истории, заставлял своих героев говорить витиеватым искусственным языком, не имеющим ни малейшего отношения к реальной жизни. По мнению писателя, драматург набивал свои пьесы чем попало: монологами, кусками баллад, спорами, грубыми шутками и тому подобным, не задумываясь над тем, связаны ли они с сюжетом, а кроме того, принимал как должное социальную несправедливость и политическую безнравственность своей эпохи. Короче говоря, Толстой обвиняет Шекспира в том, что тот пишет торопливо и небрежно, к тому же он человек сомнительной морали и не мыслитель.

Конечно, многое из сказанного можно опровергнуть. Несправедливо обвинять Шекспира в аморальности, как это делает Толстой. Этические убеждения писателей могут не совпадать, но у Шекспира, безусловно, есть свой этический кодекс, который прослеживается во всем его творчестве. Шекспир в гораздо большей степени моралист, нежели, скажем, Чосер или Боккаччо. И он, конечно же, не такой глупец, каким его пытается представить Толстой. Кстати, порой, драматург обнаруживает видение, намного опережающее его время. В этой связи я хотел бы вспомнить то, что Карл Маркс, в отличие от Толстого восхищавшийся Шекспиром, писал о «Тимоне Афинском». И тем не менее, в целом Толстой прав. Шекспир не

мыслитель, и те критики, которые объявляют его одним из величайших философов мира, говорят чепуху. В мыслях Шекспира царит беспорядок, там полно всякой всячины. У него, как у большинства англичан, есть кодекс поведения, но нет ни мировоззрения, ни философского дара. Действительно, Шекспир мало заботится о правдоподобии и не дает себе труда обосновать характеры и поведение героев. Как известно, он нередко воровал чужие сюжеты и наскоро делал из них пьесы, часто насыщая текст нелепостями и несообразностями, которых не было в оригинале. Время от времени, когда ему попадаете крепкий сюжет, — такой, как, к примеру, история Макбета — его персонажи действуют

вполне последовательно, но зачистую их поступки — с общепринятых позиций — не имеют никакого объяснения. Многие пьесы лишены даже той степени достоверности, которая присуща сказкам. В любом случае, у нас нет доказательств того, что сам драматург принимал свои сочинения всерьез, а не относился к ним только как к источнику заработка. В сонетах он никогда не причисляет пьесы к своим литературным удачам и только один раз смущенно упоминает о том, что был актером. Объявлять Шекспира глубоким мыслителем, который воплотил связную философскую систему в своих пьесах, технически совершенных и полных тонких психологических наблюдений, нелепо.

И чего же достиг Толстой? Казалось бы, столь яростная атака должна была уничтожить Шекспира, и Толстой явно убежден, что это ему удалось. С момента появления очерка и уж, во всяком случае, с тех пор, как он стал широко известен, репутация Шекспира должна была пошатнуться. Любителям его творчества надлежало понять, что их идол повержен и развенчан, и они должны были потерять всякий вкус к его творчеству. Этого не произошло. Развенчанный Шекспир почему-то устоял. Нападки Толстого не свергли драматурга в забвение — о них самих уже мало кто помнит. Хотя Толстой и популярен в Англии, ни один из двух переводов этого очерка не переиздавался, и мне пришлось обыскать весь Лондон, прежде чем я обнаружил один экземпляр в Британском музее.

Таким образом, хотя Толстой находит объяснение почти всему в творчестве Шекспира, все-таки есть одна вещь, которую он объяснить не в силах, — популярность драматурга. И это заводит Толстого в тупик. Надо сказать, он и сам это осознает. Как я уже говорил, ответ Толстому содержится в его же собственных высказываниях. Он спрашивает себя, как могло получиться, что этот плохой, глупый и безнравственный писатель Шекспир вызывает всеобщее восхищение, и, в конце концов, объясняет это всемирным заговором против истины. Или коллективной галлюцинацией, как он говорит, гипнозом, которому подвержены

все, кроме самого Толстого. Истоки этого заговора или гипноза — в «махинациях» некоторых немецких литераторов начала XIX века. Это они заведомо лгали, утверждая, что Шекспир — хороший писатель, и с тех пор никто не набрался мужества возразить им. Сегодня эту идею Толстого никто не станет принимать всерьез. Это — сущая бессмыслица. Абсо-



лютное большинство тех, кто с удовольствием смотрит постановки Шекспира, едва ли находятся под влиянием немецких критиков. Популярность Шекспира — вещь вполне реальная, его творчество ценят обычные, вовсе не книжные люди. Еще при жизни он стал любимцем английской публики, теперь его знают не только в Англии, но и в большинстве стран Европы и даже в Азии. Вот примеры, подтверждающие мои слова: советское правительство отмечает 325-летие со дня смерти драматурга, а на Цейлоне я однажды видел его пьесу, сыгранную на неизвестном мне языке. Следовательно, есть в творчестве Шекспира нечто хорошее, долговечное, что ценят миллионы простых людей, тогда как

Толстой этого оценить не сумел. Шекспир переживет обвинения в том, что он противоречивый мыслитель и автор неправдоподобных пьес. Разоблачать его таким способом — все равно, что проповедью пытаться уничтожить цветок.

Мне кажется, я смог кое-что добавить к сказанному мною на прошлой неделе о границах искусства и пропаганды. Мы видим, насколько ограничена любая критика, которая исходит только из тем и идей. Толстой критикует Шекспира не как поэта, но как мыслителя и учителя, и эта задача не так уж сложна. Однако он бьет мимо цели: Шекспир от этого нисколько не пострадал. Его репутация и удовольствие, которое нам доставляет его творчество, остаются неизменными. Очевидно, поэты — это нечто большее, чем мыслители и учителя, хотя и эти стороны дарования должны быть ему присущи. Во всяком произведении есть элемент пропаганды, и все-таки в каждой книге или пьесе, в каждом стихотворении должно присутствовать нечто неуловимое, недостижимое для морали и идеологии, — это мы и называем искусством. В некоторых обстоятельствах дурная мысль и скверная мораль могут быть хорошей литературой. Если такой великий человек, как Толстой, не смог убедить нас в обратном, сомневаюсь, что это удастся кому-то другому.

7 мая 1941 г.

Перевод Анны Шульгат

В оформлении использованы картины Вильяма Ларкина (?). Начало XVII века.

Театральная цензура в свободной стране

Стив НИКОЛСОН

«По вашему требованию я изменил место действия, имена героев и даже особенности их речи, и пьеса моя сделалась такой же безобидной, как шарада Дж.М.Барри...¹ Я был вынужден согласиться с тем, что вы отрубили голову, руки, ноги и язык у некогда живой пьесы. Мое создание лишили всех его литературных достоинств, но это едва ли смущает ваше ведомство... Странная ситуация для страны, которая гордо, во всеуслышание заявляет о полном соблюдении СВОБОДЫ СЛОВА!».²

Так в письме театральному цензору, датированном 1939 г., драматург говорит о тех решительных изменениях, которые ему пришлось сделать в своей пьесе о Гитлере и фашизме, чтобы получить лицензию на ее постановку. На протяжении 1930-х гг. в Великобритании не разрешалось ставить антинацистские пьесы: правящие круги старались не критиковать союзника, поддерживая с ним добрые отношения.

«Можно думать что угодно о гитлеровском режиме, преследовании евреев и т.д., но все это не имеет к нам прямого отношения, и если мы допустим эти явления на сцену, немецкая сторона сочтет нас недружелюбно настроенными и официально выкажет недовольство... Неблагоразумно ставить такие пьесы».³

Британские власти остерегались даже беглых упоминаний о Гитлере или безобидных шуток в развлекательных программах: посольству Германии могло померещиться ос-

корбление. Ситуация в корне изменилась, когда Великобритания начала «войну за свободу», и осенью 1939 г. политический курс был пересмотрен.

В XX в. британских драматургов не казнили, не подвергали преследованиям, пыткам и даже тюремному заключению, и все же некоторым из них пришлось изменить себе или замолчать. Вплоть до 1968 г., когда цензуру отменили, текст каждой предназначенной к постановке пьесы отправлялся на доклад лорду-камергеру — высокопоставленному придворному и по совместительству театральному цензору. Лицензия требовалась независимо от того, был ли это профессиональный спектакль на сцене крупного лондонского театра, любительская постановка в пригородном театрике или студенческий спектакль. Ни одно слово не звучало со сцены без официального разрешения, поэтому запрещалась любая импровизация, будь то злободневная шутка комика или ответ неугомонному зрителю. По правде говоря, не существовало механизма, позволяющего постоянно отслеживать, насколько неукоснительно артисты придерживаются утвержденного текста. Однако нередко случалось, что на спектаклях сидели полицейские с текстами в руках и старательно выискивали несоответствия.

Английская театральная цензура, по природе своей, — явление политическое: ее ввели в XVIII веке, чтобы обуздать критику, которая обрушилась со сцены на премьер-минист-

ра и правительство. Юридическим обоснованием цензуры в XX в. явился Закон о театрах от 1843 г., предписывавший лорду-камергеру отказывать в лицензии, если «с его точки зрения, того требовали правила хорошего тона, благопристойность или общественное спокойствие». Фактически лорд-камергер имел право отказывать в разрешении, не давая разъяснений драматургу, режиссеру и даже парламенту. Он мог также предоставить лицензию с оговорками, требуя, к примеру, исключить некоторые слова, строки, целые сцены или персонажей. Требования могли относиться к жестике актерам, декорациям и рекламным материалам. Иногда лорд-камергер рекомендовал исполнителям, каким тоном им следует говорить, а также требовал от актеров и режиссера гарантий того, что у зрителей не возникнет повода для недовольства. Он часто вступал в переговоры с менеджером или владельцем театра, privately убеждая их внести «добровольные» поправки, предоставить ему исправленный и приемлемый вариант текста или вовсе отказаться от задуманной постановки. Это объясняется тем, что лорд-камергер не хотел играть роль цензора. По возможности, он стремился снять с себя ответственность за купюры, выступая в роли человека, дающего спектаклям жизнь.

Три основных сферы деятельности театральной цензуры, — политика, мораль и религия, — нередко соприкасались друг с другом. В начале XX в. лорд-

камергер любил повторять: политическая цензура, в сущности, ушла в прошлое, и к ней прибегают лишь в исключительных случаях. Несмотря на то, что в театральной цензуре преобладали морально-этические критерии, сохранилось немало свидетельств могущества политической цензуры. По-прежнему не разрешалось выводить на сцену министров, общественных деятелей и лидеров стран-союзников. Цензура осторожно, но настойчиво защищала от театра области внутренней и внешней политики. Запретными персонажами оказались не только Гитлер и Муссолини (1930-е гг.), но и семья последнего русского царя.

Многие выступали за отмену цензуры, и в то же время немало голосов звучало не только за ее сохранение, но и за ужесточение. Подавляющее большинство театральных менеджеров, для которых лицензия была твердой гарантией того, что им уже не грозят никакие преследования, поддерживали цензуру. Одним из самых последовательных и явных противников цензуры был Джордж Бернард Шоу, чью пьесу «Профессия миссис Уоррен» не разрешали к постановке более двадцати лет из-за бескомпромиссной позиции автора, не соглашавшегося на купюры. В 1899 г. драматург назвал лорда-камергера «русским самодержцем драмы» и «Мальволио из Сент-Джеймского дворца». Возможно, переоценивая влияние театра на общественное мнение, Шоу видел в театральной цензуре «самого могу-

щественного человека в Англии и Америке», обладающего большей властью, нежели сам монарх или министр: «Они дают Англии законы, в его руках — судьба ее театра». Такое значение театру придавал не только Шоу — потому что сцена и оказалась под

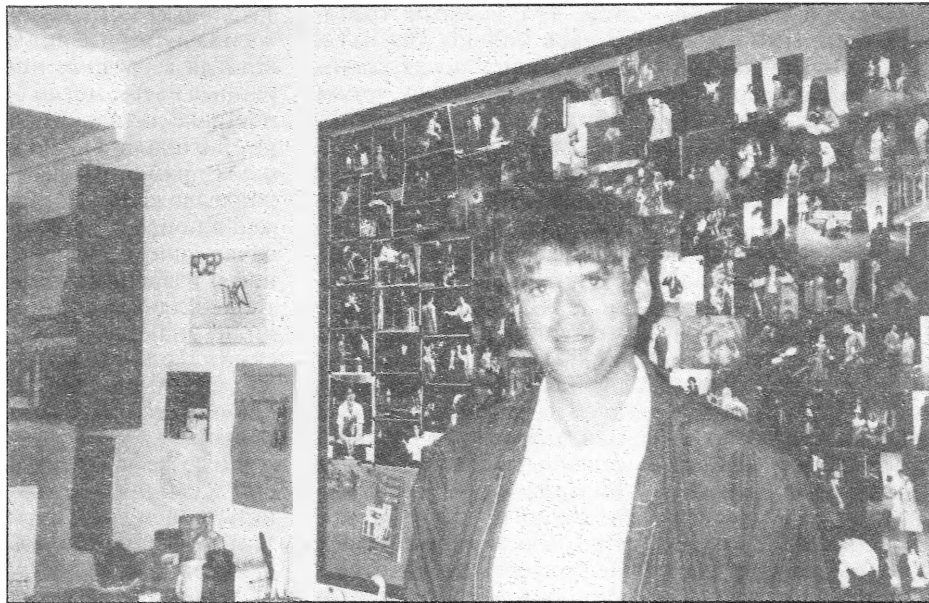
цензурой. Они добились возможности обратиться к цензору напрямую, а также обжаловать его решение в специально созданной комиссии. Основным аргументом против предварительной цензуры было то, что с художником, по выражению

цензура «мешает литераторам писать для сцены» и «ее дальнейшее существование окажет роковое влияние на развитие драмы в этот, быть может, самый важный и решающий момент в жизни страны». Он также цитировал Арнольда Беннета:

кую возможность... Возможно, их идеи не всегда оригинальны, но зато свободны от условностей. Они полагают, что многие общепринятые взгляды ошибочны, и говорят об этом в своих пьесах. Что же касается позиции властей, для которых всякое отклонение от условностей подозрительно, то ведь власть затем и существует, чтобы соответствовать общепринятым взглядам».⁹

В отчете, составленном по результатам опроса, рекомендовалось сохранить цензурный механизм в целом, но внести в него ряд изменений. Предполагалось учредить консультационный совет при лорде-камергере и четко сформулировать причины, по которым драматургу могло быть отказано в лицензии. Впоследствии некоторые из рекомендаций рассматривались кулуарно, но в большинстве своем они так и не получили официального статуса, а следовательно, не вступили в силу.

Начиная с 1910 г. предназначенную к постановке пьесу по-прежнему отдавали на суд лорду-камергеру, но читал ее, в первую очередь, официальный эксперт по пьесам, который составлял отчет с указанием сомнительных на его взгляд моментов и рекомендовал пьесу к постановке. В том случае, если пьеса вызвала у эксперта большие нарекания, ее рассматривал сам лорд-камергер. Если ему не удавалось принять окончательное решение, на помощь приходил консультационный совет — избранная лордом-камергером группа, чье мнение считалось беспристрастным. На самом деле, эти люди отличались самыми консервативными и старомодными взглядами. Менее известен тот факт, что лорд-камергер часто прибегал к помощи правительства, короля, архиепископа Кентерберийского и других религиозных и



Стив Николсон. 2000 г.

жестким контролем. В 1900 г. один из депутатов парламента предлагает ужесточить театральную цензуру, поскольку «тысячи молодых мужчин и женщин узнают о том, что хорошо и что дурно, в значительной степени благодаря театру».⁴ «Декадентская драма» неизбежно порождает «нацию декадентов», следовательно, нужно помнить о ключевой роли театра «во имя благоденствия нашей великой империи».⁵

В 1909 г. объединенные усилия почти всех видных драматургов, требовавших упразднить цензуру, вынудили правительство создать особый комитет. Он должен был провести опрос среди драматургов, театральных менеджеров и критиков и зафиксировать их рекомендации в подробном отчете. Драматурги хотели знать, на каких основаниях их произведения могут быть откло-

Джеймса Барри, «обращались... как с преступником, даже не предоставляя ему слова».⁶ Авторы добивались права затрагивать в своих пьесах важные вопросы морали, политики, касаться современных событий, исторических и религиозных сюжетов. Одни драматурги хотели изображать безнравственность и порок для усиления этического воздействия своих произведений, другие стремились бросить вызов общепринятым нравственным устоям. Некоторые участники опроса говорили не только об отрицательном влиянии цензуры на существующие пьесы, но и о том, что она отбивает всякое желание создавать новые. По мнению критика Уильяма Арчера, «многие авторы просто не станут писать серьезные пьесы, поскольку цензурное вето все равно погубит их детища...».⁷

Голсуорси считал, что

«Как только добираться до самого главного в своей пьесе, немедленно вспоминаешь о цензоре, и тогда — с пьесой покончено... поэтому не стоит писать... во всю эмоциональную силу. Особая застенчивость цензора в вопросах пола — всего лишь иллюзия. Он в равной степени застенчив в любых вопросах... а вообще, когда речь идет о такой гнусности, как цензура, я считаю унижительным снисходить до аргументов...»⁸

Требую свободы от мелочных и неумных ограничений, спускаемых сверху недалекими чиновниками и политиками, противники цензуры напоминали о высоком предназначении театра. Как убедительно отмечал Джеймс Барри, «драма может развиваться только в условиях свободы, когда те, кому есть что сказать, в шутку или всерьез, получают та-

общественных деятелей, а также представителей иностранных посольств.

Чаще всего тексты подавались цензору руководителям театров, а не драматургами: первые не любили терять время на пьесы, чьи шансы пройти цензуру были невелики. Один из сторонников цензуры, сам работавший в этом аппарате, впоследствии заметил:

«Театральные менеджеры были первым звеном в цензурной цепи, ибо не секрет, что они сами вносили изменения в некоторые тексты, таким образом выполняя за эксперта значительную часть его работы».¹⁰

Возможно, самая эффективная цензура — скрытая, внутренняя, и именно к такой цензуре тяготел лорд-камергер. Иногда пьесе отказывали в лицензии не потому, что она сама по себе казалась цензору неприемлемой, но чтобы предупредить появление других пьес на подобную тему или в подобном духе. Порой лорд-камергер требовал слишком много существенных исправлений, словно давая понять: лучше вообще отказаться от идеи постановки, не дожидаясь официального запрета. В обычае вошло частным порядком подавать цензору пьесу для предварительного прочтения, чтобы развеять, имеет ли смысл просить разрешения на постановку. Иногда темы пьес обсуждались с цензором еще до их написания или, в случае с иностранными текстами, до перевода на английский язык — в тех же профилактических целях. Ясно, что деятельность цензоров не ограничивалась запрещением пьес. Суть цензуры, безусловно, заключалась в манипуляции сознанием. Многие драматурги быстро поняли, что нет смысла **тратить время** на пьесы, которые вряд ли будут одобрены, а вскоре у них и вовсе пропала охота высказывать

мысли, выходящие за рамки дозволенного.

«Усредненная пьеса — та, которая всегда получит одобрение цензора, — она рассчитана на инстинкты среднего человека. Его тянет к расхожим нравственным сентенциям. Его, как правило, раздражает серьезный анализ этических или социальных проблем, с которыми он незнаком... Он всегда придерживается общепринятого и отвергает все новое».¹¹

Шоу сформулировал целый ряд тем, с которыми, по его мнению, драматургу не следует иметь дела. Основной принцип ему виделся в написанном, но универсальном правиле, которое гласило: «Пьеса не должна быть рупором новых суждений по важным вопросам, ибо новые суждения всегда спорны».¹² Еще один грех цензуры в том, что она сдерживала развитие британской сцены, не допуская многих видных европейских и американских драматургов, чьи пьесы, созданные без оглядки на британского цензора, часто нарушали кодекс лорда-камергера. С 1927 г. по 1931 г. в Великобритании работал режиссер (по происхождению ирландец), считавший необходимым знакомить британских зрителей с самыми интересными и дерзкими творениями европейской и американской драматургии. Теренс Грей руководил Фестивальным театром в Кембридже и вел затяжные бои с «нашей Нянькой»,¹³ как он называл лорда-камергера, чьи принципы «были, по-видимому, взяты из монастырского устава XIII века».¹⁴ По мнению Грея, «английский театр фактически лишен лучших образцов современной европейской драмы, а отечественные драматурги не желают **тратить время** на создание великих пьес, зная, что те едва ли найдут дорогу на сцену». Он также отмечал:

«Через наши руки проходит пьеса за пьесой, но не имеет смысла даже показывать их ведомству лорда-камергера». Он настаивал: «Чем талантливее пьеса, чем масштабнее дарование автора, тем меньше шансов показать эту работу английской публике».¹⁵

Нелепость состояла в том, что лицензия требовалась только для пьес, написанных после вступления закона в силу, таким образом, более старые пьесы в принципе могли идти свободно. Этот казус привел к целому ряду парадоксов: к примеру, непристойность и безнравственность, царившие в комедиях драматургов эпохи Реставрации (XVII в.) Уильяма Уичерли и Джона Ванбру, получали доступ на сцену, а столь же или даже менее безнравственные комедии Ноэля Кауарда не имели возможности посмешить зрителя. Средневековые моралиты не подвергались цензуре, но любые попытки осовременить ситуации или язык, создать адекватные современные варианты или использовать библейские тексты и сюжеты в новой пьесе считались весьма серьезным нарушением. Пьесы Шекспира и его современников в разрешении на постановку не нуждались, а произведения классических греческих драматургов часто подвергались суровой цензуре (например, одно время были запрещены «Лисистрата», а также «Царь Эдип» в связи с темой incesta), «поскольку переводы были сделаны уже после выхода закона о цензуре». К некоторым современным иностранным пьесам отношение было более снисходительным: к примеру, французские фарсы с адюльтером и постельными сценами долгие годы получали лицензию, тогда как их английским аналогам этого не удавалось. Запретить французские пьесы значило выступить против лидирую-

щего направления французского театра. Таким образом, согласно позиции лорда-камергера, лондонский театр, ставящий французскую пьесу, автоматически, хотя и временно становился частью Франции! Но, к сожалению, эта большая свобода предоставлялась скорее неприятелям комедиям, нежели глубоким драмам. Иногда серьезные иностранные пьесы могли быть поставлены только на языке оригинала. Так произошло с драмой Луиджи Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора»: ее сочли слишком непристойной и разрешили сыграть только для «особой» публики, знающей итальянский. Подобная участь, уже в 1950-е гг., постигла «Конец игры» Сэмюэла Беккета.

Чего же боялись цензоры? Сегодня трудно понять, почему в те времена театру приписывалась такая сила, однако театральные цензоры исходили из того, что люди ведут себя за стенами театра так, как их учат со сцены. «Фрекен Жюли» Августа Стриндберга не была разрешена к постановке в 1925 г., поскольку цензоры сочли тему пьесы «слишком сомнительной при нынешнем состоянии отношений между господами и слугами».¹⁶ В 1926 г. та же участь постигла «There Was a Man» («Жил-был человек») Ноэля Кауарда — лорд-камергер и его консультанты обвинили автора в «умышленном искажении», поскольку он показал представителей высшего общества испорченными и аморальными. «Советское правительство не пожалело бы денег на такую пропаганду — лучшей ему просто не найти!», — шутили в ведомстве лорда-камергера.¹⁷ Тем же манером со сцены были изгнаны гомосексуализм и другие «извращения», как определяла их цензура, полагавшая, что недостаточно образованные зрители легко

поддадутся влиянию и станут подражать увиденному на сцене. Театру требовалась цензура более жесткая и дальновидная, чем литературе, ибо опасную силу слов, произносимых со сцены, нужно было держать в узде. Как в 1909 г. говорил правительственному комитету по цензуре известный актер-менеджер Три, «фразы, которые в книге кажутся общим местом, на сцене загораются огненными буквами».¹⁸ Ему вторил театральный обозреватель «Таймс»:

«Возьмем постановку политической пьесы времен кризиса. Когда человек читает пьесу в своем кабинете, какими бы ни были его политические взгляды, опасного воздействия она не окажет, а вот толпу в театре она может спровоцировать на грабеж и беспорядки — люди выйдут на улицы и подожгут город».¹⁹

В заключительном отчете комитета было четко записано:

«Идеи или ситуации, изложенные на книжной странице, возможно, станут причиной мелких неприятностей, но, воплощенные и разыгранные на сцене, они могут оказать мощное и разрушительное воздействие. Самоощущение зрителей, охваченных общим настроением, когда они чувствуют связь друг с другом, усиливает эффект происходящего и произносимого на сцене».²⁰

В 1931 г. Теренс Грей утверждал (заглавные буквы — авторские): «НАМ, В СУЩНОСТИ, ЗАПРЕЩАЮТ ПРЕДСТАВЛЯТЬ ЗРИТЕЛЯМ ШЕДЕВРЫ НАШЕГО ВРЕМЕНИ».²¹ Но Грей отлично знал, что виной тому не только лорд-камергер и авторитарное правительство, при котором «искусство оказалось под столь же сильным гнетом нравственной цензуры, как это было в мрачайшие эпохи пуританства и варварства». Вскоре после ухода из театра в 1932 г.

режиссер опубликовал статью, в которой осудил общество, придающее духу и букве цензуры статус высшего начала. Он молился «о возрождении в английском народе бунтарского духа, без которого — в руках продажных цензоров и моралистов — нас ждет бесчестье» и сокрушался о том, что «в Англии цензор — национальный герой».²² По крайней мере для Грея суть проблемы заключалась в национальном духе, в особой британской готовности быть управляемыми.

Перевод Анны Шульгат

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Барри Джеймс Мэтью (1860—1937) — известный английский писатель и драматург, автор «Питера Пэна».

²Из переписки лорда-камергера (the Lord Chamberlain's Correspondence File) по поводу пьесы «Берегись» (Take Heed).

³Лорд-камергер, 1933. Из его переписки по поводу пьесы «Кто закалил железо?» (Who Made the Iron Grow?).

⁴Shaw G.B. The Censorship of the Stage in England // North American Review. 1899. Vol. 169. PP. 251—252.

⁵Текст выступления депутата Сэмюэла Смита (Samuel Smith) был опубликован в газете *The Times* 16 мая 1900, стр. 9. Также издано в форме памфлета: «Контроль над пьесами» ('Plays and their Supervision': A Speech made by Samuel Smith Esq., M.P. in the House of Commons May 15th 1900, and the reply of the Home Secretary).

⁶Отчет комитета по цензуре (Report of Joint Select Committee on Censorship and Licensing, 1909. P. 50).

⁷Ibid. P. 21.

⁸Ibid. PP. 63—64.

⁹Ibid. P. 51.

¹⁰Johnston John. The Lord Chamberlain's Blue Pencil. London: Methuen. 1990. PP. 46—47.

¹¹Выступление У.Л.Кортни (W.L.Courtney) на собрании комитета в 1909 г. Report of Joint Select Committee on Censorship and Licensing, 1909. P. 88.

¹²Shaw G.B. The Censorship of the Stage in England // North American Review. 1899. Vol. 169. PP. 251—262.

¹³Festival Theatre Review, 1927. No.21.

¹⁴Festival Theatre Review, 1931. No.66.

¹⁵Festival Theatre Review, 1927. No.18.

¹⁶Из переписки лорда-камергера (the Lord Chamberlain's Correspondence File) по поводу пьесы А.Стриндберга «Фрекен Жюли». Подробнее об этом см.: Nicholson Steve. Unnecessary Plays: European Drama and the British Censor // Theatre Research International 1995. Vol. 20. No. 1. 1995. PP. 30—36.

¹⁷Из переписки лорда-камергера (The Lord Chamberlain's Correspondence File) по поводу пьесы «Жил-был человек» (There was a Man).

¹⁸Отчет комитета по цензуре (Report of Joint Select Committee on Censorship and Licensing, 1909. P. 75).

¹⁹Ibid. P. 104.

²⁰Ibid. P. 188.

²¹Festival Theatre Review, 1931. No.5.

²²Gray Terence. Was that Life? Swat it! // The Gownsmen. June 6th 1931.

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

РОБЕРТ КОНКВЕСТ

В ПАМЯТЬ

Голос (второго такого нет
И не могло быть), в соседстве ели
Сумеречной, умолк пять лет
Тому назад без недели.

Слух вбирал звучанье и смысл — мнимых
Антагонистов-союзников, но
Не в сумятице неудержимой
Метафор и не в сплошной

Неразберихе: нет, голос был
Ясней, чем простор, как облако полон,
Особенней каждой из хвойных игл.
И все ж под воздействием волн

Меж молекул воздуха проскользнул
Растворенный в пространстве
Неровный, пуганный пульс,
Акустическому неподвластный

Анализу... Вот только куда
В элегической рамке заката
Делись — уже навсегда —
Потерянные без возврата

Гармонии сердца, вскрики
Завершенности — там, где черты
Подвели давно и где елей пики
Окаймляют теперь пустоту?

Перевод Сергея Сухарева

Честертон

Портреты в профиль*

Александр КУСТАРЕВ

Русская литература со всеми ее титанами все-таки не самодостаточна. В России не просто любят иностранных писателей. Иногда иностранные писатели, точнее их приспособленные к местным нуждам версии, живут в русской культуре не как гости, а как свои. Речь идет не только, скажем, о таких фигурах, как Шекспир или Данте, ставших всеобщим достоянием. По меньшей мере, десятка два писателей — от Генриха Гейне до Хемингуэя ассимилированы русской культурой. Гилберт Кит Честертон находится в более двусмысленных отношениях с нашей культурой.

Честертон много переводили в России в 20-е годы прошлого века. Но тогда у него был статус развлекательного автора. Рассказы о патере Брауне и Хорне Фишере, безусловно, воспринимались просто как детективные шарады. Романы — как жанровые бурлески. Так я сам воспринимал Честертон, когда (по совету отца) читал в 50-е годы его книжки, извлеченные из сундуков и недр ГПБ имени Салтыкова-Щедрина. Собственной развлекательной литературы в России не было. Советская развлекательная литература была (казалась нам) убогодочной.

К этому времени в России о Честертоне успели забыть. С 1961 года он снова появляется на людях и теперь, задним числом, мы догадываемся, что его стали «проталкивать» те, кто знал про Честертон гораздо больше и относился к нему гораздо серьезнее. Регулярные публикации рассказов Честертон в журнале «Наука и жизнь» свидетельствовали о том, что Честертон стал, по удачному немецкому выражению *salonfähig*, то есть «престижен в салоне». О Честертоне также поползли слухи — интеллектуальные слухи. Честертон стал циркулировать в самиздате. Туда его запуская, судя по всему, кружок московских интеллектуалов, культивировавший «неотомизм».

Позднее этот кружок слегка вышел из подполья, и стало известно, что к нему принадлежали, например, математик Ю.Шрейдер, переводчица с английского Н.Трауберг, и, может быть, менее интимно и С.Аверинцев — сам по себе «салон», так сказать «человек-салон». Аверинцев имел важное отношение к целому ряду «знаковых» литературных инициатив, начиная, скажем, с очень ранней и очень статусной русской публикации «Игры стеклянных бус» («Игра в бисер») Германа Гессе. Уже в середине 1980-х годов оказалось, что лауреат премии Комсомола питает глубокую привязанность к Честертону и очень хотел бы, чтобы советская интеллигенция вслед за ним приобщилась к откровениям английского мудреца, а заодно и его самого приняла бы за Честертон (как и за Йозефа Кнехта).

В 1980-е и 1990-е годы в России Честертон публиковали довольно настойчиво. Он покинул общество Конан-Дойля и вместе с Клайвом Льюисом и Дороти Сэйерс оказался, скорее, в обществе Бердяева, Флоренского и др. Возникла целая сфера «интеллектуального потребления» с сильным религиозно-философским оттенком.

Культивирование Честертон, казалось бы, укладывается в религиозное возрождение, которое было так на виду уже с конца 70-х годов. И на примере «русского Честертон» хорошо видно, как мало этому движению удалось оторваться от салонной литературной моды. Даже в рамках рефлексивного, постатеистического интеллигентского христианства в России Честертону было суждено остаться на периферии. Как никак, а он все-таки католик.

Конечно, в России всегда были энтузиасты, сами заразившиеся «латинством» и пытавшиеся приобщить исподтишка, а иногда и довольно открыто, русскую умственную среду к католицизму. Сам В.Соловьев был чуть ли не тайным католиком. Но подобные прививки, глядя со стороны, все

как-то не удаются. Теология, издавна оказавшаяся в центре тяжести католицизма, плохо приживается в эстетствующем русском обществе, насыщенном православными реминисценциями. Тем более любительская теология Честертон не в силах произвести сильное впечатление на церковно-образованных русских, а «народу» Честертон просто не переварить. Популизм в христианстве исторически вел в сторону реформации (хотя в России и не привел), анархизма (пресекли), мистицизма и обратного к магическому сознанию (в России — успешно).

К тому же популистский вариант теологии — некоторым образом жареный лед. Инициатива Честертон не удалась и в Англии. Его теологические параболы оказались все же не более, чем литературными концептами. Иной раз он использовал их очень эффективно. Хотя его литературное наследие на 90% — мусор, остаток — подлинное сокровище для литературных гурманов. Честертон — восхитительный писатель. Два десятка рассказов про патера Брауна, «Человек, который был четвергом», «Вечный человек» — блестящая литература. Недаром Честертон так любил такой разборчивый коллекционер, как Борхес.

Общественная философия Честертон, однако, в его лучших ве-



*Расширенный и переработанный вариант статьи, опубликованной в журнале «22» (Израиль) в 1987 году. (Прил. ред.).

цах не лежит на поверхности. Между тем в ней есть много элементов вполне инструментальных (см. основную очерк) в условиях общества, возникающего после индустриального. То, что в начале XX века выглядело как упрямое ретроградство, теперь очень может понадобиться для строительства важных общественных ниш. Строители таких ниш смогут подвергать себе Честертона как пророка. Но в качестве либертарианского или анархо-синдикалистского пророка он попадает в другую кампанию. Хотя английские неоконсерваторы как-то прошли мимо него, кое-кто из них прослыл поклонником Честертона. Английская «левая» пока без него обходится, но ей еще предстоит его мобилизовать.

Русский интеллигентский салон сполна использовал Честертона для целей собственной престижной самоидентификации и выживания во «враждебной» советской среде, но органически Честертон в России не мог быть усвоен. Он остался общественно стерильной знаковой фигурой в интеллектуальном салоне, не более. Если бы он об этом узнал, то, вероятно, поморщился бы, если не выругался как-нибудь по-матросски.

Для более широкого умственного потребления в России он слишком католик и слишком англичанин. Где еще, кроме России, чтут Честертона? В Канаде, Польше и Японии. В Канаде, как в «другой Англии». В Японии — далекие любители «англичанства» и новообращенные католики. В Польше популярность Честертона, вероятно, несколько сродни русской. Там тоже сильна «возвратная» религиозность, психологически-духовно близкая новообращенству. Впрочем, Польша все-таки страна католическая.

А в России, на мой посторонне-любительский взгляд, аналогом Честертона был В.В.Розанов. Боюсь ошибиться, но русские поклонники Честертона, похоже, никогда не смотрели в эту сторону. А жаль. Это содержательная культурная параллель с неожиданными, хотя пока и не ясными импликациями. Авось, кто-нибудь эту параллель прощупает.

Гилберт Кит Честертон родился в 1874 и умер в 1936 году. Его имя обычно упоминается в одном ряду с Бернардом Шоу и Гербертом Уэллсом. Хотя он, пожалуй, менее известен русскоязычной публике. На русский язык его переводили меньше; издава-

ли не такими массовыми тиражами; и он никогда не был в центре внимания русских учебников английской литературы.

Тем не менее, русскоязычный читатель имел возможность читать Честертона. В 20-х годах на русский язык были переведены несколько его романов и, кажется, почти все сборники детективных рассказов о патере Брауне. В 60-х и 70-х годах лучшие из этих рассказов дважды переиздавались — маленьким и большим одиотомниками. Тогда же рассказы Честертона регулярно публиковал журнал «Наука и жизнь». В 1984 году в Москве вышел сборник литературно-критических эссе Честертона «Писатель в газете» с послесловием Сергея Аверинцева.

Литературное наследие Честертона огромно и бесконечно разнообразно: рассказы и романы, басни и лирические, литературная критика, политическая полемика, эссе по философии культуры и, наконец, теология.

Честертон избрал словесность формой существования. Он был человеком «слова» (man of letters). Он был «человеком мнения», идеологом — проповедником, спорщиком (или, лучше сказать, «аргументалистом»), прокурором и адвокатом. Он не избегал и не прятался. Он всю жизнь боролся.

Прежде всего, он был воинствующим христианским-католиком, добровольно и очень осознанно. Впервые он изложил свое кредо в 1908 году в книге «Ортодоксия». В 1922 году он перешел в католицизм — формально и демонстративно.

Затем — Честертон ненавидел капитализм и индустриализм, то есть, как он сам говорил, «цивилизацию». В этом смысле он был прямым наследником Диккенса и Уильяма Коббета — знаменитого в начале XIX века защитника интересов «сельской Англии», одного из духовных предтеч современных «зеленых». Биографии Коббета и Диккенса принадлежат к числу наиболее удачных книг Честертона (кстати, «Диккенс» также имеется на русском языке).

Сложив эти две черты мировоззрения Честертона, мы довольно естественно получим консерватизм. Консерватизм старого образца, аристократического оттенка: как сказали бы в советской школе — «реакционно-романтического» толка.

Далее, Честертон — популист. Он высоко ценит простого человека, земледельца, ремесленника.

Наконец, Честертон — индивидуалист и считает, что всякий человек должен быть индивидуалистом. Реализовать индивидуализм можно, по Честертону, производя индивидуальный

продукт, настаивая на собственной точке зрения и идентифицируя себя географически, то есть по принадлежности к какому-то участку земли. В то же время, Честертон ни в коем случае не националист. Он — **регионалист**. Участок земли для него прежде всего — моя «деревня», мой «квартал», мой «100 кв.км».

Наконец, Честертон — волюнтарист. Он полагает, что биография человека — это принимаемые им решения. Если человек не сделает свою биографию, никто не сделает ее за него.

Последнее убеждение Честертон постоянно проводил на практике. Он добровольно пошел работать поденщиком-журналистом и писал в периодическую печать каждый день.

Это был выбор на всю жизнь. Другой выбор Честертон сделал, поставив свое перо на службу церкви.

Познано этого, Честертон много раз делал политический выбор, переидя от либералов к консерваторам, примкнув к «дистрибуционистам», выступив против покорения буржских республик и т.д.

Честертон был антисемитом; так говорят. Можно доказывать, что антисемитизм Честертона был не как у всех, и поэтому им можно пренебречь; можно доказывать, что это обвинение основано на недоразумении; можно думать, что его антисемитизм был сродни снобизму; но, даже в этом случае, следует признать, что повод для недоразумения был.

Честертон был горячим поклонником Муссолини. И тут то же самое. Хотя отношение Честертона к фашизму было двусмысленным, оно не было случайным. Возможно, это тоже недоразумение, но опять — повод для недоразумения был.

Этот портрет может произвести хаотическое впечатление, но таков уж был Честертон. Мы составили этот портрет, используя самые простые материалы справочно-биографического характера. Теперь взглянем, что писал сам Честертон.

«Предполагается, что если вещь неизменно повторяет себя, то она мертва, как заводная игрушка. Люди думают, что если бы у Вселенной было личное начало, то они — люди — менялись бы. Но взглянем на человека: когда с ним приключается действительно кое-что новое? Когда он умирает, когда его силы кончаются, а желания увидают. В жизни человека кое-что меняется, когда он совершает ошибку или упускает.»

Солнце встает каждое утро. Я —

не каждое. Это вносит перемены в мою жизнь, но эти перемены — не результат моей активности, а, наоборот, результат пассивности. Солнце подымается каждый день, потому что оно шлогда не устает подыматься. Его космичекий режим, скорее, не от безжизненности, а от полноты жизни. То же мы замечаем у детей, когда им особенно понравилась какая-нибудь игра или шутка. Ребенок безостановочно болтает ногами от избытка, не от недостатка жизни. У детей жизни хоть отбавляй, их дух неудержимо свободен, — поэтому они так любят без конца повторять одно и то же и предпочитают, чтобы ничего не менялось. Ребенок, чуть что, говорит: «Сделай это еще». И взрослый делает и делает еще, пока не устанет до полусмерти. А он устанет, потому что у взрослых не хватает сил возбуждаться от монотонности.

Но у Бога, вероятно, хватает сил, чтобы возбуждаться от монотонности. Возможно, он говорит каждое утро: «Сделай это еще» солнцу и каждый вечер — луне.

Быть может, наши маленькие трагедии трогают богов, глядящих на этот театр со своей звездной галереи. Быть может, богам так нравится представление, что после каждой человеческой драмы участвуют вновь и вновь вызываются на сцену».

Так в поэтической форме Честертон выразил свой фундаментальный консерватизм. Он написал миф, в котором воспеет волшебную красоту неизменности, повторяемости. В этом мифе вечный покой приравнивается к вечному движению, а поступательное движение вперед ассоциируется с нарушением порядка, беззвонью, смертью.

Честертон не любил прогресс. Лич прогресса в духовной жизни представлялся ему безостановочным отрицанием всех прежних концепций и ежедневным появлением новых. Двигатель прогресса, по Честертону, — человек, которое, в сущности, ведет в никуда. В материальной жизни прогресс для него определялся бессмысленным разрастанием торговли и промышленности, которые не просто увеличивают свой объем, но делают это за счет превращения сферы нетоварных отношений в сферу отношений товарных.

Посмотрим сперва, что Честертон говорил о материальной стороне:

«Когда вы имеете дело с людьми, самонадеянно требующими сомневаться, то лучше всего будет посо-

ветовать им продолжать заниматься этим делом, продолжать сомневаться еще, еще, потом еще немилосердно, каждый день подвергать сомнению что-нибудь еще, что-нибудь уж совсем неожиданное. Пока, наконец, в одну прекрасную минуту их не осенит и не стукнет: да ведь теперь, пожалуй, пора усомниться и в самих себе».

Дурная бесконечность сомнения ведет к полной потере ориентации. Чтобы мир людей продолжал существовать, он должен стоять на прочных и неизменных основаниях. Такие основания ему может дать только религия. Собственно — Честертон все время подводит нас к этой мысли — основное и неизменное в нашем сознании и оформляется как религия. Если человек еще в здравом уме, то он после нескольких вскоп заблуждений вернется к утраченному, было, раю, миру с Богом и с самим собой. Честертон даже настаивает, что так оно и происходит.

«Когда Гексли, Герберт Спенсер и викторианские агностики провозгласили во всю глотку гипотезу Дарвина в качестве окончательной истины, простым людям могло показаться, что религия уже не выжить. Но, как бы в насмешку, она пережила всех своих хулителей. Больше того, она стала идеальным примером, если не единственным примером того, что они все именовали Выживанием Наилучше Приспособленных».

Подавнее возрождение религии есть действительно пример выживания наиболее приспособленного, как это понимал сам Дарвин, а не как это понимают популяристы и вульгарные варианты Дарвинизма. Им кажется, что борьба за существование — это прямая схватка между двумя претендентами на выживание. Они думают, что выживает сильнейший, то есть тот, кому удается сокрушить в единоборстве остальных. Но главная идея Дарвина вовсе не в том, что птица с самым длинным клювом может и должна заклевать остальных. Нет, согласно Дарвину, дело в том, что она может достичь червей с такой глубиной, с какой другие птицы их не достанут.

Религия вернула, потому что все другие формы скептицизма, пытавшиеся занять ее место и делать ее дело, теперь настолько запутались в собственных ногах и руках, что не годятся вообще ни на что. Все модные формы научного скептицизма или детерминизма охватывает полный паралич, лишь только они оказываются лицом к

лицу с проблемой человека в реальной жизни».

Научный подход к Человеку, подкашивает нам Честертон, бесплодная авантюра. Суждения человека о человеке, в конечном счете, произвольны. Это раз. Два — совсем уже никуда не годятся суждения о суждениях. То есть они годятся, люди даже морально обязаны иметь суждения обо всем, в том числе и о собственных суждениях (к этому мы еще вернемся), но незачем делать вид, что в таком «царстве природы», как «культура» (или, следуя определению некоторых учебников антропологии, «суперорганка»), последнее слово принадлежит науке. Более того, ей, возможно, не принадлежит и первое:

«Совершенно очевидно, что когда что-то проходит через горнило человеческого сознания, оно пошло навсегда для целей науки. Оно превращается в нечто материальное и не имеющее очертаний, и это непоправимо. Смертное в этом горниле обретает бессмертие. Даже то, что мы называем нашими материальными потребностями, на самом деле не материальные потребности, потому что они — потребности человеческие. Наука может изучить свинью отбивную и сообщить нам, сколько в ней фосфора и сколько белка. Но наука не может изучить неподвижную тягу человека к свинной отбивной и определить, в какой пропорции в ней сочетаются голод, первое возбуждение и маниакальная жажда красоты. Человек тянется к свинной отбивной, в сущности, столь же мистически и духовным образом, как он тянется к небесам. Поэтому все потуги наук, будь то история, фольклористика или социология, судить о продуктах человеческого сознания с самого начала не только безнадесны, но и безумны. Страсть человека к деньгам есть не просто страсть к деньгам, так же как любовь святого к Богу есть не просто любовь к Богу».

Сам фундаментальная неопределенность первичного объекта нашей науки выбивает ее из седла, если она наука. Люди могут построить науку с помощью подручных инструментов или с помощью очень простых инструментов, но невозможно построить науку с помощью недоброкачественных инструментов. Человек может сконструировать всю математику с помощью пригоршни камушков, но не с помощью куска глины, который все время разваливается на части, и каждый раз по-разному. Человек может измерить небо и землю, пользуясь

простью, но только не простью, которая все время то растет, то укорачивается.

Как бы ни были велики успехи науки, внушает нам Честертон, она не может дать нам картину мира, потому что этот мир не равен самому себе и находится, так сказать, в заколдованном кругу неуловимых превращений. Мы нуждаемся в надежном масштабе, наш разум — в догмах. Честертон занимается апологетикой догматизма и считает, что догма уже есть — дело за нами. Он уверяет нас, что единственно правильная догматика это — католическая догматика. Незачем искать другой, поскольку правильная уже сформулирована. Она — рациональна.

«Есть одна тенденция, которая крепнет день ото дня. О ней не пишут в газетах, и люди с газетным интеллектом даже не могут себе ее вообразить. Я имею в виду возвращение томистской философии. Эта философия — парад здравого смысла по сравнению с парадоксами Канта, Гегеля или прагматистов. В строгом смысле слова религия Рима — единственная рационалистическая религия. Все другие религии замешаны не столько на рационализме, сколько на релятивизме: они утверждают, что сам разум — нечто относительное и ненадежное».

И далее:

«Математики теперь говорят, что дважды два может быть пять при определенном расположении звезд; метафизика и мораль утверждают, что существует добро по ту сторону добра и зла; на месте материалистов, утверждавших, что не существует никакой души, теперь появились мистики, утверждающие, что нет никакого тела. После всего этого старая добрая схоластика покажется просто-напросто выздоровлением душевнобольного и возвращением в здравый ум».

Для тех, кто воспитывался в Советском Союзе, эти филиппики в адрес «субъективного идеализма» покажутся знакомыми. Конечно, тот же пафос слышится в философствованиях Ленина. Разница в том, что Ленин, напуганный размыванием «реальности» в субъективистских и релятивистских толкованиях мира, кидается в сторону

жесткого материализма. Честертон — в сторону объективного идеализма в самом откровенном его варианте.

Так обстоит дело с реакцией Честертона на прогресс в сфере сознания. Лик же прогресса в материальной жизни для Честертона определяется развитием торговли и промышленности.

«В любви нормальной цивилиза-



Рисунок Франка Рейнольдса.

ции торговцы существуют, и без них не обойтись. Но во всех нормальных цивилизациях они — исключение. Они никогда не были правилом и уж тем более никогда не правили. Положение, которое торговцы завоевали в современном мире, — причина всех его несчастий. Универсальным обычаем человека было соединять производство и потребление в одном процессе: люди производили и потребляли то, что производили; сами и там же, где производили. Иногда цикл замыкался в большом феодальном хозяйстве, иногда — в маленьком крестьянском. Иной раз в общее дело вносили свой вклад сервы, едва отличимые от рабов; иной раз свободные люди сотрудничали друг с другом так, что поверхностный наблюдатель не

смог бы отличить этот порядок от коммунизма. Но ни один из этих методов, как бы он ни был ущербен и ограничен по своим возможностям, не захлестывал человека такой теплей, какой он захлестнут в наше время. Теперь большинство людей думают вовсе не о том, чтобы произвести пищу для собственного стола, а о том, как бы произвести ее и потом продать по грабительской цене тому, кому ничего есть».

Абсурдность общества, построенного на рыночных отношениях, — вот на что прозрачно намекает Честертон. Он обращает наше внимание на то, что «рыночное общество» — явление уникальное и исторически очень краткое. Человеческое же общество существует тысячелетия, и в основе его лежат два принципа: принцип собственности и принцип равенства.

Осуществить эти принципы последовательно и до конца никогда не удавалось, но их пытались осуществлять. И даже было время, когда общество было близко к осуществлению этого естественного идеала. Честертон имеет в виду Средние века в Западной Европе — «старую добрую Англию». Капитализм же интересен тем, что отказывается даже от попыток осуществить эти принципы, провозглашая противоположные. Общество он заменяет экономикой, человеческие отношения — рыночными.

На первый взгляд, он отстаивает идеал собственности. Но это иллюзия, считает Честертон:

«Я думаю, что на слово "собственность" в наше время бросает черную тень коррупция, порождаемая крупным капиталом. Послушав, что говорят вокруг, можно подумать, что Ротшильды и Рокфеллеры горой стоят за собственность. Но мне кажется очевидным, что они-то и есть враги собственности, потому что не знают пределов своей собственности. Они хотят не своего, а чужого... Человек, действительно знающий толк в поэзии обладания, будет только счастливым воздвигнуть стену там, где его сад соприкасается с садом Смита, и изгородь там, где его ферма соседствует с фермой Брауна».

Смысл этого фрагмента диагностируется просто. Перед нами идеология мелкособственнического анархизма. Два момента здесь интересны. Во-первых, скептицизм Честертон по по-

воду идеала собственности в условиях «laissez faire». Честертон очень остро чувствует, как легко извращается принцип «свободы собственности» в условиях «свободной торговли».

Вторая деталь более интересна и характерна для Честертон. Он говорит о «поэзии обладания» и о тех, кто знает в ней толк. Люди, подсказывает Честертон, не могут жить без своего личного, осязаемого и бесспорно им принадлежащего мира. Собственность — это не правовая или организационно-техническая проблема; это вопрос самого человеческого существования: без собственного мира существование человека не реализуется; если у человека нет собственности, нет и самого человека.

Честертон потратил много сил и красноречия на поэтическую мифологию собственности. На его глазах процесс монополизации и (или) тотальной национализации уничтожал собственность как основу личного человеческого существования. Вместе с собственностью шла ко дну и демократия, как ее понимал Честертон.

«У демократии только один подлинный враг. Это — цивилизация.

Все утилитарные чудеса, созданные наукой, антидемократичны. Не потому, что они могут быть злокозненно использованы во вред демократии, и не потому, что их последствия трудно учесть, а по самой своей сути и назначению. Те, кто в прошлом веке ломали станки, были правы. Это, правда, что они боялись лишиться из-за машин работы, но не это было их главным мотивом. Они — и это гораздо важнее — понимали, что машины лишат человека контроля, который ему принадлежит, покамест он мастер в этом мире.

Логика науки ведет к индивидуализму и изоляции. Толпа может устроить страшный шум, собравшись вокруг дворца. Но толпа не может сделать это по телефону. Появляется специалист, и в ту же секунду демократия превращается в полуптруп.

И вот — особый недуг нашего времени: Империализм, или Цезаризм. Он означает закат товарищества и равенства. На их место приходит специализация и господство».

На мой взгляд, Честертон тут бе-

рет очень глубоко. Возникновение отношений господства между людьми он связывает с переменой в отношении человека к миру вещей и инструментов. Легко заметить, что Честертон в этом фрагменте характеризует процесс отчуждения в самом общем виде и почти со всех его сторон. Концентрация собственности, ругинизация труда, специализация труда, пассивный труд, атомизация общества. Дематериализация жизни, то есть превращение ее в имитацию абстрактных схем. У Честертон все это неизбежно сопровождается укоренением отношений господства. И правда, логика процесса

темперамента автора, его желания подчеркнуть своеобразие своей точки зрения или его желания скрыть ее своеобразие.

Честертон был очень темпераментным мыслителем. Но нельзя сказать, что он «проговаривался», как теперь часто случается со многими мыслителями, стремящимися, согласно духу времени, скрыть свои предпочтения и не умеющими этого сделать. Честертон не принадлежал к разряду людей, простодушно выбалтывающих, что у них на душе.

Он говорил именно то, что у него на душе, подсказывал и указывал людям, что им следует думать. Он не кокетничал, давая другим понять, что их точка зрения тоже имеет «свои основания». Нет, уверял он, правда одна, кому-то она известна лучше, чем другим, и тот, кто ее знает, должен докладывать ее другим, неумолимо настаивая на том, что он говорит правду.

«Нынче вошло в обычай приговаривать: “Может быть, я не прав, но такова моя точка зрения”. Это совершенно бессмысленный обычай. Если я считаю какую-то точку зрения неправильной, то с какой стати я буду ее себе присваивать? А нынешняя привычка

говорить: “У каждого своя философия; вот вам моя философия — та, что мне подходит” — просто напросто слабоумие. Космическая философия не костюм, сшитый на этот и только на этот космос. Философия не может быть личной, точно так же как у человека не может быть личного солнца или личной луны».

Нечего делать реверансы в пользу чужих точек зрения. Если человек считает возможным отстаивать какой-то взгляд, он не должен даже делать вид, что допускает его ошибочность. Отстаивать можно только «правду».

Именно так и поступает сам Честертон, отстаивая «правду» католической версии христианства.

Честертон считал, что человеку пристала свобода воли. Человек способен выбирать, и он должен этой способностью воспользоваться. Это не значит, что он каждую минуту, закрыв глаза, должен бросать жребий: идти ему направо или налево? Сфера, где принцип свободы воли может быть применен, весьма ограничена, но беспрельдно важна: это — сфера общих принципов и генерального плана.

Он постоянно твердит одно: в на-

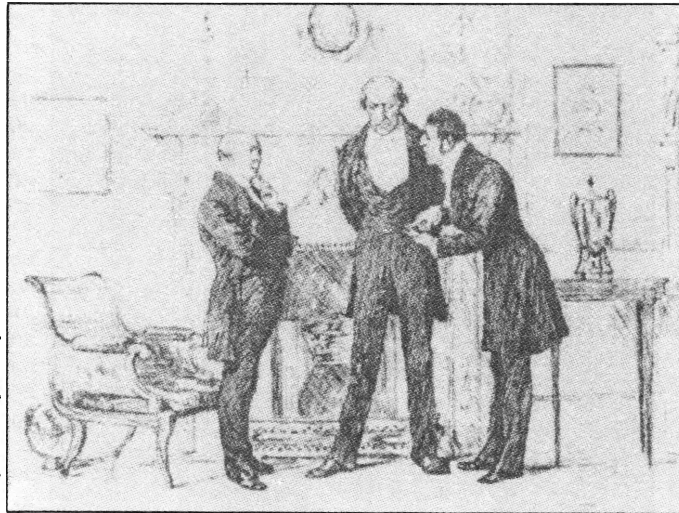


Рисунок Чарльза Грина.

крайне проста. С возникновением специальностей тут же возникает вопрос: **чья специальность выше.**

Честертону было поразительно свойственно ощущение единства мира, которое мы обычно находим у людей религиозных. Такие люди в полном смысле слова **видят** мир. Им бывает **откровение** мира. Честертон уверял, что в детстве он **видел** Бога. Он не лгал. Во всяком случае, он **видел** мир. Приведенный выше фрагмент — характерный пример его стиля. Честертон переходит от одной темы к другой с удивительной легкостью: для него эти темы не удалены друг от друга. Для него они вообще — **одна тема.**

* * *

Мы проиллюстрировали ту интерпретацию, которую давал Честертон современной действительности. Интонация и лексика выдают чувства писателя. Эти чувства имеют знак. Точка зрения Честертон всегда крайне заинтересованная и вынуждающая.

Что ж, в известном смысле все точки зрения таковы. Это легче или труднее заметить, в зависимости от

чале было Слово, миру предшествует план, поведение человека определяется принятыми решениями. И хотя принятие каждого решения всякий раз происходит в реальных обстоятельствах и ни как будто обусловлено, но в конечном случае и, так сказать, «в общем случае» человек все равно оказывается в ситуации, когда его выбор ничем внешним не обусловлен, как бы он ни **рационализировал** его. Поведение обусловлено обстоятельствами и культурой, по культуру можно выбрать. Честертон **выбрал** католицизм.

Для середины XX века философия истории Честертона выглядит поразительно смело. Все, что произошло после европейского Средневековья, Честертон попросту объявляет заблуждением, совершенным отчасти по слабости душевной, отчасти по суетности ума.

«Великие идеалы прошлого не осуществились не потому, что они были изжиты (то есть, устарели), но потому, что они не были проведены в жизнь достаточно настойчиво. Человечество не прошло через Средние века. Скорее, оно отступило назад, потеряв поражение и испугавшись. Говорят, что христианский идеал пытались осуществить, но он не выдержал испытания. Это неправда. Его сочли слишком трудным и даже не попробовали осуществить».

Согласно бытовой мудрости нашего века, утопия — это то, что несущественно. Честертон возлагает вину за неосуществленность утопий не на «объективные обстоятельства» и не на «утопичность» утопий, а на слабость и недостаток воли — решимости у их осуществителей. Он не приемлет детерминистские **отговорки**.

Христианский идеал общества, настаивает Честертон, не осуществился потому, что люди оказались к нему не готовы. Ну что ж, намекает Честертон, не удалось один раз — надо попытаться еще. Честертон не случайно подчеркивал, что «христианство — это религия покаяния; оно противопоставлено современному фатализму и пессимистическому футуризму главным образом тем, что говорит: человек может пойти назад».

Трудно представить себе больший обскурантизм по отношению к нашей цивилизации, более последовательное отрицание ее мировоззрения и практики.

Спор Честертона с цивилизацией оказывается тотальным. Эта цивилизация, говорит Честертон, сама объявила своим ядром науку. Значит бессмысленно доказывать ее несостоятельность «научно». С ней надо бороться

там, где ей приходится прибегать к оружию, уравнивающему ее с отношением. Это — сфера конечных (или, если угодно, самых первых) утверждений, то есть утверждений, не имеющих эмпирически рациональных оснований, иначе говоря — мифов.

Честертон с большим энтузиазмом кует миф о естественной разумности религии. Он нигде не выступает как чистый теолог. Он выступает как теолог-параболлист. Он без конца рассказывает нам басни на теологические темы. У него есть «положительный герой»: это католический паптер Браун. Все рассказы о паптере Брауне — теологические параболы. Таковы же и его романы, и даже почти все эссе.

У этих парабол есть и отрицательный герой. Это — человек суетный, суеверный, эгоцентричный, склонный больше смотреться в зеркало, чем в окружающий мир и в свою собственную душу: человек, вместе с тем, лишенный индивидуальности, раб моды и чужого мнения, идолопоклонник, короче, — дитя цивилизации, как его издавна изображают правоиспатели-моралисты от Лабрюйера до Зиновьева.*

* * *

Честертон был проповедник. Его проповедь была обращена, как и всякая проповедь, в массы. Как же нам, массам, надлежит на нее реагировать?

Проще всего от нее отмахнуться. Допустим, что мы разделяем критический пафос Честертона и тоже считаем нашу цивилизацию негодной. В конце концов, не он один критиковал эту цивилизацию; даже больше, сейчас практически дело дошло уже до того, что эта цивилизация ветушила в фазу осознания собственной негодности (хотя во времена Честертона это было еще не так: завоевывать колонии, например, считалось нормальным). Так что в критической части согласиться с ним не трудно; не надо для этого особо себя преодолевать.

Но вот проектные идеи Честертона уже не вызывают у многих из нас энтузиазма, и мы не можем к ним присоединиться так же легко, в состоянии такого же полного психологического комфорта. Они вызывают у нас известный скептицизм.

Честертон призывает нас вернуться обратно, в интеллектуальное Средневековье, которое он считает Золотым веком. Наша философия истории этой идеи не приемлет.

*Интересно, что сатиры Честертона направлены не против агенстов, с которыми он вообще не считается, а против протестантов — реальных врагов католицизма в его время; их он и считал «модниками».

Во-первых, мы привыкли считать, что в одну и ту же воду нельзя войти дважды.

Во-вторых, религиозная натурфилософия и антропология сочетались с совершенно определенной общественной структурой, которой теперь уже нет. Это было общество, в котором доминировала семья, род, община; отношения между людьми были личноритуальными, а власть была сакрализованна.

Человек считался и, в самом деле, был целостным существом; он был лишен индивидуальных свойств и не мог выбирать себе свойства или культивировать их в себе по собственному выбору.

Наконец, это был мир, ограниченный горизонтом деревни и бесконечно открытым только вверх, в небо.

Этот мир исчез, и, как говорил Макс Вебер, мы живем в расколдованном мире. Можно ли его заколдовать обратно?

Честертон настаивал, что дело не в «можно», а в «следует» или «не следует», в том, чтобы «захотеть» или «не захотеть».

Когда мы ставим этот вопрос в категориях возможности и решаем, что заколдовать мир обратно невозможно, мы лишь рационализируем свое нежелание это сделать.

В отличие от Честертона, я не считаю, что наше «нежелание» является неуважительной причиной. Это еще более объективная реальность, чем выводимая, как правило, на основе очень торопливых рассуждений и неаккуратных наблюдений «невозможность».

Тем не менее, то, что Честертон переводит проблему из модальности возможности в модальность намерения, кажется мне существенным достижением. Потому что, коль скоро что-то считается невозможным, то оно действительно становится невозможным. А если мы чего-то не хотим, то ведь сегодня не хотим, а завтра можем захотеть, не так ли? Мало ли чего мы захотим завтра.

Честертон боролся с детерминизмом, но его заботил не детерминизм научных теорий, а детерминизм как состояние, в котором пребывает обыденное сознание. Он не ученых уговаривал отказываться от детерминистских теорий, а простых людей расстаеть с детерминистскими предрассудками. Вот один из образцов его риторики, направленной на эту цель:

«Мистер Миддлтон Марри написал благородную, толкающую на размышления и несколько странную книгу. Она называется "Необходимость коммунизма". Мое первое впечатление от этой книги и мог бы,

пожалуй, выразить так: я испытываю больше симпатии к Коммунизму, чем к Необходимости».

Иными словами: кто хочет коммунизма — тот его получит. Но нельзя ни в коем случае вбивать себе в голову, что он необходим и неизбежен. В коммунизме, самом по себе, нет ничего страшного, наоборот. Но если мы будем относиться к нему, как к нашей судьбе, то наше дело плохо, и дело самого коммунизма тоже плохо.

Защитная определенную культуру, Честертон хотел убедить нас захотеть перейти в эту культуру. Отсюда метод убеждения — поэтическая пропаганда. Убеждающая, внушающая мифология.

Честертон был мифолог, причем вполне сознательный. Сам он вполне определенно отдавал предпочтение мифу как способу хранения культуры, подчеркивая в мифе не элемент ложности сознания, а элемент адекватности человеческой природе.

Он стремился увлечь нас мифологией, которая подвинула бы нас на возврат к видению мира и человека, свойственному католическому культурному набору. Он всерьез хотел нас уговорить вернуться в прошлое. Он потратил многие усилия на эти уговоры, и мы, я думаю, поступим неблагодарно, если вообще никак на них не прореагируем.

Как я уже говорил, вряд ли мы сумеем принять советы Честертона буквально. вряд ли мы сможем захотеть вернуться буквально во времена католической антропологии; это значило бы вернуться, так сказать, в «темный угол». После того, что мы увидели и узнали в открытом и расколдованном мире. Мне трудно вообразить наше добровольное отступление. Это значило бы, прежде всего, забыть тот язык, которому мы за последние сорок лет научились и, более того, который мы сами создали. Такое возвращение возможно для одиночек-эскейпистов, но не для целых обществ и культур; тут не поможет никакое мужественное волевое насилие над собой. нас может вернуть назад только катастрофа, но если она произойдет, то мы окажемся отброшены намного дальше назад; и нам дорого придется пробиваться «вперед», к тому уровню сознания, который был уже однажды достигнут.

Тем не менее, в том, что пишет Честертон, есть-таки что-то такое, что заставляет нас крепко задуматься.

Ведь Честертон писал миф, и если считать «католицизм» этого мифа мифологической и символической фигурой, то необходимо в следующий момент спросить (согласно нашей, столь

непримлемой для Честертона традиции): а как мы можем для себя рационализировать этот миф?

В рациональной интерпретации мифология Честертона посвящена пропаганде трех идей: 1) необходимости устойчивой традиции и опасности ее разрушения; 2) необходимости постоянного пересмотра прошлого с тем, чтобы выяснить, не можем ли мы найти в нем что-нибудь важное и положительное; 3) неизбежности и необходимости серьезных решений, предопределяющих дальнейшую личную и общественную практику.

Ничего сенсационного в этих идеях нет. За всем блеском (и путаницей) честертоновской риторики и парадоксальности скрываются в высшей степени банальные советы.

Постоянный объект идеологических сатир Честертона — суетливый «рыночный» интеллигент — вероятно, пожал бы плечами и постарался бы немедленно про Честертона забыть, чтобы освободить в голове место для чего-нибудь более оригинального и привлекающего внимание зрителей, о которых он, конечно же, думает больше, чем о том, о чем он думает.

Но нам скептицизм, тот самый, который не позволяет нам понимать слишком буквально христианскую апологетику и пессимизм Честертона, и в этом случае рекомендует нам не торопиться.

Дело в том, что нам, пожалуй, уже известно, как опасно предавать забвению некоторые истины лишь на том основании, что они банальны. То, что земля вращается вокруг солнца, что дважды два — четыре, а Волга впадает в Каспийское море, в высшей степени банально. Столь же банальны и нормативные идеи: не убей, не укради, **помни, что дважды два — четыре и так далее.**

Повторение, как писал Честертон, может утомить. Между тем, без воспроизведения одного и того же порядка нет ни общества, ни жизни. Чтобы люди не махнули рукой на воспроизведение общества и жизни, создается поэтический миф: в этом одна из его функций. Именно в таком поэтическом кодировании банальностей и упражнялся Честертон.

* * *

Почему он выбрал это занятие? И чем объяснить его неперойную, даже несколько гротескную преданность делу, которое он выбрал?

В творчестве и биографии Честертона есть черты, вызывающие любопытство и даже подозрения. Честертон был тем, кого часто называют графоманом. Он писал, не прекращая и, дейст-

вительно, часто повторяясь. Его тексты полны «пустотами», а также не очень вразумительной риторикой. Иногда Честертон напоминает коня, гонящегося за своим хвостом.

Можно думать, что ум Честертона страдал как раз от того порока, который он приписывал нашей цивилизации: бесконечного скольжения от отрицания к отрицанию и так далее. Быть может, он страдал этой болезнью даже больше, чем некоторые его современники, которых он так охотно высмеивал. Они, как правило, и не удалялись слишком далеко по пути отрицания, застревая на какой-либо случайной промежуточной идее, превращая ее в «дому для». Бедное воображение и инстинктивная тяга прикинуть к тому, что кажется в настоящий момент наиболее авторитетным, заводили их в самое бесперспективное состояние, в какое только может попасть человеческий ум, — модное догматизма. В целом же цивилизация, как думал Честертон, движется по спирали в полную неопределенность. Он, видимо, знал это по своему опыту: мысленно он, вероятно, не раз проделывал этот соблазнительный и никуда не ведущий путь. Отсюда — такая неукротимая тяга к статике. Она имеет индивидуальное-психологическое происхождение. Характер же консервативной мифологии Честертона определяется временем, когда он жил, средой, в которой он вырос, и так далее.

* * *

Что можно сказать о репутации Честертона? Его положение в обществе довольно двусмысленно. Тот, кто собирается определить свое отношение к нему, обнаруживает себя в некоторой ловушке. Чтобы понять, какого рода эта ловушка, приведем одну из самых многозначительных высказываний Честертона:

«Те, кого мы зовем интеллигентами, делится на два класса: одни поклоняются интеллекту, другие им пользуются. Те, кто пользуется умом, не станут поклоняться ему — они слишком хорошо его знают. Те, кто поклоняется, — не пользуются, судя по тому, что они о нем говорят... Круглых дураков тянет к интеллектуальности, как кошек к огню».

Честертон был интеллигентом, дошедшим до стадии критики интеллигентства как идеологии и интеллигентства как социальной роли. Не думаю, чтобы интеллигенту должны были питать к нему безоглядную симпатию. Большинству должно казаться тревожным его высокомерное презрение

к стандартной интеллектуальной суете. С какой стати должны любить Честертона те, кого он не любит?

Те же, кто солидаризируются с Честертоном, берут на себя определенные обязательства: они должны не просто говорить о своем уважении к нему, но разделять его взгляды. Если же они их не разделяют, то они должны придумать какое-то очень серьезное для этого основание. В противном случае, они своим преклонением перед Честертоном как раз и демонстрируют ту самую интеллектуальную суету, над которой он так издевался.

Все это объясняет, почему Честертон теперь популярен и уважаем только в довольно узком кругу единомышленников. Честертон мог бы стать популярен среди простых людей, тех, кого в Англии называют «descent people». Он говорит от их имени и для укрепления их морального духа. Но тут уже в ловушку попадает сам Честертон. Как писатель, он слишком изощрен, а язык его публицистики перегружен эрудицией и логическими упражнениями.

Возможно, поэтому после смерти Честертон был более или менее предан забвению. Нельзя к тому же забывать, что как защитник католицизма в начале века Честертон вел арьергардные бои, и его католическая апологетика понималась буквально.

Но теперь становится все яснее, насколько актуальной была критическая часть его проповеди.

Далее — многие ценности католического мира проникают в секулярное сознание. Представления о человеческом уделе в Средние века меняются: мы «открываем» Средневековье, пожалуй, так же, как общества средних веков «открывали» античность.

Наконец — понятия «проекта», «плана», «управления», «принятия решений» занимают все более видное место в сознании и, возможно, будут в близком будущем доминировать. Образование перестало быть привилегией «образованных»; «интеллектуаль» утратили свою социальную однородность — у Честертона могут появиться поклонники. Они уже появляются. Только в 1986—1987 годах вышли три новых биографии Честертон — после сорокалетнего перерыва.

В заключение мы приведем полностью маленькое эссе Честертон, почти стихотворение в прозе, хорошо иллюстрирующее его настроение и взгляд на природу и человека.

ПРИРОДА И ЛОГИКА

«Главная трудность с этим нашим миром не в том, что он неразумный, и даже не в том, что он разумный. Настоящая трудность в том, что он разумный, но не до конца. Жизнь вовсе не лишена логики, и все же она — ловушка для логиков. Она выглядит чуть-чуть более регулярной и математически правильной, чем она есть на самом деле. Ее правильность очевидна; ее неправильность скрыта. Ее дикий нрав ждет момента, чтобы показать себя. На грубом примере я поясню, что имею в виду. Допустим, какое-нибудь существо с луны, скажем, имеющее математическую подготовку, должно обследовать человеческое тело. Оно сразу же заметит, что у человека всего по два. На самом деле человек это как бы два, правый и точно такой же левый. Заметив, что у человека две руки — справа и слева, две ноги — справа и слева, что у человека на каждой стороне то же самое число пальцев на руках и ногах, два глаза, две ноздри, две доли мозга, наше существо решит, что открыло закон. И, обнаружив у человека сердце на левой стороне, придет к выводу, что точно такое же сердце у человека есть справа. И вот тут-то, будучи абсолютно уверено в себе, наше существо и ошибется.

Все сущее втихомолку уклоняется на один миллиметр от идеала, и вот где живет бес. Иногда кажется, что вселенную кто-то тайно предал. Яблоко или апельсин достаточно круглы, чтобы их называли круглыми, а между тем — они вовсе не круглые. Сама земля, как простак-астроном достаточно прост, чтобы клонуть на это и назвать землю шаром. Мы сравниваем стебель травы с лезвием шпаги, потому что он на самом своем кончике сходит на нет, превращается в точку. И так все: во всех вещах притался неисчислимый остаток. Он ускользает от рационального ума, но всегда делает это в самый последний момент...»

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

У.Б.ЙЕЙТС

БОГОМАТЕРЬ

Любовь. И страх необоримой
силы,
И молния, что слух пронзила,
И тесно в комнате от шума
крыл.
Любовь и ужас, ибо я носила
Во чреве бога сил.
За что избранницей небес я
стала?
У очага я мир и радость
знала,
Любила сад и мелкий водоем,
Где терпеливо женщины
стирают,
Судача обо всем.
Рожденный в муках, кто он,
мой ребенок?
Звезда какая грудь берет
спросонок?
Как жить под бременем
любви моей,
От коей дыбом волосы и
холод
Пронзает — до костей.

ВЫБОР

Одно из двух. И если смеет
разум
Не жизнь, но труд всей жизни
предпочесть,
Уют небесный для него заказан,
В ночи он бьется за свою же
честь.
Его труды окончены, и что же?
Он победил, он в чем-то
подкачал?
Одно из двух: безденежье
изложет
Иль почести и совесть — по
ночам.

Перевод Елены Дунаевской

Троянский конь

Мария КАМЕНКОВИЧ

Феномен успеха в России книг английского писателя и ученого-лингвиста Дж. Р. Р. Толкина, создателя «мифологии для Англии», одного из наиболее активно изучаемых сегодня на Западе (в мире ежегодно проходит по нескольку научных конференций, посвященных его творчеству) и одного из наиболее популярных писателей XX века, осмыслен пока мало, если не сказать — остался вовсе незамеченным «серьезной» российской критикой, хотя наблюдается уже больше пятнадцати лет. Со времени «первой ласточки» — перевода первой книги «Властелина Колец»¹, которым дело тогда и ограничилось, — утекло много воды, появилось с полдесятка самых разных, и непохожих переводов и пересказов «Властелина» и других произведений Толкина, а влияние его книг на российскую молодежь возросло до необозримых масштабов. Но осмысление все не приходит. Книги Толкина и вызванный ими резонанс лежат за границами привычных сфер обсуждения. Литературные критики, как правило, и у нас, и на родине писателя, в Англии, заведомо — не снисходя до того, чтобы прочесть их! — списывают книги Толкина со счета как «маргинальные», «примитивные», «инфантильные», «чересчур ученые», «черно-белые», «никому не интересные», «чересчур высокопарные»,² «отвлекающие детей от чтения Пушкина», «полупародийные» и так далее. Эта сплоченность английских и российских критиков тем более любопытна, что «Властелин Колец» в Англии и «Властелин Колец» в России — это чуть ли не две разные книги с похожим сюжетом, поскольку в России «Властелин» попал в совершенно новый для себя контекст, что или полностью, или частично загасило в книге огни, питавшиеся от местных, английских источников энергии и, как и всегда в подобных случаях, высветило в книге дотолле скрытые (или вовсе отсутствовавшие) смыслы. Когда русские читатели стали рассказывать об этом англичанам, для многих из них эти смыслы казались неприемлемыми, навязанными, по меньшей мере — неожиданными.

(«Не мог же Толкин иметь в виду именно это!»). Но у «Властелина Колец» свой путь, своя история. Толкин прекрасно сознавал, что он над будущим своего «чада» не властен. Все, что мог, он сделал — снабдил книгу подробными разъяснениями в своем «Руководстве для переводчика» и опубликованных в Англии (а частично теперь и у нас) письмах, — а все остальное находится в руках Провидения. Толкин называл то, что он делает, «Малым Творением» — человек-творец создает свои миры, и уже от Бога зависит, дать ли им место в «Большом Творении» или нет. Если ответ положительный, то человеческое творение становится частью Большого Мира, персонажем неизменно увлекательной истории, Большого Текста, который пишет уже само Провидение. И для автора это — великая честь. «Властелин Колец» стал действующим лицом совершенно новой истории. Тем интереснее следить за приключениями «Властелина Колец» в России и за появлением новых ассоциаций, ставших возможными только в этом новом контексте — контексте русской культуры, причем именно современной русской культуры, вмещающей в себя и древние традиции во многом определившего мировоззрение русских людей православия, и богословскую философию «серебряного века», и вьвший за семьдесят лет в плоть и кровь материализм, и неоязыческие, внеэтические искания последнего времени, и даже искаженное, составленное по выборочным переводам, представление об английской культуре. Российский Толкин — это новый Толкин, вырванный из старого, родимого контекста и перемещенный в новую и, так сказать, химически активную среду.³ Английским читателям он неизвестен. Задача этой статьи — указать хотя бы на некоторые любопытные отражения, которыми обзавелся на российской почве «Властелин Колец», глядя в эти зеркала. Между прочим, очень многие из отражений и «скрещений» с контекстом возникли только потому, что книги Толкина пришли в Россию без

адекватных предисловий и комментариев, да еще порой значительно измененные, «улучшенные» поставшими себя вправе менять авторский текст переводчиками.⁴ Первый перевод «Властелина Колец» (не забудем, — только первая книга!) был очень вольным, хотя и талантливым, и местами настолько отличался от оригинала, что англичане развлекались, переводя этот текст *обратно* на английский язык! Лиха беда начало, иначе не скажешь.

Разумеется, адресованная западному читателю, пусть даже потерявшему детскую свою веру и обратившемуся в атеизм, книга Толкина все же предполагала в своей аудитории элементарную религиозную грамотность. Поэтому многие символы в книге узнавались читателем без труда, а, кстати, бросалось в глаза, что, например, даты наиболее значительных событий трилогии приурочены к христианским праздникам. Читатель поневоле понимал, о чем идет речь, и соответственно реагировал. Русский же читатель, даже оставивший детский атеизм и обратившийся в христианскую веру, обречен был питаться догадками и не замечать разбросанных по тексту намеков. Таким образом, содержащийся в тексте мощный аппарат «выходов» в контекст общехристианской культуры в России, как правило, «не работал». «Не работали», как правило, и апелляции текста к национальному английскому менталитету, ссылки на северную мифологию, узнаваемость имен, скрытые кивки в сторону общеизвестных книг — будь то непереведенные к тому времени «Ветер в ивах» К. Грэма или «Перелетный кабак» Г. К. Честертона... А что говорить о прочей непереведенной английской классике, о фантазиях Уильяма Морриса, например? То, что для английского читателя казалось родным и милым, для русского обратилось будоражащей экзотикой, старое и всем известное заблестало новизной, — и не помогли, а лишь помешали титанические попытки переводчиков русифицировать в тексте все, что только возможно: русские или украинские корни,

вкрапленные в непривычные для слуха эльфийские имена или названия, казались подчас еще более экзотичными, чем сами эти названия.⁵ Английская блоха была подкована, и, хотя и не перестала от этого прыгать, как у Лескова, но прыжки ее стали несколько неуверенными и какими-то хаотичными. Неизвестно, что преобладало в этом (и других) первых переводах — пропущенные намеки или отсутствующие в оригинале аллюзии. Умы читателей, впрочем, были подожжены и жадно принялись за «обработку данных». В толкинском тексте находили описание взрыва атомной бомбы, ностальгию по праславянской цивилизации, недопонятые проекции пророчеств Даниила Андреева, оккультные формулы и советы и много чего еще. Некоторые из этих интерпретаций можно назвать вполне невинными — путешествуя по неведомой стране, чужак легко может принять развалины древней обсерватории за алтарь неизвестного божка. Иногда, кстати, он оказывается прав, и «обсерватория» действительно служила изначально именно алтарем, который позже приспособили для другой цели, о чем аборигены давно забыли. Хуже, если пришелец авторитетно заявляет, что эти безмолвные руины не могут быть ничем иным, как только остатками русской бани, что является непреложным доказательством изначальной заселенности этих земель русскими. В результате, переводя местную литературу, он везде заменяет слово «обсерватория» на слово «бани». Именно из такого подхода — «я лучше знаю и имею право» — родились на русской почве «тотальные изничтожалки» Толкина, типа романов Перумова или Васильевой, — здесь уже читатель сам берет за перо, прямо вторгается в чь-то не угодивший ему авторский мир и принимается там «бабачить и тыкать» (в этих двух конкретных случаях — именно с неоязыческих позиций), с истинно революционным упоением меняя местами добро и зло. Ничего подобного с Толкиным пока не происходило — это чисто российское явление и, конечно, тоже часть романа под названием «Новые поколения «Властелина Колец». Россия» — только в России книгу воспринимают не как законченное целое, защищенное авторским правом, а как ничейный кусок реальности, подлежащий вмешательству и обработке (в этом отчасти кроется и концепция ролевых игр по Толкину, где исход действия может оказаться совсем не таким, как в книге, отсюда и пере-

воды, где переводчик, изменяя оригинал по собственной прихоти, не чувствует за собой респектибельно никакой вины).

Между прочим, интересно, что подобный подход почему-то всегда принимает именно неоязыческие, почему-то ярко выраженные антихристианские формы. «Я хотел освободить толкинское Средиземье от той мертвой католической схемы, в которую оно заключено», — заявлял Перумов (прошу прощения, если цитата неточна, привожу ее по памяти). Но, скажите на милость, почему Перумов так остро чувствует и переживает заключенность Средиземья в «католическую схему»? В англоязычной среде вот так вот — непосредственно — это воспринимается лишь немногими. В России же, если размышлять логически, этого и вообще не должны были заметить — при материалистическом воспитании! И, тем не менее, религиозный подтекст книги именно в России был всем очевиден с самого начала.⁶ По той же причине предпринимались попытки его не мытьем так каньем выкорчевать (не выкорчевывают же того, чего вообще не замечают!). Этим совершенно сознательно занимались, открыто декларируя свою позицию, некоторые переводчики (не стану называть имен), а мы с В.Карриком не раз подвергались нападкам за нашу попытку с помощью комментариев вернуть «Властелину» и «Хоббиту» хоть часть того контекста, в теплой ауре которого они родились и выросли.⁷

Итак, всемирный шедевр, созданный в середине двадцатого столетия английским профессором, переведенный на множество языков и изменивший психологию целого поколения, а заодно, возможно, и сам наш мир, квинтэссенция «истинной» (не испорченной невежественной современностью) западной культуры, — с одной стороны; с другой — российские читатели... Вернемся на миг к процитированной выше декларации Н.Перумова по поводу «католической схемы». Это словосочетание остается на его совести, по Толкин действительно был и в течение всей своей жизни оставался убежденным, «практикующим» римокатоликом, и книгу свою называл «**католической**». На этих словах кто-нибудь непременно вскинется: в современной России католицизм знают очень плохо (если бы только поверхностно, но, увы, именно плохо), зато православные фундаменталисты так преуспели в придании

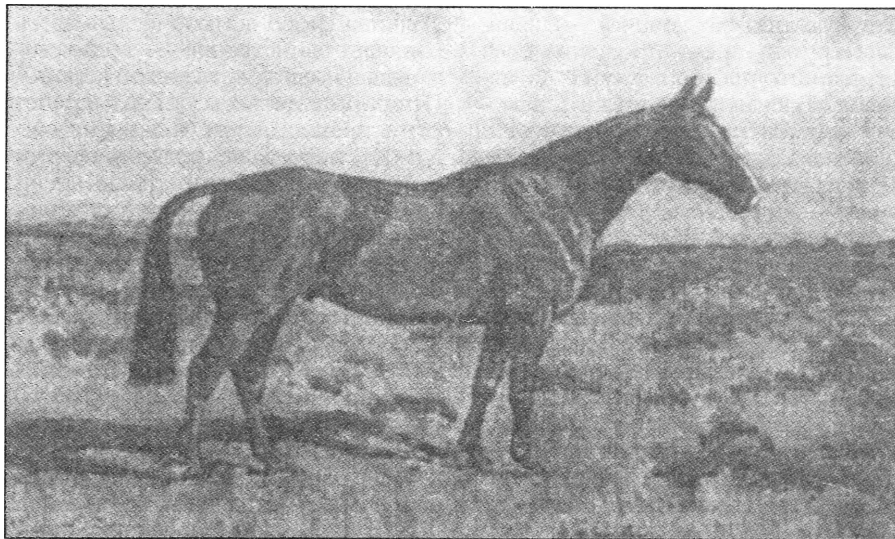
этому слову негативной окраски, что сегодня не только в полуобразованной или совсем невежественной среде, и в наше время живущей мифами о «заморских людях с песьими головами», но и среди образованных людей все чаще можно услышать, что католицизм-де тем или иным образом враждебен православию и даже якобы ведет против него подспудную войну. Разумеется, у Толкина слово «католическая» здесь означает единственно — «тесно связанная с моей христианской верой».⁸ (Информация в скобках: с греческим православием Толкин, по-видимому, никогда не сталкивался, разве что опосредованно). Но из песни слова не выкинешь — он был убежденным римокатоликом, причем, по его собственным словам, «старого закала» (хотя нововведения Второго Ватиканского Собора приветствовал). Не нужно особой проницательности, чтобы догадаться, что русские православные фундаменталисты относятся к Толкину с великим подозрением (хотя и не все, что уже отрадно). Книга, написанная ортодоксальным католиком, завоевала полстраны! Уж не Троицкий ли это конь, внутри которого спрятаны католические идеи, разрушительные для нашей православной Трои? А ликующая толпа ведет этого монстра под уздцы в самое сердце города!

Можно было бы и не обращать внимания на тревоги фундаменталистов, но в этой связи возникает вопрос: действительно ли Толкин диссонирует с русской традицией?⁹ (Конечно, говорить здесь следует обо всей русской традиции, просто я сейчас беру только религиозный срез). Что **нового** он привносит? В чем он **не такой**? Если прочитать «Властелина Колец» как католическую книгу, но изнутри православной среды, — не откроем ли мы для себя что-то новое?

Преп. Р.Муррей, иезуит, к которому я обратилась за консультацией, — что во «Властелине» можно назвать «эксклюзивно католическим»? — был скорее удивлен такой постановкой вопроса:

«Не знаю, стоит ли так беспокоиться по поводу различий, которые могут существовать между Толкиным (или мной!) как католиками и вами как православными, — пишет он. — Во-первых, культурная среда, которая послужила плавильным котлом для его «малого творения» <...> — это культурная среда Северной Европы, сперва языческой, потом мало-помалу христианизировавшейся. <...> Толкинские «героические»

характеры наделены человеческими добродетелями и недостатками, похожими на те, что мы находим в ранних литературах народов, еще не принявших христианства или постепенно христианизующихся. Они отражают тот период, когда те характерные различия Восточной и Западной Европы, которые впоследствии привели к столь беспокойным



последствиям в различиях православного и католического понимания Евангелия, едва ли еще имели какое бы то ни было значение».

Это, конечно, так, но ведь не мог же Толкин полностью отфильтровать из своих текстов самого себя, живущего в XX веке, и свое видение мира, которое в такой значительной степени определялось его реальным («здесь и сейчас», а не «там и когда-то») католичеством. Как же это отразилось в тексте «Властелина» — «католической» книги?

Намечу вкратце основные возможные направления такого разговора. Удобно будет выделить **три уровня**, на которых в тексте могло бы проявиться именно густое, неразтворенное *католичество*. Конечно, это — сужение, и мне придется проститься с амбициями оценить феномен восприятия Толкина русским читателем во всей полноте. Но нельзя же объять необъятного. Итак, начнем сначала — с **догматических особенностей католицизма**. Оглядевшись на этом «этаже», спросим — что же заставляло Толкина держаться за католицизм, что в нем *как таковым* было важным для его личности и его творчества?

С одной стороны, это очень трудная задача. В письмах Толкин часто защищает католичество, — но от протестантизма и агностицизма, под-

нимая на щит важность Причастия, культ Божией Матери¹⁰ и т.п. — все то, что есть и в православии. Но вот, наконец, зацепка:

«Лично я убежден в правоте призываний Петра на первенство, — пишет Толкин в письме к сыну. — Да и если оглядеться по сторонам, мало останется сомнений в том, какая из церквей (если христианство

истинно) — истинная, какая из них представляет собой Храм Духа, умирающий — и присноживущий, подверженный порче — но святой, самореформирующийся — и восстающий из глубины падения».¹¹

Но если вернуть эту цитату туда, откуда она взята, смысл ее несколько видоизменится.

«Нужна фантастическая воля к неверию, — пишет Толкин сыну, — чтобы думать, что Иисуса никогда не было на самом деле, тем более — считать, будто Он никогда не говорил того, что за Ним записано, то есть, слов, каких никто из живших тогда в мире людей даже и выдумать был бы не способен — например: «Прежде, нежели был Авраам, Я есмь» (Ин. 8:58) или: «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14:9), или о Св.Тайнах: «Ядущий Мою Плоть и пиющий Мою Кровь имеет жизнь вечную» (Ин. 6:54). Поэтому мы должны либо поверить в Него и в то, что Он говорил, и принять на себя все последствия этой веры, либо же отвергнуть Его и Его слова — и принять на себя все последствия такого шага. Мне трудно поверить, чтобы человек, когда-либо, пусть даже единственный раз, побывавший у Причастия с намерениями по меньшей мере правильными, мог бы потом снова отвергнуть Христа, не совершив при этом тяжкого греха (хо-

тять только Он один знает все души в их исключительности, и Ему одному открыты причины человеческих поступков). Единственное известное мне лекарство от упадка или ослабления веры — Причастие. Лично я убежден в правоте призываний Петра на первенство. <Вот строки, которые мы процитировали выше в отрыве от контекста! — М.К.> Да и если оглядеться по сторонам, мало останется сомнений в том, какая из церквей (если христианство истинно) — истинная, какая из них представляет из себя Храм Духа, умирающий и присноживущий, поддающийся порче — но святой, самореформирующийся — и восстающий из глубины падения. Однако для меня *главной вестью* <Курсив мой. — М.К.>, которую несет миру Церковь, признанным главой которой является Папа, может быть только ее право (неоспоримое) на обладание Св.Тайнами, которые Она всегда защищала и ставила во главу угла (что, по всей видимости, согласуется с волей самого Христа)... западноевропейский бунт (Реформация) был направлен именно против «кошунственной басни Мессья»...»

Так что напрасно искать у Толкина какое-либо свидетельство догматических расхождений с православием, — если выпустить не несущие здесь никакой особой смысловой нагрузки фразы о папе римском и о праве Петра на первенство, все различия оборачиваются сходством.

Второй после «догматического» уровень — те или иные **богословские системы**, определяющие ход мысли автора и структуры ценностей внутри традиции, к которой он принадлежит. Некоторые исследователи находили у Толкина следы влияния Фомы Аквинского, блаженного Августина и т.д. Однако серьезных работ на эту тему пока не написано — исследователи соблюдают осторожность, опасаясь навязывать Толкину собственные домыслы и догадки, поскольку в опубликованных письмах и бумагах Толкина, кажется, нет явных отсылок к авторитетным католическим богословам. Зато на Евангелие Толкин ссылается часто.

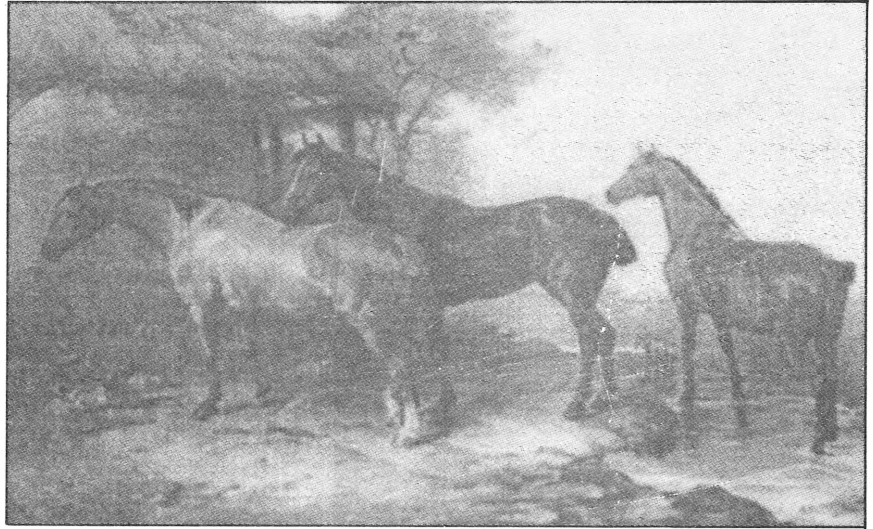
К тому же, как показал Т.А.Шиппи, наиболее авторитетный исследователь творчества Толкина на Западе, при работе над «Властелином» Толкин широко пользовался древнеанглийскими (то есть — созданными задолго до разделения церквей) богословскими текстами, причем некоторые из идей древнеанглийских богословов легли в основу его мифологической и идеологической системы

(например, древнеанглийской теорией судьбы, изложенной еще благочестивым королем Альфредом¹²).

Толкин не ссылается на «образцы» и не строит сюжета по известным моделям. То, что он делает, можно назвать «художественной философией», оперирующей не понятиями, а живыми символами. И вот здесь — то у читателя, которому случалось увлекаться православной философией и богословием начала XX столетия, возникает и постепенно все больше укрепляется чувство узнавания. Между Толкиным и некоторыми русскими мыслителями начала двадцатого столетия существуют явные параллели, притом что какие-либо влияния и заимствования полностью исключаются. Почему это так, пусть думает кто-нибудь другой (мистически настроенные любители Толкина уже выдвигали самые необычные гипотезы — и «проницаемость ноосферы», и вмешательство данииландреевских сверхмирных духов, и все, что угодно). Факт остается фактом: на русской почве Толкин обрел неожиданное соседство с авторами, которых никак не мог читать: умерших в сталинских лагерях или в парижской эмиграции, или попросту расстрелянных — Павла Флоренского, Сергея Булгакова... Об этих параллелях мы с коллегой В.Карриком уже немного писали в наших комментариях к «Властелину Колец».¹³ Иногда возникает впечатление, что Толкин иллюстрирует тексты русских философов, а они — истолковывают его образы.

Вот один пример. Сюжет «Властелина Колец» строится вокруг Кольца Власти, которое дает своему владельцу власть и силу. Но такой «властелин Кольца» вынужден платить за обладание этим сокровищем постепенным расчеловечиванием, развоплощением и уподоблением духам зла. И чем более злым и жестоким он становится, тем страшнее его внутренние мучения. Главное Кольцо — одно, но есть и кольца, которые ему подчиняются и от него зависят. Тот, кто завладеет одним из таких колец, теряет собственное лицо и волю и становится орудием темной силы. При этом Кольцо, надетое на палец, делает невидимым, и тот, кто надел Кольцо, оказывается как бы в параллельном, призрачном мире, где вместо предметов окружающего мира носитель Кольца видит «негатив» мира, его «энергетическую подкладку», и, соответственно, многое из обычно невидимого — например, Черные Всадники,

которые, в свою очередь, не могут видеть Фродо, когда у того нет на пальце Кольца. Кольцо — одновременно и вещь, и существо, соблазн и соблазнитель. Главный герой «Властелина Колец» — Фродо — должен уничтожить Кольцо в огне, преодолев соблазн объявить его своим. При этом магнетическая сила Кольца так велика, что Фродо не может



отдать Кольцо кому-нибудь другому, но не может при этом и воспользоваться им — это губительно. Упрощая образ, делая из него абстрактную выжимку, мы легко можем прочитать в Кольце символ первородного греха и греха вообще: как и Фродо, человек обречен всю жизнь бороться с неотделимым от него злом, зная о последствиях поражения и об условиях победы (помощь Бога). Конечно, Кольцо — не аллегория греха, но, не признавая аллегорий, символические толкования, при сохранении приоритета за текстом как ценностью в себе, Толкин допускал и ввел для разговора об этом специфический термин — «применимость». Кольцо **не призвано** символизировать грех, но образ Кольца «применим» для разговора о грехе. И вот в «Столпе и утверждении истины» у Флоренского читаем рассуждения о грехе и геенне, как бы нарочно написанные с целью истолкования образов «Властелина Колец»:

«Никакое таинство не делает греха негрехом: Бог не оправдывает неправды. Но таинство отсекает греховную часть души и ставит ее пред принимающим таинство, объективно — как *ничто* <...>, а субъективно — как *самозаключенное зло* (курсив мой. — М.К.), направленное на себя, — как кусающий себя Змей <...>. Грех делается отделенным от согрешив-

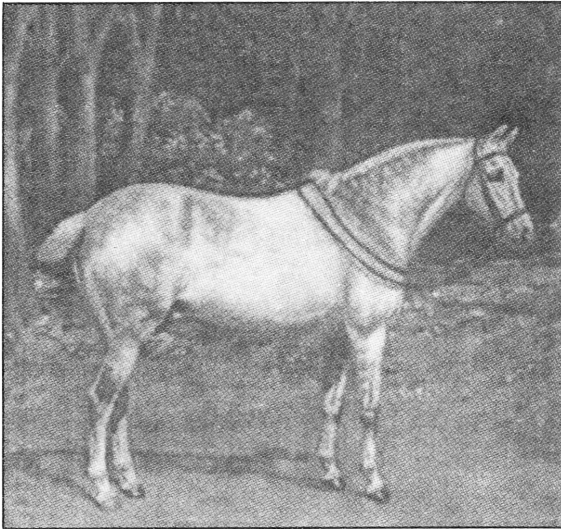
шего, самостоятельным и на себя обращенным актом <...>. Все силы отрезанного покаянием греха смыкаются на себя... Самость лишается твердой опоры и начинает кружиться, смыкаясь в себе, как пыльный вихрь в жарком воздухе <...> она может только терзаться, но не вырваться из огненного колеса нарастающей греховности» (именно «ог-

ненный колесом» кажется Фродо терзающее его Кольцо незадолго до развязки!).¹⁴

Фродо несет Кольцо на груди, как носят крест, и Кольцо «рифмуется» с Крестом по принципу противоположности: крест — открытость, разомкнутость, Кольцо — замкнутое на себя зло, каким-то таинственным образом способное провоцировать своего владельца на губительные для того поступки, подменять своей «псевдоличностью» «я» владельца (ср. с православным термином — «сложение» с грехом). С «грехом» же оно рифмуется по принципу сходства (не превращаясь в аллегория греха): спасти грешника можно, только отделив от него грех — «самозамкнутое зло» (путем покаяния) и уничтожив его; спасти владельца Кольца (а с ним и весь мир) можно, только бросив Кольцо в жерло Горы Судьбы (куда не так-то просто добраться). Образ Флоренского «применим» к Единому Кольцу Толкина (и наоборот). Если продолжить эштату, эта «применимость» станет еще более очевидной.

«...Грех есть то средостение, которое Я ставит между собой и реальностью, — обложение сердца корою. Грех есть *непрозрачное*, — мрак, — мгла, — тьма, почему и говорится: «тьма ослепила ему очи» <...> Грех в своем беспримесном, предельном

развитии, т.е. *геенна*, — это *тьма*, *беспроектность*, *мрак* <...>. Ведь свет есть являемость реальности; тьма же, наоборот, — отъединенность, разрозненность реальности, — невозможность явления друг другу, невидимость друг для друга <...>. Ад — это то место, то состояние, в котором нет *видимости* <...>, которое невидимо и в котором не видно» (само



русское слово «Ад» происходит от греческого «Аид» — в переводе «невидимый»). «Само название Ада или Аида, — продолжает Флоренский, — указывает на... геенский разрыв реальности, на солипсизм, ибо там каждый говорит «Solus ipse sum!».¹⁵

Это сразу же заставляет припомнить Голлума, жертву Кольца, существо, живущее только надеждой вернуть его: Голлум никогда не обращается к тем, с кем говорит, — только к самому себе и к Кольцу (хотя Кольца у него больше нет).

И еще о невидимости и о Кольце: «...злой характер... безусловно, не существует для Бога и для праведных... таковой — чистая мнимость, сущая *только* для себя, и символом его может служить кусающая себя змея... слово «скорлупа» весьма подходит для обозначения «для себя»... Это, именно, — пустая кожа личности, но без тела... личина... не имеющая субстанциальности. Однако, само собою, я беру предельный случай *полной* осатанелости»¹⁶ (Черные Всадники «Властелина Колец» — пустые черные плащи!).

Необходимость уничтожить Кольцо в огне ради собственного спасения и спасения мира переключается с другим отрывком: «...отсечение или *вырывание* греховной части из эмпирической личности необходимо и при жизни, пока эта часть не успела

заразить собою и все прочие... Так, например, по поводу вождения сказано: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, *вырви* его и *брось от себя*... ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну. И если правая твоя рука соблазняет тебя, *отсеки ее и брось от себя*... (Мф. 5:29,30)».¹⁷

Фродо удаётся уничтожить Кольцо только благодаря вмешательству «антигероя» — Голлума (если бы в свое время Фродо не пожалел Голлума, хотя того, по логике вещей, следовало не жалеть, а убить, его миссия провалилась, а сам он оказался бы безраздельно во власти Кольца и погиб, или перешел на сторону зла). Вместе с Кольцом Фродо теряет палец, на который было надето Кольцо. Освободившись от Кольца, Фродо вновь становится собой, в то время как в момент, когда он объявляет Кольцо своим, происходит подмена его личности «псевдоличностью», порожденной Кольцом, чуть ли не «личностью» самого Кольца. Толкин и сам признавал в письмах, что здесь — явная параллель с евангельским текстом (который в этой связи подробно разбирает и Флоренский).¹⁸ Но обратим внимание на одну второстепенную деталь, напрямую касающуюся той темы, которая нас в данный момент интересует. Именно по поводу мотива «жертвы частицей самого себя ради спасения души» Флоренский замечает:

«Я хочу отметить решительное расхождение излагаемого здесь взгляда на суд с католическим учением о чистилище, где спасается человек, но не несмотря, а **благодаря, вследствие** муки очищения. Поэтому-то у ап. Павла спасается не человек в его целом составе, а лишь «сам», его Богозданное «о себе», тогда как, по католическому учению, спасается весь человек, но только под дисциплинарным возмездием чистилища одумавшийся и изменившийся к лучшему. Глубоко таинственный <...> акт разделения двух моментов бытия <...> превращен, в вульгарном представлении католического чистилища, во что-то психологическое, насквозь понятное, — в оправдание через муку и в восприятие через наказание».¹⁹

Совершенно очевидно, что в основе эпизода со спасением Фродо у

Толкина лежит отнюдь не тот взгляд, который Флоренский приписывает католикам, но взгляд, полностью совпадающий с позицией ап. Павла и самого Флоренского: символическая «жертва пальца» и избавление от «греховной части» своего существа (сплавленной с Кольцом) приводят к тому, что Фродо «спасается», но дорогой ценой: он уже не может вернуться ни к прежнему себе, ни к «нормальной» жизни. Ему остается только уехать с эльфами за Море (в сущности, это та же смерть). Если считать, что в «Листе кисти Ниггля» Толкин и впрямь изобразил именно Чистилище, то, конечно, слова Флоренского о католиках будут применимы к Толкину в гораздо большей степени, — больница, где Ниггль проходит курс долгой и скучной «трудотерапии», конечно, больше всего напоминает какое-то пенитенциарное учреждение, и никакого «разделения» Ниггль не испытывает — он выходит из госпиталя целым и сохранным, зато свободным от прежних недостатков. Но повторим еще раз, что притча — не аллегория.

Конечно, сходство приведенных отрывков с образами Толкина объясняется прежде всего тем, что и Толкин, и Флоренский — христиане, так почему бы им не трактовать одно и то же понятие сходным образом? От толкинских образов можно «спуститься» к чисто богословским концепциям (хотя делать это, разумеется, вовсе не обязательно), Флоренский «восходит» от богословского понятия к образу — разница только в методе: Толкин создавал образы и предоставлял им полную свободу, Флоренский «натякался» на образы, размышляя об идеях, и исследовал их как объективную реальность. Как бы то ни было, Флоренский, который стоит на полке рядом с Толкином — это уже не совсем тот Флоренский, что раньше, и Толкин — уже не тот Толкин, — изменившийся. Фильтр этого контекста сильнее выявил в Толкине христианскую составляющую и закрепил это изменение цвета...

Я ограничусь здесь только приведенным выше примером, хотя говорить можно было бы еще долго — и о понятии «эльфийского волшебства» в сравнении с «теургией» у Флоренского, и об эльфийском «лембасе» как об аналоге «освященного хлеба», и о множестве других точек соприкосновения, которые — обретя аналоги в православной традиции — загораются новым огнем и обнаруживают новый потенциал. Говоря компьютерным языком, на них «два

раза щелкают мышкой», и на экране открывается доступ к новому «окну» с новой информацией, которое было прежде скрыто от глаз.

Третий уровень — это уровень **западноевропейских культурных мифов и культурных парадигм**, коренящихся в католической традиции. Пытаясь выяснить, в какой мере такие мифы нашли отражение в творчестве Толкина, приходится, правда, не забывать, что собственно католического в них мало — они принадлежат западной культуре в целом. На этом уровне «урожай» отличный, естественно, куда обильнее, но я снова ограничусь лишь несколькими примерами. *Первый*: для «Властелина Колец» очень важна идея разделения светской и духовной власти, свободы духовной власти перед лицом власти светской, выраженная в противостоянии волшебника Гэндальфа — посланника верховного архангела Манвэ — и правителя Гондора Дэнэтора. Не пожелавший призвать полномочий Гэндальфа Дэнэтор бесславно погибает, признавший же их роханский король Теоден завоевывает славу и навечно обретает доброе имя в потомках. Кроме того, персонаж, обладающий духовной властью и авторитетом, но готовый их поставить на службу внешней Силе (волшебник Саруман) терпит у Толкина полный крах. Следует, правда, отметить, что «духовная» власть у Толкина подлинно (а не по названию только) духовна, то есть, основана исключительно на любви: у Гэндальфа в подчинении один только конь, да и тот слушается его только потому, что сам этого хочет. Элемент принуждения в этой власти полностью отсутствует (хотя по некоторым эпизодам можно догадаться, что Гэндальф достаточно силен, чтобы подчинять чужие воли), зато отчетливо читается идея жертвенности (Гэндальф жертвует собой, ради спасения возмужавшего им отряда). Друзья Гэндальфа обращаются к нему без малейшего пиетета и церемонности, — сам же он, наоборот, считает нужным выказывать знаки почтения по отношению к земным властителям, хотя и не заискивает перед ними. Таким образом, Гэндальф — полномочный представитель «духовной власти» на земле — уж никоим образом не напоминает папу римского! Более того, о противостоянии двух властей речь идет только во «Властелине Колец», в «Сильмариллионе» короли эльфов обычно совмещают в себе и «светскую», и «духовную» власть, а после ухода Гэндальфа Король Гондора

принимает на себя одновременно и жреческие функции — схема, к которой всегда тяготела Россия и которая Западом была отвергнута еще в самом начале пути (здесь, скорее, жрец был не прочь взять в свои руки бразды светской власти). Так что позиция Толкина в этом вопросе — особая. И он не принадлежит ни к какому лагерю.

Второй пример более безусловен, однако менее индивидуален, поскольку здесь речь пойдет о понятии, общем для всей западной культуры и не изобретением Толкином. Это тема Quest'a (в приблизительном русском переводе это означает «дело» или «миссия»). К.Дюрье²⁰ определяет quest как «путешествие с определенной целью (в символической, особенно в рыцарской литературе)». Quest — это и путешествия в поисках Грааля, и — в древнеанглийской поэме «Сэр Орфео» — поиски украденной эльфами жены. «Жизнь и жизненный опыт имеют характер путешествия, — пишет Дюрье. — Христианские возможности quest'a «как образа жизненного пути свободного человека» были исследованы Томасом Мэлори в «Смерти Артура», Джоном Бэньяном в «Путешествии пилигрима» и т.д. <...> В сказаниях Средиземья множество героев совершают свой quest <...> Для Толкина совершенной моделью quest'a является миссия Христа, который сошел к людям, чтобы пройти свой путь до крестной смерти и повернуть назад ход времени, воскреснуть из мертвых». В некотором роде, всякий quest — это модель жизненного пути Христа. В подлинном своем виде quest — это христианский подвиг, и удастся он лишь тому, кто призывает на помощь Бога.

Однако Дюрье не называет здесь одной важной особенностью quest'a, а именно — не определяет роли, которую играет в нем свободный выбор, свободное, ответственное решение героя. Место quest'a в русской православной (да и фольклорной) традиции занимает «послушание» — путь во исполнение повеления, данного светским властителем или духовным наставником. Так царь посылает Ивана за Жар-птицей. Символический характер такого путешествия и символический характер случающихся с героем по пути превращений роднит его с quest'ом, однако элемент личного выбора задачи здесь исключается, исключаются и те опасности, которые из такого выбора следуют. Не выбирая себе пути, русский герой получает дополнительные гарантии успеха и

защиту от темных сил, западному же герою такие гарантии дает лишь «правильная» цель (цель окрашивает и определяет весь путь!) и призвание имени Божия. Зато герой quest'a не несет дополнительных обязательств перед посланным его лицом, кроме разве только нравственных, а Иванушка обязан сдать процессу с рук на руки злomu царю. Интересно, что фольклор здесь так тесно сотрудничает с православной монашеской традицией, для которой послушание — основа основ иноческой жизни. Да и в Евангелии русская традиция ставит акцент не на quest'e Христа, а на Его послушании воле Отца. Что же первично — монашеская ли традиция, просочившись в фольклор, заразила русский менталитет, или менталитет совпал с этой традицией, и именно потому она так популярна в русском обществе? Так или иначе, традиция «quest'a» и «послушание» удачно вписываются в глобальное шпенглеровское противопоставление западного «фаустовского» мироощущения и восточного «магического, коллективного».

«Послушание» встречается, конечно, и в западной литературе — например, если не уходить далеко от толкинского круга, у К.С.Льюиса, в сказке нарнийского цикла «Сербряное кресло», где дети — герои сказки должны выполнить наказ льва Аслана (Христа), пренебрегая всеми внешними препятствиями и возможностями выбрать иной путь, который, по видимости, прямее привел бы к намеченной цели. У Толкина таких примеров почти нет. А в русской литературе, если иметь в виду литературу христианскую, как раз примеров quest'a исчезающе мало, — а если встречаются, то герой или воспитан на западной культуре, как Пьер Безухов, собиравшийся по собственному почину убить Наполеона; как мы помним, из такого героического «своеволия» (слово в русской традиции чуть ли не ругательное)²¹ ничего не вышло; или цель его quest'a — какая-нибудь нехорошая (Раскольников в «Преступлении и наказании»). Таким образом, здесь Толкин резко расходится с русской традицией, и на его приверженности quest'у вполне можно поставить ярлык «Осторожно — сделано на Западе». Однако русский читатель уже не первый век знаком с особенностями западной героико-приключенческой литературы, и у Толкина нет никакого приоритета в этом вопросе. И все же его «Властелин Колец» чувствительно освежил эту тему и

сделал ее популярной. Собственно говоря, молодежные «ролевые игры» по Толкину — это не что иное, как отработка *quest'a* в искусственной действительности (начинать с реальности иногда слишком трудно — как-никак, в российской действительности приветствуется все-таки именно «послушание», часто профанируемое до неузнаваемости).

Не вдаваясь в дискуссии, замечу еще только, что на «третьем уровне» можно при желании найти немало черт, роднящих Толкина именно с православной культурой — иногда даже скорее, чем с католической. Так, под эту категорию подходит концепция «освященной» и «лишившейся благодати» материи мира, для Толкина одна из основополагающих (и явившаяся откровением для западного читателя ко времени появления книги). За православием традиционно принято числить и тему размышлений над местом человека и стихий в сотворенном Богом космосе и над отношением самого Космоса к Богу. В одной из своих бесед митрополит Антоний (Блум) говорит: «...мне кажется, что, кроме православия, ни одно вероисповедание на Западе не восприняло космичность воплощения и славу, которая открылась для всей Вселенной через воплощение Христово». По Блуму, западные исповедания сконцентрированы на значении воплощения для души человека, в то время, как «самый маленький атом или самая великая галактика в Нем узнает самое себя во славе». Если это и так, то Толкин не считал нужным втискивать себя в узкое русло этой традиции.

Таким образом, нам удалось одним глазком заглянуть в недра «троянского коня», оставленного посреди главной площади российского Илиона, и отчасти рассекретить содержимое. Теперь мы можем с уверенностью утверждать, что «эксклюзивно католического» содержания в книгах Толкина и особенно во «Властелине Колец» весьма и весьма немного. Скрытая в текстах Толкина богатая христианская символика в «лучшем» случае содержит полемику с протестантским истолкованием тех же символов, однако полемику с Реформацией Толкин ведет по тем же огненным рубежам, что и православие. Более того, огромная часть собственно религиозного и религиозно-культурного подтекста «Властелина Колец» (не говоря уже о «Сильмариллионе») promыслительным и удивительным образом знакомит Россию с ее же *собственными*, в

основном хорошо забытым достоянием, являя его в прикровенных, однако несравненно более широко доступных формах, нежели прежние. Подытоживая свои размышления о «католичестве» Толкина и его книги, Р.Муррей пишет:

«Для меня то, что ныне объединяет католиков и православных и делает эти два исповедания по существу одной верой, несравненно шире, нежели то, что нас формально разделяет; и я не позволяю этим различиям властвовать над моим разумом».

«Мы бесконечно много молимся о воссоединении христиан, — пишет Толкин, — однако пока неясно, как именно оно могло бы осуществиться <...> (Но) милосердие покрывает множество грехов. Есть, разумеется, на пути этого сближения и немало опасностей, однако предводитель такого воинства, как Церковь, не может позволить себе запереть всех своих солдат в крепости и не выпускать наружу. Эта тактика будет иметь такие же последствия, какие имела на линии Мажино».²²

Итак, для «фэнтэзи» «Властелин Колец» слишком серьезен и компетентен, что для этого жанра взрывоопасно; для детской литературы — ставит слишком взрослые проблемы, для «взрослой литературы» — «слишком» категоричен в осуждении зла и в утверждении «истинных ценностей», для атеистического общества — как проповедник Благой вести, для замкнутых православно-националистических образований — как призыв к преодолению «замкнутости» и вестник духовного единения с католиками (между прочим, призыв к терпимости и любви между предельно разными расами, существами, взглядами на мир — одна из сквозных тем у Толкина), для «взрослой сказки» — слишком реален, и одним провоцирует примерить на себя маски, символизирующие добро и зло, и столкнуть их в построенной по сценарию мифа мистерии (не о таких ли «мистериальных действиях» по всей Руси Великой мечтал некогда Вячеслав Иванов? Если так, то его мечта исполнилась под видом «Региональных толкинских игр»), а других — так или иначе заставляет думать своими категориями прямо в реальной жизни — и в том, и в другом случае опасный эскапизм! Словом, всюду эта книга оказывается «троянским конем». Но все же главной, и успешно исполненной задачей этой книги было — принести свет, «живущий под тенью смертной» (слова псалма), и если не прямо про-

поведовать Благоую весть неверующим, то «хотя бы» утешить печальных и помочь ослабевшим обрести мужество. (Я не привожу точных цитат, а только резюмирую слова, сказанные Толкину благодарными читателями во всем мире). Но втайне Толкин все-таки замахивался на большее и с самого раннего времени примерял на себя роль одного из персонажей «Сильмариллиона», Зарендила, вестника Истинного Света и Надежды на Помощь Свыше в омраченном богоборческом мире. И вот в России, через много лет после его смерти, эта роль вдруг приростала к нему накрепко и совпала с ним, а его книги обрели новую судьбу, сделавшись — как и многие другие книги в России — больше, чем просто литературой. Хотя, разумеется, надо помнить и о том, что книга, скромно приютившаяся в чреве троянского коня, беззащитна перед троянцами, которые ждут увидеть там блеск золота и драгоценных камней. Обнаружив подмену, троянцы в принципе могут не на шутку расшвырять...

Сегодня солдаты Толкина — его книги — делают свою работу в России в полном «послушании» по отношению к своему автору, но и независимо от него, по своему собственному разумению и под свою ответственность, — в конце концов, они вскормлены и выросли внутри культуры «quest'a». По крайней мере, тактика «троянского коня» самим Толкиным, конечно же, никогда не планировалась и даже в голову ему не могла придти. Но как бы то ни было, для России «троянский конь» Толкина явился великим даром, сумев пробудить к духовному размышлению целое поколение во всем разочаровавшейся молодежи. Не стоит сетовать, что чтение Толкина отвлекает юношей от Пушкина и Гоголя. Не исключено, что Толкин как раз и окажется тем единственным путем, по которому эти юноши смогут, как они сегодня выражаются, «въехать» в свою собственную культуру и потерять интерес к примитивному развлекательному чтиву, хотя бы даже и отечественных авторов. Уже одно это могло бы послужить основанием для отказа «заглядывать в зубы» этому подарку. Старый миф наполняется новым содержанием. «Кто верует в Мениа, у того, — как сказано в Писании, — из чрева потекут реки воды живой» (Ин. 7:38)... А ведь «живую воду» из этого источника пила и пьет не только молодежь. Однако «маргиналов», «незаконными» путями оказавшихся в

центре внимания и отвлекающих на эти «незаконные пути» тех, кого имеющая власть — какую ни на есть — считают своими подопечными, редко судят по справедливости. «Бойтесь данайцев, дары приносящих!» «Из Назарета может ли что доброе быть?»

С. Петербург, 1996.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Толкиен Д.Р.Р. (sic!) Хранители, М., Детская литература, 1982 / пер. А.Кистяковского и В.Муравьева.

²Стиль Толкина, действительно, заметно архаизирован, что в Англии вызвало немалое раздражение недоброжелательно настроенных критиков, а в России — попытки некоторых переводчиков «оживить» язык «Властелина», «украсив» его вульгаризмами.

³Толкин, судя по его отдельным высказываниям, не был бы недоволен «бесконтекстным» прочтением своей книги. Он признавал, что источники у него было много, но всегда настаивал на праве художника творить из старых кирпичей совершенно новое здание. А в России большинство читателей как раз совершенно не было способно распознать эти «старые кирпичи» и воспринимали «здание» как таковое. Вряд ли и сам Толкин способен был увидеть свое творение такими свежими глазами!

⁴Приведу пример: «Я слуга вечного пламени Анора», — говорит у Толкина один из героев. В первом переводе: «Я — повелитель вечного солнечного огня». Солнце на «высоком» языке у Толкина, действительно, называется Анор (переводчик услужливо избавил читателя от необходимости гадать а что же такое Анор?), но солнце в мире «Властелина Колец» — не источник, а лишь хранилище света, что восходит к первым стихам Книги Бытия и обложено у Толкина в форму эльфийской легенды. Итак, служение святыне подменяется обладанием ею, а сама святыня — языческим фетишем. И это лишь один пример, в то время как сложная система скрытых внутренних перекрестных цитат и аллюзий была нарушена в этом переводе (и не только в этом) на протяжении всего текста. Когда же появились более адекватные переводы, у русского читателя оказалось сразу два Толкина — один эклектичный, неоязыческий (никогда прежде не существовавший), другой — подлинный, но, в качестве пассивного и лишнего привычного окружения «голого текста», в абсолютно новом для себя контексте русской культуры преобразившийся в нечто новое. Можно себе представить, как будет выглядеть Толкин на китайском, на фоне пейзажей Поднебесной...

⁵Эльфийский город Ривенделл в версии Муравьева и Кистяковского сделался «Раздолом» — и как же приятно было мне однажды в шахтерской газете на Украине обнаружить объявление: «Меняю Раздол на Хашпестовку» (я не придумываю!).

⁶«Прямые» подсказки в России не ра-

ботали, но то, что религиозный подтекст книги был воспринят необыкновенно чутко, видно уже из случаев обращения в христианство на основе одного только «Властелина Колец» (я — очевидица некоторых таких обращений, но сын Толкина Кристофер, услышав об этом, позволил себе деликатно усомниться, зато друг Толкина священник Роберт Муррей поверил).

⁷Одного интернетовского автора (опять-таки, не буду называть имени) наша попытка показать, откуда конкретно берется это подсознательное ощущение «религиозности» книги и вскрыть хотя бы некоторые из скрытых в тексте «Властелина» «религиозных» отсылок настолько рассердила, что он почему-то решил, будто мы с В.Карриком — старообрядцы (!!!), как ему сообщили из «надежного источника» (следует ругательство). На английской почве такие сильные эмоции были бы невозможны.

⁸«Сперва это получалось само собой, потом стало сознательным», — писал об этом сам автор. Однако христианская символика у Дж.Р.Р.Толкина, в отличие от книги друга К.С.Льюиса, которого, между прочим, в христианство обратил именно Толкин (сам он, наверное, по смиренному возрадил бы на это, что *обращает* только благодать Божия, а если она и действует через людей — так не их в том заслуга), прикровенна, «зашифрована», точно так же, как и символика, поэтизированная из скандинавских легенд или от литературных предшественников таких, как У.Моррис, Дж.Макдональд, Г.К.Честертон и др. Кроме того, немаловажно помнить, что имя Толкина стоит в ряду писателей, ему современных, таких как упомянутый выше К.С.Льюис, Ч.Вильямс, Т.К.Уайт и другие, хотя и заметно выделяется среди них масштабом своего дарования. А.Кондратьев пишет: «Для многих чтение Толкина было первым проблемом реальности, <...> первым лучом теплого свега, который сделал возможной оттепель в «ожесточившейся», «закаленной» душе читателя. Испеком веков христианская Церковь проповедовала те же самые истины, однако через посредство книг Толкина эта весть прозвучала для нашего современника убедительнее. Глубоко укорененная в вере, весть эта, однако, представлена у Толкина не в религиозных терминах и не в виде некой описательной системы верований, а в опыте».

⁹Говоря о русской (в том числе — православной) традиции, следует, конечно, рассматривать ее во всей полноте, включая и то, что еще почти не прочитано богословские и философские тексты начала века. Несмотря на то, что почти все эти тексты уже опубликованы, большинство россиян отчуждено от них, и усвоены они сейчас лишь немногими. Да ладно усвоены, — так ведь даже и не читаны! Но и недопрочитанная литература неотъемлемая, чуть не написала «неумолимая», часть культуры. И Толкин, попадая в российский контекст, взаимодействует не только с тем, что варится в головах у читателей, но и с тем, что пылится на полках. Например, «Властелина Колец» можно было бы сравнить с практически неизвестным русскому читателю незаконченным произведением Вячеслава Иванова «Светомир царевич» (Вячеслав Иванов. Повесть о Светомире царевиче. Собр. Соч. Т. I, Брюссель, 1971. С. 255—512), и то ана-

логия останется неполной: «Светомир» сравним с «Властелином Колец» по объему творчески переработанного автором материала и по глубине синтеза культурных ценностей разных традиций, а также по глубине религиозной мысли и одаренности обоих авторов (оба — серьезные ученые!), если оба могут претендовать на беспрецедентный успех в словесном выражении национального духа и национальных мифов, но популярным «Светомир» стать никогда не смог бы — прежде всего из-за специфики стиля, невероятного сложного и перегруженного архаизмами (Толкин тоже любит архаизмы, но все же соблюдает известную меру), а, кроме того, «Светомир» не камуфлирован под легкий жанр и не способен купить сердца любителей приключенческой и фантастической литературы. Кроме того, «Светомир» не демократичен. Книгами Толкина читатель может наслаждаться, не понимая его «шифровок» и не вникая в глубинный смысл, со «Светомиром» это невозможно.

¹⁰«С Ней, — пишет он в одном из писем к Р.Муррею, — связаны все мои скромные представления о красоте — как простой, так и окруженной ореолом славы».

¹¹Tolkien J.R.R. Letters, Allen & Unwin, London, 1981, письмо Майклу Толкину от 1.11.1963. P. 339.

¹²Альфред Великий (849—899) — король западных англосаксов, исключительно выдающаяся личность, победитель викингов, искусный охотник, изобретатель, законодатель, собиратель англосаксонских стихов и песен, покровитель наук, организатор школ. Инципировал создание первой «Англосаксонской хроники», переводил с латыни те книги, которые считал наиболее важными (например, «Утешение философией» Боэция, где излагается один из воспринятых позже всей христианской церковью взгляд на зло как на отсутствие добра), но, переводя, прямо в тексте полемизировал с авторами, что проливает свет на его собственные взгляды.

¹³Толкин Дж.Р.Р. Властелин Колец и Хоббит. В 4-х тт. СПб. Терра-Азбука. 1994.

¹⁴О. Павел Флоренский. Столп и утверждение истины // Избранные труды о. П.Флоренского, М., Правда, 1990, в 3-х т. Т. 1. С. 219 — 220 и 234.

¹⁵Там же. С. 178.

¹⁶Там же. С. 219.

¹⁷Там же. С. 238.

¹⁸Там же. С.238.

¹⁹Там же. С. 233.

²⁰C. Duriez. The Tolkien and Middle-earth Handbook, Tunbridge Wells. 1992. Monarch, P. 213—215.

²¹Ср. хотя бы у Татьяны Толстой в ее горькой карикатуре на русский менталитет романе «Кысь»: «...теперь вся их свобода заперла двери палками. Может, это своеволие, конечно».

²²The Letters of J.R.R. Tolkien, ed. By Christopher Tolkien and Humphrey Carpenter, Unwin & Hyman: London, 1981. P. 391.

В оформлении статьи использованы картины Питера Бисселя, Чарльза Е.Гейтхауса и неизвестного художника (школа сэра Эдвина Ландсира).

ПУШКИН И АНГЛИЯ

На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг...
.....
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

Пушкин. «Эхо»

Стало общим утверждение, что Пушкин — великий русский писатель, причем настолько русский, что для западного читателя он просто недоступен. Представление о непереваемости Пушкина вошло даже в самые солидные энциклопедии (например, «Britannica»), и, очевидно, должно бы объяснить, почему Пушкин не получил на Западе такого безоговорочного признания, какого удостоились другие русские писатели — Достоевский, Чехов и Лев Толстой. В то же время все, как будто бы, соглашается с тем, что на творчество Пушкина сильнейшее влияние оказали Шекспир и Байрон, да и вообще западноевропейская культура. Пушкин, дескать, был «европейцем для русских» и в силу этого Западу не интересен. В этом есть какая-то несообразность, и странно, что ее обычно не замечают.

Суть проблемы состоит в непонимании природы пушкинского гения, и источником этого непонимания была сама русская критика, падкая на модные увлечения, идущие с Запада. Ничтожество современной ему критики, совершенно неспособной понять его творчество, сам Пушкин многократно отмечал в письмах и личных записях. Современники, по существу, полагали, что Пушкин лишь одевает западные идеи в красочные русские одежды. Никто не отрицает, что творчество Пушкина выражает дух Века Просвещения, но вы не найдете ни в старых, ни в новых учебниках и энциклопедиях даже намека на то, что он был одним из тех, кто не только воспринял, но и по-своему выразил этот дух, и должен бы по праву занимать место рядом с его великими предшественниками. В «Большом энциклопедическом словаре» (изд. 2-е, 1998 г.) «главными представителями» Просвещения в России названы Н.И.Новиков и А.Н.Радищев, но не упомянуты ни

Великий европеец

Леонид БЛОХИН

Пушкин, ни Грибоедов, которые, хотя и по-разному, определяли критерии истинного ума,¹ основывались на идее необходимости торжества разума и возможности разумного устройства общества.

Можно сказать, что Пушкин был буквально пропитан идеологией Просвещения, вынесенной им из Лицея и определившей направление его последующего творчества. При этом важно уточнить, что вдохновляло Пушкина отнюдь не французское Просвещение, а его изначальный, английский вариант, с присущим ему признанием могущества разума и культом индивидуализма, то есть внутренней раскрепощенности, побуждающей человека к творчеству. В отличие от многих своих современников, включая друзей-декабристов, Пушкин отвергал философию французских просветителей XVIII века, видевших проблему лишь во внешней несвободе, а не понимавших, какой катастрофой, каким «бунтом, бессмысленным и беспощадным», обернется свобода, дарованная внутренне несвободным людям. Философы французского Просвещения, имена которых гремели по Европе и которые задавали тон французской литературе, заставляли ее служить своим абстрактным символам и вполне конкретной цели — подорвать устои современного им общества. И Пушкину, крайне чувствительному ко всяким покушениям на свободу самовыражения, не могли не претить их тоталитарные поползновения.

Французское Просвещение рухнуло, погребенное обломками собственного распада, в 1789 году. Пушкин считал это вполне закономерным, как видно из того едкого анализа, который содержится в его набросках статьи по истории русской и европейской словесности: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя. Она была направлена против господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым оружием ее была ирония, холодная и осторожная, и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великий сей эпо-

хи, овладел и стихами, как важной отраслью умственной деятельности человека. Он написал эпопею с намерением очернить кафолицизм. Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии. Он наводнил Париж прелестными безделками, в которых философия говорила общепонятным и шутивым языком, одною рифмою и метром отличавшимся от прозы, и эта легкость казалась верхом поэзии; <...> все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии, греческая древность осмеяна, святые обих заветов обругана...» И еще: «Влияние Вольтера было неимоверно. <...> Истоженная поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия; роман делается скучною проповедью или галереей соблазнительных картин». И далее: «Смерть Вольтера не останавливает потока. Министры Людовика XVI нисходят в арену с писателями. Бомарше влечет на сцену, раздвигает донага и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Старая монархия хохочет и рукоплещет. Старое общество созрело для великого разрушения. Все еще спокойно, но уже голос молодого Мирабо, подобно отдаленной буре, глухо гремит из глубины темниц, по которым он скидывается...»²

Досталось от Пушкина и английской литературе, не устоявшей перед соблазном легкого пути к популярности: «Европа, оглушенная, очарованная славою французских писателей, преклоняет к ним подобострастное внимание. <...> Англия следует за Францией на поприще философии, Ричардсон, Фильдинг и Стерн поддерживают славу прозаического романа. Поэзия в отечестве Шекспира и Мильтона становится суха и ничтожна, как и во Франции...»³

И все же английский просвещенческий рационализм, оказавшийся столь хрупким в сфере изящной словесности, продолжал воодушевлять представителей самых раз-

ных слоев общества на Британских островах. Именно в Англии, утверждавшей индивидуализм как важнейшую ценность, стали реальностью достижения, возможные лишь для людей, поверивших в могущество разума, не мирового, не коллективного, а собственного, индивидуального, произошла вспышка небывалой интеллектуальной и изобретательской активности, и идеология Просвещения надолго стала мотором промышленной революции. Эта сила человеческого духа, получившая материальное воплощение на Британских островах, питала пушкинский оптимизм.⁴

Взглянем на важные обстоятельства литературного процесса в Англии, позволяющие увидеть то особое место, какое Пушкин мог бы занять в английской, да и во всей европейской культуре, если бы он был известен и оценен по достоинству на Западе. Дело в том, что наивно-доктринальный рационализм был изначально ущербным по самой сути. Основоположителем и знаменосцем нового направления, провозгласившего главной задачей искусства следование объективным, естественным законам, в Англии стал Александр Поуп. Европа того времени находилась под сильнейшим впечатлением от открытий Ньютона (1687 г.) и знаменитого трактата Джона Локка, давшего истолкование этих открытий. Публикация этого трактата (*An Essay Concerning Human Understanding*) в 1690 г., собственно, и положила начало Веку Просвещения. Опираясь на открытия Ньютона, Дж. Локк показал, что в природе существуют непреложные законы, а не Божественный произвол, и что человек способен понять эти законы. Следовательно, источником истинного знания должны быть не Библия и не труды Аристотеля, а наблюдение и опыт. Революционные идеи, высказанные Дж. Локком, дали мощный толчок развитию естественных наук.

Но одновременно распространилось убеждение, что строгим естественным законам подчиняется не только природа, но также жизнь общества и его культура, в частности, искусство. Задача лишь в том, чтобы сформулировать эти законы, что и попытался сделать А. Поуп в отношении искусства в своем знаменитом трактате «Опыт о критике» (1711 г.). Он полагал, что критерием подлинного соответствия художественного произведения объективным законам искусства служит время. Античное искусство пережило века, и, следовательно, оно вечно, как

вечны законы природы. Оно и должно быть непреложным образцом для любого художника и писателя. Авторитет Поупа был очень высок чуть ли не целое столетие.

Однако на деле Поуп всего лишь подвел теоретическую базу под французский классицизм, следовавший античной традиции, полагая, что именно в нем нашли свое воплощение объективные законы, управляющие общественной жизнью и искусством. Такой подход загонял искусство и литературу в тесные рамки, где не находилось места ни для Шекспира, ни для Мильтона.

Как раз на это и обратил внимание Пушкин. Уместно отметить, что его взгляд на английскую литературу конца XVIII — начала XIX вв. ныне принят и в английской историографии. А в те времена, как писал недавно Джереми Паксмен в книге «Англичане», английская элита еще была убеждена, «что офранцузивание — необходимое условие прогресса в Англии. Корнель и Расин вызывали больше восторгов, чем Шекспир, а английские поэты вроде Поупа и Аддисона слепо копировали французские формы стихосложения».⁵

Как видим, английские литераторы повернулись от Шекспира к Корнелю и Расину, в то время как Пушкин, наоборот, повернулся от Корнеля и Расина к Шекспиру. Его призыв — «Читайте Шекспира. Снова и снова повторю: читайте Шекспира!» — был обращен к русским писателям, но в такой же мере он был бы значим и для Англии, если бы туда доносился его голос.

Но в Англии той поры, увы, не нашлось писателя и поэта такого масштаба, который собственным творчеством доказал бы огромные возможности более глубоко понятого рационализма в искусстве. Догматический рационализм Поупа был в конце концов отвергнут, так как сковывал художественное творчество. Другого толкования рационалистического искусства никто не давал, и поиски истины были признаны уделом исключительно науки и фи-

лософии. Ко времени Пушкина в художественной литературе Англии, как и других европейских стран, господствующим направлением стал романтизм, где рациональное начало полностью подавлялось эмоциональным.

Пушкин счастливо избежал той идеологической ловушки, в которую попала современная ему английская



Портрет поэта Александра Сергеевича Пушкина. 1836 г.
Художник Райм Толмас.

литература. Его рационализм был совсем иного рода, чем тот, который провозглашался признанными идеологами Просвещения. Он не признавал объективных ограничений в творчестве писателя, что было вполне естественно для творца, превыше всего ставящего свою внутреннюю свободу. Но это вовсе не значит, что он не признавал никаких ограничений. Он ясно понимал, что игра без правил — это не игра; точно так же и разгул воображения — это не творчество, а хаос. Подлинное творчество нуждается в твердых правилах, без них понятие красоты утрачивает всякий смысл. Но Пушкин выдвинул собственный принцип, от которого никогда не отступал: «Писателя надо судить по тем законам, которые он сам над собой признает». При этом любое

произведение следует оценивать не только по изяществу формы, но и по той мысли, которую оно выражает.⁶ Эта позиция позволила ему преодолеть узкие рамки классицизма и утвердить себя в уникальной роли поэта-мыслителя, поэта-пророка, поэта — «вдохновенного кудесника». Гармония пушкинских творений тем более удивительна, что в них



сплавлены воедино два, казалось бы, несоединимых начала — рациональное и эмоциональное, глубина философской мысли и непосредственность глубокого чувства, рассудочность и вдохновение. «Да здравствуют музы!», восклицает он и тут же добавляет: «Да здравствует разум!..»

Широко известно восклицание Пушкина: «Черт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!». Будь я англичанином, пекущимся о славе своей страны, я бы непременно уточнил эту фразу: «Черт догадал его родиться в России, а не в Англии, с душой и с талантом!»

Противопоставляя иррациональным мотивам, определяющим поведение «толпы» (да и не только толпы, но и могущественных ее властителей), ясность просвещенного ума, Пушкин создал не один шедевр, и среди них — «Медный всадник», где совершенная поэтическая форма

стала способом наиболее точного выражения сложной и отнюдь не тривиальной истины, открывшейся Пушкину-историку. Эта вещь до сих пор не оценена по достоинству, поскольку толком не понята.⁷

Пушкин отлично осознавал иррациональность поведения людей «толпы», открытие этой неприятной истины было для него, без сомнения, самым тяжелым испытанием («Кто жил и мыслил, тот не может в душе презирать людей»). Здесь он подошел к той роковой черте, где писатель должен сделать выбор — либо стать циником, угрожающим толпе и извлекающим пользу из потакания ее низменным инстинктам, либо осознать свою просветительскую миссию, тем более важную, что призвание поэта-мыслителя — это редчайший дар. Пушкин сделал свой выбор без колебаний, для него это был даже не выбор, а предопределение, ниспосланное свыше: «Как труп в пустыне я лежал, и Бога глас ко мне воззвал: «Встань, пророк, и виждь, и внемли, исполнись волею моею, и, обходя моря и земли, глаголом жги сердца людей»».⁸

Итак, будучи до мозга костей национальным русским писателем, Пушкин был одновременно великим европейцем, занимая особое, только ему принадлежащее место в европейской культуре. Он был воспитан в этой культуре, впитал в себя лучшие ее достижения, и, конечно, при желании всегда можно найти нечто общее между ним и другими ее великими творцами, ибо все они в какой-то степени учились друг у друга (в этом и состоит преемственность, без которой не может развиваться ни одна культура).

Однако почему именно Байрона единодушно записывают в учителя Пушкину все, кто пишет о его творчестве? Почему, например, не Гете? Ведь при желании нетрудно найти общие мотивы в «Фаусте» и «Евгении Онегине», где просветительские идеи сталкиваются с природными страстями человека. Тем более что сам Пушкин постоянно подчеркивал свое восхищение автором «Фауста», называя его не иначе как «великий Гете». Ни один поэт не удостоился

от Пушкина такой высокой оценки, какую он дал Гете: ««Фауст» есть величайшее создание поэтического духа; он служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности».⁹ Конечно, Пушкин не был простым учеником или «клиентом» Гете, но тут, по крайней мере, видны важные параллели между ними.

Ничего подобного нельзя сказать о «мрачном Байроне», как называл его Пушкин. Что общего между «мрачным Байроном» и «веселым именем Пушкин» (по определению А. Блока), между поэтом, которого ничто не интересовало, кроме собственной души,¹⁰ и поэтом, открытым миру и уподоблявшим себя эху («на всякий звук свой отклик в воздухе пустом родишь ты вдруг»)? Примечательно, что в списке великих имен, который составил сам Пушкин («Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческою мыслию — такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в «Фаусте», Молиера в «Тартюфе»¹¹), имени Байрона нет. Так откуда же взялось это странное и до сих пор не изжитое представление о влиянии Байрона на пушкинское творчество?

Ответ мы находим в тех откликах, которые вызвало появление «Евгения Онегина» у современников Пушкина, его собратьев по перу. В этих откликах явно прослеживается раздражение, уязвленное самолюбие литераторов, тщетно пытавшихся тягаться с Пушкиным за звание первого поэта России, и желание признать его, поставить в один ряд с собой. В качестве главного ударного орудия они использовали Байрона, тогдашнего кумира читающей публики. При этом, что весьма любопытно, одни настаивали на том, что Пушкину далеко до Байрона, что ему еще тянуться и тянуться за этим гением (позиция Бестужева), а другие прямо (но тайно!) обвиняли Пушкина в плагиате (Баратынский), утверждая, что творение Пушкина было бы гениальным, если бы не было всего лишь копией с английского оригинала. И те, и другие, сравнивая Пушкина с Байроном, как вершиной поэтического творчества, ставили его в заведомо проигрышное положение: любое сходство свидетельствовало о подражании, а несходство — о неспособности подняться до уровня образца.

Вот что писал А.А. Бестужев Пушкину 9 марта 1825 года. «Что свет можно описывать в поэтических фор-

мах — это несомненно, но дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов? поставил ли ты его в контраст со светом, чтобы в резком зловонии показать его резкие черты? — Я вижу франта, который душой и телом предан моде — вижу человека, которых тысячи встречаю наяву, ибо самая холодность и мизантропия и странность теперь в числе туалетных приборов. Конечно, многие картины прелестны, — но они не полны, ты схватил петербургский свет, но не проник в него. Прочти Байрона; он, не зная нашего Петербурга, описал его схоже — там, где касалось до глубокого познания людей. У него даже притворное пустословие скрывает в себе замечания философские, а про сатиру и говорить нечего. Я не знаю человека, который бы лучше его, портретнее его очеркивал характеры, схватывал в них новые проблески страстей и страстишек. И как зла, и как свежа его сатира!.. Скажу о себе: я с жаждою глотаю английскую лит-ру <...> и душой благодарен английскому языку — он научил меня мыслить, он обратил меня к природе — это неистощимый источник! Я готов даже сказать: Il n'y a point du salut hors la littérature Anglaise. (Нет спасенья вне английской литературы). Если можешь, учись ему. Ты будешь заплочен сторицею за труды».¹²

Как видим, Бестужев не сомневается в своем превосходстве над Пушкиным в понимании того, как и что он должен писать. Он снисходительно растолковывает Пушкину, как надо относиться к Англии вообще и к Байрону в частности. Англия для него — это все, а Байрон — вершина словесности и непререкаемый авторитет. Всякое отклонение от Байрона — это показатель снижения качества. Бестужев — истинный англоман. Англомания была в то время общим поветрием, и Бестужеву даже в голову не приходило, что Пушкин не разделяет этого увлечения; что Пушкин, восхищаясь гением Байрона, как и всякий гением, не считает себя его учеником, более того, противопоставляет себя Байрону, чужд его эгоцентризму и мизантропии. Чутко откликаясь на все происходящее, Пушкин не мог не отразить в своем творчестве и англоманию, захлестнувшую в то время русское образованное общество. Англомания и байронизм Евгения Онегина очевидны, как очевидно и подчеркнуто ироническое отношение Пушкина к своему герою (в тексте романа есть даже прямая подсказка для ленивого ума: «И начинает по-немногу моя Татьяна понимать... Что

ж он? Ужели подражанье, ничтожный призрак, иль еще москвич в Гарольдовом плаще, чужих причуд истолкованье, слов модных полный лексикон?.. Уж не пародия ли он? Ужели загадку разрешила? Ужели *слово* найдено?»). Именно это обстоятельство, очевидно, и вызывало особое раздражение «передовых» читателей, охотно отождествлявших себя с Чацким, но негодовавших, когда угадывалось их сходство с Онегиным.

Пушкин отлично видел, что англомания — всего лишь мода, и слово это многократно и по разным поводам повторяется в «Онегине», подчеркивая отличие подлинного знания, знания — понимания, от наносного, механического, которым люди пользуются как одеждой, чтобы показать свою «современность», а вовсе не для того, чтобы понять суть вещей. Понятно, что публика, блиставшая цитатами из Адама Смита и Байрона и слышавшая на этом основании умной и образованной, не могла согласиться с этой позицией и обрушивала на Пушкина град упреков, обвиняя его в неспособности понять ее (это неприятие невольно прорвалось и у Бестужева: «Ты схватил петербургский свет, но не проник в него»).

Пушкин понимал бесполезность спора на таком уровне, но не мог оставить без ответа брошенный ему вызов: «Ты сравниваешь первую главу с «Дон Жуаном». — Никто более меня не уважает «Дон Жуана» (первые 5 пес., других не читал¹³), но в нем ничего нет общего с «Онегиным». Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею, и требуешь от меня таковой же. Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня *сатира*? о ней и помину нет в «Евгении Онегине». У меня бы затрещала набожная, если б коснулся я сатире <...> если уж и сравнивать «Онегина» с «Дон Жуаном», то разве в одном отношении: кто милее и прелестнее (*gracieuse*), Татьяна или Юлия?».¹⁴

Эта самооценка Пушкиным его главного творения — уже давно не тайна для пушкинистов, она включается во все полные собрания его сочинений. Тайной остается лишь то, почему ученые-комментаторы игнорируют процитированное высказы-

вание Пушкина, как будто его и не было вовсе, снова и снова повторяя затасканную формулу о влиянии Байрона. Что, Пушкин лукавил? Так скажите об этом прямо, а заодно и объясните, зачем это Пушкину понадобилось, и на что он мог рассчитывать, если публика сумела его «раскусить».

Но не будем копать в странно-



стях психологии литературоведов, для которых позиция Бестужева оказалась ближе, чем позиция самого Пушкина. Для нас важнее выяснить, кто первый запустил эту «утку», и почему она так долго летает. Мнение, высказанное Бестужевым, не было его собственным. Он лишь охотно повторил слухи, ходившие в петербургских салонах после выхода первых глав «Онегина». И тайным источником их был, скорее всего, Баратынский, письма которого, не предназначавшиеся для чужих глаз, лишь сравнительно недавно стали известны.

Вот отрывок из доверительного письма Баратынского: «Если бы все, что есть в «Онегине», было собственностью Пушкина, то без сомнения он ручался бы за гений писателя. Но форма принадлежит Байрону, тон — тоже. Множество поэтических подробностей заимствовано у того и у другого.

Пушкину принадлежат в «Онегине» характеры его героев и местные описания России. Характеры его бледны. Онегин развит неглубоко. Татьяна не имеет особенностей. Ленский — ничтожен. Местные описания прекрасны, но только там, где чистая пластика. Нет ничего такого, что бы решительно характеризовало наш русский быт. Вообще это произведение носит на себе печать первого опыта, хотя опыта человека с большим дарованием. Оно блестяще, но почти все ученическое, потому что почти все подражательное. Так пишут обыкновенно в первой молодости, из любви к поэтическим формам более, нежели из настоящей потребности выражаться. Вот тебе теперешнее мое мнение об «Онегине». Поверю его тебе за тайну и надеюсь, что она останется между нами, ибо мне весьма нескатно строго критиковать Пушкина».¹⁵

Провокация Баратынского с готовностью была подхвачена даже теми, кого принято относить к кругу друзей Пушкина. Семья упало на благодарную почву. Образованная верхушка общества, уверенная в отсталости русской культуры, не допуская и мысли о том, что на русской земле может родиться гений европейского масштаба, не нуждающийся в скидках на русское происхождение. Англоманья, сменившая франкофилию после победы над Наполеоном, стала пропуском в салоны, где собирались люди, считавшие себя носителями передовых идей. Подражание английским образцам считалось вполне естественным и необходимым. Собственно, того же ожидали и от Пушкина. Никто не сомневался в том, что совершенство пушкинских творений — это плод работы талантливого копииста, и не более того. Раздражало лишь то, что Пушкин скрывает истинный источник своего вдохновения. Оставалось только разоблачить эту хитрость, чем и занялись действительные и мнимые поклонники его таланта.

Приходится слышать постоянные сетования на то, что западные читатели не в состоянии оценить гений Пушкина. Да как же им оценить его, если мы сами только и делаем, что толкуем о роли Пушкина в создании русского литературного языка, о яркости его описаний русского быта и культуры и при этом никогда не забываем упомянуть, что своими успехами Пушкин обязан Шекспиру и особенно Байрону?

Поучительно отношение к Пушкину маркиза де Кюстина, посетившего Россию через два года после смерти Пушкина и первым из ино-

странцев попытавшегося самостоятельно оценить значение Пушкина. «На днях я прогуливался по Невскому проспекту в обществе одного петербуржца <...>, человека очень неглубокого и хорошо изучившего петербургское общество...

— Однако вам известно, что Пушкин был величайшим русским поэтом!

— Об этом мы не можем судить.

— Но мы можем судить о его стихе.

— Восхваляю его стиль, — сказал я.

— Однако эта заслуга не столь велика для писателя, родившегося среди некультурного народа, но в эпоху утонченной цивилизации. Ибо он может заимствовать чувства и мысли соседних народов и все-таки казаться оригинальным своим соотечественникам. Язык весь в его распоряжении, потому что язык этот совсем новый. Для того чтобы составить эпоху в жизни невежественного народа, окруженного народами просвещенными, ему достаточно переводить, не тратя умственных усилий. Подражатель прослышет создателем.

...Вчера я перечел несколько переводов из Пушкина. Они подтвердили мое мнение о нем, составившееся после первого знакомства с его музой. Он заимствовал свои краски у новой европейской школы. Поэтому я не могу назвать его национальным русским поэтом».¹⁶ Собеседник де Кюстина не нашел, что ему возразить. Похоже, что и сегодня далеко не все русские ценители таланта Пушкина окажутся достаточно подготовленными, чтобы опровергнуть де Кюстина.

В бумагах Пушкина осталась горькая запись, датированная 1833 годом: «В других землях писатели пишут или для толпы, или для малого числа. У нас последнее невозможно, должно писать для самого себя». К этому сделано уточняющее примечание: «Сии (т.е. малое число, круг избранных. — Л.Б.), с любовью изучив новое творение, изрекают ему суд, и таким образом творение, не подлежащее суду публики, получает в ее мнении цену и место, ему принадлежające».¹⁷ Как видно из этой записки, Пушкин, отстаивая внутреннюю свободу творчества, ни при каких обстоятельствах не желал считаться со вкусами и требованиями публики, «толпы».¹⁸ Он был бы вполне удовлетворен, если бы нашлось хотя бы несколько человек, достаточно компетентных и авторитетных, чтобы разъяснить публике его «место и цену». Увы, таких он не находил даже в узком кругу друзей и собратьев по перу.

Это горькое осознание своего духовного одиночества, невозможно-

сти осмысленного диалога с современниками, конечно, отравляло существование Пушкина до последних его дней. Неслучайно его «Памятник» завершается словами: «Веленью Божию, о муза, будь послушна, обиды не страшась, не требуя венца, хвалу и клевету приемли равнодушно, и не оспаривай глумца». Однако несомненно, что надежда быть хоть когда-нибудь понятым в собственной стране его не оставляла.

Что же давало такую надежду? Прежде всего убеждение, что есть страна, где можно писать не только «для толпы», но и «для малого числа». И эта страна — конечно, не Франция. Там пишут только «для толпы»: «Влияние, которое французские писатели произвели на общество, должно приписать их старанию приравливаться к господствующему вкусу и мнению публики... Ни один из французских поэтов не дерзнул быть самобытным, ни один, подобно Мильтону, не отрекся от современной славы. Публика <...>, легкомысленная, невежественная публика была единственно руководительницею и образовательницею для писателей!».¹⁹

Итак, Мильтон, великий Мильтон, чья позиция должна служить достойным примером для истинного творца. И страна, к которой Пушкин обращает свои взоры в критической период жизни, — это, разумеется, родина Мильтона. Показательно, что слова о «малом числе» людей, которые способны понять его по-настоящему, принадлежат именно Мильтону, и записаны Пушкиным тремя годами раньше: «С меня довольно и малого числа читателей, лишь бы достойны были понимать меня».²⁰ Если в Англии есть раскрепощенные умы, способные по достоинству оценить гения, то почему бы им когда-нибудь не появиться и в России? («Здравствуй, племя, младое, незнакомое!»).

Сегодня не надо доказывать ту огромную роль, которую сыграла Англия в формировании современной европейской цивилизации. Однако во времена Пушкина это было далеко не всем очевидно. В России тогдашняя англоманья была всего лишь модой и, как всякая мода, быстро прошла, сменившись затем англофобией. Для Пушкина же Англия была не просто передовой страной Европы: с ней его связывало глубоко интимное чувство родства. Это было почти сыновнее чувство, сходное с тем, какое он испытывал к России. Он так же гордился ее великими мыслителями и поэтами, как если бы

они были его соотечественниками. Он мог и бранить англичан, но бранил их не так, как, например, французов, называя их «жалкой нацией». Мысли об Англии, внутренний диалог с тенями ее великих людей, несомненно, согревали его в те трудные минуты, когда он особенно остро ощущал свое духовное одиночество на собственной родине.

Наши наблюдения позволяют сделать два вывода. Во-первых, подчеркивать влияние Байрона на творчество Пушкина — значит ничего не понимать в Пушкине. Во-вторых, не замечать огромное влияние именно «английского духа» на формирование Пушкина-мыслителя — значит тоже ничего не понимать в Пушкине. Оставаясь истинно национальным русским поэтом, Пушкин, как никто другой, способствовал сближению обеих культур. Если русская культура не смогла воспользоваться интеллектуальным опытом Пушкина, то это не его вина. Он сделал все, что мог.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Для Грибоедова образованность, начитанность — это и есть ум, для Пушкина же это разные понятия: никакое образование, никакие знания не прибавят ума, если человек лишен творческого начала, способности самостоятельно оценивать полученные знания (про Онегина: «И снова, преданный безделью, томясь душевной пустотой, уселся он — с похвальной целью себе присвоить ум чужой; отрядом книг оставил полку, читал, читал, а все без толку»).

²Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Л., Наука, 1978. Т. 7. С. 214—215.

³Там же. С. 215.

⁴Из письма Вяземскому от 27 мая 1826 г.: «Ты, который не на привязи, как можешь ты оставаться в России? если царь даст мне свободу, то я месяца не останусь. Мы живем в печальном веке, но когда воображаю Лондон, чугунные дороги, паровые корабли, английские журналы... то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство» (Переписка А. С. Пушкина. В 2-х т. М., Худ. лит., 1982. Т. 1. С. 244).

⁵Raxman J. The English: A Portrait of a People. London, Penguin Books. 1999. P. 27.

⁶Известна жесткая оценка Пушкиным комедии Грибоедова: «Читал я Чацкого — много ума и смешного в стихах, но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины».

⁷Уже не одно поколение русских читателей (а заодно и иностранных) усваивает со школы и из научных комментариев, что идея «Медного всадника» — это сочувствие к «маленькому человеку», раздавлен-

ному железной поступью исторического прогресса. Вот что говорится в примечаниях к сочинениям Пушкина, изданным под эгидой Академии Наук: «В выборе сюжета Пушкиным руководила мысль о трагизме того положения, что поступательное движение истории вызывает жертвы в лице таких людей, как Евгений, деклассированный дворянин, обреченный на гибель самим ходом вещей. Жестокое столкновение исторической необходимости с обреченностью частной личной жизни и натолкнуло Пушкина на разработку сюжета» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 429). Выходит, суть поэмы в том, что жалко, конечно, бедолагу, но такова цена исторического прогресса, да и не так уж она велика: одним деклассированным дворянином меньше! К тому же, оказывается, Пушкин проводит мысль об «обреченности частной личной жизни»(!?). И эти пошлые нелепости кочуют из учебника в учебник, из энциклопедии в энциклопедию. Все, конечно, восхищаются художественной выразительностью стихов, такими замечательными авторскими находками, как, например, «тяжело-звонкое скаканье по потрескавшейся мостовой», но что в них проку, если нам нет дела до главной мысли, которая выражена в столь совершенной форме? А ведь речь идет о роковых последствиях самовластия, которое Пушкин всегда считал главной бедой России, о деяниях самодержца, который, не считаясь ни с чем, по одной лишь прихоти осуществил безумнейший из своих замыслов. Именно он, тот, «чьей волей роковой под морем город основался», используя покорное послушание народа, «над самой бездной, на высоте уздой железной Россию поднял на дыбы». По вымершему городу мечутся два безумца, скованные одной цепью, — один, давно умерший, но снова и снова встающий из могилы, и другой, еще живой, но обреченный на гибель по прихоти великого мертвеца (мертвый хватает живого!). Евгений — лишь один из того множества людей, кому суждено рухнуть в бездну, расплачиваясь и за собственную покорность, и за грехи великого предка.

⁸В этом смысле прав Розанов, что у Пушкина не было продолжателей. (См. Казакова Н. Розанов и Пушкин. Новый журнал. Нью-Йорк, 2000, № 220. С. 265). Но не потому, что он якобы весь обращен в прошлое, как полагает Розанов (не надо доказывать, что поэт-пророк всегда смотрит в будущее, даже когда говорит о прошлом), а скорее по той простой причине, что большой талант — это вообще редкость, а сочетание в одном лице большого художника и выдающегося мыслителя — тем более. Кому еще после Пушкина удалось соединить разум и поэзию без ущерба для последней?

⁹Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 37.

¹⁰Вот что писал о нем сам Пушкин: «Байрон бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя. Он представил нам призрак себя самого... В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой). Все, кро-

ме некоторых сатирических выходок, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 37).

¹¹Там же. С. 48.

¹²Переписка А. С. Пушкина. В 2-х т. М., Худ. лит., 1982. Т. 1. С. 472—474. Любопытно, что сам Бестужев начал изучать английский язык лишь за год до этого письма, что не помешало ему с восторгом неопита обратиться свою проповедь на этот счет именно к Пушкину, который уже глубоко знал, в отличие от Бестужева, английскую литературу.

¹³Другими словами, Пушкин не был знаком с той частью поэмы Байрона, где описывается Петербург (песни IX и X).

¹⁴Переписка А. С. Пушкина. В 2-х т. Т. 1. С. 475—476.

¹⁵Розанов В. В. Кое-что новое о Пушкине. Собр. соч. О писательстве и писателях. М., Республика, 1995. С. 62.

¹⁶Кюстин А. Николаевская Россия. (La Russie en 1839). Перев. с фр. М., Политиздат. 1990. С. 192—193.

¹⁷Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 354.

¹⁸Впрочем, он и публично со всей решительностью отвергал право народа, «толпы», выступать в роли судьи поэта, что приводило в замешательство не только современников, но и последующие поколения критиков. («Поэт! Не дорожи любовью народной... Ты сам свой высший суд...»)

¹⁹Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 449—450.

²⁰Там же. С. 354.

Пушкин и Англия

Александр ДОЛИНИН

Великобритания — для русского сознания первой половины XIX века, по формуле П.А.Вяземского, «берег свободы, / Художеств, чудиков, / Карикатур удачных, / Радклиф, Шекспиров мрачных, / Ростбифа и бойцов», — привлекала пристальное внимание Пушкина на протяжении едва ли не всей его взрослой, послепедагогической жизни. Для него, как и для многих образованных русских его поколения, английское государство и политическое устройство, английская умственная, литературная и практическая жизнь, английское отношение к традициям обладали особой привлекательностью, и характерно, что, мечтая о бегстве на Запад, Пушкин раньше всего воображает «Лондон, чутунные дороги, паровые корабли, английские журналы», а только потом уже — «парижские театры и (бордели)».¹

Если не считать юношеского увлечения оссианизмом, который не имел никакой специфически британской окраски, краткую летопись важнейших контактов Пушкина с английской литературой можно начать с лета 1820 года, когда в Гурзуфе (а может быть, еще на Кавказе) он под руководством Николая Раевского и его сестер пытался читать по-английски «Сочинения Байрона» и под сильным впечатлением от «Корсара» начал «Кавказского пленника». В 1822 году Пушкин не без удовольствия отмечал (в письме Н.И.Гнедичу), что «английская словесность начинает иметь влияние на русскую», и надеялся, что влияние это «будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной» (Т.10. С. 38); в 1824—25, в Михайловском, восхищался Вальтером Скоттом (Т.10. С. 108) и Шекспиром (Т.10. С. 162—163), мечтал о журнале наподобие «какого-нибудь Edinburgh Review» (Т.10. С. 125), заказывал обедню за упокой души Байрона (Т.10. С. 135) и сетовал на то, что в ссылке не имеет способов выучить английский язык, который ему так нужен (Т.10. С. 190); в 1828 году, в Петербурге, наконец, серьезно занимался английским языком, а год спустя, во время путешествия на

Кавказ, поражал Захара Чернышева и Михаила Юзефовича уродливым английским произношением и отменным пониманием Шекспира;² в 1830 году, в Болдино, переводил сцену из «Города чумы» Джона Вильсона и изучал Барри Корнуола; в 1831 году просил Плетнева переслать ему в Москву книги Crabbe, Wordsworth, Southey и Shakespeare (Т.10. С. 343) и тревожился о бунтах английской черни (Т.10. С. 332); в 1834 или 1835, по воспоминаниям Я.К.Грога, требовал у книгопродавца Диксона «книг, относящихся к биографии Шекспира»; в 1835 в очередной раз перечитывал Вальтера Скотта в Тригорском, задумывал журнал «наподобие английских трехмесячных Reviews» (Т.10. С. 558), перелагал стихами начало «Пути Паломника» Джона Баньяна и заводил книгу заметок по образцу *Table Talk* Кольриджа; в 1836 отстаивал честь Джона Мильтона (а, опосредованно, и свою собственную) в незаконченной статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе *Потерянного рая*»; и, наконец, в январе 1837 года, в заметке-мистификации «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» произнес последний приговор своему времени и своему окружению — «Жалкий век! Жалкий народ!» — устами придуманного им английского журналиста, а в последнем письме, написанном в день дуэли, заказывал А.О.Ишимовой переводы из Барри Корнуола для «Современника».

В цитатном фонде Пушкина наличествуют хрестоматийный Шекспир — «Гамлет», «Ричард III», «Как вам это понравится», а также Милтон, Стерн, Э. Берк и, конечно же, поэты-современники: лорд Байрон, Томас Мур, Роберт Саути, Чарлз Вулф, Уильям Вордсворт, Сэмюель Кольридж, Барри Корнуол. Из 1420 наименований в основных разделах описания библиотеки Пушкина, составленного Б.Л.Модзалевским, 171 приходится на издания английских и американских авторов либо в оригинале, либо в переводах на русский или французский языки, причем в ряде случаев речь идет о многотомных сериях, конволютах и собраниях

сочинений. В библиотеке Пушкина были хорошо представлены Шекспир, Милтон и ряд других английских классиков, почти все самые заметные авторы XVIII века, а также современные поэты, романисты и эссеисты.

Все эти и многие другие факты, давно введенные в обиход мировой пушкинистики, легли в основу ряда работ, посвященных пушкинскому восприятию Англии и английской литературы. Труды, главным образом, Н.В.Яковлева, В.М.Жирмунского, Д.П.Якубовича, М.П.Алексеева, Ю.Д.Левина, В.Д.Рака и В.А.Сайтанова в России, а также Э.Симмонса, Т.Шо, У.Викери и Дж. Гибiana на Западе были уяснены основные вопросы, связанные с нашей темой и, в первую очередь, с воздействием на Пушкина творчества Байрона, Шекспира и Вальтера Скотта. Как известно, именно эти три британца — один за другим — играли важнейшую роль на разных этапах творческой эволюции Пушкина, едва ли не всякий раз, когда он осваивал новый жанр за пределами лирики. Восточные поэмы Байрона послужили ему жанровой моделью для «южных поэм», а «Бешпо» и «Дон Жуан» — для «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне»; исторические хроники Шекспира — для «Бориса Годунова», романы Вальтера Скотта — для «Арапа Петра Великого» и «Капитанской дочки». Неудивительно поэтому, что «байронизм», «шекспиризм» и «вальтер-скоттизм» Пушкина исследованы полнее всего; отнюдь не исчерпывающе и с реализмо-центрическими и культовыми абберациями — в теоретическом плане, но зато почти исчерпывающе — в частности.³ Относительно неплохо изучены и некоторые другие частные аспекты темы: установлены английские источники и подтексты целого ряда пушкинских стихотворений и фрагментов, прояснены важнейшие биографические эпизоды, прокомментированы наиболее существенные аллюзии. Однако тема «Пушкин и Англия» в целом, в совокупности и взаимодействии нескольких аспектов, до сих пор никогда еще не обсуждалась, и

поэтому представляется необходимым кратко рассмотреть хотя бы основные ее составляющие.

Наименее достойным внимания мне представляется собственно биографический аспект темы, а именно личные встречи Пушкина с англичанами, досконально изученные М.П.Алексеевым в специальной работе.⁴ Как кажется, ни одна из этих встреч большого значения для Пушкина не имела, и даже самые заметные из двух десятков его английских знакомцев — скажем, домашний врач Воронцовых Уильям Хатчинсон, тот самый «англичанин, глухой философ, единственный умный афея», о котором он в 1824 году писал Вяземскому из Одессы и у которого он, по его словам, брал «уроки чистого афеизма» или советник английского посольства Артур Чарлз Меджнис, который едва не стал секундантом Пушкина в дуэли с Дантесом, — остаются на дальней периферии его биографии. Никто из них, очевидно, не разделял литературных и житейских интересов Пушкина, и потому о них можно говорить лишь как о его эпизодических (часто докучных) собеседниках, от которых он, в лучшем случае, мог получить некоторые дополнительные сведения об Англии и англичанах. При этом надо учесть, что основным источником Пушкину все-таки служили разговоры с русскими знатоками Великобритании — А.И.Тургеневым, С.А.Соболевским, П.Б.Козловским и др. Любопытно, что косвенно это признает и М.П.Алексеев, посвящая три четверти своей работы «Пушкин и английские путешественники в России» писателю-полиглоту и фантастическому вралю Джорджу Борроу, единственному петербургскому англичанину, разговоры с которым, несомненно, могли бы Пушкина позабыть, но с которым он так ни разу не встретился.

Незначительной роли, которую заезжие англичане играли в жизни Пушкина, соответствует то место, которое они занимают в его художественном мире. Пожалуй, только мисс Жаксон, гувернантка Лизы Муромской в «Барышне-крестянке» — сорокалетняя чопорная девица, ко-

торая белилась и сурьмила себе брови, два раза в год перечитывала «Памелу», получала за то две тысячи рублей и умирала со скуки в *этой варварской России*» (Т. 6. С. 148—149) — это образ, не лишенный важных историко-культурных и литературных коннотаций, поскольку в 1820-е годы гувернантки-англичанки стали все чаще появляться в дворянских



Портрет Елизаветы Ксаверьевны Воронцовой.
Хейтер Джордж (1792—1871).

семьях, что нашло отражение в художественной прозе и публицистике того времени. Играя с бытовым и литературным стереотипом, Пушкин подсмеивается над безобидной старой девой, которой не удается укротить свою воспитанницу. Очевидная ирония по отношению к британской чопорности чувствуется и в «Пиковой даме», где появляется безымянный англичанин, которому сообщают на похоронах старой графини, что Германн — ее побочный сын, и который холодно отвечает на это: «Oh?» Что же касается еще одного безымянного британца, «человека лет 36», который в черном варианте главы «Русская изба» «Путешествия из Москвы в Петербург» беседует с рассказчиком, объясняя

ему, что «свободный англичанин» намного несчастнее «русского раба», который на самом деле наслаждается большей свободой, чем «английский работник», то это наспех придуманный идеологический конструкт, повествовательная публицистическая маска «чужого» наблюдателя, за которой скрывается сам автор. Хотя толчком для построения этой маски, как показал Б.Казанский, вполне могла послужить беседа Пушкина с английским путешественником Кольвиллем Френклендом в мае 1831 г. в Москве, а также запись о ней в путевых заметках последнего, имевшихся в библиотеке Пушкина, она используется для выражения «прото-славянофильской» идеи о превосходстве особого русского уклада над западным общественным устройством, совершенно невозможной ни для Френкленда, ни для любого англичанина того времени, будь он вигом или тори.

Куда более занимателен вопрос о том, насколько хорошо Пушкин знал английский язык, — вопрос, который остается не вполне решенным. Около 80 лет назад М.А.Цявловский, досконально исследовавший биографическую подоплеку проблемы, пришел к выводу, что только в 1828 году, после нескольких неудачных попыток, Пушкин, наконец, овладел английским языком и с тех пор свободно читал англоязычных авторов в подлиннике. Большинство позднейших исследователей приняло эту точку зрения, и потому любое обращение Пушкина к английской словесности, начиная с 1828 года, обычно возводят непосредственно к оригиналу. Противоположного мнения придерживался Владимир Набоков, который утверждал, что Пушкин до конца своих дней знал английский язык на уровне начинающего, и в качестве доказательства указывал на грубые ошибки, допущенные им в дословных переводах и заметках, сделанных уже в 1830-е годы. По убеждению Набокова, Пушкин во всех без исключения случаях читал английские тексты с помощью французских или русских переводов-посредников; вопреки очевидности, он отрицал даже тот бесспорный факт, что источником «Пира во время

чумы» послужила сцена драматической поэмы Джона Вильсона «Город чумы», прочитанная Пушкиным в оригинале, и без всяких на то оснований постулировал существование какого-то ее французского перевода, который так никогда и не был обнаружен.

Как это часто бывает в подобных случаях, истина, пожалуй, лежит где-то посередине. Безусловно, в конце 1820-х годов Пушкин серьезно занимался английским языком и овладел им в такой степени, что стал регулярно читать по-английски, покупать английские книги и переводить английских авторов. Неслучайно все цитаты из англоязычных авторов на языке оригинала появляются у него не ранее 1828 года. В то же время его английский язык был весьма далек от совершенства. По воспоминаниям М.В.Юзефовича, Пушкин сам признавался, что выучил его «самоучкою», и потому знал как очень способный самоучка — с большими проблемами, вызванными недостаточным знанием грамматики, ограниченным словарным запасом и инерционным воздействием навыков чтения по-французски. Об этом свидетельствуют однотипные ошибки и неточности почти во всех его переводах с английского.

С помощью словаря Пушкин способен был правильно понять и перевести текст средней степени сложности (например, большую часть сцены из «Города чумы» или стихи Барри Корнуола с их относительно бедным словарем и простым синтаксисом), но явно испытывал затруднения, когда сталкивался с нетривиальным словоупотреблением (архаизмы, диалектизмы и т.п.) и усложненными грамматическими конструкциями. В подобных случаях он, несомненно, предпочитал разбирать текст с помощью перевода-посредника, если таковой имелся в его распоряжении, и, как правило, следовал, скорее, за ним, нежели за оригиналом. Скажем, перелагая в стихотворении «Странник» начало аллегорического романа Джона Баньяна «Пути паломника», он пользовался в первую очередь его русским переводом, о чем свидетельствуют многочисленные лексические совпадения, и только в одном месте отошел от него, приблизив-

шись к английскому первоисточнику. Опору на перевод-посредник выдают и фрагменты комедии Шекспира «Мера за меру», включенные в поэму «Анджело»: единственная смысловая ошибка в них повторяет неверное прочтение английской идиомы французским переводчиком.

Недостаточное знание английского языка и, как следствие, не



Портрет Графини Федоровны Закревской.
Джордж Доу (1781—1829).

всегда верное понимание оригинала во многих случаях весьма благотворно влияли на сам ход творческого процесса, ибо активизировали творческую фантазию Пушкина, заставляли его домысливать недостающие элементы или создавать собственные их заменители. Так, можно предположить, что песней Мэри в «Пире во время чумы» мы не в последнюю очередь обязаны обильным шотландским диалектизмам подлинника, которые Пушкин в Болдино, без специальных пособий и словарей, едва ли имел возможность перевести. Допущенные при переводе Вильсона грамматические и лексические ошибки, в конечном счете получают определенное художественное обоснование, входя в

новую систему смысловых отношений и соответствий, мотивированных не столько оригиналом, сколько структурно-тематическими связями внутри «Пира во время чумы» и его контекстов. Г.Гиффорд уже писал о том, что пушкинский смелый образ говорящих мертвецов, зовущих к себе Луизу, — это поэтическая удача, оживляющая описание, несмотря на то, что он появился вследствие оплошности (в оригинале ее зовут к себе страшный возница-негр). К этому следует добавить, что он не просто «украшает» монолог Луизы, но и входит в разветвленную сеть мотивов, связанных с одной из главных тем как «Пира», так и цикла «Маленьких трагедий» (и, шире, всего творчества Пушкина 1830—31-х гг.) — с двойной темой «вызывания мертвыми — живых, а живыми — мертвых».

Не исключено, что сама продуктивность воздействия на Пушкина Байрона и Шекспира в 1820-е годы не в последнюю очередь объясняется тем обстоятельством, что он, по сути дела, имел дело не с Байроном, а с его переводчиком А.Пишо, не с Шекспиром, а с Летурнером и Гизо, а также с сопутствующей литературой, в основном, на французском языке. Вместо изучения оригиналов, Пушкин руководствовался их иноязычными прозаическими переложениями и чужими критическими оценками, что позволяло ему создавать для себя идеальные модели их творчества, абстрагированные от поэтического языка, и выделять в них те свойства, которые были созвучны его собственным художественным установкам. В результате, он получал возможность интегрировать новые темы, структурные принципы и композиционные приемы в свою поэтическую систему, которая при этом развивалась независимо от Байрона или Шекспира. Работая в 1820-е годы с французскими переводами-посредниками, Пушкин неизменно обращает внимание на «изобретение», «план», «систему» авторитетных текстов, и его «шекспиризм» или «байронизм» в основном ограничиваются только областью архитектоники.

Наиболее яркий и, как ни странно, наименее изученный пример подобного присвоения чужого—

влияние «комических поэм» Байрона на замысел «Евгения Онегина». Известно, что, сообщая Вяземскому о начале работы над «романом в стихах» в 1823 г., Пушкин отметил сходство этой формы с «Дон Жуаном» (Т. 10. С. 57), а в предисловии к отдельной публикации первой главы писал, что она «напоминает “Бенпо”, шуточное произведение мрачного Байрона» (Т. 5. С. 509). В то же время, отвечая на критику А. Бестужева, он резко возразил против сравнения «Евгения Онегина» с Байроном: «Пикто более меня не уважает “Дон-Жуана” (первые пять песен, других не читал), но в нем ничего нет общего с “Онегиным”» (Т. 10. С. 104). В этих суждениях Пушкина на самом деле нет никакого противоречия. «Евгений Онегин», действительно, не имеет ничего общего ни с авантюрно-эротическим сюжетом «Дон Жуана», ни с характерами его героев, ни с центральной для Байрона установкой на тотальное сатирическое осмеяние всех общественных институтов, нравов и верований, которого требовал от Пушкина декабрист Бестужев. Однако в том, что касается пушкинской «формы плана», самой структуры повествования, где ведущую роль играет образ «забавляющегося» автора, то «Евгений Онегин» во многом следует за «Дон Жуаном», явившемся для него моделью и катализатором. Как резюмировал В. М. Жирмунский, «композиционный замысел “комической поэмы” отражается в характере отступлений, в игре с сюжетом. Ее манера повествования определяет собой иронический тон поэта-рассказчика по отношению к герою и событиям его жизни».⁵ К манере «Дон Жуана», в котором Пушкин усматривал «удивительное шекспировское разнообразие», восходят важные особенности поэтики «Евгения Онегина»: стилевое многообразие, не исключая и резких, снижающих переходов от «поэтического» к «прозаическому»; прерывание рассказа всевозможными отступлениями (байроновское *digression*⁶), в которых иногда обнаруживаются тематические параллели, и автометаописаниями; игра с «чужой речью» (цитаты, реминисценции, пародии, иноязычные вкрапления и т. д.). Как «смирненно сознался» сам Пушкин в «Опровержении на критики», две выпущенные строфы в «Дон Жуане» послужили образцом для пропущенных строф в «Евгении Онегине» (Т. 7. С. 176). То же самое можно утверждать и в отношении

ряда других приемов — например, авторских обращений к читателям и друзьям, иронических *a parte* в скобках, каталогов имен собственных и существительных, межстрофических *enjambements*⁷.

Для того чтобы уяснить себе основные принципы и приемы повествовательной стратегии Байрона, Пушкину было вполне достаточно французского прозаического перевода. Однако, не зная оригинала, он мог только строить догадки о поэтическом языке «Бенпо» и «Дон Жуана» и полагаться на суждение их переводчика А. Пино, утверждавшего в предисловии, что главное достоинство «комических поэм» Байрона — это «полностью испаряющаяся в переводе прелесть стилия, отличающегося «легкостью и естественностью» (*l'aisance et le naturel*). Ставя перед собой задачи, якобы успешно решенные этим гипотетическим Байроном, и вступая с ним в творческое соревнование, Пушкин создавал собственный легкий и естественный стиль «романа в стихах», весьма далекий от реального прототипа, но опосредованно обязанный ему своим рождением.

С другой стороны, обращение Пушкина непосредственно к английской поэзии в 1830-е годы, его попытки освоить новые для него поэтические языки, приводят к обратным результатам. В случае с «Прогулкой» Вордсворта, «Марцианом Колошной» Барри Корнуола и вступлением к «Чайльд Гарольду» Байрона дело не идет дальше черновых подстрочных переводов; неотделанными остаются переводы начала «Медока в Уэльсе» («*Madoc in Wales*») и «Гимна Пенатам» («*Hymn to the Penates*») Саути, драматической сцены Барри Корнуола «Сокол» («*The Falcon, a Dramatic Sketch*»), «Жалобы» Кольриджа («*Complaint*»). Особый интерес представляет неудачная попытка Пушкина перевести в 1833 г. первую сцену комедии Шекспира «Мера за мерой», основная тема которой — конфликт правосудия и милосердия — в то время его крайне занимала. Он довольно верно передает общий смысл вступительного монолога Дука, хотя и подвергает его существенным сокращениям (15,5 стихов у Пушкина против 19 стихов оригинала), затем точно переводит короткие реплики Эскапа, Дука и Анджело, и, наконец, обрывает работу, споткнувшись о достаточно сложно построенную шекспировскую фразу, открывающую второй монолог Дука:

Angelo,
There is a kind of character in thy life,
That to th' observer doth thy history
Fully unfold.

(букв.: Анджело, тому, кто следил за историей твоей жизни, она полностью открывает, каким характером ты обладаешь). Вариант Пушкина неудовлетворителен во всех отношениях («Анджело, жизнь твоя являет / То, что с тобою совершится впрямь») и показывает, насколько чужд и неудобен ему шекспировский стиль, которому он не находит русского эквивалента. Только дистанцировавшись от Шекспира, только вольно пересказав основную сюжетную линию «Меры за меру» в поэме «Анджело» (причем, пересказав, как показал Ю. Д. Левин, не столько по оригиналу, сколько по прозаическому переложению для детей Чарльза Лэма), — другими словами, только приспособив «чужое» к «своему», — Пушкин смог творчески освоить шекспировскую проблематику и даже ввести в повествование фрагменты перевода комедии.

В собственно авторской речи «Анджело» отголосков «Меры за меру» относительно немного и все они стилистически маркированы с помощью сравнений и метафор как архаизированное «чужое слово». Когда рассказчик в начале поэмы, описывая мягкое, благодушное правление Дука, сравнивает его с «дряхлым зверем», а распутившийся народ, начавший «щелкать по носу правосудию» — с младенцем, кусающим грудь кормилицы, — за этими тропами стоит источник — монолог Герцога в первом акте комедии (сцена 3). Восходит к Шекспиру и метафорическое описание лицемерных молитв Анджело: «Устами правными жевал он имя Бога» (ср.: «<...> heaven in my mouth, / As if I did but only chew his name» [акт II, сцена 4]). В остальном же стиль повествования — это характерный для Пушкина быстрый рассказ, временами окрашенный легкой иронией по отношению к самой его фабуле. Зато прямая речь всех основных персонажей поэмы (занимающая примерно 60% текста), как показывает сопоставление с соответствующими фрагментами «Меры за мерой», представляет собой не пушкинскую вольную переделку, а *выборочный перевод Шекспира*. Из 280 стихов с прямой речью не имеют соответствия в первоисточнике лишь 4 стиха в первом монологе Анджело, а также 13 — в заключительной части поэмы, которая, как неоднократно отмечалось

⁵Отступление (*англ.*).

⁷Стиховой перенос (*франс.*).

ранее, по смыслу отклоняется от финала комедии и выводит на первый план мотив милосердия. Пушкин передает шекспировский текст со степенью точности, которая не отличается от других его переводческих опытов, а в некоторых пассажах даже превосходит их. Вопреки сложившемуся в пушкинистике мнению, он не превращает «Меру за меру» в стихотворную новеллу, а создает особый жанровый и видовой гибрид: поэтическое повествование в «Анджело» вбирает в себя драматический диалог, точно так же, как вольный пересказ шекспировской комедии вбирает в себя ее перевод. На однородную жанровую природу поэмы прямо указывает драматизированная форма трех ее ключевых сцен, где Изабела встречается с Анджело и со своим братом, приговоренным к смертной казни. Они столь резко отделены от авторского новеллистического повествования именно потому, что являются большими цитатами из «Меры за меру» и образуют особый пласт текста — драматический по жанру и переводной по типу соотносительности с источником.

Обсуждая пушкинские переводы 1820-х годов из французской лирики, Е.Г.Эткинд заметил, что Пушкин, как правило, стремился освободить переводимое стихотворение «от того, что представлялось ему случайным. Он хотел дать *жанр оригинала в чистом, бесприкрасном виде* и потому иногда редактировал оригинал».⁹ В отношении же большой драматической формы английских авторов установка Пушкина в 1830-е годы прямо противоположна: он разрушает жанр оригинала, перекодирует его, смешивает с чужеродными элементами, включает в новые контексты. Из огромной драматической поэмы Вильсона он вырезает одну небольшую сцену, превращая ее в «маленькую трагедию»; из пятиактной шекспировской комедии он воспроизводит лишь около 250 стихов, помещая их в новеллистическую конструкцию и подчиняя художественной логике поэмы.

Разрушению жанра сопутствует у Пушкина та же «редактура» оригинала, которая в переводах лирики, по мнению Е.Г.Эткинда, была мотивирована ориентацией на жанр как «большой контекст». Пушкин в «Анджело» переводит Шекспира методом, с успехом опробованным им при создании «Пира во время чумы»: он систематически сокращает и упрощает диалоги и монологи, пропуская не только отдельные слова и синтагмы, но и целые фразы и некоторые

реплики. Однако, если в случае с «Городом чумы» Вильсона он избавлялся от изобилия и излишеств дурного романтического стиля — от пышных перифрастических оборотов, излишне цветистых или, наоборот, стертых эпитетов, тавтологий, банальных олицетворений, неуклюжих абстрактных метафор и сравнений, то подобная «редакторская правка» «Меры за меру» не могла не затронуть самые основы шекспировского поэтического языка. Рассмотрим в качестве примера пушкинский перевод знаменитого монолога Клавдио о смерти (акт III, сцена 1. С. 116—130):

Так — однако ж... умереть,
Идти неведомо куда, во гробе тлеть
В холодной тесноте... Увы! Земля
прекрасна
И жизнь мила. А тут: войти
в немую мглу,
Стремглав низвергнуться
в кипящую смолу,
Или во льду застыть, иль с ветром
быстротечным
Носиться в пустоте, пространством
бесконечным...
И всё, что грезится отчаянной мечте...
Нет, нет: земная жизнь в болезни,
в пиште,
В печалях, в старости, в левеле...
будет расм
В сравненье с тем, чего за гробом
ожидаем.

Ay, but to die, and go we know not
where;
To lie in cold obstruction and to rot;
This sensible warm motion to become
A kneaded clod; and the delighted spirit
To bathe in fiery floods, or to reside
In thrilling regions of thick-ribbed ice;
To be imprison'd in the viewless
winds,
And blown with restless violence
round about
The pendant world; or to be worse
than worst
Of those that lawless and uncertain
thoughts
Imagine howling: 'tis too horrible!
The weariest and most loathed worldly
life
That age, ache, penury and imprisonment
Can lay on nature is a paradise
To what we fear of death.⁷

Пушкин точно передает общий смысл монолога и его эмоциональную окраску. Ему удается сохранить основную синтаксическую конструкцию рассуждения о загробном мире, строящегося на цепочке инфинитивов, и даже кое-где найти великолепные аналоги шекспировским звуковым повторам. Однако образный

строй перевода заметно упрощен по сравнению с оригиналом. Пушкин отказывается от важной для Шекспира метафоры, уподобляющей человеческое тело живой, теплой кукле, а вместе с ней и от противопоставления брэнной плоти и бессмертного духа, созданного для земных наслаждений, по обреченного на загробные муки, заменяя его тривиальной формулой: «Земля прекрасна, и жизнь мила». Если Клавдио у Шекспира с ужасом говорит о том, что в загробном мире ему, быть может, суждена участь более страшная, чем самые страшные муки воюющих от ужаса грешников, которые только может вообразить «беззаконная и неопределенная» человеческая мысль, то у Пушкина этому соответствует слабое оборванное восклицание: «И все, что грезится отчаянной мечте...» Пропадает в переводе и целый ряд выразительных эпитетов — a kneaded clod, thick-ribbed ice, viewless winds, the pendant world, — и игра со сквозным мотивом тюремного заключения. Перевод Шекспира, Пушкин отнюдь не стремится освоить его «метафизический» поэтический язык, а, скорее, борется с ним, пытаясь подчинить его себе, — он заимствует шекспировские ситуации, характеры, психологические мотивировки, но безжалостно отсекает от оригинала все, что не укладывается в его собственную поэтику.

Собственно говоря, непосредственное знакомство Пушкина с английской поэзией в 1830-е годы имеет значительные творческие последствия только в тех случаях, когда он использует ее как источник новых тем и мотивов, подхватываемых и развиваемых в диалоге-соревновании с оригиналом. Как давно установили исследователи, «Заклинание», «Я здесь, Инезилья», «Эхо» и «Пью за здоровье Мери» отталкиваются от стихотворений Барри Корнуола, «Цыгань» («Идти лесистыми берегами», 1830) — от стихотворения Уильяма Боулса, «На Испанию родную» — от поэмы Роберта Саути «Родрик, последний из гóтов».

Тот факт, что в это время интерес Пушкина к английской литературе заметно усилился, объясняется, конечно, не только обретенными им в это время навыками чтения по-английски, благодаря чему его читательский кругозор не мог не расширяться. В первую очередь, это было связано с поиском новых тем, жанров, художественных средств за пределами современной французской словесности, развитие которой его не удовлетворяло. Как показано в

классических работах Б.В.Томашевского, в это время Пушкин, за немногими исключениями, резко отрицательно оценивает новейшую французскую поэзию и драму и с негодованием отзываясь о модных «неистовых» романах. Он пишет об «отвратительной подлости нынешней французской литературы» (Т.10. С. 416), о ее бесстыдном заискивании перед господствующими модами (Т.7. С. 633) и отказывает французским писателям в «бескорыстной любви к искусству и к изящному» (Т.7. С. 644). «Подлым» французам Пушкин нередко противопоставляет «благородных» англичан — великого Мильтона, который «в бедности, в гонении и в слепоте сохранил непреклонность души и продиктовал “Потерянный рай”» (Т.7. С. 492), Вальтера Скотта, не похожего «(как герои французские) на холопей, передразнивающих *la dignité et la noblesse*» (Т.7. С. 529), Р.Саути, чью антивольтерьянскую поэму о Жашне д'Арк он назвал «плодом благородного восторга» и, повторив свою оценку «Истории Государства Российского» Карамзина, «подвигом честного человека» (Т.7. С. 512). По всей видимости, именно в английской литературе Пушкин, чувствуя все большую изоляцию и неудовлетворенный оценками своего положения в культуре и обществе, в середине 1830-х гг. ищет параллели, прецеденты, парадигмы литературного и общественного поведения, которые могли бы определить (и в известной степени оправдать) его собственную позицию. Этим, кстати сказать, отчасти объясняется неожиданное возрождение его интереса к Байрону в это время, когда он набрасывает начало биографического очерка о нем, пытается перевести посвящение «Паломничества Чайльд Гарольда» с его темой «младого племени» и посмертной памяти и сочувственно отзываясь о байронизме Теплякова. Однако самые близкие параллели предоставляет Пушкину судьбы поэтов «озерной школы», Саути, Вордсворта и Кольриджа, чрезвычайно занимавших его в последние десятилетия жизни. Общее для всех троих направление развития от радикализма и якобинизма в молодые годы к просвещенному консерватизму в зрелости, и от скептицизма — к религиозности, что повлекло за собой, с одной стороны, обвинения в предательстве со стороны бывших единомышленников и необходимость отвечать за «грехи юно-

сти» перед новыми союзниками, с другой; обращение Саути из республиканца и демократа в убежденного тора, его деятельность в качестве придворного «поэта-лауреата», официального историографа и редактора; отверженность и одиночество полубытого Кольриджа; насмешки молодой критики над «непонятым» и «устаревшим» Вордсвортом — все эти отлично известные Пушкину сюжеты так явно перекликались с обстоятельствами его собственной биографии, чтобы остаться незамеченными и неотрефлексированными.

Знал Пушкин и о том, что поэтический идеал «лейкистов» — это личная свобода, которая достигается в сельском уединении (по формуле Вордсворта, «*rustic life and solitude*»*), где поэт-отшельник может наслаждаться семейственным покоем, созерцанием природы, самопознанием и творчеством. Эта мысль отчетливо звучит в переведенном им «Гимне Пенатам» Р.Саути, лирический герой которого оставляет «юдское племя», дабы стеречь «огнь уединенный» домашних богов, «беседуя с самим собой» (Т. 3. С. 157—58); ее многократно варьирует Вордсворт в поэме «Прогулка», воспевая свою «мирную долину и счастливый выбор» («*peaceful lot and happy choice*»).

Как подчеркивали современные критики, «лейкистам» удалось не только прокламировать, но и осуществить программу «ухода»: Вордсворт, — сообщали они, — «удалился от страстей и событий большого света» и «живет в покое и тишине»; жизнь Саути протекает «спокойно в уединенной даче», где его беспрестанно занимают «ученые труды». Защищая свое доброе имя от нападок парламентария-вига Уильяма Смита, публично обвинившего его в ренегатстве, Саути моделировал точку зрения своих будущих биографов, которые, по его словам, должны будут признать, что «он жил в лоне своей семьи, в абсолютном уединении; что все его сочинения дышали неизменной ненавистью к угнетению и безнравственности, неизменным религиозным духом и неизменной страстной мечтой об улучшении человечества; и что единственное обвинение, которое смогла выдвинуть против него злоба, состоит в том, что он с годами изменил свое мнение относительно тех средств, которыми это улучшение может быть достигнуто, и что, научившись понимать институты своей страны, он научился и ценить их по достоинству, ува-

жать и охранять». Когда в середине 1830-х годов Пушкин, чьи взгляды к тому времени претерпели подобную же эволюцию, попытался защитить свое личное достоинство и начал мечтать о «покое и воле», о побеге «в обитель дальнюю трудов и чистых нег», позиция «лейкистов» должна была показаться ему особенно привлекательной. По сути дела, та неосуществленная программа идеального уединения, которую он набросал после стихотворения «Пора, мой друг, пора», — «О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» (Т.3.С. 521), — полностью совпадает с жизненной философией, исповедуемой Саути и Вордсвортом.

Через «лейкистов» Пушкин воспринял и современную английскую традицию просвещенного консерватизма, восходящую к «Размышлениям о революции во Франции» Эдмунда Берка, которого Кольридж, Вордсворт и Саути почитали как своего идейного учителя и великого пророка. В основе этой традиции лежит категорическое неприятие любых радикальных политических перемен в обществе, нарушающих его устойчивость, которым противопоставляются постепенное улучшение нравов — по слову Саути, истинные реформы «привычек мысли и принципов действия», посредством которых «человек делается умнее и лучше, а благосостояние государства умножается и укрепляется благодаря тому, что возрастает количество образованных, трудолюбивых, нравственных, религиозных и, следовательно, удовлетворенных и счастливых людей». В последние годы жизни Пушкин — возможно, не без влияния английских консервативных мыслителей — приходит к сходным выводам. «Конечно: должны еще произойти великие перемены; но не должно торопиться времени, и без того уже довольно деятельного, — пишет он в «Путешествии из Москвы в Петербург». — Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений, политических, страшных для человечества...» (Т.7. С. 291—92). Ту же формулу он вкладывает в уста Петра Гринева в «Капитанской дочке», свидетеля «русского бунта, бессмысленного и беспощадного» (Т. 6. С. 455—56).

Как Э.Берк, так и его последователи видели корень зла в «метафизических абстракциях», ради которых «горячие головы», фанатики, доктри-

*достоинство и благородство (франц.).

*деревенская жизнь и одиночество (англ.).

неры затевают «насильственные потрясения», — и прежде всего в соблазнительной, но вредоносной концепции политических прав человека, несостоятельность которой, по их убеждению, доказала Французская революция. Критике этой концепции посвящены самые яркие страницы «Размышлений» Э. Берка, который доказывал, что права, провозглашенные Французской революцией, — это обман, фикция, пустые словеса, и что стремление к полной свободе и равенству для всех неизбежно приводит к установлению тирании «свинского множества» (которая, как он писал, ничем не лучше «тирании одного»), к ущемлению свободы личности и, в конечном счете, к «резне, пыткам и казням». Абстрактным правам Берк противопоставлял то, что он называл «реальным правом человека» — «право делать все, что каждый человек по отдельности может сделать для себя, не нанося ущерба другим, и получать справедливую долю всего того, что общество, в полной совокупности своих умений и сил, может сделать для его блага».

В свое время революционные идеи вскружили голову молодым «лейкистам», которые тогда, говоря словами «Прогулки» Вордсворта, «бездумно уверовали в трансцендентальную мудрость своего века и его понятий» — и в том числе понятий о гражданских правах и свободах. Полностью разочаровавшись в них, «лейкисты» использовали аргументы Берка в английских политических дебатах 1810—1820-х годов, выступая против парламентской реформы, расширяющей прямое представительство, ослабления цензуры и других радикальных демократических перемен. Сторонники реформ, — писал, например, Саути, — это «пустоголовые софисты, опирающиеся на абстрактные права и воображаемые договоры, без малейшей отсылки к обычаю и истории: о первом они ничего не знают, а вторую презирают». По убеждению Кольриджа, «самые страшные потрясения в обществе вызывают такие фразы, как *Права человека, Суверенитет народа* и т.п., которых никто не понимает и которые относятся ко всем вообще и ни к кому в частности». Рассуждения о правах (и, в том числе, обсуждавшийся тогда в Англии

тезис о том, что право облагать налогами имеет только парламент, всенародно избранный прямым голосованием) он считает «первым заметным симптомом, предвестием, которое само становится сильнодействующей причиной разложения, дезорганизации и анархии». Поскольку высшей ценностью для Кольриджа является свобода личности в рамках

равнивая «тиранию одного» к «тирании многих» («Зависеть от царя, зависеть от народа — / Не все ли нам равно?»), Пушкин явно присоединяется к традиции Берка и его последователей, причем в цитате из «Гамлета» («*слова, слова, слова*»), напоминающей «That is the question» Кольриджа, можно видеть сигнал, который указывает на связь текста с английской проблематикой и английскими источниками. Как явствует из пушкинских саркастических определений прерогатив парламента — «оспоривать налоги» и «мешать царям друг с другом воевать», — речь в первой, «политической» части стихотворения идет не о республиканском строе, а о конституционной монархии, и за этим просматриваются западные политические реалии 1830-х годов — не только Июльская монархия во Франции, где, по слову Пушкина, народ властвовал «со всей отвратительной властью демократии» (Т.7. С.399), но и Англия после парламентской реформы 1832 г. Новый английский избирательный закон уничтожил тот аристократический парламент XVIII века, где, как отмечал Кольридж, всегда царил «дух джентльменства», — тот «двойственный собор», о котором Пушкин с восхищением отзывался в стихотворении «К вельможе» («Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый, / Пружинны смелые гражданственности новой») и в котором, судя по



Портрет князя Петра Андреевича Вяземского.
Ритм Томакс (1792—1849).

исторически сложившихся установлений и законов, он крайне скептически относится к любым попыткам реформировать государственную систему с целью, по известной формуле Бентама, сделать счастливыми максимально большое количество людей. «О каком счастье идет речь? Вот в чем вопрос! (That is the question), — восклицает он, цитируя «Гамлета». — <...> Я бы скорее предпочел, чтоб меня отпустили с этого пиршества счастья. То, что *вы* почитаете за счастье, *меня* бы повергло в отчаяние».

Весь этот комплекс консервативных идей следует, на наш взгляд, учитывать при рассмотрении пушкинской декларации независимости — стихотворения «Из Пиндемонти», вошедшего в так называемый «Каменноостровский цикл». Презрительно отвергая «громкие права» как соблазнительное пустословие и при-

равне, он находил единственную более или менее приемлемую модель государственного устройства. Новые формы деспотии для Пушкина, как и для «лейкистов», ничуть не лучше старых, и, подобно им, он отказывается от выбора «из двух зол», противопоставляя ему позицию полной личной независимости и свободы: «...Никому / отчета не давать, себе лишь самому / Служить и угождать; для власти, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи». Как уже было замечено, эти строки стихотворения переключаются с строками из «Гимна Пенатам» Саути о «науке первой <...> чтить самого себя»; к этому нужно добавить, что первая часть «моторной» формулы, выражающей идеал свободного духа, — «По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам», — точно соот-

ветствует вордсвортианской программе «независимого счастья» («independent happiness») насение с природой. Всякое сходство с «лейкистами», однако, заканчивается, когда в один ряд с созерцанием природы Пушкин ставит созерцание великих произведений искусства: «И пред созданными искусств и вдохновенья / Трещая радостно в восторгах умиления». Если отношение «лейкистов» к природе носит религиозный, пантеистический характер, и они убеждены, что через нее человек постигает Бога и моральный закон, то для Пушкина здесь она есть предмет чисто эстетического восторга. Разделяя политические взгляды и жизненные принципы английских поэтов, он, как кажется, категорически не принимает присущий им тип религиозности, подчиняющий эстетику вере и морали, и, в полемике с ними, отвечает на их пантеизм своим панэстетизмом. Его собственные религиозные искания отразились в других — духовных — стихотворениях каменноостровского цикла, в контексте которых «Из Пиндемонта» может показаться кощунственной антигезой христианской молитве о даровании терпения и смирения в «Отцы пустыньники и жены непорочны», тем более, что оба эти стихотворения, как блестяще показал Е.А.Тоддес, «связаны целой сетью смысловых перекличек, поддерживающих постоянную игру сходствами и различиями».

Не вдаваясь в обсуждение этой весьма сложной темы, заметим только, что сопоставление молитвы и эстетического «восторга умиления» принадлежит не собственно Пушкину, а восходит к главе «Как и каким образом, в сущности, следует созерцать картины художников Земли, употребляя их для блага своей души» в прославленной книге немецких романтиков В.-Г. Вакенродера и Л.Тика «Сердечные излияния отшельника — любителя искусств». «Наслаждение благородными творениями искусства я сравниваю с *молитвой*, — писал Вакенродер. — <...> тот любим небесами, кто в смиренной тоске ждет тех избранных часов, когда ласковый небесный луч по своей воле низойдет к нему, разорвет оболочку земной незначительности, что обычно покрывает смертную душу, развяжет и истолкует его более благородную внутреннюю сущность; тогда он преклоняет колена <...> потом он встает и радостный и печальный, с сердцем и более полным, и более легким, и творит великие и добрые дела. <...> И в точности

так же, я полагаю, надобно обходиться с великими произведениями искусства, дабы по достоинству использовать их на благо своей души. <...> Произведения искусства в своем роде так же чужды обыкновенному течению жизни, как и мысль о Боге; они выходят за пределы обыкновенного и повседневного, и мы должны возвыситься до них всем нашим сердцем, дабы они предстали нашим замутненным глазам такими, какие они есть в силу своего возвышенного существа <...> *искусство* — *выше* человека, мы можем лишь восхищаться и почитать прекрасные творения искусства и для возвышения и очищения всех наших чувств раскрывать перед ними всю нашу душу».⁸ Представляется, что в каменноостровском цикле Пушкин, подобно Вакенродеру, не противопоставляет религиозное чувство молящегося эстетическому чувству созерцателя как духовное — светскому, а, наоборот, сближает их как соприродные моменты трансценденции, возносящей сознание в «области заочны». Уход из мира пустых слов и социального принуждения в чистое созерцание красот природы и искусств — это путь к божественному, доступный лишь немногим избранным, «единого прекрасного жрецам»; при этом он не исключает и открытый для каждого христианина путь веры, который начинается, как в «Страннике», с осознания своей греховности и раскаяния. Высшие христианские ценности — смирение, терпение, любовь — для Пушкина универсальны по своей природе и выходят далеко за рамки догматической религии или церковности: они «наднего крепят неведомое силой», обещают воздаяние за зло и спасают от «мировой власти». В этом смысле показательно, что источники стихотворений каменноостровского цикла относятся к различным конфессиям, эпохам и национальным культурам: переложение старинной православной молитвы соседствует в нем с переложениями стихотворения итальянского католика конца XVIII — начала XIX вв. Ф.Джанни («Подражание италийскому») и начала аллегорического романа английского пуританина XVII в. Джона Баньяна («Странник»), которому Пушкин придал некоторое сходство с началом «Ада» Данте; а отголоски политической философии и жизненной позиции английских «лейкистов» — с отголосками эстетического трансцендентализма немецких романтиков.

Если взглянуть на неединный спи-

сок стихотворений и поэм Пушкина 1835—1836 гг., нельзя не заметить, что в это время его поэзия по большей части отталкивалась от «чужого слова», превращаясь в диалог с мировой культурой. Он перелагает Анакреона и Горация, книгу Юдифи и арабскую лирику, Андре Шенье и Ф.Джанни. Пушкин предельно расширяет круг своих источников, словно бы стремясь, по замечанию Ю.М.Лотмана, создать «грандиозную картину мировой цивилизации как единого потока». В этой картине, оставшейся незавершенной, английская литература играет одну из ведущих ролей, становясь той питательной средой его поэзии, из которой она начала получать стимулы для дальнейшего развития. Переадресуя Пушкину его собственные слова, обращенные к И.Б.Козловскому, можно сказать, что он закончил свой путь «другом бардов английских», которым его позднее творчество многими обязано.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т. Изд. 3-е. М., 1964. Т.10. С. 208. В дальнейшем все ссылки на сочинения Пушкина даются по этому изданию, с указанием в скобках тома и страницы.

² См.: Юзефович М.В. Памяти Пушкина // Пушкин в воспоминаниях современников. Изд. третье, доп. Т.2. СПб., 1998. С.114.

³ См.: основополагающие работы на эти темы: Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978; Алексеев М.П. Пушкин и Шекспир // М.П.Алексеев. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 253—292; Левин Ю.Л. Шекспир и русская литература XIX века. Л., 1988. С. 32—63; Альцигаллер М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России: Исторический роман 1830-х годов. СПб., 1996.

⁴ Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи: XVIII век — первая половина XIX века. (Литературное наследство. Т.91). М., 1982. С. 574—656.

⁵ Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 218.

⁶ Эткинд Е.Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973. С. 216 (курсив автора).

⁷ Подстрочный перевод: «Да, но умереть и идти неведомо куда; / лежать в холодной прегаде и гнить; / эта наделенная чувствами, теплая марionетка станет / сдавленным комочком; а дух, созданный для наслаждений, / будет купаться в огненных потоках или пребывать / в наводящих дрожь областях толстобережного льда; / попасть в неволю к невидимым ветрам, / которые будут с неслабной яростью носить [тебя] вокруг / подвешенного мира; или претерпеть участь более страшную, чем самая страшная участь / тех, чьи вопли способны вообразить беззаконная и неуверенная мысль. / Это слишком жутко! / Самая тяжелая и самая ненавистная жизнь на этом свете, / какой только старость, болезнь, нищета и неволя / могут поразить природу — это рай, / по сравнению с тем, чего мы со страхом ждем от смерти».

⁸ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 74—77 (курсив автора).

АНГЛИЙСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
В РОССИИ

Татьяна Григорьевна Гнедич

(Штрихи к портрету)

Галина УСОВА

Воспоминаниями о Татьяне Григорьевне Гнедич мы открываем серию публикаций, посвященных отечественной школе художественного перевода и, особо, ее петербургской традиции. Понятие «школа перевода», конечно, отчасти условное, но само явление явственно вырисовывается перед глазами, да оно и складывалось чуть ли не у нас на глазах. Как это было помнили живые наши старшие современники, от которых мы, молодые переводчики разных литературных семинаров и объединений, радостно перехватывали не только «писание», но и «предание». Что ни говори, именно здесь, в Петербурге-Петрограде, переводили, а не только писали стихи Анненский, Сологуб, Блок, Ходасевич, Георгий Иванов, Адамович, здесь в 1918 году была создана Горьким «Всемирная литература» с ее необъятными планами и вселенским размахом. Здесь же, в этом же издательстве, была выпущена в 1919 году скромная брошюра «Принципы литературного перевода», где Н. Гумилев и К. Чуковский сформулировали фундаментальные положения и обосновали методы, которые легли в основу не только работы самого издательства, но и шире — всей новой переводческой школы. Искусство литературного, в особенности поэтического перевода оказывалось частью мощного культурного излучения, исходившего от нашего города даже в его тяжелые и жестокие времена. Притом перевод стихов воспринимался как младшая, менее явная ветвь стихотворства, где главные процессы и главные события прежде всего открывались посвященным, причастным, а до читающей публики доходили только сами публикации, нередко в урезанном виде, с правоверными предисловиями, да и то далеко не всегда, да и то с опозданием... Художественный перевод был источником, к которому припадали, чтобы утолить ту самую «тоску по мировой культуре», о которой писал Мандельштам. Рыцарский орден хранителей культуры — такова одна из ипостасей этого явления. Таким рыцарским служением, несомненно, можно назвать жизнь Татьяны Гнедич.

Была у явления, которое мы называем школой отечественного перевода,



все равно, московского ли, ленинградского ли, и другая грань, прозаическая. Художественный перевод считался, естественно, составной частью многонациональной советской литературы, а последняя была, как и все прочее, явлением бюрократическим, ее субсидировало и регулировало государство, диктуя свои условия игры — что переводить, в какие сроки, за какую плату. Поэтому, скажем, один переводчик бился над двуглашим, добиваясь, чтобы оно было еще точнее, еще гармоничнее, еще вернее оригиналу, подчас даже не думая о том, попадет ли его перевод в печать и если попадет, то когда и каким образом, а другой раскладывал перед собой издательский заказ и, решив, что ежедневная норма будет столько-то строк, садился зарабатывать деньги в поте лица. Оба назывались и считались профессионалами. Иногда эти две установки — на эффективное сотрудничество с реально существующими издательствами и на верность литературе и переводимому автору — могли сочетаться у одного переводчика и даже в одном и том же переводе, но все же в общем это были два разных полюса. Высокий подход рождался из прикосновенности к самому материалу, низкий провоцировался издательской действительностью.

По воспоминаниям Галины Усовой можно почувствовать, каких трудов стоило Т. Г. Гнедич взаимодействовать с литературными чиновниками и как старалась она, несмотря ни на что, действовать «в интересах Байрона».

Еще одна сторона дела состояла, как ни странно, в сопротивлении окружающей действительности. Еще со времен издательств «Всемирная литература» и «Academia» художественный перевод оказался той сферой творчества, где власть разрешала работать неблагонадежным интеллектуалам: имелось в виду, вероятно, что там, где не пишут свое, а лишь переводят чужое, нельзя причинить режиму идеологический вред. Этот принцип в общих чертах сохранялся, пока существовала советская власть. Кроме того, скажем прямо, переводчики западной литературы, как правило, были высокообразованными людьми, знавшими и понимавшими куда больше, чем среднеарифметический советский писатель, их кругозор был шире, они располагали большей информацией уже хотя бы потому, что свободно читали на иностранных языках. Специфика профессии позволяла им в самые несвободные годы не обращать внимания (или пытаться не обращать внимания) на идеологические правила, не пользоваться заклинаниями советского литературоведения и напоминать читателю о свободе на эзоповом языке перевода. Это был своего рода минус-прием: игнорировать неприемлемое.

В Ленинградском отделении Союза писателей секция художественного перевода считалась (да, пожалуй, и была) самой вольнодумной. Интересно, что переводчики, в числе которых было немало вернувшихся, подобно Татьяне Гнедич, из лагерей и ссылки, не только постоянно собирались в Доме писателя ради обсуждения новых переводов, но и проводили вечера памяти любимых поэтов — Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, с выступлениями тех, кто их знал и помнил, с чтением стихов, с необыкновенным притоком публики... Причем в секции поэзии или, предположим, критики подобная идея даже не могла родиться: мало ли что могло прозвучать на таком вечере вслух, с эстрады, а

потом быть поставлено в вину организаторам! Переводчики честно и последовательно выполняли взятую на себя роль хранителей культуры.

Так возникали семинары для молодых переводчиков. После студии Н.Гумилева в 20-е годы, М.Лозинского и А.Смирнова в 30-е, при секции художественного перевода стали открываться все новые семинары — в 50-е годы и позже. Кроме Татьяны Григорьевны Гнедич, вели семинары Эльга Львовна Линецкая, Ефим Григорьевич Эткинц, Александр Александрович Энгельке, Иван Алексеевич Лихачев, Борис Борисович Вахтин, позже Александра Марковна Косе, Инна Павловна Стреблова. Конечно, в первую очередь, перевод — это профессия, поэтому этой профессии надо было учить, ставить руку, так сказать, посвящать в тайны ремесла. Но задачи семинаров были шире. Прежде всего, перевод — это часть литературы, и чтобы сформировать переводчика, нужна литературная среда: эту трудноопределимую, но необходимую и тонкую субстанцию и нестывали в переводческих семинарах. Наверное, в силу этого питомцы семинаров становились впоследствии далеко не только переводчиками, но и литературоведами, поэтами, драматургами... Есть надежда, что, подобно литературным кружкам и литературным салонам предыдущих эпох, семинары 50-х — 80-х годов еще дождутся своих историков и исследователей. Они — неотъемлемая часть литературного быта тех лет. А семинар перевода английской поэзии, которым руководила Т.Г.Гнедич, занимал в их ряду особое, безусловно важное и безусловно почетное место.

Елена Бавская

Я впервые услышала о Татьяне Григорьевне Гнедич зимой 1957 года. Тогда я была домашней учительницей английского языка у старшей дочери Е.Г.Эткинда, десятилетней Маши. Однажды пришла на очередной урок, дверь мне открыл Ефим Григорьевич.

— А-а, Галя, — обрадовался он, знаете, что я вам сейчас покажу? У меня есть целый кусок «Дон-Жуана» в переводе Гнедич!

«Дон-Жуанов», как известно, в мировой литературе изрядное количество. И все же я решила робко спросить:

— Какого «Дон-Жуана»?

— Как — какого? Байрона, конечно. Я же говорю — Гнедич!

Тут я совсем растерялась. Почему — Гнедич? Помнилось, что зна-

менитый Николай Иванович Гнедич байроновского «Дон-Жуана» не переводил. Нашли его неизвестный перевод? Это и есть сенсация?

— А вы знаете Татьяну Григорьевну Гнедич? — догадался, наконец, спросить Ефим Григорьевич.

— Нет, — честно ответила я.

— Да вы что? Как можно? — воскликнул он и исчез за дверью своего «кабинета», выгороженного в большой комнате коммуналки. Вернулся он моментально, держа в руке листочки с отпечатанным текстом.

— Вот, — произнес он торжественно, — немедленно читайте!

«Дон-Жуана» Байрона мы изучали в университете на четвертом курсе под руководством Е.И.Клименко. Когда дошло до этой поэмы, она объяснила нам, что все существующие русские переводы знаменитого «Дон-Жуана» совсем скверные и не дают истинного представления о произведении Байрона. Я, правда, читала «Дон-Жуана» в брокгаузовском издании в переводе П.А.Козлова, и мне даже казалось, что я уловила суть романа, но из разборов Е.И.Клименко поняла, что в переводе Козлова — множество искажений. Она упоминала новый перевод «Дон-Жуана» Георгия Шенгели, который вышел в 1947 году. В официальной прессе перевод Шенгели расценивался весьма высоко и выдавался за большое литературное открытие, состоявшее в том, что Шенгели «догадался» уличить байроновские строки: вместо пятистопного ямба искусный переводчик применил шестистопный и за счет лишней стопы сумел вписать в русский текст все богатство байроновского содержания. Оказалось, что читать его я вообще не в состоянии — настолько тяжеловесно и неуклюже звучали шестистопные прозаические октавы. Куда девалась байроновская легкость, игра словами и строфами, ирония, сатирический блеск, изящество!

И вот теперь, когда передо мной лежали листочки с переводом Т.Г.Гнедич, мне вдруг показалось, что сам Байрон заговорил по-русски — и как заговорил! Изящно, остроумно, легко, весело, — а главное, совершенно естественно, без малейшего насилия над законами русского языка и русского стихосложения. Это была настоящая пушкинская октава, но здесь она звучала саркастичнее, злее. Я прочла:

Пришлы есть во всех делах людских,
И те, кто их использует умело,
Преусневают в замыслах своих —
Так говорит Шекспир, но в том и

Что вовремя увидеть надо их, —

А все-таки я заявлю смело:

Все к лучшему! И в самый черный час

Всегда удача озаряет нас.

Вскоре после того, как я прочла строфы из «Дон-Жуана», Ефим Григорьевич сообщил мне, что на ближайшем заседании секции будут обсуждать перевод Гнедич. И пригласил меня прийти. Это было в ноябре или в самом начале декабря 1957 года. Когда я, трепеща и волнуясь, вошла в красную гостиную Дома писателей, комната была уже полна народу. Еле нашла себе свободное место и огляделась. Там были все известные мне переводчики: и Линецкая, и Шор, и Шафаренко, и Донской, и Томашевский. И, конечно же, Эткинц. Пришла и масса незнакомых людей. А за столом сидела... неужели это и есть автор ТОГО перевода? Татьяна Григорьевна Гнедич показалась мне почти дряхлой старухой. В темном старушечьем платье, на шее у нее висела скромная цепочка с каким-то неброским камешком. Она явно чувствовала себя не в своей тарелке, оказавшись в центре внимания такой большой и высокоученой аудитории. Голос звучал неуверенно, я обратила внимание на придыхательное украинское «г» — впоследствии Татьяна Григорьевна мне говорила, что при сильном волнении у нее всегда усиливается «малороссийский» акцент, — выросла она на Полтавщине, где было родовое гнездо Гнедичей.

Татьяна Григорьевна придвинула к себе листки рукописи и начала читать байроновские октавы — и преобразилась совершенно. Голос вдруг зазвучал так же язвительно, изящно, величественно, как стихи. Она превратилась в блестящего ироничного собеседника.

После обсуждения стали голосовать за прием Т.Г.Гнедич в Союз писателей. Не помню, был ли тогда такой порядок, чтобы голосовала вся секция, а не бюро, как это было принято позднее, или, возможно, специально для Татьяны Григорьевны устроили такой необычный официальный прием. Но проголосовали, помнится, единогласно, а Татьяна Григорьевна вся разурмянилась от волнения и стала выглядеть гораздо моложе.

На следующий день к десяти утра я приехала к Эткинцам на очередной урок с Машей. В прихожей стояла Татьяна Григорьевна в пальто, она как раз собиралась уходить. Жена Эткинда, Екатерина Федоровна, сказала:

— Ну вот, как раз встретились

Cadiz perhaps — but that you
soon may see.
Кадикс, может быть, — но это вы
скоро сможете увидеть.
Don Juan's parents lived beside the river
Родители Жуана жили возле реки,
A noble stream, and 'd called the
Guadalquivir.
Благородного потока, называемого
Гвадалквивиром.

(Песнь I, строфа 8)

— Паша Козлов неплохой версификатор, у него все получается вполне гладко и, на первый взгляд, кажется, что так и надо, — прокомментировала Татьяна Григорьевна. — А на самом деле, если разобраться? «Красавиц рой» — почему красавицы в Севилье роятся? Почему тот, кто «не был в ней», «злосчастен», — и где это «в ней» он не был? Севилья стоит слишком далеко, чтобы догадаться. И какие еще «роскошные картины кто-то найдет в Испании? Пейзажи, наверное, правда? Далее: «причины бежать вперед не вижу» — тут надо бы сказать «забегать», это и означает «опережать в рассказе, в словах», что и говорит Байрон, а «бежать вперед» — это именно забег получается. Нехорошо, что две замыкающие строки, столь важные для создания иронической интонации, здесь превращаются в занудный и скучный повтор. Мало того, что нарушено построение октавы, а значит, сама ее суть, пропадает изящное остроумие, с которым Байрон сообщает, что родители Жуана живут на берегу Гвадалквивира. Вот так посмотреть хорошо, — так прямо глупости какие-то получаются. Главное, ведь весь роман так сделан, эта строфа — только один из примеров.

После разбора Татьяна Григорьевна прочла нам эту же октаву в своем переводе:

В Севилье он родился. Город, славный
Гранатами и женщинами. Тот
Бедняк, кто не был в нем, —
бедняк недавно.
Севилья лучшим городом сльвет.
Родители Жуана благонаравно
И неизменно жили круглый год
Над речкою, воспетую всем миром,
И называемой Гвадалквивиром.

Татьяна Григорьевна объяснила нам, что замена апельсинов гранатами дала возможность свободнее и четче выразить байроновскую мысль, так как высвобождает целый слог в строке, а это не так уж мало, при этом она считает, что гранаты даже характернее для Испании. С должной иронией упоминается «благонаравие» родителей Жуана. Правда, поте-

ряно сравнение с Кадиксом, но ведь о нем и, в самом деле, речь пойдет дальше, где это восполнится, зато сохранена легкость строфы...

Татьяна Григорьевна жила в Пушкине на Большой Московской улице, в коммунальной квартире, ее «сборная семья» занимала там сначала всего одну комнату, правда, довольно большую и почти квадратную. В этой же комнате жили муж Татьяны Григорьевны, Егор Павлович, и названная ее «тетушка» Анастасия Дмитриевна. Я-то долго не подозревала, что никакая она Татьяна Григорьевна не тетушка, мне уже потом объяснили, что Анастасия Дмитриевна вместе с ней отбывала срок в лагере, и после освобождения они решили поселиться вместе.

С вокзала на Большую Московскую всей гурьбой шли пешком. Татьяна Григорьевна охотно приглашала любого из нас и на индивидуальную консультацию. Довольно скоро понадобилась такая консультация и мне. Дело в том, что на одном из первых наших занятий мы обсуждали несколько стихотворений Лоусона в моем переводе, — я только что открыла для себя этого австралийского поэта. В целом переводы были приняты хорошо, но, конечно, не обошлось без замечаний. Так, рефрен к стихотворению о железнодорожной станции, дающий название всему произведению, в обсуждавшейся редакции звучал так: «Здесь второму классу ждуть». На семинаре все сошлись на том, что рефрен необходимо заменить, а с ним и заглавие стихотворения. Ведь на наших железных дорогах до революции различали не только первый и второй классы, был еще и третий — для простонародья. В России ехать во втором классе вовсе не считалось непристижным, наоборот. Для обозначения того, что имел в виду Лоусон, надо было назвать не второй, а третий класс, который в размер стиха ни за что не укладывался. Кроме того, заметила Татьяна Григорьевна, слова рефрена обязательно должны имитировать текст официальной таблички, висящей на платформе.

— Подумайте хорошенько над этим текстом.

На следующем занятии Татьяна Григорьевна подсказала мне, что в рефрене обязательно должны быть слова: «Вход воспрещен». Значит, за прошедшие две недели не забыла о моей проблеме! Мне оставалось добавить слово «строжайше», сделавшее запретительную табличку еще более грозной: «Вход строжайше воспрещен».

Кроме этого стихотворения, были отмечены как явные мои удачи еще «Вечер на ферме», «Фермерская дочка» и «Мой друг-критик». Я читала эти стихи и на заседании всей секции, где их тоже приняли хорошо, — и меня с тех пор запомнили. После того, как С.С. Орлов, ведавший в журнале «Нева» поэзией, твердо пообещал мне, что мои переводы появятся в пятом номере (очевидно, 1958 года), я попросила Татьяну Григорьевну принять меня и еще раз посидеть над стихами, которые предполагалось опубликовать в «Неве». Она охотно согласилась.

Той весной, в 1958, Татьяна Григорьевна предложила нам всем переводить стихи Томаса Харди.* Она почему-то считала, что Харди полезно переводить для накопления переводческого опыта. Много лет спустя, когда я из любопытства зашла на занятие семинара Татьяны Григорьевны, новое поколение «семинаристов» тоже усердно переводило Томаса Харди...

Предлагаемые нам для перевода стихи Татьяна Григорьевна аккуратно перепечатывала на пишущей машинке самолично. Каждому участнику семинара выдавалось по экземпляру. Предлагалось переводить одно и то же стихотворение всем — а потом на занятии переводы сравнивали и обсуждали, у кого лучше. Это называлось конкурсным переводом. Особенно трудные для перевода стихи объявлялись подлежащими закрытому конкурсу, то есть без объявления фамилий переводчиков.

Все это готовило почву для наших будущих работ: над Лэнгстоном Хьюзом и над Байроном.

Летом мы отдыхали, а Татьяна Григорьевна работала на всех нас: усердно перепечатывала на машинке стихи Хьюза, отобранные составителем, Мэри Иосифовной Беккер, стихи были снабжены небольшим вступлением, посвященным биографии поэта и оценке его творчества. Для каждого участника семинара была изготовлена целая тонкая книжечка на пишущей бумаге.

В сентябре 1958 года мы снова собрались в Союзе писателей. Татьяна Григорьевна объявила нам о предстоящей в новом сезоне работе над переводами самой настоящей книжки стихов американского негритянского поэта Лэнгстона Хьюза. Каж-

*Харди (он же Гарди), Томас (1840—1928) — известный писатель, автор романов «Гесс из рода д'Эрбервиллей», «Джуд Пезаметный» и др.

дому выдаются **все** тексты стихов. Каждый переведет **все**, что выберет. А на занятиях семинара в результате общего обсуждения будут отобраны для публикации лучшие переводы. Я думаю, что, помимо всего прочего, издательский заказ вдохнул новую энергию в наш не так давно зародившийся семинар.

С началом работы над Хьюзом наступила новая эра в занятиях семинара. Поначалу пришлось привыкать к негритянскому сленгу, разбираться в сокращениях и искажениях, которые мешали воспринимать текст. Зато, продравшись через частокोल преград, мы обнаружили отличного яркого поэта, живого и ироничного. Он пришелся по вкусу всем. Более того, каждый сумел выделить в нем что-то свое, особенно близкое сердцу и понятное. На очередном семинаре обсуждалось пять, а то и семь переводов одного и того же стихотворения — и все оказывались один хуже другого. И подискутируем вволю, и посмеемся, и покричим друг на друга до хрипоты.

Во время занятий Татьяна Григорьевна старалась держаться как можно незаметнее. Она садилась где-нибудь сбоку, клала перед собой листок бумаги, складывала его пополам и старательно стенографировала все выступления, стремясь не пропустить ни одного сказанного слова. Часто повторяла полушутя:

— Я непременно должна все ваши высказывания довести до потомков: ведь вы все когда-нибудь станете знаменитостями!

В наши дебаты Татьяна Григорьевна никогда не вмешивалась, даже если, как часто случалось, говорили совершеннейшие несутветности. Мы могли кричать, бушевать, острить, бурно веселиться — она, казалось, вообще выключалась из всей кутерьмы настолько, что временами мы о ней забывали. Но на самом деле Татьяна Григорьевна ни на секунду не выпускала нас из-под своего неназойливого внимания. Если замечала, например, что человек долго отмалчивается, обязательно пыталась расшевелить. Иной раз Татьяна Григорьевна все-таки вставляла посреди обсуждения свои необычайно меткие и порой ехидные реплики. Так, например, она часто повторяла при какой-то неудаче:

— Это недостойно вашего золотого пера!

Татьяна Григорьевна советовала выучить наизусть то стихотворение, которое собираешься переводить, а то еще и напевать его на какой-нибудь мотив. С Хьюзом этот совет осо-

бенно помогал: его блюзы отлично поются. Саша Щербаков позднее открыл, что все их можно исполнять на мотив «Сан-Луи блюз» — это действительно сильно облегчало дело.

Татьяна Григорьевна, прежде всего, требовала, чтобы перевод звучал, как хорошие русские стихи, чем мы, увы, не всегда могли сразу похвастать. Иной раз в процессе долгих

Это означало, что к следующему занятию за мной и за Володей числится должок: мы должны довести до полной кондиции записанные за нами стихи. А все три переводчика, взявшиеся за одно и то же стихотворение, среди которых не выяснилось еще четко первое место, будут работать еще две недели, — и тогда состоится между ними второй тур



Участники семинара Т.Г.Гнедич. Слева направо: В.Васильев, Т.Злюбина, Р.Красильщикова, И.Комарова, Г.Усова, Е.Г.Эткинд, Г.Бен, В.Бетаки, М.Середенко. Из личного собрания Г.Усовой. Публикуется впервые.

споров мы окончательно переходили на обсуждение «русского» стихотворения, отвлекаясь от подлинника настолько, что забывали о его существовании. Тогда Татьяна Григорьевна, внимательно пробежав глазами листочек с подлинником, тихим голосом напоминала:

— Давайте теперь посмотрим, а как же все-таки у Байрона!

Именно у Байрона. Она объяснила нам происхождение этой формулы. Иногда Татьяна Григорьевна демократично советовалась со своим мужем Егором Павловичем, — а как лучше звучит строчка, этот вариант годится или тот? Он в таких случаях глубокомысленно задумывался и изрекал:

— А как все-таки у Байрона?

К самому концу занятий Татьяна Григорьевна все так же неназойливо и негромко, но решительно забирала власть в свои руки. Она делала пометки в своей бумажке и объявляла:

— «Безработный» я записываю за Володей, только подумайте еще над второй строфой. «Руби Браун» пусть доделывает Галя Усова, — но учтите все замечания. Ну, а «Навстречу светит нам»... Пусть доделывают все трое!

конкурса, а потом мог быть и третий, пока кто-то один явно не станет победителем. С этим ее последним и решительным суждением никогда никто не спорил. То есть спорить можно было только одним способом: дальнейшей работой. Когда, например, Татьяна Григорьевна записала за Володей «Усталый блюз», Ира Комарова не пожелала сдаваться и на следующий раз принесла такой хороший перевод, что Володя отступил.

Как-то незаметно для всех нас Татьяна Григорьевна занималась развитием нашей нравственной стороны. Она подчеркивала, начиная с самого первого занятия, что главное в переводе — добросовестное стремление к истине.

— Если вы собственные стихи кое-как напишете, это еще полбеды, — часто повторяла она. — Как ваши стихи звучат — это ваше личное дело. А вот если вы переводите, — извините, пожалуйста! Плохо перевести Байрона — это все равно, что донос на невинного человека написать! Ведь читатель будет верить, что вы ему представили настоящие стихи Байрона, а на самом деле Байрон никогда ничего подобного не писал.

Это просто в чистом виде безнравственный поступок, клевета.

Случалось, что в целом перевод вышел удачнее у одного из нас, а какое-то место, отдельная строчка, лучше получился у другого переводчика. Тогда, как правило, этот второй переводчик сам говорил:

— Слушай, а ведь моя строчка прекрасно монтируется в твою вторую строфу. Забирай ее себе, дарю. Не жалко.

Иногда великодушно дарили целые строфы и заглавия. Об этом Татьяна Григорьевна подробно писала в своей статье «Коллективный перевод Л.Хьюза», помещенной в сборнике «Мастерство перевода» за 1964 год.

Кроме Хьюза мы иногда работали и над переводами других поэтов. Однажды по инициативе Иры Комаровой возник конкурс на вставное стихотворение к роману Вальтера Скотта «Сэр Найджел». Оно было заказано самой Ире, но она попросила всех потрудиться — авось, у кого-то выйдет лучше. Первая строчка была — «Бочкой клянусь и затычкой». А дальше надо было в парной рифмующейся строке тоже назвать два предмета, из которых один находился внутри другого. Мы вспомнили совет Татьяны Григорьевны: если не получается какое-то место в переводе, надо подрифмовать любые смешные глупости, пусть они даже не имеют никакого смысла, — пока не найдешь именно то, что нужно. И мы изошрялись:

Бочкой клянусь и затычкой,
Дверью клянусь и отмычкой,
Погоном клянусь и лычкой,
Клеткой клянусь и птичкой,
Баром клянусь и певичкой,
Лесом клянусь и лисичкой,
Читателем и Публичкой,
Вокзалом и электричкой,
Инструкцией и табличкой...

А Татьяна Григорьевна предложила совершенно неожиданную версию:

Ноздревым клянусь и брйчкой!

Она сама была очень довольна и до слез хохотала вместе с нами.

Вообще некоторые строки ее необыкновенно веселили, сколько бы раз их ни повторяли. Например, критикуя перевод Балтрушайтисом поэмы «Видение суда», напечатанный в брокгаузовском издании, Татьяна Григорьевна от души смеялась над строкой: «Он в нас швырнул главой усекновенной» (речь идет о казненном французском короле Людовике XVI, который после смерти хочет

проникнуть в рай и предъявляет свою отрубленную голову как доказательство особых заслуг). Когда Татьяна Григорьевна произносила эту строку, у нее по щекам текли слезы от смеха.

Татьяне Григорьевне было присуще замечательное свойство искренне погружаться в самозабвенное веселье. Мы-то понятно — мы все тогда были молоды и глупы. Но и она в веселых шутках и хохоте от нас ничуть не отставала. В эти минуты как бы исчезала разница между нами — и возрастная, и масштабная. И это не было игрой — нет, Татьяна Григорьевна по-настоящему становилась одной из нас, как это ни удивительно, она полностью превращалась в молодую, беззаботную, искренне веселую женщину. В такие мгновения она становилась ближе, а в остальное время — стояла еще очень высоко над нами, и я не могла пока почувствовать в ней друга. Учителя — да. Того учителя, мнением которого дорожат, перед которым робеют и стесняются, похвала и доброе мнение которого может привести чуть ли не в состояние эйфории. Но тогда она пребывала как бы в другой плоскости, мне недоступной. И становилась ближе только в эти счастливые минуты всеобщего веселья.

Не припомню точно, когда Татьяна Григорьевна получила письмо от В.И.Маркиной, нашего редактора по Хьюзу, касательно Роберта Фроста. Маркина сообщила, что издательство Иностранная Литература собирается опубликовать сборник стихов Фроста к его приезду в СССР, поэтому они очень торопятся. (Приезд же точно состоялся осенью 1962). В связи с этим Вера Ивановна задала Татьяне Григорьевне деловой вопрос: «Нет ли у Вас переводов из Фроста? Они очень украсили бы нашу книгу». Ни Татьяне Григорьевне, ни нам, семинаристам, даже в голову не пришло, что Маркина интересуется переводами самой Гнедич. Мы-то понятно. Молодые и самонадеянные, мы были убеждены, что наш сборник Хьюза, сделанный на совершенно новых принципах, покорил всю редакцию. Но главное — и сама Татьяна Григорьевна так считала. Ей и в голову не приходило, что сборник «иловского»* Фроста, разумеется, могли бы украсить лишь ее собственные переводы, ее прославленное имя, а ее ученики попросту не принимались в расчет. Гнедич поняла письмо Маркиной как приглашение нашему семинару на-

чать работать над Фростом.

Почти одновременно с Фростом мы начали заниматься лирикой Байрона. Вообще-то, не только лирикой. Татьяна Григорьевна поведала нам свою сокровенную мечту: издать полное собрание сочинений Байрона в полноценных переводах, и мы все должны были ей помочь в подборе старых переводов и в создании новых. А пока Б.В.Томашевский был назначен издательским редактором маленькой книжечки «Избранная лирика Байрона», входящей в серию, тогда очень популярную, — «Сокровища мировой лирики», и мы решили начать пока с отдельных стихотворений. Татьяна Григорьевна была назначена внешним редактором. Составителем же выступал Р.Самарин из Москвы.

Когда мы впервые собрались по этому поводу, перед Татьяной Григорьевной лежал сделанный Самаринным состав сборника, который сразу всем не понравился. Он получался какой-то странный: в сборник вошли незначительные и даже совсем слабые стихотворения, а более важные включены не были. Некоторые мы сразу вычеркнули, взамен добавили кое-что другое. Мы решили действовать в интересах лорда Байрона, как призывала нас Татьяна Григорьевна. Она дала нам всем задание с целью уточнить, какие из стихов следует считать открытыми для перевода.

На очередном занятии были заслушаны наши «исследовательские» доклады, и вырисовывалась определенная картина: какие стихи прочно заняты предшественниками, а какие надо заново переводить. Здесь, конечно, в полной мере проявилась щедрость Татьяны Григорьевны и ее желание помочь нам утвердиться в поэтическом переводе. Она ведь и сама прекрасно могла перевести любое стихотворение Байрона, которого она мало сказала, что любила. Нет, у нее к нему было совершенно особое, — благоговейное, но, вместе с тем, и человеческое отношение, если угодно, даже женское. Да, да, Татьяна Григорьевна постоянно твердила, что она — законная вдова Байрона.

Приступая к его лирике, мы решили соблюдать тот же принцип, который выработали в процессе подготовки книжки Ленгстона Хьюза: пусть каждый переводит любое стихотворение по своему полубожному выбору, а для сборника мы все будем выбирать только самое лучшее, самое безукоризненное. Известные переводчики прошлого, русские поэты с прославленными именами

*Издательство «Иностранная литература».

будут участвовать в конкурсе наравне со всеми. Если кто-то из переводчиков старшего поколения, членов нашей секции, собирается принять участие в создании этого сборника, пусть и они переводят все, что придется им по вкусу, и тоже будут участвовать в конкурсе на общих основаниях. Нам казалось, что это вполне справедливо и ни для кого не может быть обидным.

На Татьяну Григорьевну многие тогда разошлись, — но она уверенно твердо держала нашу сторону и постоянно за нас заступалась. Не раз мы слышали ее высказывания на заседаниях секции и во всевозможных дискуссиях, где она неизменно утверждала: переводить стихи возможно исключительно по любви, как замуж выходить. Ведь и в замужестве брак по расчету редко приносит счастье.

Что касается перевода по подстрочникам, то об этом Татьяна Григорьевна и слушать ничего не хотела. Для нее само собой разумеется, что поэзию переводят только с того языка, который знают. Она презрительно и брезгливо относилась к такому способу зарабатывания денег. И в нас Гнедич воспитывала такое же отношение к работе с подстрочником, как и ко всякой литературной халтуре. Лучше нищенствовать, чем жить откровенной халтурой, считала она.

— А хорошо бы за переводы стихов гонораров совсем не платили, — говорила она нам не раз. — Как было бы великолепно! Все шакалы и халтурщики сразу от переводов отказались бы, и остались только понастоящему преданные поэзии люди. Жить можно и уроками.

А Байрон... Татьяна Григорьевна с таким благоговением о нем говорила, так умела рассказывать о каждом его стихотворении, что мы все тоже его любили.

Много семинарских занятий после того, как мы окончательно сдали рукопись Хьюза, было посвящено байроновской лирике. Надо сказать, здесь как-то реже случались совпадения, чем в переводах Хьюза — наверно, потому, что вкусы и пристрастия каждого уже определились.

Интенсивная работа над Байроном к осени 1962 года прервалась. То есть каждый из нас по отдельности продолжал переводить то, что было намечено, но общие обсуждения прекратились по двум причинам. Во-первых, издательство отложило выход сборника «Избранной лирики» Байрона на неопределенный срок, во-вторых, мы получили

известие от издательства Прогресс, образовавшегося вместо Иностранной литературы, что они хотят выпустить второе издание нашего Хьюза — вернее, собирались предпринять совсем новое издание гораздо большего объема. И, наконец, в-третьих, — Татьяна Григорьевна вынуждена была согласиться лечь в больницу.

Речь о больнице шла давно. Понятно, что обстоятельства жизни Татьяны Григорьевны не могли не повлиять на ее здоровье (у нее был врожденный порок сердца), и осенью 1962 года Татьяну Григорьевну положили в Мечниковскую больницу.

Между тем надо было готовить новое издание Хьюза — да и Байроном нельзя было бросить заниматься. Мы решили, что будем собираться без Татьяны Григорьевны, а ей докладывать о результатах.

Более или менее готовые переводы, уже обсужденные и исправленные нами, мы везли на высочайшее утверждение Татьяне Григорьевне: или в очередную больницу, или домой, в Пушкин, смотря где она находилась. А переводы из Байрона отвозили в издательство, в Дом книги, где их, несколько ворча, принимал Б.В.Томашевский.

Довольно легко и быстро сложилась вторая книжка Хьюза. Хорошо, конечно, что она все-таки вышла, несмотря на все организационные трудности. Но очень жаль, что нам так и не удалось убедить издательство принять наш метод создания подобных сборников. Ведь оба издания Хьюза готовились с такой любовью, с таким тщанием и добросовестностью. И по-прежнему, побуждаемые Татьяной Григорьевной, мы не ленились еще и еще переделывать и перерабатывать свои переводы, придирчиво относились друг к другу, стараясь не пропустить ни одной мелочи. Высшей похвалой были слова Татьяны Григорьевны:

— Ну, если бы Хьюз умел писать по-русски, он бы под этим стихотворением подписался с удовольствием!

Не прижился наш дружеский конкурсный метод и в других изданиях. А жаль. Мы пытались продолжить «сохюзничество» в сборнике лирики Байрона, но «маститые» переводчики за такую попытку только сердились на нас и на Татьяну Григорьевну.

В 1964 году вышел очередной сборник «Мастерство перевода» со статьей Т.Г.Гнедич, где она рассказывала о нашей работе над переводами Ленгстона Хьюза. Статья называлась «Коллективный перевод сбор-

ника стихов». Надо признаться, что мы, молодые и жаждущие славы, даже обиделись за такое название, а особенно на то, что Татьяна Григорьевна не назвала в статье ни одного нашего имени, обозначив всех только анонимно: переводчик номер один, переводчик номер два, первый переводчик и т.д. И почему же «коллективный перевод», когда каждый переводил сам за себя, вместе только обсуждали и редактировали?

Между тем статья эта была важной вехой в развитии переводческого дела, и называть чьи-то имена было, конечно же, не обязательно, вовсе не в нас была суть. Как мы тогда не поняли сразу, — ведь Татьяна Григорьевна в этой статье отстаивала именно НАПИ общие взгляды на перевод поэзии, выработанные в течение долгих, совместно проведенных вечеров на протяжении двух-трех лет. Мы ведь сами мечтали, чтобы наш подход приняли во всех издательствах, где печатают переводную поэзию, в статье и была изложена наша собственная программа, наши принципы.

Татьяна Григорьевна рассказывает в ней о том, как мы научились быть не жадными, делиться друг с другом отдельными находками — о том, как это важно для перевода сборника стихов: «Немало размышлений и обсуждений вызывает вопрос о том, как быть, если в одном из вариантов перевода — в целом неудачном и неприемлемом по ряду всяких причин — есть все же хорошо найденная рифма, правильное разрешение задача выражения игры слов, полноценная замена идиомы, и т.д. Существует мнение (этически словно бы и основательное), что использовать эти «чужие» находки ни в коем случае нельзя... При работе над переводами Хьюза этот вопрос разрешился сам собою: молодые поэты-переводчики сами, по собственной инициативе, снимали свои менее удачные варианты, сами заявляли, чей перевод они считают лучшим, сами «отдавали» удачно найденные строчки, образы, рифмы тому, чье произведение в целом оказывалось самым лучшим. Они делали это с легким сердцем, потому что дело создания сборника стихов Л.Хьюза было общим, и отказ от хороших строчек в пользу товарища по общему делу не являлся ни актом благородства, ни актом великодушия, а просто разумным поступком. Тем более, что каждый знал, что точно так же поступит и его товарищ.

Олдос Хаксли в России

Нина ДЪЯКОНОВА

История восприятия Хаксли в Англии и за ее пределами не раз была предметом внимания критиков, касавшихся как прижизненной, так и посмертной репутации писателя. Сравнительно мало, однако, известно об отношении к нему читателей и историков литературы. Хотя в бывшем Советском Союзе оно было до последнего времени в целом враждебным, о нем следует, пусть в общих чертах, вспомнить.

Имя Хаксли дошло до Москвы лишь лет через десять после того, как его узнали английские и другие западноевропейские читатели. Причиной послужил разрыв культурных связей между Западом и Россией после Октябрьской революции. В последовавшие за нею годы мало новых английских книг попадало в нашу страну, и место они находили только в лучших библиотеках Москвы и Петрограда-Ленинграда.

Первый перевод произведения Хаксли под названием «Сквозь разные стекла» был опубликован в 1930 году в Москве, и только второй перевод воспроизвел авторское название «Контрапункт» (Москва, 1936). Почти одновременно вышел более ранний роман «Шутовской хорювод» (Москва, 1936), а еще более ранний «Желтый кром» представлен отрывком о милых барышнях Лапит в английской хрестоматии, составленной для средней школы Анной Якобсон и Марианной Кузнец. (Ленинград, 1935). В кратком введении к тексту авторы строго упрекают Хаксли за неизлечимо буржуазную идеологию, за преданность психоанализу и пессимизм, не смягченный уважением к человечеству. Подобный тон был принят при чтении лекций по современной литературе в университетах и педагогических институтах, а также в кратких справках о Хаксли в энциклопедиях.

Даже эти нелестные упоминания стали возможны лишь после того, как Хаксли принял участие в антифашистском конгрессе в защиту культуры, состоявшемся в Париже летом 1935 года. В качестве писателя-либерала Хаксли был удостоен внимания советских коллег. Этим объясняется

сенсационное появление четырех глав романа-памфлета «О, дивный новый мир» в журнале «Иностранная литература» (1935, № 8). Там же была опубликована антифашистская глава из романа Хаксли «Слепой в Газе» (1936, № 9). Тогда же вниманию советских читателей был предложен ряд критических статей.

Одна из них (А.Лейтес) была опубликована в газете «Правда» от 15.07.1935 года и выразила одобрение «левым» взглядам Хаксли. Две рецензии (о «Шутовском хорюводе» и «Контрапункте») написал Л.Боровой. Одна под названием «Клуб высоколобых» появилась в журнале «Литературный критик» (1936, № 12). Суровый отзыв о «Контрапункте» принадлежит А.Старцеву («Новое декадентство» — «Литературная газета» 20.10.1936). Откликнулись на этот роман также В.Дмитриевский («Литературная газета» 10.07.1936) и М.Левидов в журнале «Иностранная литература» (1935, № 8). Его статья носила выразительное название: «Оргия пессимизма».

Самой содержательной оценкой «Контрапункта» стало предисловие к его изданию 1936 года Д.Мирского, эрудита, прожившего много лет в Англии и хорошо знавшего воссозданный в книге Хаксли мир. Вскоре Мирский стал одной из многочисленных жертв Великого террора. Атмосфера его не способствовала популярности Хаксли в Советском Союзе. После статьи И.Звавича «Олдос Гексли» в «Иностранной литературе» (1937, № 5) наступило молчание, продлившееся более десяти лет и прерванное лишь в 1948 — 1950-е годы серией негодующих откликов на повесть «Обезьяна и сущность». Обозреватели были вне себя от гнева. Лакеем и философом реакции назвала Хаксли газета «Культура и жизнь» (30.09.1948), «Оруженосцем поджигателей войны» — «Литературная газета», (9.07.1979). «Философию обезьяны» обличает Л.Скорина в журнале «Знамя» (1949, № 5). Газета «Правда» опубликовала две свирепые статьи: «Враги человечества» (12.05.1950) и «Современные мальтузи-

анцы» (28.05.1950). Авторы с ожесточением нападали на Олдоса Хаксли и его брата, знаменитого биолога Джулиана Хаксли.

Запоздалым эхом кампании против писателя прозвучала статья известного критика Д.Заславского, озаглавленная «Мистическое путешествие профессора Хаксли» («Правда», 5.07.1954) и составленная из грубых нападок на книгу Хаксли «Двери восприятия». Излюбленный метод автора, как и его коллег-журналистов, сводился к вульгаризации и упрощению идей рецензируемого автора.

Затем снова наступило молчание, продлившееся до конца царствования Сталина и обличения его жестокости в докладе Хрущева. В конце 1950-х годов все больше читателей стали понимать, что их знание западной культуры должно расширяться и не ограничиваться только теми писателями, которые удостоились звания прогрессивных.

Осознание необходимости серьезно и систематически изучать иностранную литературу привело, в частности, к тому, что в последнем томе «Истории английской литературы» (Москва, 1958) более подробно, чем ранее, излагались произведения XX века. Автор главы о романе Д.Г.Жантиева посвятила Хаксли несколько страниц и попыталась воздать ему должное. Она хвалит остроумие писателя, сатирические выпады против современной западной цивилизации, но порицает его пессимистическую оценку природы человека, отказ от реализма и приверженность мистицизму, очевидную в его поздних произведениях. Свои положения Д.Г.Жантиева развивает в книге «Английский роман XX века» (Москва, 1965) и в статье «Идеологическая борьба в современной эстетике» (Москва, 1972). Хаксли привлек также внимание А.А.Аникста, известного автора многих книг и исследований, в том числе «Истории английской литературы» (Москва, 1956).

Наряду с книгами, всецело посвященными изучению английской литературы, в 1950—60 гг. появилось

много работ по европейской и американской литературе XX века. Автором английской части чаще всего является В.В.Ивашева. В параграфах, где анализируется творчество Хаксли, она подчеркивает его разрыв с реализмом и гуманизмом, начавшийся с опубликования «Дивного нового мира», а также безнадёжность его скептицизма и пессимизма («История зарубежной литературы после Октябрьской революции», Москва, 1969). Такой же характер носят ее беглые заметки о Хаксли в опубликованной Л.Г.Андреевым «Истории зарубежной литературы XX века» (Москва, 1980). Более подробно, но не менее критически пишет она о Хаксли в своей книге «Английская литература XX века» (Москва, 1967).

Наряду с очерками о Хаксли в учебных пособиях, ему в 1960-е годы были посвящены обстоятельные статьи. Одна из них «Гибель сатирика» П.Палиевского была опубликована дважды: в журнале «Вопросы литературы» (1961, № 7) и в том же году в сборнике «Современная литература за рубежом». Автор красноречиво обвиняет Хаксли в том, что он пожертвовал своим сатирическим талантом ради ухода в мистицизм, порожденный его отвращением к человечеству. Палиевский с негодованием говорит о деградации писателя и его фальсификации марксизма. Вполне справедлив к Хаксли автор второй статьи В.Шестаков. Она появилась в журнале «Новый мир» (1969, № 7) под названием «Социальная антиутопия Олдоса Хаксли — миф и реальность» и вызвала резкие критические замечания со стороны Д.Г.Жантиевой.

В 1970-е годы заметны первые симптомы перемен к лучшему в отношении советских специалистов к Олдосу Хаксли. В этом он разделил судьбу многих европейских и американских писателей, которые ранее не заслуживали политического одобрения. Примером может служить статья А.К.Савуленко «Фолкнер и Хаксли» (Сборник «Сравнительное изучение литератур». Ленинград, 1976). Несколько ранее я написала для «Вопросов литературы» статью, в которой пыталась отойти от стереотипов советской критики и представить творческий путь Хаксли как поиски истины. Статья была принята, корректура выправлена, но в последнюю минуту набор был распан в виду «беспартийности» авторской позиции. Тем не менее, эта статья была опубликована на английском языке в

«Ученых записках Тартуского университета» (1979, № 480) под заголовком «Олдос Хаксли и традиции английского романа». Значение его для современников и последователей рассматривается в этой работе как доказательство того, «Как важно быть Олдосом».

Задолго до этого моя статья «Музыка в романе Хаксли “Контрапункт”» была напечатана в сборнике «Литература и музыка» (Ленинград, 1975). В 1990-е годы увидели свет две мои статьи «Олдос Хаксли и жанр интеллектуального романа» (сборник «Типология жанров и литературный процесс». СПб., 1994) и «Время и пространство в творчестве Олдоса Хаксли» (Русско-британский журнал философии и филологии «Рубрика», 1996) на английском языке. В переделанном виде статьи о «Контрапункте» и об интеллектуальном романе Хаксли стали предисловием к романам «Шутовской хоревод» и «Контрапункт» (СПб., 1999).

Возвращаясь к 1970-м годам, можно сказать, что, хотя о Хаксли писали еще немного, тон критики заметно изменился в соответствии с возросшим уровнем общей культуры, освободившейся от грубости партийной журналистики прошлых лет. Это изменение очень явственно, например, в краткой заметке о Хаксли в «Литературной энциклопедии» (1978, том 8) и в характеристике его на страницах популярного учебника по истории английской литературы Г.В.Аникина и Н.П.Михальской (Москва, 1975).

Постепенно книги Хаксли стали использоваться для изучения английского языка: его рассказы стали включать в предназначенные для студентов сборники, а его первый роман «Желтый кром» был издан по-английски в 1976 и 1979 годах с предисловием Г.А.Анджапаридзе. В 1987 году он в соавторстве с А.Мартинной опубликовал свой перевод этого романа.

Новая стадия в изучении Хаксли начинается в середине 1980-х годов, частично предвзято перестройку, объявленную в 1985, частично следуя за нею. В эти годы защищено несколько диссертаций о его творчестве, чаще всего в Москве и Ленинграде, написано много статей. В этих работах рассматриваются как лингвистические, так и историко-литературные проблемы.

Лингвистический подход к прозе Хаксли продемонстрирован в работах А.А.Живоглота «Имена собственные в художественном тексте» («Ху-

дожественный текст», Красноярск, 1987), А.Ю.Подгорной — «Качественные наречия как фактор сопряжения текстовых категорий в англоязычной художественной прозе» (Москва, 1984), М.П.Карп «Роль языковых способов выражения эмоций в сатирических романах» («Текст как объект комплексного анализа в ВУЗе» Ленинград, 1984). В этих и ряде других работ проза Хаксли используется для выявления закономерностей английского языка.

Гораздо больше трудов посвящено литературоведческим проблемам. Назову три кандидатские диссертации: Л.Д.Ребикова. Ранние романы Олдоса Хаксли (Ленинград, 1986), Н.К.Ильина. Олдос Хаксли и английский рассказ 1920-х годов (Ленинград, 1987), В.С.Рабинович. Нравственные и эстетические поиски Олдоса Хаксли. 1920-30-е годы (Москва, 1992). Диссертационные исследования дополнялись статьями, иллюстрирующими основные положения авторов.

Можно сказать, что к концу 1980-х годов интерес к Хаксли в России чрезвычайно возрос. Это подтверждается многочисленными статьями о его жизни и творчестве. Назову лишь некоторые из них: М.Казанцева. Сопоставительный анализ романов-антиутопий О.Хаксли «О, дивный новый мир» и Е.Замятина «Мы» («Актуальные проблемы философии», Свердловск, 1989), Ю.Кагарлицкий. Уэллс, Дарвин, Хаксли («Научная фантастика», 1989, вып.15), А.В.Толкачева, Л.Д.Богдецкая. Реминасценции Шекспира в произведениях Олдоса Хаксли («Шекспир и мировая литература», Бишкек, 1993). Этот список отнюдь не исчерпывает исследований творчества Хаксли в 1980—90-е годы. То, что долгие годы замалчивалось, теперь вдвойне привлекало читателей, активно стремящихся к недавним запретным плодам. Отметим дополнительно несколько новейших работ: В.С.Воронин. Изнанка техническогорая в романе Хаксли «О, дивный новый мир» (Главы из книги, Волгоград, 1987), И.В.Головачева. Американская мечта Хемингуэя и Хаксли («Хемингуэй и его контекст», СПб., 2000), Е.В.Мальшева. Роль текстовой цитации в создании антиутопии Хаксли «Этот прекрасный новый мир» (Магнитогорск, 1999), А.Зверева. Смеющийся век («Вопросы литературы», июль — август 2000).

Важнее даже, чем исследования, доступные лишь узкому кругу специалистов, был поток новых переводов. Изголодавшиеся читатели жад-

но набрасывались на все. Вышли новые переводы — «Шутовского хорова» с интересной статьей А. Зверева, а также «Контрапункта», изданного вместе с несколькими рассказами (Ленинград, 1990; последнее издание 2000). Появились также и новые материалы: «О, дивный новый мир», из которого в 30-е годы были опубликованы только четыре главы, предстал в новом виде. После того, как ему порадовались читатели «Иностранной литературы» (1998, № 4), отдельные издания романа вышли в 1989, 1990, 1991, а в 1999 и 2000 гг. к нему были добавлены «Контрапункт» и рассказы. Нередко «О, дивный новый мир» предлагался вместе с другими антиутопиями — Уэллса, Замятина, Оруэлла, а один раз — с «Обезьяной и сущностью» самого Хаксли. Последняя предстала также в журнале «Аврора» (1991, № 3, 4).

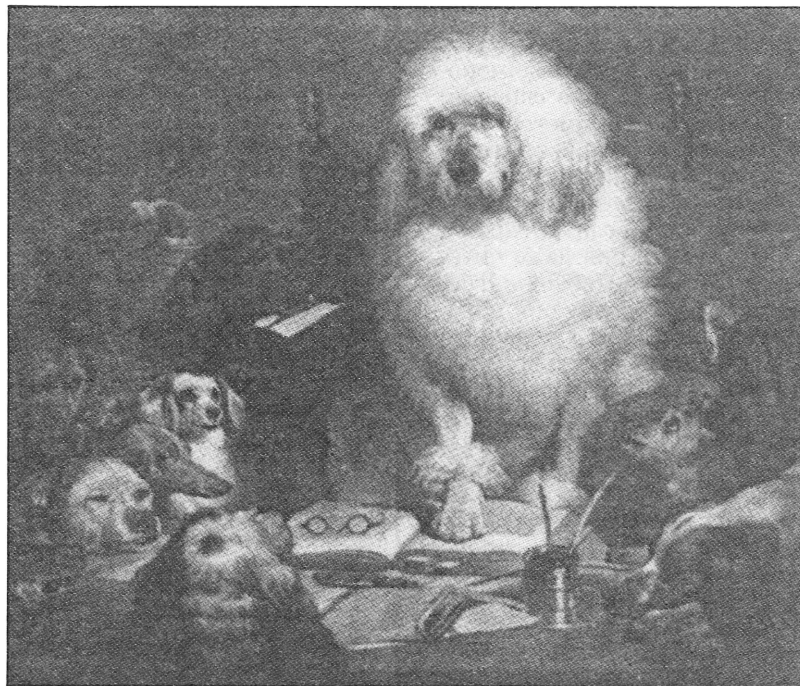
Романы «Через много лет»* и «Гений и богиня», ранее отвергавшиеся за мрачное человеконенавистничество, были переведены и не раз переизданы в 1990-е годы: «Иностранная литература», 1991, № 5 и 1993, № 4, а также отдельно, с предисловием А. Шишкина, в Москве, в 1994 и, вместе с «Гением и богиней», — в С.-Петербурге, в 1999. В Киеве в 1995 году был опубликован перевод романа «Остров», и там же в 1997 году появился труд Хаксли «Вечная философия»; под общим названием «Двери восприятия» вышли роман «Гений и богиня», повесть «Обезьяна и сущность» и трактаты «Двери восприятия» и «Рай и ад» (СПб, 1999). Роман «Слепец в Газе» опубликован в 1999 году в Москве, а в 2000 году — в Киеве. Тогда же впервые на русском языке вышла книга Хаксли «Луденские бесы» (Москва, 2000).

Все эти издания много читались и вызвали ряд эрудированных и проницательных рецензий, например: А. Ф. Любимовой. Диалектика социального и универсального в «Дивном новом мире» Хаксли (сборник «Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе», Пермь, 1990), или статья О. Лазаренко. О романах-антиутопиях О. Хаксли, Дж. Оруэлла, А. Платонова («Подъем», 1994, № 9).

До середины 1980-х годов очень мало были известны русским читателям рассказы Хаксли. К немногим исключениям принадлежат: «Семейство Клакстонов» (журнал «Литера-

турный современник», 1936, № 1), «Субботний вечер» (Хрестоматия для работников торговли с иностранцами, Москва, 1941), «Волшебница крестная» (сборник «Английская новелла» Ленинград, 1961).

Первый (далеко не полный) сборник новелл Хаксли был опубликован автором этой статьи (Олдос Хаксли. Новеллы, Ленинград, 1985).



После этого рассказы неоднократно стали добавлением к тем или иным романам писателя или к рассказам других авторов. Так, «Портрет» увидел свет в сборнике «Агата Кристи и...» (Московская штабквартира международной ассоциации детективов, 1990), а в 1992 году — в академическом издании «Искусство и художник в зарубежной новелле XX века, СПб). «Улыбка Джоконды» нашла пристанище, по крайней мере, в пяти-шести различных сборниках, от «Антологии современного детектива» (Москва, 1990) до сосредоточенного на юридических проблемах журнала «Советская юстиция» (1993, № 8).

К сожалению, сравнительно мало внимания привлекло искусство Хаксли-эссеиста. Собрания его эссе нет ни на русском, ни на английском языках. Только некоторые из них включены в различные антологии, например, «Смеющийся Пилат» — в сборник «Свобода угнетать» (Москва, 1986) и «Эдвард Лир» — в книгу «Писатели Англии о литературе XIX—XX веков» (Москва, 1981). Моя заявка на составление сборни-

ка эссе Хаксли не была принята издателями.

Предлагаемому краткому обзору предшествует эрудированная статья в журнале «Вопросы литературы» (1995, № 5). Автор ее — Михаил Ландор, критик и ученый. Его статья называется «Олдос Хаксли. Попытка диалога с советской стороной». Не довольствуясь обзором

русской критики английского писателя, Ландор пишет об отношении его к Советскому Союзу и к русской культуре. Он указывает на некоторые параллели между «Дивным новым миром» и сатирическими тенденциями в произведениях двух выдающихся русских прозаиков современности Юрия Олеши и Андрея Платонова. Эта параллель достойна стать предметом особого изучения.

Подробно останавливаясь на измененном преклонении Хаксли перед Толстым и Достоевским, Ландор приводит и его оценки других писателей, а также данные об его интересе к Советскому Союзу как стране больших художественных достижений и смелых социальных экспериментов. Если в молодости у него были иллюзии относительно их успешности, а вскоре утратил эти иллюзии и в «Дивном новом мире» ясно показал, что думает о советском социализме.

Некоторое сближение Хаксли с нашей страной состоялось, как уже было отмечено, в 1935—36 годах в связи с его антифашистской деятельностью, но оно вскоре кончилось.

*Свой перевод этого романа известный критик А. Зверев назвал «И после многих весен».

Писателя ужасал не только политический террор, введенный Сталиным, но и его расправа с биологической наукой, известной Хаксли и через его брата Джулиана, и независимо от него. Ландор утверждает, что незадолго до смерти он вновь стал проявлять интерес к России и хотел посетить ее, но поездка задержалась из-за бюрократических препон, а потом наступила неизлечимая болезнь.

Думаю, что эта поездка вряд ли была бы успешной. Время взаимопонимания еще не наступило: слишком долго Хаксли был предметом ожесточенной официальной критики. Большая часть его книг (в сущности все, написанные после 1920-х годов, после сборника новелл «Огарки», 1930) была недоступна даже читателям лучших библиотек Ленинграда и Москвы, поскольку они находились в специальном хранении и выдавались, после тщательной проверки, тем, кто доказал свою полную благонадежность.

Лишь в 1970—80-е годы сложность мысли и искусства Хаксли стала доходить до русской публики, но официальная критика, за редкими исключениями, оставалась сурово критической. Немногие решались изучать его серьезно и основательно. Перелом в его репутации, наступивший в 1980—90-е годы, многочисленность изданий как его произведений, так и исследований, им посвященных, доказала его значительность для тех, кто в последние десятилетия уходящего века стряхнули с себя цепи долгого идеологического угнетения. В поисках долгожданной свободы русские читатели стремились постигнуть внутренний мир художника, страстно поглощенного интеллектуальными поисками духовных ценностей, — даже если эти поиски, как Хаксли сам понимал, не увенчались успехом. Они, тем не менее, увлекали тех, кто в течение долгих десятилетий был лишен священного права на свободу мысли.

Интеллигенция России живо воспринимает призыв Хаксли к людям науки и искусства «продвигаться все дальше и дальше в вечно расширяющуюся сферу непознанного». Эти последние слова последнего завершающего эссе Хаксли для русской интеллигенции полны значения.

В оформлении статьи использована картина Томаса Лендсира.

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

ДЖОРДЖ ГОРДОН
БАЙРОН

ВИДЕНИЕ ВАЛТАСАРА

I

Царь правит пиром в зале,
Сатрапы вкрут сидят,
Чертог сияньем залит
От тысячи лампад.
И вздумали халдеи,
Что им теперь вольно
В Сосуды Иудеи
Налить свое вино!

II

Но тут рука с перстами
Явилась и притом
Пред царскими очами
Чертила, как прутом.
Как по песку, водила
По извести рука —
И на стене застыла
Зловещая строка.

III

Охвачен царь испугом
И задрожал тотчас —
И подступившим слугам
Он отдает приказ:
«Волхвов зовите вещей!
Пускай нам изъяснят
Значенье слов зловещих,
Что пиршество мрачат!»

IV

Волхвов без промедленья
Собрали, но увы —
Молчат в недоуменьи
Халдейские волхвы.
Пред тайною немея,
Пришлось им отступить —
Не в силах вся Халдея
Сих знаков изъяснить!

V

Но юноша из пленных
Вошел тогда в чертог
И знаков сокровенных
Пророчество изрек.
Когда случилось это,
Еще стояла ночь,
Но пробил час рассвета —
И все сбылось точь-в-точь:

VI

«Готовься, царь, к могиле.
Твой дом падет во прах.
Ты не тяжеле пыли
На Божиих весах.
Ты у последней грани
И в саван облачен;
И у ворот мидяне,
И всходит перс на трон».

НАДПИСЬ НА МОГИЛЕ НЬЮФАУНДЛЕНДА

Когда во гроб иной аристократ
Сойдет, не заслужив себе наград,
Ваятель на его могиле грустной
Поставит урну с надписью

искусной,
Чтоб долго не могли мы позабыть
Не кем он был, но кем пристало
быть.

А бедный пес, святая добродетель,
Моих надежд и горестей

свидетель,
Защитник верный, весельчак
большой,
Что телом был мне предан и

душой,
Непризнанным уйдет из сей юдоли,
Не заслужив у неба лучшей доли.
А человек, — о тварь дрожаща! —

мнит,
Что небо лишь ему принадлежит.
О человек! Мгновенья обладатель,
Безгласный раб, бессовестный

предатель, —
Кто знал тебя, тот вынести не мог, —
Подлейшей персти дышащий комок!
Любовь твоя похабна, слово зыбко,
Друзья — обман, и ложь в лицо —
улыбка!

Венец Творенья! — Пред любимым
скотом

Закрой лицо руками со стыдом!
Ступай же прочь от сей могилы
скромной —

Здесь некого почтить слезой
укромной:
Мой старый друг, что мною
пережит,

Единственный! — под камнем сим
лежит.

Перевод Сергея Степанова

Играем Оруэлла

Цензурная судьба английского писателя в России

Арлен БЛЮМ

Последний «предперестроечный» год — 1984-й — совпал с уникальным юбилеем в истории мировой литературы. «Праздновался», если можно так сказать, «год Оруэлла», но вовсе не потому, что на него пришлась круглая дата, связанная с годом рождения писателя или временем выхода в свет его великой книги... Нет, необычайно широко впервые отмечалось *время действия* романа, другими словами — вымышленное, чисто литературное, «небывшее» событие. Самое же название романа, по мнению большинства исследователей, возникло как анаграмма: писатель просто переставил последние две цифры года (1948), когда роман был завершен, и поставил на титуле «1984» — год, который с течением времени приобрел в глазах читателей некий символический, «знаковый», как принято нынче говорить, чуть ли не эсхатологический смысл.¹

Колоссальный всплеск интереса к Оруэллу вызвал тогда появление в западной печати десятков статей и даже нескольких книг, специально посвященных его предсмертному роману.² Журналисты, литературоведы и политологи со счетами в руках (тогда уже с компьютерами?) скрупулезно подсчитывали, что же сбылось или не сбылось из предсказаний писателя, апеллируя по большей части к опыту и практике тоталитарных режимов, по преимуществу — советского. Основания для этого, естественно, были, но все же замечу, что слишком плоско и по существу неверно сводить «1984», как и «Скотный двор», только к «антисоветизму», как это, между прочим (см. далее), делали главливовские цензоры, запрещавшие распространение этих книг в Советском Союзе. Сам Оруэлл, всегдашний «беглец из лагеря победителей», придавал своим книгам более широкий, экзистенциальный смысл.

Когда же и при каких обстоятельствах впервые узнал имя Оруэлла «самый читающий народ в мире», как горделиво называли его офи-

циальные идеологи (да и сам он считал себя таковым)? Политика тотального «библиоцида», неуклонно проводившаяся на протяжении десятилетий, практически исключала появление его книг на отечественном горизонте. Не считая отдельных экзотических случаев, его книги в «тамиздатском» исполнении (пока исключительно «1984» на языке оригинала) с огромными затруднениями проникают в СССР только к середине 60-х годов. В конце их — в пору расцвета «самиздата» — появляется безымянный (и очень неплохой, надо сказать) перевод «1984»; несколько позже настала очередь и «Скотного двора». Обе книги «гуляли по самиздату» в виде машинописных и фотокопий, на прочтение выдаваясь на очень краткий, заранее обговоренный срок. Как точно заметил по этому поводу один из современных авторов, «есть что-то глубоко симптоматичное, что целое поколение русских читателей получало «1984» “на одну ночь”. В это время суток роман Оруэлла заменял сон и временами становился неотличим от него».³

Что же до официальной советской печати, то она хранила «гордое молчание». Даже кичившаяся своим либерализмом «Краткая литературная энциклопедия», выходящая в девяти томах с начала 60-х до середины 70-х годов, не только не поместила «персональную» статью об Оруэлле, но умудрилась ни разу не упомянуть его имени (пусть хотя бы в негативном контексте) там, где это имя напрашивалось само собой, — например, в статьях о фантастике, утопиях и антиутопиях. Впрочем, не все от редакции и зависело... Как говорил, хотя и по другому поводу, в «Других берегах» В.В.Набоков, «энциклопедия молчит, будто набрав крови в рот».⁴

Тем не менее, даже в самый «разгар застоя», благодаря «маленьким недостаткам большого механизма», имя Оруэлла все же изредка появлялось. Одному из первых, возможно, удалось упомянуть его в подцензурной советской печати автору этих строк (на «приоритете», впрочем, я

не настаиваю). Произошло это тридцать лет назад, в 1972 г., когда в свердловском журнале «Уральский следопыт» появилась моя статья о цензурных преследованиях в России конца XIX — начала XX вв. ряда американских и английских антиутопий, в частности, запрещении издания в переводах на русский романа Эдварда Беллами «Через 100 лет», «Машины времени» Герберта Уэллса и, как ни странно это не покажется, рассказа Джерома К. Джерома «Грядущий социализм», написанного в 1891 г.⁵

Рассказ английского юмориста, традиционно считающегося совершенно безобидным, переведен был на русский в 1898 г., но попытка издания его оказалась безуспешной. Рукопись перевода, вместе с отзывом цензора, была мною обнаружена в бумагах С.-Петербургского цензурного комитета, хранящихся в Российском государственном историческом архиве. Чиновник комитета, подробно разобрав рассказ Джерома, пришел к такому заключению:

«Принимая во внимание, что рассказ с таким названием может вредно влиять на малоразвитую часть публики и, во всяком случае, по своему материалистическому направлению не может служить полезным чтением, определить: рукопись на основании предписания от 8 мая 1895 г. к напечатанию **не допускать**. 22.V.1898 г.».

Содержание рассказа сводится к следующему. Респектабельный джентльмен, наслушавшись в «Ночном социалистическом клубе» разговоров о будущем Англии, засыпает у каминна и «просыпается» в ХХIX в., когда уже осуществились все мечты социалистов. Он застаёт общество, в котором все счастливы, но все уныло, однообразно, стандартно: людей не отличить друг от друга, даже мужчин от женщин. Лишь присмотревшись, можно понять, что их отличает номер (соответственно, четный или нечетный), который они носят на груди. Имен нет, так как они «создают неравенство»; людей, отличающихся по своему умственному

уровню от общего стандарта, приводят «к норме» посредством особой операции... В эпилоге герой рассказа просыпается и с огромным чувством облегчения застаёт себя в доброй старой Англии, где, слава Богу, ничего не изменилось.

Комментируя этот рассказ, я писал (и это было напечатано!), что, с точки зрения «сохранения существующего порядка вещей», нужно было тогда не запрещать, «а наоборот — всячески способствовать распространению этого рассказа, призванного уберечь читателя от социалистических иллюзий». Более того, мною было высказано осторожное предположение, что именно этот незатейливый рассказик «положил начало антиутопиям, в которых будущее рисовалось как царство полной нивелировки и стандарта». Среди них «самыми значительными, написанными на высоком художественном уровне», я назвал, конечно же, «Мы» Евг. Замятина (в нем ведь люди тоже ходят под номерами и им грозит операция в тех случаях, о которых писал Джером), «Прекрасный новый мир» Олдоса Хаксли и «1984» Джорджа Оруэлла. Самое удивительное — на это я тогда и не надеялся! — что из этого пассажа тамошним наивно-провинциальным цензором было вычеркнуто только имя Замятина, которое ему что-то говорило; о Хаксли и Оруэлле он, видимо, и не слышал... Думаю, что такой «номер» в московской или ленинградской печати тогда бы не прошел. Вообще, надо сказать, в российской действительности малообразованный цензор — благо для автора...

Через два года после этой публикации имя английского писателя неожиданно возникло, хотя и в отрицательном контексте, на страницах «Литературной газеты», которой позволено было тогда больше, чем прочим органам печати (см.: *Черныш Б.* Почему в моде Оруэлл? // Лит. газета. 1974. № 9). Автор, конечно же,

говорит об «антисоветской» направленности его творчества, но хотя бы упоминает названия его произведений. Все-таки прогресс... Кстати, такая же операция и той же газетой проделана была с В.В.Набоковым в 1977 г., когда «широкий советский читатель» в большинстве своем впервые услышал о существовании такого писателя, пусть и не очень «нашего»...

Тем временем «тамиздатский» и «самиздатский» Оруэлл продолжал набирать обороты: количество самодельных копий переведенного на русский «1984» подсчитать невозможно. Естественно, это привлекло внимание органов госбезопасности и Главлита. В архиве Леноблгорлита обнаружен, в частности, такой документ:

1978.08.06.

Управление Комитета государственной безопасности по Ленинградской области

Начальнику Леноблгорлита тов. Маркову Б.А.

В связи с расследованием по уголовному делу №86, прошу сообщить, подлежат ли изданию и распространению в СССР нижеперечисленные произведения <...>

Старший следователь УКГБ по Ленинградской области Гордеев.

Далее перечислены 17 «тамиздатских» книг, среди которых, помимо книги Орвелла «1984», фигурируют «Машенька» В.В.Набокова (Сирина), «Мы» Евгения Замятина, «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка, собрания сочинений Николая Гумилева и Осипа Мандельштама, «Проза» Марины Цветаевой, «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, «Чевенгур» Андрея Платонова и другие. Все эти книги явно были конфискованы во время обыска, приведшего к появлению «дела № 86» (имя «виновника» в деле Леноблгорлита, к сожалению, не указано). Тогда, в отличие от прежних лет, соблюдая видимость «законности», госбезопасность посылала конфискованные книги на так называемую «экспертизу». По принципу «чего изволите» ленинградская цензура уже через неделю прислала в Комитет госбезопасности такой ответ:

1978.15.06.

Для служебного пользования
Леноблгорлит
В Управление КГБ
по Ленинградской области
Следственный отдел

Перечисленные в письме материалы являются произведениями негативной направленности по отношению к Советскому Союзу, Коммуни-



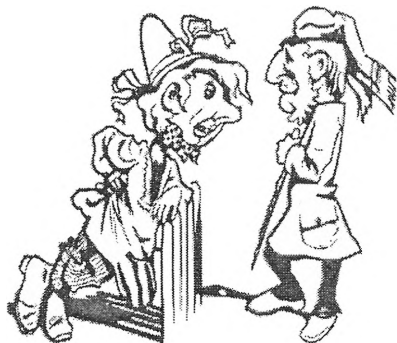
стической партии, советскому образу жизни...».

Остановимся сейчас только на крайне примечательных цензурных характеристиках двух антиутопий, указанных в списке подозрительных книг: «Роман Замятина «Мы» — злобный памфлет на Советское государство. Книга в СССР не издавалась, распространению не подлежит. Книга Джорджа Орвелла «1984» — фантастический роман на политическую тему. В мрачных тонах рисуется будущее мира, разделение его на три великих сверхдержавы, одна из которых «Евразия» представляет собой поглощенную Россией Европу. Описывает противоречия, раздирающие эти три сверхдержавы в погоне за территориями, богатыми полезными ископаемыми. Рисуется картина зверского и безжалостного уничтожения женщин и детей во время войны. Книга в СССР не издавалась, распространению не подлежит».

В конце — вывод, касающийся всех без исключения книг и не оставивший, по-видимому, никаких надежд: «Все указанные книги изданы за рубежом, рассчитаны на подрыв и ослабление установленных в нашей стране порядков и их распространение в Советском Союзе следует расценивать как идеологическую диверсию.

Начальник Управления Марков. Исполнитель Моногарова».¹⁴

Но вернемся в «год Оруэлла» — 1984-й... Вот тогда-то и начались «игры с Оруэллом», произведения которого сверху велено было рассматривать не столь «однозначно» и даже попытаться поставить их на службу текущей политики и идеологии. Произошло нечто, похожее на игры с «Бесами» Достоевского. Если в 20—30-е годы они считались поклепом и даже онквилем, «полных бредового мистицизма и упадочничества, материалом для которых послужило дело большого революционера Нечаева, перед изумительной революционной энергией которого преклонялись Желябов и Перовская»¹⁵ (в связи с этим роман не изда-





вался и даже был изъят из библиотеки), то в 70-е годы «Бесы» приказано было считать памфлетом на «плохих», «ультралевых» революционеров, на террористов, а поэтому в известном смысле полезным. Происходит присвоение того, что режиму не только не свойственно, но даже противоположно — своего рода псевдоморфоз.

Точно так же предписано было распознать в произведениях Оруэлла острую сатиру на «капиталистический строй», тем более что некоторые основания для этого были. Разделявший в молодости социалистические убеждения, «прозревший» лишь после событий гражданской войны в Испании, в которой он принимал участие, Эрик Артур Блэр, прославившийся под псевдонимом Джорджа Оруэлл, весьма пессимистически смотрел на окружающую его действительность, в том числе и английскую, предвещая наступление «англосоца». В статье 1941 г. «Литература и тоталитаризм» он писал, в частности: «Упомянув о тоталитаризме, сразу вспоминаю Германию, Россию, Италию, но, думаю, надо быть готовым к тому, что это явление делается всемирным. Очевидно, что времена свободного капитализма идут к концу...»⁸

Кроме того, нужно было как-то «отреагировать» на массу появившихся в «год Оруэлла» публикаций в журналах и газетах итальянских и французских «еврокоммунистов», склонных также присвоить себе великого англичанина и его роман. В самом начале 1984 г. (15 января), на редкость оперативно, появились статьи в «Известиях» (М. Стурца «1984») и «Литературной газете» от 20 января (С. Воловец. Тост за прошлое? [По следам Оруэлла]). В последней статье сформулирована новая точка зрения на Оруэлла, объявленного чуть ли не союзником... С момента выхода романа в свет в 1949 году и по сей день он с разной степенью интенсивности использу-

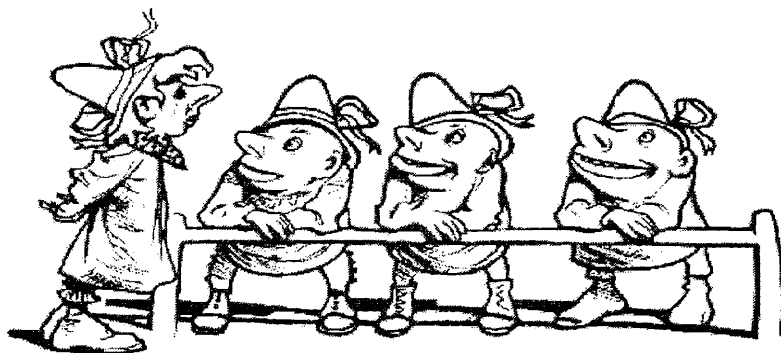
ется в антисоветской и антикоммунистической пропаганде. Читателям «1984» постоянно представляют страны социализма как якобы источник опасности, о которой предупреждал автор. В действительности, Оруэлл, писавший на заброшенной ферме острова Юра у западного побережья Шотландии, никогда не знавший и не видавший социализма, питал свою фантазию (как и все авторы социальных утопий и антиутопий начиная с Томаса Мора и Джонатана Свифта) современной ему английской действительностью. По многим причинам он ошибочно отождествлял ее с социализмом, в частности, и потому, что развитие послевоенного капитализма наблюдал при английском правительстве, называвшем себя социалистическим. Об Оруэлле можно сказать словами известного английского политика Эвьюрина Бивена: «Человек, пятящийся назад, с лицом, обращенным в будущее».

Издательство «Молодая гвардия» успело выпустить в этом же году массовым тиражом (50 тыс. экз.) книгу С.А.Эфирова «Покушение на будущее. Логика и футурология “левого” экстремизма». Автор отмечал, в частности, что «...в последние годы пересмотрен и отвергнут прежний, чисто негативный подход к Оруэллу», его «...не следует превращать в противника, это, скорее, наш союзник в борьбе с империализмом...», «...картины страшного мира, рисуемого Оруэллом, могут и должны быть использованы в идеологической борьбе с силами реакции, в целях контрпропаганды», «...эти картины, независимо от субъективных намерений автора, не имеют отношения к социалистическому обществу, а выявляют реальность и тенденции общества позднебуржуазного». «Конечно, — спохватывается автор, расставляя нужные идеологические акценты, — нужно принимать во внимание все неизбежные минусы критики, ведущейся с либеральных и социал-демократиче-

ских позиций, равно как и антикоммунистические предрассудки автора, но главное в том, что объективно в антиутопии Оруэлла речь идет именно об экстремизме фашистского и левацкого толка» (С.187).

Однако все эти извивы идеологии и «административной грации», если вспомнить Щедрина, никак не повлияли на реальную практику «компетентных органов». В числе книг, изымаемых во время обысков, по-прежнему продолжало числиться «политически вредное произведение» Дж.Оруэлл «1984». История любит порой подкидывать сюрреалистические сюжеты. Именно в «год Оруэлла», весной, у нас произошла чисто оруэлловская же история, получившая название «Дело социолога-рабочего Алексева». Суть ее в следующем. Известный ученый, сотрудник института социологии Академии наук, Андрей Николаевич Алексеев, в 1980 г. покинул тихую академическую пристань и устроился «простым» наладчиком технологического оборудования на завод «Полиграфмаш». В течение ряда лет он проводил социологическое исследование в рабочей среде по методу «включенного наблюдения». Алексеев был обвинен в том, что он в переписке «в иносказательной форме допускает измышления о генеральной линии партии, с клеветнических позиций оценивает советскую пропаганду, оскорбительно отзываясь о рабочем классе». На его квартире был произведен обыск. Выяснилось, что «...он хранил и распространял среди своих знакомых произведения политически вредного содержания, не издававшиеся в СССР и не подлежащие распространению на территории Советского Союза. В числе их — роман Джорджа Оруэлл “1984” на английском языке...»⁹

Тем не менее, в начале 80-х годов все-таки повеяло чем-то новым. Творчеством английского писателя стали заниматься серьезные ученые. Среди них — талантливейшая Виктория Чаликова, к сожалению, рано



ушедшая. В соавторстве с Л. Лисюткиной она подготовила и выпустила в 1986 г. глубокий аналитический обзор западной литературы, посвященной Оруэллу, вышедший, правда, в малотиражном полуведомственном издании и под флагом серии, название которой звучало еще в прежнем духе и говорит самое за себя: «Критика буржуазной идеологии, реформизма и ревизионизма».¹⁰ Еще в 70-х годах интерес к Оруэллу проявил Вячеслав Недошивин, которому даже дозволено было в 1985 г. защитить диссертацию в Академии общественных наук при ЦК КПСС. Несмотря на идеологизированное и сугубо эвфемистическое название его диссертации (иначе пока было нельзя!) — «Критика идеологических концепций современного буржуазного антиутопического романа», — он смог уже тогда высказать немало точных, лишенных обычных штампов и трюизмов, суждений о творчестве Оруэлла.¹¹

Очередь для издания самих сочинений английского классика дошла только на четвертом году «перестройки» — в 1989 году. С тех пор выпущен ряд произведений Оруэлла (до полного еще далеко), опубликованы в научных и популярных жур-

налах десятки статей, посвященных его наследию.

Такова в общих чертах судьба английского писателя на русской почве. Предсказания Оруэлла в «1984» сбылись, во всяком случае, в одном: он абсолютно точно предвидел участь **собственной** книги в условиях тоталитарного режима. В Советском Союзе Джордж Оруэлл был объявлен «*нелицом*», если вспомнить термин, употреблявшийся чиновниками «*Министерства правды*», в котором служит главный герой романа «1984» Уинстон Смит, а самое имя писателя на протяжении десятилетий подлежало «*распылению*». Вообще, надо сказать, поразительны, вплоть до мелочей, совпадения в самом механизме действий оруэлловского министерства и реальной практике советской цензуры: при чтении романа временами возникает ощущение, что писатель **видел** документы Главлита, рассекреченные, да и то не до конца, лишь в последнее десятилетие. Как и «*Министерство правды*», занимался он переписыванием и переделкой всех письменных и печатных документов в соответствии с последними указаниями *Старшего Брата* (после 1953 года — «коллективного руководства»). Удивительно похожи и манипуляции идеологического аппарата с именем Оруэлла и текстами его произведений в 1984 г.: «*Вся история, — пишет по аналогичному поводу Оруэлл в «1984», — стала лишь пергаментом, с которого соскабливали первоначальный текст и по мере надобности писали новый. И никогда нельзя было потом доказать подделку.*» Как и в романе, политика и практика тотального «библиоцида», проводившаяся в СССР на протяжении десятков лет, вполне укладывается в чеканные формулы партийных лозунгов, провозглашенных *Старшим братом*:

**«Правда — это ложь»,
«Незнание — сила» и
«Кто управляет прошлым,
тот управляет будущим; кто
управляет настоящим, управляет
прошлым...»**

Благодаря такой информационной селекции и насаждаемого «новояза», создается практически неограниченная возможность властвования над сознанием людей и их поступками: «мыслепре-

ступление» должно стать, таким образом, «попросту невозможным — для него не останется слов».

«Если партия, — спрашивает сам себя главный герой романа, — может запустить руку в прошлое и утверждать, что то или иное событие **никогда не происходило**, то это, наверное, страшнее пытки или смерти?». Такой вопрос остается, увы, актуальным и в XXI веке...

В оформлении статьи использованы карикатуры Дж.Ф.Салливана.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Известный знаток творчества Оруэлла В.М. Недошивин обратил внимание на одно любопытное совпадение: 1984 год фигурирует и в другой известной антиутопии, написанной задолго до Оруэлла, а именно в «Железной пяте» Джека Лондона (см.: *Оруэлл Дж. Эссе. Статьи. Рецензии. Т.2. Пермь, 1992. С. 309.*)

²См., например: *Winnifriith T., Whitecher N. «1984» and Alls Well? L., 1984.*

³*Кузнецов С. 1994: юбилей неслучившегося года. (К 10-летию «года Оруэлла») // Иностранная литература. 1994. № 11. С. 246.*

⁴*Набков В. Другие берега. М.-Харьков, 1997. С. 16.*

⁵Путешествия в будущее под судом царской цензуры // Уральский следопыт. 1972. № 3. С. 60—64.

⁶ЦГАЛИ СПб. ф. 359, оп. 2, д. 150, лл. 7—10.

⁷См. подробнее об этом в нашей книге «Советская цензура в эпоху тотального террора». (СПб., Академический проект, 2000. С. 153—154).

⁸*Оруэлл Дж. Эссе. Статьи. Рецензии. С. 151.*

⁹Позднее Алексееву удалось написать и выпустить две книги, посвященные, в частности, и этой истории: «Драматическая социология (эксперимент социолога-рабочего). Кн. 1-2. М., 1997. (Институт социологии РАН. Санкт-Петербургский филиал)» и «Выход из мертвой зоны» (СПб., 2001. Пока — «пилотное» издание, из которого используются цитируемые нами документы). В начале «перестройки» об этой истории не раз писали журналисты, см., например: *Графова Л. Преодоление пределов // Лит. газета. 1987. 23 сент.*; *Головков А. «Мир погибнет, если сам я остановлюсь // Огонек. 1988. № 19. См. также: Алексеев А. Театр жизни в заводском интерьере (записки социолога-рабочего) // Звезда. 1998. № 10. С. 203—226.*

¹⁰*Чаликова В., Лисюткина Л. Предсказания Оруэлла и современная идеологическая борьба: Научно-аналитический обзор. М., ИНИОН, 1986. (Серия «Критика буржуазной идеологии, реформизма и ревизионизма»).*

¹¹*Недошивин В.М. Критика идеологических концепций современного буржуазного антиутопического романа. Автореферат канд. дисс. на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 1985. (Академия общественных наук при ЦК КПСС). В дальнейшем автор много и плодотворно занимался Оруэллом. В частности, в его переводе (в соавторстве с Д. Ивановым) вышли одни из лучших переводов «1984» и «Скотного двора». (Пермь, 1992).*



Проверка чулок в Сочельник.
Вильям Хит Робинсон. 1872—1944.

Драгоманы нашего времени

Зиновий ЗИНИК

Мне случилось встретиться с Энтони Берджессом в Дублине десять лет назад, 16 июня 1991 года, в Блумов день, когда весь город пьянствует, передвигаясь от паба к пабу по маршруту героя джойсовского «Улисса» Леопольда Блума. Берджесс, экспатриант-профессионал, покинувший Англию в 60-е годы и к тому времени лет уже тридцать живший в Европе, навещал Дублин как мусульманин Мекку, чтобы поклониться своему кумиру, патриарху литературной эмиграции, Джеймсу Джойсу. Я же воспользовался собственным эмигрантским стажем лондонца, прожившего к тому времени лет пятнадцать вне родной Москвы, чтобы отпраздновать Блумов день, поскольку эта дата — 16 июня — время действия романа «Улисс», совпадает с моим днем рождения.

Не думаю, что встреча эта была совершенно случайной. Прежде всего, Дублин — именно тот город, где встречаются и откуда уезжают все те, кто в несогласии с собственным прошлым, настоящим и будущим. Из Дублина бегут все те, кому опостылел доморощенный махровый католицизм, или доминирующая роль англикан в ирландской истории, или разговоры об ирландской революции, католицизме и англичанах. Но, как и в России, отъезд из Ирландии связан с чувством вины и предательства — своего прошлого, дружеского клана, национальной идеи, революции; и поэтому отъезд — это автоматически всегда еще и вопрос о возвращении на родину. Всякому российскому человеку (по крайней мере, моего поколения) подобная ситуация понятна. Всех, таких как мы, тянет в нервные центры изгнанничества, вроде Дублина.

Я уехал из России еще в ту замечательную эпоху, когда жизнь добровольного или невольного изгнанника за границей была отсечена от его прошлого «железным занавесом», и поэтому эмиграция воспринималась как некий сюжет готического романа. В этом готическом романе ужасов эмиграции были атрибуты литературного жанра: тут звучали зарубежные «голоса»; реаль-

ное время общения, скажем эпистолярного, неправдоподобно искажалось почтовой цензурой; и по обе стороны готических железных занавесов, стен и колючей проволоки возникали гости из иного мира, как призраки, посланники из будущего, или, наоборот, тени из прошлого, допущенные партией и правительством в наш, эмигрантский, «потусторонний» мир. Среди них было особое племя иностранцев, служивших посредниками меж двух миров. Москва со времен хрущевской оттепели была наводнена ими. Они прибывали в Россию под разными предлогами, привозили джинсы, увозили письма и рукописи.

* * *

Имя Энтони Берджесса в сознании широкой публики связано с его скандальным романом «Заводной апельсин», где герои-панки, подонки и отребье общества из фантастического будущего Англии, изъясняются на выдуманном англо-русском аргю. Но у этой черной утопии есть своя предыстория в виде еще одного, не столь известного романа Берджесса тех же лет — «Мед для медведей» («Honey for the Bears»). Еще лет десять назад роман читался бы как отыгравший свою роль сатирический документ эпохи холодной (не слишком, впрочем, холодной — эпохи оттепели) войны. Речь идет о визите мелкого английского бизнесмена Пола Хасси (или Гасси, как предлагает его называть по-русски автор) и его супруги Белинды в Ленинград. С самого начала понятно, что у их поездки — несколько сомнительная подоплека. С собой в Ленинград на пароход они прихватили чемодан, набитый синтетическими платьями ярких расцветок, кушленными по дешевке с лондонских уличных прилавков на распродажах. Идея — загнать их на черном рынке в России, чтобы на вырученные деньги создать якобы фонд помощи бедствующей вдове их старого друга. Но из описания беспробудного пьянства на пароходе, в начале романа, нам понятно, что Белинду и Пола потянуло в Россию вовсе не с благотвори-

тельными целями. И даже не как туристов. Это — люди, бегущие от самих себя, от собственной опостылевшей жизни в Англии, ставшей для них тюрьмой. Российский хаос, анархия, коррупция и насилие для них — свобода. Точнее, другая свобода, не та, что превратила их в рабов собственных подавленных желаний. Россия — это своего рода психоаналитический сеанс, чистилище, душевная провокация. Именно Берджесс, и никто другой, назвал Россию подсознанием Запада:

«Вы мне продемонстрировали, что Россия и есть в действительности обратная, кошмарная сторона психики западного туриста», — уводит героя романа своего следователя, выбившего ему передний зуб во время допроса. Английский герой спускается все ниже и ниже по лестнице своего подсознания в полуподпольной компании ленинградской богемы, где пьянствуют вместе стукачи и ударники всего того авангардного джаза, каким стала Россия в эпоху хрущевской оттепели. Тут, по словам рассказчика, смешались в одно и «одинокое волки в степи и дикий перезвон колокола на воротах в град Киев, и Анна Каренина под колесами поезда, маниакальная поступь Патетической симфонии, смерть гомосексуалиста Чайковского, распрощавшегося со всеми надеждами, и все изгнанники, и все казенные, и все эти сапоги, кнуты, проеденная солью кожа, могилы в замерзшей земле...»

В этой экзистенциальной заурядности и моральной разнузданности есть некое ностальгическое «студентство» жизни. Россия в этой истории — не только подсознание Запада, это еще и его ностальгическое прошлое. «Может быть, Россия вовсе не коммунистическое будущее всего человечества, а прошлое, прошлое каждого из нас», — убеждают друг друга английские герои романа.

По ходу этой фрейдистской регрессии в собственное прошлое под названием Россия, оба, и Пол, и его жена Белинда, открывают в себе то, что долго подавлялось, включая и собственную сексуальность, точнее

— бисексуальность. Выясняется, что жена Пола была любовницей вдовы его друга, в то же время и его отношения с этим старым другом не ограничивались просто дружбой. Эта бисексуальность — еще одна манифестация их промежуточности, междуречья, принадлежности к двум мирам — Западу и Востоку. Россия становится местом, где все эти противопоставления — Западу и Востоку, материи и духа, свободы и неоходимости — сливаются в один оргиастический танец. В этом запрещенном мире коммунизма-шатуна спасение можно найти, по мнению героев, лишь в любви:

«Все чувства этих людей были разрушены, уцелела лишь любовь, и без этой любви они не прошли бы через все исторические катаклизмы, эпидемии голода, блокады, чистки, выжженную землю и нищету. Любовь с большой буквы исчезла в Англии или в Соединенных Штатах, потому что там легко доступны более дешевые заменители этого чувства».

Позволю себе небольшое отступление. Есть известный термин «горячие точки» земного шара — те районы военных или политических конфликтов, от которых следует держаться подальше. Слышали мы и о «подмышке мира» — индустриальных трущобах цивилизации. Но если продолжить этот антропоморфизм в отношении планеты, можно отыскать в мире и «эрогенные зоны», куда тянет безрассудно и неостановимо, где западный человек чувствует неожиданное освобождение от вериг цивилизации и испытывает состояние интеллектуального оргазма, ощущение духовной вибрации бытия. Как и в эротике, оргазм этот в разные эпохи, для разных поколений и в разной географии вызывался разными аспектами той или иной «эрогенной зоны». Для поколения «цветов и любви», с буддийскими мотивами пацифизма, Индия была воплощением новой религиозности. Африка, окончательно сбросив с себя иго колониализма, привлекала в 1970-е годы тех, кто, движимый праведным гневом к британскому или американскому империализму, искал, в действительности, потерянное ощущение родительского дома в этническом ренессансе племенных культур. Нью-Йорк 80-х годов XX века был центром нового радикализма, покончившего с моральными абсолютами западной цивилизации. Возможно, аналогичную роль в библейские времена играл Вавилон или Египет.

Причем, геополитически, страна, олицетворяющая в глазах страждущих и жаждущих подобную эрогенную зону, сама по себе вовсе не должна быть апофеозом свободы и раскованности. Наоборот, желательным даже, чтобы в ней царил brutальный режим, варварски подавляющий элементарные права и достоинство человека. Но под этой скорлупой деспотизма должна бушевать незамутненная, наивная, лирическая жажда жизни. Прикоснувшись к этому первоисточнику любви, западный человек омолаживается.

В эти эрогенные зоны, в первую очередь, стягиваются все те, кто бродит по раздвоенным коридорам жизни — и в языке, и в сексе, и религиозных склонностях. Однажды обнаружив в себе подобную расщепленность и почувствовав тягу к такого рода «эрогенной зоне», человек не может успокоиться, пока туда не попадет. Однако, забравшись в эту мухоловку с идеологическим медом, крайне трудно оттуда выбраться. Подобный опыт — как инфекционное заболевание. Год такой жизни — как прививка. Через пару лет человек становится заразным, но у него есть возможность вылечиться. Через три года заболевание фатально, человек — обречен. Он уже не может вернуться обратно в нормальную, ординарную жизнь, на родину, из своего беспредела — мечты, каким бы кошмаром она фактически ни обернулась. Он становится вечным экспатриантом, но сам считает, что он — духовно возрождается.

В 60-е годы XX столетия, в эпоху радикализма в политике и морали, подобной эрогенной зоной для англосаксонского ума, для британских интеллектуалов и стала страна Россия. История путешествия героев Берджесса в Россию — это блестяще зарегистрированный случай подобного «эрогенного» недуга. Супруга Пола, Белинда, в Англию не возвращается: в России она находит не только новую любовь (врачицу Боткинской больницы), связь с природой и коллективом, но еще и Бога, этой кошмарной версии земного рая (безответственности) без Бога, согласитесь, трудно обойтись:

«Вам хочется верить, что за все на свете, за самые ерундовые неурядицы отвечает одно всесильное существо. Всесильное, всезнающее, вседесущее. В свободном обществе для такого Бога нет просто ни времени, ни места. Мы этого Бога отдали в полное распоряжение России».



По словам героя, этот Бог в XX столетии стал известен в России под именем Ленина. Герой, однако, постепенно начинает догадываться, что в этом мире разделение на верующих и атеистов, коммунистов и диссидентов, пацифистов и милитаристов не столь очевидно, как ему казалось. Как говорит герою один из его советских собеседников, доморожденных философов, «единственный способ выжить в России — это стать некой Идеей для кого-то еще, превратиться в чье-то воспоминание». Русские для нашего героя — идеалисты, потому что они не считают с материальными атрибутами реальности. Эта материя безжалостно уничтожается и перекраивается, согласно некоему идеологическому плану, спущенному сверху. Герой начинает замечать, что «с шизофренической раздвоенностью ленинградская реальность воплощалась как коллективная воля Партии, Гегель переворачивался с ног на голову, и лозунги на стенах разрушающихся домов читались, как мистические иероглифы некой иной цивилизации».

В этом призрачном мире идеологических перевертышей, герой берется за благородное дело спасения сына одного известного диссидента. Тот переодевается женщиной и с паспортом жены героя, Белинды, вывозится нелегально в Англию (сама Белинда решила остаться в России). Лишь в Англии нашему герою объясняют, что вывоз он не диссидента, а известного в России уголовника и мафиози. Всем этим миром конфликтующих идеологических группировок и политических амбиций, демагогии и блефа, заправляет некая теневая фигура, миллионер с внешностью гермафродита (третий путь, третий пол), видящий за всей этой мелкой возней, фейерверком идео-

логических поз и лозунгов стратегию большого капитала, интернационал суперменов финансового мира, космополитизм эгоцентриков глобального масштаба:

«Русские отнюдь не против того, чтобы представитель цивилизованного мира иногда пожурил их за глупость и наивность. Поскольку они прекрасно знают, что советская система для них — не более, чем эксперимент. Она умрет, исчезнет, уничтожит сама себя. Россия больше и выше, чем того хотели бы ее нынешние выскочки-бригадиры. Вы понятия не имеете о размахе российской души. И поэтому, какой бы идиотской идеологией они ни руководствовались, внутренний голос подсказывает им, что надо верить мне, а не подлизам из того же идеологического лагеря. Почему они разрешают продавать в газетных киосках коммунистическую «The Morning Star»? Чтобы над ней издеваться. Они презирают западных коммунистов. В Англии они с обожанием взирают на аристократию...», и так далее, и тому подобное.

Это было написано в 1962 году. Звучит как описание психологии «нового русского», неправда ли? Описание Ленинграда, пытающегося сбросить с себя сталинский мундир, сейчас читается как описание горбачевской России, пыгающейся сбросить с себя советское прошлое, где иностранцы-энтузиасты — свидетели еще одной революции, преобразующей их самих. За последние десятилетия из устаревшей сатиры на советскую власть роман «Мед для медведей» превратился чуть ли не в стенограмму английской души, запутавшейся в «перестроечной» России.

Железный занавес рухнул, готический роман превратился в пародию, скрытые и явные причины изгнанничества поменялись местами. Преображение, трансформация характера иностранца, человека, оказавшегося в чужой стране и затерявшегося в ней, — сюжет классический, гораздо традиционней, чем нам того бы хотелось. И в русской литературе — тот же Лесков написал целую документальную повесть об одном из таких эмиссаров-идеалистов, Артуре Бени, англичанине из польских евреев, встречавшемся с Герценом; он отправился в Россию за социализмом и революцией, где его тут же облапошили, ободрали, как липку, прицепили ярлык польского шпиона и вышвырнули за ненужностью на обочину истории российские фронтеры

и демагоги. Параллельно Лесков сочинил пародию на подобное наломничество, но в обратном направлении: подковавший стальную блоху Левша попал в Англию с одной лишь идеей — разузнать, чем англичане чистят ружья; за границей он, однако, затосковал, пустился в запой и пришел обратно в Россию со своим секретом только для того, чтобы быть забитым насмерть первым же околоточным надзирателем.

«Левша» Лескова хорошо известен всем знатокам русской литературы в Англии. Берджесс выучил русский, как многие из двойного поколения, в армии. Поскольку русский изучался по департаменту военной разведки, те, кто закончил эти армейские курсы, оказались лучшими знатоками России в эпоху холодной войны. Не подсказаны ли выбитые зубы у героя романа Берджесса печальной сценой избития Левши в околотке? В романе ему выбивает зуб российский следователь. В жизни Берджесс потерял пару передних зубов после драки в пабе.

Лишь лично встретившись с Берджессом, прочтя позже его автобиографию, я понял, насколько роман «Мед для медведей» документально воспроизводит события его жизни, его собственное путешествие с алкоголичкой-супругой (его первой женой) в советскую Россию. В отличие от полиглотта Берджесса, его жена с трудом разбирала русский алфавит. Чтобы помочь ей заучить элементарные слова по-русски, Берджесс развесил по их лондонской квартире листы, где крупными буквами, кириллицей, были выписаны слова, выглядящие и звучащие более или менее одинаково по-русски и по-английски (вроде слова **tyaler**, как те самые «мистические иероглифы некой иной цивилизации», о которых он потом заговорил в романе «Мед для медведей»). В эти дни он работал над своим «Заводным апельсином».

«Меня осенило, — говорит Берджесс (я цитирую его автобиографию), — что подонки-хулиганье из британского будущего должны говорить на смеси пролетарского английского и русского... Эти друзья-подростки, **друге**, превратившие вандализм и насилие в некий культ, говорят на языке тоталитарного режима. Книга эта — о промывке мозгов, и мозги промывались и читателю, которого я заставил незаметно для него самого выучить бессмысленное, казалась бы, англорусское аргю».

«Левша», русский герой в Англии, — это двойник-перевертыш «Артура

Бени» — англичанина в России; та же логика зазеркалья соединяет героев «Мед для медведей» и «Заводной апельсин». В современной ему России Берджесс увидел кошмарную фантазию об авторитарной Англии в будущем. Берджесс жаловался мне, что переводчики «Заводного апельсина» не удосужились придумать русские эквиваленты иностранного аргю, некоего псевдо-английского русского. В реальном же будущем так и произошло: вся Россия с концом советской власти, заручившись «баксами», действительно заговорила на иностранном волапоке, с его маркетингом, холдингом и бодибилдингом. Эта трансгрессия, незаконное преступление языковых границ, — занятие крайне заразительное. Одно время я развлекался, сочиняя на латинской машинке целые фразы по-русски, пользуясь тем, что некоторые латинские буквы, вроде «с» или «m» в виде заглавных читаются как кириллица, так что слова **москва**, **ресторан** или **самовар** для англоязычного человека будут звучать, как «мокба», «пектопа» или «камобап». В таком духе можно сочинять целые предложения, вроде: **евреев в космосе не хватает**.

Мне кажется, что зеркальность образов фантазмагорической России как подсознание Запада и авторитарной Англии ближайшего будущего с подсознанием в виде России — эта зеркальность явно заставила Берджесса пересмотреть свое прошлое (увиденное английскими глазами в России) и свое настоящее, свой будущий статус в Англии (увиденный глазами русифицированного пашка). Не разочарование ли в этих образах и заставило его направить свои стопы в Европу? Но причины были и более конкретные. Он говорил об атмосфере демагогии в послевоенной Великобритании, о немых панагах при лейбористах, которые он, трудяга, ставший автором бестселлеров, считал грабежом среди бела дня. Кроме того, была еще смерть жены — его попутчицы во всех странствиях от Борнео до Ленинграда. Это был как бы конец романа.

Берджесс женился второй раз. Его женой стала Лилиана (Liliana Macellari), журналистка из Италии. Когда-то, много лет назад, она взяла у него интервью и, переслав с ним, втайне родила ему сына. В конце концов Лилиана стала не просто женой писателя, но и de facto, как и в случае с супругой Набокова, своего

рода литературным агентом, менеджером, бухгалтером и даже гувернером, батлером, — и все это при обманчивой эксцентричности внешности и поведения — накрашенные губы и шляпка со щедрым натюрмортом из искусственных цветов и ягод, не считая натуральных роз в развесистых кудрях. На ленче в дублинском отеле «Хилтон» (ленч продолжался часов пять) именно Лилиана выбирала блюда и себе, и Энтони (самое грубое из меню — чипсы и гамбургеры, такого в Италии не получишь) и ничуть не отставала от него в скорости поглощения чипсов или бренди, сдобренного сигарами. Разговаривали на трех языках сразу: английском, со вставками по-русски — в честь меня и моей жены Нины — и, естественно, на итальянском, переходя время от времени на неизвестный мне язык, поскольку за ленчем присутствовала еще и журналистка из Скандинавии. И это, если не учитывать вкраплений кельтского и латыни, благодаря нашему общему знакомому — дублинскому сенатору и мемуаристу, Энтони Кронину.

Готические замки с железными занавесами добровольного изгнания и вынужденного невозвращения рухнули, но персонажи этого уставшего пейзажа продолжают следовать прежними маршрутами. Кронин в свое время прошел классический маршрут дублинского пилигрима: уехал в Париж — в парижскую легенду о Джойсе и Беккете, чтобы через несколько лет возвратиться разочарованным в свой Дублин — в дублинскую легенду о тех же гениальных людях. Энтони Кронин и сообщил Берджессу о моем приезде в Дублин.

Берджесс признался, что ему очень нравится мой эмигрантский роман, известный под английским названием «The Mushroom Picker» (то есть «Грибник», в оригинале — «Русофобка и фунгофил»). Возможно, что мой роман всплыл в его памяти потому, что

во время нашей встречи в Дублине, он, чуть ли не у нас на глазах, редактировал свой перевод на разговорный каламбурный английский грибоедовское «Горе от ума». А я вдруг вспомнил магазин «Грибы и ягоды», который когда-то был рядом с памятником Грибоедову в Москве — не потому ли вспомнил, что под ягодой подсознательно подразумевал апельсин, по ассоциации с романом Энтони Берджесса «Заводной апельсин»?

Берджесс не считал себя профессиональным переводчиком. Не был он и профессиональным путешественником в иные культуры. Мы знаем породу таких ученых-этнографов, первооткрывателей и строителей империи, посредников идей и правительств, кто отправлялся в далекие края, экзотические уголки планеты, чтобы затем поведать цивилизованному миру о тайнах и секретах этих далеких миров, отделенных, отрезанных от европейской цивилизации готической бугафорией, вроде железного занавеса или Великой китайской стены. Как бы продвигаясь по тропе еще одного экспатрианта в литературе, Сомерсета Моэма (Моэм родился и воспитывался в Париже и попал в Лондон уже подростком, плохо говорящим по-английски), Энтони Берджесс после войны несколько лет проработал, как и Моэм, преподавателем английского в отдаленных уголках Британской империи, в частности в Малайе, и был способным этнографом, если судить по романам этого периода, перегруженным словарной экзотикой.

Но когда мы говорим о визитерах в Россию, речь идет об ином темпераменте. Эти *культурипрееры* в принципе отличались от ученых-этнографов или антропологов XIX столетия, классификаторов экзотического быта далеких стран и континентов. Это не те, кто вносил в книгу истории человечества еще одну тщательно выписанную страницу о диких славянах Московии или каннибалах

с верховьев реки Амазонки. Нет, здесь речь идет о тех, чья экзистенция, фибры души, цель и смысл существования и состоял в процессе — именно в процессе, а не результате — интерпретации, в расшифровке тайных и явных аспектов чужих культур, переключке их на свой лад, и обратно, в попытке превратить свои собст-

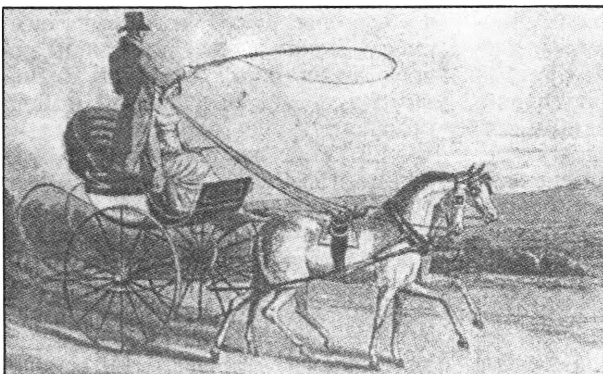
венные одежды в туземные наряды. Мы говорим о людях, которые хотят жить, как иностранцы в собственной стране и как экспатрианты в стране чужой, о тех, кого Энтони Берджесс, любивший редкие словечки, называл *драгоманнами* (от семитского *тургеман* — переводчик).

Драгомания — уже давно не профессия, драгомания — это состояние ума, если не мания. Такие люди, как рыбы в воде, нуждаются не столько в этнографической экзотике за пределами собственной родины, сколько в противопоставлении идей, в конфликтующих идеологиях, разделяющих мир на два лагеря, где они могут выступать эмиссарами, посредниками, толмачами и комментаторами. Неслучайно в герои романического повествования о противопоставлении России и Запада выбирался чаще всего переводчик.

Пожалуй, прообразом такого сознательного толмача, драгомана, переводчика-посредника двух миров стал рассказчик из романа Джозефа Конрада «Глазами Запада». Берджесс испытывал особую тягу к иностранцам, пишущим по-английски, а Конрад — поляк, да еще и католик, не мог не интриговать его воображение. Роман «Глазами Запада» не очень любил в России, особенно в советской России. Сейчас его считают слишком дидактичным. Но антипатия всегда была связана еще и с тем, что роман переполнен мрачно-ироническими ремарками и комментариями об авторитарных русских традициях и русском характере, которые вошли в словарь тех, кого в полемике о России называют русофобами.

Напомню, что конрадовский рассказчик, преподаватель английского в Женеве, в компании русских политемигрантов постоянно противопоставляет свое понимание западных индивидуальных свобод, гражданских прав и личной ответственности — российским идеям всеобщей справедливости, жертв во имя догматов, выдаваемых за некое религиозное откровение свыше:

«Эта русская манера рассуждать о конкретных проблемах загадочно и мистически служит прикрытием ощущению безнадежности и цинизма», — говорит конрадовский рассказчик. На что его русские собеседники ему отвечают: «Нас не устраивает ваше понимание политической свободы как равновесия в искусственном конфликте политических партий, поскольку эта свобо-



да немислима без конфликта, и конфликт этот — искусственный... Есть нации, заключившие сделку со своей судьбой. Мы им не завидуем — мы такую сделку заключать не собираемся. Да нам никогда и не предлагали так много свободы — и за такие деньги».

Короче говоря, цена свободы в Европе — с российской точки зрения — это полицейская упорядоченность жизни, слишком дотошное и пристрастное отношение к своим правам и обязанностям, слишком скрупулезный подсчет доходов и расходов. В России, мол, о подобных мелочах не думают. В России думают по-большому. О самом главном. За счет кого? — спрашивает скромный английский переводчик, *альтер эго* самого Конрада. И сам же отвечает: благодаря правлению тиранического меньшинства, окруженного кучкой образованных людей, вольно рассуждающих о Боге и судьбах нации, в то время как все остальное население ничем, практически, не отличается от рабов.

Но мы-то сейчас догадываемся: именно это варварство, эта элементарность бытия, тотальность массового сознания, его коллективизм и привлекают рациональный и, тем не менее, очень романтический западный ум, ищущий выхода из своей тюрьмы расчета и порядка, ищущий некую «эрогенную зону», свое племенное туземное прошлое. Ради обретения этой первозданной гармонии человек готов пожертвовать, чем угодно — не только своим статусом, достоинством и принципами, но и жизнью — своей и чужой.

Герой романа Конрада, студент Разумов (с аллюзиями на Достоевского), рационалист и консерватор до мозга костей, искренне осуждает своего товарища за участие в терроре и выдает его властям. Он покидает Россию и, с инструкциями тайной полиции, выезжает в Швейцарию. Естественно, ему нет места ни среди швейцарцев, ни, тем более, в кругу русских политических диссидентов-эспатриантов. Чувство вины и отчаяния усугубляется и тем, что он влюбляется в сестру погубленного им товарища. В конце концов, разоблаченный и избитый до полусмерти, он полностью теряет слух и гибнет под колесами женевского трамвая — своего рода, конрадовская версия смерти все того же Левши, перед своей кончиной овладевшего великим секретом, который некому передать.

Мудрость приходит к герою Конрада в ходе медитаций о своей судь-

бе в том уголке Женевы на набережной, где стоит памятник великому сыну этого свободного города, Жан-Жаку Руссо. Руссо, как и герой романа, оказался ренегатом: он изменил идеалам протестантской бунтарской Женевы, сбежал в Париж и перешел в католичество. Но он же и вдохновлял целые поколения на возвращение к наивной первозданности бытия, к мудрости дикарства, незатронутого коррупцией современной цивилизации, толкающей на предательство. Тень Жан-Жака Руссо приводила в женевские социалистические коммуны в XIX столетии политических диссидентов всего мира. География этого руссоизма меняется в зависимости от эпох и культур. Те же страстные поиски общественной «самости», безыскусности, первозданной дикости столетие спустя побуждали британцев заниматься спасением народов стран Третьего мира, как в свое время их дедов-миссионеров, пытавшихся обратиться в христианство каннибалов в Африке. Те же руссоистские идеалы, поиски «другой правды», движут и иностранцами в России, из которой бежал герой Конрада.

Среди обломков тяжких оков и железных занавесов бродят герои, потерявшиеся между двумя культурами, политическими режимами, языками и религиями. Они пытаются найти объединяющее начало вне стен собственного дома, как будто лишь расщелина, раскол в душе, может вывести к свету и свободе. Героя такого рода ждут те ситуации в жизни, где сопрягаются противоречивые тенденции — политические, религиозные, сексуально-эротические. Эти герои встречаются чаще всего там, где подобная двойственность присутствует явно, как на улицах Дублина. Одни и те же города, одни и те же кафе или салоны привлекают людей одного и того же типа — от протестанта Беккета до первого политического беженца в истории современной России, Владимира Печерина (прототипа лермонтовского Печорина), лишнего человека, перешедшего в католичество; или же Джона Ньюмана, угодившего в католические кардиналы из англиканских



священников и потерявшегося между Альбионом и Римом. Тем, чем была Париж для Джойса, для Кропоткина была Женева. В Швейцарии, в Лугано, поселился, в конце концов, и Энтони Берджесс, когда покинул Великобританию. О такой же столице мира мечтал и дублинский еврей Леопольд Блум.

«Леопольд Блум не был, кстати, евреем с талмудической точки зрения, — заметил Берджесс. — Отец у него — крещеный еврей из венгров, а мать — ирландка. Но в дублинском пабе в подобные тонкости никто не вникает».

Тот факт, что для дублинского плебса Леопольд Блум был жидом, а для талмудиста не был даже евреем, не помешал Блуму стать мифологической фигурой дублинской истории. Диаспора, то есть жизнь вне стен своего дома, создала новую религию — религию разрушенного храма, распавшегося прошлого. Если верить талмудистам, этот храм будет оставаться в руинах, пока не придет Мессия. Тогда, и только тогда, евреи соберутся в Святой Земле и Храм будет восстановлен. Талмудический закон — это не что иное, как правила поведения в вечном зале ожидания. Как во всяком привокзальном зале ожидания, вход и выход — свободный; но снаружи, в городе, делать нечего. Иудаизм — это религия ожидания, переживания (жид, жить, жизнь), жизни на чемоданах, из дома в дом со своими пожитками и жидами. Это состояние временности, возведенное в статус вечности. Это страх перед возвращением в собственное прошлое, ставшее чужой (римской, турецкой, британской) жизнью, это сакрализация своего отказа возвратиться домой (ожидание Мессии).

Чуть ли не в первые же минуты нашей встречи с Берджессом, в тот самый Блумов день, он тут же заметил, что слово «дом» — от латинского «*dome*», то есть «храм». Не отсюда ли вечная российская настороженность в отношении латинского

мира, где лежит недоступный прообраз твоего родного дома? (Напомню, что отец Владимир Печерин был в юности университетским латинистом.) Я, в свою очередь, указал ему, что и русское слово «голос» происходит от древнегреческого «глосса», затерявшегося в апатичности. Так что у русских нет ни своего дома, ни своего голоса. Эта расщепленность российского сознания не случайна и в том смысле, что православная религия идет от Византии, а цивилизация — с Запада. По более или менее сведущий англичанин скажет вам, что подобная расщепленность — вовсе не уникальное российское явление. Со времен вторжения нормандцев в Англию язык распался: блюдо на столе стало называться по-французски (скажем, свинина — pork), в то время как домашний скот сохранил свое англосаксонское имя (скажем, свинья — pig).

Поиск универсального языка, не липающего тебя индивидуального голоса, — тайная страсть и цель всякого романиста. Перебравшись в Европу, Берджесс совершенно серьезно предлагал возродить латынь как некий возврат к единству средневекового европейского христианства. Вслед за Достоевским, он считал себя европейцем потому, что ощущал ностальгию по утерянному прошлому Европы, превратившейся в пестрый базар разноязычных государств. Английский «дом» — house — для русского уха звучит, как «хаос». Поиск своей латыни для человека пишущего, с темпераментом Энтони Берджесса, был как поиск духовной родины, родного дома. И наоборот, ощущение родного языка, воспринимающегося как иностранный, — это один из редчайших даров и прерогатив долголетней эмиграции. Чацкий слишком долго жил за границей и забыл язык и манеры той самой Марьи Алексевны. Хорошо это или плохо — решать читателю Грибоедова. Но у самого героя это ощущение собственной «инородности» вызывает чувство вины и одновременно гнева — и на себя, и на других.

Эмиграция всегда связана, вне зависимости от политического режима на родине, со страхом перед собственной несостоятельностью — недоплощенностью — в том мире, который был тобой оставлен. Отсюда и чувство вины: у тебя могла бы быть жизнь, от которой ты ушел, бросив близких на произвол судьбы. Чувство вины у эмигрантского писателя по-настоящему появляется лишь с его отказом от родного

языка. Он уходит в иное словесное общение, потому что не решился высказать на родном языке нечто существенное для себя и прикрывает страх перед собственным высказыванием — страх перед самим собой — переходом на чужой язык, где он заранее стеснен, несвободен, избавлен от ответственности за собственные слова. Так, по крайней мере, я сам интерпретировал слова Берджесса об уходе из родной литературы. Любопытно, что Джойс всю жизнь продолжал писать по-английски и исключительно об Ирландии, в то время как его ученик Беккет перешел на французский, и в его метафизических шутках можно угадывать Ирландию лишь по интонации, тону речи. Беккету даже через язык не хотелось быть вовлеченным в ирландскую историю.

Берджесс утверждал, что ему подобное чувство вины как ощущения непоправимой потери у человека, не осознающего себя вне своих слов, не присуще, ведь его слова всегда при нем. Поэт, по словам Берджесса, всегда один, так или иначе существует сам по себе, и география тут ни при чем: не одна вина, так другая. Сам Берджесс жил в трех странах одновременно, то есть нигде — в дороге. Он уехал из страны навсегда, чтобы служить «уже не британской империи, а чему-то большему — своему родному языку среди шума языков иностранных». Я позволил себе заметить, что русское слово «царь», tsar — созвучно английскому sire, или sir, сэр. «Поэт, ты — сэр, живи один» — так можно было бы перевести Пушкина на английский.

* * *

Следует ли прозаника, пишущего на русском, считать русским писателем? Следует ли русского писателя считать человеком русским? Исчерпывается ли национальная принадлежность творческим личным участием в разговоре нации, в русской речи? Или же этнические или религиозные мотивировки оказываются сильнее всех на свете речевых установок и идеологий?

Эти вопросы, обранные губами Берджесса в колечко сигарного дыма, не затуманивали, а наоборот проясняли картину, открывшуюся после того, как «железный занавес» был заключен в кавычки и превратился в картонный символ ушедшей тоталитарной эпохи. Железные занавесы прохудились, обнажив иные до этого не заметные границы. Например, границу, отделяющую католический мир от мира протестантского.

Не эту ли границу пытались перескочить великие эмигранты Дублина, когда отбывали в Лондон, и не разочарование ли в новой свободе тянуло их обратно, домой, в тот же Дублин, где сливалось воедино слишком много «нервных точек» темперамента вечных изгнанников.

Once a catholic, always a catholic.* В той же степени, в какой нельзя избежать своего еврейства, католик, вне зависимости от своего отношения к папству, не может расторгнуть свою связь с католической церковью. Брак этот — навсегда, так сказать. Сам Берджесс, интеллектуал-диссидент, католик, родом из пролетарского квартала Манчестера, клерикалов боялся, чуждался и презирал, однако считал свое католичество визой в мир изгнанников и эмигрантов, вроде боготворимого им Джойса.

Быть католиком в Англии — быть парией. Речь об отношении к собственной стране, кругу друзей и родственников, к собственному прошлому — о раздвоенности, свойственной английским католикам с того момента, когда Генрих VIII отделил Альбион от Рима, создав свою собственную англиканскую церковь. С тех пор, как Папа Римский отказал Генриху VIII в праве на развод, Ватикан постепенно превращался в глазах заурядного англичанина-протестанта чуть ли не в резиденцию самого Сатаны. Королева Елизавета просто-напросто четвертовала на площади всякого, кто подозревался в связях с иезуитами (т.е. в заговоре против монархии), вроде, скажем, родственников поэта Джона Донна. Сам Джон Донн, недолго думая, перешел в англиканство. Но в 1930-е годы фрондерство по отношению к существующему истеблишменту (протестантскому, англиканскому) дошло до того, что если ты не коммунист и не еврей, то должен был объявить себя хотя бы католиком. Когда, в 60-е годы, Берджесс отбывал, по его словам «навсегда», из Англии в Италию, он на каждом газетном перекрестке говорил о том, что возвращается на духовную родину — в католическую Европу. Кроме того, он уже был женат на католичке-итальянке.

Однако с первых же дней после переезда в Европу, Берджесс стал открывать в себе симптомы своих же неприкаянных героев. Началось все с бытовых неурядиц. В Авиньоне у Лилианы вместе с сумочкой ук-

*Католик однажды — католик навсегда (англ.). *Прим. ред.*

рала ее паспорт и другие документы. В свое время она была замужем за американцем, и этот брак был расторгнут в Америке, но официального разрешения на развод от римской католической церкви добиться было невозможно. (Once a catholic, always a catholic). Поэтому, с точки зрения итальянских властей, ее брак с Берджессом был чистым адюльтером. Все административные органы заведомо считали ее лицом подозрительным, чуть ли не лицом с криминальным прошлым. Неожиданно для себя самого Берджесс обнаружил, что гражданские свободы, которые он воспринимал в Англии как нечто само собой разумеющееся, вовсе не распространяются на жителей Италии и католический мир в целом.

«Чиновники обвиняли ее [Илиану] в преступном попустительстве, в том что она чуть ли не сама спровоцировала вора на кражу паспорта. Ей было сказано, что о восстановлении паспорта не может идти и речи. Потеря такого важного государственного документа является сама по себе непростительным преступлением. Но если бы даже итальянское государство и спонсировало до того, чтобы выдать ей новый паспорт, как она может доказать, что она — это она? Ведь свидетельство о рождении тоже было украдено в Авиньоне. С точки зрения этих чиновников, в самой идее свободного передвижения из страны в страну было нечто криминальное и антипатриотическое...»

Человек, спрыгнувший с тонущего корабля Великобритании, чтобы приплыть на свою духовную родину, к берегам Европы, вдруг начинает судорожно хвататься за соломинки своего островного прошлого. Даже европейская десятичная система, введенная в Англию в его отсутствие, вызывает у Берджесса приступ бешенства и превращает в саркастического брюзгу, сожалеющего о прошлом: «У британцев была мудрая древняя денежная система, рассчитанная в согласии и с нуждами календаря так, что фунты и шиллинги делились на шесть и двенадцать, то есть деньги и продолжительность суток были соизмеримы друг с другом. Эта гуманная и изящная система была отброшена ради десятичных абстракций, рожденных в утопическом бреду французской революции».

За два десятка лет жизни в Европе Берджесс, по его словам, «так и не стал европейцем, скорее постоянным гостем, платящим за свое пребывание в Европе. Я сознательно

предаюсь мечтательному сну о принадлежности к культуре, которую я не желаю считать мертвой; но стоит мне на секунду пробудиться и тут же становится ясно, что *европейская культура* — чистый вымысел, фикция, а Европа — лишь часть территории земного шара, раздираемая этнической рознью и политическими конфликтами». Казалось бы, при таком настроении пора было бы вернуться домой, в пропахший викторианским дымом и пивом Манчестер. Однако во время коротких визитов на родину Берджесс, по его словам, ощущал себя чужаком и в Англии — и из-за своей деклассированности, и из-за своих католических идей, что в его случае мало чем отличалось от ощущения еврейства в духе Леопольда Блума. За годы жизни в европейском «дормобиле» (смесь дормитория и автомобиля, то есть караван, где есть и кровать, и туалет), кочующую между Монако, Швейцарией и Италией, Берджесс уже не мыслил себя и полноценным англичанином. «Мой роман с английским языком и литературой все еще продолжается. Но я не могу снова вернуться на постоянное жительство в Англию. Во время коротких визитов в страну я чувствую себя чужаком, посторонним. Казалось бы, разница в религии, классе, корнях должна была бы сгладиться со временем. Не тут-то было. Как колониальный офицер, я ощущаю собственную отчужденность, и в любой момент готов вспылить». Его лицо мелькало со страниц книжных обложек и газет по всей Англии, на его лекции собирались сотни людей, он постоянно выступал по радио и телевидению. И тем не менее, в личной беседе всегда жаловался, что в Англии его игнорируют. Что это: малая величия или мания преследования? Я думаю, и то и другое, но в первую очередь, еще и ранимость чужака, постороннего, того, кто не участвует в ежедневной жизни своего круга и потому нуждается в специальном приглашении и чувствует себя оскорбленным, если такое приглашение не приходит.

* * *

Как ясно слышна в этих словах интонация героя Лермонтова или Грибоедова. Недаром в последние годы жизни он взялся за Грибоедова, этого «вазира мухтара» своего поколения. Когда мы говорим о Берджессе, речь, действительно, идет о еще одной разновидности лишнего человека, эмигранта в собственной стране. Слушая Берджесса, наблюдая за его манерой вербального бокса, с отхо-

дом в защиту, с обманными маневрами и неожиданной открытостью, желанием обворозжить собеседника своей откровенностью, проникновенностью монологов, с его страхом окончательного разоблачения, я начинал понимать, что речь идет не просто об эмиграции как идеологической или литературной позиции. Ощущение изгнанника, чужака свойственно, конечно же, не только политическому диссиденту или духовному отщепенцу, от Овидия до Джойса. Зигмунд Фрейд представил нам материнскую утробу как отправную точку на пути в эмиграцию под названием жизнь. Карл Маркс говорил с тем же пафосом об отчуждении средств производства от рабочей силы. Для христианина эмиграция начинается с падения Адама и изгнания из Рая. Для буддиста — с попытки души отделиться от тела. Для тех из нас, кто не верит ни в душу, ни в райские кущи, эмиграция — это попытка человека взглянуть на себя со стороны, прием острашения, согласно Виктору Шкловскому. В этом смысле всякая человеческая судьба — это перманентная эмиграция — из этого мира в мир иной, из прошлого в настоящее, от жены к любовнице, от жизни к смерти. Процесс старения — один из самых ярких примеров самоотчуждения, внутренней эмиграции, когда человек постепенно перестает узнавать самого себя в зеркале. Изменяется и зеркало — общество, где пребывал человек, больше не узнающий себя, чувствующий себя чужим среди бывших своих. Недаром, в греческом мифе об Улиссе боги превращают его по возвращении домой в старика, чтобы Улисс, неузнанный домочадцами, мог бы посмотреть на свою жизнь со стороны.

Короче говоря, речь идет не об идеологии, а о биологии, о новой биологической разновидности — Homo Emigrans. Разновидность эта практически на грани исчезновения, и порода эта требует тех же мер по охране, что и вымирающие представители фауны и флоры. Биологический тип этот фигурировал под разными именами: лишний человек байроновской эпохи, безродный космополит в сталинские времена, американский хиппи в эру свингующих шестидесятых. Он не способен вернуться окончательно на родину и тайно завидует тем, кто живет у себя дома, как у Христа за пазухой. При этом именно этого рода соотечественников он презирает за то, что они в свое время не нашли в себе достаточной смелости сказать ре-

* * *

шительное прощай «стране рабов, стране господ». В присутствии соотечественников он превозносит до небес достоинства страны, где поселился, но в душе презирает местное население, неспособное постичь всю глубину его трагической раздвоенности. Он гордится тем, что его считают уникальной фигурой и одновременно бесится от того, что его никогда не будут считать своим. Он не верит собственным удачам и считает их случайностью, склоняясь к тому, что он, как иностранец, — жертва окружающей враждебности, ксенофобии или индифферентности. Из этого клубка пессимизма, зависти, чувства неполноценности и рождается новый «лишний человек», жертва эмигрантской раздвоенности.

Берджесс умел сыграть на этой раздвоенности, «лишности», он умел ее интерпретировать так, как сумели это сделать и Лермонтов, и Грибоедов. Берджесс был профессиональным драгоманом.

Наш век, судя по всему, в драгоманах больше не нуждается. В шпионах, тайных советниках, синхронных переводчиках и стенографистах странных обычаев далеких стран — да, пожалуйста, спасибо, мы вам хорошо заплатим. Но драгомены? Посланники иных миров? Мы больше в них не верим — ни в иные миры, ни в их посланников. Достаточно нажать кнопку компьютера, чтобы узнать все возможные идеологические интерпретации всех возможных сторон идеологического конфликта. Более того, неопределенность идеологической позиции, возведенная драгоманами в принцип, претит современному быстрому и цепкому уму.

Сейчас от нас требуют окончательных решений, немедленного выбора, незамедлительного ответа на прямо поставленные анкетные вопросы, где перечисляются все мыслимые альтернативы той или иной дилемме. Казалось бы, полная свобода в плане бесконечных возможностей. Но мы-то знаем, что бесконечные возможности нам не нужны. Нам нужно постоянство, воплощение одной заветной мечты, которая, к сожалению, формулировке не поддается. И поэтому на поставленный прямо анкетный вопрос мы, в большинстве случаев, не можем дать окончательного ответа, мы не способны сказать ни решительного да, ни решительного нет. В большинстве случаев, мы находимся в промежуточном состоянии: живем в двух параллельных мирах сразу, как фотоны из квантовой механики.

В ходе сумбурного и крайне оживленного пятичасового разговора, в этом вавилонском столпотворении языков, Берджесс крайне ловко и успешно жонглировал одновременно и окровавленным гамбургером с чипсами, и записной книжкой, и сигарой, и собственными словами, записывая (но не заливая) все это огромными порциями бренди. В нем сочетались демонстративно размашистая кельтская щедрость и одновременно ловкость и напористость хорошо вышколенного гарцующего скакуна (гарцуна, как сказал бы Джеймс Джойс) старой школы. Мою жену Нину, крайне сдержанную на людях, он разговорил в два счета, принимая ее как самую почетную гостью, и в своих монологах постоянно обращался именно к ней. Я вспоминаю его лицо: подвижность и одновременно настороженность взгляда, почти вороватая оглядка на собеседника, режиссерский взгляд-прикидка: проняло ли твое слово собеседника? И стоит ли быстро сменить выражение глаз, улыбку, слово — для лучшего эффекта? Драгоман Энтони Берджесс принадлежал к вымирающей породе великих говорунов: их уникальный дар — сблизить *далековатости* на самых крутых и неожиданных поворотах разговора и судьбы. Это — благородная изнанка эгоистов и эгоцентриков (каковым, не сомневаюсь, был и Энтони Берджесс): они настолько сосредоточены на себе, что все, сказанное тобой, кажется им страшно важным, потому что воспринимается ими всегда лично и на свой счет. В результате ты сам вырастаешь в собственных глазах.

В какие только эмиграции ни уезжал наш разговор. Но всякий раз возвращался к одному мотиву, классическому для Дублина — города непризнанных гениев. Берджесс — гений признанный. Самый болезненный для него вопрос касался не гениальности, а рыцарства: Энтони Берджесс был твердо уверен, что никогда не получит рыцарского звания сэра. Главных причин было названо три. Во-первых, он — автор «Заводного апельсина», романа, развратившего молодое поколение британцев. Во-вторых, он — католик. (Как королева, глава англиканской церкви, может сделать своим рыцарем человека чуждой религии?) И в-третьих, он живет за границей. (То есть он не только вне страны в трудный для нее час, но еще к тому же не платит налогов казне.) Всякий раз

хор голосов за столом пытался опровергнуть это убеждение Берджесса, приводя противоречащие примеры. (И вообще: «Поэт, ты — сэр, живи один».)

Ресторан был отделен, как экспозиция в музее, лишь шелковым шнурком от гигантского холла «Хилтон», и снующие мимо толпы людей косились в нашу сторону. Поэтому я не удивился, когда в нескольких шагах от нас задержалась чуть ли не целая делегация. Я наблюдал вполглаза, как от этой группы отделился молодой человек и приблизился к нашему столику. Он остановился передо мной, как вкопанный.

«Вы Зиновий Зиник?» — прошептал он по-русски. Я, совершенно ошарашенный, вскочил и раскланялся. Неизвестный представился как поэт с значащей фамилией Хлебников. Он долго и красноречиво говорил об уникальности моего литературного дара, раскрывшегося вдали от русских мест. Я благодарно краснел и переминался с ноги на ногу, но краем глаза видел недоуменное и помрачневшее лицо Энтони Берджесса. Это лицо известно каждой бродячей собаке и транзитному пассажиру, умеющему читать, — оно смотрит с обложек книг Берджесса в аэропортах, со страниц ежедневных газет и телевизионных экранов. Однако московский поэт из всех сидящих за столом узнал лишь меня. Переводчик «Горя от ума» был явно неприятно удивлен.

«Вы получите звание сэра», — выдал из себя Берджесс, когда московский поэт откланялся. Я отрицательно мотнул головой:

«Боюсь, что нет».

«Это почему?» — серьезно удивился Берджесс.

Впервые в жизни я вовремя нашелся:

«Потому что, — помедлил я, нацеливаясь на парадокс, — потому что я не развращал молодое поколение. К тому же я — не католик. И я не живу за границей».

Дублин 1991 — Лондон 2001

РУССКИЕ В АНГЛИИ

«Агент русского правительства»

(Ольга Алексеевна Новикова)

Светлана ПАТУТИНА

Ольга Алексеевна Новикова принадлежит к наиболее интересным и загадочным женщинам в истории XIX века. Писательница и публицистка, теолог и «народный дипломат»: личность и деятельность Ольги Новиковой интриговали современников, вокруг ее имени вились слухи и сплетни. Экстравагантное для того времени поведение этой женщины, «нигилизм во всем, что касается условностей»,¹ вызывали как резкую неприязнь, так и восхищение современников. Люди, хорошо знавшие Новикову, отмечали сложность и противоречивость ее натуры: «отократка в теории, аристократка по рождению и демократка по симпатиям, друг и союзница Победоносцева и Гладстона, стоящих на противоположных политических полусах, она жила постоянно в близком общении с самым ярким православным представителем греческой церкви и самым ярким английским иноверцем. Со всею прелестью, добротой и привлекательностью женщины она соединяла мужскую решительность и силу», — так характеризовал Ольгу Новикову один из самых близких ее друзей, английский журналист и издатель Уильям Стэд.²

Многочисленные знакомства Ольги Алексеевны с влиятельными государственными деятелями России и Европы, явно выраженный интерес к международной политике, особенно к взаимоотношениям России и Англии, попытки воздействовать на внешнеполитический курс Британской империи, принесли Новиковой репутацию «русского агента влияния». Доброжелатели Ольги Новиковой в Англии обвиняли ее в шпионаже в пользу России, называя «платным агентом русского правительства». Доброжелатели полагали, что деятельность Новиковой была продиктована страстным и искренним стремлением способствовать союзу двух великих держав, конфронтация которых не раз на протяжении второй половины XIX века ставила Европу на грань войны. Лорд Биконсфилд назвал Новикову «членом Парламента для России в Англии». Он был, очевидно, ближе всех к истине.

Современники видели в Ольге Новиковой одного из «пионеров», чья деятельность способствовала заключению в 1908 г. англо-русского соглашения, положившего, как считали, конец жесткой конфронтации России и Англии. Интерес к ее личности в обществе был так значителен, а привязанность английских друзей, заботящихся об ее репутации так велика, что еще при жизни Ольги Алексеевны была написана ее биография, опровергающая негативные слухи, витавшие вокруг ее имени. Это осуществил Уильям Стэд, издав книгу «Депутат от России. Воспоминания и переписка Ольги Алексеевны Новиковой», которая до сих пор является наиболее полным исследованием жизни и деятельности этой замечательной женщины. После революции в России имя Ольги Новиковой забылось. Лишь в последние годы стал заметен интерес исследователей к ее личности и вновь зазвучал вопрос: «Кто Вы, Ольга Новикова?».

Ольга Алексеевна Новикова (урожденная Киреева) родилась 29 марта 1840 г. в Москве, в старой дворянской семье. Ее отец, Алексей Николаевич Киреев, служил в Ольвиопольском гусарском полку, за участие в подавлении польского восстания 1830 — 1831 гг. был награжден орденом Св. Георгия за храбрость. Сразу по завершении польской кампании Алексей Киреев вышел в отставку, женился и жил вместе с семьей в Москве или в своем имении Сенкино. Мать Ольги Алексеевны, Александра Васильевна, урожденная Алябьева, была известной московской красавицей. Семья Киреевых пользовалась особым благоволением Николая I: император был крестным отцом всех их детей. (В придворных кругах ходили сплетни о якобы существовавшей nepозволительной связи императора и Александры Киреевой, Николаю I молва приписывала отцовство первого сына Киреевых — Александра).

В доме Киреевых в Москве собирался цвет московского культурного общества, он служил любимым местом встреч корифеев славянофильства. Как и многие славянофилы, Ки-

реевы испытывали большой интерес и симпатию к Англии, английский язык был в их семье «вторым родным». Интерес к Англии, как и преданность идеалам славянофильства, унаследовали и дети — Александр, Ольга и Николай. Семья Киреевых, по воспоминаниям Ольги Алексеевны, была очень счастливой. Замечательна была привязанность между детьми, которую они пронесли через всю жизнь. После скоропостижной смерти отца в 1849 г., братья — Александр и Николай — по личному распоряжению Николая I были отданы в пажеский корпус. Ольга осталась с матерью и получила блестящее домашнее образование: в 10 лет она свободно говорила по-немецки, по-английски и по-французски, а в 16 лет вызвала восторг своего учителя философии, старого немецкого профессора, сочинением о Гегеле и его последователях: «Ach Gott, если б Вы были мальчик, какой бы Вы могли быть профессор философии».³

В 19 лет Ольга Киреева вышла замуж за Ивана Петровича Новикова, полковника Генерального штаба, вскоре произведенного в генералы и назначенного состоять при великом князе Николае Николаевиче. Едва ли это был брак по любви: Иван Петрович был на двадцать лет старше своей юной жены, и большую часть времени супруги жили раздельно. Однако брак принес Ольге Алексеевне ту степень свободы, которая была недоступна в это время незамужней женщине, а родственные связи мужа немало поспособствовали ее карьере: положение ее родственника, Евгения Ивановича Новикова, русского посла в Вене, открывало для нее двери политических салонов Европы. Но вначале был Петербург: год спустя после рождения своего единственного сына Александра (29 апреля 1861 г.) Ольга Алексеевна с наслаждением погружается в светскую жизнь столицы. «Трудно даже сказать, — писал У. Стэд, — что больше всего ее интересовало: музыка, художественные, религиозные, политические или литературные вопросы».⁴

В петербургском свете царила в

это время великая княгиня Елена Павловна, и Ольга Новикова была желанной гостьей в ее кругу. Участие в салонах великой княгини принесло юной светской даме большую пользу: она не только приобрела «простоту, образованность и ловкость», которые позволили ей впоследствии создать свой, пользовавшийся большой популярностью, са-

нофилов — И.Аксаков, Д.Самарин и другие оказали определяющее влияние на формирование ее политических взглядов.

В начале 60-х гг. Ольга Новикова отнюдь не была «англофилом»: «она питала к Англии враждебное чувство, общее многим иностранцам, которые смотрят на ссылку Наполеона и на жестокость Гудсона Ло к своему



лон в Лондоне, но и завязала знакомство с самыми известными литераторами, музыкантами, художниками своего времени. Среди ее друзей и корреспондентов были А.Рубинштейн, Ф.Достоевский, И.Тургенев и др. Можно сказать, что она «коллекционировала» знаменитостей, что последним не слишком нравилось. Гончаров, один из ее корреспондентов 60-х гг., писал о Новиковой в письме к Тургеневу: ее «снедает суета — ...со всеми обо всем поговорить, со всеми переписываться — без внутреннего живого интереса — это своего рода моральное блудство».⁵

Увлечение Ольги Алексеевны русской культурной элитой было непродолжительно: с середины 60-х гг. ее все более и более привлекает политика. В салоне великой княгини Ольга Новикова познакомилась с двумя выдающимися политическими деятелями эпохи — А.М. Горчаковым и К.П. Победоносцевым. Если отношения с министром иностранных дел России не переросли в дружеские — в глазах Ольги Алексеевны светлейший князь был «недостаточно славянофил», и она никогда не одобряла внешнеполитический курс «велиководно канцлера», то К.П. Победоносцев на долгие годы стал ее другом. Однако более всего Ольге Алексеевне был близок круг московских славя-

узику, как на типичное английское вероломство, и которые составили себе понятие об английских нравах по остракизму лорда Байрона», — писал У.Стэд. Конечно, не только упомянутое Стэдом было причиной англофобии «русской патриотки» Ольги Новиковой: традиционное противостояние двух держав на Востоке, позиция, занятая британским правительством в «польском вопросе», крайне негативно настроенное по отношению к России общественное мнение Англии — все это способствовало неприязненному отношению к Англии и англичанам в русском обществе. Однако отношение Ольги Алексеевны к Британии не распространялось на ее представителей в России: одним из друзей и постоянных посетителей петербургского «салона» Новиковой был английский посол в России лорд Непир-Этрик. (Как, впрочем, и Халиль-Паша, турецкий посланник, несмотря на нетерпимое отношение Ольги Алексеевны к Османской империи).

В начале 60-х гг., в период политического кризиса, связанного с польским восстанием 1863 г., Ольга Новикова начала всерьез интересоваться международной политикой. Ее «крестным отцом» на этом поприще, по мнению У.Стэда, был лорд Непир-Этрик. Умудренный опытом дипломат, сторонник англо-русского

сближения, внушал своему юному другу мысль о необходимости постепенного формирования позитивного мнения о России в Англии: «Англичане все еще, в общем, против России, — писал он Новиковой. — Сочувствие их к Польше, Турции, Кавказу все еще налицо. Чтобы внушить Англии лучшие и более справедливые отношения к России, нужна большая осторожность и умеренность. Англичане должны быть приучены слышать хорошее о России постепенно».⁶ Во второй половине 60-х гг. точку зрения лорда Непир-Этрика разделяли и в России: мнение о том, что «великое согласие» с Англией более выгодно для России, нежели «великая война», было весьма распространено в придворных, части правительственных кругов, а также в русском общественном мнении, особенно в среде славянофилов. Сторонником русско-британского сближения был и М.Н. Катков, редактор «Московских ведомостей», обладавший большим политическим влиянием.⁷ «Разъяснять» русскую политику, способствовать формированию позитивного по отношению к России общественного мнения в Англии — в этом нашла свое призвание русская аристократка, славянофил и патриот Ольга Новикова.

Со второй половины 60-х гг. XIX в. Новикова проводит больше времени за границей, чем в России. В 1866 г. она заводит знакомство с первыми из череды замечательных государственных деятелей Англии, которые стали ее друзьями — графом Кларендоном и Чарльзом Виллерсом. В 1868 г. Ольга Алексеевна впервые приезжает в Англию. В это время она принимает активное участие в осуществлении экуменического проекта сближения русской православной и «высокой» англиканской церкви. Церковный союз, как полагали в России, мог бы стать одним из рычагов русско-английского сближения. Для создания подобного союза были основания: и в России, и в Англии опасались усиления католической церкви, которое могло последовать за решениями Вселенского собора 1869—1870 гг., принявшего догмат о непогрешимости папы римского.

Интерес Ольги Алексеевны к религиозным вопросам послужил поводом для ее сближения с англиканским духовенством и дружбе с Гладстоном, «которой вскоре суждено было принять более политический характер, чем духовный».⁸ Знакомство Новиковой и лидера британских либералов состоялось в 1873 г. Глад-

стону, который «мог бы, кажется, жить без хлеба, но умер бы, наверное, если б его лишить теологии»,⁹ автору шумевшей книги «Рим и Папа пред судом совести и истории», где он, подобно многим в России и в Европе, обвинял Ватикан в посягательстве на прерогативу светской власти, импонировала религиозность Новиковой и ее неприятие установок римско-католической церкви. По утверждению У.Стэда, «если бы Гладстон не принадлежал к высокой английской церкви, ее миссия была бы гораздо труднее».¹⁰

С начала 70-х гг. XIX в. Ольга Алексеевна проводит зимы в Лондоне. Ее салон в Кларидж Отель (Claridges Hotel) постепенно приобретал известность: в нем бывали политики и дипломаты, известные ученые и богословы, журналисты и писатели. В это время Ольга Алексеевна знакомится с Уильямом Стэдом, редактором «Северного эха» — одной из наиболее популярных и влиятельных английских газет, который стал близким другом и политическим союзником Новиковой. Впрочем, до середины 70-х гг. Ольга Алексеевна не оказывала какого-либо влияния на английскую политику. Хотя основной интерес ее и был сосредоточен, по свидетельству У.Стэда, на богословии и политике, круг ее знакомств в этот период весьма пестр: как писал ее друг, известный английский литератор и историк Кинглек, «путь к ее сердцу» был «засорен толпой астрономов, русских изобретателей, метафизиков, богословов, переводчиков, поэтов...»¹¹

Пик политической карьеры Ольги Новиковой пришелся на Балканский кризис второй половины 70-х гг. XIX в. Ольга Алексеевна, как и многие, видела историческую роль России на международной арене в защите интересов «славянских братьев». Разгоравшийся на Балканах конфликт, конечно, привлекал ее внимание. Неодовольствие Ольги Новиковой вызывала политика тори, направленная на защиту интересов Османской империи. Однако первоначально ее интерес носил, скорее, умозрительный характер. Отношение Ольги Алексеевны к происходящему на Балканах изменилось в один день: 6 июля 1876 г., в сражении сербов с турками при Зайчаре был убит ее брат, Николай Киреев, под именем Хаджи Гирея командовавший в сербской армии бригадой. Ольга Алексеевна, не знавшая об участии брата в военных действиях, была потрясена его смертью. Все дальнейшие ее действия, направленные на

борьбу с политикой тори, были во многом продиктованы желанием отомстить за смерть брата.

Смерть Николая Киреева взорвала ситуацию в России: развернулась активная публичная деятельность Славянских комитетов, в работе которых самое активное участие принимал Александр Киреев. На Балканы, на помощь «славянским братьям»,



отправились сотни русских добровольцев. Ольга Новикова видела свою миссию в формировании общественного мнения в Англии. В течение осени 1876 г. она рассылает письма всем своим многочисленным английским друзьям и знакомым, в которых лейтмотивом звучала фраза: «Не будь поддержки Англии турку, я не лишилась бы брата».¹² Она настойчиво повторяла, что причиной кровопролития на Балканах являлась английская политика покровительства Турции. Недоброжелатели Новиковой утверждали, что она спекулировала своим горем, стремясь найти поддержку русской политике на Востоке. Однако друзья откликнулись на ее призыв: в английской прессе, прежде всего — в газете «Northern Echo», издаваемой У.Стэдом, появляются многочисленные статьи, критически оценивающие политику кабинета тори. Свой вклад внес и Гладстон: в сентябре 1876 г. появилась его статья «Болгарские ужасы и Восточный вопрос», вызвавшая большой общественный резонанс. Ольга Новикова, используя свои связи, предоставляла английским друзьям секретные сведения, касающиеся политики русского правительства, которые анонимно публиковались в дружественной ей английской прессе.¹³ Во многих городах Англии проходили митинги с

требованиями изменения внешне-политического курса. Безусловно, деятельность Новиковой не была бы так успешна, если бы не резонанс, который получили в английской прессе так называемые «болгарские ужасы» — резня, учиненная турками в болгарском городе Батаке.

Консервативная печать обвиняла Новикову в шпионаже в пользу Рос-

сии, а Гладстона в том, что он поддался влиянию «русского шпиона». Влияние Ольги Новиковой на Гладстона пытались объяснить якобы существующей nepозволительной связью лидера британской либеральной оппозиции и «русской Лорелеи». Для сохранения реноме лидера либеральной оппозиции Гладстон и Новикова вынуждены были действовать очень осторожно, скрывая даже факт своей переписки. Но цель была достигнута: «группе Новиковой» удалось добиться смены кабинета, премьер-министром Англии стал Уильям Гладстон, Англия лишила поддержки Османскую империю, и во главе английского правительства встал сторонник англо-русского сближения.

После окончания Балканского кризиса, влияние Ольги Алексеевны на английскую политику пошло на спад. Однако она много печатается в английской прессе. Ее полемические статьи и письма 80-х — 90-х гг. XIX в. публикуются в «Pall Mall Gazette», «Times», «XIX Century», «Contemporary Review». В своих статьях Новикова стремилась донести до английской публики взгляды представителей русского «патриотического консерватизма» — И.Аксакова, М.Каткова, К.Победоносцева, сглаживая существующие между ними разногласия и адаптируя их идеи к пониманию западных читателей. «Вы делаете доб-

рое и патриотическое дело, — писал ей К.П.Победоносцев, — употребляя Ваш талант на защиту русской правды в Англии».¹⁴ Впрочем, обер-прокурор Синода был убежден в тщетности ее усилий: «Вы неустанно работаете на избранном Вами поле — дай Бог, чтобы глас Ваш не остался гласом вопиющего в пустыне. Увы! Их не образумишь, но Бог с ними!».¹⁵



Немало усилий приложила Ольга Новикова и для того, чтобы изменить негативное отношение к Англии в России: она «проповедовала» доверие к политике английских либералов, широкую известность получили ее заметки «Вести из Англии», печатавшиеся на страницах «Московских ведомостей» в конце 70-х — 80-х гг. XIX в. Ольга Алексеевна способствовала и завязавшейся переписке Победоносцева с Гладстоном, полагая, что неофициальные контакты двух государственных деятелей могут способствовать улучшению англо-русских отношений. Деятельность Новиковой встречала не только поддержку, но и противодействие в русских правительственных кругах: ее высказывания в прессе нередко вступали в противоречие с политикой Министерства иностранных дел, позицию которого Ольга Алексеевна жестко критиковала за «безыдейность». Ее выступления, касающиеся внутривосточной ситуации в России, также раздражали официальные власти: так, в России была запрещена к публикации одна из наиболее известных ее работ — «Россия и Англия», наделавшая в ту пору много шума в Европе. Книга не была издана из-за главы о Земском собрании — законосовещательном учреждении, в котором должна была воплотиться мечта славянофилов об идеаль-

ном политическом строе. Вызывало раздражение власти и то, что Новикова настаивала на разнице между официальной Россией и неофициальной, Россией Петербурга и Россией Москвы.

Новикова отстаивала свои политические взгляды во враждебной атмосфере западных демократий, вступая в непрерывную полемику не

только с английскими журналистами, но и с русскими политическими эмигрантами. Поняты интерес Ольги Алексеевны к личности Л.А.Тихомирова, бывшего революционера, одного из лидеров «Народной воли», который отказался от своих убеждений и стал ярым монархистом. Их заочное знакомство состоялось в октябре 1888 г., когда Лев Александрович послал Новиковой свою брошюру «Почему я перестал быть революционером?». Между ними завязалась переписка: «прелюбопытная личность» — так охарактеризовал Тихомиров своего корреспондента. Вскоре состоялось их личное знакомство. Ольга Алексеевна и ее брат, Александр Алексеевич, оказывали Льву Александровичу после его возвращения в Россию серьезную поддержку. Во многом благодаря их протекции, с Тихомирова был снят полицейский надзор, публиковались его произведения. Тихомиров стал близким другом Александра Киреева и Ольги Новиковой, которая была крестной матерью сына Тихомирова, Александра. Их поддержка много значила для Льва Александровича в то время, когда его преследовала «ненависть радикалов, ненависть либералов, недоброжелательное безразличие консерваторов» и «отсутствие работы».¹⁶ Активное сотрудничество Льва Александровича с газетой «Москов-

ские ведомости» пришлось на время, когда на ее редакционную политику большое влияние оказывал Александр Киреев. Политические взгляды Тихомирова после его «обращения» были очень близки Кирееву и Новиковой, импонировала им и религиозность Льва Александровича.

Политические катаклизмы, преследовавшие Россию в начале XX в. Ольга Новикова воспринимала как личную трагедию. Особое огорчение причинила ей дарованная России в 1905 г. «Конституция». А.С.Суворин, после встречи с Новиковой в июне 1907 г., записал в дневнике: «Совсем стала старухой, говорит, что целую зиму болна была Думою. Но распустили ее, и она чувствует себя лучше».¹⁷ Она обозначила свою политическую позицию участием в «Союзе русского народа» и «Русской монархической партии», однако едва ли можно говорить об ее активной деятельности в этих организациях. В 10-х гг. XX в. Ольга Алексеевна продолжала свою публицистическую деятельность, публикуя статьи, посвященные оценкам внешнеполитической ситуации, борьбе с пьянством. Однако это уже, скорее, инерция — сошли с политической сцены сторонники и противники Новиковой, ее деятельность уже не могла повлиять на политическую ситуацию, а мнение — заинтересовать политических деятелей. В 1910 г. умер ее брат — Александр Алексеевич Киреев, самый близкий ей человек, имевший на Ольгу Алексеевну огромное влияние.

В конце жизни много неприятностей доставлял Ольге Алексеевне ее сын Александр, поведение которого, по словам Л.А.Тихомирова, «было истинным мучением для матери».¹⁸ Человек замечательных и очень разносторонних способностей, обладавший острым умом и прекрасно образованный, Александр Новиков «разрушал все, к чему он прикасался».¹⁹ Его снадало стремление «облагодетельствовать» крестьян: в доставшемся по наследству от отца имении Новоалександровка Новиков построил храм, несколько школ для крестьян, учительскую семинарию. Во время голода 1891 г. имение стало «крупным центром кормления голодающих и рассылки пищи крестьянам».²⁰ На своих благотворительных начинаниях Александр Иванович разорился сам и разорил мать, которая отдала ему свое имение. Во время революции 1905—1907 гг. Новиков занялся активной политической деятельностью, был привлечен к суду и приговорен к тюремному заключе-

нию за свои публичные антиправительственные выступления на митингах и издание брошюры «Враги народа», к которым он относил дворянство, духовенство, полицию, богачей. Только старания дяди и матери, которые «выхлопотали» высочайшее помилование, спасли Александра Новикова от заключения. В 1913 г. единственный сын Ольги Алексеевны умер. Не осталось в живых ни одного близкого ей человека.

Судьба этой женщины была не только неординарна, но и весьма трагична: она пережила всех родных и близких людей: сына, братьев, мужа и крах империи, служению интересам которой она посвятила свою жизнь. Умерла Ольга Алексеевна Новикова 21 апреля 1925 г. в Лондоне.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стэд У. Депутат от России. Воспоминания и переписка Ольги Алексеевны Новиковой. СПб., 1909. С. 2.

² Там же. С. 3.

³ Там же. С. 7.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Цит. по: Дмитриев В.Д., Майорова О.Е. Новикова О.А. // Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. Т. 4. М., 1999.

⁶ Цит. по: Стэд У. Депутат от России. С. 46.

⁷ Baylen J. Madame Olga Novikov, Propagandist // American Slavic and European Review. 1951. № 10. P. 255—256.

⁸ Там же. С. 86.

⁹ Там же. С. 117.

¹⁰ Там же. С. 94.

¹¹ Стэд У. Депутат от России. С. 112.

¹² Там же. С. 146.

¹³ Baylen J. Madame Olga Novikov, P. 261—262.

¹⁴ Цит. по: Дмитриев В.Д., Майорова О.Е. Новикова О.А.

¹⁵ К.П. Победоносцев — О.А. Новиковой.

¹⁶ Воспоминания Льва Тихомирова. М.—Л., 1927. С. 357.

¹⁷ Дневник А.С. Суворина. М., 2000. С. 502.

¹⁸ Тихомиров Л.А. Последний из могикан. А.А. Киреев // Тихомиров Л.А. Тени прошлого. Воспоминания. М., 2000. С. 665.

¹⁹ Тихомиров Л.А. А.И. Новиков // Там же. С. 672.

²⁰ Там же. С. 676.

В статье использованы рисунки художников — Лука Файлдза и Чарльза Эдмонда Брока.

Ольга Новикова

Призрак нигилизма

Из воспоминаний*

Время от времени британские газеты любили поговорить про нигилизм (русский. — *прим. пер.*). Писали о нем пространно, весьма сочувственно и очень поверхностно. Если бы издатели, чьи газеты публикуют подобные «просветительские» статьи, представили себе на минуту такие же статьи, но о «шинфейнизме» в русских газетах, возможно они поняли бы, что чувствует русский, читающий их статьи о «нигилизме» («шинфейн» — революционная ирландская партия, практиковавшая терроризм в Британии. — *прим. пер.*). Англичанами, кажется, владеет какой-то возбужденно-болезненный интерес к российским внутренним делам. Приведу пример. Случай вроде бы ничтожный, но подобные случаи в то время меня и других русских приводили в сильное раздражение. Была такая газета «Свободная Россия» (Free Russia). Время от времени она попадала мне в руки. Эта газета, печатный орган английского Общества «В поддержку русской свободы», задалась поистине восхитительной целью — «уничтожить русское правительство». В сущности, она защищала дело «нигилистов». Думаю, издавать ее начали с осени 1893 г. Я быстро раскусила газету и, получив очередной номер, не раздумывая отправляла его в мусорную корзину. Но однажды мне попался на глаза ее титульный лист, где я увидела имена людей, входивших в Комитет «Друзей русской свободы». К моему изумлению, я обнаружила в этом списке имена членов парламента: достопочтенных Артура Акленда и Дж. Дж. Шоу-Лефевра (впоследствии лорда Эверсли), а также мистера Томаса Берта. Первые два были министрами в кабинете Гладстона.

Случилось так, что именно в этот день на приеме у леди Спенсер я встретила самого Гладстона. Боюсь, мое возмущение их поведением было слишком пылким. Он выслушал меня с недоверием и попросил прислать доказательства. Я пообещала, но, увы! Корзина для бумаг оказа-

лась пустой, газету выбросили. Было это на следующее утро. Что оставалось делать? День был унылым и туманным. Я терпеть не могу лондонские туманы, но должна же я была убедить мистера Гладстона. Поэтому я отправилась в Сити, заметив про себя, что надо быть либо сумасшедшим, либо пламенным патриотом, чтобы ехать в Сити в туманный день. В это тягостное утро — что стало моим единственным утешением, — я удостоверилась в том, что «Свободная Россия» выходит чрезвычайно малым тиражом. Мне понадобилось целых два часа, чтобы найти один-единственный экземпляр. Я торжествовала. Вернувшись домой, я написала мистеру Гладстону и получила ответ, содержавший решительное неодобрение. Вот что писал мистер Гладстон:

«Полагаю, что в нашей стране сотрудник министерства не может быть членом иностранного политического общества. Пусть он не лезет в чужие дела, а занимается своими — тут у нас тоже хлопот хватает».

Я живо представила себе неодобрительный взгляд мистера Гладстона и его суровый голос в тот момент, когда он беседовал со своими сотрудниками.

Боже мой, если бы только англичане могли воздержаться и не расходовать свое неисчерпаемое сочувствие на нигилистов и людей, чья единственная цель — разрушение и то, что немцы называют «устрашением»!

Как-то раз я отметила и убеждена в этом до сих пор: единственное, что англичане знают о русских, это то, что русские додумались пить чай с лимоном. Ну что ж, некоторые англичане додумываются до того, что «панславизм и нигилизм — родные братья». При этом ссылаются на самые авторитетные источники. Что если бы какому-нибудь британскому «империалисту» авторитетно сообщили бы, что «шинфейнист» — его ближайший союзник. Он был бы изумлен и счел бы это клеветой. И с полным основанием.

*Novikova Olga. Russian memories. London, 1917.

* * *

В чем суть панславизма? Религия, самодержавие и патриотизм. Для нас эти три начала едины и неразделимы. В них — суть наших убеждений, нашего образа жизни. В сущности, мы — полная противоположность нигилистам, которые не приемлют идею Бога, проклиная самодержавие и презирают все национальное! Эти две противоположности враждебны по природе. Между ними не может быть компромисса. Русский народ питает отвращение к нигилистам, и они это прекрасно знают.

Мне известен случай, когда какой-то судья предложил — в качестве варианта — отдать нигилиста на самосуд, так узник пал на колени, умоляя, чтобы его судили по существующим российским законам. Все истинно русские люди, преданные своей стране и своей церкви, *особенно* преданы нынешнему императору. Они верят ему, любят его, ценят его благородные качества: великодушные, величайшую доброту и жертвенность. Кто оскорбляет его, оскорбляет всю Россию.

Преданность Николаю II на самом деле не требует от панславистов никаких усилий. Существует мнение, что ряды нигилистов пополняются за счет безземельных крестьян. Это не так. Нигилисты давно уже примирились с тем, что крестьяне не разделяют их дьявольских убеждений. Если им и удалось привлечь на свою сторону кого-то из крестьян — слава Богу, таковых очень мало! — эти «новообращенные» оставили свой плуг ради общественных школ, где их развратили подобием науки. Есть фатальная тенденция, о которой следует сожалеть и необходимо осудить во всех государственных институтах. В России да и в других странах есть теперь прискорбное поветрие. Совсем молодые люди, можно сказать, дети, получили право разглагольствовать о политике вместо того, чтобы учить грамматику или географию! В таких условиях заблуждения и ложные доктрины неизбежны. Любой злонамеренный учитель может легко завладеть умами молодых и вертеть ими как захочет.

* * *

Люди получают ложную информацию о тяготах регулярной военной службы, на которую ежегодно, в условиях мирного времени, призывается около 830 000 человек,

что намного меньше того, что необходимо для армии.

Россия никогда не стремилась к войне. В сущности, она воевала меньше, чем соседние государства. Со времен Крымской войны 1855 г. и до 1877 г. она участвовала только в одной серьезной войне с европейской державой. В тот же период Франция воевала дважды — в 1859 г. с



Первая покупка для картинной галереи.
Художник Чарльз Кинг.

Австрией и в 1870 г. с Германией. Пруссия тоже дважды — в 1866 г. с Австрией и в 1870 г. с Францией; и Австрия дважды — в 1859 г. с Францией и в 1866 г. с Германией. Таким образом, вряд ли есть основания жалеть русских солдат больше, чем солдат других стран. Конечно, каждый солдат рискует жизнью. Но это, тем не менее, касается не только моих соотечественников. Все великие европейские державы, включая Великобританию, были вынуждены в чрезвычайных ситуациях жертвовать своими идеалами.

Считается, что авторитарные правительства провоцируют революцию, а после не могут ее подавить. Так ли это на самом деле? Неужели уроки сорок восьмого и сорок девятого годов так ничему и не научили Францию, Германию, Австрию и Италию! Заговоры и политические убийства имеют место при любой форме правления. На жизнь Луи Филиппа, которого можно считать олицетворением конституционной монархии, за восемнадцать лет его правле-

ния покушались восемнадцать раз. На императора Луи Наполеона — раз десять. И даже президент Соединенных Штатов от этого не застрахован. Убийства Линкольна и Маккинли говорят сами за себя.

* * *

Старая английская пословица гласит: «Пусть вор ловит вора». Я скажу так: «Пусть бывший нигилист расскажет вам о том, что такое нигилизм». В 1888 г. господин Лев Тихомиров, способный автор и прекрасно образованный человек, который какое-то время был нигилистом, в памфлете «Почему я не стал революционером» публично отрекся от былых убеждений. В то время я еще не знала господина Тихомирова лично, но именно тогда мы и подружились.

Окончив Керчинскую гимназию с золотой медалью, он поступил в русский университет, где по недомыслию занялся пропагандистской деятельностью и принял участие в студенческих волнениях. За эти безрассудства он заплатил четырьмя годами тюрьмы. В те годы его увлекла идея революционного развития России как единственно возможного пути.

Первое издание его книги «La Russie Politique et Sociale» принадлежит к тому достойному сожаления периоду его деятельности. Однако успех, который принесла ему эта ошибочная книга, не помешал автору начать движение в противоположном и более достойном направлении, в результате чего и появился памфлет «Почему я не стал революционером». Восхищает безграничная откровенность этой книги. Требуется немалое нравственное мужество, чтобы так прямо излагать свои мысли, в особенности, сознавая, что ты оторван от дружески настроенных людей и окружен теми, кто охотно объяснит твоё решение самими подлыми и презренными мотивами. И все же Лев Тихомиров не боялся риска.

Правдивость и искренность Тихомирова делают его рассказ особенно привлекательным. Он не впадает в мелодраматизм, не стремится к театральным эффектам, но заставляет читателя сочувствовать ему, едва ли не разделять его печаль. Предоставим слово ему самому. «Размышляя о последних событиях, я написал в моем дневнике в марте 1886 г.: «Да, теперь я, несомненно, убежден в том, что революционной России — если говорить о серьезной и разумной

партии, — не существует. Пока что существуют революционеры и они шумят. Но это не шторм, а так, рябь на поверхности моря. С прошлого года мне стало совершенно очевидным, что теперь все наши надежды должны быть связаны с Россией, с русским народом. Что же касается наших революционеров, едва ли от них можно что-либо ожидать. Я пришел к заключению: мне абсолютно необходимо устроить свою жизнь так, чтобы служить России в согласии с моими личными убеждениями, не принадлежа ни к одной из партий. Слишком хорошо я понимаю теперь, что партия нигилистов способна лишь нанести России ущерб. Здравый смысл и воля могут дремать, но, если они пробудились, я должен им повиноваться. Если бы мои бывшие друзья могли восстать из могил и снова вернуться к жизни, мне не пришлось бы уговаривать их следовать за мной, и тогда, один или с ними, я пошел бы по пути, который представляется мне верным⁴⁸. К чести Тихомирова он не был тем образцовым нигилистом, чьим кредо является презрение к таким «устаревшим понятиям», как «патриотизм».

В статье, написанной господином Тихомировым для революционного журнала «Народная воля», он писал: «Россия живет обычной жизнью, а революционная партия находится на грани краха — этот факт можно объяснить только ошибками в программе нашей партии». И еще: «Если стране рекомендован терроризм, то жизнеспособность такой страны вызывает большие сомнения». Товарищи господина Тихомирова, другие издатели газеты, были ошеломлены его рассуждениями и наотрез отказались публиковать их. Вот так в кругах нигилистов соблюдалась свобода слова, о которой они якобы так пеклись.

Господин Тихомиров впал в ересь, и она стала началом его спасения. Лучшие стороны его личности стремительно развивались. Вскоре он понял: чем меньше страна в целом стремится к революции, тем чаще революционеры склонны прибегать к террору. Таким образом, к террору начинают прибегать по самым ничтожным поводам, что является очевидным парадоксом криминалистики. Далее господин Тихомиров говорит: «Я не предал моей идеи социальной справедливости, но теперь она приняла более ясную, более гармоничную форму. Мятежи, вос-

стания, разрушение суть болезненные последствия социального кризиса, пришедшего в Европу. Такие вещи непросто перенести на русскую почву. В России этот недуг пока еще не пустил корни; никакие революционные движения, сколь бы разрушительными они ни были, не смогут сбить Россию с пути ее исторического развития».

«Политические убийства (говорит он) производили впечатление на русское правительство, пока оно верило, что имеет дело с мощной опасной силой. Когда же оно осознало, как ничтожно мала горстка людей, прибегавших к убийству лишь в силу собственной слабости и неспособности предпринять что-либо масштабное, — с этого момента русское правительство не выказывает и тени беспокойства. Оно опирается на сильную систему и уверенно ею руководит. Конечно, жизнь императора и его сановников отравлена постоянным ожиданием опасности, но, несмотря на это, правительство никогда не пойдет на уступки терроризму».

Подробно рассказав о важнейших обязанностях подрастающего поколения, честно призвав их выработать характер и принципы, упорно учиться, избегать влияний политических шарлатанов, которые попросту используют их неосведомленность, господин Тихомиров говорит о том, что «Россия обладает великим прошлым, но еще более великим будущим». В то же время, он видит и проблемы, в частности, слабую сопротивляемость нашего юношества вредным веяниям. Недосток собственных мыслей побуждает их брать на вооружение каждый новый политический афоризм, каким бы абсурдным он ни был. «Мы, русские, склонны безгранично доверять любой новой теории, любой гипотезе, какой бы поверхностной, глупой она ни была. Так называемая “интеллигенция” сильно уступает в здравом смысле и практических вопросах простому русскому крестьянину, которому знакомы несколько понятий, несколько фактов, но его умственные способности и здравомыслие не испорчены». К сожалению, это, действительно, правда. Многие критикуют русскую цензуру. Она, конечно, не без греха. Но в этих условиях можно понять, зачем она, в сущности, нужна.

Считается очевидным, что человеческая личность не может куль-

турно развиваться, пока в России господствует самодержавие. Тихомиров возражает против этого странного убеждения: «...ни одна форма правления не может препятствовать умственному развитию человека, если он на самом деле стремится овладеть культурой. Обратимся к истории. Разве Петр Первый и Великая Екатерина не были самодержцами? Разве нынешние социальные идеи возникли не в царствование императора Николая? Найдется ли в мире республика, пережившая великие реформы, подобные реформам Александра II? Российское самодержавие — продукт нашей истории, который не может и не должен быть упразднен, коль скоро десятки миллионов людей этого не желают. Я считаю несправедливой, неумной, бесполезной и наглой попытку противостоять чаяниям великого народа. Каждый русский человек, выступающий за реформы, должен проводить их под эгидой самодержавия. Разве самодержавие помешало Пушкину, Гоголю, Толстому, etc., etc. достичь величайших высот в литературе?»

Снова и снова господин Тихомиров говорит о том, что необходимо добросовестно учиться и разумно мыслить. В примечании он продолжает свою мысль. Настаивая на том, что «полукультурность» является пороком, Тихомиров поясняет: «Я имею в виду не недостаток знаний, — крестьянин знает еще меньше, — но роковую склонность бездумно усваивать, принимать на веру все, что говорят другие. Меня удручает недостаточная умственная дисциплина».

Перевод Анны Даниловой

Русский консерватор на Западе

Александр КУСТАРЕВ

Воспоминания Ольги Новиковой обманывают наши ожидания. Ее богатый светский и политический опыт, казалось бы, обещает так много интересного. Но на самом деле ее мемуары довольно бедны содержательно. Тем не менее, это все-таки документ, след времени. И если она сама, похоже, не была достаточно наблюдательна в молодости или потеряла память в старости, нам не остается ничего другого, как попытаться извлечь некоторый эффект из самой заурядности ее мемуаров. В конце концов большинство мемуаров заурядны, но их ценность, с точки зрения истории культуры, определяется не сенсационностью содержащихся в них фактов, а некоторыми стандартными тривиальностями. Это — как черепки.

Следует иметь в виду, что Новикова в своих воспоминаниях ориентировалась на английский контекст. И вообще, это даже не столько мемуары, сколько полемическая публицистика. Всю жизнь Новикова объясняла англичанам, как нереалистичны их представления о России. Этим она занята и в своих воспоминаниях.

Конечно, представления Новиковой о русском государстве и обществе не отличаются ни глубиной, ни оригинальностью. Она была воспитана в духе сословного консерватизма — традиционализма — охранительства и на все смотрела глазами народолюбивой барыни, просвещенной патронессы собственного народа. Но ходячие английские представления о России в то время настолько плоски и полны предрассудков, что даже Ольга Новикова с полным основанием могла считать, что ей есть чему англичан поучить. Она их все время и учила. И в контексте английских представлений о России ее высказывания обретали некоторую содержательность и значительность. Можно думать, между прочим, что именно безответственный идиотизм английских представлений о России давал ей такую хорошую фору, что она потеряла умственную бдительность и сама умственно не развивалась. Это вообще

очень характерно для русских, оказавшихся за границей. Особенно для тех, кто попал на Запад уже с привычными консервативными взглядами. Русские же либералы очень часто умственно перестраивались и всегда в консервативную сторону. Даже если они склонялись к «социализму» как, например, Герцен. А многие становились и традиционалистами, как, например, Лев Тихомиров, о котором, кстати, с таким энтузиазмом пишет в своих мемуарах О.Новикова. Учить Запад, конечно, гораздо легче, чем учиться у него. Но покровительственная позиция Новиковой в отношении западной прессы сама по себе имела основания, и это, может быть, главный урок, который мы можем извлечь из ее мемуарной публицистики.

Новикова проницательно заметила, что интерес английской прессы к России не выходил за пределы удивленного любопытства. Прессе удобно было муссировать и утрировать своеобразие русской жизни и она совершенно не проявляла подлинной любознательности и не пыталась понять логику русской жизни изнутри. Западная общественность также всегда грешила «двойной меркой» в отношении России, не желая замечать в своем глазу бревен, ничуть не меньших, чем в русском. Английская общественность считала себя вправе не только смотреть на Россию и русских сверху вниз, но и бороться за перемену русских порядков, плохо, на самом деле, понимая, во имя каких целей. И, наконец, в Англии считалось, что от России исходит постоянная угроза.

Борясь со всеми этими предвзятыми мнениями, О.Новикова впадала, пожалуй, в некоторые другие крайности. Она рисовала англичанам довольно розовую картину российской жизни. В ее изображении Россия выглядит как бесконфликтное общество, где трогательному единству царя и народа грозит только подрывная пропаганда злокозненной «интеллигенции». Саму эту интеллигенцию она изображала как легко возбудимую и подвержен-

ную политической моде среде. Для этого были основания, и тут она не была одинока. Лев Тихомиров критиковал своих собратьев за это. Интеллигенция подтвердила справедливость этой критики в начале XX века, ударившись по стопам того же Тихомирова в безудержное ренегатство. Однако это произошло несколько позже того времени, к которому относится приводимый нами выше фрагмент из мемуаров О.Новиковой.

С другой стороны, вскоре стало ясно, что русское крестьянство отнюдь не было таким уж патриархальным и лояльным к государю, как до самого последнего времени почему-то думали идеалисты славянофильского толка, вроде О.А.Новиковой. Но ведь в Англии не знали и не понимали и этого. Так что диалог О.Новиковой с «англичанами» был вполне осмыслен. Жаль, что полемика велась на таком низком уровне с обеих сторон. Настоящему культурному сближению это не способствовало. Скорее консервировало взаимное непонимание. Это непонимание усилилось в советское время, и вряд ли мы можем сказать, что теперь ситуация изменилась.

Диалог глухих: Уильям Томас Стэд в России — сентябрь 1905 года

Александр КУСТАРЕВ

Уильям Томас Стэд (1849—1912) был заметной фигурой в английской журналистике и политической жизни на рубеже двух веков. Карьера его началась очень рано. Всего 22-х лет от роду (1871) он стал редактором провинциальной газеты Northern Echo, которую он сумел сделать влиятельной, а 10 лет спустя он уже редактировал в Лондоне Pall Mall Gazette — лондонскую «вечерку», существующую и ныне как Evening Standard. Еще 10 лет спустя он создал ежемесячник Review of Reviews. Это была уникальная инициатива высококачественной журналистики.

У.Т.Стэд — один из отцов современной журналистики. Но он был еще и политический активист с очень сильным моралистическим оттенком. По убеждениям он был радикальным либералом и, как мы сказали бы теперь, борцом за «права человека». Стэд также исповедовал гуманистический пацифизм, являлся увлеченным прогрессистом. Ему был свойственен специфический англосаксонский «либерал-империализм», поскольку он видел в Англии и Америке «паровоз» мирового прогресса. При таких убеждениях в комбинации со скромным происхождением Стэд не мог заниматься парламентской политикой в Англии того времени. Журналистика для него была ареной, где он реализовал свой политический темперамент. Он не скрывал того, что видит в прессе инструмент правления, во всяком случае, политического влияния. Политологии тогда не было, но если реконструировать ее предысторию, то У.Т.Стэда необходимо назвать среди тех, кто закладывал ее основы.

Стэд возглавил несколько важных морально-политических кампаний еще в XIX веке. В 1876 г. он привлек внимание к турецким зверствам на Балканах. Тогда же он стал на сторону ирландской автономии (гомруль). В 80-е годы Стэд сражался против торговли женщинами. Чтобы доказать, что такая торговля существует, он пошел на провокацию: купил девочку, пошел за это под суд и в тюрьму. Этот эпизод, пожалуй, наиболее характерен для

морального активизма и профессиональной одержимости Стэда. Еще позднее Стэд оказывается горячим противником англо-бурской войны, а затем становится одним из первых активных «борцов за мир».

Обеспокоенный возрастающим напряжением в Европе, Стэд пытался наладить взаимопонимание между английской и немецкой общественностью, между Англией и Россией, занимаясь, как сказали бы теперь, «народной дипломатией». Смерть застает его в разгар этой деятельности. Всегда норовивший быть в центре событий и всеобщего внимания, Стэд оказался на борту «Титаника» во время того рокового рейса в 1912 году и погиб вместе с ним.

Был Стэд замешан и в российские дела. Все началось с того, что еще подростком он попал на службу к российскому консулу (в Ньюкасле). Затем свел близкое знакомство с Ольгой Алексеевной Новиковой (урожденной Киреевой), державшей влиятельный салон в Лондоне. Новикова была настойчивым проводником панславистского дела в Европе и увлекла своим патетическим русофильством совсем еще молодого Стэда.

Во время Балканского кризиса 1876 года, о чем мы уже упомянули, Стэд был среди тех, кто старался привлечь внимание к турецким зверствам в Сербии. Дизраэли проводил антирусскую политику на Балканах. Его соперник, лидер либералов Гладстон, сменил эту ориентацию, что произошло, не в последнюю очередь, благодаря уговорам Ольги Новиковой и шумной кампании в прессе, оркестрованной Стэдом.

Затем Стэд удостоился аудиенции у Александра III (1888 г.) и взял у него интервью. Позднее помогал Николаю II в организации Гаагской конференции (1899 г.). В ходе подготовки к ней он написал Николаю 10 писем и с тех пор видел себя таким конфидентом императора. Почти тогда же Стэд затеял оживленную дискуссию с Плеве по поводу финляндской автономии. Его письмо к Плеве было перепечатано по всей Европе, кроме России. И, наконец,

Стэд оказался в самом центре российской политики в сентябре 1905 г.

Это было время общественного возбуждения, острых политических дискуссий и спазматических законодательных инициатив, радикально изменивших конституционное устройство русского общества. Шестого августа был опубликован Манифест, учреждавший государственную Думу. Был предложен и избирательный проект, так называемый «булыгинский». Проект не предусматривал всеобщего избирательного права, на чем так настаивали либералы из земских кругов. Также еще не был провозглашен Habeas Corpus, и не были гарантированы основные гражданские права — собраний, объединений, печати. Просвещенную российскую публику он не удовлетворил. Особенно критически были настроены леволиберальные, по преимуществу, интеллигентские круги.

Но Стэд уже в сентябре был полон энтузиазма. Он сравнивал Манифест 6 августа со знаменитой английской Хартией вольностей (Magna Carta). Это, по выражению Стэда, был проект в области экспериментальной политики. Он считал этот проект большой исторической новинкой. Здесь, в Петербурге, писал Стэд, в муках рождается новое Государство, и его грядущая слава затмит Империю, которой оно наследует.

Визит Стэда оказался одним из центральных событий светской жизни осенью 1905 года. Дюжина газет и еженедельников помещали сообщения о его встречах с влиятельными государственными фигурами (включая самого Николая II), его выступления в разных собраниях перед представителями общественности, его собственные статьи и статьи о нем видных политических журналистов. Стэд включился в местную политическую жизнь как пропагандист определенных взглядов на политическое устройство России и, согласно упорным слухам, которым он сам давал пищу, выступал в роли посредника между монархией и либералами. Вот как об этом писала

газета «Слово»: «Мистеру Стэду наши газеты отводят не меньше места, чем Государственной Думе или университетскому вопросу. Печать разделилась на партии — одни за Стэда, другие против. Почтенный английский публицист перепутал все направления. Князь Мещерский его ругает, г-н Грингмут хвалит, “Сын отечества” оказался в одном лагере

зрительные после столь многих разочарований, расположены были оказать очень недружелюбный прием тому, что казалось им началом нового режима свободы и прогресса. И я услышал с еще большей тревогой и горем, что по истечении всего нескольких дней после провозглашения Думы либеральные вожаки, принявшие Думу как первый шаг к

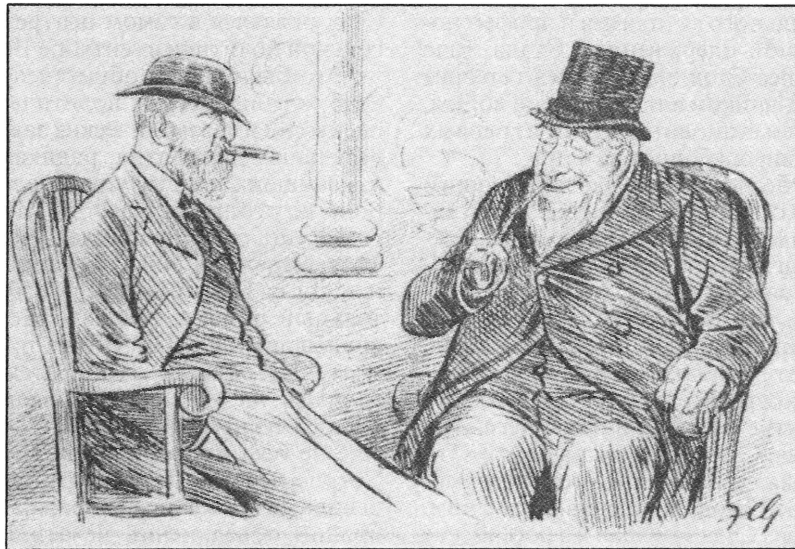
учреждением Думы предстоят и другие политические реформы.

Центральными эпизодами пребывания Стэда в Петербурге и Москве были его встреча с Николаем II, визит к генералу Трепову и выступление на съезде земских и городских лидеров в Москве.

О чем Стэд говорил с Николаем, в русских газетах не сообщалось. В записях Николая об этом говорится буквально двумя словами: «После чая принял старого знакомого У.Стэда». На самом деле это была весьма продолжительная беседа. Сам Стэд утверждал, что всячески уговаривал Николая даровать России гражданские свободы и конституцию. Стэд также рассказывал англичанам, что Николай отнесся доброжелательно к его намерению разъяснять русской общественности английскую систему управления. Но ему сказали, что поощрение царя ничего не стоит без разрешения администрации, и Стэд отправился к «всесильному» Трепову. Генерал Д.Ф.Трепов был в тот момент товарищем министра внутренних дел и шефом полиции.

Как раз в это время либеральный лагерь был крайне возбужден арестом Милюкова. Общественность негодовала, и тут на сцене как «бог из машины» появляется Стэд и заявляет, что Трепов лично пообещал ему — Стэду — освободить Милюкова. Стэд также рассказал, что Трепов разъяснил ему основы своей политической стратегии. По мнению Стэда, Трепов искренне хотел реформировать российское общество и гарантировать все гражданские свободы. Общество лишь должно проявить терпение, и, в конце концов, оно получит все, чего требует. Трепов, по словам Стэда, ничуть не возражал против его планов изложить английскую точку зрения перед русскими слушателями и даже приказал бы местным властям оказать Стэду всякое содействие. Я, — продолжает Стэд, — ответил на это, что с радостью воспользовался бы этим позволением, но только если профессор Милюков будет освобожден или представлен на суд присяжных.

Большое выступление Стэда в газете «Слово» кончается эффектной и драматической припиской: «11 сентября в 6 часов 15 минут вечера генерал Трепов послал мне сказать, что профессор Милюков освобожден. Это сообщение снимает тяжелый гнет с моего сердца. Я принимаю его как свидетельство о том, что Дума будет свободно избрана и что правительство искренно намеревается обратиться спиной к старым



с “Гражданином“, а “Новости“ берут на себя защиту “доброе странного малога“. Словом, ничего понять невозможно».

Почему такой шум и неразбериха? Вообще, чего ради Стэд явился в Россию? Чего он добивался? Был ли он, как он сам настаивал, борцом за эмансипацию и «англификацию» России и ее политической системы? Или он просто был гиперактивный невротик? Был ли он игрушкой в руках циничных манипуляторов из верхних эшелонов российского административного истеблишмента? Или он сам напросился выполнять поручение политических сил, близких ко Двору? Несколько журналистов и видных политиков (Кузьмин-Караваев или Амфитеатров, например) открыто обвиняли его в том, что он помогает силам политической реакции затормозить процесс либерализации в России. Российские газеты, ссылаясь на английские, сообщали, что у Стэда была миссия помочь власти провести в жизнь булыгинский проект избирательного закона. Лидер российских либералов Милюков назвал Стэда «парламентер официальных русских сфер».

Сам Стэд говорил о своих намерениях так: «Я увидел, к моему сожалению и изумлению, что многие русские либералы, боязливые и подо-

лучшему будущему, были произвольно арестованы полицией во время общественного собрания в частном доме и брошены в тюрьму без суда. Я сейчас же почувствовал, что где-то было жестокое недоразумение, которое, не будучи удалено, могло бы причинить непоправимый вред новорожденной надежде на русскую свободу... Таким образом, мне пришло на мысль — мысль эта, может быть, самонадеянна, но она вызвана искренней преданностью делу гуманности, что я, несмотря на мое иностранное происхождение и неспособность говорить по-русски, мог бы послужить скромным средством удаления этого недоразумения».

Властям Стэд напоминал, что нелепо призывать нацию к избранию Думы и в то же самое время упорствовать в старой системе произвольных арестов, рассеивания собраний, запрещения газет и т.п. Выборы в Думу и сама Дума были немислимы, по его английскому разумению, без четырех свобод: свободы общественных собраний, съездов, печати и свободы от произвольного ареста.

Что касается «свобод», Стэд рассчитывал, что будет услышан властями. А либералов он рассчитывал убедить, что они должны быть более сговорчивы и терпеливы, а также больше доверять властям. У него сложилось впечатление, что вслед за

произвольным незаконным способом, на которые оно так долго опиралось». И так, Стэд не просто приписал освобождение Милюкова своему ходатайству, но и принял это за свидетельство либеральных намерений правительства.

Не вполне ясно, что произошло во время встречи Стэда с Треповым. Трепов отрицал, что Милюков был освобожден по требованию Стэда. По словам Трепова, Милюков был освобожден тогда, когда это оказалось возможным, в соответствии с законной процедурой. Никакие ходатайства повлиять на ход этой процедуры, дескать, не могли. В России есть законы, и, хотя они и отличаются от английских, это все же законы, которые даже он, сам всесильный Трепов, нарушать не может.

Сам Милюков тоже отрицал, что Стэд играл какую-то роль в его освобождении. Он, дескать, отсидел даже на неделю больше, а некоторых его товарищей и вовсе освободили раньше...

Похоже, что Стэд в самом деле принял желаемое за действительное. Стэд сказал Трепову, что готов выступить перед российской аудиторией, если Милюков будет освобожден. Милюков вышел из заключения через несколько дней. Совпадение, но Стэд предпочел поверить, что это был результат его настойчивости.

Сложнее было дело с разрешением Стэду выступать перед русской аудиторией. Факт, что ему никто не препятствовал. Совершенно точно известно, что он выступал, по меньшей мере, дважды — в Москве и в Саратове. Не совсем ясно, как эта идея возникла. Просил ли Стэд предоставить ему такую возможность? Или сам Николай, а затем и Трепов предложили ему это? Но в любом случае и, скорее всего, эта идея возникла в разговорах Стэда с Николаем, а не до того.

Не вполне ясно и другое. Или власти, действительно, ждали (как думали либералы), что Стэд будет убеждать русских, какая хорошая у них власть. Или власти были готовы к тому, что Стэд (как и планировал он сам) будет пропагандировать и разъярять английскую либеральную систему. Или никто не ждал от его выступлений никаких последствий.

Реакционный «Гражданин» князя Мещерского считал такое разрешение попросту немыслимым. Но тут-то как раз и обнаружилось, насколько кругозор Мещерского был узок. По словам самого Трепова, он объяснил Стэду, что «никому не возбраняется устраивать на общих ос-

нованиях и с разрешения надлежащих властей какие угодно собрания, публичные лекции и так далее, если такие собрания не имеют противоправительственных целей». Выглядит как разрешение; двусмысленная формула, но все-таки формула разрешения.

Пребывавший в эйфории Стэд готовился читать лекции, но у российской общественности это не вызвало никакого восторга. Наоборот. Вот что писала газета «Русь» 15 сентября: «Если господин Стэд будет иметь право устраивать для русского общества митинги, в то время как оно само для себя эти митинги устраивать права до сих пор не имеет, то на митинги г. Стэда никто не пойдет, и г. Стэд, конечно, вполне напрасно будет устраивать эти митинги. Если же русское общество получит, наконец, возможность устраивать эти митинги для себя, то митинги г. Стэда окажутся и в этом случае не нужны... Россия управится со всеми своими делами сама собой...»

Появились грубые нападки на Стэда. «Новости и биржевая газета» поместила корреспонденцию из Лондона С.И. Раппопорта, объяснявшего русским читателям, что Стэд вовсе не тот, за кого они его принимают. Здесь, в Лондоне, писал Раппопорт, никто не принимает Стэда всерьез. Его репутация как радикального либерала давно в прошлом. Английская публика, по словам Раппопорта, устала от Стэда. Он всего лишь истерический сенсационалист, не знающий узды. Он патологически восторжен. За последние годы он успел выступить в роли восторженного почитателя германского императора. Сесила Родса, трансваальского лидера Крюгера, Бальфура. Стэд примкнул ко всеобщему увлечению спиритизмом и довел его до полного абсурда. Никто не принимает его всерьез; это клоун, деревенский сумасшедший. Он пытается сыграть в России роль Анахарсиса Клоотса и претендует, по его образцу, на своего рода *honneur de la seance*, но это попросту смешно.

У Стэда, конечно, было много врагов, как среди английских торн, так и среди радикалов, и они говорили про Стэда много чего и похлеще. Так что С.И. Раппопорту ничего не пришлось придумывать. Все нелепые замечания по поводу Стэда он почерпнул в английской прессе, но выдал нападки его врагов за общественное мнение, и это была подтасовка.

Появились фельетоны. Фельетонисты (среди них был и Амфитеат-

ров) сопоставляли Стэда со всей галереей комических ничтожеств из русского литературного бестиария — Хлестаков, Ноздрев, Репетилов, Расплюев, а также европейскими карикатурными персонажами — Джингль, Мюнхгаузен, Тартарен.

Лихие «клеветонщики» и даже серьезные оппоненты Стэда одновременно уверяли, что:

— власти не могли послушаться Стэда;

— что его обманули;

— что власти послушались именно Стэда, тогда как «своим» уступок не делают.

Их главная задача была в том, чтобы уязвить Стэда. Логика тут была без надобности.

Причина такой раздраженной реакции и неразборчивости в упреках, кажется, проста. Администрация, демонстративно презиравшая своих подданных, расшаркалась перед знаменитым иностранцем. Либеральные газеты были попросту этим оскорблены и ревновали англичанина, который, сознательно или нет, создал впечатление, что он может повлиять на власть и добиться для русских того, чего они, как им казалось, не могут добиться сами.

Вот как обиженно писал видный земский деятель и позднее парламентарий В.Д. Кузьмин-Караваев: «Мистер Стэд согласен, что русскому человеку дорога личная неприкосновенность, что ему нужна свобода мысли, слова, собраний. "Вы это и получите", утешает он. ...Приводятся рассказы, как любезно и внимательно принимали г. Стэда высокие особы, как предусмотрительно давались ему разные разрешения и исполнялись его просьбы. Так и слышится: "Вы все получите, потому что мне, Стэду, это обещано"».

Либеральная газета «Новости» обнаруживает еще один источник раздражения: «В каком государстве иностранец, ничем особенным себя не зарекомендовавший, может разъезжать по стране, освобождать заключенных, предоставлять свободу органам печати в том или другом вопросе, принимать участие в предвыборной агитации? <...> на нас в цивилизованном мире смотрят, как на какой-нибудь Китай или Турцию или даже Марокко».

Консервативный «Гражданин» артикулирует свое недовольство как упрек в хамстве: «Всякий здравомыслящий русский вправе был ожидать от г-на Стэда, что в качестве иностранца, вообще, и англичанина, в частности, он в роли наблюдателя

и исследователя не изменит самым строгим требованиям такта и не напомним собой тех англичан-путешественников, которые, входя в купе вагона, начинают с того, что выбрасывают из него чужие вещи и садятся ногами кверху».

А когда прошел слух, что по настоянию Стэда будет разрешено публиковать в газетах отчеты о предстоящем земском съезде, пресса реагировала на это такой тирадой: «Заступничеством г-на Стэда, а не в силу собственных гражданских прав наши общественные деятели получают разрешение мыслить вслух перед лицом России!!! Разве это не кошмар?.. Съезд получит разрешение публиковать свои материалы в печати, и Милюков выходит на свободу — все благодаря Стэду? Обиднее такого оповещения ничто не может быть для сознания русского гражданина».

Наконец, и сам Милюков чувствует себя оскорбленным патриотом: «Моему патриотизму было бы, однако, очень тяжело предположить, что представители русской государственной власти могут допустить изъятие из “действующих правил” исключительно из любезности к иностранному журналисту». Милюков не хочет, чтобы его освобождение приписывали Стэду и тем более делали бы на этом основании какие-то далеко идущие политические выводы: «...в беседах газетных репортеров с г-ном Стэдом мое освобождение получило какой-то символический характер, совершенно не соответствующий существу дела. Повидимому, и сам г-н Стэд основывает на факте моего освобождения самые оптимистические расчеты на ближайшее будущее и строит на нем самые радужные перспективы... Я тысячу раз предпочел бы снова прекратить свою общественную деятельность и променять ее на неопределенный срок на тихое пристанище на Выборгской стороне, нежели принять мое освобождение из рук английского журналиста, решившегося взять на себя неблагодарную роль парламентаря русских официальных сфер».

Стэд сделал еще одну ошибку. Он отозвался с симпатией о Николае II: «Я видел его три раза, и каждый раз он беседовал со мной не как Государь с журналистом, а как человек с человеком. Во время этих последовательных свиданий я почувствовал величайшее уважение к живому сочувствию, острому пониманию и широкой человечности вашего Государя. И ничто не могло бы поко-

лебать моего абсолютного убеждения в Его прозрачной искренности и Его патриотической преданности благосостоянию Его подданных». Делая такие заявления, Стэд сильно рисковал с образованной российской публикой, потому что в этой среде авторитет Николая к этому времени упал уже очень низко.

Стэд пытался также завоевать доверие русских, напоминая им, что он был другом России на протяжении 30 лет. «Меня объявили предателем, — писал Стэд, — потому что я защищал освободительную войну России в Болгарии. Меня угрожали убить как “русского агента”!»

Стэд не сомневался, что уж это напоминание завоеует ему друзей. Но — снова просчет. Ему отвечает Кузьмин-Караваев: «Вы гордитесь услугами, оказанными России. Вы, говорят, двадцать лет назад своим талантом и влиянием закрыли от глаз Европы ужасы разгоравшейся у нас реакции. Если правда, спасибо вам за то, что вы поддержали реакцию и, замедливши естественный ход прогресса, обострили наш нынешний кризис».

Занятно, что нечто подобное повторялось в более позднюю эпоху. Среди русской интеллигенции было распространено мнение, что так называемые «друзья СССР» (от Дж.Б.Шоу и супругов Уэбб до Жан-Поля Сартра) были чуть ли не виноваты в том, что советская власть длилась так долго. Эти изготовители общественного мнения, якобы, убедили Запад в том, что Советский Союз — нормальное общество и что с ним вполне возможно иметь нормальные отношения.

Итак, в целом русская либеральная пресса встретила Стэда враждебно. В либеральных кругах ему, так сказать, «отказали от дома» и объяснили, что его место среди реакционеров: господин Грингмут — вот ваша компания, как писала одна газета...

Любопытно, что при всей своей ориентации на либералов, Стэд и сам охотно пользовался услугами консервативных газет. Так, Стэд отправил статью в «Московские ведомости». Ее редактором был как раз В.Грингмут — один из самых одиночных персонажей на крайнем правом фланге российской политики. Флирт Стэда с «Московскими ведомостями» имел предысторию. В свое время все та же Ольга Новикова познакомила его с тогдашним редактором «Ведомостей» Катковым. Стэд и Катков встречались в 80-е годы. Стэд чрезвычайно уважал Каткова

как профессионала и называл его «князем русской журналистики». Когда Стэд снова появился в России, он возобновил контакты с газетой, вероятно, не отдавая себе отчета в том, что под редактированием Грингмута газета стала еще более реакционной.

Видный либеральный публицист Ф.Тусенин язвительно заметил, что Стэд приехал принять участие в «русском освободительном движении», две недели общался с господами Милюковыми и Стаховичами и пр. и все-таки не раскусил, что такое Грингмут и «Московские ведомости».

Но и в реакционных кругах Стэд сочувствия не нашел. То, что Стэд не угодил ни тем, ни другим, на самом деле означает, что его взгляды на российские реформы были не так уж и важны в этом эпизоде. Конфликт был бы возможен и без разногласий по существу. Главное тут было — самолюбие и ревность. Все же никак нельзя сказать, что разногласий по сути совсем не было. Займемся теперь существом дела.

Стэд, в самом деле, часто занимал прорусскую позицию в ситуациях, когда британское правительство проводило антирусскую политику. Он объяснял это так: «Одним из самых действенных способов возбуждения народной антипатии к России был, да и есть еще, обычай изображать русское правительство черным, как сам черт. Меня возмущало больше всего то обстоятельство, что те, которые рассказывали самые скверные вещи насчет русского правительства, были часто торями, защищавшими на родине реакционные начала, против которых русские либералы всегда протестовали». Итак, русофильские выступления Стэда были сильно ориентированы на английский политический контекст. Получалось же так, что, выступая против собственной «реакции», Стэд выглядел как защитник реакционной силы в другой стране. Нельзя сказать, что он не чувствовал неловкости этой коллизии. Он искал выход из нее. Он идеализировал русскую монархию. Но это не была идеализация самодержавия в духе Мещерского и Грингмута. Стэд не был апологетом самодержавия. Дело было тоньше, он усматривал в российской монархии потенциал конституционности.

Стэд хотел, чтобы в России был парламент: «Я помню, что 30 лет назад я писал и ратовал за восстановление древнего исторического Земского собора, который дал России теперешнюю династию и которая в

течение почти столетия выражала чувства и мечтания народа. И вот, наконец, я с радостью вижу в учреждении Думы запоздалое и частичное осуществление этого идеала».

Стэд думал, что монархия сможет найти (утраченный) общий язык с народом и Думой. В русской прессе он развивал свои идеи в статьях, посвященных конституционной эволюции в Англии и политическому статусу английской монархии во времена Виктории и Эдуарда VII, в ряде статей о проекте Думы и, наконец, выступая перед участниками сентябрьского земскогородского съезда в Москве.

Вот его главный политический тезис: «Мне, англичанину, кажется протест против самодержавия политической ошибкой первого разряда, так как у Думы без самодержавия нет сил для выполнения народной воли».

А вот его главный теоретический тезис: «Император еще не имел возможности исполнить свое подлинное назначение в роли Царя. Трибун народа, оказавшийся с самого начала своего царствования пленником административной машины, он должен был довольствоваться против своей воли положением верховного чиновника (Стэд пишет «Тchinovnik» — А.К.), тогда как предполагается, что его роль — царствовать. Из этого положения вынужденной повинности (servitude) его спасет Дума».

Что же касается Думы, то Стэд, разумеется, разделял всеобщее мнение, что булыгинский проект далек от либерально-демократического идеала, но настойчиво советовал принять этот проект как первое приближение к настоящей конституции. Он выражал твердую веру, что впереди — гораздо более совершенное конституционное устройство.

Если этот проект Думы окончательный, то он, конечно, должен быть подвергнут гораздо более строгой критике, писал Стэд и добавлял, что в самом Манифесте нынешнее устройство Думы категорически признается неокончательным. Думе многого не хватает, но, во всяком случае, депутаты имеют право делать запросы, критиковать правительство, а происходящее в Думе будет предаваться гласности. Как считал Стэд, «при наличии такого громадного нового факта мне представляется отчасти неблагоприятным и злым критиковать и придираяться к деталям».

Стэд полагал, что критическое отношение русских либералов к про-

екту Думы во многом объясняется тем, что они плохо знают практику в других странах. Например, русские либералы критиковали булыгинскую Думу, в частности, за то, что избирательный закон не предусматривал всеобщего избирательного права. Стэд напоминал, что женщины, как правило, все еще не голосуют в Соединенных Штатах. И что в Британии избирательные права были расширены всего 30—40 лет назад, а всеобщего избирательного права там все равно еще нет. Он перечислял бесконечные недостатки английского парламента, пытаясь убедить русскую публику, что их Дума будет вполне удовлетворительным учреждением, во многих отношениях даже лучшим, чем английский парламент. К примеру, в Думе предполагалось представительство 140 народов (как правило, бесписьменных) из азиатских районов Империи. В британском парламенте не было даже намека на представительство колоний и т.п.

В самом деле, русская общественность имела очень смутные, а иногда и фантастические (как и сейчас) представления о западных «либеральных» обществах. Она определенно представляла себе западные общества более демократичными и либеральными, чем они были на самом деле. Стэд пронзительно уловил этот элемент российской атмосферы и пытался внести в него коррективы. Но именно эта сторона его публичной активности встретила наибольшее сопротивление.

Оппоненты не хотели верить Стэду и объясняли, почему они не хотят ждать. Эти настроения выразила газета «Новости»: «Неужели, если бы русские крестьяне обратились к г. Стэду с просьбой устроить для них железную дорогу и телеграф, он стал бы им подавать советы, вроде следующих: не торопитесь, господа, разъезжайте пока на телегах... Зачем нам обзаводиться весьма несовершенной Государственной Думой, когда у нас перед глазами есть прекрасные образцы парламентов в странах, наиболее сильных и наиболее преуспевающих: Англии и Северо-Американских Штатах...»

Это была аргументация либера-

лов. Поразительно, но консерваторы, со своей стороны, бросали ему прямо противоположный упрек. Вот, например, газета «Гражданин»: «Стэд ни разу не подумал, что английская точка зрения на меру свободы в России уже потому не применима, что Англия свои права свободы в ее нынешних размерах приобрела постепенно...» А Стэд что говорил?



Не только газетные журналисты возражали Стэду. После его доклада в доме Долгорукова в Москве ему возражали серьезные оппоненты — М.М.Ковалевский, В.Д.Набоков, Ф.Ф.Кокошкин, А.М.Александров, Е.В. де Роберти, А.М.Колюбакин.

М.Ковалевский замечает, что Стэд не учитывает:

— господства Государственного совета;

— права министра игнорировать Думу, если он заручится поддержкой Государя;

— ограничения интерpellации вопросами о нарушении закона;

— ограниченную законодательную инициативу Думы;

— назначение министров не из числа депутатов Думы;

— присутствия полиции на выборах.

На самом деле Стэд не так уж не осведомлен обо всем этом. Он уже напоминал, например, что во многих странах представительный орган ограничен в своих действиях: в Британии, например, палатой лордов, а в США — Верховным судом. Что же касается присутствия полиции на выборах, то Стэд даже не видит в

этом ничего плохого — полиция обеспечивает порядок. Разговор Стэда с Ковалевским был бы похож на разговор двух глухих, если бы не одно обстоятельство: Стэд имеет в виду английскую палату лордов, американский Верховный суд и английскую полицию, а Ковалевский — русский Государственный совет и русскую полицию. Дело, стало быть, не в самих ограничениях, а в том, кто выполняет ограничительную роль. По мнению русского оппонента Стэда в России нельзя мириться с тем, с чем можно мириться в цивилизованной Британии.

Эту сторону дела подчеркивает В.Д.Набоков. Он обращает внимание Стэда на то, что свободная атмосфера корректирует недостатки представительных учреждений в других странах. Стэд восхваляет Думу как арену, где может быть представлено мнение общественности и высказаны критические взгляды. В.Д.Набоков отвечает на это, что свое мнение народ мог бы высказывать и в прессе и ему следует предоставить именно эту возможность. А Дума, дескать, предназначена не для того.

Ф.Кокошкин делает характерную ссылку на английский опыт: «Русское сознание усвоило себе мысль Б.Н.Чичерина, как известно, поклонника английских порядков, что учреждение критикующее, если оно не может действовать, никогда не годится и, скорее, вредно и опасно. Незачем собирать 500 человек, чтобы упражняться в критике правительства». Кокошкин далее скептически замечает, что и критические возможности Думы ограничены. На самом деле, Дума (булыгинская) может критиковать действия властей только с позиций их формальной законности.

В этой полемике вполне прослеживаются разногласия по существу, но к концу своего выступления Кокошкин припас несколько неожиданный пассаж: «Все положения Стэда вытекают из такого мнения западных людей, что конституция и представительство хороши только для Запада и не годятся для народов, вроде русского». Существо дела опять забыто; вместо существа дела — подозрительная ревность и упреки в западном «высокомерии».

Вообще вся эта полемика выглядит весьма надуманно. Ведь либералы после некоторых колебаний отказались от бойкота Думы, в сущности, согласились на диалог с правительством и, таким образом, сделали то, что им советовал Стэд: они намеревались бороться за улучшение Думы и дальнейшую конститу-

ционализацию монархии в самой Думе. С другой стороны, как мы видели, Стэд вовсе не был апологетом булыгинской Думы и столь же определенно настаивал, что Дума без гражданских свобод — нонсенс. Но Стэд одновременно выражал уверенность, что эти свободы будут получены (дарованы), по его словам: «Нельзя сомневаться в честности намерений, если не доказано противное... Я не могу верить, чтобы государственные люди имели намерение дать представительное собрание и не дать необходимых четырех свобод».

Но русские либералы не устали повторять, что не доверяют правительству. Это глубокое недоверие выразил на собрании в доме Долгокурова священник Григорий Петров. Он сказал в прениях по выступлению Стэда: «Я верю г. Стэду, убежден, что он честный человек и верно передает обещанное и услышанное. Но... мы устали, измучились, утратили веру в слова и просим половину этих слов дать на деле и сейчас».

Стэд не устраивал либералов своим типично английским градуализмом и лояльностью монархии. То же самое, казалось бы, могло ему обеспечить симпатии консерваторов. Но так не произошло. На первый взгляд, это выглядит загадочным, особенно, если судить по его статье в правоконсервативной газете «Московские ведомости». Вот несколько цитат из нее.

- «Россия это — великая пограничная твердыня христианства против неверных» — заявление, которое тогда (как и теперь) могло только возбудить русские мессианские настроения.

- «Россия теперь возвращается к своей прежней вере, столь наглядно выраженной в формуле “Бог и Царь” — идея, вызывавшая в то время сочувствие только у самых упорных славянофилов.

- Стэд также был готов признать «глубокий, природный, религиозно-искренний характер русского народа» и его «духовно-религиозное стремление к осуществлению Божественного идеала».

- Стэд усмотрел в русских «пробуждение древней веры в сущность принципа самодержавия». Он тут же и объясняет это пробуждение весьма рациональным образом. Годы анархии, пишет Стэд, породили «веру в Царя как убеждение в необходимости единого авторитета».

И, наконец, он предложил своего рода «англизированной» интерпретацию самодержавия: «Согласно древней несокрушимой вере русско-

го народа царь был не только сосредоточием всякого авторитета, он был также трибуном своего народа, защитником прав и свободы своих подданных. Словом, царь был русской палатой общин. Но так же, как английская палата общин утратила в 1830 году соприкосновение с народом, для восстановления которого потребовался известный Акт Реформы, так и Дума является теперь этою реформой, которая имеет целью возвратить Царю его историческое положение защитника беззащитных, восстановителя нарушенной правды, заступника бедных и угнетенных. Дума... возобновит на прочных и неизблемых основаниях... законное объединение обоюдных услуг между Царем и его народом».

Примечательно, что как раз во время визита Стэда, некоторые правые русские газеты стали писать о возрождении монархии в Англии. Например, газета «Московские ведомости», ссылаясь на «Дэйли Мэйл» (от 28 августа 1905 года), писала, что английский народ смотрит с надеждой на независимые решения короля Эдуарда VII, который в создавшихся обстоятельствах оказался самым удачным министром иностранных дел, какого страна могла бы иметь. Мы, писала газета, могли бы многому научиться у англичан, которые «созрели теперь для того, чтобы избавиться от парламентских лохмотьев». Газета приходит к заключению, что английский политический разум, испытывая действия парламентаризма и бюрократизма, начинает одинаково забраковывать обе системы управления и возвращается с надеждами к «прирожденному государю».

Стэд подыграл этому настроению. Еще в самом начале сентября он опубликовал в «Русских ведомостях» статью об английской монархии. В ней он сообщал русским, что «монарх — это острый меч английской нации для защиты ее свободы против реакционной олигархии», и расуждал о росте влияния монархии.

Английский опыт адаптации монархии к демократии, происшедший при Виктории и Эдуарде VII, разумеется, был России полезен. На Эдуарда с надеждой смотрели русские консерваторы. Они рассчитывали использовать пример Эдуарда как аргумент в пользу сохранения авторитарно-монархического режима. Напрасно. Эдуард был очень на виду, благодаря своей светской и дипломатической активности. Он на самом деле играл некоторую роль в международных делах, поскольку в

иностранный «надпартийный элемент», и король был наиболее удобно расположен для последовательной реализации иностранной политики. Правдой было и то, что в конце XIX века произошел перелом в общественном сознании; выдохся английский республиканизм, представлявший собой в 60-е и 70-е годы грозную силу. Но ни о каком возвращении монарха к реальной власти не было и речи.

На самом же деле опыт Эдвардианской Англии должен был бы больше интересовать либералов. При Эдуарде VII у либералов были лучше отношения с монархом, чем у консерваторов. Стэд, кстати говоря, был ярким примером такого промонархического либерала. Но увлеченность либералов монархией объяснялась как раз ее трансформацией в сторону совместимости с демократией. Рост популярности монархии шел параллельно расширению избирательного права (в 1832, в 1867 и в 1884 гг.) и нарастанию национально-имперского духа. Но при этом, по формуле известного авторитета, «жестко определенная, но хрупкая прерогатива была заменена весьма нечеткой сферой влияния, но зато сильного (potent) влияния». Важные символические функции монархии возникали как раз по мере того, как реальная политическая ее власть сходилась на нет. Инстинкт подсказывал Стэду, что русская традиция предполагает гораздо больше реального содержания в самом понятии *влияние*, но все же он имеет в виду именно *влияние*, а не самодержавную власть одного царя (без Думы). Это несколько напоминает русское либерал-славянофильство в духе Шипова, хотя в проекте Стэда парламент выглядит гораздо более внушительно. Этот проект, как известно, не осуществился.

На это было много причин. Но коль скоро мы обсуждаем идеи Стэда, самое интересное тут — фигура царя. Стэд относился к Николаю очень серьезно, был о нем высокого мнения и возлагал на него большие надежды. Если он и ошибался в оценке личных качеств Николая (позднее он сам в этом признавался), то не из-за своей близорукости, а из-за того, что у него в голове была своя концепция трансформации российской монархии, и ему нужен был персонаж, которому в этой концепции отводилась важная роль. И он убеждал себя в том, что Николай с этой ролью справится. Даже слабость характера царя он интерпретировал в его пользу. В английской прессе он

часто и настойчиво высказывался в этом духе. Приведем пару характерных цитат из его огромной статьи в *The Times*, опубликованной в самый разгар визита Стэда. «Николай II — человек острого ума и возвышенных идеалов, но его держат в клетке». Или «Император вполне искренен, но мертвый груз административной машины слишком тяжел для него».

Консерваторы, конечно, могли только приветствовать рассказы Стэда о реабилитации монархии в Англии, но они резко критиковали оптимистические представления Стэда о Думе и сотрудничестве Думы с царем на благо народа. Русские реакционеры считали либералов врагами общества и не хотели никакой конституции вообще. Постоянный автор *Москвич* писал в «Московских ведомостях», что Стэд ошибается, когда думает, что Россия возвращается к своей традиционной вере, выраженной в формуле «Бог и Царь». Уже полным ходом идет революция, писал *Москвич*, и мало надежды, что в Думу попадут действительно достойные: «Мы далеко не уверены, что в Думу не проберутся, пользуясь, конечно, опять-таки смутой, а не доверием русского народа, люди земско-еврейской партии, у которой на уме, как всем известно, не возвеличение, а унижение России». Либералы — не настоящие патриоты. Как либералы не доверяли правящим кругам, так традиционалисты не доверяли либералам. В России все не доверяли всем.

И все вместе не доверяли Стэду. Но было одно исключение. К Стэду отнесся с симпатией видный политический активист и публицист «Нового времени» М.О.Меньшиков.

Меньшиков соглашается со Стэдом по самому главному пункту: гражданские свободы это не то же самое, что телеграф и электричество; они — результат долгой социальной эволюции. Английские свободы сперва были привилегией дворянства и лишь много позднее были предоставлены всем остальным. В первоисточнике своем английская свобода аристократична и консервативна, как сам король: она вышла из рук пэров, прежде чем сделаться достоянием общины. Мы, русские, пишет Меньшиков, все еще ждем своей Magna Carta. И еще неизвестно, сумеет ли наша страна пройти через эту стадию. Стэд пытается объяснить русским, что нашей стране нужна цивилизованная оппозиция вместо конфронтации и политического саботажа. Как пишет Меньшиков, «он хочет дикую, нелепую

слепую бойню, что надвигается на нас, предупредить честной и лояльной тяжбой».

Меньшиков также разделяет надежды Стэда на то, что власть готова сделать дальнейшие шаги в сторону общечеловечности. Он даже готов видеть в самом эпизоде со Стэдом свидетельство этого. Уже тот факт, что английскому радикалу разрешили ездить по всей России и проповедовать парламентскую точку зрения, — факт крайне знаменательный. В отличие от Тренова, Меньшиков не делает вид, что подобное разрешение в порядке вещей. А в отличие от либералов, он не видит в этом разрешении демагогии и обмана. Он рассматривает это как «сигнал» намерений правительства, то есть так же, как и Стэд.

Меньшиков полагает, что, вместо того чтобы освистывать англичанина, надо было бы внимательно послушать, что тот говорит. Почему же ему устроили обструкцию? Из зависти, что Стэду были все двери открыты, без обиняков говорит Меньшиков. И, кроме того, российским либералам осталась непонятной его английская лояльность в отношении короны.

И, наконец, по мнению Меньшикова, Стэд глубоко неверно оценил настроение общечеловечности. Вот слова Стэда: «Если я обратился к вам, то только потому, что на моем сердце лежит черное предчувствие того, что может быть в вашей стране. Я слышу подземный грохот по всей России, я предвижу возможность анархии, которой еще не знал мир». Стэд верил, что русский народ предпочтет жить в мире и достаточно просто его предостеречь, поскольку он не замечает, что играет с огнем. Стэд думал, что говорит с людьми, которые «страстно желают предотвратить ужасы кровавой распри и добиться счастья для народа, лояльного своему суверену, то есть мирного и законопослушного народа». Увы, замечает Меньшиков, это предположение необоснованно. Русская публика, или, во всяком случае, та ее часть, к которой Стэд обращался, просто не имеет «страстного желания» избежать революции. Иностранцам этого не понять. Они погрязли в обывательском самодовольстве, забыли о временах тирании, голода и отчаяния. В России всё по-другому. В России — истерика. Здесь хотят революции.

Ажиотаж вокруг визита Уильяма Томаса Стэда в Россию приходится на короткий промежуток времени между двумя Манифестами. Только

Стэд покинул Россию, был обнаружен Манифест 17 октября. Он и установил в России конституцию, о которой так горячо спорили Стэд и его оппоненты. Конечно, было сомнительно, что правительство будет эту конституцию соблюдать. Оно ее и не соблюдало, во всяком случае, не соблюдало достаточно последовательно. И все же это была уступка просвещенному общественному мнению — своего рода оливковая ветвь. Вряд ли масштабы этой уступки вообще поддаются объективной оценке; во всяком случае, в те времена объективность в таком деле была совершенно невозможна. Но — столетие спустя — уместно и справедливо заметить, что произошло именно то самое, что, как уверял Стэд, было ему, Стэду, обещано.

Разумеется, гражданские свободы были дарованы русскому обществу не потому, что на этом настаивал Стэд. Принято считать, что Манифест 17 октября вообще был составлен и обнародован в панике, охватившей правителей страны, когда началась всеобщая забастовка. Выдающийся историк этого периода Р.Ш.Ганелин, не отвергая классической версии, показывает, однако, в своей книге (1991 года), что вокруг трона шла упорная борьба за реформацию монархии и что эта борьба, хотя и через пень-колоду, двигалась в сторону конституции, парламента и правительства европейского типа. Но в то время общественность явно была недостаточно об этом информирована. Как ни странно, Стэд после разговоров с Николаем и Треповым, видимо, знал больше и лучше чувствовал приближение перемен.

Итак, англичанин при всех своих нескольких фантастических представлениях о России, ее институциональной традиции и при его непонимании подлинного характера и взглядов Николая II оказался лучшим проводником, чем российская общественность. Ведь российская общественность не была готова к Манифесту 17 октября. Как писал позднее Милуков, «этой беспримечной сенсации не ожидал никто из нас — никто к ней не готовился». Так вот, когда мы читаем подобные признания, естественно спросить: а разве Стэд вас не предупреждал? Трепов признал, что Стэд, в общем, правильно передал его программные взгляды. Они были пересказаны в «Биржевых ведомостях», а позже, когда Трепов уже умер, Стэд более подробно рассказывает о своем разговоре с ним в своем журнале Review of Reviews. Трепов говорил Стэду, что на Думу

будет переложена «основная тяжесть законодательства», что Дума будет по ходу дела модифицироваться, что будут гарантированы основные гражданские свободы и что уже идет работа над соответствующими проектами.

Habeas Corpus был, конечно, камнем преткновения для правительства, вынужденного одной рукой вводить конституцию, а другой рукой поддерживать порядок в обстановке обостренного конфликта и повседневных политических волнений и забастовок. Обещания Трепова в этом отношении выглядят весьма скромно, но и тут правительство, по меньшей мере, подает положительные сигналы.

При взгляде на этот «информационный материал», невольно думаешь, что Трепов воспользовался Стэдом для организации того, что журналисты называют «утечкой» (leak по-английски). Такие «утечки» — обычный способ снабжать информацией в Англии. Практиковались они и в России. Если Стэда и использовали, то, скорее всего, для этой цели, но эта «утечка» не помогла. Ей не придали значения. Российское общество было все-таки слишком «непрозрачным» и подозрительным. Эти условия были более благоприятны для деятелей типа Азефа. Миссия Уильяма Томаса Стэда в таком обществе была обречена.

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

У.Х.ОДЕН

ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА

Увязнуть может в грязь
Любой из автобродяг;
Лишь старый добрый вагон
От рельсовых догм — ни на шаг.

Он так неуклонно рысит
Своим железным путем,
Что всякий попутный обман
Оказывается ни при чем.

И если б даже я мог
Пойти, куда помянит
Загадочная тропа
И романтический вид,

Я сам бы сказал себе: стоп!
А что меня, в сущности, ждет —
Какая такая любовь,
Наследство или почет?

В то время, как здесь, не сходя
С наезженной колеи,
Я волен вообразить
Любой уголок земли.

Когда уложен багаж,
Притом оплачен билет,
Мечтать о лучшей стезе —
Бесплатней радости нет.

Перевод Григория Кружкова

*«Железная дорога» У.Х.Одена (1907—1973), на мой взгляд, является поэтической полемикой с Робертом Фростом, для которого тема «другой дороги», неиспользованной возможности в судьбе, является очень важной. Сравните данное стихотворение Одена с «The Road Not Taken» Фроста или, например, с его же «A Serious Step Lightly Taken». Аргумент Одена сводится, примерно, к следующему: возможность сменить участь в своем воображении делает излишней всякую актуальную попытку это совершить. — *Прил. пер.*

ALTER EGO

«Where past and future are gathered...»*

«Поэма без героя» Ахматовой
и «Четыре квартета» Элиота

Татьяна КАРАТЕЕВА

Поэма Томаса Стернза Элиота «Четыре квартета» была начата в 1934 году. Часть, которой было суждено стать первой, — «Burnt Norton» — открывается знаменитыми строчками — афоризмом о времени:

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.¹*

Спустя шесть лет Элиот вернется к поэме. И в том же 1940 году Анна Ахматова начнет свою «Поэму без героя», которая будет сопровождать ее последующие двадцать лет.

Неслучайность встречи двух поэтов Ахматова подтвердит спустя двадцать лет. Завершая поэму, она вернется в год ее рождения, выбрав в качестве эпиграфа к «Решке» в последней — четвертой — редакции «Поэмы без героя» строку:

In my beginning is my end,

(В моем начале — мой конец. — Т.К.) — первую строку Второго квартета «East Coker», написанного Элиотом в том самом сороковом году.

Имена Элиота и Ахматовой не так уж часто упоминаются рядом, хотя повод для сближения был поднесен самой Анной Андреевной, написавшей в «Будке» в 1957 году:

Я родилась в один год с Чарли Чаплиным, «Крейцеровой сонатой» Толстого, Эйфелевой башней и, кажется, Элиотом.

«Кажется» — то ли от неуверенности в верности этого утверждения, то ли специально — из желания скрыть истину (год рождения Элиота — 1888, Ахматовой — 1889), но в любом случае, Ахматовой, очевидно, важно указать на это «родство»: «Я родилась в один год...»

Как — не без свойственного ему налета мистицизма — замечает Анатолий Найман в своих «Рассказах о Анне Ахматовой», Элиот «родился на год раньше ее и умер на год раньше». У Наймана же мы находим одно из редких упоминаний об Анне Ахматовой в связи с Т.С.Элиотом —

довольно убедительный ответ на вопрос, почему именно в 60-е имя английского поэта появляется в ахматовской поэме:

Наши разговоры не раз касались Т.С.Элиота: в 60-е годы оживился интерес к нему, он стал нобелевским лауреатом. Пришло его время, короткое, сфокусированным пучком света высветившее фигуру, стали актуальны идеи, переиздавались статьи <...> Я переводил тогда (речь идет о времени, когда Ахматовой была вручена премия «Этна-Таормина». — Т.К.) главу из «Бесплодной земли», потом главу из «Четырех Квартетов». В «Четырех Квартетах» она отметила строчки:

*The only wisdom we can hope to
acquire
Is the wisdom of humility: humility is
endless.*

(Единственная мудрость, достижения которой мы можем чаять, это мудрость смирения: смирение — бесконечно). Часто повторяла: «Humility is endless». И в это же время появился эпиграф к «Решке» — *In my beginning is my end* (В моем начале — мой конец), тоже из «Четырех Квартетов».²

Реконструирована ситуация 60-х — оживление общественного интереса к Элиоту, о котором сама Ахматова, по свидетельству Наймана, «говорила с нежностью, как о младшем брате, всю жизнь ждавшем и под конецждавшемся удачи»: именно «удачей» поэта, его признанием, освещаются эти годы. Однако «родство», о котором Ахматова говорит в «Будке», не ограничивается близкими — почти до совпадения — годами жизни двух поэтов, а интерес Ахматовой к творчеству Элиота едва ли можно связать со всплеском общественного интереса к нему в конце жизни. Связь между ними гораздо более глубинна, и — предположу — эпиграф к «Решке» появляется отнюдь не внезапно и не на пустом месте — он лишь озвучивает то, что уже было общего, ту связь, которая существует между двумя поэмами — едва ли не с самого начала.

Предположение, что, начиная работу над Поэмой, Ахматова была



знакомой с вышедшим в 1936 году Первым квартетом Элиота и включила его — так же скрыто и ненавязчиво, как и многие другие произведения, в свой текст, выглядит маловероятным, хотя и интригующим. И тем не менее, между «Поэмой без героя» и «Четырьмя квартетами» и — в еще большей степени — между «1913 годом»³ и «Burnt Norton», первыми частями поэмы, можно провести много параллелей — вплоть до совпадения слов и движения образов.

«Гения ждет растворенный дух», — сказал в IX веке китайский поэт.³ Гениального поэта отличает «острота слуха» — способность чувствовать и воспринимать дух.

И гениальный поэт способен озвучить свою эпоху, произнести ее слова.

Для Ахматовой и Элиота, не столько ровесников в пределах одного года рождения, но, что гораздо больше и важнее, — современников, общим оказывается самое время. В этой эпохе двадцатилетие разделяет две мировые войны, и именно в период «между двумя войнами» у двух поэтов созревает замысел их самых сложных и, может быть, главных для них поэмы.

В «East Coker» (1940) Элиот обозначает момент рождения своей поэмы: *So here I am, in the middle way, having had twenty years —
Twenty years largely wasted, the years
of l'entre deux guerres...⁴*

*Место встречи прошлого с будущим...» (Пер. А.Сергеева)

**В «Поэме без героя» — «Девятьсот тридцатый год» (Прил. ред.).

У Ахматовой, в стихотворении, написанном в 1944 году в Ташкенте, в процессе работы над Поэмой, читаем:

De profundis... Мое поколенье
Мало меду вкусило. И вот
Только ветер гудит в отдаленьи,
Только память о мертвых поет.
.....

Две войны, мое поколенье,
Освещали твой страшный путь.

«Память о мертвых поет» на протяжении всей Поэмы Ахматовой. На «страшном пути», в его дантовой «середине» (заметим, Данте⁵ значимо присутствует как в «Квартетах», к примеру: *In the middle, not only in the middle of the way / But all the way, in a dark wood.* (В середине, но не только в середине пути, / Но на всем пути в сумрачном лесу... — Т.К.), так и в «Поэме без героя», где один из эпитафий к той же «Решке» звучит как *...жасминовый куст, / Где Данте шел, и воздух пуст.* — Т.К.), и Элиоту, и Ахматовой словно бы начинает «диктовать» самая память, уводящая назад — к прежней, «другой» жизни: *Into our first world.* — (В наш первый мир. — Т.К.) для Элиота, в 1913 год — для Ахматовой. В первой главе «1913 года» *«к автору, в место того, кого ждали, приходили тени из тринадцатого года под видом ряженных».* Некие подобные — явно призрачные — существа, то ли люди, то ли тени, населяющие «первый мир» Элиота, появляются и в первой части Первого квартета:

There they were, dignified, invisible,
Moving without pressure...⁶

Поразительно близкими «топографически» оказываются начала двух поэм: их **авторы** словно следуют по одному пути, чтобы оказаться в прошлом — будь то вольно или невольно. «Burnt Norton» открывается звуками шагов, которые эхом отдаются в памяти — вниз:

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we did
not take...

(Шаги эхом звучат в памяти — Вниз по пути, где мы не были... — Т.К.)

Это *спуск* в Розовый сад (rose-garden) и, судя по всему, — путь в прошлое, в «первый мир». Движением вниз (выраженным даже графически: строфика Первой части Поэмы напоминает нисходящую лестницу) открывается и «Поэма без героя»:

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова

С тем, с чем давно простилась,
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу.

В песне птицы, звучащей в Розовом саду, говорится, что путь «в наш первый мир» (into our first world) лежит «через первые ворота» (through the first gate). Некоторых из своих незваных гостей видит появляющимися «через призрачные ворота» и **автор** «Поэмы без героя»:

Через призрачные ворота
И мохнатый и рыжий кто-то
Козлоногую приволок.

Образ Розового сада всплывает в памяти в связи с другим стихотворением Анны Ахматовой — «Я к розам хочу, в тот единственный сад...» (1959). В стихотворении, наполненном памятью об ушедших и ушедшем, сокрыты как будто те же, *приоткрытые*, звуки шагов:

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов...

Впрочем, образ, не менее тайный и священный, чем Розовый сад Элиота, появляется и в «Поэме без героя»:

А теперь бы домой скорее
Камероновой Галереей
В ледяной таинственный сад...

Тремя строками ниже Царско-сельский сад станет *Садом*, как если бы из реального сделался надреальным, а обращение к тому, с кем здесь когда-то происходили встречи,⁷ прозвучит одним из элиотовских «нескончаемых предположений»:

Там за островом, там за садом
Разве мы не встретимся взглядом
Наших прежних ясных очей,
Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?

Временная организация «Четырех квартетов» и «Поэмы без героя» имеет между собой много общего. Более того, это едва ли не главная точка соприкосновения двух поэм (заметим: именно формулу соотношения времен позаимствовала Анна Ахматова из Второго квартета в качестве эпитафий для своей поэмы). «Областью нескончаемых предположений» можно, на мой взгляд, назвать тот момент (во времени или вне его — подробнее об этом ниже), то временное пространство, в котором оказываются, отправившись в воспоминания о прошлом, **авторы** двух поэм. Элиот, говоря о сочетании времен — прошлого, настоящего и будущего, — практически следуя правилам грамматики, назы-

вает еще одно (весьма значимое для его героя, ведущего свою литературную родословную еще от ранних стихотворений Альфреда Пруффрика) время — *условное*:

What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.

(То, что могло бы быть, — лишь отвлеченность, / Остающаяся бесконечно возможной / Только в области предположений. — Т.К.)

Действительно *свершившееся* и то, что только могло бы быть, встречаются в *настоящем*:

What might have been and what has
been
Point to one end, which is always
present.⁸

Только *настоящее*, по Элиоту, дает возможность *вспомнить* о бывшем и не-бывшем, только отсюда лежит путь в любое время — *If all time is eternally present.* (Если любое время всегда *(вечно)* настоящее. — Т.К.). И когда такая возможность предоставлена, *не-бывшее*, то, что могло бы свершиться, но не свершилось, и то, что, возможно, настанет в будущем, — и в одной и в другой поэме занимают свое место наравне с действительно свершившимся в прошлом. Поэтика *не-бывшего* — действия по принципу *отрицания* действия — идет рядом с временной условностью, как у Элиота, так и у Ахматовой.

Footfalls echo in the memory
Down the passage which we *did not take*
Towards the door we *never opened*
Into the rose-garden, —

(Шаги эхом звучат в памяти — Вниз по пути, где мы не были, / До той самой двери, что никогда не открыли, — / В Розовый сад. — Т.К.) — звучит у Элиота, причем за не-бывшим следует настоящее и прошедшее:

Other echoes
Inhabit the garden.
.....
So we *moved*, and they, in a formal
pattern.⁹

Почти парадоксальным образом *не-свершившееся* соседствует с *настоящим* у Ахматовой:

И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год.

Об элиотовских шагах по не-пройденному пути напоминают другие — *не-бывшие* в Белом зале Фонтанного дома, точно так же соседствующие с *настоящим*:

Звук шагов, тех, *которых нету,*
По сияющему паркету,
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах *отразилась*
Человек, что *не появился*
И *проникнуть* в тот зал *не мог.*

И почти так же, как — в отрицании действия — происходит спуск автора «Четырех квартетов» в Розовый сад, с большой степенью условности спускается «под своды» автор «Поэмы без героя»:

Как с башни, на все гляжу.
.....
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу.

Не-бывшее и «бесконечно возможное» / условное, наравне с настоящим, прошедшим и будущим, оказываются объемными и значимыми временными пластами как в «Четырех квартетах», так и в «Поэме без героя». И соотношение времен в обеих поэмах далеко от обыденной логики проведения четких линий: прошедшее — настоящее — будущее. В самом начале своей поэмы Элиот выводит временную формулу:

Time present and time past
Are both perhaps present in time
future,
And time future contained in time
past.

Этим строкам удивительным образом вторят другие, появившиеся в «Поэме без героя», в первой главе «1913 года», еще в первой редакции, датированной 1940—42 годами:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой листвы.

Свои размышления о времени Элиот завершает таким выводом:

If all time is eternally present
All time is unredeemable.

(Если любое время всегда (вечно) настоящее, / Время не подлежит искуплению. — Т.К.)

Невозможность искупить время — для Элиота, или — что более важно — для Ахматовой — грех (ибо как по-русски, так и по-английски странное сочетание «искупить время» напоминает о другом — «искупить грех»), который, будучи совершен в прошлом (в том самом 1913 году), кладет печать «неискупимости» на все время, время «их поколения», как его воспринимала Ахматова. И время, которое «нельзя искупить», действительно необратимо — в «Поэме

без героя» оно является в *настоящее* «автора» таким же, каким было в *прошедшем*:

Я забыла ваши уроки,
Краснобай и лжепророки!
Но меня не забыли вы.

Впрочем, вопросом остается, приходят ли «новогодние сорванцы» в Фонтанный дом к Анне Ахматовой



Портрет Т.С.Элиота.
Художник Патрик Херон. 1949 г.

или она сама отправляется вспять, к истокам трагедии, если автор Поэмы в своем 1940 году вдруг оказывается захваченным маскарадом 1913-го и ожидает, что вот-вот появится сама, «той, какою была когда-то». Гостем или хозяином оказывается «герой» Элиота, если о «тенях» Розового сада сказано:

There they were as our guests,
accepted and accepting.

(У них в гостях мы были хозяева, — вариант Андрея Сергеева, переводчика Т.С.Элиота). Что это за «момент» в сложной системе временных координат, расчерченной Элиотом?

Только во времени, и только в *настоящем* возможна *память*, воспоминание о прошлом, пипет Элиот.

But only in time can the moment...
.....
Be remembered.

(Но лишь во времени мы можем припомнить происходившее... — Т.К.)
Но *сознание* и *осознание* прош-

лого и будущего возможно лишь *вне времени*: «To be conscious is not to be in time».¹⁰

И Элиот называет это «состояние» «спокойной точкой вращения мира» (перевод А.Сергеева):

At the still point of the turning
world.
.....
Where past and future are
gathered.¹¹

Не в такой ли ситуации, не в этой ли «точке» оказывается автор «Поэмы без героя», когда принимает у себя — во Дворце Фонтанном — гостей из прошлого и Гостя из Будущего? Место осознания прошлого и будущего — мира во времени, где «both a new world / And the old made explicit». (Проясняются и мир ушедший, и грядущий. — Т.К.) Место, которое, между тем, само не может быть помещено и названо во времени:

I can only say, there we have
been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long,
for that is to place it in time.

(Я говорю: мы были там, но не могу сказать, где именно, / И не могу сказать, как долго, — иначе все будет помещено во время. — Т.К.)

Ситуация, очень похожая на ту, что обозначает в «Поэме без героя» Ахматова, обращаясь к своей Героине:

Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы
.....
Там, у устья Леты-Невы.

Вневременного много в «Поэме без героя». Это и «небытия незримый поток», оставшийся в одном из черновиков Поэмы, и ощущение постоянного присутствия Леты: Леты-Невы, на берегах которой стоит призрачный город Петра, Леты, которую уже миновала Героиня «1913 года» («Хочешь мне сказать по секрету, / Что уже миновала Лету / И иною дышишь весной»), Леты из первого эпиграфа к «Решке» («...Я воды Леты пью, / Мне доктором запрещена унылость. *Пушкин*»). И, конечно, тьма. Тьма иного, не этого мира, тьма, которой, по Элиоту, не ощутить в «щебечущем мире»:

Not here
Not here the darkness, in this twittering
world.¹²

Тьма, которой чаёт автор «Четырёх квартетов», наступает вне времени, «в мире бесконечного одиночества» (перевод А.Сергеева), тьма, в которую нужно сойти, спуститься, погрузиться внутренне, отрешившись от всех земных благ:

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude,
World not world, but that which is not
world,

Internal darkness, deprivation
And destitution of all property...¹³



Девы из озера эльфов.
Кси.лография Данте Габриеля Россетти. 1855.

Это, новое, погружение заставляет вновь вспомнить об ахматовском: «И под темные своды схожу». «В сумраке» и — в полнейшем одиночестве, когда незваные гости внезапно исчезают, — происходит свидание автора Поэмы с «наигорчайшей драмой», вслед за которым «факелы гаснут, потолок опускается» и звучат «слова из мрака: Смерти нет — это всем известно...»

Позитивизм XIX столетия с его размеренным и уютным путешествием по времени ушел в прошлое вместе с веком, его взрастившим. Начало — пусть и «некалендарное» — новой эпохи ознаменовали работы Анри Бергсона и романы Марселя Пруста: вослед мыслителям и творцам или независимо от них люди совершенно иначе ощутили себя во времени и — в отношении ко времени. Воспоминание оказалось исполненным субъективности, а путешествие в прошлое для каждого человека стало возможным лишь в одиночку — на глубину собственной памяти. За открытиями Пруста и Бергсона последовало величайшее откровение века: теория относительности Альберта Эйнштейна. Современники Бергсона и Эйнштейна, люди гениально тонкого восприятия — Элиот и Ахматова — идеально совпадают в отношении того, что они слышат и улавливают, создавая великие поэмы о своем поколении и о своей Эпохе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Этот блестящий афоризм Элиота оказывается довольно трудным в переводе на русский язык. Переводчики, не останавливаясь на множественности возможных прочтений, предлагают каждый свой вариант:

Настоящее и прошедшее,
Вероятно, наступят в будущем,
Как будущее наступало в прошедшем.

Пер. А.Сергеева

Настоящее и прошедшее,
Наверное, содержатся в будущем,
А будущее заключалось в прошедшем.

Пер. С.Степанова

На мой взгляд, оба переводчика упускают еще один вариант прочтения почти каламбурного обыгрывания Элиотом слова «present»:

Возможно, и настоящее, и прошедшее
В будущем будут лишь настоящим.

²Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 30—31.

³Строка из «Поэмы о поэте» Сыкуна Ту (837—908).

⁴Итак, я на полпути, переживший
двадцатилетие,
Пожалуй, загубленное двадцатилетие
entre deux guerres*.

Пер. А.Сергеева

*между двух войн (франц.).

⁵К слову сказать, А.Найман, говоря об Элиоте и Ахматовой, упоминает Данте в ряду общих для них имен: «источники у обоих были те же: Данте, Шекспир, Бодлер, Нерваль, Лафорг...» (Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. С. 31.)

⁶Там они, величавые и незримые,
Воздушно ступали...

Пер. А.Сергеева

⁷Предположительно, Николай Недоброво.

⁸Ненаставшее и наставшее
Всегда ведут к настоящему.

Пер. А.Сергеева

⁹Сад населяют
Другие отзвуки.

.....
Условленным образом двигались —
и мы и они.
Пер. Т.Карамеевой

¹⁰Сознавать — значит быть вне
времени.

Пер. А.Сергеева

¹¹В спокойной точке вращения мира.
.....
Место встречи прошлого с будущим.

Пер. А.Сергеева

¹²Но нет,
Нет мрака в этом щебечущем мире.

Пер. А.Сергеева

¹³Спустись пониже, спустись
В мир бесконечного одиночества,
Недвижный мир не от мира сего.
Внутренний мрак, отказ
И отрешенность от благ земных...

Пер. А.Сергеева

Во всех стихотворных цитатах — курсив автора статьи. (Прим.ред.).

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

У.Б.ЙЕЙТС

Моя работа стала ремеслом...
Моя работа стала ремеслом.
Когда-то все отвлечь меня могло:
То женщина, то ложный зов страны.
А ныне труд, блаженный для иных,
За горло держит. В юные года
Я ни гроша бы за стихи не дал,
Не верь я в то, что их слагал поэт,
Над коим был Господень меч воздет.
А ныне, будь я властен, я б избрал
Нембту рыб и бессердечье скал.

Перевод Елены Дунаевской

Мифотворцы: Йейтс* и Вячеслав Иванов

Григорий КРУЖКОВ

РОЗА И БАШНЯ

Когда Гумилев в своем письме из Лондона Анне Ахматовой охарактеризовал поэта, к которому собирался в гости, как «английского Вячеслава», то — с присущей ему лаконичностью — он сказал очень много. Мы можем лишь догадываться, что именно Гумилев знал о Йейтсе на тот момент (июнь 1917 г.). Однако у него были неплохие информанты (его друг, художник Борис Анреп, критик и журналист Карл Бекхофер, профессор Морис Бэринг, Олдос Хаксли и др.), и он умел составлять картину из разрозненных фактов.

Почему он назвал не Брюсова, не Блока, например, а именно Вячеслава Иванова? Между прочим, В.Иванов и Йейтс были почти ровесниками (1865 и 1866 годов рождения). Но дело, конечно, не в этом; думается, что Гумилев уловил мифотворческую, «системную» тенденцию в творчестве Йейтса, делающую его, как и В.Иванова, истинным символизмом, символистом *par excellence*.

«Фаустом нашего века» называли Вячеслава Иванова современники. Один из критиков небезосновательно заметил, что судьба В.Иванова была *листериальна*, сочетая в себе «балаган и трагедию».¹ В ней было все — поиски вечной истины и жажда запретного плода, устремление к небесному свету и темная «ересь волхвов». Такое же неуемное стремление найти философский камень искусства, овладеть — хотя бы с помощью духов и демонов — красотой и мудростью владело и Уильямом Йейтсом.

В литературно-художественных кругах оба почитались жрецами и мистагогами. У Вячеслава Иванова было и собственное святилище — «башня» на Таврической улице в Петербурге с ее знаменитыми «средами». Йейтс тоже устраивал журфиксы («понедельники») в Лондоне, в своей квартире на Уоберн-Плейс; хотя «башневладельцем» в тот момент, когда Гумилев был в Лондоне,

Йейтс еще не стал: *он как раз оформлял покупку башни*.

1917 год был, наверное, самым «безумным» в жизни Йейтса. Весну и начало лета он провел в Ирландии, у своей патронессы леди Грегори, одновременно страдая от жесточайшей депрессии, через силу работая и обдумывая, что ему делать со своей личной жизнью: Мод Гонн ему в очередной раз отказала, ее дочь Изольда не ответила ни да ни нет; была и третья кандидатура — Джорджи Хайд-Лиз, его оккультная ученица, но ею он был увлечен меньше, чем Изольдой. В это же время он вел переговоры о покупке старой нормандской башни недалеко от имения леди Грегори — Тур Баллили (где сейчас музей поэта).² В июне 1917 года Йейтс ненадолго приехал в Англию, чтобы прочесть две лекции в Эдинбурге и Бирмингеме, и заехал на несколько дней в Лондон. Здесь он получил предложение еще на несколько лекций в Париже (в конце года) и согласился, рассчитывая, что гонорара хватит хотя бы на починку крыши Тур Баллили: башня нуждалась в ремонте, а документы на покупку вот-вот должны были быть оформлены. В это время он, по-видимому, и встретился с Гумилевым. Тема *Башни* витала в воздухе (Йейтс только о ней и думал в эти дни) — и, вероятно, дошла до Гумилева.

Другая (помимо Башни) связь — *Роза*. Йейтсовский цикл стихотворений о розе должен был непосредственно ассоциироваться у Гумилева с «Rosarium» (Стихами о Розе) Вячеслава Иванова, пятой книгой его главного сборника «Cor Ardens».³ Конечно, роза — образ в поэзии расхожий, недаром он стал удобной мишенью для атак на символистов со стороны О.Мандельштама («девушка кивает на розу, роза — на девушку»). Но в новой, символистской интерпретации он приобрел особую неисчерпаемость, и главным «разработчиком» этого образа-символа в русской поэзии был именно В.Иванов. От «Rosarium» мистические круги пошли далеко вширь. Можно полагать, что и пьеса Блока «Роза и крест» навеяна стихами Ива-

нова, в частности, заключительной строфой «Стихов о Розе»:

Зане из Отчего (и в нас, как
в небе) лона
Существенно родится сын,
И отраженная мертва его икона
Над зыбью мировых пучин,
Где, одинокая, в кольце Левиафана,
Душа унылая пуста...
Но ты, дыханием Отца благоуханна,
Душа невестная, — о радостная рана!
И Роза — колыбель Креста.⁴

Сами названия стихов Йейтса «Роза мира», «Роза тишины», «Роза битвы», «Роза, распятая на Кресте Времен» — корреспондировали с названиями стихов Иванова «Роза меча», «Роза преображения», «Роза союза» и т. д. У Вячеслава Иванова *роза* тоже соединяется с *крестом*.⁵ И не только в стихах. На этом мистическом языке говорит с ним голос его умершей жены Лидии, отдавая ему в дар свою дочь Веру («Дорофею»). 28 июня 1908 года он записывает в дневнике:

«Л. сказала мне: «Один твой долг — Дорофея. Она должна образовать розу в кресте нашей любви».⁶

В сборнике «Нежная тайна» эти же слова Лидии пересказаны уже в стихах:

Взгляни: вот Розы сладость
На горечи Креста;
Под ним — могилы Радость,
А я, в заре воскресной,
Простерла дар небесный
За ласкою Христа.⁷

И, наконец, в 1920 году, в «Переписке из двух углов» Иванов обобщает эту мысль как мировой закон: «Под каждою розою жизни вырисовывается крест, из которого она процвела».⁸

Образ розы, соединенной с крестом, — основа розенкрейцерской символики. Йейтс был членом «почти розенкрейцерского» Ордена Золотой Зари. Символика Креста и Розы в его стихах связана с образом Мод Гонн. Приобщение Иванова к кругу розенкрейцерских идей и образов состоялось, по-видимому, под влиянием известной русской теософки А.Р.Минцловой, с которой они познакомились в конце 1906 года.⁹ На

*Авторское написание. (Прил. ред.).

эти идеи наложились драматические события жизни поэта — смерть жены, любовь к ее дочери Вере, в которой Иванов видел «реинкарнацию» Лидии. Как и для Йейтса, розенкрейцерская символика имела для него глубоко личный, автобиографический смысл.

Однако, если углубиться в трактовку образа розы у Йейтса и Иванова, сразу обнаружится различие. В католической традиции роза ассоциируется, прежде всего, с Богоматерью, а также с Христом. Четки, которые на латыни и на других европейских языках называются «розарий», представляют собой цепочку бусинок — «роз» и делятся на три отрезка: белые розы представляют собой Радостные Таинства (от Благовещения до обретения ребенка Христа во храме), красные розы — Скорбные Таинства (от молитвы в Гефсиманском саду до Распятия), а желтые, или золотые, розы — Славные Таинства (от Воскресения Христа до Успения и Увенчания Богоматери).¹⁰

В соответствии с этой традицией, красные розы символизируют скорбь. Роза Йейтса — только красная (алая). Она — воплощение Красоты, неизбежно печальной, *ибо иной красота не бывает*; сравни у Китса в «Оде Меланхолии»:

She lives with Beauty — Beauty that
must die,
And Joy whose finger's ever at her lips
Bidding adieu...

В ней Красоты недолговечный взлет
И беглой Радости прощальный взмах... *

Красная роза Йейтса — это его возлюбленная Мод Гонн («печальный, гордый, алый мой цветок!»); это и его печальная Ирландия, которая живет лишь своим героическим прошлым; это — кровь героев, которая должна пролиться в жертву вечному (и, заметим, вечно обреченному) идеалу. Причем мотивы любовный и героический у Йейтса, как правило, соединены:

Восстала дева с горькой складкой рта
В великой безутешности своей —
Как царь Приам пред гибелью, горда,
Обречена, как бурям Одиссей.¹¹

В рассказе Йейтса «Прах скрыл очи Елены» (1893) красота всегда обречена смерти. Ирландские крестьяне верят, что сиды (духи) ревнуют к земной красоте и стараются

поскорей увести ее в свой мир. «Прах скрыл очи Елены, / Мир устал, люди бренны», — гласят строки старинных стихов.¹² Название прозаического сборника Йейтса «Сокровенная роза» (1897) знаменует посвящение в тайну доблести и святости — в одинокое знание, которое не от мира сего.

Вячеслав Иванов, наоборот, ищет



и в своей вере, и в искусстве «полноты» — не только печали, но и радости, и торжества; не только веры в неземное блаженство, но и его земных залогов. Без них, как сказано в цитированных выше стихах, мертвая икона Божья «над зыбью мировых пучин», и одинокая душа «в кольце Левиафана» (то есть, в кольце греха) уныла и пуста. Розы радостные, живые и телесные, дионисийские и праздничные являют Иванову такие залогов, которые он исследует и благовестит (и то, и другое!) в своих стихах.

Розы Иванова существенно разноцветны. «Золотые завесы» (название цикла сонетов в «Эросе» — третьей книге «Cor Ardens») — символ розы чувственной, чьи лепестки — завесы, ведущие в пещеру нимф. Обратим внимание, как тщательно Иванов разрабатывает данный мотив: алая роза (печаль), увянув, открывает путь золотой (эросу); как заботится он о соблюдении параллелизма между земным и сакральным (золото — цвет воскрешения), как он щедр в подборе сияющих красок:

Разлукой рок дохнул. Мой алоцвет
В твоих перстах осыпал, умирая,
Свой рдяный венчик. Но иного рая
В горящем сердце солнечный обет

Цвел на стебле. Так золотой рассвет
Выводит день, багрянец поборая.
Мы к розе причащались, подбирая
Мед лепестков...

(Сонет 14)

И, наконец, так:

Единую из золотых завес
Ты подняла пред восхищенным
взглядом,
О ночь-садовница! И щедрым садом
Раздвинула блужданий полный лес.

Так, странствуя из рая в рай чудес,
Дивится дух нечаянным отрадам,
Как я хмелен янтарным виноградом
И гласом птиц, поющих: — Ты воскрес.

Эрот с небес, как огнеокий кречет,
Упал в их сонм, что сладко так певуч;
Жар-птицы перья треплет он и мечет.

Одно перо я поднял: в *Золот ключ**
Оно в руке волшебю обернулось...
И чья-то дверь послушно откликнулась...

(Сонет 16)

Вполне возможно, что сей «ключ» впрямую соотносится с ключом «Скупого рыцаря», чье «свидание» с сундуками золота имеет отчетливые эротические обертоны:

Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.¹³

Другую, резко снижающую, интерпретацию того же образа мы находим в концовке стихотворения И. Бродского «Дебют» (1970):

Он раздевался в комнате своей,
не глядя на припахивавший потом
ключ, подходящий к множеству дверей,
ошеломленный первым оборотом.¹⁴

Нельзя исключить, что здесь могла быть сознательная (пародийная) аллюзия на ивановские «Золотые завесы».

Тот иронический холодок, с которым порой воспринимались стихи В. Иванова, связан с их стилиевой и тематической «надмирностью», резкой отдаленностью от обыденной жизни. Кажется, что в них отсутствует усилие преодоления человеческой слабости. С первой строки читатель попадает в идеальный мир, в котором автор-жрец воспеваает на особом жреческом языке идеальные,

*Курсив здесь и дальше мой. — Г. К.

¹⁰Здесь и далее стихотворные переводы, за исключением особо оговоренных, даны в переводе автора статьи.

мона, пансентавшего тебе это познание?» Но его мощная душа, почти раздавленная бременем постижения, что ничего не будет нового в бесчисленных повторах того же мира и того же индивидуума, ничего нового — «до этой самой паутины и этого лунного света в листве», — восприняв сверхчеловеческим усилием воли, собравшейся для своего конечного самоутверждения, кончат гимном и благодарением неовратимому року.

(В.Иванов. «Ницше и Дионис»²³)

Ницшеовское трагическое восприятие и преодоление идеи «вечно-го возврата» кажется Иванову ущербным, компрометирующим философа недостатком религиозного оптимизма: «Восторг вечного возрождения, глубоко дионисийский по своей природе, *ограчен перьями отчаяния и жертв небережлив в Дионисово чудо*, которое упраздняет старое и новое и все в каждое мгновение творит извечным и первоявленным вместе». Со своей теоретической, «теургической» точки зрения, Иванов, вероятно, прав. Но в поэзии, заметим мы, *живы* и отчаяние, и неверие: не только живы, но и животворны: разве не «от этой самой паутины и этого лунного света в листве», обреченных вечно повторяться, идут и блоковские «ночь, улица, фонарь, аптека», и многое, многое другое в русской и мировой поэзии.

Иванов подчеркивает, что «состояние дионисийское бескорыстно и бесцельно», что напрасно Ницше призывает человеческую волю к «неистомному подвигу преодоления». «Дионисийское состояние разрешает душу и, приемля аскетический восторг, не знает аскезы: разрушитель старых скрижалей, требуя, чтобы человек непрестанно волил превзойти сам себя, снова выдвигает идеал аскетический».

Но Йейтс именно это и взял у Ницше: волю к подвигу, к преодолению самого себя. Не только понятие, но и сам термин «антитегического человека» (то есть, «анти-Я», к которому должно стремиться человеку) — одно из главных понятий йейтсовской системы, изложенной в «Видении», — заимствован Йейтсом у Ницше. В зрелые годы жизни, согласно программному стихотворению Йейтса «Фазы луны», человек находится в борении сам с собой, и его душа выбирает «самый трудный путь из всех невозможных». Йейтс взял у Ницше и боготорборство, неприятие традиционного христианства: «Кто ненавидит Бога, ближе к Богу».²⁴

Разумсется, героический идеал

Йейтса не есть исключительно влияние Ницше (хотя сам Ницше для Йейтса фигура, безусловно, героическая, человек 12-й фазы, в его классификации²⁵), этот идеал сформировывался с отрочества и впитал в себя многое: ирландские эпические предания, шекспировских Гамлета и Лира, поэзию Блейка и т. д., но «сплошные многих мыслей в одну» произошло при явном участии Ницше. Приведем лишь одну цитату из «Видения»:

Достижший Единства Бытия есть человек, который, сражаясь с Роком и Судбой на пределе своих сил, счастлив тем, что он должен сражаться, если даже победить невозможно. Для него судьба и свобода неразличимы; он не рошдет, он даже склонен любить трагическое, как те, «кто любит богов и противостоят им»; такие люди способны сплавлять превратности судьбы и свои устремления в одно душевное и умственное целое и тем самым достигать понимания не только Добра, но и Зла.²⁶

Это описание «Единства Бытия», *неразличимости судьбы и свободы*, совпадает с ницшевским *amor fati* и кардинально отличается от органистической «полноты бытия» В.Иванова, о которой он пишет в ранней статье «Ницше и Дионис» и которая есть, в первую очередь, синтез плоти и духа. Там он упрекает Ницше за «обращенность к будущему», в то время как «дионисийское состояние есть выходение из времени и погружение в безвременное».²⁷ Но уже в «Предчувствиях и предвестиях» он выдвигает концепцию *пророчества* как души символизма и — без признания и покаяния! — возвращается назад к Ницше: «Романтизм — тоска по несбыточному, пророчество — по не сбывшемуся. ...Романтизм — *odium fati*, пророчество — *amor fati*. И далее: «Романтизм имеет только одну душу, пророчество — слишком часто! — две души: одну — сопротивляющуюся, другую — насильственно влекущую».²⁸

При всем несхождении христианского лобомудра Иванова и практикующего оккультиста Йейтса между ними есть общее, что со стороны должно было быть виднее, чем все различия: дух философско-религиозного строительства. И дионисийская утопия Иванова, и пророческая система Йейтса, изложенная в «Видении», — основа, на которой зиждутся их стихи, и лучший к ним комментарий.

«Большое искусство — искусство мифотворческое», — писал В.Иванов.²⁹ И еще: «Мы должны отбег-

нуться себя и стать древним духом, чтобы *восстановить уменьшенный ныне образ человека*».³⁰

EGO DOMINUS TUUS*

Вполне понятно, что два таких *лирикоблемающих*, с космическим охватом, поэта не могли пройти мимо фигуры величайшего архитектора в мировой литературе — создателя «Божественной Комедии». Удивительно другое: как сошлись, скрестились на одной точке их взгляды. Этой точкой скрещения оказалась третья глава дантовской «Новой жизни», где поэт описывает нечаянную встречу с Беатриче на улице и дивное впечатление, произведенное этой встречей.

Убедив в уединении своей горницы, предаясь я думаю о милостивой; и в размышлениях о ней застала меня приятный сон, и чудное во сне возникло явление. Мне снилось, будто застало горницу огнечетное облако, и можно различить в нем образ владыки, чей вид ужаснул бы того, кто б на него взглянуть посмел; сам же он веселится и ликует; и дивно то было. И мне снилось, будто слышу его глаголы, мне непонятные, кроме немногих, меж коими я уловил слова: «*Аз властелин твой*». И будто на руках его спящую вижу жену пагуго, едва прикрытую тканью кроваво-алую; и, всматриваясь, узнаю в ней жену благого привета, ту, что удостоила меня в день оный благопожелания приветного. В одной руке, мне снилось, он держит нечто пылающее пламенем и будто говорит слова: «*Узри сердце свое*». И некоторое время пребывал он так, а потом, мне снилось, будил спящую, и повелил ее принуждением воли своей, и пудил вкусить от того, что держал в руке, и она ела робко. После чего вскоре его веселье превратилось в горький плач; и с плачем он поднял на руки жену и с нею, мне снилось, возлетел к небу.

(Перевод В.Иванова³¹)

Явившийся к Данту «владыка» или бог, конечно, — Амор, а «жена благого привета» — Беатриче. В дневнике В.Иванова 1908 года, который он стал вести почти через год после смерти своей жены Лидии, есть запись сна, близко варьирующего мотивы вышеприведенного отрывка.

Лидию видел с огромными лебедиными крыльями. В руках она держала пылающее сердце, от которого мы оба вкусили: она — без боли, а я — с болью от огня. Перед нами лежала, как бездыханная, Вера. Лидия

*Я — Властелин твой (лат.).

вложила ей в грудь огненное сердце, от которого мы сли, и она ожгла; но, обезумев, с книжкой в руках, падала в ярости на нас обоих. Потом вдруг смягчилась и обняла нас обоих, и, прижимаясь к Лидии, говорила про меня: «он мой?» Тогда Лидия взяла ее к себе, и я увидел ее, поглощенную в стеклянно прозрачной груди ее матери.³²

В свете дантовского эпизода, этот сон — прозрачная аллегория, почти идеограмма. Пылающее сердце, от которого отведала Лидия и Вячеслав — их земная любовь; это «початое» сердце Лидия кладет на грудь дочери, принуждая ее принять и возродить их с Вячеславом любовь; Вера в замешательстве, она не понимает, как супруг матери может быть ее возлюбленным; тогда Лидия «вбирает» дочь в свою прозрачную грудь, объясняя ей: «ты у меня в груди, ты и я — одно».

В конце концов, В.Иванов женится на своей падчерице, «исполняя волю» покойной жены и наперекор скандальной молве. «Как и с ее матерью, все решилось в Риме», — пишет Ольга Дешарт. Вера родит Иванову сына Дмитрия, но здоровье ее будет в последующем непрерывно ухудшаться, и она умрет в Москве в 1920 году в возрасте тридцати лет.

Здесь хотелось бы отметить некоторые биографические параллели между Ивановым и Йейтсом, а также между их избранницами. Та, которую В. Иванов назвал менадой «с сильно бьющимся сердцем»,³³ была пышноволосяй, темпераментной, и притом состоятельной женщиной, которая, скитаясь по Европе, полюбила «узкоплечего школяра-мечтателя, втихомолку слагавшего странные стихи».³⁴

Почти то же самое можно было бы сказать о Мод Гонн: совпадает характерный, «статусный» тип красоты, темперамент, эмансипированность (только у Лидии Зиновьевой-Аннибал было уже трое детей от социалиста-пропагандиста К.Шварсалона, а Мод Гонн скрыла от Йейтса свою связь с французским революционером Мильвуа и родившегося в 1891 году сына); добавим, что Лидия, как и Мод, отдала дань увлечения не только социализму, но и движению за женские права — суфражизму.³⁵

Контраст яркой, *пассионарной* женщины и погруженного в мечты книжника — тот же самый. *Его* зыбкость, «неотмирность» (что художники в своих шаржах подчеркивали «левитацией» фигуры — Добужинский у нас, в Англии — Макс Бирбом). С другой стороны — ее красота, страсть, дионисийские чары. Даже

«сильно бьющееся сердце» менады находит отражение в стихах Йейтса, посвященных Мод Гонн:

Отчего ты так испуган?
Спрашиваешь — отвечаю.
Повстречал я в доме друга
Статую земной печали.
Статуя жила, дышала,
Слушала, скользила мимо,
Только сердце в ней стучало
Громко так, неудержимо.³⁶

Йейтс влекся к этой необычной женщине, не подозревая, в какую запутанную, тупиковую ситуацию зашел ее роман с Мильвуа. Она чувствовала его любовь и инстинктивно искала в ней опоры. Однажды, когда Йейтс был на севере Ирландии, он получил письмо от Мод Гонн из Дублина. Это был зов неприкаянной, тоскующей души, и Мод знала, в какую форму его облечь, чтобы вернее тронуть своего влюбленного. Мне приснился сон, писала она, будто мы — дети, брат с сестрой, проданные в рабство и увозимые с караваном через пустыню, сотни миль безводных, горячих песков...

Этого было достаточно: Йейтс бросился в Дублин. Впопыхах, чуть ли не с порога, он предложил Мод руку и сердце. И вдруг чего-то испугался, ошеломленный близостью Мод, ее красотой. Она смутилась и отняла руку, которую Уильям держал в своих ладонях. Нет, я никогда не смогу выйти за вас, сказала она, я вообще никогда не выйду замуж. «Сами того не подозревая, — пишет Стивен Кут, — они установили форму отношений на целые десятилетия, закрепившуюся как своеобразный невроз. Сближение, испуг и побег от близости, которой оба боялись; затем снова сближение (обычно по инициативе Мод) в другой, как им казалось, высшей плоскости, где их духовные, оккультные и патриотические интересы сплетались, — и где неизменно страдающий поэт должен был находить новый материал для своей поэзии».³⁷

В конце 1891 года Мод появилась в Дублине в состоянии, близком к отчаянию. Она призналась Йейтсу в своем горе: умер от менингита ее годовалый приемный сын Жорж (на самом деле это был ее *родной* сын). Не зная, как утешить тоскующую Мод, Йейтс повез ее к своему другу оккультисту и поэту Джорджу Расселлу. Разговор свернул на переселение душ, в чем Расселл считал себя великим экспертом. А есть ли надежда встретиться с разлученной душой, например, своего умершего ребенка, еще при жизни, спросила

Мод? Безусловно, важно отвечал Расселл. При определенных условиях, умершее дитя может загово родиться в той же самой семье. Под влиянием таких разговоров и снедаемая тоской, Мод совершила то, в чем призналась Йейтсу лишь через несколько лет. Она вернулась во Францию и устроила встречу с Мильвуа (к которому уже успела охладеть) в часовне, где был похоронен Жорж. Там, над гробом умершего сына, она зачала дочь, которую назвала Изольдой.³⁸

Этот невероятный эпизод можно сопоставить с тем, что случилось с четой Ивановых в английский период их жизни.

В Лондоне Вячеслав и Лидия пережили первое общее горе. В светлый воскресный день у них родилась девочка — Еленушка. Л.Д. была в упоении, видела в ней что-то особенное, печать духовности на лобике. Через два месяца Еленушка, вопреки усилиям лучших врачей, как-то непонятно умерла. Лидия была в отчаянии. Через несколько дней недалеко от дома, в котором жили Ивановы, был найден подкидыш мужского пола. В.И. и Л.Д. решили, что ребенок послан им в утешение и приступили к хлопотам по его усыновлению. Но английские власти поблагодарили их за доброе намерение и отказали: английский гражданин не может быть отдан иностранцам.³⁹

При всей разнице этих драматических историй есть в них и нечто общее, характерное для эпохи: готовность верить в послание, в переселение душ. Примечательна роль, сыгранная «мистически зачатой» дочерью Мод Гонн, Изольдой, в дальнейшей жизни Йейтса. В 1916 году, получив последний отказ от Мод, он (с согласия матери!) сделал уже предложение двадцатилетней Изольде, — с которой был дружен и к которой испытывал чувство, похожее на смесь отцовства и влюбленности. Изольда почти год водила его за нос, не говоря ни да ни нет; и в конце концов Йейтс скоропалительно женился на Джорджи Хайд-Лиз: звезды настаивали, чтобы он непременно женился в 1917 году... История с Йейтсом и Изольдой напоминает о Вячеславе Иванове и Вере Шварсалон. Сама идея, что, женившись на дочери возлюбленной, можно продолжить любовь к матери, принадлежит именно этой эпохе, этому поколению людей, веривших в инкарнацию, в судьбоносные свидания и пророчества: если Сокровенная Роза, Красота, София может воплотиться в земную женщину, что ей

стоит сделать еще один шагок и перевоплотиться в ее дочь?

Общение В.Иванова с Лидией после ее кончины шло посредством снов, видений, а также «автоматического письма», когда дух покойной жены водил рукой поэта. Так же общался с духами и Йейтс в роковом и переломном для себя 1917 году. Женившись на Джорджи, он вскоре вовлек ее в опыты по автоматическому письму, и так стала строиться его книга «Видение». Так тесно, неразрывно все это связывалось: стихи, жизнетворчество, сны, книги...

В июне 1917 года Йейтс ненадолго возвращается в Лондон, в свою квартиру на Уобери-Плейс. 14 июня (за несколько дней до предполагаемой встречи с Гумилевым) он пишет отцу в Америку: «Многие из твоих мыслей напоминают то, о чем я пишу в “Алфавите”, но мои составляют часть некоторой религиозной системы, более или менее логически разработанной; надеюсь, она тебя заинтересует как вид поэзии. Привести это все в порядок оказалось полезным для моих стихов, открыло для них новые горизонты и возможности».¹¹

Речь идет о прозаической книге, которую написал весной в имении леди Грегори и которой вскоре даст окончательное название: «Per Amica Silentia Lunae» (что означает на латыни: «При благосклонном молчании луны», и представляет собой цитату из Вергилия). Книга состоит из двух эссе: «Anima Hominis» (Душа человеческая) и «Anima Mundi» (Душа мира). Написанные в изысканной и уклончивой манере, напоминающей местами стихи в прозе, эти эссе композиционно делятся на небольшие главы-строфы, связь между которыми такая же свободная, как в стихотворении. Трудно переоценить значение этой книги для Йейтса. Говоря метафорически, это — та ось, на которой повернулись дверные петли, открывшие для поэта выход из затяжного творческого кризиса.

Центральная идея книги — поиск и обретение художником своего «анти-Я», творческой «маски», без которой его работа обречена на неудачу или, в лучшем случае, полусуспех. Это — дьявольски трудная работа, «самая трудная из всех не безнадежных» («of all things not impossible the most difficult»¹¹). «Анти-Я» противоположно художнику, их сводит лишь взаимная тоска полюсов. Существует личный Даймон

человека, который и определяет его «маску»: человек и его Даймон «утоляют друг в друге свою взаимную жажду».¹²

Прологом к книге служит стихотворение «*Ego Dominus Tuus*», где нарочито в форме диалога между Iis и Ille (Того и Этого), то есть в форме внутреннего диалога поэта с самим собой, описывается его ожидание «таинственного антипода» — того «анти-Я», который призван оживить и обновить его искусство.

Iis. Зачем ты бросил

Раскрытый том и бродишь тут, чертя
Фигуры на песке? Ведь мастерство
Дается лишь усиленным трудом,
И стиль оттачивают подражаньем.

Ille. Затем, что я иду не стиль,

а образ.

Не в многознание — сила мудрецов,
А в их слепом, ошеломленном
сердце.

Зову таинственного пришлеца,

Который явится сюда, ступая

По мокрому песку, — схож,

как двойник,

Со мной, и в то же время — антипод,

Полнейшая мне противоположность;

Он встанет рядом с этим чертежом

И все, что я искал, откроет внятно,

Вполголоса — как бы боясь,

чтоб галки,

Поднявшие базар перед зарей,

Не разнесли по миру нашей тайны.

Смысл названия пролога объясняется в первой главе «Anima Hominis». Тем неведомым «пришлецом», который придет и скажет: «Ego Dominus Tuus» («Аз властелин твой»), оказывается некий дух, посещающий поэта в минуты озарения между сном и явью, — дух, которого Йейтс в дальнейшем назовет *Даймоном*.¹³

Как я мог принять за свое «я» то героическое состояние духа, перед которым благоговел с самого детства! То, что является в такой же гармонии и полноте, как роскошно освещенные здания и пейзажи, что греется нам между сном и пробуждением, не может не исходить откуда-то извне или свыше. Порой я вспоминаю то место у Данте, когда в комнату к нему явился некий Муж, Страшный Видом, и, преисполненный «такого веселья, что дивно было видеть», возговорил и сказал многое, из чего я мог понять лишь несколько фраз, и среди них: ego dominus tuus...¹⁴

Таким образом, в основу своей теории творчества Йейтс кладет тот же эпизод из «Новой жизни» Данта, который для Иванова явился парадигмой возвышенной и страстной любви. Только у Йейтса на месте

Амора оказывается Даймон («Man and Daimon feed the hunger in one another's hearts»). Не странно ли это — и не символизирует ли усталость сердца поэта, для которого уже ничто, кроме его стихов, не существенно?

Разгадка является дальше, в главе восьмой, где оказывается, что между Даймоном, определяющим судьбу поэта, и его возлюбленной, существует если не тождество, то близкое родство или тайный заговор.

Когда я думаю о жизни как о борьбе с Даймоном, подвигающем нас на самое трудное дело из всех не безнадежных, я понимаю, откуда эта вражда между человеком и его судьбой и откуда эта беззаветная любовь человека к своей судьбе. В одной англосаксонской поэме героя зовут именем, как бы концентрирующим в себе весь его героизм, — Судьбоотрастный. Я убежден, что Даймон завлекает и обманывает нас, что он съел свою сеть из звезд и с размаху забрасывает ее в мир. Потом мое воображение перескакивает на любимую, и я дикуюсь непостижимому сходству между ними. <...> Я даже думаю: нет ли какого секретного сообщения, какого-нибудь перешиптывания в темноте между Даймоном и моей любимой. Я вспоминаю, как часто влюбленные женщины становятся суеверными и думают, что они могут принести удачу своему возлюбленному. Есть старинная ирландская легенда о трех юношах, пришедших в жилище богов (Слив-На-Мон) просить у них помощи в битве. «Сперва жениться, — сказал им один из богов, — ибо удача или злое счастье человека приходят к нему через женщину».¹⁵

Здесь можно было бы остановиться; но трудно удержаться и не процитировать следующий абзац — замечательный отрывок о рапире...

Иногда по вечерам я немножко фехтую¹⁶ — и когда после того, ложась на подушку, я закрываю глаза, я вижу, как кончик рапиры пляшет передо мной, перед самым моим лицом. Мы всегда встречаемся в глубине своей души, куда бы нас ни уводила работа или мечта, с этой чужою Волей.

Заметим, что в последней фразе — тот же каламбур с именем поэта и словом «воля» по-английски, что в сонетах Шекспира («that other Will»). Укажем еще на стихотворение Георгия Иванова, в котором, как нам кажется, поэтически развернут сходный образ: сердце поэта, скрещи-

вающее рапиры с чужой, космической Волей (или звездным предначертанием):

От синих звезд, которым дела нет
До глаз, на них глядящих с упованием,
От вечных звезд — ложится синий свет

Над сумрачным земным существовавшим.

И сердце беспокоится. И в нем —
О, никому на свете не заметный, —
Вдруг чудным загорается огнем
Навстречу звездному лучу —
ответный.

И надо всем мне в мире дорогим
Он холодно скользит к границам
мира,
Чтобы скреститься там с лучом
другим,
Как золотая тонкая рапира.

Пройдет немного времени, и Вячеслав Иванов снова обратится к эпизоду «*Igo Dominus Tuus*» и рассмотрит его символически, но уже в другом плане — не возвышенно-эротическом, а в артистическом и творческом, как Йейтс в «*Anima Hominis*». Для этой статьи («О границах искусства», 1913) он специально делает свой искусно «украшенный» перевод дантовского эпизода о явлении Амора к влюбленному — и с этого эпизода из «Новой жизни» начнется свое изложение. Никаких *дайлонов* в теории Иванова нет, зато есть дionисийское волнение и *восхождение* в сферу Откровения, а следом за тем *нисхождение*: на этом этапе творца постигает «аполлонийский сон», подобный описанному у Данта. Интересно, что Иванов тоже говорит о раздвоении художника, вступаая как бы в заочный диалог с Йейтсом.

Итак, деятельность художника есть некое дерзновение и вместе некая жертва, ибо он, поскольку художник, должен нисходить, тогда как общий закон духовной жизни, хотящей быть жизнью поэтине и в постоянно возрастающей силе, есть восхождение к бытию высочайшему. Отсюда расхождение между человеком и художником: человек должен восходить, а художник нисходить. <...> [Т]о мгновение, когда разверзнутся «вечные зеницы, как у испуганной орлицы», есть момент внезапного воспарения, по отношению к которому чисто художественная работа творческого осуществления и овеществления представляется опять-таки — нисхождением...⁴⁷

В одном В.Иванов и Йейтс совпа-

дают: истинное мастерство дается отнюдь не «усидчивым трудом» и «стиль оттачивают» не подражанием. Всего важнее начальный этап творческого акта, который Иванов называет *восхождением*. Но как достигается это восхождение? Иванов ссылается на дionисийское волнение, которое охватывает и возносит творца — потому и возносит, что он —



существо, «озаренное художественным гением». Тут нет усилия и труда, само бремя вдохновения — легкое, трудно лишь нисходить к толпе, к публике. Для Йейтса, наоборот, задача творчества — «самая трудная из всех не безнадежных» и таковой являлась всегда, даже для Данта, который (как считает Йейтс) в жизни своей был подвержен всем человеческим грехам, включая похоть и несправедливый гнев:

И впрямь он резал самый твердый камень.

Ославлен земляками за беспутство,
Презренный, изгнанный и

осужденный
Есть горький хлеб чужбины,

он напел
Непререкаемую справедливость,
Недосягаемую красоту.

В конце концов, создается впечатление, что теории творчества создаются художниками «под себя», на основании собственного опыта и характера, которые могут быть весьма различны. Даже говоря на одном эзотерическом («символистском») языке, имея перед глазами одну и ту же картину (в данном случае, явление Амора Данту), они могут делать весьма различные выводы.

ВЕЧНЫЙ ЯЗЫК ПОЭТОВ

Самым древним ирландским стихотворением считается песнь легендарного Амергина, в которой он восславил Ирландию. Когда корабль, на котором поэт (вместе с другими сыновьями Миля) приблизился к берегам незнакомой земли, он простер руку перед собой и запел:

вихрь в далеком море Я
волны бьются в берег Я
гром прибоя это Я
бык семи сражений Я
бык утеса это Я

и т. д.⁴⁸

Так впервые *хвала миру* совпала с *прославлением самого певца*, первое отъединение голоса от материи — с мистическим слиянием поэта и мира. Между прочим, поразительно похожая на песнь Амергина интонация встречается у Бальмонта:

Я — внезапный излом,
Я — играющий гром,
Я — прозрачный ручей,
Я — для всех и ничей.⁴⁹

Романтики, и следом за ними символисты, считали, что поэт — рупор высших сил, что поэзия сродни пророчеству и ясновидению. Вячеслав Иванов призывал художника идти от реального к реальному (*a realibus ad realiora*⁵⁰): под таким лозунгом, не раздумывая, подписался бы и Йейтс. Иванов писал о существующей с древности «организации мистических союзов, хранителей преемственного знания и перерождающих человека таинств». ⁵¹ В сущности, оба они были членами этой всемирной и вечной «организации».

Антиномические по всему своему складу художники, они неизменно стремились к синтезу — в том числе, к синтезу мысли и интуиции. Еще Китс сказал, что «аксиомы философии не аксиомы, пока они не проверены биением собственного пульса». ⁵² В.Иванов подчеркивает, что дionисийское начало, хотя оно может быть описываемо и формально определяемо, «раскрывается только в переживании, и напрасно было бы искать его постижения — исследуя, что образует его живой состав». ⁵³ То же самое пишет Йейтс — в прозе и в стихах:

God guard me from the thoughts
men think
In the mind alone;
He that sings a lasting song
Thinks in a marrow-bone.⁵¹

(Боже меня упаси от мыслей, которые думаются только рассудком; кто хочет, чтобы его стихи жили, должен думать мозгом костей.)

И Йейтс, и Иванов придавали большое значение фольклору, народной поэзии. Недаром в «Последних стихах» Йейтса, наряду со сложными философскими стихами, есть и баллады в народном духе, например, «Проклятие Кромвеля», «Джон Кинселла оплакивает смерть миссис Мэри Мор» и другие; а последним, незаконченным трудом Вячеслава Иванова была сказочная «Повесть о Светомире царевиче». Поэт, по Иванову, «атавистически воспринимает и копит в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетания его идей, все его изобретения в образе и выражении». Через него народ вспоминает свою древнюю душу...⁵² Йейтс с юности своей и до последних лет настаивал на глубокой связи аристократического искусства с народным:

Нет никакого сомнения, что прежде чем были созданы бухгалтерские конторы и новое искусство без роду и племени, прежде чем это искусство и этот класс людей утвердился между хижиной и замком, между хижиной и монастырем, народное искусство было тесно переплетено с искусством для немногих, а народный язык, всегда находивший удовольствие в ритмическом оживлении речи, в идиомах, в образах, в окольных намеках, — с вечным языком поэтов.⁵³

Конечно, суждения Йейтса и В.Иванова во многом расходились, прежде всего, в трактовке оппозиции «индивидуальное — коллективное». Сугубо личный *Дайлон* Йейтса — далеко не то, что *соборный* дионисийский экстаз, источник истинного вдохновения, по Иванову. Но не стоит преувеличивать эти расхождения, основываясь на отдельных высказываниях. Надо иметь в виду, что оба поэта не стояли на месте, а изменялись — и в теории, и в поэтической практике. Скажем, Вячеслав Иванов в «Римских сонетах» — почти акмеист и может быть сопоставлен с «архитектурными» стихами Мандельштама из «Камня»; а «Римский дневник 1944 года», это замечательное свершение почти восьмидесятилетнего поэта, содержит самые разнообразные мотивы:

от трогательной стариковской жалобы («Я зябок, хил: переживу ль / Возврат ледяный зимней злости») до героического пафоса удивительной концентрации и мощи:

Титан, распятый в колесе,
Зажженный яростью круженья,
Дух человека, дух движенья,
Пройти ты должен через все
Преображенья, искаженья
И спятым быть, обутлеп, паг,
С креста времен; прочь взят из ножен
Твой светлый меч, и в саркофаг
Твой пепл дымящийся положен.⁵⁴

Эти стихи, и еще другие, над которыми Иванов работал за два дня до смерти — о Геркулесе, восходящем на погребальный костер,⁵⁵ — вполне могут быть сопоставлены с героическими произведениями последнего года Йейтса: пьесой «Смерть Кухулина», стихотворением «Черная башня». С другой стороны, позднего Йейтса сближает с Ивановым возврат к христианской парадигме покаяния и смирения во многих стихах, — что не исключает, конечно, и продолжающегося спора с Богом.⁵⁶

Однако спор Йейтса — хотелось бы это подчеркнуть — никогда не переходит в хулу; его принятие мира и человеческой участи сродни тому «таинственному Да», которое Красота когда-то заповедовала В. Иванову.⁵⁷ Однажды в разговоре (уже в 1920-х годах) Иванов выразил опасение, что поэзия вообще может скоро окончиться — «не потому, что больше нечего славить или больше не будет талантов, а потому, что для прославления нужна одна такая точка в человеке, которой я уже больше ни в ком не вижу».⁵⁸

Йейтс всегда стоял на этой точке, хотя его собственная мифология была отнюдь не оптимистична. Наоборот, он воспринимал жизнь человеческую как трагическую пьесу. И все же, несмотря на это: «bless all that is for living» — «да будет благословенно все, что служит жизни», — сказал он в стихотворении «Разговор поэта с душой».⁵⁹

Потому что *лицф* по самому своему существу есть *лироутверждение*.

В оформлении статьи использованы работы художников Кейта Эдварса и Рональда Ф.Валфора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Страховский С. В.* Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века. М., 1991. С. 93. «Балаган и трагедия» — название одной из статей Д.Мережковского об В.Иванове.

² Башня была выморочная, разрушающаяся, но настоящая — с толстыми стенами, каменной винтовой лестницей и дозорной площадкой наверху; власти графства хотели за нее всего лишь 35 фунтов, которые Йейтс мог как-то наскрести.

³ Н.Гумилев рецензировал этот сборник в «Аполлоне», 1911. № 7 и 1912, № 6. (См. *Гумилев Н.* Статьи о русской поэзии, XII и XVIII).

⁴ *Иванов В. И.* Собр. соч. в 4-х тт. Брюссель. 1971. Т. 1, С. 421.

⁵ Например, в канонах цикла «Любовь и смерть», в стихотворениях «Rose in Cruce», «Роза ветров», «Святая Елизавета», «Теофил и Мария». См. об этом: *Вахтель М.* Из переписки В.Иванова с А.Д.Скалдиным // *Минувшее*, 1990, № 10. С. 121–127.

⁶ *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 2. С. 777.

⁷ *Иванов В. И.* Стихотворения: в 2-х тт. М., 1995. Т. 1. С. 445.

⁸ *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 3. С. 386.

⁹ См. «Anna-Rudolf». *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX в. и оккультизм. М., 1999, С. 37–45. Позднее, когда Минцлова задумала издавать розенкрейцеровский журнал в России, именно к В.Иванову она обратилась с просьбой взять на себя его редактирование. См. *Вахтель М.* Из переписки В.И.Иванова с А.Д.Скалдиным. С. 125.

¹⁰ Здесь я слеую толкованию Памелы Дэвидсон в ее книге об Иванове и Данте. См.: *Davidson P.* The Poetic Imagination of Vyacheslav: A Russian Symbolist's Perception of Dante. Cambridge, 1989. P. 204.

¹¹ «Печаль любви» // «The Sorrow of Love».

¹² Стихи Томаса Нэша (1567–1601). Перевод Т.Стамовой.

¹³ См. главу «Сундук и книга» в «Английской деревеньке Пушкина». Дружба народов, 1999. № 6. С. 194–198.

¹⁴ *Бродский И.* Сочинения. СПб, 1992. Т. II, С. 224.

¹⁵ «Розе, распятой на Кресте времен» // «To the Rose Upon the Roof of Time».

¹⁶ Например: «Цвети же, сердце, жертвенная роза» // «Розы», Cor Ardens, Книга пятая. // Собр., соч. Т. I, 374.

¹⁷ Согласно другому варианту мифа, оно было отнесено Зевсу, который проглотил его, и потом заново породил Диониса от Семелы.

¹⁸ «Сердце Диониса» / *Cor Ardens*, Книга первая // Собр. соч. Т. I, С. 230.

¹⁹ *Дешарт О.* Собр. соч. Т. I. Введение. С. 34.

²⁰ Цит. по Oppel, Frances Nesbit. *Mask and Tragedy. Yeats and Nietzsche.* University Press of Virginia, 1987. P. 42.

²¹ «Истолкование». Перевод В.Топорова // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. СПб, 1993. С. 262.

²² «Ницше и Дионис» // *Лирик и личности* России. С. 50.

²³ Там же. С. 49.

²⁴ «Рибх о недостаточности христианской любви» // «Ribh Considers Christian Love Insufficient». Пер. А. Сепреева.

²⁵ *W. B. Yeats. A Vision.* P. 126.

²⁶ *Ibid.* P. 28–29.

²⁷Лик и личины России. С. 49.
²⁸Ibid. P. 72, 73.
²⁹«Поэт и чернь» // Лик и личины России. С. 37.
³⁰«Религия Диониса» // Вопросы жизни, 1905, № 7. С. 140.
³¹Перевод специально выполнен В. Ивановым для статьи «О границах искусства» // Родное и вселенское. С. 199.
³²Дневник, 15 июня 1908. Собр. соч. Т. II. С. 772.
³³Посвящение к разделу «Любовь и смерть» в «Сог Argens»: «Бессмертному свету / Лидии Дмитриевне / Зиновьевой-Аннибал. / Той, что сгорев на земле, моим пламенеющим сердцем / стала из пламени свет в храмине гостя земли. / Той, / чью судьбу и чей лик / я узнал / в этом образе Мэнады / «с сильно бьющимся сердцем».
³⁴Герцык Е. Воспоминания. Париж, 1973. С. 40.
³⁵Михайлова М. В. «Лидия Зиновьевы-Аннибал и Вячеслав Иванов: сотворчество жизни» // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. М., 1996. С. 320.
³⁶«Why does your heart beat thus?» (Стихи из пьесы «Последняя ревность Эмер»).
³⁷Stephen Coote. W. B. Yeats: A Life. London, 1997. P. 95.
³⁸Memoirs. P. 133.
³⁹Decharp O. Собр. соч. Т. I. С. 35.
⁴⁰The Letters of W. B. Yeats. Ed. Allan Wade. New York, 1955. P. 626—627.

⁴¹Mythologies. P. 332.
⁴²«Man and Daimon feed the hunger in one another's hearts». Mythologies. С. 335.
⁴³Интересно сравнить Даймона Йейтса с концепцией дуэнде Федерико Гарсиа Лорки (статья «Теория и игра дуэнде») и другими поэтическими «демонами».
⁴⁴Mythologies. P. 325—326. В переводе В. Иванова латинская фраза звучит: «Аз властелин твой».
⁴⁵Ibid. P. 336—337.
⁴⁶Если любознательному читателю интересно, с кем это Йейтс фехтовал по вечерам, нетрудно дать ответ: с Эзрой Паундом, который работал его секретарем в 1913—1916 годах и, в частности, помогал Йейтсу поддерживать приличную физическую форму.
⁴⁷Родное и вселенское. С. 205.
⁴⁸Перевод В. Тихомирова. // Поэзия Ирландии. Москва: Худ. лит.-ра. 1990. С. 23.
⁴⁹«Я — изысканность русской медлительной речи...» (1901).
⁵⁰«Две стихии в современном символизме» // Лик и личины России. С. 134.
⁵¹Там же. С. 133.
⁵²«Axioms in philosophy are not axioms until they are proved upon our senses.» Письмо Рейнольдсу от 3 мая 1918 г. (Letters of John Keats, ed. By H. E. Rollins. 1958. V. I.).
⁵³«Нище и Дионис» // Лик и личины России. С. 43.

⁵⁴«Молитва для старости» («A Prayer for Old Age»)
⁵⁵«Народ и чернь» // Лик и личины России. С. 36—37.
⁵⁶«What is popular poetry?» (1901) // Ideas of Good and Evil. New York, 1903. P. 14.
⁵⁷«Римский дневник 1944 года», 21 июля, Собр. соч. II. С. 181.
⁵⁸«Прилип огнем снедающий хитон...» (De profundis amavi, III). Собр. соч. Т. III. С. 575. По свидетельству Ольги Дешарт, последние исправления в этот сонет В. Иванов внес 14 июля 1949 г., за два дня до своей смерти. Так же, до последних часов, работал над стихотворением «Черная башня» Йейтс.
⁵⁹По мнению Вирджинии Мур, которая посвятила этому вопросу отдельную главу своей книги о Йейтсе «Единорог», по существу, Йейтс оставался христианином и его оккультная доктрина не противоречит христианству. Moore Virginia. The Unicorn: William Butler Yeats' Search for Reality. New York. 1954. P. 384—431.
⁶⁰«Я ношу кольцо, / И мое лицо — / Кроткий луч таинственного «Да». «Красота». Собр. соч. Т. I. С. 166.
⁶¹Из бесед с М. С. Альтманом. Цитирую по: Аверинцев С. С. «Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова» // Лик и личины России. С. 19.
⁶²«A Dialogue of Self and Soul».

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Уильям ЭМПСОН

ПОЖИЛОЙ ЛЕДИ

Готовность — главное. Среди других планет
 Чти эту — божество с остывшими лучами.
 Не вздумай посылать на вырубку ракет,
 Ведь остывает все, лишь солнце мечет пламя.

Твоя земля — увь, не крестница богов! —
 Едва ли в помощь ей. Ты, совершив посадку,
 Разрушишь некий храм и наживешь врагов:
 Так в улье жалит рой подсаженную матку.

Нет, к телескопу встань! Сквозь окуляров синь
 Вглядишься в ее страну, познай ее обряды —
 Пока не сокрушил еще прибор пустынь
 Ветшающих дворцов сады и колоннады.

Пока в краю души, как прежде, тишь и гладь,
 И заведенный быт еще идет по кругу:
 Ум, чтобы дом вести, талант, чтоб в бридж играть,
 И пыл трагический, чтоб распекать прислугу.

Она размерена в прецессии своей,
 Уверена вполне в своем расположенье,
 И ширь покатаая скудеющих полей
 Вся, без межей и вех, в ее распоряженье.

Как много дальних звезд сияет надо мной!
 Не странно ль, что она вовек недостижима,
 Столь близкая? Ее скрывает блеск дневной,
 И только в темноте она бывает зрима.

Джон БЕТДЖЕМЕН

SENEX

О где мне взять терпения
 Природу побороть,
 Сбежать от вожделения
 И более не менее
 Смирить рассудком плоть?

Чтоб я на теннисисточку,
 Чей локоть загорел,
 На рыжую туристочку
 Иль велосипедисточку
 Бесчувственно смотрел.

Спокойней, чем отшельники,
 Смотрел бы, льдом объят,
 Как в придорожном ельнике
 Лежат вповалку велики
 Иль парами стоят...

Прочь, псы! Зачем терзаете,
 Вы, адские щенки?
 Подтяжки разрываете
 И в ляжки мне вонзаете
 Свирепые клыки!

Господь, скорее отгони
 Хохочущих гиен,
 Мне выю жесткую согни
 И вразуми, и объясни,
 Что лен кудряшек — тлен!

Перевод Григория Кружкова

Владимир Набоков и Льюис Кэрролл, или Гумберт Гумберт в Стране чудес

Ольга ВОРОНИНА

Утверждение Владимира Набокова о том, что у героев «Лолиты» не было прототипов, небесспорно, но объяснимо. Когда его «дорогая девочка» завоевала популярность у сотен тысяч читателей, любопытство многих из них выплеснулось за пределы обыденного — жадного, но доброжелательного — интереса к автору. Причиной тому был набоковский дар, позволивший ему превратить рассказ злодея — как он всегда называл Гумберта — в душераздирающую исповедь, не имеющую себе равных в мировой литературе. Рассказчик, он же герой «Лолиты», совершил убийство, издевался над своей первой женой, тайно манипулировал второй и, по собственному признанию, лишил ее дочь и свою возлюбленную не только детства, но и какого-либо подобия нормальной жизни. Но его повесть полна такого отчаяния, его любовь к себе и своей главной, всепоглощающей страсти — нимфеткам — столь убедительна, что презрение автора к своему герою долгое время считалось одной из набоковских масок, призванной скрыть тайное родство их душ. Именно поэтому Набоков говорил о том, что ни у Лолиты, ни у ее любовника не было реальных предшественников. Отвечая на вопрос журналиста Би-Би-Си в 1962 г., он сказал: «Нет, у Лолиты не было никакого прототипа. Она родилась в моей голове. Она никогда не существовала. [...] Лолита — это плод моего воображения».¹ О Гумберте он отзывался как о человеке, которого выдумал, «человеке с навязчивой идеей»: «Когда я написал книгу, он появился».²

Тем не менее, сам Гумберт говорил обратное. «А предшественницы то у нее были? Как же — были... В некотором княжестве у моря...»³ Он отыскивает их в литературе и искусстве, истории и в окружающей действительности. Как бы отрекаясь от своей исключительности, более того — стремясь оказаться среди таких же, как и он, «страдальцев» — писателей и поэтов, обласканных вниманием и любовью обыкновенных людей, — он находит своих

предшественников, ссылаясь на Данте, Петрарку, Эдгара По... Воображение питается плодами его — весьма избирательной — эрудиции, и тогда у итальянских поэтов появляются малолетние возлюбленные, а По женится на тринадцатилетней Вирджинии не потому, что хочет скрыть свое увлечение матерью девочки, а совсем по другим причинам. Любая более или менее правдоподобная литературная или околотературная история, связанная с его нимфеточными фантазиями, является для Гумберта шансом утвердить собственное существование за пределами «Лолиты», среди себе подобных, одержимых и «посвященных» — существование, в котором Набоков ему упорно отказывал.

И все же в этом вполне объяснимом противостоянии автора своему герою и героя — авторским комментариям, сделанным постфактум, т.е. после того, как роман был написан, можно найти слабое звено или, вернее, неплотно завязанный узел, потянув за который мы бы распутали и «клубок терний», каковым себя считает Гумберт, и паутину противоречий, каковой является «Лолита» с ее неоднозначной «моралью» и множественностью допустимых интерпретаций. У Гумберта, впрочем, как и у Лолиты, прототипы, конечно, были. Но и до Гумберта, на создание которого, как говорил сам Набоков, его вдохновила обезьяна в зоопарке, на страницах набоковской прозы уже возникла череда героев, одержимых страстью к малолетним девочкам.

Среди них — Эрвин из «Сказки» (1926), возжелавший юную девочку, которая шла по улице рядом со стариком и не по-детски поводи́ла бедрами; «волшебник», безмянный герой одноименной повести, написанной в 1939 г. и опубликованной гораздо позже;⁴ а также лирический герой стихотворения «Лилит» (1930), теряющий дорогу в рай после того, как его соблазняет девочка «нагая, с речною лилией в кудрях». Скорее всего, в ту пору, когда создавались «Сказка» и «Лилит», обезьяны в зоопарке и в помине не было, зато уже

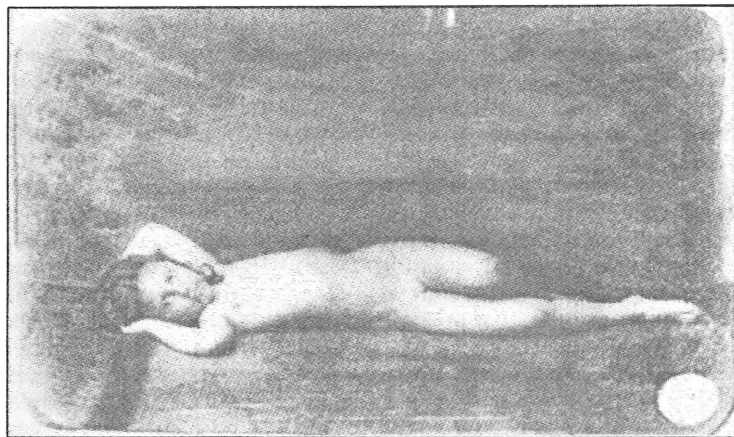
подспудно зрело авторское любопытство к феномену, «нимфомании» или «нимфолепсии». Набоков утверждал, что только в «Лолите» у темы «тайне выросли когти и крылья романа», но если посчитать, что нимфетка из «Сказки» вполне соответствует определению, данному Гумбертом, — «в возрастных пределах между девятью и четырнадцатью годами встречаются девочки, которые для некоторых очарованных странников, вдвое или во много раз старше них, обнаруживают истинную свою сущность — сущность не человеческую, а нимфическую (т.е. демонскую)...» — то окажется, что сама тема, нежный эмбрион шедевра, начала формироваться тогда же, когда и набоковский дар романиста.⁵

Но даже если бы мы были одержимы любовным пылом Гумберта и разделяли бы его стремление найти себе подобных в истории и культуре, мы вряд ли смогли бы докопаться до истоков этой темы. Нимфомания как культурный, литературный, социальный и психологический феномен останется за пределами этого небольшого эссе, ибо история и география нимфеток и их поклонников, столь откровенно и предвзято набросанные героем Набокова, — от Рахаб до Вирджинии и от древней Иудеи до Америки 1940—50-х гг. — интересны лишь постольку, поскольку они легли в основу «Лолиты». Гораздо более занимательным оказывается тайный подтекст «Лолиты» — то, на что Гумберт открыто не ссылается ни разу — разумеется, с полного одобрения своего автора. Речь идет о целом пласте викторианской культуры, а именно об одержимости Льюиса Кэрролла (настоящее имя Чарлз Латуидж Доджсон) и других английских писателей середины — конца XIX века маленькими и юными девочками — именно такими, каких любил Гумберт, т.е. от девяти до четырнадцати лет. Так как «фигуры умолчания» у Набокова часто указывают на наиболее сильное влияние, задающим вопросом о значении столь существенного пробела. Может ли кэрролловский и шире —

викторианский — подтекст, будучи расшифрованным, придать новое звучание теме, которая волновала Набокова на протяжении всего его творчества? И даже, если у героев «Лолиты» действительно не окажется прототипов среди викторианских писателей и девочек, которых они любили, не может ли само существование «нимфолептического» среза в

как собственно к этому произведению, так и к его автору. Тем не менее, известно, что Набоков был хорошо осведомлен о нимфомании Кэрролла и ставил ее в один ряд с теми окололитературными сюжетами, на которые ссылается Гумберт. Давая интервью уже в качестве всемирно известного автора «Лолиты», на вопрос, какие сцены ему хотелось

головоломок, а также автор самых известных английских детских книжек — сказок про Алису — был «художником и сумасшедшим, игралцем бесконечных скорбей, с пузырьком горячего яда в корне тела и сверхсладостным пламенем, вечно пылающем в чутком хребте», открывается лобому, прочитавшему его дневники или взглянувшему на его фотографии бесчисленных нимфеток. Эти снимки, принесшие Кэрроллу славу лучшего детского портретиста своего времени, трудно переоценить с художественной точки зрения — они преподносят нам «чумазых» и «сухопарых» нимфеток как венец творения, источник вдохновения для фотографа и эстетического наслаждения — для его зрителей. Но чем пристальнее мы вглядываемся в черно-белые карточки с обилием деталей и превосходной аранжировкой света и тени, тем очевиднее становится «гумбертово» начало в отношении фотографа к его объектам.



Обнаженная. 1879 г. Фото Чарльза Доджсона (Льюиса Кэрролла).
Биб. библиотеки и музеев Розенбахов. Фи. иде. дельфия.

определенную эпоху и в определенной культуре — причем, близкой Набокову, — быть причиной развития и трансформации им этой темы в нечто новое? Небольшое путешествие в Лондон 60—90-х гг. XIX века и оксфордский колледж Крайст Чёрч эпохи Кэрролла, возможно, поможет нам убедиться в том, что набоковская интерпретация викторианского «нимфолептического» феномена завершила превращение — начатое не Набоковым — социокультурного и даже просто биографического факта в литературный и художественный архетип.

След викторианцев и, в частности, Кэрролла, столь хорошо замаскирован в пестром ковре «Лолиты» и других произведений Набокова, что, не будь у нас особых средств для его расшифровки — например, дневников и писем автора «Алисы», — эта тайнопись могла бы так и остаться неразгаданной. Метод, которым должен пользоваться исследователь (а то и просто набоковский «внимательный читатель») в данном случае ближе к индукции, нежели к дедукции, к каковой сам Набоков нередко прибегал, анализируя произведения других авторов в «Лекциях по литературе». Наиболее ярким примером здесь может послужить след, оставленный в «Лолите» «Алисой в Стране чудес», переведенной Набоковым на русский язык в 1923 г.

В «Лолите» нет прямых аллюзий

бы видеть заснятыми на пленку, он ответил: «Венчание По. Пикники Льюиса Кэрролла», — намекая на сходство первого и второго по «нимфолептическому» признаку.⁶ В беседе с Альфредом Аппелем он вдруг говорит о Кэрролле как о человеке, достойном жалости, несмотря на его «трогательное сходство с Г.Г.» — героем, которого он никогда и нигде не называл «трогательным». «Некоторая странная щепетильность удержала меня от того, чтобы намекнуть в «Лолите» на его извращенность и на те двусмысленные фотографии, которые он делал в сумрачных комнатах. Ему это сошло с рук, как многим другим викторианцам сходила с рук педерастия и нимфолепсия. Его влекли грустные, сухопарые нимфетки, чумазы и полураздетые или, скорее, полуразвернутые, словно бы участвующие в некой скучной и скверной шараде...»⁷ Таким образом, хотя в «Лолите» страсть Кэрролла к маленьким девочкам подспудно и присутствует, она не названа и не прокомментирована якобы из соображений щепетильности. В романе, менее всего учитывающем эти соображения, подобная фигура умолчания, действительно, кажется странной.

Тот факт, что Льюис Кэрролл, чопорный оксфордский дон, преподаватель математики и логики, сочинитель шахматных задач (немаловажный, с набоковской точки зрения, талант), акростихов, шарад и других

Помимо очаровательных девичьих портретов (включая фотографии Алисы Лидделл и ее сестер), сюжетных сцен, в которых нимфетки в театральных костюмах представляют сказочных или мифических героев, и семейных портретов (как отец с дочерью на портрете Джорджа Макдоналда и его Лилии или дети с гувернантками, как на портрете сыновей Альфреда Теннисона), снимки Кэрролла нередко изображают обнаженных или полураздетых, усаженных и даже уложенных перед камерой девочек — возьмем, к примеру портрет Ирен Макдоналд в ночной рубашке, фотографию Эвелин Хэтч, самой знаменитой кэрролловской ню, снятой в позе одалиски, или фото Кси Кичин, притворяющейся спящей. Но даже те фотографии, в которых нет ничего откровенно подозрительного,стораживают: образы викторианских девочек полны такой грации, их взгляды столь вызывающе прямы и преисполнены кокетливой иронии, что невольно вспоминается пранимфетка из набоковской «Сказки»: «Что-то было в этом лице странное, странно скользнули ее слишком блестящие глаза...». Не случайно, когда в 1996 г. один американский литературный журнал предложил семи известным культурологам, эссеистам и писателям прокомментировать детские снимки Кэрролла, ни один автор не обвел вниманием ни эту взораживающую взрослость, «проблеск недетского в ангельском лице», ни «поразительную обнаженность аппетита» самого Кэр-

ролла.⁸ «Когда Доджсон устраивал своих девочек перед камерой. — заметила одна из критиков, Ани Халберт, — он заставлял их позировать в доброй старой викторианской манере: принуждением и хитростью. Но он был готов к тому, что они ответят ударом на удар, станут сами манипулировать им. Его фотографии — доказательство того, что он никоим образом не надеялся застать момент невинного самоустранения, несознательного сопротивления, требования неприкосновенности. Он создавал свои фотографии, зная, что девочки будут в этой игре заодно вместе с ним...»⁹ Чтение этой и подобной ей рецензий наводит на мысль о том, что поколение, выросшему в эпоху «постлюлиты» и, бесспорно, повзрослевшему под ее влиянием, пристальное разглядывание портретов Ирен, Кси, Эвелин, Алисы дает право на поиск пресловутого викторианского «скелета в шкафу» — постыдной тайны, гумбертова порока, — которого современники Кэрролла и, возможно, все, кто рассматривал эти фотографии до Набокова, предпочитали не замечать.

Попытаемся и мы поворошить эти образы, эти факты. Кэрролл начал серьезно заниматься фотографией в 1856 г., когда ему было 24 года, и он впервые познакомился с сестрами Лидделл, средня из которых, Алиса, стала его любимой «маленькой подружкой». Процесс фотографирования — сложный, требующий большой аккуратности и огромного терпения, — в те годы был доступен немногим. Лишь одержимые были способны терпеть связанные с ним неудобства: ношение повсюду ящиков с тяжелым оборудованием, установку в чужих гостинных или на пленере темной палатки для подготовки стеклянного негатива к съемке, тщательный подбор места для позирования. Только фанатики могли часами усаживать свои модели и уговаривать их не двигаться в течение нескольких минут, и к тому же всегда быть готовыми к разочарованию — смазанному снимку, неправильно застывшему раствору, выскользнувшему из рук и разбившемуся вдребезги превосходному негативу. Но Кэрролл рано понял, что владение навыком фотографии сулит ему две заманчивые перспективы: возможность стать настоящим художником (которую поначалу он упустил — причем не столько из-за недостатка таланта, сколько потому, что, благодаря связям отца и его собственной математической одаренности, ему рано предложили место в Оксфор-

де, сулившее финансовую независимость) и открыть двери в дома самых известных и влиятельных людей своего времени. Он знакомился с ними, предлагая сфотографировать членов их семьи, их самих и, конечно, детей. К 1863 году его известность как фотографа возросла настолько, что он мог получить доступ практически в любой дом. Это также означало, что любая приглянувшаяся ему девочка могла и даже должна была стать его моделью.

Биографы Кэрролла утверждают, что изначальным мотивом для занятия фотографией было его желание ближе общаться со знаменитостями, а возможностью приблизиться к маленьким девочкам стала мотивом производным. На самом деле, еще до того, как Кэрролл приобрел фотоаппарат, он с восторгом знакомился с нимфетками — например, в школе для девочек своего отца, при случайных встречах у знакомых, в гостях у родственников. По эти знакомства были короткими и не имели продолжения из-за недостатка общих интересов. Фотография позволяла Кэрроллу не только вступать в контакт даже с незнакомыми людьми, если их дочери привлекли его внимание, но и поддерживать этот контакт на протяжении длительного времени.

До середины 60-х гг., то есть пока успех «Алисы» не сделал его известным, он прибегал к самым хитроумным и невероятным способам знакомства со своими моделями. Возьмем, к примеру, письмо, которое Кэрролл написал случайному попутчику, отцу двух дочерей, очаровавших его:

«Дорогой Сэр,

Примерно месяц тому назад я путешествовал из Тирека вместе с одним семейством, отцом и двумя детьми, и с тех пор хочу вновь найти их, чтобы запечатлеть, если это возможно, фотографии детей, так как я великий коллекционер подобных произведений искусства и сам — фотограф-любитель. Мой попутчик как-то заметил, что он многие годы живет в Дарлингтоне, и потому мне подсказали, что, возможно, тот отец — Вы. Если это не так, простите меня за то, что я побеспокоил Вас безо всякого на то повода.

Преданно Ваш, Ч.Л. Доджсон».¹⁰

Это — учтивое и безукоризненное, с точки зрения общественной морали, письмо, но в нем звучат нотки нетерпеливого, а в словах типа «запечатлеть» и «коллекционер» проскальзывают и вовсе неаппетитные, как назвал бы их Набоков, вепи.

Нетрудно представить, сколь долгим был путь Кэрролла от первоначального знакомства с девочками — видимо, заключавшегося лишь в молчаливом любовании, — до дружбы, следовавшей за сеансом фотографирования. Зато после того, как цель была достигнута, между фотографом и моделью, действительно, завязывалась дружба и даже любовь — откровенная, взаимная и нежная. Заполучив к себе новых «маленьких друзей», Кэрролл обрушивал на них лавину внимания, которое в ту пору детям из многодетных семей и рассеянных родителей, больше занятых светскими или домашними делами, доставалось редко. Вспоминая об этих встречах, повзрослевшие подружки Кэрролла называли их «самыми чудесными событиями» всей своей жизни. «Он был таким хорошим и милым, таким нежным и добрым», — писала о нем Иза Бауман. Другая нимфетка, Беатрис Хэтч (одна из тех девочек, которых Кэрролл фотографировал обнаженными), утверждала, что он был «самым деликатным, любящим, сочувствующим из всех друзей», и вспоминала его «хорошо знакомую яркую улыбку, когда бы мы ни встретились, длинные визиты, когда... жизнь казалась одним долгим праздником; знакомый... почерк его часто присылаемых и забавных записочек; и, превыше всего, настоящую любовь».¹¹

Среди развлечений, предлагаемых Кэрроллом девочкам, были походы в театр в Лондоне, экскурсии по Оксфорду и знакомство с его знаменитыми обитателями, чайные церемонии с обилием пирогов, сладких булочек и конфет, поездки на пикники. Он покупал им игрушки, сочинял, собирал и хранил в многочисленных коробках и шкафах у себя в гостиной шарады и головоломки, рассказывал им сказки, писал им письма, делал им подарки... Лолита, просившая Гумберта перестать заниматься «всякими гадостями» и мечтавшая жить как «нормальные люди», не могла и подумать о таком внимании со стороны своего «опекуна». Но различие между Кэрроллом и Гумбертом заключается не только в умении первого быть заодно с детьми и даже самому становиться ребенком в их компании, и неумении второго увидеть за объектом своей страсти живое существо с особыми, достойными внимания, интересами. Противоречия между ними гораздо глубже. Они кроются в осознании природы своей страсти каждым из нимфоманов и в их саморефлексии по этому поводу. Как мне кажется,

именно различие в кэрролловом (реальном) и гумбертовом (фиктивном) способах справляться с собственной одержимостью обнаруживает тот подсудный комментарий к викторианской нимфомании, каковым и является «Лолита».

Попытаемся представить, что, несмотря на свою страсть к нимфеткам, Кэрролл не смел и не желал «заниматься гадостями». Все, к чему он стремился — это заполучить превосходный образ любимой девочки в свое полное распоряжение, т.е. превратить ее из субъекта в объект, не лишая индивидуальности, более того — предлагая ей занимательную игру, которая вызвала бы к чувственности модели, но не позволяла бы фотографу «свернуть малолетнюю». Процесс съемки, возбуждающий, льстящий самолюбию девочки, не был лишен определенного эротизма. Но она могла участвовать в нем вполне невинно, — несмотря на оставшиеся за кадром приглаживания развившихся кудрей, пересодевания для очередной съемки, ношения на руках и даже поделуи и объятия (вполне естественные для общения взрослых и детей обоих полов в викторианскую эпоху). Кроме того, оставшаяся после сеанса фотография, зафиксировав общение фотографа и модели, позволяла Кэрроллу без конца наслаждаться воспоминаниями о нем, даже тогда, когда нимфетка вырастала и превращалась в «осеющую нимфу», мало для него интересную.

Надо отдать должное и тем, кто придерживается и другой версии — т.е. людям, считающим, что Кэрролл, испытывавший к своим нимфеткам сексуальное влечение, стремился к большему, нежели запечатлеть облик любимой девочки на фотографии. В качестве довода скептики выдвигают не только бросающийся в глаза эротизм кэрролловских детских портретов, но и историю, касающуюся отказа ему от дома Лидделлов. Суть этой истории такова. В начале 60-х гг. Алиса Лидделл была любимой моделью Кэрролла. Для нее он сочинил свои самые известные сказки, с ней и ее сестрами он проводил больше времени, чем с другими детьми. В июле 1862 г. они совершили незабываемое путешествие по реке, во время которого впервые прозвучали «Приключения Алисы»; зимой 1863 г., выполняя просьбу Алисы Лидделл, Кэрролл записал сказку. Однако, хотя он и подарил Алисе первую версию книги — рукописную, с выполненными им самим иллюстрациями — на рожде-

ство 1864 г., к тому времени его отношения с домом Лидделлов были прерваны по непонятным причинам. Семейная легенда сообщает, что Кэрролл в свои 31 год сделал предложение двенадцатилетней Алисе. Тем не менее, допущение это ничем не подтверждается. Из дневника Кэрролла, многие тома которого были опубликованы в 1954 г. (в год, когда Набоков работал над своей «Лолитой»), редактор издания намеренно исключил записи за 1858—62 гг. — годы крепнувшей дружбы с Алисой, — и единственную за лето 1863 г. страницу, видимо, описывающую сцену или причину разрыва.

Вполне естественно, что тайны, и особенно такие, которые стремятся сберечь тайну членов семьи покойного писателя, наводят на подозрения. Подозрительным кажется и то, что двое из трех братьев Кэрролла, которые все-таки женились (еще двое братьев, включая Кэрролла, и шестеро из семи его сестер предпочли безбрачие), выбрали в жены девушек моложе их на дюжину и более лет — Уилфрид Доджсон, например, влюбился в свою будущую жену, Алису Донкин, когда ей было 14, а ему — около 30. Но здесь, кстати, могли бы быть контраргументы, причем такие, каковыми не гнушался сам Гумберт. Брак с юными девочками в пору Кэрролла был, если не обычным явлением, то, по крайней мере, допустимым. Согласно закону, в викторианской Англии женщина могла выйти замуж и в 12 лет. Перепись 1861 г. показывает, что в городе Болтоне 175 женщин вышли замуж в пятнадцатилетнем возрасте или ранее того, а в Бёрнли таких юных жён было 179. В высших и средних кругах было принято выходить замуж позже, хотя ухаживать за избранницей позволялось еще тогда, когда она не начала убирать волосы в высокую прическу, — т.е. в детстве. Так, Джон Раскин полюбил Эффи Грей ребенком и даже написал для нее одну из своих сказок, но он женился на ней (правда, весьма неудачно) лишь после ее девятнадцатилетия. Будущий архиепископ Бепсон сделал предложение двенадцатилетней Мэри Сидгвик, когда ему было двадцать четыре; он женился на ней шесть лет спустя. Девочки тоже не велись рано и довольно охотно. Генриетта Уорд влюбилась в своего будущего мужа, художника Эдварда Уорда, когда ей было десять или одиннадцать лет; они поженились вскоре после ее шестнадцатилетия.¹² (Как сказал бы Гумберт, «Все это крайне интересно, и я допускаю,

что вы уже видите, как у меня пенится рот перед припадком, — но нет, ничего не пенится, я просто пускаю выщелком разноцветные блошки счастливых мыслей в соответствующую чашечку». Мысль о том, что его брат мог жениться на юной Алисе Донкин, действительно казалась Кэрроллу «счастливой» — ведь это он предложил Уилфриду не торопить события и переждать год-другой, а потом уже жениться...)¹³

Другими словами, то, что Кэрролл все-таки сделал предложение, и возможно, и допустимо. Но, как догадываются наиболее рассудительные из его биографов, предложения могло и не быть. Алиса Лидделл, чья старшая сестра, четырнадцать лет от роду, уже входила в число потенциальных невест Оксфорда, могла в шутку заявить родителям, что выйдет замуж «за мистера Доджсона». Для миссис Лидделл, стремившейся выдать дочерей за представителей аристократии или даже членов королевской семьи, мысль об этом была недопустимой, и потому Кэрроллу отказали от дома.¹⁴ Но, как бы там ни было, эта версия не подтверждает того, что Кэрролл стремился к близости с Алисой Лидделл подобно тому, как Гумберт мечтал обладать Лолитой. Ведь ни разрыв с Алисой, ни постоянное внимание, которое Кэрролл оказывал ей многие годы, не помешало ему увлекаться другими маленькими девочками. В конце марта 1863 г., т.е. еще до разрыва, в его дневнике появляется список, состоящий из имен и дней рождений 108 девочек, которых он фотографировал или хотел бы заполучить в качестве моделей. В дальнейшем, каждый раз, когда Кэрролл возвращается из летней поездки, он делает в дневнике пометки о том, со сколькими девочками ему удалось познакомиться. В сентябре 1877 г. в дневнике появляется список из 34-х имен, в сентябре 1878 г. он сокращается до 3, но зато в 1879 г. у Кэрролла появляется 22 новых подружки. С 1880 г. по 1886 г. он педантично записывает своих новых приятельниц, в 1887 г. почему-то не приобретает ни одной, а с 1888 г. вновь продолжает пополнять свой реестр. Лишь в 1894 г., когда ему уже 62 года, он перестает вести учет своим нимфеткам.¹⁵ Очевидно, что какие бы глубокие чувства он ни испытывал к Алисе Лидделл, она не была для него единственной. Не «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел» манила его, а девочка вообще — и именно эту девочку он без конца фотографировал.¹⁶

Но вернемся к тому, какой след фотографии Кэрролла оставили в «Лолите». В своей «*Camera Lucida*» Ролан Барт подводит нас к мысли о том, что, хотя человеку свойственно противиться вере в прошлое, фотография впервые в истории человечества ломает этот механизм, так как увиденное нами на бумаге столь же убедительно, как и то, что мы можем потрогать.¹⁷ Допустим, что Кэрролл был бы лишен возможности фотографировать нимфеток, которые быстро росли и «увядали», к тому же рано выходили замуж и обзаводились собственными детьми (некоторых из них он потом тоже фотографировал). В этом случае он оказался бы в ситуации, подобной гумбертовой, — т.е. либо попытался бы овладеть предметом своей страсти, нарушая законы не столько викторианской, сколько общечеловеческой морали, либо пассивно страдал бы от того, что будоражащая его прелесть недосыгаема и недолговечна. Фотография подарила ему выход из этого лабиринта. Превращая живое существо в плоское изображение, она в то же время отстраняла образ, давая фотографу возможность поверить в то, что девичья красота, столь трогавшая его, и принадлежит ему, и может быть отнята у безжалостного времени.¹⁸ Фотографируя, Кэрролл лишал нимфетку ее чар, мгновенно превращая настоящее — в прошлое, акт соблазнения — в любование, а желание, вызванное присутствием живого существа, — в созерцание. Тем самым наслаждение лишалось для Кэрролла темпорального аспекта, но обретало непреходящую значимость и убедительность.

Хотя у Гумберта, доводившего себя до отчаяния поисками вечно повторяющегося во времени акта наслаждения, этого выхода не было, в «Лолите» есть указание на его возможность. Гумберт много и подробно рассуждает о победе над временем, о физическом как избавлении от духовной жажды, а также о стремлении к недостижимому. Эти разговоры ведутся на фоне фотообразов, отдаленно напоминающих о черно-белом альбоме викторианского фотографа. Гумберт вообще оказывается рассказчиком, нередко прибегающим к «фотографическим» вспышкам словесного мастерства для того, чтобы предоставить своей аудитории возможность мгновенного погружения в прошлое. «Обстоятельства и причины смерти моей весьма фотогеничной матери были довольно оригинальные (пикник,

молния)...» Что это, как не двойной фотосюжет: женский портрет из далекого прошлого с наложившимся на него моментальным снимком с места катастрофы? Повествуя о своем детстве, Гумберт предлагает раздать «несколько прелестных, глянцевиголубых открыток». Воспоминания он «перелистывает» не столько как книгу, сколько как фотоальбом: «В



Алиса Лидделл в costume девочки-попрошайки. 1859 г.
Фото Чарльза Доджсона (Льюиса Кэрролла).
Коллекция колониали Гиллман Пейтер, Нью-Йорк.

темноте, сквозь нежные деревца, виднелись арабски освещенных окон виллы — которые теперь, слегка подправленные цветными чернилами чувствительной памяти, я сравнил бы с игральными картами...» В его мыслях о настоящем также преобладает статика фотообраза: «Еще недавно по хребту у меня трепетом проходили некоторые сладостные возможности в связи с цветными снимками морских курортов»; «...я решил приискать себе деревушку в Новой Англии, или какой-нибудь сонный городок (ильмы, белая церковь)». Даже в сновидениях Гумберта есть нечто фотографическое: он размышляет о них как о части своей жизни, реальность и убедительность которой определяется интенсивностью связанных с нею переживаний — в основном, негативных:

«Оглядываясь на этот период, я вижу его аккуратно разделенным на просторный свет и узкую тень: свет

относится к радостям изысканий в чертогах библиотек; тень — к пытке желаний, к бессоннице — словом, к тому, о чем я уже достаточно поговорил... (...я заметил, например, что при полном солнце сновидения бывают ярко окрашены, что подтвердил мой друг фотограф)».

Черно-белая символика света и тени, добра и зла, отчаяния и наслаждения в «Лолите», бесспорно, лежит на поверхности. Другое дело — фотографические мотивы как система знаков, указывающих на нечто, противоречащее или сопряженное пороку Гумберта. Вспомним, что с самого начала своей «Исповеди» он обращается к фотографии как к знаку утраты, а не обретения: на единственном снимке, оставшемся ему на память об Аннабелле, ее лицо одним небрежным жестом превращено в смазанное пятно, в то время как сам Гумберт, «сидевший в профиль, ...вышел с какой-то драматической рельефностью». Эта неудачная фотография — символ несбывшегося романа, целиком состоявшего из «попыток обмануть судьбу». Начиная рассказ о своем знакомстве с Лолитой, Гумберт стремится доказать, что новый роман будет совсем другого свойства. Доводы у него опять фотографические, вернее, оптические: сравнивая сохраненные им в памяти образы Аннабеллы и Лолиты, он говорит о первой как о типе, оставившем о себе лишь общие воспоминания, а о второй как о ярком снимке с природы:

«У зрительной памяти есть два подхода: при одном — удается искусно воссоздать образ в лаборатории мозга, не закрывая глаз (и тогда Аннабелла представляется мне в общих терминах, как то: «медового оттенка кожа», «тоненькие руки»...); при другом же — закрываешь глаза и мгновенно вызываешь на темной внутренней стороне век объективное, оптическое, предельно верное воспроизведение любимых черт: маленький призрак в естественных цветах (и вот так я вижу Лолиту)».

Складывается ощущение, что Лолита, которую Гумберт изучил до последней черты и всегда «носил под сердцем», реальнее Аннабеллы потому, что роман с ней не только хронологически ближе к началу повествования, но и является единственным для рассказчика *состоявшимся* романом с нимфеткой — т.е. романом, подразумевающим соображение. Подтверждение этому находим в 14-й главе первой части «Лолиты», следующей сразу же за знаменитой «сценой на диване», где протагонисту

удалось «выкрасть мед оргазма, не совратив малолетней». Упиваясь победой, Гумберт гордится собой: «Девочка ничего не почувала. Я ничего не сделал ей. И ничто не могло мне помешать повторить действие, которое затронуло ее так же мало, как если бы она была фотографически изображением, мерцающим на экране, а я — смиренным горбуном, онанирующим в потемках» (курсив мой. — О.В.). Именно это признание позволяет нам понять природу нимфомании Гумберта и увидеть ту разницу, которая существовала между его страстью к нимфеткам и страстью Кэрролла. Гумберт стремится обладать Лолитой не только потому, что он «так мерзко обожает ее, но и потому, что она не устраивает его в качестве фотографии — или «мертвого» изображения, которое не затрагивает его любовь. В идеале Лолита должна быть «странно опытной, веселенькой и покладистой» — т.е. настоящим демоненком. Пассивная любовница или «невинное дитя», которое в романе представлено в ряду фотографических образов, не устраивает Гумберта, ибо что бы он ни говорил о своем стремлении «ограничить чистоту этого двенадцатилетнего ребенка», первое, во что он не верит — это невинность нимфеток. Нимфетка для него — это «маленький смертоносный демон в толпе обыкновенных детей».

Однако какой бы порочной ни была концепция, позволяющая заменить один стереотип (дитя-ангел) — на другой (дитя-дьявол), Гумберт не был ее первым создателем — он просто высказал ее с большим цинизмом. Викториадцы, хотя и ссылались на Блейка, Вордсворта и других романтиков, воспевавших ангельскую прелесть детей, когда хотели объяснить, чем их привлекают маленькие девочки, не были лишены сомнений в безгрешности собственных устремлений к идеалу. Кэрролл, который, рассылая письма матерям своих моделей с просьбами сфотографировать их дочек голышом, красноречиво доказывал, что детская невинность в сочетании с обнаженностью «прекрасна и вызывает чувство поклонения, словно в присутствии чего-то святого», испытывал погумбертовски страшные муки, стоило ему задуматься о своей душе и обязанностях духовного лица, которые он принял на себя в Оксфорде.¹⁹ Его дневник, особенно за лето 1863 г., полон его признаний в греховности. Кэрролл называет себя лицемером, не считает себя вправе читать проповеди, винит себя за «лазейки», ко-

торые он позволяет себе при общении со своими «маленькими друзьями», и молит Бога «убить в нем застарелое зло» и помочь ему «навсегда покинуть старую жизнь и оставить грехи позади». В дневнике за 1863 г. подобных записей — шестнадцать. Интересно, что часть из них размещается на обратной стороне страниц, на которых Кэрролл составил список из 102-х имен девочек, сфотографированных им или выбранных для позирования в будущем.²⁰

Современник Льюиса Кэрролла и самый известный искусствовед своего времени, Джон Раскин, тоже страдал от того, что «ангельские» существа, красота которых должна была бы наводить на мысль о высоком, без конца вводили его во грех. Педофилия Раскина была даже более широко обсуждаема в обществе, нежели увлечение Кэрролла маленькими девочками, — скорее всего, благодаря скандалу, связанному с жеманной Раскина на Эффи Грей и последовавшим за ней разводом. Они разошлись после шести лет совместной жизни, так как Раскин отказался вступить в супружеские отношения с Эффи, по-разному мотивируя отказ. Одной из причин было то, что внешний вид Эффи в первую брачную ночь оттолкнул его, показавшись неестественным.²¹ Подобно Шарлотте Гейз, которую Гумберт воображает перед тем, как «явить могучее и нетерпеливое пламя», девятнадцатилетняя Эффи обладала всеми чертами «того плачевного и скучного, именуемого: “красивая женщина”», и для нимфомана Раскина не представляла ни малейшего интереса. Даже, когда они разводились и Раскин был особенно уязвим, он оказывал знаки внимания десятилетней Софи, сестре Эффи.

После развода он стал принимать деятельное участие, финансовое и личное, в частной школе для девочек «Уиннингтон», которую частично содержал на деньги своего отца. Подобно Кэрроллу, он играл с девочками, танцевал с ними кадрили, учил их рисованию и живописи и влюблялся в одну ученицу за другой.²² Помимо Алисы Донкин, впоследствии ставшей женой Уилфреда Кэрролла, среди возлюбленных Раскина оказалась Лили Армстронг — одна из тех девочек-подростков, которые должны были вызывать в их поклоннике лишь нежное любованье. Однако сохранился рисунок, на котором Лили Армстронг изображена Раскином в черед портретов — крохотных девичьих головок, нанизанных друг за другом в одно жем-

чужное ожерелье. К концу нитки прелестные головки постепенно трансформируются в изображения дьявола, все еще сохраняющего сходство с прежней девочкой.²³ Этот рисунок, а также письма Раскина и некоторые страницы его автобиографии свидетельствуют, что и для него в девочке открывалось демоническое начало, нередко преобладавшее над ангельским.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что викторианцы, оправдывавшие свое увлечение детьми стремлением наслаждаться их чистотой, глубоко сомневались в философии детской и, в частности, девичьей невинности. Наследуя романтикам, они надеялись, что смогут подпитывать свое внутреннее «я» и черпать вдохновение из чистого источника, объединяющего в себе прелесть юности и девственную красоту природы. Но они не смогли предвидеть в девочке нечто совсем обратное — а именно, ее соблазнительность, готовность проверять на них собственную привлекательность, неосознанное стремление покорить и подчинить себе своего поклонника. Эти весьма человеческие стремления и свойства, оправданные психологически и уместные с точки зрения культуры (возможность ранних браков не могла не побуждать юных дев к кокетству), без конца обрушивались на Кэрролла, Раскина и других нимфоманов той поры и повергали их в ужас. Находясь в плену романтических стереотипов, они не были готовы к осознанию своего собственного опыта как постромантического — нуждающегося в новом языке и новых художественных формах репрезентации реальности. Кэрролл интуитивно нашел выход из гумбертова тупика — фотографию; Раскин, чья жизнь оказалась гораздо трагичнее, так и не смог до конца избавиться от ощущения подстерегающей его опасности, о чем и писал в «Этике Пыли», «Праетерите», «Fors Clavigera» и других произведениях.²⁴

Подхватив и продолжив этот дискурс, Набоков сформировал из тайных желаний и потенциальных страхов викторианцев художественную реальность своей «Лолиты». Он создал героя, который обывал существование особого типа девочек — нимфеток, имеющих дьявольскую природу, и потому обязанных быть не просто желаемыми, но и доступными. Диалектика развития, столь привлекавшая Набокова и, бесспорно, относящаяся к развитию культуры, позволяет рассматривать беспрецедентный цинизм Гумберта как

шаг вперед, переход на антитезисный виток спирали, тезисом которой были свежие идеалы романтиков и увидевшая вера в них викторианцев. Но Набоков в «Лолите» сделал и следующий шаг тоже, совершив переход от антитезиса к синтезу, — он показал нам как, «обезопасив» себя от амбивалентности, мучившей Кэрролла и Раскина, Гумберт оказался в еще более трагической, нежели викторианцы, ситуации. Сравнивая три витка — тезис, антитезис и синтез, три решетки в диалоге культуры, представленные в романе Набокова, мы видим, что «Лолита» — это история о человеке, который, овладев предметом своей страсти, ровно ничего не приобрел — ни в экзистенциальном плане, ни в эстетическом. История викторианских нимфоманов, наоборот, говорит о преодолении трагического в их отношении к себе и другому и о накоплении замечательного эстетического опыта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Интервью телевидению Би-Би-Си, 1962 г. Перевод М.Маликовой под ред. С.Ильина // *Набоков В.В.* Американский период. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. СПб., Симпозиум, 2000. С. 574.

²Там же. С. 573.

³Текст «Лолиты» цитируется по: *Набоков В.В.* Американский период. Т. 2.

⁴«Волшебник» («The Enchanter») был впервые опубликован в английском переводе, выполненном Дмитрием Набоковым, в 1986 г. До того В.Набоков безуспешно пытался издать повесть в 1939–40 гг. и в конце 60-х гг.

⁵Набоков написал свой первый роман, «Машенька», в 1925 г.; роман был опубликован в 1926 г., когда создавалась «Сказка». Многие годы спустя, готовя рассказ к переводу, Набоков был потрясен тем, как ему удалось создать образ «хоть и дряхлого, но безошибочного Гумберта, сопровождающего свою нимфетку в рассказе, написанном почти полвека назад». Демоническая природа нимфетки из «Сказки» обнаруживается в том, что именно она лишает Эрвина возможности райского блаженства оргии с двенадцатью миловидными девушками, которых он, с благословения случайно встреченной покровительницы-дьяволицы, может получить в свое полное распоряжение, стоит ему возжелать их. Эрвин, уже набравший двенадцать палочниц и нетерпеливо ожидающий начала оргии, помимо воли включает эту соблазнительную пралолиту в свой вождельный список. При этом палочниц становится тринадцать, чары рушатся, и, согласно традиционному исходу дьявольских пактов, обещанное блаженство оборачивается кош-

маром. Далее текст «Сказки» цитируется по: *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. СПб., Симпозиум, 1999.

⁶Интервью для телепрограммы «Television 13», 1965 г. // *Набоков В.В.* Американский период. Т. 3. 1997. С. 561.

⁷Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 г. // *Набоков В.В.* Американский период. Т. 3. С. 609.

⁸*Lewis Carroll's Photographs of Children*, with Commentary by Mindy Aloff, T.J.Clark, Ann Hulbert, Janet Malcolm, Lisa Mann, Adam Phillips, and Christopher Ricks // *The Threepenny Review*, Volume XVI, Number 4, Winter 1996.

⁹*Hulbert Ann*, Charles Dodgson IV // *The Threepenny Review*. P. 26.

¹⁰Цит. по: *Humphrey Carpenter*. *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*. Boston: Houghton Mifflin, 1985. P. 51.

¹¹Цит. по: *Morton N. Cohen*. *Lewis Carroll. A Biography*. New York: Alfred A.Knopf, 1995. P. 181.

¹²Факты об отношениях Кэрролла с семейством Лидделлов и о викторианских браках приводятся по: *Morton N. Cohen*. *Lewis Carroll*. P. 100—104.

¹³О сватовстве Уилфрида Кэрролла к Алисе Донкин см. также *Jo Evelyn Jones*, *J. Francis Gladstone*. *The Red King's Dream or Lewis Carroll in Wonderland*. London: Pimlico, 1996. P. 57–58.

¹⁴См. также *Green Roger Lancelyn*. *Lewis Carroll*. New York: Henry Z. Walleck, 1960; *Florence Becker Lennon*. *Victoria through the Looking-Glass: The Life of Lewis Carroll*. New York: Simon and Schuster, 1945; *Gattegno Jean*. *Lewis Carroll: Fragments of a Looking-Glass*. Transl. by Rosemary Sheed. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1974.

¹⁵*The Red King's Dream*. P. 202–203.

¹⁶Эта девочка — воплощение красоты и невинности, с одной стороны, и той способности быть самой собой, которая столь поражает нас в Алисе, героине Кэрролла, с другой. Даже Энтони Берджес, создатель далеко не положительных образов, обратил внимание на двусмысленность ее характера: «Алиса, если честно, не очень хорошая девочка. Она слишком уж умная и властная, и гордая. Ей не хватает скромности, но... в ней также нет и страха... Она — очень британская и очень викторианская (девочка), но при этом она очаровательна и абсолютно человечна». *Burgess Anthony*. *All About Alice* // UNESCO Courier, May-June 1986. P. 44. «Алиса — это Человек вообще». *Carpenter Humphrey*. *Secret Gardens*. P. 58.

¹⁷*Rolan Barthes*. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Transl. by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981. P. 87.

¹⁸Кэтрин Робсон, автор книги «Мужчины в Стране чудес. Утерянное детство викторианского джентльмена», утверждает, что фотография как способ общения и форма репрезентации реальности позволяла Кэрроллу создавать «абсолютные образы реального момента во времени и, тем самым, автоматически вычленивать мгновения настоящего... и относить их в прошлое». *Robson Catherine*. *Men in Wonderland. The Lost Childhood of the Victorian Gentleman*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001. P. 134.

¹⁹Цит. по: *Morton N. Cohen*. *Lewis Carroll*. P. 168—171.

²⁰См. *The Red King's Dream*. P. 202—203.

²¹*Lloyd Jennifer M.* *Conflicting Expectations in Nineteenth-Century British Matrimony: The Failed Companionate Marriage of Effie Gray and John Ruskin* // *Journal of Women's History*, Summer, 1999, v.11, il2. P. 86.

²²*The Red King's Dream*. P. 46—48.

²³*Ibid.* P. 37. См. также: *Hilton Tim*. *Ruskin John: The Later Years*. Yale University Press, 2000.

²⁴Раскин творит свой собственный «очарованный остров», где могли бы резвиться его нимфетки, лишённые человеческих качеств и не принадлежащие «пространственному миру единовременных явлений». Как считает Кэтрин Робсон, он «выворачивает наизнанку миф о Пигмалионе, превращая живую и изменчивую девочку в камень». В своей автобиографии «Праетерита» Раскин вспоминает многих юных дев, которых ему довелось любить. Об одной из них — Эмили — он отзывался как о «сладчайшей, тихой, деликатно выточенной мраморной нимфе четырнадцати лет». Вытесняя чувство греха чувством преклонения и священного трепета, в другом своем сочинении, «Fors Clavigera», он пишет о своих нимфетках как о существах, которым, чем они прекраснее и чище, тем смерть им более к лицу. Когда очередная его возлюбленная, Роза Ла Туш, моложе его на тридцать лет, умерла от нервной горячки, он вспоминал о ней, как о самой высокой своей любви. «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве...». Это — крик отчаяния Гумберта, потерявшего свою Лолиту и отныне стремящегося разделить с ней «единственное бессмертие». Раскин сокрушается о смерти Розы Ла Туш и ей подобных, приводя слова из псевдохристианского словаря: умерев, для него они стали «лишь немногим ниже ангелов, увснчаны славой и честью». Он называет их «утерянными драгоценностями» — утерянными для него, но не для вечности.

Дневная поверхность

(Английские истоки древнерусской иконы)

Диакон Александр МУСИН

В 1947 г. один из основателей «новой исторической науки» Фернан Бродель, словно бросая вызов академическому истеблишменту англосаксов, сделал героем своей истории не время, не личность, но море. Его труд «Средиземное море и мир Средиземноморья в эпоху Филиппа II» стал если не настольным, то классическим. Море — вот, согласно парижскому профессору, — настоящий герой истории, объединяющий страны, народы и времена. Они текут и изменяются в быстром ритме исторических событий, и, входя в резонанс с этим ритмом, пульсируют судьбы людей. Эта пульсация происходит на фоне величавого движения морских волн и постепенного изменения береговых очертаний. *Время большой протяженности* — *la longue durée* — позволяет увидеть историю такой, какова она есть.

Так было на Балтике. По ее берегам жили разные народы: гиперборейцы и протофинноугры, викинги и славяне, немцы и шведы. Балтийское море стало купелью, омывшей в себе многие культуры. Стало возможным говорить о «циркумбалтийской цивилизации» (находка Г.С.Лебедева), частями которой явились все прибрежные культуры. Однако балтийская купель не была замкнута, как священная скляница: изливаясь в Северное море, она вбирала в себя живущих «он пол» Ютландии — фризов, данов, норманнов, франков, англосаксов. Так возник круг земной, объемлющий и объединяющий два северных моря.

Нынче модно говорить о противостоянии талассократии и телурукратии, идущем испокон веков. Первая ориентирована на изменчивую стихию волн, в то время как вторая стоит на неколебимой почве. Однако такое противопоставление характерно лишь для идеологии. История же распоряжается и землей, и морем по-своему. Пример Древней Руси свидетельствует: бывали времена, когда и море, и земля работали ко всеобщей пользе.

Путь «из варяг в греки», как он назван в Повести Временных Лет, описан летописью иначе — «из грек

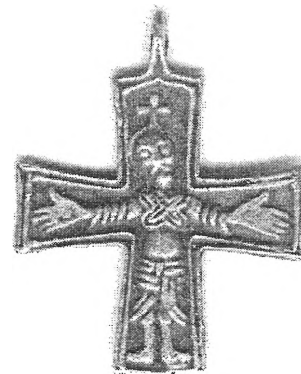
в варяги». Если взглянуть «из греков», этот путь, начинаясь жерлами Днепра, приведет нас — сквозь Древнюю Русь — к озеру Нево, которое устьем своим «вниде в море Варяжское». Устье — Нева, место слияния — Петербург. Этот путь известен издревле, но именно варяги превратили его в торную дорогу и предназначили для Европы. Этот путь, соединяющий два (а если учесть и путь из «варяг в арабы», то и три) моря — Варяжское, Русское и Хвалыское, собрал воедино и Русскую землю. Впоследствии он послужил становым хребтом ее государственности. Путь «из варяг в греки и из грек» был той *via sacra*, которая привнесла в молодую Русь древние традиции восточного христианства. Именно варяги вовлекли славян в поход за вечностью, к сакральным и материальным ценностям Византии и Востока, туда, откуда славяне, собственно, и пришли — на Дунай. По остроумному замечанию Г.Лебедева, самые достойные из восточнославянских племен селились вдоль этого пути. Это — поляне, дреговичи, полочане и словене новгородские. Они не только имели «свое княжение» и прозывались «именем своим», но своими нравами либо заслужили одобрение, либо — что не менее важно для средневекового летописца — не заслужили осуждения.

Выраставшее из руин славянской патронимии древнерусское государство складывалось в условиях активной торговли между Европой и Азией, осуществлявшейся на путях «из варяг в греки». Здесь, предвосхищая замыслы Петра Великого, действительно, «все флаги в гости были к нам». Путем сложного социального и этнического взаимодействия, через взаимопроникновение духовной и материальной культуры разных уровней, скандинавские воины-купцы сливались с частью славянской знати. Возникает новый этносоциум «русь» — надплеменной дружинно-торговый общественный слой, консолидирующийся вокруг князя, образующий его дружину, войско, звенья раннефеодального

аппарата. Этот слой населяет города «Русской земли», не имеет племенной принадлежности и защищается княжеской «Правдой росьской».

Кто же она — «русь», и кто, в социальном отношении, ее составлял? «Русская Правда» знает три основные категории тогдашнего общества — русин, славянин и изгой. Именно изгой, уже не принадлежавшие к славянской общине, выпавшие из нее и порвавшие с ней, и вбиралась новая «русь». Собственно говоря, и викинги — «находники-варяги», как младшие в роду и утратившие право на наследственный надел, были такими же изгоями. Личная свобода изгоя и полнота его общественных прав, находящиеся под защитой «Русской Правды», не подвергались сомнению. Однако выпадение личности из родовой общины вело к разрыву с патриархальным культом и общинной верой. Сознание человека той эпохи не разделяло религиозное, личное и общественное, именно поэтому изгой переживал свое изгойство крайне драматично. *Homo religiosus*, выпавший из общины, стремился восполнить духовный вакуум.

Рождение новой этносоциальной общности требовало новой системы духовных ценностей, новой религии. Археологическими свидетельствами этих поисков служат высокие погребальные насыпи — сопки в Повол-



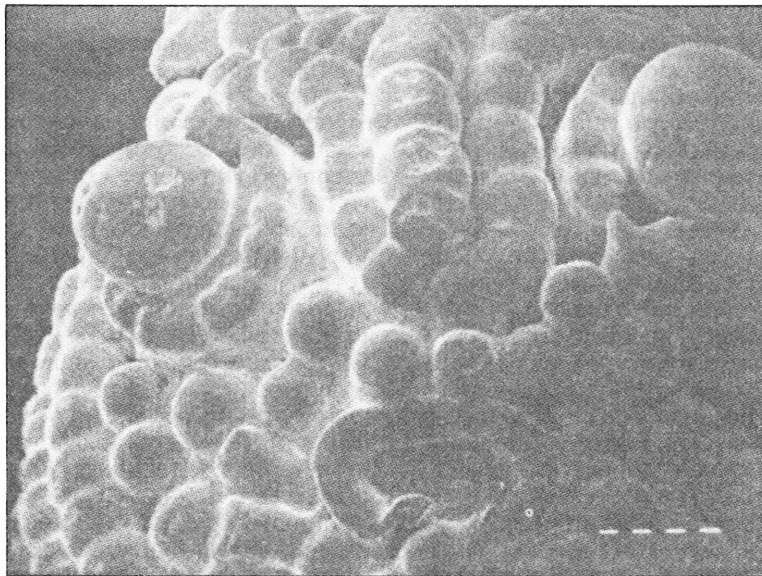
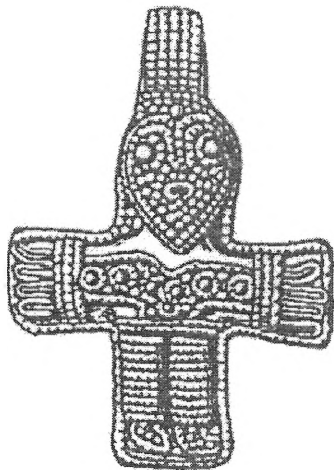
Крест из раскопок в Великом Новгороде. Триплексный раскоп. 1030—1040 гг.

ховье, а впоследствии — пышные дружинные курганы по всей Древней Руси, в которых обнаруживается сложное переплетение славянской, балтской, скандинавской, финской погребальной обрядности. В дружинном культе Перуна, имеющем индоевропейские корни, прослеживаются черты исконно славянского бога-громовника и скандинавского

«варязи», как и та русь, что пришла вместе с Рюриком.

Эпоха викингов в Северной Европе началась почти одновременно и на востоке, и на западе. Не успели финны и осевшие близ Ладоги славяне привыкнуть к новым поселенцам на берегах Волхова — викигам, срубившим около 754 г. свой первый дом, как удивляться при-

«Бертинских анналов» позволяет отождествлять его с известным нам Рориком Ютландским. В 829 году он, вместе со своим дядей Харальдом Вороном, принимает крещение в Реймсе. Таким образом получается, что основатель династии Рюриковичей — первый христианин на Руси, а Ладога, еще не Старая, — не только первая столица молодого



Распятие из могильника Бирка (Швеция). 950—960 гг. Справа: фрагмент распятия под электронным микроскопом.

Тора. Однако эклектический характер новой религии не мог удовлетворять духовным потребностям нового общественного слоя. Религиозный поиск продолжался. Внешняя военная экспансия руси докатилась до византийских городов черноморского побережья. Здесь происходит первое знакомство руси с христианством.

Считается, что именно оно явилось определяющим для сложения древнерусской христианской культуры. Иначе и быть не могло, потому что — с востока свет. Но путь этого света бывает подчас сложен и запутан. Солнце встает на востоке, а заходит на западе. И, обращаясь вокруг земли, вновь возвращается на восток, принося с собой отраженный свет западного мира. Быть может, тех островов, которые летописец именует «землей Агнянской», а живущих там — «агнянами». Перечисляя колена Афетово, преподобный Нестор как будто обводит взглядом весь круг земной северных морей: «варязи, свеи, урмане, готе, русь, агняне...». Словно соседей. Не забывает он, когда настает год основания государства Российского, добавить, что эти «агняне» — те же

английским монахам. 8 июня 793 г. монастырь Святого Кутберта на острове Линдисфарн первым подвергся нападению скандинавских пиратов. С тех пор и до конца эпохи викингов, закончившейся битвой при Гастингсе 14 октября 1066 года (все в той же Англии!), именно скандинавы были посредниками, соединявшими Русь и Британские острова. По дневной поверхности скользили события и люди, оставляя для будущих культурных слоев глубокие борозды. Но самый глубокий след оставила новая вера во Христа, объединившая всю Европу. Поэтому восточную по своим истокам культуру христианской Руси формировала не только Византия. Другой поток христианизации шел на Русь через Северную Европу и Балтийское море. И в начальный период эта северная христианская культура была не менее, если не более важна для молодой Церкви.

Если снять оставленный временем культурный слой, то на дневной поверхности явственно проступают следы, идущие с запада. Русь начинается с Рюрика. Долго казалось, что он скорее мифичен, чем легендарен. Но внимательное прочтение

государства, но и первая христианская столица Руси.

Одновременно с появлением варягов в Ладоге напротив крепости, на правом берегу Волхова, возникает некрополь, обряд которого можно считать скандинавским. В одном из курганов еще в начале 1950-х гг. были найдены обломки оригинального кувшина. Необычная форма, темная рейнская глина, серебряная фольга, запечатлевшая на его стенке образ креста, называемого сегодня мальтийским. Одно из возможных предназначений таких кувшинов — служить вместилищем для литургического вина. Так везли с собой драгоценное для Евхаристии вино первые просветители Скандинавии, среди них — святой Ансгарий, судьба которого часто переплеталась с судьбой самого Рорика. Такие кувшины есть не только в Ладоге, они, изготовленные и наполненные где-то в пределах Каролингской империи, встречаются и в Англии. И Русская земля, и земля Агнянская пили от одного Источника...

Однако еще более зримым свидетельством англо-русских контактов X—XI веков, осуществленных при посредстве скандинавов, явля-

ются найденные на Руси древнейшие нательные кресты-распятия. Апостолы проповедовали Христа распятого, *для одних — соблазн, для других — безумие* (1 Кор.1:23). Но те, кто жил за пределами византийской ойкумены, за дунайским лимесом, в варварском мире — хотели не только иметь веру, но и потрогать ее руками. Здесь нет ничего неевангельского. Это странно лишь сегодня, когда общество, по инерции называющее себя христианским, пытается разграничить духовное и материальное. Для эллинизированной Византии нательные кресты не были характерны. Те редкие экземпляры, которые археологи находят в культурном слое византийских городов, удивляют своею безыскусностью, простотой, даже отсутствием ремесленного мастерства. В данном случае, речь идет не о роскошных энколпионах, бывших прежде всего папмническими реликвиями. Нательные кресты в Древней Руси — гораздо более распространенное явление. Обязательными они становятся не ранее XVII века. А пока, в раннем средневековье, эти кресты-тельники, достаточно многочисленные, поражают своим разнообразием и художественным исполнением.

Самые ранние кресты в Восточной Европе — с Распятием. Тело Распятого как бы становится ближе телу человеческому, душа которого уже соединилась с Богом. Первыми это почувствовали славянские просветители — равноапостольные братья Кирилл и Мефодий. В Великой Моравии в середине IX века впервые, как результат миссии, появились нательные кресты-распятия. Падение Моравского государства под ударами пришедших с Урала венгров в начале X века разбросало по всей Европе и тех, кто такие кресты делал, и тех, кто их носил. Возможно, что традиция этих распятий пришла на европейский север через империю Каролингов. В частности, в Бирку, тогдашнее средоточие христианской Швеции. Но здесь это изобретение славянской веры отлилось в иные формы, слилось с иной традицией...

Английских миссионеров давно влекло к северу Европы. Уже в середине X века в окружении трех просветителей Норвегии: Хакона Доброго, Олава Трюггвасона и Олава Святого — были английские священники, которым конунги доверили миссию просвещения своих народов. Они не только несли слово проповеди. Рядом со словом вставляли зримые формы христианского ис-

кусства. Так искусство скандинавов добровольно подверглось англосаксонскому влиянию. Эта миссия принесла с собой тот образ Христа, на котором была воспитана церковь Британии.

Такого ранее нигде не было и более не будет. Широко раскрытые глаза Спасителя, длинный хитон, фалды которого расходятся книзу, наподобие «ласточкиного хвоста», и главное, что бросается в глаза человеку, привыкшему созерцать Распятие византийской иконографии, — крестовидная перевязь на груди. Что это, откуда? Ни в Европе, ни в Византии церковное искусство не знало такого Распятия... Истоки этой традиции вновь возвращают нас к христианскому Востоку. На миниатюре с образом Распятия в знаменитом Евангелии Равуллы, писаном в Сирии в 586 году и хранимом ныне во Флоренции, мы увидим у распятых те же крестовидные перевязи. Целый ряд памятников того же ближневосточного круга (например, знаменитое серебряное блюдо, найденное в Пермской области и хранимое в Эрмитаже) имеют подобную иконографическую особенность. Наверное, мы никогда не узнаем, какое именно древнее предание сохранило в этом случае христианское искусство. Быть может, это реальная память о крестной казни или же крестообразно препоясанный орарь — символ диаконского служения.

Это предание, как видно, сохранилось не только на Востоке. Еще в эпоху «первой христианизации» Британии оно пришло к кельтам и бриттам, поддерживавшим идущие с востока архаичные традиции. Одна из них — тот самый образ распятого Христа, не сохранившийся ни в каких других культурах. Беда Достопочтенный упрекал бриттов, что они сокрыли в себе «сокровище веры», не стараясь употребить его на обращение пришедших к ним завоевателей — англосаксов. Оказывается, это не так. Образ Распятия сохранился и зримо присутствует в англосаксонском островном искусстве IX—X веков: это и каменные кресты в Торнтон Стьюарде (Thornton Steward) и Керкбуртоне (Kirkburton), и епископский жезл из Лисмора (Lismore). Именно отсюда, с миссионерами-англами, он попадает к норманнам и свевам. Оттуда, вместе с находниками-варягами, — на Русь. Первое распятие на Руси, оказывается, имеет сирийские корни, сохранено бриттами, воспринято англами, передано варягам, вручено славянам.

Эти кресты встречаются повсюду в Древней Руси: Новгород, Киев, Псков, Юрьев, Новогрудок, Тимерово — предшественник Ярославля. Эти города — основа и опора государства Владимира Святого. Но эти кресты встречаются в XI веке и там, где, как многим казалось, долго господствовало язычество. Древнерусские курганы того же времени — христианские могилы русской деревни — преподносят археологу многочисленные экземпляры таких Распятый: Приладожье, Поволжье, Поднепровье. Все эти части русской земли охвачены единым христианизационным потоком, символом которого становится Распятие, рожденное на Востоке, сохраненное в Британии, поклоняемое в России. Всюду, куда попадает Распятие, местный житель, только обретающий веру, стремится сделать для себя что-то похожее. Возникают «варварские подражания» таким крестам: наивные, но искренние. В этом — суть средневекового искусства — не создавать новое, но копировать высокое. «Иерархия образцов» предусматривала воспроизведение своей художественной вершины «здесь и теперь»: своими силами, своим материалом, своим пониманием изображенного, своими ремесленными и художественными приемами. Кресты появились везде: Норвегия, Швеция, Финляндия, Русь, Венгрия, Румыния, Крым, Северный Кавказ. Вся Европа предстает перед нами, охваченная единым потоком религиозного обращения к Христу. Разделение придет после...

Пройдет XI столетие, Древняя Русь создаст неповторимую культуру, ранняя любовь к Скандинавии, и сквозь нее — к Англии, и их дары будут на время забыты. Ченслер и Елизавета, Антант и Ялта будут потом. Но никогда более русский иконописец не изобразит крестообразно перевитой грудь Христа. И лишь археология, отогревая лед времени и расчищая дневную поверхность того давнего, XI столетия, добывает нам следы прошлого. Того прошлого, где русь и агняне, пребывающие по разным берегам больших студеных морей, молились пред единым Распятием.

Жила-была старушка

Галина УСОВА

Книжки с веселыми детскими стихами в 30-е годы XX века создавали К.И.Чуковский и С.Я.Маршак — и при этом они во многом опирались на английский детский фольклор, который отлично изучили. Как оказалось, этот фольклор сохранился куда лучше русского, — а получилось так потому, что в Англии куда раньше взялись за сохранение и научное исследование «этих маленьких шедевров». ¹ Первое издание английских детских песенок появилось еще в XVIII веке, называлось оно «Mother Goose's Melodies: or Sonnets for the Cradle», — то есть «Напевы Матушки Гусыни, или сонеты для младенцев в колыбели». ² Точный год выхода в свет первого издания этой книжки определить не удалось, но известно, что одно из более поздних переизданий выпущено в свет издателем Ньюбери около 1780 года. ³ Даты же выхода первых сборников русских детских песенок относятся не ранее, чем к XIX веку, — сначала появились только отдельные публикации в журналах, и только в 60-х годах увидели свет первые сборники детских стихов и песенок. ⁴

«Собирание детского фольклора в России началось сравнительно поздно, в первой половине XIX века публиковались единичные тексты в обработке И.И.Сахарова, В.А.Терешенко, Б.А.Авдеевой, — пишет современный исследователь русского детского поэтического фольклора А.Н.Мартынова, — новый этап начинается в 60-е годы XIX века — в связи с общим подъемом национального самосознания». ⁵ А за сто лет можно забыть и растерять очень многое.

Итак, во второй половине XVIII века в Англии впервые напечатали книжки коротких детских стишков, причем для самых маленьких. Одним из первых в Европе этим занялся известный книгоиздатель Джон Ньюбери, который начал издавать книжки, предназначенные специально для детского чтения. В 1768 году наследники и продолжатели его дела впервые издали книжку, на обложке которой появляется изображение Матушки Гусыни — это было собрание сказок Перро, переведенных с французского. По-французски эта книжка называлась «Contes

de ma Mère L'Oye», то есть «Сказки Матушки Гусыни». Так ее на английский и перевели: «Mother Goose's Tales». Впрочем, Матушка Гусыня отнюдь не представляла собой домашнюю птицу с длинной шеей и крепким клювом: на рисунке мы видим обыкновенную пожилую женщину, сидящую у камина и мирно рассказывающую детям сказку. «Матушкой» во Франции привыкли называть пожилую женщину крестьянского происхождения, а слово «Гусыня» могло обозначать профессию рассказчицы: она пасла гусей. Это — не более, чем предположение, но изображение Матушки Гусыни перешло с обложки французской книжки на английскую, и она, соответственно, переименовала имя и стала «Mother Goose», и авторство книжки детских стихов, о которых говорилось выше, стало тоже приписываться «Матушке Гусыне».

Однако имеются и другие предположения относительно этого таинственного персонажа. В Америке есть сторонники совсем другой версии происхождения этого имени: будто бы некая Элизабет Гуз, американка, имевшая шестерых внуков, сочиняла песенки и напевала их своим внукам, а ее зять, типограф Флит, издал тексты отдельной книжкой и со злом на тещу, изобразил ее на обложке в виде весьма похожего на гуся существа с разинутой клювом. Но эта версия известна только со слов правнука типографа Флита, и проверить ее не удалось, потому что описанная книга при всем усердии исследователей не была обнаружена ни в одной библиотеке.

Кто-то из исследователей предполагал, будто Матушка Гусыня — это мать французского императора Карла Великого, а кто-то посчитал ее даже... царицей Савской! Но все это, опять-таки, маловероятно.

Истинной, скорее всего, представляется версия, что Матушка Гусыня — это некий собирательный образ пожилой женщины — матери — бабушки — няни, которая занимается с детьми, поет им песенки и рассказывает сказки. На самом деле их, таких сказительниц и певуний, должно было быть множество, хотя мы уже привыкли видеть на обложке сборника

песенок, изданных в Англии, в Америке и даже в России, изображение летящей по небу верхом на гусе старушки с длинным носом и доброй улыбкой, одетой в развевающийся плащ, остроконечную черную шляпу и черные туфли с большими пряжками.

В Англии было много усердных собирателей детских стишков и песенок. Одним из самых известных был выдающийся фольклорист XVIII века, составитель сборника народных баллад для взрослых об удалом Робин Гуде (Robin Hood: Collection of All the Ancient Poems, Songs and Ballads Now Extant, etc., 1795) и теоретик Джозеф Ритсон (1752—1803). В 1784 году он выпустил книгу (она потом выдержала еще несколько изданий) под названием «Венок бабушек и дедушек, или Новый Парнас. Избранные славные песенки и стишки для забавы всех ребятнишек, которые не умеют ни читать, ни бегать». («Gammer Gurton's Garland, or, the New Parnassus. A Choice Collection of Pretty Songs and Verses, for the Amusement of all little good Children who can neither read nor run».) Ритсон побуждал своего племянника заниматься собиранием детского фольклора, и тот много помогал ему в работе.

Но особенно прославился в деле собирания и записывания детских стишков и песенок, и, что самое важное, — в научном подходе к собранному материалу, антикварий, как тогда называли любителей и знатоков старины, по имени Джеймс Орчард Хэлливелл-Филипс (1820—1889). Уже в возрасте восемнадцати лет он стал членом Королевского Общества, а в двадцать два года выпустил свой первый сборник «Детские стишки Англии» («The Nursery Rhymes of England» 1842). Уже через год, в 1843, вышло второе издание этого сборника, а далее он был переиздан в 1844, в 1846, в 1853 и в 1860 годах. В 1849 году Хэлливелл выпустил другую книжку: «Известные стишки и сказки» («Popular Nursery Rhymes and Nursery Tales»), добавив к стихам еще и детские сказки. Он записал многие тексты из устной традиции, проследил употребление стишков в глубь времени, вплоть до XV века, и доказал, что содержание их отражает еще более древнее мировоззре-

ние, что некоторые из них происходят от легендарных друидов, — а значит, не все просто в этих, казалось бы, немудрящих и легко запоминающихся «детских» стихах, которые вовсе не всегда непременно предназначались для детей. Оказывается, некоторые из стихов представляют собой начало вполне взрослой баллады или первый куплет отнюдь не детской песенки,

видно, в них должно иметься нечто в таком роде, потому что не нашлось до сих пор ничего, что могло бы соперничать с ними и вытеснить эти «старые бессмысленные вирши...»

К нескольким перечисленным именам собирателей, издателей и исследователей английского (и американского, конечно!) детского поэтического фольклора остается добавить



приспособленной для детского употребления.

Хэлливеллу принадлежит также первая попытка ввести научную квалификацию песенок, в которой он выделял сказочные сюжеты, исторические темы, пословицы, заклинания, загадки, колыбельные, игровые песни, любовные и «парадоксальные», иначе говоря, «перевертыши» и еще другие. Одним словом, Хэлливелл вполне заслужил свое шутовское парадоксальное прозвище, данное ему современниками в противовес «Матушке Гусыне»: «Молодой Папаша Гусак».

Хэлливелл писал в предисловии к изданию своего сборника 1853 года: «Детский стишок — это целый роман об истории мира и легкое чтение для младенческого неразумного разума. При всем уважении к алфавиту надо признать, что эти стишки и песенки выражают романтику, которая избавляет от забот более зрелого возраста». И дальше он добавляет: «Дети XIX века не обделены этими песенками, которые так много лет пелись матерями на севере. Это свидетельствует о громадном значении детских стихов и доказывает, что нередко в этих традиционных «чешуковых» песенках содержится смысл и романтика, понятная, возможно, только очень юным умам, которые воздействуют на детский разум и развивают его. Оче-

еще несколько более поздних: Сэбил Бэринг-Гоулд (1834—1924), его потомки Уильям и Сил Бэринг-Гоулд, выпустившие в наше время довольно полно откомментированный сборник «Матушки Гусыни» (1962, Нью-Йорк), и очень много нам давших в изучении поэтического детского фольклора Англии и Америки Иону и Питера Оупи, издателей и составителей оксфордского сборника детских стихов «The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes, London, 1975», «The Oxford Book of Children's Verse, 1973», «The Lore and Language of Schoolchildren, 1975, etc.» («Оксфордский словарь детских стихов», «Оксфордский сборник детских стихов», «Фольклор и язык школьников»).

Уильям и Сил Бэринг-Гоулд в послесловии к «Аннотированным стишкам Матушки Гусыни» формулируют три основных признака, по которым следует относить произведения именно к этому жанру.

Первое. Стишок, конечно, может быть и прочитан по книге, но первоначально он предназначался для пения — или для устного проговаривания, если мелодия неизвестна. Со времен самого своего создания эти стишки чаще запоминались с голоса, с устного воспроизведения по памяти. Старшие поколения передавали их младшим, так же, как народные баллады и сказ-

ки. Иной раз, попав в печать, тексты детских песенок снова возвращаются в устное бытование, и тогда у них начинается как бы новая жизнь,

Второе. Детские стишки и песенки — большей частью короткие, и это вполне естественно, так их легче запомнить. Чаще всего в них бывает от четырех до восьми строк (в которых, однако, умещается чрезвычайно глубокое содержание). Если в детский фольклор попадают баллады или песни для взрослых, чаще всего от них берут только одну-две первых строфы (или куплета). Изредка, правда, встречаются истории подлиннее, скажем, «Дом, который построил Джек», «Длинная история», — но короткие стишки явно преобладают.

Третье. Детские стишки и песенки предназначены для того, чтобы успокоить или убаюкать младенца или занять и развлечь более старшего ребенка.

В собрании стихотворений, предназначенных для развлечения маленьких детей, перед нами проходит весь мир, точно в блейковской «чашечке цветка». И короли, начиная от любителя пения Канута («Раз плыл Канут» — «Merrily sang the monks of Ely») и веселого короля Коля («Дедушка Коля был веселый король» — «Old King Cole»), и пастухи и пастушки («Во-Реер»), и фермеры, и нищие, и купцы, и даже... учителя («Доктор Фауст» — «Doctor Faustus was a great Man»).

Слушатель (читатель) попадает то в королевский дворец, то в лес, то на Лондонский мост, то на ярмарку, то на гору, то в ведро для угля, а то даже и на Луну. Он наблюдает за процессом подковывания лошади, за работой мельника, видит приход кораблей, а то и драку Льва с Единорогом. Слушает то монолог английской королевы Анны, то беззаботный птичий щебет, то зловещее воронье карканье, то призывные выкрики уличных торговцев. А как часто действуют в этих стихах совершенно невероятные и немислимые животные, птицы и вообще сказочные существа, вроде Вилли-Винки или Лунного Человека! Мышки прыдут пряжу, медведь причисляет свою дочку, муха выходит замуж за шмеля, кошка играет на скрипке, корова прыгает через луну. Старушки живут то в башмаке, то в угольном ведре, то их подбрасывают на одеяле (в другом варианте — в ведре) — и они летят прямехонько в синее небо, чтобы смести с него паутину специально припасенными швабрами. В разгар июльской жары дети катаются на льду, покрывающем поверхность пруда (катаются, кстати, вовсе не на коньках, как ошибочно перевел С.Я. Маршак, а именно на подошвах,

как во всех странах с холодной зимой принято скользить у всех ребят!) и т.д. Вот на таких стихах, описывающих всякие невероятные чудачества и пеленцы, происходящие в некоем «кривом», «скрюченном» мире, хотелось бы остановиться подробнее.

Стихи-перевертыши, где привычные понятия замещаются на противоположные, когда функции и свойства одного предмета или существа приписываются другому ради комического эффекта, встречаются и в творчестве других народов. Всем известен, скажем, распрощанный русский стишок-перевертыш:

Ехала деревня
Мимо мужика,
Вдруг из-под собаки
Лают ворота...

Но, кажется, ни у одного другого народа перевертыши не существуют в таком количестве и не блещут такой богатой изобретательностью, как у англичан. Очевидно, дело тут в специфике национального характера — так уж англичане воспринимают действительность.

Между тем, у Матушки Гусыни за более чем трехсотлетнее бытование в печати было бесчисленное количество врагов — как в Англии, так и в России, особенно в пуританской Англии XVII века и в советской России. Пуритан, ратовавших за «правдивое» религиозное воспитание, настаивавших на том, что человек с детства должен заботиться о спасении души, возмущало «буйство», «непричесанность» фольклора, безудержное веселье детских песенок, их игриво-насмешливый тон. С большим сомнением и неодобрением относились к Матушке Гусыне и педагоги-просветители XVIII века, для которых слишком большую роль играл рационалистический подход к жизни, — как уж тут было примириться с существованием мыпнат, исполняющих функции корабельных матросов («на палубе матросы — четырнадцать мыпнат» — перевод С.Маршака), или человеческого жилища в виде стоганного башмака («Жила-была старушка в дырявом башмаке» — перевод Г.Усовой), или говорящей кошки:

Где ты была сегодня, киска?
У королевы у английской! —
(перевод С.Маршака)

— отвечает кошка.

И вплоть до наших дней на родине этих «маленьких шедевров» встречаются их ярые противники. Что ж, бываю на свете люди, начисто лишённые чувства юмора, их даже можно пожалеть. В конце 60-х годов тогдашний заместитель директора Пуш-

кинского дома в Ленинграде, хваля детские стихи армянского поэта Ованеса Туманяна, высказался так:

— Терпеть не могу английских детских стихов! «Робин-Бобин Барабек скушал сорок человек» — да что ж это такое? Зачем же детям про-пагандировать людоедство? Кровавожадность какая!

Такому человеку, конечно, бессмысленно объяснять, что ни о какой кровавожадности здесь нет и речи, что ребенок, услышав эту песенку, издающуюся над обжорой, но никак не прославляющую его, вовсе не кинется тут же поедать человечину, а просто весело посмеется, как и над детьми, которые в разгар польской жары скользят по льду — ведь хватает ума у самого маленького ребенка, чтобы не искать среди жаркого лета схваченный морозом пруд!

Механизм восприятия детьми стихов-перевертышей прекрасно понял К.И.Чуковский. Когда в конце 20-х — начале 30-х годов потребовалось создавать новую детскую поэзию, Корнеем Ивановичем пришлось начинать с нуля. Хорошо зная английский язык и поэзию, Чуковский, помимо того, что он учился у самих детей от двух до пяти лет, обратился к стишкам Матушки Гусыни. Он много размышлял о детском восприятии жизни, о детском языке, об отношении ребенка к поэзии, о чувстве юмора у детей. В результате родилась замечательная книга «От двух до пяти», выдержавшая с 1928 года множество изданий. Из этой книги можно узнать, что советские педагоги и педагоги были ничуть не умнее английских пуритан.

«Стыдно, тов. Чуковский, — пишет один из них, — забивать головы наших ребят всякими путаницами, вроде того, что на деревьях растут башмаки... Зачем вы извращаете реальные факты? Детям нужны общепонятные сведения, а не фантастика насчет белых медведей, которые будто бы кричат кукареку».

Этим письмом К.И.Чуковский начинает главу «Леные пеленцы».

«Заметили ли вы, мой бедный друг, — обращается он к этому педагогу, — что в русских детских народных стишках редко кто проскачет на коне, а все больше на кошке, на курице — на самом неподходящем животном:

Стучит-гремит по улице,
Фома едет на курице,
Тимошка на кошке
По кривой дорожке».

Далее Чуковский приводит массу примеров того, как в русских детских песенках ездят еще на свинье, на воробышке, на утяти, — но только не

на лошади. То же самое — и в английском детском фольклоре. «Причем англичане, — замечает Чуковский, — как народ мореплавательный, ввели тот же процесс отстранения нормы в стихах о морских путешествиях. Герои этих стихов посягают по морю в самых неподходящих судах: кто в лодках, кто в ковшике, кто в решете! Изюм всех предметов во всем мире решето наименее пригодно для навигации: вместо поэтого детская английская песня так охотно пользуется им».

«...Мне показалось, я понял, откуда эта — выразившаяся в детском фольклоре — несокрушимая страсть к несоответствиям, несообразностям, к разрыванию связей между предметами и их постоянными признаками. Ключ ко всему этому — в той многообразной и радостной деятельности, которая заполняет собой почти всю душевную жизнь ребенка, — в игре». «Ребенок играет не только кубиками, камушками и кулаками, но и мыслями. Чуть он овладеет какой-нибудь мыслью, он делает ее своей игрушкой», — вот вывод из наблюдений К.И.Чуковского.

Чуковский утверждает, что стишки-перевертыши полезны для детей, а не только забавны, потому что они заставляют его научиться твердо ориентироваться в мире, правильно понять обычный порядок вещей. Ведь на самом деле дети очень хорошо понимают, что обжечься можно только горячим, а не холодным, как в стишке, где мистер Юг обжигается холодной картошкой. Он забавляется обратной связью предметов лишь тогда, когда для него стала очевидна правильная и реальная связь. Это никак не фантазия, а, напротив, торжество реализма, делает вывод Чуковский.

Но взрослых людей с начисто атрофированным чувством юмора не убедить и не научить. Поэтому К.И.Чуковский так часто оказывался мишенью советских пуритан-критиков. И до войны на него панадали за якобы «фантастичность» его сказок, и во время войны появлялись статьи, громящие Чуковского за то, что в те грозные дни, когда советский народ сражается с фашизмом, Чуковский сочиняет сказки о несуществующем маленьком человечке Бибибоне. А позже, уже после войны, целую полосу «Литературной газеты» посвятили разгрому любимых уже несколькими поколениями детей стихотворных сказок Чуковского. «Муха не может выйти замуж за комара — это невозможно биологически», — утверждалось в статье. Как будто кто-то когда-то воображал, что биологически такое вполне осуществимо! Живет же в Англии много лет стихотворение о том, что пудели же-

нятся на кошках, — и никто не воображает, будто такое на самом деле «возможно биологически».

К.И. Чуковский, несмотря на град нападок, продолжал осмысливать вечный «нонсенс» английской детской поэзии, наблюдал, каким образом разговор о растущей в море землянике и о растущих в лесу на деревьях следках воздействуют на развитие ребенка. И написал свои знаменитые сказки: «Крокодил», «Федорино горе», «Тараканище», «Тимонио» и другие, без которых не вырастает теперь в России ни один ребенок. К.И. Чуковский пробовал и переводить с английского любимые им песенки для детей, некоторые его переводы прекрасны и передают по-русски все остроумие, легкость и смелость подлинника, предлагают детям всю его увлекательную игру: «Робин-Бобин Барабек», загадка об иголке («Я одноухая старуха»), о человеке и собаке («Две поги на трех ногах»). Зачастую, правда, Чуковский слишком вольно обращается с подлинником, пытаясь приспособить его к восприятию русских детей. Вообще русифицированные переделки тоже имеют право на существование, но они не являются переводами в полном смысле этого слова. Эти стихи нужно скорее считать переделками **по мотивам** английских стихотворений, в истинном же переводе очень важно сохранять национальную специфику подлинника, чтобы читатель чувствовал, что на своем родном языке он все-таки знакомится с жизнью и обычаями иного народа, причем передача национальной специфики и употребление русских (в данном случае) слов и понятий должны быть использованы со строгим соблюдением определенной меры, находиться в строгой пропорции друг с другом. Какова именно требуемая мера — может определить только данный переводчик, соотносясь с особенностями каждого данного произведения, как бы оно ни было мало по размерам (тем труднее!), и идеальным переводом будет считаться именно тот, где эта мера соотношения иноземного и своего строго и со вкусом соблюдена. Написано стихотворение должно быть на безукоризненном русском языке, но из этих русских слов и строк будет вставать персонаж иной страны. Лучшее всего выразил эту мысль А.Т. Твардовский, который написал, что «Маршак сделал Бернеа русским, оставив его шотландцем».

Вот таким образом Маршак перевел и английские детские песенки, без которых у нас в России не обходится ни один ребенок в продолжение уже нескольких поколений: «Палтай-Болтай», «кораблик», который ведет

«утка, испытанный моряк». Дом, который построил Джек — вместе со всеми окружающими его персонажами, начиная от «коровницы строгой» и кончая мышкой, «которая часто ворует пшеницу»; «Дама Бубен» и многие другие персонажи давно сделались для наших ребят знакомыми и близкими, оставаясь все-таки английскими. И вот в этом сближении культур — громадная заслуга С.Я. Маршака.

Переводить стихотворения «Матушки Гусыни» необычайно трудно — сложность их заключается именно в их наивной простоте. Известно, что главная трудность перевода стихов с английского языка на русский — это большая длина русских слов (в среднем) по сравнению с английскими, поэтому у многих, даже неплохих, переводчиков иной раз не получается четкое построение русских фраз, (т.е. синтаксис), да еще чтобы оно полностью выражало мысль, высказанную в английском стихе. Пытаясь высказать все, что содержится в подлиннике, переводчик неизбежно искажает мысль автора, приводит ее «общинанной», стараясь втиснуть все. Если переводит длинное стихотворение произведение, можно компенсировать ту мысль, которая «не влезает», куда надо, поместив ее в соседних строках, пожертвовав чем-то менее важным, наконец, в крайности, увеличив перевод на 2—4 лишние строки, хотя это и нежелательно. Но если переводить четверостишие — из него никак нельзя сделать шестистишие. Надо сразу вычленил, что в нем является самым важным, а что — более второстепенным, что необходимо передать (экономно, но четко!), а чем можно и пожертвовать, какие возможны замены без того, чтобы пожертвовать смыслом. Вот хороший пример из переводов Маршака:

There was a little woman,
As I have heard tell,
She went to market
Her eggs to sell.

She went to market
All on market day,
And she fell asleep
On the king's highway.

Точный подстрочный перевод: «Жила-была женщина маленького роста, как мне рассказывали, она пошла на рынок, чтобы продать яйца, она пошла на рынок в базарный день и уснула на обочине большой королевской дороги».

«Женщина маленького роста», равно как и «маленькая женщина», в размер не уместится, как ни старайся. И Маршак называет ее «старушкой», что обычно для английских детских стиш-

ков — там действует много старушек. Переводчик сразу понимает, что вовсе не обязательна вводная фраза «как мне рассказывали». Что женщина пошла на рынок именно в базарный день — это ясно само собой, значит, тоже можно без всякого ущерба опустить. А важно ли, что именно женщина продавала — яйца, зелень или молоко? Нет, конечно, это никакой разницы не составляет, а «молоко» очень хорошо ложится в данный ритм, к тому же, легко и со смыслом рифмуется. Для русского читателя не имеет значения, на какой именно дороге прилегла женщина — Маршак опускает «королевскую дорогу», которая не говорит русскому читателю (слушателю) ровно ничего. Таким образом, в стихотворении экономится много места. Четверостишие (можно было бы разбить его на два, как в подлиннике, но Маршак предпочел длинную строку) получилось емким, в нем свободно выражено все, что необходимо было сказать, без всякого насилия над русским языком и русским стихом:

Старушка пошла продавать молоко,
Деревня от рышка была далеко.
Устала старушка и, кончив дела,
У края дороги вздремнуть прилегла.

Правда, дальше переводчик заметил озорного «разносчика», отрезавшего у спящей женщины подол юбки, «веселым ценом», вероятно, ренив, что для детского стишка так будет проще и смешнее. Но в целом стихотворение переведено отлично, и главное — сохраняет ту самую юмористическую окраску, которая свойственна этому стихотворению:

Старушка присела, сама не своя,
И тихо сказала: Ну, значит, не я.

В сохранении тонкости юмористической интонации — еще одна большая трудность перевода «простеньких» и коротких детских песенок (а, между прочим, юмористическая окраска делает их ценными и интересными и для взрослых). Дополнительный камень преткновения для переводчика — игра слов и рифм, которую почти никогда невозможно передать по-русски именно теми самыми понятиями, которые используются в английском оригинале, тогда необходимо прибегать к заменам, но далеко не все переводчики бывают в этом отношении достаточно изобретательны. Так, например, в стихотворении «Tweedledum and Tweedledee» Д. Орловская неудачно заменяет имена героев на Труляля и Тряляля — слишком уж это по-русски получается, нельзя так механически пересаживать иноземных персонажей на непривычную им почву.

Лучше уж, подобно С. Маршаку, оставить эти имена как есть, хотя в целом перевод этого стихотворения не принадлежит к его удачам. Гораздо изобретательнее поступил переводчик «Алисы в Стране Чудес» и «Алисы в Зазеркалье» А. А. Щербаков, который назвал героев этого стихотворения Двойняшечкой и Двойнюшечкой: ведь похоже, что *tweedle* происходит от слова *two*, два. Да и в щербаковском тексте еще обыгрывается звучание этих имен: у одного спереди на воротничке вышито «юшечка», у другого — «яшечка», и Алиса догадывается, что сзади у них написано «двойн», тогда как у Орловской получается, что спереди у братцев написано: у одного Тру, а у другого — Тра, что совсем не смешно и попросту невыразительно. Можно согласиться, что Щербаков сделал этих маленьких человечков русскими, оставив их англичанами, без всякого намека на какие-то русские ассоциации. Вот в чем тут весь секрет — в сохранении должной меры.

Для перевода этих простых (но не простеньких!) и в то же время хитрых и подковыристых стихов необходимо отлично знать английскую историю, английскую поэзию, английский фольклор, германскую мифологию и еще многое другое, но и этого будет недостаточно, если не владеть, как следует, русским стихосложением. Ну, и, разумеется, надо обладать соответствующим талантом и хорошо чувствовать именно детские стихи. Вот и выходит, что для перевода этих коротких и простых стихотворений требуется обладать особым талантом и массой разнообразных знаний. И хорошим пониманием фольклора, и вкусом к нему — да мало ли еще чем, всего заранее и не предусмотреть...

Ну, скажем, как передавать рефрен, характерный для всех фольклорных произведений (то есть повторяющихся строк)? Бывает рефрен смысловой, например, «В доме, который построил Джек» — так заканчивается каждая строфа известного стихотворения. А бывает — как бы набор звуков: «Heu, diddle, diddle», «porpety-pet»...

Такие слова часто как будто не имеют значения и никак не связаны с содержанием, вроде того же русского «тра-ля-ля» или «грам-там-там». Казалось бы, не все ли равно, как переводить подобный рефрен или зачин, если с него начинается песенка? Может быть, достаточно написать какое-нибудь тра-та-та или тру-ля-ля? Что ж, иногда это допустимо, перевел же С. Степанов «тра-ля-ля, тра-ля-ля, вышла муха за шмеля» — и рифма при этом получилась отличная, звонкая. Но такое простое решение можно себе

позволить только изредка. Если же все английские «Хикори, дикори, док» или в стихотворении «I have four sisters» вместо *Perrie, Merrie, Dixie, Dominie, Petrum, Partrum, Paradisi, etc.* каждый раз писать «тра-ля-ля», прежде всего, получится слишком однообразно, и скоро надоест. Но главное, ведь многие английские рефрены и зачины вовсе не являются бессмысленным набором случайных звукосочетаний, а связаны с таинственными древними заклинаниями жрецов и, таким образом, связывают невинные детские стишки с временами и обычаями друидов, с заклинаниями легендарных жрецов древних кельтских народов, объединявших эти народы одной религией. У друидов были свои особые заклинания, оставшиеся жить до наших времен в зачинах и рефренах тех самых детских стишков и песенок. А иные из рефренов восходят к еще более ранним временам.

Таким образом, некоторые песенки для детей, очевидно, не всегда предназначались для самого младшего поколения и донесли до нас дыхание совсем других, древних и таинственных времен, точно найденные на современных раскопках черепки. Как и всякие обнаруженные на раскопках предметы, рефрены песенок могут относиться к самым разным эпохам, например, в уже упомянутом стихотворении о четырех сестрах и их подарках: считается, что слова «*Perrie, Merrie, Dixie, Dominie, Petrum, Partrum, Paradisi, Temporie*», представляют собой искаженное латинское заклинание. Или перечисленные деревья в рефрене «Песни о рубашке»: «*Parsley, sage, rosemary, and thyme*», т.е. петрушка, шалфей, розмарин и тимьян, названия трав, — тут уж примитивным тра-ля-ля не отделаешься! Бывает, что рефрен рифмуется с соседней или с перекрестной строкой — приходится переводчику поломать голову! К счастью, иногда можно рефрен оставить, как есть, например, в печальной истории о том, как фермер со своей дочерью скакал на серой кобыле: «Лампети-лампети-лампи! Бампети-бампети-бампи!» к тому же, это звукосочетание служит от-

личным аккомпанементом к стуку лошадиных копыт (лампети-лампети-лампи!) и к зловещему падению фермера и его дочери: (бампети-бампети-бампи!).

Если не прибегать при переводе стихов Матушки Гусыни к заменам, утрачивается весьма значимая их часть: звонкость, игра слов и звуков. Порою приходится заменять название



животного или имя человека: «Я не люблю вас, доктор Том», — вместо «доктор Фем» в подлиннике у С. Степанова. Но, опять-таки, с заменами и следует соблюдать большую осторожность. Скажем, и С. Маршак, и К. Чуковский написали по прекрасному русскому стихотворению по мотивам английской песенки о кривом человеке, жившем в кривом домике, гуляющем по лесу с кривыми елками, но, если хотя бы одно из них поместить в этой книжке рядом с английским оригиналом, сразу обнаружилось бы, что оба они не перевели произведение, а пересказали его каждый по-своему. «Жил человек кривой на мосту», — пишет Маршак. Это бы еще ничего, хотя никакого моста читатель в подлиннике не найдет, но дальше сказано: «Прошел он однажды кривую вересту», — как же он мог пройти версту, когда это — чи-

сто русская мера длины? Да еще, по Маршаку, кривой домишко рухнул — опять-таки, отсебятина. А у Чуковского «Гулял он целый век по скрюченной дорожке» — откуда взялся век? Дальше в действие вступает «скрюченные мышки», а за ними — «скрюченные волки», которых в тексте вовсе нет. А дальше — больше: «И была у них одна скрюченная кошка» — у мышек или у волков?

Конечно, оба варианта выполнены с блеском, достойным мастеров детской поэзии, но оба поэта настолько далеко ушли от подлинника, что их и переводами-то считать нельзя, а эта книжка рассчитана на то, что читатель сможет сравнивать русский текст с английским.

Одним словом, масса больших трудностей встречается при переводе этих маленьких стишков. Чуковский и Маршак все же проложили дорогу (и не кривую!) в этой тяжелой, но благодарной работе. В лучших переводах им удалось передать искромётный юмор английских стихотворений, заставить их звучать четко и звонко, хорошо передавая смысл подлинника. Оба переводчика прониклись зазорным духом английской детской поэзии и заставили ее доступно, естественно и просто звучать по-русски, несмотря на некоторую чуждость материала. Мало какой ребенок вырастает без таких стихов (если ему вообще читают какие-то стихи!), как загадки «Две ноги на трех ногах», «Я одноухая старуха», стишков «Робин-Бобин Барабек» и «Храбрецы» в переводах К. Чуковского, и как «Дом, который построил Джек», «Кораблик», «Шалтай-Болтай», «Три зверолова» и другие в исполнении С. Маршака. Из этих прочувствованных, пропущенных через собственную творческую лабораторию, мастерских переводов и родились лучшие образцы детской русской поэзии XX века. Никогда бы не появились такие шедевры как «Тараканище», «Муха-Цокотуха», «Линимопо», «Краденое солнце», если бы К. И. Чуковский до такой степени не проникся английской детской поэзией. И не прочитали бы мы и наши дети и внуки ни «Усатого-Полосатого», ни «Человека рассединого», ни «Ваньки-Встаньки», ни даже «Мистера Твистера», если бы С. Я. Маршак не знал английской детской поэзии: в их творчестве неразрывно слились корни русской и английской стихотворной сказки. Вот почему, едва ребенок начинает подрастать, заботливые мамы, папы и бабушки, если у них случайно не сохранились растрепанные экземпляры их собственного детства, неутомимо бегают по книжным магазинам и развалам с неизменным вопросом:

— Есть что-нибудь Маршака или Чуковского?

Но не следует забывать, что, прежде всего, стишки Матушки Гусыни повлияли на свою родную, английскую детскую литературу. Из них выросли такие авторы как Эдвард Лир (1812—1888), Хилэр Беллок (1870—1953), Уильям Швенк Гилберт (1836—1911), Роальд Даль (1916—1990).

Английским продолжателем традиций жанра «абсурдной» детской поэзии выступил серьезный ученый, математик Чарлз Лютвидж Доджсон, взявший себе как писатель псевдоним Льюис Кэрролл (1832—1898), автор бессмертных детских книжек «Алиса в Стране Чудес» и «Алиса в Зазеркалье». Тут важно не только использование в сюжете известных детских стишков Матушки Гусыни, герои которых в его повестях оживают, разговаривают, действуют — Алиса то попадает на суд над Валетом Бубен, укрывшем «бульон и десять горячих котлет» (по переводу Маршака), то беседует с Шалтаем-Болтаем, сидящим на стене и шлепающимся оттуда на землю, то наблюдает ссору Двойношечки с Двойняшечкой, то становится свидетелем грозного боя Льва с Единорогом.

У Кэрролла важно не только прямое использование этих образов, но и сам подход к действительности, которая изображается абсурдной. Чихающая герцогиня с ее ребенком-поросенком, королева, то и дело прерывающая мирную игру в крокет грозным выкриком:

— Отрубите ему голову!

И даже бессмертный чеширский кот, с его неотъемлемой улыбкой — все это, несомненно, имеет корни в песенках Матушки Гусыни.

Образы, темы и приемы, заимствованные из этих «маленьких шедевров», воскресают и продолжают жить. Можно найти их влияние и следы, начиная от Шекспира и Роберта Бернса — вплоть до авторов XX века, наших современников. Заметно их влияние на сказки английского поэта Уолтера де Ла Мара (1873—1956), на детские произведения Честертона (1874—1936). Неоднократно использует строчки из детских стишков Агата Кристи (1890—1976), английская «королева детектива», в названиях своих произведений: у нее есть пьеса «Три слепые мышки», романы «Десять негрятят», «Пять поросят» и даже «Кривой домишко» — с этим заглавием переводчикам пришлось помучиться, по-

скольку не было достаточно точного перевода этого стишка, который к тому же полностью соответствовал бы содержанию романа!

Вполне серьезный писатель Роберт Пенн Уоррен (1905—1980, США) один из самых своих сильных разоблачительных романов о политической жизни Америки назвал «Вся королевская рать» — «All the King's Men». С годами употребление образов, строчек и аллюзий из всем известных детских стишков все возрастает — и это доказывает бессмертие этих шедевров.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Определение принадлежит известному английскому поэту XX века Уолтеру де Ла Мару (1873—1956).

² Странно, конечно, звучит — «Сонеты для младенцев», но, видимо, тут подразумеваются просто стихотворения.

³ Джон Ньюбери (1713—1767).

⁴ Бессонов П. А. Детские песни. М. Типография Бахметева, 1868.

⁵ Детский поэтический фольклор. СПб, 1997. С. 7.

⁶ Чуковский К. И. От двух до пяти. 4-е изд., С. 87.

⁷ Там же. С. 88.

⁸ Там же. С. 89.

⁹ Там же. С. 97.

¹⁰ Там же. С. 97.

¹¹ Там же. С. 105.

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Из сборника «СКАЗКИ МАТУШКИ ГУСЫНИ»

— Куда ты идешь, о прелестная Джин?
— Иду молока я купить, господин.

— А можно с тобою, прелестная Джин?
— Извольте, раз хочется вам, господин.

— А кто твой отец, о прелестная Джин?
— Садовник отец у меня, господин.

— Пойдешь за меня, о прелестная Джин?
— Извольте, раз хочется вам, господин.

— Скажи, ты богата, прелестная Джин?
— Богатство мое в красоте, господин.

— Тогда не женись я, прелестная Джин.
— А вас и не просит никто, господин.

Перевод Ивана Русецкого

СОБЛАЗНЫ РУССКОГО КОММУНИЗМА

У истоков российского диссидентства

(об Анатолии Максимовиче Гольдберге, 1910—1982)

Матвей КИТОВ

Когда в 1853 году первые оттиски лондонской Вольной русской типографии попали в Россию, они произвели впечатление разорвавшейся бомбы. Чиновники и читатели были потрясены в равной мере. Печатный текст, не прошедший цензуры, выражавший независимое частное мнение, написанный человеком, недостижимым для репрессий со стороны власти и потому действительно свободным, — такой текст был чудом. В затхлой николаевской России точно форточку распахнули.

Почти через сто лет, в 1946 году, еще большее чудо разыгралось в радиоэфире. В большевистском Кремле и коммунальных трущобах российской интеллигенции люди совершенно одинаково обомлели, услышав русское слово на волнах Би-Би-Си. Чтобы понять, как много это слово значило, нужно вспомнить именно николаевскую Россию — и отдать себе отчет, что по сравнению со сталинским Советским Союзом она была страной либеральной и терпимой.

В течение многих лет, до самого появления русской печати на Западе, символом и воплощением живого русского слова из свободного мира был комментатор Би-Би-Си Анатолий Максимович Гольдберг. Внешняя канва его биографии укладывается в несколько строк. Он родился в 1910 году в Петербурге; гимназическое и университетское образование получил в Берлине (изучал языки и архитектуру); с 1939 года до дня своей смерти в 1982 году работал в Лондоне на Би-Би-Си (с марта 1946 — со дня ее основания — на Русской службе); до войны ездил в Китай (стажироваться в китайском языке) и в Москву (в качестве переводчика); после войны, в период оттепели, тоже несколько раз побывал в Москве, о чем сохранились любопытные воспоминания;¹ был женат, детей не имел, — вот и все.

Миллионы людей не сразу находят свое призвание; тысячи людей в первой половине века бежали сперва от большевиков, а затем от нацистов; многие из беженцев осели в Великобритании; десятки работали на Би-Би-Си, — но здесь кончается ти-

пичное и начинается особенное. Из всех сотрудников Русской службы легендой стал только он, Анатолий Максимович.

Как и почему это произошло? Что отличало этого человека от прочих людей — талантливых, думающих, страстных? Прежде, чем попытаться предложить ответ, взглянемся в судьбу и наследие Гольдберга и набросаем его портрет. Сделать это непросто: главный труд жизни этого человека неосознан и не документирован. Не осталось ни автографов, ни текстов его радиобесед. Архивные записи голоса, которому целых 36 лет с замиранием сердца внимали во всех уголках Советского Союза, можно пересчитать по пальцам. Объясняется это отчасти техническими трудностями. В конце 1940-х гг. записывать можно было только на пластинку. Но и с появлением студийных ленточных магнитофонов мало что изменилось: Гольдберг не помышлял о посмертной славе. Памятник ему — в сердцах его слушателей, людей сегодня уже очень молодых.

Лондонский, а в прошлом израильский журналист Альфред Портер с 1950-х годов слушал Гольдберга в Литве, где вырос, а в 1970-е годы сам оказался коллегой Гольдберга на Би-Би-Си. Вот как он описывает свою первую встречу с Гольдбергом:

«Через несколько дней, когда меня сделали *презентером*, то есть тем, кто ведет передачу и объявляет: “А сейчас у нашего микрофона...”, в студию вошел пожилой, очень интеллигентного вида господин, в сером в рябичку пиджаке и ленинской жилетке. На шее у него был галстук бабочкой. У человека были маленькие янтарно-карие глаза, сморщившие благожелательно и внимательно, большеватый еврейский нос и крутой высоченный лоб, плавню переходивший в лысину. Всем своим видом он напоминал доброго гнома. Если может быть на свете человек, служащий антиподом спортивно-мускулистым суперменам, это был именно он.

Пока шла какая-то пленка, человек сел напротив меня за стол. Черный дырчатый двусторонний мик-

рофон, по форме похожий на голову змеи, висел между нами на тросиках и проводах, спускавшихся с потолка. Человек развязал свою бабочку, не спеша расстегнул ремень и верхние пуговицы ширинки своих штанов, положил перед собой на зеленое сукно стола секундомер и стал глубоко дышать и издавать некие (гм... гм...) звуки, сдержанно прочищая горло. Пленка кончилась, и мне дали зеленый свет — загорелась стоявшая на столе лампочка в толстом стеклянном колпачке.

— А сейчас, — взволнованно сказал я, — у микрофона наш обозреватель Анатолий Максимович Гольдберг.

И у меня мурашки поползли по спине.

Анатолий Максимович почему-то досадливо нахмурился, потом беспешным движением нажал на кнопку секундомера, и я услышал, но уже без воя и рева глушилок, этот знакомый до боли баритончик, с некой не то чтобы гнусавинкой, а, скорее, с каким-то теплым оттенком, как если бы голос этот исходил из инструмента, сработанного из дерева дорогой диковинной породы...

Кончив свое выступление последним назиданием, слова которого он произносил с дружелюбным, но неодобрительным нажимом, Анатолий Максимович остановил свой секундомер, тикавший, мне казалось, очень громко и слышно в ходе всей его беседы, и опять посмотрел на меня.

— Вы прослушали беседу нашего обозревателя Анатолия Максимовича Гольдберга, — сказал я. — А сейчас...

Гном опять слегка поморщился. Когда пошла пленка, и можно было говорить в студии, он сказал:

— Альфред! Вас ведь, кажется, зовут Альфред?.. Я не обозреватель.

Я слегка опешил. Анатолий Максимович назидательно поднял палец и сказал:

— Я — *наблюдатель*...»²

Немногие из коллег Гольдберга взялись за перо, но рассказы о нем передаются из уст в уста и давно вышли за пределы Русской службы Би-Би-Си. Из них можно заключить, что ни с кем на службе Гольдберг не был по-настоящему близок. Объяснялось это,

вероятно, его природной сдержанностью, а если говорить о последних двух десятилетиях его жизни, то и возрастом (он был заметно старше большинства), главным же образом, — отсутствием общей культурной базы с новыми эмигрантами: ведь он, увезенный из Петрограда в возрасте восьми лет, никогда не жил в Советском Союзе и не умел с полуслова понимать людей, вырвавшихся оттуда в 70-е годы. В свою очередь принципы и политические убеждения Гольдберга были не близки и непонятны тем, кто вырос в СССР. Наконец, тон и стиль его жизни был другой: серьезный и вдумчивый, чуждый ерничеству и цинизму, — естественный для человека западного, не надломленного советской действительностью. Но доброжелателен, открыт и отзывчив Гольдберг был со всеми. В целом из воспоминаний сослуживцев вырисовывается облик привлекательнейшего, чистосердечного и чуть-чуть наивного человека. Вот что рассказывает бывший директор Русской службы Питер Юделл:

«Я очень хорошо помню, как он любил общаться с коллегами по Русской службе. Он очень многим тихо и деликатно помогал. Ведь мы тогда мало знали и о Советском Союзе, и о международных отношениях, и он часами после работы беседовал с нами, — но сути дела, учил нас...»³

На службе Гольдберга любили, но над ним и подшучивали, к чему располагали его внешность и его простодушие. Внешность была очень выразительна.

«Он был невысокого роста, лысый, в очках, с большим горбатым носом, а вел и держал себя как типичный среднеевропейский еврей...»⁴

Таким его запомнила сотрудница Русской службы Лиз Робсон. Подшучивали же над ним по-разному. Британцы, обыгрывая звучание фамилии Гольдберга и намекая на его лысину, называли его *goldilocks*, то есть златокудрым; выходцы из СССР любили провоцировать его на споры политическими выпадами.

«Я рассказал старый советский анекдот о том, что из трех качеств — ума, честности и партийности — Господь Бог разрешает человеку иметь только любые два. Если ты честный и умный, то беспартийный, если умный и партийный — значит, нечестный, а если честный и партийный — то дурак.

Гольдберг промолчал. Потом, когда коллеги ушли, он вежливо сказал мне:

— Это заняло бы много времени, Леонид Владимирович, но я мог бы доказать, что можно быть и честным, и умным, и коммунистом...»⁵

Прежде чем обсудить политические убеждения Гольдберга, добавим еще штрих к его портрету. Один из коллег Гольдберга, Сева Новгородцев, вспоминает:

«Известно было, что в письменном столе у Анатолия Максимовича есть заветный ящик, где всегда валялось фунтов этак 250 папиных денег, часто скомканных и не разобранных в пачку. По тем временам это были серьезные деньги, и он охотно давал в долг молодым сотрудникам, часто, как нам казалось, забывая об этом долге, — он как бы заранее списывал эти деньги. Но, естественно, сотрудники всегда возвращали, а он, благосклонно кивая головой, брал эти деньги в ту же кассу, из которой снова выдавал нуждающимся. Все знали, что в трудную минуту к Анатолию Максимовичу можно подышать: он даст...»⁶

Ящик этот был скрыт после смерти Гольдберга, — сумма в нем была все та же, неизменная...

Помимо человеческой щедрости во всем этом сказались принципы и убеждения: социальная справедливость была важным моментом в мировоззрении Гольдберга. Был он *социалистом* — в точном (и теперь забытом) смысле слова, то есть поборником сглаживания общественного неравенства в распределении благ. Для Гольдберга это не была вера в уравниловку, — нет, это был социализм в духе Чернышевского и других сентиментальных мыслителей второй половины XIX века. Гольдберг чувствовал себя словно бы в долгу перед слабыми, был готов поступиться своим достоинством в пользу тех, кому приходится хуже, а для себя не требовать ни льгот, ни преимуществ, которые могли бы причитаться ему как человеку образованному, талантливому или хотя бы просто пожилому.

Со всею наглядностью это проявилось в дни его последней болезни. Человек, проживший всю свою жизнь на Западе, известный в Великобритании радиожурналист и политик, профессионал, кавалер британского ордена, врученного ему самой королевой, он был — или, во всяком случае, мог быть — не беден, и совершенно точно мог себе позволить частную медицинскую страховку, дающую право на место в хорошей клинике. Но привилегии шли вразрез с принципом, — и коллеги, навещавшие Гольдберга в 1982 году, после его второго инфаркта, с изумлением обнаружили его в общей палате обычной государственной больницы. То же — и с жильем: соб-

ственности он не приобретал, жил в своей квартире, полученной в порядке общей очереди и на общих основаниях, на *девятнадцатом* этаже. (Заметим, что в Великобритании в многоэтажных домах — да еще так высоко — живут только самые бедные.) Хотя сведений об этом не сохранилось, но можно не сомневаться, что он и благотворительностью занимался, — весь стиль его жизни, весь его облик с неизбежностью подводят к этой мысли.

Социалистом-либералом был он и в своей работе. Советский социальный эксперимент *в принципе* казался ему делом положительным, а сопутствующие эксперименту репрессии и культурное помрачение — случайными накладками, досадными побочными явлениями, вовсе не соприсродными строю. Идея была хороша, а плохи — исполнители. Такой подход вызывал недоумение у его коллег, бежавших из СССР в 1970-е годы. Что до слушателей в СССР, то позиция Гольдберга была созвучна многим из них вплоть до первых заморозков после антисталинской оттепели, но стала встречать все меньше понимания после 1960 года. Среди набравших силу диссидентов копилось сперва недовольствие, а затем и раздражение, которое, по временам, начинало переходить в бешенство. К середине 1970-х терпение в Советском Союзе истощилось у самых терпеливых. Жить под гнетом провалившейся утопии никто больше не хотел и не мог, — а из Лондона по-прежнему мягко журили Брежнева, призывали его остановить лагерные зверства, да сверх того приветствовали, хоть и с некоторыми оговорками, «мирные инициативы Кремля». Так под конец жизни Гольдберг оказался между двух лагерей: советское начальство, разумеется, поносило его как матерого шпиона, диссиденты же накинулись на него как на человека, не понимающего ни природы режима, ни намерений советской верхушки, ни нужд России. Питер Юделл вспоминает:

«Когда Соляженицын посетил Би-Би-Си, он захотел встретиться с ее тогдашним директором Джерри Манселлом, с руководителем Европейской службы Александром Петровичем Ливеном и с редактором религиозной программы. Ни с кем из сотрудников Русской службы он встречаться не стал, включая и Гольдберга. В беседе с руководителями Всемирной службы Би-Би-Си Соляженицын настойчиво повторял, что в радиовещании на Советский Союз следует проводить более

жесткую линию по отношению к советской власти. Всем было ясно, что человеком, ответственным за это, был именно Гольдберг...»⁷

Любопытно, что такое отношение вызывало у Гольдберга разве что горечь, но не озлобление. Вот рассказ, записанный со слов редактора парижского журнала *Синтаксис*, вдовы писателя Андрея Синявского, Марьи Васильевны Розановой:

«В мае 1981 года Анатолий Максимович приехал корреспондентом в Париж на президентские выборы и в один из вечеров пришел к нам. ... Человек он был необычайного обаяния. У Синявского тогда шел какой-то очередной тур войны с Виктором Максимовым (редактором парижского журнала «Континент»), и он стал рассказывать про него что-то пехороншее.

— Нет! — возразил старый мудрый еврей Гольдберг. — Вы, Андрей Довганович, неправы. Максимов очень хороший человек. Вот пришел я как-то к нему в Лондоне в гостиницу, а он стал меня учить, как делать радиопередачи: про что я должен говорить по радио на Россию, а про что — не должен говорить. Вначале меня это огорчило, а потом я понял, что он замечательный человек, потому что ведь он меня только учил, а вот Александр Исаевич Солженицын, тот просто потребовал, чтобы меня с Би-Би-Си уволили».⁸

Но диссиденты были неправы. Именно либерализм Гольдберга, замешанный на принципиальном сочувствии идее социализма, позволил ему в 1950-е годы найти путь к сердцам потерянных, не понимавших себя и происходившего вокруг советских людей. Прямые, грубые антисоветские нападки, в которых, кстати, и недостатка не было, не встретили бы тогда — и на деле не встречали — поддержки почти ни у кого, даже у тридцатипятилетнего Солженицына. Вспомним, какое отношение сложилось в ту пору в СССР к советским средствам массовой информации. Слово, прощенное и обезличенное слово газетных передовиц и Юрия Левитана, не только многим совсем не глупым людям казалось последней правдой, — оно держало в состоянии гипноза даже и тех, кто понимал, что советский эксперимент провалился. Это слово было выразителем бесчеловечной, но явно побеждающей идеологии. Оно, сверх того, было результатом *коллективного* труда, что еще усиливало его магию. А тут вдруг: «с одной стороны — и с другой стороны...» Простой и явно независимый человек, настроенный

совсем не враждебно, размышлял вслух на волнах британской радиостанции — и пытался поставить себя на место советских вождей, как если бы и они были живыми людьми, а не идеологическими мертвяками. Он говорил от себя, от первого лица: «Я считаю неправильным... мне кажется...» — а не «от советского Информбюро». В его тоне — драгоценном тоне беседы, допускающем возражения, — уже содержалась бомба, способная подорвать изнутри мир лозунгов и догм. Так это в итоге и случилось. В сущности, Гольдберг проложил дорогу Солженицыну и Буковскому, вынырнул и выпестовал их, они же этого своего родства не признали, долга благодарности Гольдбергу не заплатили — и поспешили от него откреститься.

Да, Гольдберг не понимал природы советского режима — и, что особенно было обидно, не понимал, какво жить по ту сторону железного занавеса, не вкусил особенного, советского отчаяния и советской безысходности. Он не был мыслителем, как Герцен: не создал своей собственной картины мира, а принял чужую, уже готовую, притом явно устаревшую. Не был он и пророком: в 1968 году — за несколько дней до вторжения в Чехословакию — уверял, что Москва на оккупацию не пойдет. Может быть, он лучше других чувствовал пульс современной ему политической жизни, умел заглядывать в души воротил мировой политики? Позволительно и в этом усомниться. Вот слова из его радиобеседы 1967 года:

«Некоторые на Западе скажут: допустимо ли обменивать шпионов, осужденных за дело, на людей, которые по западным понятиям не совершили никаких преступлений? На мой взгляд: да, вполне допустимо. От шпионов — все равно никакого проку. Знаю, что не все со мной согласятся, но я всегда был убежден, что, хотя разведка и играет роль в отношениях между малыми странами, которые, увы, не привыкли воздерживаться от войн, — заниматься шпионской деятельностью в пользу той или иной сверхмощной державы в наш ядерный век совершенно бессмысленно. Так что обменивать шпионов на диссидентов — весьма гуманная практика...»⁹

Или (1978):

«...можно ли было считать Сталина умным человеком? Я лично никогда не мог заставить себя считать умным человека, который не понимает самых простых вещей, а одна из самых простых истин заключается в том, что

нельзя убивать или сажать в тюрьму ни в чем не повинных людей. Да, Сталин умел создавать подобие логической мысли в своих рассуждениях, хотя много из того, что он писал, было элементарно, а кое-что было абсурдом. Но это еще не ум. А вот практическая хитрость ему действительно не была чужда. Он использовал ее в полной мере...»¹⁰

Что же: разве ядерные секреты не были украдены в США и не помогли созданию советской атомной бомбы? Разве шпионаж не привел к развязыванию холодной войны? И умный ли человек уверяет нас что Навуходоносор неумылен, убивая невинных? Может, и умный, но наивный до последней крайности. А если так, если даже профессионализм Гольдберга как радиокомментатора — и тот под вопросом, то кем же, собственно говоря, был Гольдберг? Неужто все сводилось к тембру голоса?

Наш ответ такой: он был человеком большой души и — *очень самостоятельным* человеком. Он был *совестью*. Совестью и честью. Самостоятельность, право на свое собственное частное мнение, даже на чудачество и ошибку — вот квинтэссенция британских свобод, а пожалуй, и свободы вообще. Эта самостоятельность добывается душевной работой, она немыслима без деятельного нравственного начала в человеке.

Типичный восточноевропейский еврей в глазах своих британских коллег, Гольдберг совсем не случайно был британцем в глазах российской интеллигенции. Он воспринял главное в британском свободомыслии: готовность отвечать за каждое свое слово. Свобода была для него ответственностью (или, если угодно, осознанной необходимостью). До Андрея Сахарова и Карла Маркса эту же мысль веками высказывали другие мыслители, среди них и Аристотель. Ее же находим и в Библии.

Но в российской *рабочей* среде Гольдберг воспринимался не как британец. Леонид Владимиров пишет:

«...Это был худой, подтянутый человек, в ловко сидящей серой паре и ослепительной сорочке с галстучком-бабочкой. Отвечал на мое рукопожатие, он сказал:

— Гольдберг.

Я потрясенно уставился на него.

— А... А... Анатолий Максимович?

— Да. Приятно, что вы помните мое имя-отчество.

— Как это помните! Вас вся страна знает и каждый день слушает!

Гольдберг скромно улынулся и пошутился. Ему явно понравилась моя фраза. Я рвался сказать что-нибудь еще поприятнее, но не говорить же в глаза: вы, мол, самый популярный голуб в России. И придумал.

— Хотите, расскажу, как вас слушает рабочий класс?

Гольдберг прямо засветился.

— Конечно, расскажите, я об этом ничего не знаю.

И я правдиво рассказал, что когда работал мастером на заводе малолитражных автомобилей, ко мне почти каждый день подходил кто-нибудь из моих молодых рабочих и спрашивал: — Мастер, ты вчера Би-Би-Си слушал? Я неукоснительно отвечал: нет (из перестраховки) — и в ответ слышал что-нибудь вроде: — Ну и зря! Во там один еврей дает!..

Гольдберг нахмурился и сухо спросил:

— А почему еврей?

Вот те раз! Ну как, говорю, почему? Вы же Гольдберг, это еврейская фамилия. Вы замечательно говорите по-русски, но произношение у вас еврейское. Рабочие знали, что я еврей, и хотели сделать мне приятное...

— Вы думаете, у меня еврейский акцент? — уже совсем злобно спросил Гольдберг.

Я мямлил, что нет, не акцент, но так, общее звучание, интонация, в России это очень чутко воспринимают... Гольдберг замолчал и уткнулся в тарелку. Больше за весь обед он не произнес ни слова...¹¹

Что так огорчило Гольдберга: замечание о его будто бы еврейском выговоре или слова о том, что советские рабочие видят в нем еврея? Едва ли первое. Еврейского выговора у Гольдберга не отмечает больше никто. Говорил он, скорее, как говорили петербургские интеллигенты первой волны эмиграции, и не мог не знать этого. В старых магнитофонных записях очень похожим образом, с такими же интонациями, звучат голоса Георгия Иванова, Георгия Адамовича или Владимира Вейдле. На выговоре Гольдберга могли сказать разве лишь языки западноевропейские и дальневосточные. Французским, немецким и английским он владел совершенно так же, как русским; дома, с женой Эльзой, говорил по-немецки. Он знал китайский и японский (учился этим языкам в знаменитом Восточном институте в Берлине, практиковался в Китае).

Остается второе: ему было неприятно, что советская Россия в лице ее сознательных рабочих-интернационалистов, составляющих пусть несколько одураченный, но все же

авангард мирового пролетариата, взяла в его беседах, в первую очередь, не проповедь социальной справедливости, мира и взаимного уважения стран и народов, а его еврейство. Он к этому времени уже тридцать лет жил в Англии — и мог совершенно искренне не понимать даже самого хода мысли советских рабочих: не знал, как фамилия Гольдберг звучит для русского уха.

Проглядывает здесь и еще нечто. России Гольдберг покинул ребенком, но мог считать ее родиной, а себя — русским, в расширительном, досоветском значении этого слова, издавна подразумеваемом, что Русь — имя собирательное. Особое, небезразличное отношение к России видим и в его словах, обращенных к писателю Анатолию Кузнецову (автору *Бабьего Яра*):

— Не становитесь эмигрантом!¹²

Но если так, то *был* ли Гольдберг евреем? Этот вопрос не вздорный. Да, Анатолий Максимович родился от еврейских родителей и бежал от нацистов как еврей. Но определение еврейства, приемлемое для большинства и не отдающее расизмом, издавна сводится к тому, что быть евреем — *призвание*, самоидентификация. Призвание может осенить человека (при рождении или по наитию), а может и покинуть его, как иных покидает талант или вера. Не всякий человек, родившийся евреем, евреем и умирает. Одни дорожат своею причастностью к этой необычной общности, другие стараются отмежеваться от нее, третьи загораются ею на время, четвертые мечутся между юдофильством и антисемитизмом. Мы видели, как реагировал Гольдберг на упоминание о его еврействе. Если этот удивительный человек, оказавший на Россию не меньшее влияние, чем Герцен или Солженицын, сам вовсе не считал себя евреем, то следует ли другим настаивать, что он — еврей?

Это вопрос, и не праздный. Историческое место принадлежит Гольдбергу в культурной истории не еврейского, а русского народа, но он — парадоксальным образом (и сам того не желая) — заручился этим местом *как еврей*. Разумеется, он обращался на волнах Би-Би-Си ко всем советским радиослушателям, ибо был интернационалистом. Совершенно очевидно, что он выступал не в качестве еврея, не от имени евреев и не ради евреев — в точности, как те еврей-большевики, которых обвиняют в слишком энергичном участии в революции. Но ясно и то, что самыми благодарными слушателя-

ми Гольдберга оказались именно советские евреи.

Диссидентство в СССР пустило ростки в эпоху, когда отец доносил на сына, а сын — на отца. Давно высказана догадка, что это диссидентство возникло в значительной степени, благодаря стихийной, подсознательной солидарности евреев, часто вполне обрусевших, отвыкших видеть в себе представителей одного народа, считавших себя русскими, а все же инстинктивно тянувшихся друг к другу — не в последнюю очередь из-за специального отношения к ним. В сталинские времена в Москве и в Ленинграде между евреями было чуть больше взаимного доверия, чем между представителями других народов, — и этих представителей, в первую очередь, конечно, русских, составлявших большинство, евреи не отталкивали, а с готовностью приобщали к едва намечавшейся общественной жизни. В итоге возникло движение, позволившее русскому народу избавиться от тоталитаризма. Так евреи косвенно сослужили хорошую службу русскому национальному делу.

Но если принять эту точку зрения, то кажется более чем вероятным, что катализатором самого первого зачаточного доверия, породившего в России и в русских нравственное сопротивление режиму мог быть именно он, социал-демократ и интернационалист, *выходец* из евреев, Анатолий Максимович Гольдберг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Зернова Руфь*. Анатолий Максимович Гольдберг // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1995. Т.4.

² *Портер Альфред*. Анатолий Максимович. (По авторской рукописи).

³ Из радиопередачи Русской службы Би-Би-Си об А.М.Гольдберге, подготовленной Натальей Рубинштейн в 1996 году.

Там же.

⁴ *Владимиров Леонид*. Жизнь номер два // «Время и мы», № 144, 1999.

⁵ Из радиопередачи Русской службы Би-Би-Си о Гольдберге, подготовленной Натальей Рубинштейн в 1996 году.

Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ *Владимиров Леонид*. Жизнь номер два.

¹¹ *Владимиров Леонид*. Личное сообщение.

Два «английских» сюжета прошедшего века

Борис ФРЕЗИНСКИЙ

ГОСПОДИН ЭРЕНБУРГ ПРИЗНАЕТ В АНГЛИИ ТОЛЬКО ТРУБКИ, ГАЗОН И ТЕРЬЕРОВ...

В 1943 году в Лондоне вышел в английском переводе том военных статей Ильи Эренбурга (в конце 1942 г. англичане выпустили перевод его романа «Падение Парижа», ставшего в Англии сенсацией, — его до сих пор отмечают английские справочники¹). Предисловие к лондонскому тому публицистики Эренбурга написал Джон Пристли. Впоследствии, в черную пору начала холодной войны, Пристли жесткой отповедью ответил на обращенный к нему и личный только по форме сугубо пропагандистский призыв Эренбурга выступить против угрозы ядерной войны; писатели рассорятся, и в мемуарах «Люди, годы, жизнь» имени Пристли вы не встретите. Но в 1943, военном, году, когда мировой авторитет России, самоотверженно оплеченный кровью ее солдат, был в зените, Пристли считал необходимым сказать о несомненности тогдашнего эренбургского слова: «Это — лучший из известных нам русских военных публицистов. Я бы хотел, чтобы и мы били врага так, как русские. Мне скажут, что у нас свои обычаи, своя официально-джентльменская гладенькая традиция. Но ей не под силу выразить чувства сражающегося народа, — и сейчас самое время с ней распрощаться. Илья Эренбург с его неистовым стаккато рубленых фраз, острым умом и презрением показывает нам, как это делается».²

Этими словами отмечен патетический пик взаимоотношения Англии с Ильей Эренбургом (в качестве знаковых можно было бы выбрать и другие события того времени, связанные с Эренбургом, — в Москве ему благодарно пожимал руку Уинстон Черчилль; Антони Иден в дружеской беседе с некоторой грустью назвал его франкофилом; английский посол регулярно обсуждал с ним в своей резиденции текущие политические проблемы; наконец, в 1945 году в Лондоне вышли еще две книжки его антигерманских ста-

тей...). Но и в пору столь откровенного сближения посол Арчибалд Керр неизменно представлял Эренбурга своим соотечественникам словами: «А вот господин Эренбург, который признает в Англии только трубки, газон и терьеров». В мемуарах «Люди, годы, жизнь» рассказывается, что эта аттестация родилась после того, как на вопрос Керра: «Почему вы не любите англичан?», Эренбург запротестовал и шутя начал перечислять все, что ему нравится в Англии — Хартию вольностей, пейзажи Тернера, зелень английских парков.³

Наверное, все же посол знал острую книжку Эренбурга «Англия», написанную еще в 1930 году. Тогда, путешествуя по Англии, Эренбург пришел к проницательному выводу: «Собакам и джентльменам здесь живется неплохо».

Это фраза из его письма, написанного 26 июля 1930 года в Нью-порте (Уэльс) и отправленного в Ленинград Елизавете Полонской. Джентльмены, пожалуй, прежде не попадали в сферу внимания Эренбурга, а вот собак он любил всегда (сошлюсь на его афоризм: что такое собачья жизнь? — это когда нельзя завести собаку). Так что порядок слов в письме был естественным: эпатировать адресата Эренбург не предполагал. Впрочем, и контекст этой фразы содержателен: «В Англии все мало похоже на общечеловеческое, кое-что почтенно, кое-что противно. Страна невеселая, но, в общем, собакам и джентльменам здесь живется неплохо».⁴

Веселым тогда не был весь охваченный кризисом западный мир, и Эренбург здесь говорит о другом. Он никогда не был англоманом, круг его английских друзей невелик и сложился только после Второй мировой войны; тогда он уже стал понимать английскую речь. Среди 3500 имен, упоминаемых им в семи книгах «Люди, годы, жизнь», — 474 француза, 161 немец, 117 испанцев, 114 итальянцев и только 85 англичан. Эта статистика и предостережительна, и красноречива, она говорит и о широте интересов Эренбурга, и о его пристрастиях. Но, с другой стороны, много

ли русских интеллигентов XX века упомянули бы столько англичан, рассказывая о «времени и о себе»?

Патриот своего века и потому поклонник нового в искусстве, Эренбург ценил больше всего поэзию и живопись (хотя, конечно, и прозу, и кинематограф, и фотографию); в этих областях его интерес вполне удовлетворялся создаваемым во Франции, Италии, Испании, даже в Германии, но не в Англии. Он прочел «Улисса» в авторизованном французском переводе еще в 1920-е годы и был восхищен Джойсом, но Ирландия — не Англия, где, кстати сказать, Джойс долгое время был попросту запрещен. Он встречался с Голсуорси, Уэллсом, Хаксли, но их творчество не оказало на него влияния; был равнодушен к Честертону и не любил ни Киплинга, ни Уайльда; даже Шекспир, страшно сказать, (в отличие от Данте, Сервантеса, Вийона и Хорхе Манрике) не слишком уж потрясал его, и, пожалуй, только Диккенсу он отдавал должное. Думаю, он не знал Элиота, а его отношение к Оруэллу остается неизвестным (писавшего по-английски Кёстлера он прочел с интересом). Английская живопись, как и для многих, началась и кончилась для Эренбурга Тернером. Бриттен также не входил в область его душевных переживаний (тем более, что меломаном Эренбург не был вообще). После этого угнетающего экскурса в словарь знаменитых английских имен, может показаться удивительным, что в 1931 году вышла замечательно интересная книжка Эренбурга об Англии⁵ — итог его путешествия 1930 года.

Впрочем, впервые в Англии Эренбург оказался летом 1917 года — вследствие европейской войны путь из Парижа в революционный Петроград пролегал через Лондон и Шотландию, — но те несколько дней не оставили следа ни в сердце Эренбурга, ни в его архиве.

Он создал портрет Англии 1930 года — острый, зоркий, запоминающийся. Его художественный приговор Лондону (городу-прищечке, как он его определил, выбрав литературные жанры для характеристики ев-

ропейских столиц) скорее лиричен: «Ни спортивные питаны, ни утренний порридж, ни розовые щски, ни книги Уэллса не обманут чужестранца: Лондон призрачен, вымышлен и неточен, как сон». ⁶ В ту пору он становится все более социальным художником, и потому не архитектура Эдинбурга, а копи Уэльса и текстильные фабрики Манчестера интересуют его (он написал об увиденном: «Каким прекрасным был бы человек, если бы над ним столько же трудились, сколько здесь трудились над обыкновенной питкой!» ⁷). Пример Испании говорил Эренбургу, что в Европе неизбежен социальный взрыв; отсюда — мотив грядущей расплаты в его очерках. Картина левой Европы, корректирующей советский режим, тайно вдохновляла его. Так что представления Эренбурга не были коммунистической ортодоксией, за что ему и доставалось от марксистской критики. Его ирония, в отличие от нафоса, была сугубо этнографична: «Если деньги — в Нью-Йорке, бордели — в Париже, то идеалы — только в Лондоне» ⁸.

Победа Гитлера укрепила Эренбурга в его политическом выборе: убежденный антифашизм стал программой его действий. До 1939 года под этим знаменем собирались все левые интеллигенты Запада.

Приехав в Лондон в 1936 году по делам международной антифашистской Ассоциации писателей, Эренбург сообщил Михаилу Кольцову: «Мне очень трудно было наладить что-либо в Англии, т.к. я из всех стран Европы наименее известен в Англии и т.к. не знаю английского языка» ⁹. Написанный тогда же очерк «Джентльмены» исполнен гротеска: «Уэллс пришел на наше совещание. Он вошел в зал, когда говорил Мальро, повесил шляпу и пошел в буфет пить чай. Узнав, что Мальро кончил речь, Уэллс вернулся в зал, сказал собравшимся: «Откровенно говоря, все это праздные затеи», снисходительно улыбнулся своему остроумно, взял шляпу и ушел» ¹⁰. 1936 — последний год наивных иллюзий Эренбурга; политический ветер всюду надувает паруса его риторики: «Я не проглядел достоинств Лондона: красоты Вестминстерского аббатства, тенистых парков, прекрасных автомобилей, любви к природе, дешевых поездок на побережье, объема газет, оборудования новых кинофабрик, первосортных трубок, наконец, прав индуса, если не в самой Индии, то хотя бы в лондонском Гайд-парке, обличать империализм Великобритании. Я говорю о кичливом богат-

стве, о косности, о нищете, о лицемерии только потому, что мы воспитаны на глубоком уважении к этой стране, к ее хабеас-корпусу, к ее мореплавателям и ученым, к гению Шекспира, к поэзии Шелли и Китса, к Диккенсу, над книгами которого плакали и плачут миллионы людей. Конечно, Шоу остроумен, конечно, Уэллс находчив, но почему не нашлось в Англии ни Горького, ни Ромэн Роллана?» ¹¹ (Эти имена казались знаковыми, но Роллан еще в 1935 кое-что понял, встретившись со Сталиным, а Горького отправили на тот свет в 1936).

Последующие годы многое раставили по своим местам, и, когда Англия, единственная в Европе, стояла против Гитлера, а Сталин пил за его здоровье, Эренбург по ночам слушал передачи Би-Би-Си из Лондона на французском языке — единственный голос сопротивляющейся Европы (и двадцать лет спустя, думая об этих годах, он помнил «позывные, похожие на короткий стук в дверь» ¹²). Этого он никогда не забывает.

В ту трудную для Англии пору русские поэты Ахматова, Эренбург и Тихонов написали о мужестве Лондона, но только Эренбург напечатал свои стихи до того, как Гитлер напал на СССР...

ЭПИЗОД ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

*(Обозреватель Би-Би-Си
об Илье Эренбурге)*

Люди, в постсталинские времена слушавшие, несмотря на помехи, русские передачи Би-Би-Си, хорошо помнят обозрение «Глядя из Лондона» А.М. Гольдберга и, думаю, даже его голос. Однако таких читателей «Всемирного слова» становится все меньше, и это делает необходимой следующую справку.

Анатолий Максимович Гольдберг родился в Санкт-Петербурге в 1910 году в еврейской культурной семье (справочники «Весь Санкт-Петербург» начала века среди многих Гольдбергов называют и деда АМ* — Морица, имевшего аптеку на Сергиевской (теперь ул. Чайковского), и отца Максима Морицевича, также жившего на Сергиевской). В 1918 году семье удалось выехать из России — переехали в Берлин, где АМ получил образование, в частности, — совершенное владение языками: немецким, французским, английским и испанским; каким блистательным оставался его русский знает каждый,

*Здесь и далее по тексту сохраняется авторское написание (АМ, ИИ, ИГ).

кто слушал АМ по Би-Би-Си. В начале 1930-х Гольдберг по германскому контракту работал в Москве переводчиком; в середине 1930-х, с приходом Гитлера к власти, переехал в Англию и в 1939 году стал сотрудником Би-Би-Си; с 1946, когда там была основана русская редакция, он — неизменный ее сотрудник. При Хрущеве и Брежневле, когда советский режим стал в меру непопулярным, Би-Би-Си у нас, конечно, продолжали глушить, но можно было пойти место и время и сквозь помехи слушать Анатолия Максимовича. Стиль его передач, так не совпадавший с привычным стилем советских международных, отличался культурой и изяществом, интеллигентная ирония и сдержанность; он никогда не опускался до грубости и даже некорректности. Однако интеллигентность не ослабляла политического заряда его слов, напротив — она придавала им большую убедительность. Признаюсь — для меня он был идеалом политического комментатора. Когда премьер-министр Англии Гарольд Вильсон приехал в Москву, и Гольдберга вынуждены были принимать в СССР в качестве сопровождающего премьера корреспондента (в те несколько дней Би-Би-Си не глушили вовсе), помню ошеломление и восторг: вместо обычного для АМ «Глядя из Лондона» прозвучало: «Говорит Москва, говорит Анатолий Максимович Гольдберг!».

Когда, в конце 1970-х годов, Ирина Ильинична Эренбург сообщила мне, что А.М. Гольдберг начал работать над книгой об ее отце, я был скорее озадачен, — казалось, что преимущественно литературная задача далека от его интересов (позже, прочтя его книгу, я понял, что ошибался). Как только Ирине Ильиничне удалось получить разрешение съездить в Париж, где прошла ее юность, АМ приехал туда (у него, понятно, проблем с паспортом не было), чтобы прояснить неясные для него вопросы. Потом, уже по выходе его книги, я увидел в архиве ИИ (если это беспорядочное собрание случайно не уничтоженных писем можно так назвать) письмо АМ (не знаю, было ли оно единственным) — их диалог, их отношения продолжались и после Парижа.

Почему Эренбург оказался близок и интересен Гольдбергу? Фактические черты сходства их судеб подметить нетрудно — еврейская культурная среда детства в России; журналистика, в которой, каждый по-своему, они были незаурядными фигурами; профессиональный интерес

к международной политике, в частности, к проблеме отношений Восток — Запад. Главное все-таки — первоначально сильная внутренняя симпатия, сохранявшаяся и потом (разумеется, в разные времена по-разному).

Все началось еще в Берлине.

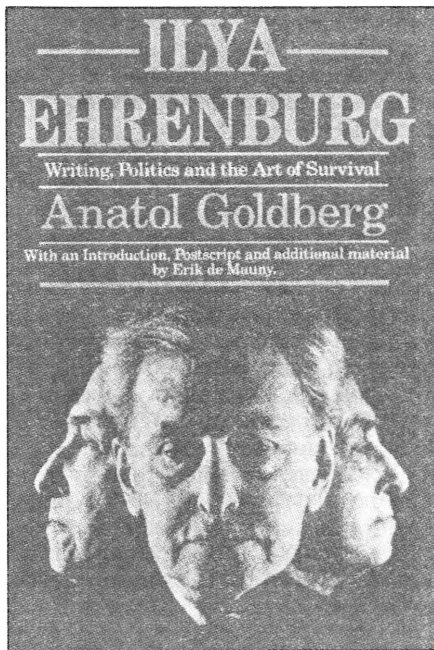
В первой половине 1920-х годов Берлин был русской книжной столицей: лучшие русские книги выходили сначала там, а потом только — и отнюдь не все — в Москве. АМ много читал и книги плодovitого Эренбурга — они тогда выходили одна за другой — хорошо знал и любил.

В апреле 1928 года в Берлине был совместный вечер русских и немецких писателей: среди других и Эренбург читал на нем главы еще неоконченного романа о Гракхе Бабефе — «Заговор равных». АМ был на этом вечере и впервые увидел и услышал там Эренбурга; он вспоминал: «Я читал все его книги и был очарован этим человеком, его голосом, его мастерским чтением. Я был слишком молод и слишком застенчив, чтобы подойти к нему».¹³

Следующая встреча с писателем (не с его книгами — их АМ продолжал читать) состоялась лишь через 22 года, в Лондоне, в пору корейской войны, когда Эренбург, один из главных лидеров созданного по команде Сталина Движения сторонников мира, приехал агитировать за это Движение. В 1928, когда Эренбург вышел на берлинскую сцену читать главы из «Заговора равных», сидевшие в зале сотрудники советского посольства поднялись и направились к выходу (аккуратный в своих выводах Гольдберг допущал, что это могло быть вызвано поздним временем). В 1950, как пишет АМ, «ни один советский чиновник не мог и мечтать о том, чтобы выйти, когда Эренбург произносит свою речь».¹⁴ У Гольдберга, что и говорить, было чутье: он ведь мог только догадываться, что Эренбург стал номенклатурой Политбюро (оно в 1950 году дважды принимало решения по Эренбургу — в начале года, разрешив ему поездку во Францию и в Берлин,¹⁵ а затем, 30 июня, назначив ответственным за все пропагандистское обеспечение Движения сторонников мира и поручив Фадееву «поставить на ближайшем заседании Постоянного Комитета Всемирного Конгресса сторонников мира вопрос о введении г. Эренбурга в состав Бюро Постоянного Комитета»¹⁶). «Что же до Эренбурга — писателя, которым я долго восхищался и чьи книги читал и перечитывал, — продолжает АМ сюжет 1950 года, —

то я был огорчен, обнаружив, что он просто-напросто скучен».¹⁷ Правда, в другом месте он уточняет свой приговор писателю, перефразируя известную поговорку: «поскребите хорошенько Эренбурга и вы еще обнаружите Эренбурга».¹⁸

Последний раз Гольдберг видел Эренбурга в 1960 году, в эпоху неярней оттепели, снова в Лондоне,



Суперобложка книги А.Гольдберга. «Илья Эренбург».

на респектабельной конференции «Круглого стола» — Эренбург был одним из его сопредседателей. На сей раз, благодаря лейбористу Кони Зиллиаксу, приятелю Эренбурга и также участнику «Круглого стола», Гольдберг познакомился с Эренбургом лично — он даже раздобыл себе место в зале рядом с Эренбургом. (Тут следует заметить, что Кони Зиллиакс, «инфант террибль» лейбористской партии, входил в число тех англичан, с которыми Эренбург был связан не только общим делом, но и дружбой. В этот круг входили также Айвор Монтегю и Джон Бернал. Само по себе участие в официальной советской внешнеполитической игре не давало ее участникам права рассчитывать на дружбу Эренбурга. Так, замечу, в круг Эренбурга никогда не входил знаменитый юрист и во все времена «верный друг СССР», даже не упомянутый в мемуарах «Люди, годы, жизнь» Дэннис Ноэль Притт, лауреат Международной, а точнее, — советской, для международных нужд, Сталинской премии мира; думаю, Эренбург не мог ему простить энергичной поддержки на

Западе московских «открытых» процессов 1930-х годов). Рассказывая, как Зиллиакс представил его писателю, АМ честно и с пониманием ситуации пишет: «Эренбург не казался особо довольным этим знакомством. Возможно, он просто был осторожен. Он мог прекрасно чувствовать, что люди, вроде меня, ведущие передачи на Россию, могли быть потенциальной угрозой деликатному и необычайно сложному делу либерализации, которым он был занят дома. Я пытался завязать разговор, но это было нелегко. Я чувствовал, что он не желал ввязываться в дискуссию, и я вынужден был как-то показать, что не имею намерений провоцировать спор. Я ничего специально не имел в виду, и мы могли вести откровенный разговор о состоянии советского искусства».¹⁹

Когда АМ решился писать об умершем в 1967 году Эренбурге, у него в багаже были эти три встречи, знакомство с книгами и статьями Эренбурга и продуманные суждения о советском режиме и его эволюции. Он считал, что этого недостаточно, и, понимая, что советские архивы напроць для него закрыты, старался использовать свои знакомства, чтобы приватно получить доступ к интересовавшим его материалам.

Вот его упомянутое мной письмо к И.И.Эренбургу, написанное, видимо, уже после их личной встречи, и, как это чувствуется из текста письма, не первое, хотя единственное сохранившееся; думаю, оно датировано концом 1981 — началом 1982 годов:

«Дорогая Ирина Ильинична!

Простите, что беспокою, но для меня очень важно выяснить следующий вопрос:

В марте 1963г. Хрущев и Ильичев²⁰ резко кригиковали Вашего отца.²¹ После этого в течение нескольких месяцев об Эренбурге ничего не было слышно. Но в августе он выступил на форуме европейских писателей, и текст этой речи был опубликован в «Литературной газете».²² Сообщая об этом корреспондент «Le Monde» Michel Tatu писал: «Cette apparition peut être considérée comme un signe d'apaisement».²³ Затем Tatu добавил:

«On apprend d'autre part que l'auteur du «Degel» a été reçu, il a quelques jours, par M.Khrouchtchev qui l'aurait encouragé a poursuivre la redaction de ses Mémoires».²⁴

Была ли такая встреча (или, как утверждают другие корреспонденты, телефонный звонок)?²⁵

Я был бы Вам очень благодарен, если бы Вы смогли это подтвердить и

сообщить что-нибудь конкретное о содержании разговора, если он действительно состоялся.

С искренним уважением АГ».²⁶

Письмо написано на папиросной бумаге, оно было сложено и склеено скотчем; на обороте письма карандашная помета: «Irene E.» — т.е. письмо отправлено с оказией (советской почтой пересылку своих вопросов АМ, понятно, не доверял).

Из письма следует, в частности, что АМ в ту пору штудировал французскую печать начала 1960-х годов, отыскивая в ней сообщения московских корреспондентов об Эренбурге.

То, что исчерпывающий ответ Ирины Ильиничны им был получен, следует из помещенного в конце книги АМ рассказа о встрече Хрущева и Эренбурга в августе 1963 года: «Они имели долгую беседу, в течение которой, как сообщают, Эренбург говорил с большой откровенностью и сказал Хрущеву, что контроль над литературой и искусством, который теперь вводится, все равно не сработает, если только власти не готовы сажать людей в тюрьму — практика, которую Хрущев, конечно, не имел желания восстанавливать. Хрущев был, видимо, в примирительном настроении. Он заявил Эренбургу, что, конечно, не хочет, чтобы тот перестал писать, и что он должен закончить шестую часть воспоминаний».²⁷

32-я глава, в которую включен этот рассказ, оказалась последней: в марте 1982 года АМ не стало. Рукопись книги об Эренбурге не была завершена. Спустя некоторое время после кончины АМ, его вдова Элизабет предоставила все рукописные материалы книги, как и материалы архива А.М.Гольдберга, Эрику де Мони, который в 1960-х и в 1970-х годах два срока был корреспондентом Би-Би-Си в Москве (где, как он сам пишет, он смог помочь АМ «с одним или двумя полезными контактами».²⁸).

Помню обеспокоенность И.И.Эренбург судьбой незавершенной рукописи АМ — она опасалась, что Эрик де Мони внесет в нее небрежные поправки, дополнения и нарушит серьезный тон работы АМ. С другой стороны, были опасения, что после смерти АМ не найдется издателя для его, неподготовленной к печати, рукописи. Поэтому ИИ решила передать Эрику де Мони для публикации в приложении к книге АМ 10 неопубликованных в СССР и весьма важных документов. Самым сенсационным среди них, несомненно, было письмо Эренбурга Сталину (февраль

1952 года²⁹) в связи с делом врачей — сам Эренбург весьма глухо упомянул о нем в мемуарах, а после прохождения многоступенчатой цензуры даже это упоминание о письме исчезло из опубликованного «Новым миром» текста мемуаров.³⁰ Передачны были также тексты писем Эренбурга Хрущеву, Ильичеву, Аджубею, а также фрагмент переписки писав-



Илья Эренбург выступает на митинге в защиту мира. Лондон. Трафалгар-сквер. 1950 г. Фотография из собрания В.Фрезинского, публикуется впервые.

теля с главным редактором «Нового мира» Александром Твардовским и ходившее в «самиздате» выступление Эренбурга на читательской конференции в Москве в 1966 году. Все это, вместе с текстом предисловия Н.И.Бухарина к роману «Необыкновенные похождения Хулио Хуренито», стало приложением к книге АМ, подготовленной к изданию Эриком де Мони, и сделало ее привлекательной для издательства Виденфельда и Николсона в Лондоне.

Эрик де Мони в предисловии к книге заметил, что, следуя примеру АМ, не будет называть имена своих помощников в СССР — и это, конечно, было правильно (брежневский застой на деятельность КГБ распространялся в последнюю очередь). Он предпослал книге введение — сжатый, с малым числом фактических ошибок, очерк «жизни и судьбы» Эренбурга, в котором выделил «двойственность» отношения писателя к Сталину; и, отметив недостаточную насыщенность книги АМ документами, подчеркнул свое несогласие с некоторыми выводами АМ: «Проследившая наиболее темные места судьбы Эренбурга, он иногда слишком

склонен оправдывать его».³¹ Далее Эрик де Мони снабдил текст АМ построчными примечаниями и послесловием — в нем есть и личное свидетельство: рассказ о его встрече и кратком разговоре с Эренбургом в греческом посольстве в Москве в марте 1965 года («Он был любезен, но отрешен, и меня поразила его хрупкость. Его кожа напоминала пергамент, костюм на нем висел, но взгляд был острым, недоверчивым и ищущим».³²). Уже зарождалось диссидентское движение, появлялись люди, готовые бороться с режимом в открытую, время легально сопротивлявшегося режиму Эренбурга кончилось, и, подводя итог этого времени, как он его понимал, де Мони завершил послесловие, а с ним и книгу АМ, словами Евг.Евтушенко, сказанными ему в Лондоне: «Илья Эренбург? Он научил нас всех выживать!».³³ (отсюда и экзистенциальный компонент подзаголовка, который дал книге де Мони: «Писательство, Политика, Искусство выживать»).

Не могу согласиться с де Мони и не считаю АМ адвокатом Эренбурга, — просто в своей книге он оставался столь же корректным, как и работая на радио Би-Би-Си. Жизнь Эренбурга, его неизменный, с юности, интерес к политике и к тем, кто ее реализует (от Савинкова до Хрущева), и большая или меньшая несвобода, как следствие этого интереса, — не предмет для судебного разбирательства. В анализе же конкретных сюжетов этой жизни АМ был вполне строг. Он достаточно (для западного человека) понимал черную сталинскую эпоху, и что она делала с правами человека, чтобы не задирать моральную планку ввысь. (Сегодня, замечу от себя, упорство, с которым Эренбург даже тогда отстаивал право культуры быть самой собой, и то, что он оставался, по временам, едва ли не единственным публичным противовесом в борьбе с антисемитизмом в СССР, — не может быть забыто, но правильно судить о форме этой деятельности можно лишь в контексте реальных исторических обстоятельств времени и судьбы писателя).

Обратимся к главному критическому эпизоду книги АМ — описанию пресс-конференции Эренбурга в Лондоне в 1950 году, свидетелем которой АМ был (он дважды возвращается к этому эпизоду в книге). Отмечу сразу, что Эренбург был единственным деятелем СССР, который покался (в мемуарах) и признал свою долю ответственности в раздувании холодной войны, в не-

справедливости некоторых нападок и суждений.⁴¹ Понятно, что Сталин был главным инициатором этого хода, но Запад несет свою долю ответственности и, как справедливо пишет АМ, западная реакция и ее стиль часто облегчали задачу Эренбургу, — оттапливаясь от резкости и беспардонности Запада, Эренбург с легким сердцем мог позволить себе не менее острые пропагандистские пассажи. Подчеркну, что покаяние Эренбурга не распространялось на сюжет, о котором написал АМ.

Итак, Лондон, 1950 год, разгар корейской войны.

Эренбург приехал на конференцию английских сторонников мира. Газета «Ивнинг ньюс» его встретила заголовком: «Зачем выпустили Илью» («Я считал, что англичане, скорее, чопорны, чем фамильярны, и заметка меня озадачила», — таков комментарий «Люди, годы, жизнь»⁴²). Именные англичане были гостеприимны не более газет: один — «известный английский писатель» (возможно, это был Пристли) — сравнил Эренбурга с «большой немецкой овчаркой» и посоветовал ему поскорее убраться в Москву, другой — политик-лейборист, беседовавший с Эренбургом три часа в присутствии переводившего Монтегю, — выступая в парламенте, сравнил Эренбурга с Риббентропом и т.д. Под окнами его номера в гостинице сторонники Мосли в первую же ночь орали в микрофон, что он организовал войну в Корее и прибыл в Англию для подрывной работы; следующей ночью Эренбурга выселили из его номера и он промаялся до утра в коридоре на голом диване⁴³ — это как раз перед пресс-конференцией, на которой присутствовал АМ.

Пресс-конференция описана в мемуарах Эренбурга так: «Зал был набит журналистами, и вели они себя настолько вызывающе, что меня бросало в пот. Я понимал, что должен быть спокойным для тех немногих, которые действительно интересовались моими ответами, однако это внешнее спокойствие стоило сил. Я бывал на сотнях пресс-конференций, но ничего подобного не видел. Все время меня прерывали. Один журналист подбежал и крикнул: — Нечего выворачиваться. Отвечайте прямо — “да” или “нет”?»⁴⁴

Вот пресс-конференция глазами АМ: «Западные журналисты, собравшиеся на пресс-конференции, были почти все воинственно настроены, так что от Эренбурга требовалась немалая смелость выступать перед ними. В течение двух часов он доб-

лестно держал оборону, увертываясь от одних вопросов и парируя другие контрвопросами, скрываясь в полуправде и двусмысленностях, отчаянно стараясь избежать прямой лжи. В конце концов, однако, натиск, я полагаю, стал слишком сильным для него, так как он все же таки сдался и сделал несколько заявлений, которые оказались умышленной ложью, причем одного из них можно было избежать, но он произнес его с такой крайней убежденностью, что в тот момент я поверил ему»⁴⁵. Вопрос, который Эренбург не сумел «отбить» корректно, был о судьбе еврейских писателей Бергельсона и Фефера («я совершенно уверен, что только они были названы по имени, но не Маркиш», — замечает АМ,⁴⁶ и это очень важно, потому что Эренбург любил Маркиша и его поэзию, которую знал в переводах, а к прозе Бергельсона был равнодушен, что же касается Фефера, то, думаю, и тогда уже подозревал его в сотрудничестве с НКВД). «Это не был риторический вопрос, — продолжает АМ, — и он не был поставлен только для того, чтобы Эренбург оказался в трудной ситуации. В те дни люди, действительно, хотели знать, что происходит. Было почти невозможно получить хоть какую-нибудь надежную информацию из Советского Союза. Ходили слухи об аресте евреев-интеллигентов, но никто не мог быть уверенным, — правда это или нет»⁴⁷.

Ответ Эренбурга, как его приводит АМ: он не видел Бергельсона и Фефера в течение двух лет и он вообще-то редко виделся с ними, так как ни один из них не принадлежит к тесному кругу его друзей, но если бы у них были какие-либо неприятности, он бы узнал об этом (Эренбург говорил по-французски, и АМ приводит последнюю фразу и по-французски, и в английском переводе). Основной комментарий АМ предельно жесток: «Не просто ложь, а ложь, сформулированная так, чтобы выглядеть правдой»⁴⁸. Из других комментариев АМ упомянуть следующие:

«Можно было спорить, что у него не было альтернативы, если он не был готов немедленно просить политического убежища в Англии» и следом: «Даже если бы он просто уклонился от ответа или изменил тему, как он это сделал в ответ на неудобный вопрос о корейской войне, это можно было бы простить, он не только не уклонился от ответа, но произнес ложь с видом полной убежденности»⁴⁹. И еще: «На состоявшейся позже пресс-конференции в Париже на вопрос о Бергельсоне, Фефере, Мар-

кише и других Эренбург, вроде бы, ответил: “У меня нет с ними ничего общего, и я ничего о них не знаю...” В каком-то смысле этот ответ был не так плох, как тот, в Лондоне»⁵⁰.

Замечу, что, не будь обстановка в Лондоне столь взвинченной, Эренбург, возможно, нашел бы спасительную формулу (например, как в Париже), хотя именно ему это было особенно нелегко. Когда судьба членов Еврейского антифашистского комитета (а все погибшие еврейские писатели были его членами) прояснилась, к тем, кого не тронули, возник вопрос: почему вас пощадили? Эренбург был первым, кому адресовали этот вопрос. Он отвечал на него без подробностей: «Лотерея». В 1999 году стало известно о документе, проливающим на это свет: в списке членов Еврейского антифашистского комитета, намечаемых к аресту, который министр госбезопасности Абакумов представил Сталину в начале 1949 года, Эренбург значился одним из первых. «По агентурным данным, — указывалось в пояснениях к списку, — находясь в 1937 году в Испании, Эренбург в беседе с французским писателем, троцкистом Алдре Мальро допускал вражеские выпады против товарища Сталина... В течение 1940—47 гг. в результате проведенных чекистских мероприятий зафиксированы антисоветские высказывания Эренбурга против политики ВКП(б) и Советского государства». Однако Сталин, поставив рядом со многими другими фамилиями этого списка галочку и начальные буквы слова «Ар <ествовать>», напротив фамилии Эренбурга оставил лишь замысловатый полуупросительный значок. Смысл его проясняет помета сталинского секретаря Поскребышева возле этого значка: «Сообщено т. Абакумову»⁵¹ и то, что Эренбурга не арестовали. Этим «сообщением» Абакумову писатель на время был «помолован»: Сталин в очередной раз решил, что Эренбург ему еще пригодится. Понятно, что ИГ не знал об этой конкретной резолюции, но то, что именно Сталин «спас» его, он чувствовал и обязан был соблюдать сверхосторожность.⁵² Вот почему вопрос на пресс-конференции был для него безнадежным: официальной информации о судьбе еврейских писателей в СССР, на которую можно было сослаться, не существовало, а подтвердить слухи об их аресте могли лишь те, кому это бы поручили; даже сосланные родственники писателей побоялись бы что-либо сказать вслух, но Эренбургу и умолчание сочли бы

за грех. Конечно, можно сказать — а не надо себя загонять в такие ситуации! Но кто способен далеко вперед предвидеть все заранее в жизни, которая прожигается сразу набело?

Почему Эренбург не написал об этом в мемуарах? Вместо ответа расскажу об эпизоде, который приводит Дж. Рубенштейн, — он беседовал с вдовой Ива Фаржа — французского общественного деятеля, погибшего в СССР в автомобильной катастрофе, и записал ее рассказ о том, что в отъездные годы, в Стокгольме, она познакомилась с Эренбургом, как в последний приезд Ива Фаржа в СССР зимой 1953 года они ехали вместе с Эренбургом в его машине и видели сотни людей, разгребавших снежные завалы на дороге, и Фарж спросил Эренбурга: «Кто эти люди?». Эренбург ответил: «Уголовники, в каждой стране они есть». Почему, — спросила Фаржетт Эренбурга в Стокгольме, — он не сказал тогда, что это были политические? Почему не поделился правдой? Помолчав немного, Эренбург ответил: «А вы знаете кого-нибудь, кому бы не хотелось жить?». Наутро его подруга, Лизлотта Мэр, сказала Фаржетт, что ночью Эренбург не спал, ему было плохо. Он же знал, что тогда вынужден был сказать Фаржу ложь. Как ему было нестерпимо, что приходится обманывать своих друзей!¹⁶

Гражданин Великобритании А. Гольдберг употребил в этом случае слово «рабленство». Гражданин СССР И. Г. Эренбург использовал в мемуарах слово «молчание» и написал о том, какой мукой для него оно было.¹⁷

Тут возникает наивный вопрос: имели ли англичане, жившие в созданных ими условиях свободы, моральное право задавать человеку из СССР вопросы, честные ответы на которые были равносильны его гибели? Ответ, мне кажется, один: частному лицу — нет, а официальному представителю страны — да. Эренбург, так сложилась его жизнь, имел в 1950 году официальные полномочия и, стало быть, заслуженно получал вопросы, которые получал. Думаю, что ИГ это хорошо понимал; недаром, вспоминая Лондон 1950 года, он написал о том, как нелегко ему было, а рассказывая о встрече с английскими студентами в Москве 1954 года, — о своем возмущении.

Это тоже эпизод холодной войны. Вот, как вспоминал о нем Эренбург: «В Советский Союз приехала делегация какого-то союза английских студентов: может быть, они хорошо распределяли между товарищами стипендию и разбирались в хоккее

или футболе, но общий культурный уровень их был невысок. Однако в Москве они захотели побеседовать с С. Я. Маршаком и мной. Меня долго уговаривали, наконец я согласился и пошел в Союз писателей. Разговаривали студенты отнюдь не полуженгльменски. Я отвечал резко, а Самуил Яковлевич астматически дышал. Меня возмущало, что двух далеко не молодых писателей уговорили прийти и отвечать на вопросы развитых юношей. Потом студенты отбыли в Ленинград и там потребовали встречи с Зоценко. Михаил Михайлович пытался отнекиваться, но его заставили прийти. Один из студентов спросил его, — согласен ли он с оценкой, которую ему дал Жданов. Зоценко ответил, что Жданов назвал его «людишком» и что он не мог бы прожить и одного дня, если бы считал это правильным. Так возникла скверная версия — «Зоценко пожаловался англичанам».¹⁸ Эренбург вспомнил об этой истории, рассказывая про свой разговор с Хрущевым, которому он безуспешно пытался объяснить «историю» с Зоценко (Хрущев уже соответственно настроили). Отмечу, что английские студенты, на самом деле, на той встрече говорили не только с Зоценко, но и с Ахматовой,¹⁹ и на аналогичный вопрос Анна Андреевна, изумив англичан, невозмутимо ответила, что считает постановление ЦК 1946 года правильным (и до сих пор, слава богу, никому не приходит в голову ее осуждать за это)...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, «Полная хронология XX века». Пер. с англ. М., 1999. С. 233.

² Русский перевод предисловия Пристли см.: Памятные книжные даты. 1991, М., 1991. С. 151.

³ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Т. 2. М., 1990. С. 329.

⁴ Вопросы литературы, 2000. № 2. С. 274.

⁵ Она много раз переиздавалась последнее издание: Эренбург И. Собр. соч. в 8 тт. Т. 4. М., 1991. С. 253—289.

⁶ Эренбург И. Собр. соч. в 8 тт. Т. 4. С. 260.

^{7,8} Там же. С. 268; С. 281.

⁹ РГАЛИ, ф. 1204, оп. 2, ед. хр. 668, л. 23.

¹⁰ Эренбург И. Граница ночи. М., 1936. С. 246.

¹¹ Там же. С. 250.

¹² Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Т. 2. С. 225.

^{13,14} Goldberg A. «Ilya Ehrenburg (Writing, Politics and the Art of Survival)». Weidenfeld and Nicolson, London. 1984. P. 10. Везде дальше цитируется неопубликованный перевод А. А. Винника.

¹⁵ «Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953 гг.». М., 1999. С. 659.

¹⁶ Там же. С. 665.

^{17, 19} Goldberg A. P. 11—13.

²⁰ Вплоть до смещения Хрущева в 1964 г. Леонид Федорович Ильичев (1906—1990) секретарь ЦК КПСС по идеологии.

²¹ Речь идет о кампании против мемуаров «Люди, годы, жизнь», развязанной осенью 1962 г.; ее апогеем стало скапдалное выступление Н. С. Хрущева на встрече с представителями советской художественной интеллигенции в Кремле 8 марта 1963 г.

²² Выступление И. Г. Эренбурга 7 августа 1963 г. в Ленинграде на сессии Рукводящего совета Европейского сообщества писателей, посвященной проблемам романа; опубликовано «Литературной газетой» под заголовком «Отстаивать человеческие ценности» 13 августа 1963 г. (см. также Эренбург И. Собр. соч. в 8 тт. Т. 6, М., 1996. С. 318—324, 586—587). Приезд Эренбурга в Ленинград и выступление на сессии стали возможны только после встречи его с Хрущевым; публикация речи Эренбурга свидетельствовала о том, что кампании против него дан отбой.

²³ Это явление может рассматриваться как знак успокоения (франц.).

²⁴ Становится известным, с другой стороны, что автор «Оттепели» был принят несколько дней тому назад г-ном Хрущевым, который будто бы побудил его продолжать работу над мемуарами (франц.).

²⁵ Встреча Эренбурга с Хрущевым состоялась в Кремле 3 августа 1963 г.; в ходе беседы Хрущев признал, что был неправ в своих нападках на мемуары Эренбурга, о которых судил по надерганым для него аппаратчиками цитатам; он заверил Эренбурга, что отныне его рукописи не будут подвергаться никакой цензуре — это обещание реализовано не было.

²⁶ Архив автора статьи.

^{27, 28} Goldberg A. P. 8, 275.

²⁹ Оно ошибочно датировано в книге АМ 1949 годом.

³⁰ Первоначальный текст Эренбурга и подробные комментарии к нему могли появиться лишь в первом бесцензурном издании мемуаров 1990 года.

^{31, 33} Goldberg A. P. 9, 278, 280.

³² Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Т. 3. С. 169—171.

^{35, 37} Там же. С. 163—166.

³⁸ Goldberg A. P. 11—12.

^{39, 40} Ibid. P. 239.

^{41, 43} Ibid. P. 240.

⁴² Власть и художественная интеллигенция... С. 790.

⁴⁵ Это отнюдь не означало «раблепетства», как выражается АМ: достаточно вспомнить отказ Эренбурга поставить свою подпись под письмом в «Правду» деятелей СССР еврейского происхождения в поддержку казни «врачей-убийц» и его выверенное письмо Сталину по этому вопросу.

⁴⁶ Rubenstein J. Tangled loyalties. Basic Books. 1996. P. 246.

⁴⁷ Но и за это на него ополчились разношерстные мрзавцы — вы-де все знали и молчали, а мы ничего не знали, всему верили и всегда говорили только правду (см., например, статью В. Ермилова в «Известиях», 30 января 1963).

⁴⁸ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Т. 3. С. 303.

⁴⁹ Об этом см., например, воспоминания С. Гитович (в сборнике «Воспоминания о Михаиле Зоценко», Л., 1990. С. 288—289) и «Записки об Анне Ахматовой» Л. Чуковской (Т. 2, М., 1997. С. 93—94).

О журналах *Encounter* и *Survey*

Мария КАРП

В библиотеке мне сказали: «Нет, конечно у нас были подшивки и *Survey*, и *Encounter*, только, знаете, мы в 1991 году все выбросили. Да, по правде говоря, за эти десять лет никто их и не спрашивал...»

Десятилетие, прошедшее с 1991 года, можно было бы назвать десятилетием забвения. Ликование, охватившее Европу после падения Берлинской стены, повлекло за собой стремление поскорее забыть обо всех связанных с нею неприятностях. Плакат в лондонском метро, где изображен хорошенький мальчик, который спрашивает: «Бабушка, а что, во время “холодной войны” все мерзли?», — отражает это нетерпеливое желание. Недавняя история уничтожается почти, как в романе «1984», а то, что параллельно происходит в России или в Югославии, вызывает искреннее изумление и недоумение: почему это у них так?

Если бы два журнала, выходявшие в Англии с конца 1950-х по конец 1980-х годов, печатались и сегодня, возможно, недоуменных вопросов было бы меньше, потому что оба они — и *Encounter*, и *Survey* — чутко прислушались к тому, что делалось в другой части Европы, и анализировали смысл того, что происходило под железной пятой тоталитаризма. Осколки этого железа ранят по сей день, но осознания связи явлений или хотя бы сегодняшнего дня со вчерашним — нет...

КОНГРЕСС В ЗАЩИТУ СВОБОДЫ КУЛЬТУРЫ

В конце июня 1950 года, Артур Кестлер, автор романа «Тьма в полдень», обращаясь к пятнадцатитысячной толпе, собравшейся в Британском секторе Берлина, провозгласил: «Друзья, свобода перешла в наступление!». («Freunde, die Freiheit hat die Offensive ergriffen!»). Это был последний день международной конференции, учредившей Конгресс в защиту свободы культуры — организацию, которая ставила своей целью борьбу с советским тоталитаризмом. Пятнадцать тысяч человек, слушавших Кестлера в Берлинском парке, собрались на митинг в дни нападения Северной Кореи на Южную, потому что были обеспокоены опасностью коммунистической агрессии, а торжественные слова писателя означали, что момент осознания опасности является началом борьбы с ней.

Как ни странно это может показаться людям с советским опытом, но большая часть либеральной западной интеллигенции, начиная с 1930-х годов, а в особенности после окончания Второй мировой войны находилась, как писал Джордж Оруэлл, под «ядовитым воздействием советского мифа». Хотя факты о том, что делалось в Советском Союзе, были на западе известны, левая, антикапиталистически настроенная интеллигенция склонна была оправдывать происходящее там необходимостью сопротивляться сперва западному империализму, а потом — во время вой-

ны — немецкому фашизму. Только единицы отваживались осознать, что коммунизм в противостоявшем Германии Советском Союзе является таким же тоталитарным извращением социализма, как и немецкий национал-социализм. И все-таки такие люди среди левой интеллигенции были: Джордж Оруэлл (скончавшийся зимой 1950 года) и Артур Кестлер, Бертран Рассел и Малькольм Маггеридж — в Англии, Борис Суварин и Андре Жид во Франции, Макс Истман и Сидни Хук в Америке, Игнацио Силоне и Альтьеро Спинелли в Италии, Франц Боркенау в Германии и другие. Для одних толчком к этому осознанию явились сталинские показательные процессы и чистки конца 1930-х годов, для других — пакт Сталина с Гитлером, для третьих — предательство коммунистов во время гражданской войны в Испании... Рост советского тоталитаризма после войны — подавление свобод в Восточной Европе, берлинская блокада и нападение Северной Кореи на Южную — побудили разбросанных по всему миру так называемых «некоммунистических левых» объединиться и сформулировать свои задачи.

Поддержали «некоммунистических левых» в Америке, где нашлись люди, понимавшие одновременно и опасность советского тоталитаризма, и неприемлемость оголтелого преследования коммунистов, осуществлявшегося в те годы крайне правыми силами, под руководством сенатора Джо Маккарти. Как ни пара-

доксально, нашлись эти люди в незадолго перед тем созданном Центральном разведывательном управлении (ЦРУ) — единственной государственной организации, которая не была полностью подконтрольна Маккарти и, кроме того, могла тратить деньги, не испрашивая на это разрешения Конгресса Соединенных Штатов. Впоследствии именно финансовая поддержка ЦРУ оказалась причиной скандала, повлекшего за собой гибель Конгресса в защиту свободы культуры, но на первых порах она сильно помогла тем левым интеллигентам, которые осознали необходимость борьбы с тоталитаризмом.

Конгресс в защиту свободы культуры был анти-тоталитарной организацией интеллигенции. Он проводил конференции и фестивали искусств и выступал в защиту свободы культуры там, где ее пытались ограничить: против травли Пастернака и суда над Бродским, против цензуры в Польше и притеснения профессоров во франкистской Испании. В период своего расцвета Конгресс действовал в тридцати пяти странах мира и, почти с самого начала, главным его делом стало издание серьезных политических и художественных журналов, которые помогали интеллигенции разных стран постоянно осмысливать происходящее. Уолтер Лакер писал впоследствии: «Сила Конгресса заключалась не столько в политических резолюциях, сколько в тех идеях, которые рождались и обсуждались на его конференциях и в его издани-

ях: экономическое развитие, постиндустриальное общество, спор о конце идеологии, модернизм в искусстве, сущность тоталитаризма, социальная ответственность ученого. Эти дебаты сыграли определяющую роль в жизни послевоенного мира.

РОЖДЕНИЕ ENCOUNTER

В Германии выходил журнал *Der Monat* («Месяц»), во Франции — *Preuves* («Аргументы»), в Италии — *Tempo Presente* («Наше время»), в Австрии — *Forum* («Форум»), в Австралии — *Quadrant* («Квадрант»). В Великобритании журналов было несколько: *Encounter* («Встреча») — был журналом для всех, *Survey* («Обзор») — для тех, кто интересовался Советским Союзом и Восточной Европой, *Minerva* («Минерва») рассказывал о проблемах науки, а *Censorship* («Цензура») — о преследовании писателей.

Encounter возник первым, в 1953 году. Один из двух его редакторов-основателей, молодой американец Ирвинг Кристол, со свойственной ему бравадой, объяснял, что создать журнал в Англии в это время ничего не стоило, поскольку читать там было абсолютно нечего. И, действительно, с журналами дела обстояли плохо: *Horizon* («Горизонт»), издававшийся Сирилом Конноли, и *Penguin New Writing* («Новая литература») Джона Леманна закрылись в 1950 году, *Cambridge Journal* («Кембриджский журнал») Майкла Оукшотта и *Scrutiny* («Пристальный взгляд») Ф.Р.Ливиса — в 1953 г. Из политических журналов процветал левый, отнюдь не антикоммунистический, еженедельник *New Statesman and Nation* («Новый политик и народ»).

Новый журнал родился после неудачной попытки ввести авторов Конгресса

в идеологически относительно близкий ему журнал *The Twentieth Century* («Двадцатый век»). Беда, однако, заключалась в том, что в *The Twentieth Century* практически не находилось места для искусства, литературы, поэзии — его редакторы исходили из того, что англичан, в отличие от парижских космополитов, эти сюжеты интересуют мало. А участникам Конгресса хотелось, чтобы их журнал был одновременно политическим и литературным, международным и британским. Как бы отражая многогранность нового журнала, во главе *Encounter* стали двое — уже упомянутый американский политический журналист Ирвинг Кристол и английский поэт Стивен Спендер.

В первом номере, вышедшем в свет в октябре 1953 года, были напечатаны не публиковавшиеся прежде дневники Вирджинии Вулф, стихи Эдит Ситтуэлл и С.Дей-Льюиса, мемуары Альбера Камю и Кристофера Ишервуда и статьи: Спендера — об американской поэзии, Кристола — об организованной Конгрессом гамбургской конференции «Наука и свобода», Николая Набокова, кузена писателя, — о музыке в СССР, Уолтера Лакера — о книге Исаака Дойчера «Россия после Сталина» и Лесли Фидлер — о деле Розенбергов, вызвавшая наибольшие споры. Напечатано было десять тысяч экземпляров первого номера — просто потому, что знаменитому журналу *Horizon* удалось однажды достичь такого тиража. Они разошлись за неделю.

Журнал пользовался успехом, однако через какое-то время у Кристола возникли разногласия с администрацией Конгресса, переместившейся к тому времени в Париж. Там от *Encounter* хотели большего внимания к Восточной Европе, к странам Третьего мира, к Америке — из Па-

рижа журнал казался слишком британским. В 1958 году Кристола на посту редактора сменил Мелвин Ласки, который возглавлял редакцию журнала до самого конца его существования в 1991 году — тридцать три года.

МЕЛВИН ЛАСКИ

Ласки пришел в *Encounter*, уже успев поработать в издании Конгресса, — берлинском журнале *Der Monat*. Еще раньше, с Берлином было связано выступление, сделавшее его знаменитым. В 1947 году город еще не был разделен стеной, и 27-летнему американскому журналисту не стоило особого труда перейти в советский сектор. Так Ласки неожиданно появился на Первом съезде немецких писателей, организованном в Восточном Берлине, и вышел на трибуну. Поздравив присутствующих с тем, что им удалось избежать когтей гестапо, он напомнил им, что у советской власти тоже есть когти. В блестящем выступлении, продолжавшемся тридцать пять минут, пока его не прервали растерявшиеся аппаратчики, он говорил о преследованиях писателей в СССР, об Ахматовой, Зощенко и Эйзенштейне. Встретившаяся не только советская сторона, немедленно назвавшая Ласки поджигателем холодной войны, но и американцы, предпочитавшие не портить «гармоничные отношения между союзниками», серьезно задумались о выдворении Ласки из Берлина. Вступился за него — другой американец, Майкл Иоссельсон, будущий администратор Конгресса в защиту свободы культуры. Семья Иоссельсона была родом из Эстонии, семья Ласки — из Польши. Связь с Восточной Европой у этих подружившихся в Берлине американцев была кровной, их ненависть к воцарив-

шемуся там тоталитаризму — искренней и сильной. Позднее, их друг и современник, редактор журнала *Minerva*, Эдуард Шилс рассказывал, как в конце 1940-х годов, все в том же Берлине, Иоссельсон и Ласки смотрели на поезда, увозившие советских людей, бывших узников нацистских лагерей, на родину — в сталинские лагеря. Тогда-то, по заключению Шилса, «эти два русских еврея и решили спасти западную цивилизацию».*

Придя в *Encounter*, Мелвин Ласки не только сохранил либеральный, космополитический и полемический характер журнала, заложенный Кристолом, но и внес в него новые черты — и, прежде всего, интерес к Восточной Европе. Он публиковал в *Encounter* Дудинцева, Синявского и Солженицына, а в антологии «Новые голоса», вышедшей как приложение к журналу, — Ахмадулину, Вознесенского, Евтушенко и Аксенова. В течение нескольких месяцев в журнале печатались дебаты о будущем Африки, развитию которой Конгресс в защиту свободы культуры уделял тогда особое внимание. Тогда же *Encounter* — не забудем, что это был орган левых, социалистических сил — много занимался политикой британской лейбористской партии. В журнале по-прежнему публиковались спорные, вызывающие разногласия статьи, например, знаменитая статья Сноу «Две культуры».

При Ласки международные издания Конгресса как бы объединились, образовав единую сеть, — редакторы лондонского, парижского, берлинского, венского журналов знали друг друга, обменивались

*В словах Шилса, разумеется, заключена некоторая поэтическая вольность — «русскими» Иоссельсон и Ласки могут быть сочтены лишь постольку, поскольку семья их происходила из стран, входивших в Российскую империю.

идеями, обсуждали редакционную политику, переводили статьи на другие языки — и все это при том, что личные их взгляды вовсе не обязательно совпадали. Но особые отношения, конечно, связывали *Encounter* с его лондонским собратом, журналом *Survey*.

ЛЕОПОЛЬД ЛАБЕДЗ

Survey начался в 1955 году с небольшого четырехстраничного бюллетеня *Soviet Survey: An Analysis of Cultural Trends in the USSR*. («Советский обзор: анализ культурных тенденций в СССР»). Его предложил издавать Уолтер Лакер, впоследствии получивший известность в России, как автор работ о национал-социализме. В 1956 году к нему присоединился Леопольд Лабедз, через десять лет ставший главным и единственным редактором журнала, который к тому времени назывался уже просто *Survey* и был толстым ежеквартальником. Если в *Encounter* при Мелвине Ласки, «советская тема» была очень важной, но все же одной из многих, в журнале *Survey* она была основной. Леопольд (или, как все его называли, Лео) Лабедз, блестящий человек, свободно владевший шестью языками, видел свою миссию в том, чтобы рассказать Западу о том, что представляет из себя советский тоталитаризм. Он знал о нем не понаслышке.

Он родился в Симбирске в 1920 году, но еще в младенчестве был увезен в Варшаву, однако в начале войны, когда на Польшу с разрывом в две недели двинулись сначала немецкие, а затем советские войска, Лабедз с отцом и дядей оказался на советской территории. Дядя Лео, очевидно, погиб в Катинском лесу, а Лео с отцом были арестованы НКВД, но оставлены работать в «здравнице» под Львовом: отец — врачом, а 19-лет-

ний Лео, уже получивший к этому времени образование в Сорбонне, — библиотекарем. Там, помимо знакомства с советской номенклатурой, Лео получил уникальную возможность узнать всю подноготную советской системы. Он подружился с молодым человеком, на десять лет себя старше, который во время уединенных прогулок откровенно и безрассудно делился с ним мало кому известными подробностями личной жизни Сталина, в дом которого он был вхож, и посвящал его в подробности сталинского переписывания истории, известные ему, что называется, из первых рук. Это был сценарист фильмов «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» Алексей Каплер, позднее поплатившийся пребыванием в лагере за чрезмерное внимание к нему дочери Сталина, Светланы. Чудом уцелел и выбравшись из Советского Союза с армией Андерса, Лабедз воевал в Польской армии, затем учился на юридическом факультете старейшего европейского университета в Болонье, затем переехал в Лондон, чтобы писать диссертацию в Лондонской школе экономики. Но вскоре, вместо диссертации, он занялся изданием журнала *Survey*.

МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

Сто тридцать выпусков журнала «*Survey*» отражают все аспекты политического развития стран советского блока. Гражданское неповиновение, «самиздат», протесты против заключения в психиатрические лечебницы — каждый шаг борьбы за права человека и политическую самостоятельность восточноевропейских стран нашел отражение на страницах ежеквартальника. Часто номер журнала был посвящен какой-нибудь

одной теме — Венгерское восстание 1956 года, Пражская весна 1968, Польша в 1970-е, а затем в 1980-е, Югославия, Румыния, Афганистан, Прибалтика. В номере соседствовали вести с мест и аналитические статьи восточноевропейских и западных исследователей. Изучалось и положение дел на Западе — осенняя книжка 1985 года, например, посвящена общей теме: «Влияние советской пропаганды на западные средства массовой информации». Распространялся *Survey* в основном по подписке среди специалистов по Советскому блоку. Тираж его был небольшой, но некоторые номера, как например, журнал со статьей Андрея Амальрика «Доживет ли Советский Союз до 1984 года?», приходилось допечатывать — таким успехом они пользовались.

Лабедз ставил перед собой двойную задачу — он объяснял Западу, что такое тоталитаризм в конкретных его проявлениях, рассказывал своим читателям о суде над Синявским и Даниэлем, о преследовании Солженицына, о диссидентах и информировал жителей Восточной Европы о том, что происходит в их странах, и как их видят на Западе. Есть все основания полагать, что *Survey* читали даже кремлевские референты — основная работа, которую проводили его авторы по изучению, например, данных советской статистики, представляла интерес и для руководителей партии и государства. Некоторые номера прорывались за железный занавес к противникам режима — в Польшу, в Чехию. Например, Антонин Лим, участник Пражской весны, а позднее создатель семьи международных журналов *Lettre Internationale*, как часть которой возникло и *Всемирное слово*, не только читал *Survey* еще в Праге, но и публиковал в нем свои статьи.

СКАНДАЛ 1967 ГОДА

Однако события Пражской весны и последующие, *Survey* освещал уже без поддержки Конгресса в защиту свободы культуры — в 1967 году Конгресс перестал существовать. Война во Вьетнаме усилила и без того распространенные в Европе антиамериканские настроения, и сообщения о том, что Конгресс пользуется поддержкой ЦРУ, которое многим казалось воплощением зла, произвели впечатление разорвавшейся бомбы. Двое из трех редакторов *Encounter* — поэт Стивен Спендер и литературовед Фрэнк Кермоуд — немедленно подали в отставку, подавленные страхом общественного порицания. Третий редактор — Мелвин Ласки, равно как и редактор *Survey* Леопольд Лабедз, остались на своих постах. Их демократические, антикоммунистические убеждения не изменились, они по-прежнему видели цель своей жизни в борьбе с тоталитаризмом. Издавать журналы, впрочем, им стало трудней: прежде всего из-за необходимости искать новых спонсоров, но еще и потому, что большинство западных интеллигентов, напуганных скандалом, готовы были видеть в любой борьбе с советской системой происки ЦРУ. Печальной была судьба Майкла Йоссельсона, бессменного администратора Конгресса в течение всех семнадцати лет его существования — человека, который, в отличие от многих других, знал, откуда Конгресс получает деньги. Он умер оплеванным, забытым всеми, кроме ближайших друзей, — огромная роль, которую он играл, координируя издания Конгресса и направляя его деятельность, осталась непризнанной. Ни одна из газет мира не откликнулась на его смерть. Последние годы жизни Йоссельсон писал биографию Барклая де Толли, находя

в его несправедливой опале много общего со своей судьбой.

И все-таки *Encounter* и *Survey*, в отличие от многих других изданий Конгресса, пережили 1967 год. Более того, они дожили до горбачевской перестройки, которую борцы с тоталитаризмом восприняли как свою идейную победу. Оба журнала наполнились торжествующими статьями. «Следствие по делу о смерти коммунизма» — под такой общей шапкой вышел один из номеров *Encounter* в 1990 году. Пала Берлинская стена, Лео Лабедз успел еще съездить в освободившуюся Польшу, где его принимали как национального героя. Тяжелобольной, он не искал себе преемника в журнале — казалось естественным, что *Survey* умрет одновременно со своим редактором. Да и вообще — в начале 1990-х стало казаться, что эпоха, вызвавшая к жизни оба журнала, подошла к концу. *Survey* перестал выходить в 1989 году, *Encounter* — в 1991. Дело жизни его редакторов было выполнено с честью.

ЧТО БЫЛО ПОТОМ

Три года назад в Англии вышла книга молодой журналистки, недавней выпускницы Оксфорда, Фрэнсис Стонор Сондерс «Кто платит, тот и заказывает музыку» с подзаголовком «ЦРУ и холодная война в области культуры». Сравнимая по резкости оценок и небрежности стиля только с советскими пропагандистскими текстами, книга эта, как явствует из названия, представляет людей, связанных с Конгрессом в защиту свободы культуры, платными агентами ЦРУ и «витязями холодной войны», непонятно зачем развязанной американским империализмом. Поскольку все обвинения, выдвигаемые автором, выдвигались противниками Конгресса еще 35 лет тому

назад, книга вряд ли заслуживала бы нашего внимания, если бы не ее ошеломляющий успех в Великобритании.

Радуюсь падению Берлинской стены, десятилетие которого отмечалось в тот год, известные писатели и журналисты восторгались книгой Сондерс, явно не замечая никакого противоречия — освобождение Восточной Европы из-под советского ига и люди, которые за это освобождение боролись, никак в их умах не связывались. Лишь несколько человек выступили в защиту Конгресса — среди них, Джон Уэйтман, специалист по французскому искусству, некогда постоянный автор *Encounter*. В своей статье он, среди прочего, сетовал, что за последнее десятилетие, журнала, хоть отдаленно напоминающего широту и блеск *Encounter*, в Великобритании так и не появилось...

Справедливости ради надо сказать, что в других западных странах, отношении к позиции Сондерс — при повсеместном интересе к книге — не было столь единодушным. В Соединенных Штатах, где книгу немедленно перепечатали и где она тоже имела огромный успех, все-таки отрицательных рецензий было гораздо больше, чем в Англии, а в Берлине, городе, который не забыл разделявшую его стену, в конце июня прошлого года состоялась конференция, посвященная 50-летию Конгресса в защиту свободы культуры. На ней присутствовали снова живущий в Берлине, восьмидесятилетний, но удивительно бодрый Мелвин Ласки и приехавший из Парижа девяностолетний Франсуа Бонди, когда-то издававший журнал *Preuves*, а также писатели, общественные деятели, историки.

Но, помимо воспоминаний и чествований, на Берлинской конференции раздавались и встревоженные

голоса. Итальянская журналистка Барбара Спинелли, дочь члена Конгресса Альтьеро Спинелли, прошедшего 17 лет в муссолиниевских тюрьмах, говорила о необходимости возродить либеральные традиции Конгресса. Связи, существовавшие — в том числе, и благодаря сети многочисленных журналов, — между либеральной интеллигенцией разных стран, оказались за последнее десятилетие утрачены. Тем труднее стало ориентироваться в новой ситуации, когда «холодная война», казалось бы, закончилась, коммунизм, как будто, потерпел поражение, а в центре Европы вновь возникли концентрационные лагеря — как в бывшей Югославии, или применяются пытки — как в Чечне. По иронии судьбы, на конференции отсутствовал приглашенный на нее известный французский философ Андре Глюксман. Он в это время находился в Чечне. Отправился он туда специально, чтобы привлечь внимание Запада к тому, что там происходит. Вернувшись,

опубликовал статью в газете *Le Monde*. Интервью о его поездке напечатала и *Новая газета*. Но до интеллигенции других западных стран, в частности, до британской интеллигенции, его голос не дошел, хотя, кажется, Франция от Англии недалеко... А место, которое еще не так давно занимали «космополитические» журналы *Encounter* и *Survey*, так пока и пустует...

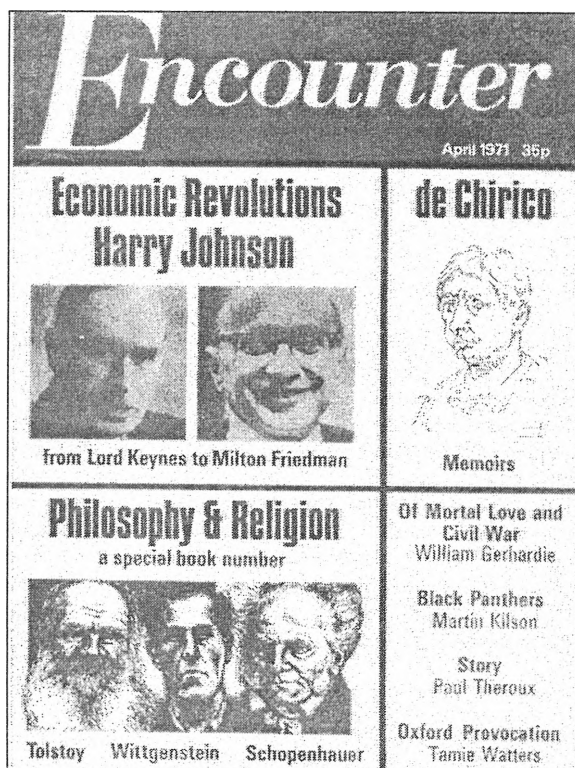
ПРИМЕЧАНИЯ

¹Coleman Peter. The Liberal Conspiracy: The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe. New York. The Free Press, 1989.

²Laqueur Walter. Anti-Communism Abroad: A Memoire of the Congress for Cultural Freedom. Partisan Review. Spring 1996.

³Coates Jenefer. Bearing Witness: Leopold Labedz (1920-1993) в сборнике: Leopard IV. The Harvill Press. London 1999.

⁴Francis Stonor Saunders. Who Paid the Piper: the CIA and the Cultural Cold War. Granta Books 1999.



«Скверный запах с Северо-Востока...»

(Красная опасность, или Коммунизм на английской сцене. 1917—1945)

Анна ШУЛЬГАТ

1917 год открыл новую страницу в истории английского театра: тема революции и последовавших за ней событий настолько захватила британских драматургов, что вплоть до середины века многие из них писали о коммунизме и Советской России. Первым откликнулся на октябрьскую революцию Джордж Бернард Шоу, если и не безоговорочно принимая новый режим, то, по крайней мере, неодобрительно высказываясь о старом. Правда, его гротесковый одноактный фарс «Аннаинска, большевистская императрица», сыгранный уже в январе 1918 г. и оказавшийся одной из самых интересных политических пьес того периода, имел весьма косвенное отношение к российским реалиям. Здесь, как и во многих других случаях, борьба идей оказалась для Шоу важнее объективного отражения событий. Кстати, для политической позиции Шоу весьма характерно утверждение, которым он объяснял свою солидарность с большевиками: «Они социалисты. Мы социалисты. Мы должны их поддержать».

О пьесе Шоу следовало бы поговорить отдельно и более подробно, к тому же она переведена на русский язык и проанализирована в трудах исследователей. Мы же хотим рассказать о той драматургии, которая едва ли известна российским читателям, а уж тем более зрителям, и заслуживает внимания с точки зрения не столько театральной эстетики, сколько идеологии. Речь пойдет не о шедеврах, которые до сих пор не сходят со сцен театров, и всякое поколение находит их созвучными сегодняшнему дню. Пьесы, ставшие предметом этого обзора, едва ли когда-нибудь увидят свет рамп даже в Англии, не говоря уже о России. Пьесы-однодневки, написанные в определенных политических целях и порой буквально иллюстрирующие газетную статью; старомодные мелодрамы, в которых традиционное амплу злодея занимают большевики; экспериментальные драмы с чертами агитпропа или налетом экспрессионизма; музыкальные ревю с призывом моралите — весь этот по-

лузабытый груз был поднят со dna архивов английским театроведом Стивом Николсоном, автором книги «Театр Великобритании и красная опасность. Образы коммунизма в 1917—1945 гг.».¹

По словам автора, большинство текстов, анализируемых в книге, делится на три группы. В основе деления — сюжетные модели, раскрывающие опасность левой идеологии. В пьесах первой группы рассматривается возможность революции в самой Великобритании (хотя в революционное развитие событий здесь мало кто верил). В основе пьес второй группы лежат, как правило, реальные или воображаемые революционные события в другой стране; обычно авторы таких пьес описывают террор и разложение, хотя иногда допускают и некие идеалистические отступления. Что касается пьес третьей группы, их авторы оплакивают судьбы русских аристократов, обреченных после 1917 года на изгнание и безвестность.

Сюжеты, персонажи, тон, акценты и симпатии варьировались в зависимости от личностных позиций драматургов и от настроений британского общества. К примеру, большинство драматургов начала 1920-х годов сравнивали большевистский строй чуть ли не с Армагеддоном, тогда как драматурги 1930-х трезво размышляли о том, чем был бы чреват приход коммунистов к власти в Великобритании.

В то же время пьесы, утверждавшие неизбежность существующей государственной системы, отнюдь не были новаторскими, тем более в эстетическом смысле. Драматурги начала 1920-х, выступавшие за сохранение status quo, предпочитали разговаривать с противником на языке оскорблений, а не аргументов. Ярлыки «коммунист», «большевик», «левак», «красный» раздавались направо и налево, зачастую совершенно безосновательно. «Большевистскими» могли быть признаны, например, пьесы Сомерсета Моэма. В то же время, триллер с кражей и шантажом, лишенный какой-либо политической направленности, получил название

«Большевик» только потому, что под этим понятием, по словам одного из персонажей, подразумевался «человеческий монстр... без сердца, жалости или совести».² Подобные определения не только отражали, но и формировали отношение общества к левым политическим взглядам.

Стало обычным использовать откровенно мелодраматические приемы для карикатурного изображения левых. Они представляли садистами и кровожадными врагами всего, что имело отношение к добродетели и цивилизации. Вот, к примеру, как завершался первый акт «Красных ночей ЧК», пьесы в стиле «гранд гиньоль», посвященной чудовищному красному террору:

Г л а в а р ь: Вы, Сергей Николаевич, князь Бологдин — бывший царский офицер. Вот вам! (Со всего размаху бьет его тростью по лицу). Знаете, что ждет вас теперь?

К н я з ь: (запрокидывая окровавленную голову, с вызовом). Да! То, что вы уже сделали с сотнями тысяч русских, единственным преступлением которых была любовь к своей стране: честь погибнуть от рук черни!..

Г л а в а р ь: Всех! Раздавить их всех! Чтобы ни одного не осталось ни в России, ни на всей земле.³

Когда в 1918 г. удачливый драматург и продюсер Тео Де Грей отправил лорду-камергеру (высочайшему цензору) мелодраму «Русский монах», костюмы и декорации для постановки были уже готовы: драматург не сомневался в том, что пьеса будет одобрена. Готовилось турне по крупнейшим театрам провинции. Намереваясь представить публике «шокирующие эпизоды из жизни печально знаменитого Распутина», автор отнюдь не считал свое сочинение политическим. Тем не менее, поскольку в пьесе шла речь о свержении русского монарха, состоявшего в родстве с правящим домом Англии, «Русский монах» так и не был поставлен. Как сказал о мелодраме лорд-камергер, «возможно, это первая из множества пьес на столь неприятную тему... поэтому мудрее всего будет задушить тенденцию в зародыше».

Между тем воплощением зла в «Русском монахе» была, скорее, Германия, нежели Россия, поскольку Распутин оказывался тайным немецким агентом, отпетым негодяем в духе мелодрам XIX века:

Отец Ансолем: Есть ли у тебя совесть?

Распутин: Нет.

Отец Ансолем: Есть ли у тебя чувство благодарности?

Распутин: Нет.

Отец Ансолем: Есть ли у тебя душа?

Распутин: Нет.

Маниакально преданный одной идее — разрушить почти совершенный мир, под которым довольно прозрачно подразумевалась Великобритания, Распутин пытался с помощью наркотиков склонить царя к подписанию секретного мирного договора с немцами. Вызов, который Распутин намеревается бросить Англии, звучит чуть ли не как вызов самой цивилизации:

Распутин: Страна, которой я служу, всемогуща и скоро будет господствовать над миром.

Генерал: МЫ боремся за СВОБОДУ и никакого господина над собой не потерпим.

Распутин: Ага, вот он, британский ум, — я ненавижу Англию... потому что она хочет цивилизовать весь мир... потому что она борется за Свободу. Из всех народов, объединившихся против нас, больше всего я ненавижу Англию. Я ненавижу ее... ненавижу ее... ненавижу ее. (*Обрушивает кулаки на стол.*)

В пьесе звучит типичная для военного времени пробританская пропаганда самого крайнего толка. В одной из наиболее волнующих сцен русский царь, уже готовый подписать мирное соглашение с Германией, останавливается, услышав звуки гимна «Правь, Британия»: они напоминают ему об истинном долге монарха. Низвергнуть Распутина удастся лишь храброму британскому офицеру:

Чартерис: Он может околдовать вашу императрицу, он может околдовать глупцов и болванов, его окружающих, но ему не под силу околдовать Великобританию.

Однако Де Грей постарался снять с царя обвинения, и в финале тот оплакивает выпавшие на его долю испытания и беды:

Оставленный друзьями, обманутый теми, кому я верил... осужденный, покидая не устану от мира и его суеты, быть пешкой в игре того, кто добивается богатства и власти... О, я все бы отдал, чтобы оказаться ни-

чтожным крестьянином, работающим в поле... но СУДЬБА велит мне продолжать мой путь, столь сумеречный, что ничего не видно... Чем все это кончится? Чем все это кончится?⁴

Для Де Грея все кончилось отказом в лицензии на постановку, полученным от цензурного ведомства лорда-камергера. Еще в 1909 г. вышел указ, запрещавший «представлять на сцене в неподобающем духе ныне живущих или недавно умерших людей», а в случае с «Русским монахом» автора можно было обвинить в «неуважительном» отношении к русскому императору и его семье. Но есть и другое, более важное обстоятельство, объясняющее цензурный запрет: в октябре 1917 г. министерство обороны Великобритании поспешило передать лорду-камергеру предупреждение от российского военного руководства о скором появлении пьесы про Распутина:

«Нас просят по возможности воспрепятствовать постановке этой пьесы, так как она оскорбительна для русских. Вы могли бы попросить сотрудников вашего ведомства тщательно проследить за появлением пьесы и устроить так, чтобы она не была поставлена, поскольку наши союзники считают ее вредной».⁵

Иными словами, хотя разрешение пьес к постановке считалось делом одного лишь лорда-камергера, в данном случае правительство другой страны определяло, что можно и чего нельзя показывать английскому зрителю.

Как только «Русский монах» был прислан лорду-камергеру, его тут же переслали в министерство обороны. К тому моменту российское временное правительство уже было свергнуто, но английские власти не изменили своего мнения. Два официальных цензора при лорде-камергере — Беднолл и Стрит — настаивали на запрете пьесы к постановке, продолжая оценивать ее с позиций прежнего российского режима и не учитывая произошедших в стране революционных перемен: «Если бы в России сейчас было стабильное правительство, оно было бы возмущено. Нам не следует злоупотреблять его отсутствием».

Интрига с «Русским монахом» продолжалась до 1921 г. — автор не оставлял надежды на постановку, предлагая внести те или иные изменения, но цензурное ведомство так и не отменило своего решения.

Значение этого запрета, конечно же, не в том, что он лишил английский театр достойной пьесы

(кстати, и у цензоров, и у военных чинов хватило здравого смысла и вкуса, чтобы назвать «Русского монаха» «жалкой чепухой» и «невразумительной писаниной», а также усомниться в политической силе пьесы). Этот случай дает нам представление о том, как работали механизмы цензуры. Власти Великобритании так опасались появления на сцене бес-



Финальная сцена из спектакля «Желтые пески», в которой Большевик (Френк Воспер) находит настоящую любовь.

сильного монарха, приходящегося родней британскому правящему дому, что никакие купюры и изменения не могли открыть «Русскому монаху» доступ к зрителю. Не помогли даже явные пробританские и антигерманские настроения, пронизывающие пьесу. Цензоры должны были пресекать любые попытки театра отражать и анализировать недавние события в России. Исключения делались только в тех случаях, когда запрет мог стать причиной еще больших неурядиц, чем постановка пьесы.

Драматургии, объясняющие противостояние левых и правых, сталкивались с многочисленными препятствиями, как формального, так и идейного характера.

В 1929 г. Губерт Гриффит написал историческую драму «Красное восстание», посвященную русской революции. Постановку пьесы осуществил Федор Комиссаржевский, в числе исполнителей были Роберт Фаркерсон (Ленин) и Джон Гилгуд (Троцкий). После четырех закрытых показов в клубе Артс Тизэтр спектаклем заинтересовались несколько театральных менеджеров, и текст был послан лорду-камергеру с тем,

чтобы получить право проката «Красного воскресенья» на площадках West-Энда. Пьеса Гриффита представляет интерес во многих отношениях, в частности, это — одна из первых попыток создать в Англии политический театр задолго до того, как англичане узнали творчество Брехта.

«Таймс» откликнулась на постановку «Красного воскресенья» довольно резкой рецензией. Газета с неодобрением писала о симпатиях Гриффита к революции, о его критике дореволюционной России и о том, что он осмелился вывести на сцену Николая II. Оставляя трактовку событий на совести автора, «Таймс» стремилась привлечь внимание общественности к «убеждениям драматурга»:

«У множества русских изгнанников, которым большинство англичан глубоко сочувствует, власть большевиков отняла почти все (...), что составляло смысл их существования... Драматург имеет право не соглашаться с политическими взглядами этих людей, но ни в коем случае он не должен публично, со сцены оскорблять их личные чувства».⁶

После этой статьи в Букингемский дворец поступили жалобы от члена русской императорской фамилии и бывшего российского министра финансов, которые выражали свое недовольство пьесой. Тогда король напрямую обратился к лорду-камергеру с требованием воспрепятствовать показу «Красного воскресенья» широкому зрителю. Это решение осталось в силе, несмотря на то, что заинтересованный менеджер попытка исключить из списка действующих лиц царя, царицу и царевича.

Однако никто не мог помешать публикации «Красного воскресенья», а запрет лорда-камергера на постановку вызвал еще больший ажиотаж вокруг пьесы. Гриффит предварил публикацию пространством вступлением, в котором резко отозвался о цензуре в целом и о ситуации со своей пьесой в частности. С точки зрения драматурга, цензоров не заботило соблюдение в пьесах исторической достоверности. Внутренняя общественности мысль о том, что Ленин — «убийца, маньяк и обезумевший фанатик», британские власти не допускали других мнений.

«Для того, кто прочел хоть пятьдесят страниц любого официально-го и беспристрастного отчета о событиях, в пьесе нет ни одного нового факта. Но автор не учел важной особенности: правда — или хотя бы

ее часть — не должна звучать с британской сцены».⁷

Один из наиболее ярких противников цензуры Теренс Грей, знавший зритель Кембриджского Фестивального театра с новинками европейской и американской драматургии, был просто обречен на очередной конфликт с лордом-камергером в связи с «красной опасностью». В 1931 г. Грей задумал постановку пьесы Сергея Третьякова «Рычи, Китай», уже шедшей на сценах Советской России, Германии и США. В основу пьесы легли реальные события: британские военные корабли грозились уничтожить целый китайский город в отместку за убийство англичанина. Драматург жестко выступил против империализма, расизма и эксплуатации.

Теренс Грей осознавал, что пьеса насыщена антибританскими настроениями. Пытаясь предотвратить вероятный цензурный запрет, он объявил постановку «Рычи, Китай» в Англии забавной затеей. «Каждому ясно, — писал он, — что это ничем нам не грозит, поскольку мы знаем правду». Ставить такую пьесу — все равно что «держат осу за жало», чтобы лучше ее разглядеть.⁸

В официальном отчете цензор назвал пьесу двусмысленной и клеветнической, причем особенное его раздражение вызвал тот факт, что офицеры британского флота «на протяжении всего действия представляли жестокими идиотами».⁹ По цензоры снова забеспокоились, не привлечет ли запрещение пьесы большего внимания, нежели ее постановка:

«По моему личному мнению, постановка пьесы в Кембридже не принесет никакого вреда, поскольку там никто не поверит такой трактовке событий, а в других театрах пьесой вряд ли заинтересуются... Поэтому можно разрешить постановку в Фестивальном театре с учетом необходимых условий».

Сам лорд-камергер, лорд Кромер, был в нерешительности, а потому переслал «Рычи, Китай» в министерство внутренних дел. Сотрудники министерства также не смогли или не захотели принять решение и предпочли передать пьесу в министерство иностранных дел, чиновники которого оказались более расторопны, так как уже успели ознакомиться с отзывом одного из своих осведомителей о немецкой постановке пьесы. Этот «сознательный» зритель был возмущен ее антибританской направленностью и назвал «особенно ядовитым образцом большевистской пропаганды, направленной главным

образом против британцев...» «Самой собой разумеется, — сообщал он, — что британские граждане предстают в самом черном свете — бессердечными и свирепыми, тогда как китайцы изображены невинными и беспомощными существами, стонущими под игом иноземных притеснителей». Атмосфера в зале, по его словам, также была напряженной, поскольку немецкая публика с мест выкрикивала проклятия в адрес Англии.

Однако и министерство иностранных дел не рискнуло принять окончательное решение: чиновники понимали, что скандал вокруг постановки пьесы в Англии может иметь нежелательный резонанс и за рубежом. Последней надеждой лорда-камергера оказалось военно-морское министерство, которое и отважилось положить конец этой истории: контр-адмирал Дж.К. Четвуд никак не мог допустить, чтобы «неопытное юношество испытало на себе влияние такой коварной антибританской пропаганды». Лорд-камергер отказал в лицензии, и пьеса Третьякова осталась недоступной широкой британской аудитории. В 1931 г. в Манчестере был сыгран закрытый спектакль, имевший весьма неприятные последствия для его создателей, — один из зрителей сообщил «куда следует», и за участниками постановки была организована слежка. А инициатор «забавной затеи» Теренс Грей вскоре навсегда покинул Англию, устав бороться с цензурой.

После 1917 г. правящие круги Великобритании всерьез опасались, что революционная волна может захлестнуть Европу, а значит, и Британские острова. Конечно же, принимались все возможные меры, чтобы этого не допустить, и пропаганда, как всегда, оказалась самым сильным оружием. Например, в прессе часто писали о том, что революционное движение в Англии контролируется иностранцами, которые и побуждают рабочих выступать против хозяев. В типичном для того времени материале в «Таймс» (февраль 1919 г.) говорилось об активных мерах, принимаемых полицией против «опасных политических чужаков, занимающихся пропагандой в нашей стране», и об аресте двух русских, «проповедовавших большевизм» в Манчестере.¹⁰

Некоторые писатели обращались в своих произведениях к устрашающему сценарию захвата Великобританией коммунистами. Изданный в 1907 г. роман об угрозе социализма «Антихрист» вернулся к читателям в

1919 г. под названием «Красная ярость. Британия во власти большевизма». В 1921 г. был опубликован «Принц в Петрограде», повествующий о том, как британский герой захватывает в плен Ленина. В романе «Конец» (1924 г.) за вторжением большевиков в Европу следовала эпидемия чумы и конец света.¹¹

В 1920 г. успехом у британской публики пользовалась остроумная аллегория «Все не так». Среди участников этого музыкального ревью были признанные звезды, а список действующих лиц напоминал о средневековом моралите. Один из персонажей, король Недовольство, поручает своим слугам Зависть, Пессимизму и Большевиству (!) бросить в темницу красавицу Согласие, чтобы она не мешала им сеять бедствия и вражду:

Большевизм: Я говорил Вашему Величеству — Большевизм делает вас владыкой мира... О Согласии можно забыть...

Недовольство: Узнай же, о Мир! Я иду и буду властвовать над тобой. Большевизм, я очень рассчитываю на твою помощь... Миром должно править Недовольство.

Задача Большевизма — будоражить людей, без конца критикуя существующий порядок вещей и не предлагая никакого положительного сценария. Злодей даже организует забастовку железнодорожников, но терпит фиаско — стойкие британцы не поддаются на провокации:

Недовольство: Как обстоят дела? Надеюсь, все, как всегда, уясно?

Большевизм: О нет, нам не везет! Ни железнодорожная стачка, ни рост цен на билеты не могут разозлить этих англичан. Эта страна — крепкий орешек, не то, что Россия или Германия.¹²

В одной из сцен высмеивается деятельность профсоюзов: Большевизм пытается организовать Союз младенцев, заставляя их жаловаться на качество колыбельных песен, досаждают своими провокациями Ангелам и т.д. А в это время герой, нетривиально названный «Англичанином», разыскивает по всей стране человека, довольного своей жизнью. В отличие от Богов в брехтовском «Добром человеке из Сезуана», Англичанину не понадобились особые ухищрения — абсолютно счастливой оказывается его собственная жена. Таким образом, напрашивается отчужденный, недвусмысленный вывод: причинами недовольства являются тяга к вещам недоступным и неспособность заставить смутьянов замол-

чать. Как писали в одной рецензии, все было бы прекрасно, если бы люди занимались своими домами и семьями, а не забивали себе голову мыслями об устройстве окружающего мира.¹³ В заключительной песне даже Большевизм раскаялся и признавал, — вместе с хором, — что экономическая ситуация в стране далека от катастрофы.

В ревью «Все не так» пропаганда опиралась на музыку, комизм и звездный состав, а вот рычагами воздействия в «Большевистской угрозе» (1919 г.) были запугивание и национализм. Юмор в этой отчаянной мелодраме не предусматривался, хотя сегодня трудно судить, насколько серьезно публика воспринимала историю о том, как российский злодей, выдающий себя за бельгийца, подбивает ланкаширских рабочих начать британскую революцию. К тому же герой пьесы Михаил Догнович просто одержим стремлением соблазнить как можно больше красивых и невинных девушек. Когда его пытаются объявить отцом незаконнорожденного младенца, он отвечает, что «в России такие истории случаются каждый день», а похищая жену положительного героя, провозглашает «женщин собственностью государства». Неслучайно положительный герой предупреждает публику о том, чем чреват приход коммунистов к власти: «Жизни каждого порядочного человека будет угрожать опасность, что же касается женщины, смерть станет для них куда лучшим выходом, чем уготованное коммунистами существование».

Подстреклая к революционным действиям, Догнович одновременно успевает разрушить брак героя, обесчестить и покинуть сестру героини, а затем убить новорожденного младенца. Диапазон его чувств к героине, поистине, впечатляет: они колеблются от желания соблазнить до стремления сжечь ее заживо. Злодейства Догновича переполняют чашу терпения его сообщников. Природное здравомыслие рабочего класса и его приверженность британскому образу жизни сводят на нет происки пегодия:

Нед: Ты не в кровавой России, а в мирной Англии.

Догнович: Мирной Англии больше нет, восстание началось, и этот город падет первым, а через неделю и вся страна будет лежать у ног большевиков.

Нед: Этому не бывать... Неужели ты надеешься, что тебе под силу сокрушить могущество Британской империи?¹⁴

Все завершается как нельзя лучше: Догнович гибнет, оступившиеся герои возвращаются на путь истинный, а героини вновь обретают семью.

Сюжетные нелепицы и бьющая через край пропаганда не помешали лорду-камергеру честь пьесу вполне присмелой, он даже заметил, что «такое переищтение политики с частной жизнью не лишено мастерства».¹⁵

Несмотря на явную благосклонность властей к драматургии подобного сорта, все-таки были авторы, которые считали проникновение коммунистических идей в рабочую среду неотъемлемой частью жизни современного общества, а не темой для мелодрамы с элементами триллера. Возникли пьесы, претендующие на глубинное осмысление этой проблемы и призывающие публику не просто радоваться или ужасаться, но, прежде всего, задуматься. Такая задача не всегда оказывалась выполнимой. На примере пьесы Эрнеста Хатчинсона «Право на стачку» (*The Right to Strike* by Ernest Hutchinson, 1920) авторитетный критик Фрэнк Суннертон наглядно показал, как драматический диспут о праве медиков на забастовку, обернувшись трагедией, оказалась чересчур смелой по форме. Автору пришлось упростить пьесу и дать однозначный финал, поскольку зрители непременно требовали «подложить им мягкую подушку чувствительности, чтобы отдохнуть от неожиданно выпавшего на их долю умственного труда».¹⁶ Тем не менее, «Право на стачку» все-таки оказало значительное влияние на общественные настроения. На одном из спектаклей в зале произошла потасовка, «Таймс» посвятила пьесе несколько статей, «Дейли Миррор» провела опрос читателей на тему, можно ли разрешать забастовки врачам, а король неоднократно интересовался сценической судьбой пьесы.

Лучшей пьесой о забастовке, созданной в начале 1920-х гг., можно считать «Первую кровь» (1924 г.) Ее автор, драматург из Манчестера Аллан Монкхаус, размышляет о том, насколько неизбежна классовая война, на примере особенно актуального для промышленного Севера страны противостояния рабочих и их хозяев. Автор точно передает местный диалект, стремится сочетать политическую борьбу и правду жизни. Он ищет баланс между психологическими характеристиками персонажей и их социальными ролями. Лайонел, сын хозяина фабрики, и Филлис, дочь рабочего, принадле-

жат к конфликтующим лагерям, но, тем не менее, каждый из них стремится вникнуть в суть проблем, стоящих перед другим классом. Герои воплощают мечту автора о гармоничном мире, в котором труд и капитал достигнут согласия, противостоящие стороны смогут сотрудничать, а угроза гражданской войны исчезнет. Этим персонажам, конечно же, противопоставлены другие представители враждующих классов, едва ли способные на диалог. Естественно, Лайонел и Филлис связаны еще и романтическими отношениями — да и как без этого мотива, обязательного почти для любого театрального сюжета? Неудачно критик Фрэнк Суиннертон считал злоупотребление лирикой в пьесах о рабочем движении «художественным предательством». Он изрек: «Единственный род историй, которые людям всегда хочется смотреть, читать или сочинять, — любовные».¹⁷

Автора можно было бы упрекнуть в том, что он ставит на одну доску проблемы «утнетателей» и «утнетенных» и объявляет любовь средством против классовой борьбы, однако Лайонел и Филлис спорят о политике всерьез. В «Первой крови» говорится о необходимости перемен в политической системе, но не революционных, а постепенных, осуществляемых путем переговоров и поиска компромиссов. Когда пыльный сын отдает предпочтение «быстрым способам», отец напоминает ему: «если спалишь фабрику, придется строить ее заново». Но Монкхаус далек от упрощенного решения конфликта. Трагический финал (Лайонел и Филлис гибнут, случайно застреленные при попытке удержать рабочих от вторжения в дом хозяина фабрики), рисует невеселую перспективу мирного будущего Великобритании. И все же автор пытается быть объективным: он не взваливает всю вину на левых. В пьесе находится место впечатляющему и страстному выражению радикальной позиции:

«Из года в год мы ведем наши маленькие диспуты и приходим к нашим маленьким компромиссам. Мы не сдвинулись с места. Власть по-прежнему в тех же руках, хотя нам и кажется, что мы выигрываем. Но теперь мы готовы к настоящей, а не бутфорской революции. Мы должны быть безжалостными. Ступайте. Знайте: если вы не сдадитесь, будете раздавлены».¹⁸

Временем действия пьесы Монкхаус избрал «неопределенное будущее». Между тем ее премьера со-

стоялась в 1926 г. Этот год отмечен в английской истории всеобщей забастовкой, многим показавшейся началом тех ужасов, о которых предупреждали пьесы. Как бы ни спорили об этом событии историки, оно, по меньшей мере, обозначило момент, когда капиталистическая система оказалась на грани катастрофы.

Ответом британского театрального истеблишмента на всеобщую забастовку можно по праву считать пьесу «Желтые Пески» Идена и Аделаиды Филлотс. Журнал «Театральный мир» (*Theatre World*) объявил эту пьесу самым значительным драматическим произведением 1926 г. Постановка Барри Джексона выдержала шестьсот представлений в Королевском театре Хеймаркет и заняла второе место в рейтинге самых кассовых и популярных лондонских спектаклей середины 1920-х гг.¹⁹ На первый взгляд, это легкая комедия, сочетающая ностальгический и любовный мотивы с причудливой деревенской эксцентрикой, однако основной сюжетной линией становится история о доморощенном английском большевике, который в финале жертвует своими политическими пристрастиями ради любви. Пьеса, откровенно консервативная и по форме, и по содержанию, утверждала несомненное превосходство любви над политикой. Это означало, что радикализм ничем не угрожает существующему порядку вещей, а значит, экономическая система и культурный уклад останутся неизменными. «Желтые Пески» должны были успокоить лондонскую публику, напутанную уличными стычками и угрозами гражданской войны.

В отличие от пьес о мрачных бастующих фабриках Севера, местом действия «Желтых Песков» избрана рыбацкая деревенька в юго-западном графстве Девоншир, с патриархальным укладом и вечной сияющим солнцем. Драматурги самым тщательным образом воссоздают атмосферу и быт тех мест, воспроизводят приятный западноанглийский акцент, пробуждая в зрителях ностальгические чувства. Опасность (впрочем, весьма иллюзорную) для идиллической деревенской жизни представляет приверженец левых идей Джо Варуэлл. Правда, его то и дело поднимают на смех из-за чрезмерной серьезности, отсутствия чувства юмора и, не в последнюю очередь, из-за его диалекта. Авторы высмеивают рыбака-коммуниста — незлого, но недалекого молодого человека «с большим сердцем и маленькими мозгами».

Джо: Если бы у меня был пода-

рок, ну, чтобы его кому-нибудь подарить, то, тетя Дженифер, вам бы его не видать.

Дженифер: Отчего же?

Джо: Оттого же... что вы — проклятая капиталистка.

Томас: Джо, веди себя смиренно!²⁰

Джо без конца огрызается — заявляет, что «кос-кого уже не выловишь, остается только убить» и что «хорошо бы сюда гильотину», но это лишь бравада — к действиям он не переходит. Местные жители не сомневаются в том, что он не представляет опасности. Они говорят: «Социалисты все равно что свисток паровоза — самая ненужная и самая громкая его часть».

Еще в начале пьесы становится ясно, что Джо разрывается между чувством к служанке Лидии и жаждой политической деятельности. К счастью, Лидия готова подождать, пока он сам сделает выбор. В сущности, Джо сопротивляется своему влечению к Лидии, и это становится основным поводом для шуток. Для автора такая нерешительность символизирует отрицание большевиками естественных потребностей человека: «Неужели вы, социалисты, никогда не целуетесь? А может, вы созданы только для того, чтобы кусать богачей?».

Но даже наедине с Лидией Джо говорит о том, что справедливость для него важнее, чем любовь, и критикует профсоюзных лидеров, которые возятся со своими женами и детьми вместо того, чтобы бороться за права рабочего класса.

Однако Джо все-таки способен на проявление родственных чувств и даже мирится со своей восьмидесятилетней тетей Дженифер. Примирение с тетей-капиталисткой влечет за собой перемену в судьбе молодого рыбака: перед смертью умиротворенная дама завещает племяннику кругленькую сумму, чтобы «он мог заботиться об угнетенных, не портя отношений с сильными мира сего». Джо в растерянности, а его дядя еще и подливает масла в огонь:

Джо: Это как понимать?

Дик: А так, что теперь ты, Джо, — проклятый капиталист, спекулянт, наживающийся на деньгах, которых не заработал, нахлебник, жирующий за счет тех, кто вкалывает в поте лица, негодяй с четырьмя тысячами фунтов на банковском счете, и по-хорошему тебя следовало бы вздернуть на первом же фонаре.

Джо: Чтоб мне провалиться!

Испугавшись свалившегося на него богатства, Джо хочет раздать деньги бедным, но мудрые дядя и

Лидия подсказывают выход из ситуации: нужно открыть на эти деньги кафетерий, создав тем самым новые рабочие места. Джо мгновенно подхватывает эту идею, на глазах преобразаясь в рачительного хозяина, более всего заинтересованного в том, чтобы нанять расторопных работников. Его дядя удовлетворенно отмечает, что из Джо и вправду выйдет «проклятый капиталист». Теперь он снова волеется в деревенскую жизнь Англии, в которой едва ли возможны политические катаклизмы.

Изменение социального статуса героя вынуждает его по-другому взглянуть и на личную жизнь: мы впервые видим, как Джо с улыбкой обнимает, а затем и целует Лидию. Обращение «очаровательного большевика» состоялось, и ожидания публики вознаграждены. Здесь нельзя не привести замечание «Санди Таймс» по этому поводу:

«Не пришел еще день, когда мы усомнимся в том, что четыре тысячи фунтов способны превратить самого яростного коммуниста в отменно хищного индивидуалиста».²¹

Отношение публики и прессы к «Желтым Пескам» доказывает — в отличие от пьес левого толка, — драматургия, исповедующая правую идеологию, не воспринималась как политическая. Характерен и прием осмеяния героя-левака, позволяющий представить в нелепом свете и весь оппозиционный лагерь. Джо нельзя принимать всерьез, и это должно навести на мысль о бессилии британских радикалов, об отсутствии у них реальных политических перспектив. В то же время, для создателей пьесы важно подчеркнуть: отказ Джо от идеалистической теории не означает измену интересам бедняков. Если считать целью коммунизма равную бедность всех членов общества (что, за некоторым исключением, оказалось сущей правдой), цель капитализма — сделать так, чтобы богатые тратили часть денег на помощь бедным.

После того, как кризис всеобщей забастовки был преодолен, многие, вслед за одним из персонажей «Желтых Песков», могли умиротворенно сказать: «Раз уж коммунизм не более чем скверный запах с северо-востока, будем просто делать свое дело: сперва то, что можем, а уж потом то, что хочется».

Перенесемся в начало 1940-х гг., когда Великобритания и Россия объединились перед лицом общего врага. Восприятие Советского Союза британским обществом стало меняться. У подавляющего большинст-

ва людей начал складываться положительный образ коммунистического государства, ведущего справедливую войну, а значит, не являющегося тем монстром, каким его изображала британская пропаганда. Даже в отчете внутренней разведки Великобритании за 1942 г. приводилась такая распространенная в английском обществе точка зрения:

«У наших граждан нет четко сформулированной позиции относительно целей этой войны. У русских есть четкая цель: они сражаются за тот образ жизни, который им дорог и который помогает им сражаться хорошо...»²²

В этих условиях британское правительство разрабатывает стратегию, суть которой сводится к тому, чтобы поменшать левым силам обратить ситуацию в свою пользу. В первых, необходимо деполитизировать симпатии общества к Советскому Союзу, отделив военные успехи от политических принципов: нужно объяснить среднему британцу, что русские защищают не образ жизни, а землю и имущество. Во-вторых, чтобы сохранить контроль над ситуацией и не позволить коммунистам перехватить инициативу, руководство Великобритании решаст продемонстрировать расположение к Советскому Союзу.

Сразу же становится недопустимой публичная критика Советской России или ее вождя. Высшие чины Англии превозносят коммунистическую идеологию — основу патриотизма советских людей и называют их лучшими в Европе солдатами. Один британский генерал, известный своей ненавистью к коммунистам, торжественно заявляет советскому послу в Лондоне: большевики спасли цивилизацию, а значит, в коммунистической системе есть нечто здоровое.²³ Антикоммунистам запрещают выступать перед британскими войсками. Не допущена в печать «Ферма Животных» Джорджа Оруэлла, поскольку автор придерживается не той «позиции, с которой сегодня можно критиковать политическую ситуацию». Черчилль отправляет в отставку министра, осмелившегося предположить, что лучшим решением для Европы было бы взаимное уничтожение Советского Союза и Германии.

Такая политика была рискованной. Многие министры роптали: распоряжение хвалить Россию вынуждало их одобрять эксперимент, проводившийся в этой стране последние двадцать четыре года. Газеты правого толка опасались, что правительст-

во готово изменить существующий политический строй и любой ценой переменить большевизм.

Тем временем левые усердно подчеркивали связь культурной идеологии с национальным самосознанием. Журнал «Наше время» опубликовал рассказ солдата о том, как британские военные впервые смотрят советские фильмы:

«Первой и самой сильной реакцией становится жажда немедленного и окончательного разоблачения антисоветской пропаганды... Затем они восхищаются Красной Армией... Потом обсуждают... Осознают, почему Советский Союз так силен... Один солдат говорит: «После этих фильмов я думаю, что нам просто необходимы двадцать пять лет этого проклятого коммунизма!».²⁴

В ноябре 1943 г. Би-Би-Си целиком посвятило России один из вечерних эфиров. Прозвучали «Интернационал», ранее запрещенный Черчиллем, советские военные песни, рассказ об истории Красной Армии, дискуссии о жизни в Советском Союзе и т.д. Кроме того, редакция подготовила серию радиоспектаклей на русские темы, часть из них на материале советских авторов. Вышел и сборник драматургии — «Четыре советских пьесы о войне».²⁵ Пьесы российских драматургов ставились на профессиональной и любительской сценах.

Тяжелой пропагандистской артиллерией стали масштабные агитационные действия с большим количеством участников. Самым крупным и неоднозначным из них был «Салют Красной Армии» (*Salute to the Red Army*), устроенный в Роял Альберт-холле в феврале 1943 г. в ознаменование 25-летнего юбилея Красной Армии. Написать сценарий поручили Луису Макнису, уже зарекомендовавшему себя в затеях такого рода, а постановку — Бэзилу Дину, руководителю государственной службы зрелищных мероприятий. Для спектакля потребовались четыре оркестра, три сотни хористов, трубачи и барабанщики королевской кавалерии и многочисленная массовка, представляющая различные группы населения — от шахтеров до моряков торгового флота. В программе говорилось, что спектакль «обращается к русским войскам универсальным языком музыки», которая сочетается с рассказом о «массовом героизме Красной Армии». Двухчасовое зрелище должно было начаться с исполнения британского национального гимна, а завершиться «Интернационалом». Предполага-

лись также выступление министра и военный марш. Все это планировали снять на пленку и отправить в Советский Союз. Мотивы этого мероприятия очевидны: с одной стороны, убедить русских в искренней поддержке, с другой, опередить коммунистическую партию в работе с массами.

Всего за неделю до спектакля сценарий был передан в министерство информации, где его спешно изучали. Мнения чиновников разошлись: одни пытались внести поправки (например, требовали исполнять «Интернационал» без слов), другие задавались отчаянным вопросом: «До чего же дошел английский народ, если он может это стерпеть?»

Наконец, настал день спектакля. Основной упор был сделан на визуальные эффекты. Орган Альберт-холла маскировал «большая стилизованная панорама Сталинграда». Двое ведущих возвышались на платформах перед сценой. По отзыву «Таймс», постановщик распорядился площадкой, «как художник — холстом». Арену заполнили военные и рабочие, жаждущие восславить Красную Армию, а в качестве ведущих выступили известные актеры Ральф Ричардсон и Сибил Торндайк, облаченные в золотые одеяния и шлемы. Этим героическим персонажам противостоял жестокий враг — нацист, который метался между ними.

Пьеса обращалась к различным эпохам российской истории — среди действующих лиц, к примеру, оказался Александр Невский. Русские народные песни перекликались с песнями британских рабочих.

Несмотря на купюры, чиновникам не удалось полностью заглушить неумеренные восторги автора перед Советским Союзом:

В е д у щ а я: Что за движение возле той сосны?

В е д у щ и й: Это красный снайпер.

В е д у щ а я: Что там за снежные холмы?

В е д у щ и й: Это замаскированные танки.

В е д у щ а я: Что за свист на ветру?

В е д у щ и й: Это казаки атакуют.

В е д у щ а я: Что за белые призраки скользят по холму?

В е д у щ и й: Это русские солдаты на лыжах.

В е д у щ а я: Что за звезда поднимается над степью?

В е д у щ и й: Это Красная Звезда... Красная Звезда над Россией!

В е д у щ а я: Красная Звезда над Россией!

После столь эмоционального

текста официальная речь министра иностранных дел Антони Идена звучала суховаато. Тем не менее, визуальные эффекты сделали свое дело. Британский министр говорит на фоне красного флага, а на постаменте над ним возвышался русский солдат. Так была реализована метафора, лежавшая в основе всего действия: Советский Союз оказался на пьедестале. После двенадцатиминутного выступления Идена звучал «Интернационал», и хотя исполнение было исключительно оркестровым, многие зрители зашли. К тому же, при первых звуках гимна возникала запоминающаяся картина — красноармеец с винтовкой и штыком, неподвижно застывший на фоне красного флага.

Крупная победа лейбористов в 1945 г. ознаменовала разочарование британцев в рыночной экономике и надежду на более справедливое и гармоничное общество, тогда как появление нового образа Советского Союза на английской сцене, возможно, повлияло на изменение политического климата.

Завершая книгу «Театр Великобритании и красная опасность. Образы коммунизма в 1917—1945 гг.», Стив Николсон пишет: «Во всех войнах, в особенности холодных, огромную роль играют средства массовой информации. Трагическая наивность многих носителей левых взглядов, не желавших слышать об ужасах сталинизма, отчасти лежит на совести тех изданий, которые, без конца критикуя все советское, научили людей видеть пропаганду повсюду... Немалую роль в эволюции взглядов на Советский Союз и коммунизм сыграли и театр».²⁶

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Nicholson Steve*. *British Theatre and the Red Peril. The Portrayal of Communism 1917–1945* (Exeter: University of Exeter Press, 1999).

² «Большевик» (The Bolshevik) — неопубликованная пьеса А. Эдуарда Брука (A. Edward Brooke), лицензия на постановку которой была получена в 1919 г. Цитируется по рукописи из собрания разрешенных к постановке пьес, принадлежавшего лорду-камергеру (the Lord Chamberlain's Collection of Licensed Plays).

³ Пьеса «Красные ночи Чека» (Red Nights of the Tcheka) с подзаголовком «мелодрама о русской революции» была переведена с французского Теренсом Греем (Terence Gray) для Фестивального театра в Кембридже (авторы оригинальной пьесы Де Лорд и Бош (de Lorde and Bauché)). Премьера состоялась там же в мае 1927 г. Цитируется по рукописи из собрания разрешенных к постановке пьес, принадлежавшего лорду-камергеру.

⁴ Все цитаты взяты из неопубликованного текста пьесы «Русский монах» (The Russian Monk by Teo DeGray), который находится в собрании запрещенных к постановке пьес, принадлежавшем лорду-камергеру (the Lord Chamberlain's Collection of Unlicensed Plays).

⁵ Из переписки лорда-камергера по поводу пьесы «Русский монах» (the Lord Chamberlain's Correspondence Files: *The Russian Monk*).

⁶ The Times, 1 July 1929. P. 15.

⁷ *Griffith Hubert*. *Seeing Soviet Russia* (London: John Lane, 1932). P. 5.

⁸ The festival theatre review 4, 18 April 1931. P. 9.

⁹ Здесь и далее цитируется переписка лорда-камергера по поводу пьесы «Рычи, Китаи!» (the Lord Chamberlain's Correspondence Files: *Roar, China*).

¹⁰ The Times, 15 February 1919. P. 8.

¹¹ *Horace Wykeham Can Newte*, *The Red Fury: Britain under Bolshevism* (London: Holden and Hardingham, 1919). *Edgar Alfred Jepson, A Prince in Petrograd* (London: Odhams, 1921). *Martin Hussingtree, Konyetz* (London: Hodder and Stoughton, 1924).

¹² Пьеса «Все не так» (It's All Wrong) с подзаголовком «Музыкальная жалоба», написанная Элси Дженнс (Elsie Janis), выдержала 112 представлений в лондонском Театре Королевы с декабря 1920 г. по март 1921 г. Цитируется по неопубликованной рукописи из собрания разрешенных к постановке пьес, принадлежавшего лорду-камергеру.

¹³ Stage, 16 December 1920. P. 16.

¹⁴ Премьера «Большевистской угрозы» Р. Грэхема (The Bolshevik Peril by R. Grahame) состоялась в Тредегаре в марте 1919 г. Цитируется по неопубликованной рукописи из собрания разрешенных к постановке пьес, принадлежавшего лорду-камергеру.

¹⁵ Из отчета о «Большевистской угрозе», приложенного к рукописи.

¹⁶ Рецензия Фрэнка Суиннертона на спектакль «Право на стачку» (Frank Swinerton's review of The Right to Strike) *Nation*, 23 October 1920. P. 130.

¹⁷ *Nation*, 23 October 1920. P. 130.

¹⁸ *Monkhouse Allan*, *First Blood* (London: Benn, 1924).

¹⁹ Премьера «Желтых Песков» Идена и Адельиды Филпоттс (Yellow Sands by Eden and Adelaide Phillpotts) состоялась 3 ноября 1926 г. Последний спектакль прошел 25 февраля 1928 г. Впоследствии пьеса была экранизирована.

²⁰ Пьеса цитируется по изданию: *Eden and Adelaide Phillpotts*, *Yellow Sands* (London: Duckworth, 1926).

²¹ *Sunday Times*, 7 November 1926. P. 6.

²² Home Intelligence Report from March 1942. Цит. по: *Ian McLaine*, *Ministry of Morale: Home Front Morale and the Ministry of Information in World War II* (London: G. Allen and Unwin, 1979). PP. 149—150.

²³ *Maisky Ivan*. *Memoirs of a Soviet Ambassador* (London: Hutchinson, 1967). PP. 259–260.

²⁴ *Our Time*, I, no. 11, February 1942. PP. 23—24.

²⁵ *Four Soviet War Plays* (London: Hutchinson, 1944).

²⁶ *Nicholson Steve*. *British Theatre and the Red Peril. The Portrayal of Communism 1917–1945*. P. 137.

ИСТОРИЯ
АНГЛИИ

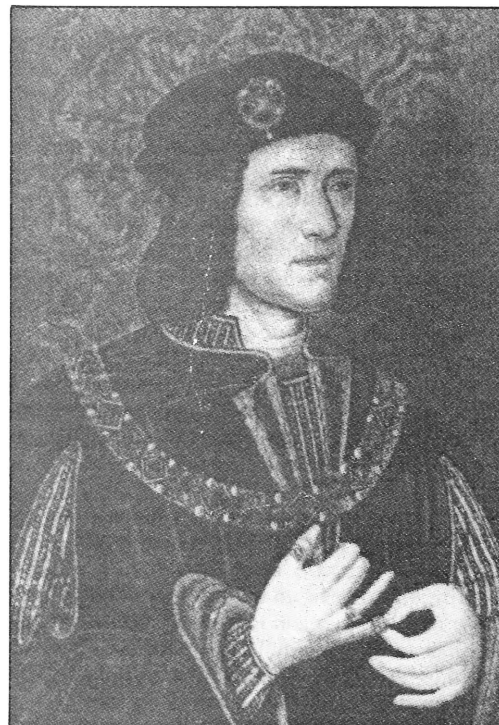
Ричард III

Татьяна БЕРГ

Вероятно, во всем виноват Шекспир. Если бы не он, кого бы сейчас волновали характер и даже внешний облик средневекового монарха, пробывшего на троне немногим более двух лет. В конце концов, в те времена короли, как правило, тем и занимались, что свергали своих предшественников и рубили головы направо и налево. Но, благодаря Шекспиру, имя Ричарда III не только стало почти нарицательным, оно вызывает эмоции, несколько странные, когда речь идет о человеке, покинувшем наш мир более пятисот лет тому назад. Причем не только у историков-медиевистов, которым такой интерес проявлять положено по долгу службы, но и у простых людей, — так сказать, по зову сердца. Как пишет А.Поллард в книге «Ричард III и принцы в Тауэре»: «Мнения о Ричарде расходятся кардинально. Для одних он — кровавый тиран и омерзительный детоубийца, по заслугам свергнутый с трона. Для других он был и остается героем, благородным принцем и просвещенным политиком, трагически лишившимся жизни. В XX веке сочувствие к нему достигло таких масштабов, что даже было создано общество (существующее до сих пор), поставившее своей задачей его реабилитацию. И для сторонников, и для противников Ричарда их убеждения — это вопрос веры. Обычно предполагается, что историки подходят к своему предмету объективно и не предвзято. Поэтому их отношение к Ричарду, мягко выражаясь, необычно».¹ Любопытно, что исследователи даже не пытаются скрыть свой изначально предвзятый подход. В предисловии к книге «Ричард III: черная легенда Англии» ее автор Десмонд Сьюард пишет: «Это — крайне субъективная интерпретация личности Ричарда III. Книга о нем и не может быть иной. Невозможно объективно относиться к человеку, который совершил самые чудовищные политические убийства в истории Англии. Я был очарован Ричардом с 11 лет. Долгое время я страстно верил в его невиновность (которую столь убедительно пытается доказать Джозефина Тэй в очаровательном романе «Дочь времени»). Но с возрастом я задумался над тем, как Томас Мор — человек столь высоких прин-

ципов — мог так безжалостно обойтись с репутацией Ричарда, как он это делает в написанной им истории жизни этого монарха. Мор просто не мог сознательно лгать! В конце концов, пытаюсь сохранить веру в невиновность Ричарда, я в отчаянии выработал компромисс: дескать, что-то «пошло не так, приспешники неправильно его поняли и в момент кризиса убили маленьких принцев». Но затем я прочитал различные источники, свидетельства людей, которые жили в Лондоне в годы правления Ричарда. И, против собственной воли, невольно я уверился в виновности Ричарда. Но, по мере того как это убеждение крепло, росло и подозрение, что захват трона и убийство принцев были частью плана, тщательно разработанного заранее». И, завершая свое предисловие, Сьюард трогательно просит прощения за то, что оскорбит «чувства людей, которые убеждены — и никогда от этого убеждения не откажутся, — что Ричард — жертва клеветы. Когда-то я сам разделял их убежденность и знаю, насколько она искренна».²

Мы еще вернемся к вопросу о предвзятости историков, а пока только обратим внимание на слово «подозрение», неосмотрительно вырвавшееся у Сьюарда. Ибо, ввиду отсутствия каких бы то ни было реальных улик, все обвинения против Ричарда III — не более как подозрения. Поэтому герой упомянутого выше романа Джозефины Тэй, инспектор полиции, занявшийся расследованием дела Ричарда, возмущенно говорит, что не только никакой суд не вынес бы ему обвинительного приговора, но никакой офицер полиции даже не решился бы представить дело в прокуратуру. В скобках заметим, что суд над Ричардом все-таки состоялся — в 1985 году, по случаю 500-летия со дня гибели короля. Идея провести этот процесс принадлежала одной из британских телекомпаний, и проведен он был по всем правилам — с судьями, адвокатами, прокурором, свидетелями (разного рода экспертами) и присяжными. Из всех преступлений, совер-



Ричард III. Неизвестный художник.

шенных Ричардом или ему приписываемых, было выбрано самое знаменитое — убийство двух маленьких принцев, сыновей брата Ричарда короля Эдуарда IV. И присяжные единогласно вынесли оправдательный приговор. Но, справедливо предчувствуя, что битва за — и против — Ричарда будет продолжаться, судья заметил: «Решение присяжных о невиновности Ричарда, вероятно, не положит конец спорам, а только их стимулирует. Ричарду не дают спокойно спать в могиле. Споры о нем будут продолжаться до тех пор, пока будет жив интерес к английской истории, и да будет этот интерес жив как можно дольше!»

Но — пора перейти от эмоций к фактам. Ричард III (1452—1485) был последним английским королем из династии Плантагенетов. Годы его жизни практически полностью совпадают с годами войны Алой и Белой Розы — междоусобицами двух ветвей этой династии: домом Ланкастеров и домом Йорков. Гибель Ричарда положила конец войне и возвела на трон

новую династию — Тюдоров. Ричард был четвертым, младшим сыном главы семейства — герцога Йорка, и никаких шансов на престол у него как будто не было. Правда, в 1460-м году в битве погибли его отец и один из братьев (граф Ретленд), и, по йоркской линии, он, получив титул герцога Глостера, стал третьим претендентом на престол. Однако его поведение не дает никаких оснований предполагать, что он хотя бы задумывался о возможности пасть корону. Вплоть до смерти своего брата короля Эдуарда IV он служил ему верой и правдой. В отличие, кстати сказать, от третьего брата — герцога Кларенса, который постоянно интриговал против короля, а в 1470 году даже предал его, вступив в союз с Ланкастерами, когда те подняли мятеж против Эдуарда с целью восстановить на престоле Генриха VI. Впрочем, когда стало очевидно, что мятежники будут разбиты, Кларенс снова переметнулся к брату. И, по свидетельствам современников, добился их примирения именно Ричард — хотя, если у него были хоть какие-то помышления о короне, в его интересах, безусловно, было поощрение розни между братьями. Примирение, правда, оказалось непрочным. Кларенс продолжал строить козни против короля. В 1478-м году он был отдан под суд по обвинению в измене и приговорен к смертной казни. Он был тайно убит в Тауэре: согласно легенде, его утопили в бочке с вином. Шекспир в своих пьесах возлагает на Ричарда вину за убийство Кларенса, равно как и короля Генриха VI и его сына Эдуарда, однако свидетельства современников этих обвинений никак не подтверждают. Принц Эдуард, например, судя по всему, был убит на поле битвы при Тьюксбери, решившей исход мятежа Ланкастеров. Подробности, содержащиеся в летописях, не оставляют сомнений в том, что сообщали их люди, бывшие свидетелями битвы. Вот два примера:

«Эдмунд герцог Сомерсет и сэр Хью Кортни пришли с поля, когда бой завершился; и большинство ратников бежало от принца, когда его сторона поражена потерпела. И на поле лежал убитый принц Эдуард, который ранее взывал о подмоге к своему, герцогу Кларенсу».

«И после победы тех воителей, которые живы были, убили тотчас Эдуард, называемый принцем, был захвачен, когда бежал к городским вратам, и убит тут же, на поле. Также убиты были Томас, называемый лордом Девонширом, Джон Сомерсет, называемый маркизом Дорсетом, лорд Уэнлок и еще очень многие».

Что касается герцога Кларенса, у

современников не было ни малейшего сомнения в том, что причиной его падения был заслуженный гнев короля. Наиболее авторитетная летопись того времени — так называемая «Кроулендская хроника» — так повествует о суде над Кларенсом: «О том, что содеялось в ту пору в парламенте, я не в силах писать без содрогания, ибо довелось нам стать очевидцами прискорбной распри между двумя братьями столь высокого сана. Никто не парек ни слова против герцога, кроме короля, и никто не дерзал ответственность королю, кроме самого герцога».³ Можно, разумеется, предположить, что Ричард не высказывался открыто, но интриговал против Кларенса за кулисами. Однако на этот счет тоже есть любопытное свидетельство современника. В XX веке были обнаружены записки итальянского дипломата Манчини, жившего в Англии в последние годы правления Эдуарда IV и первые месяцы правления Ричарда III. В целом Манчини относится к Ричарду весьма недоброжелательно, поэтому те несчастные случаи, когда он речует Ричарда в выгодном свете, заслуживают доверия. Манчини подробно рассказывает об убийстве Кларенса. При этом выпу он возлагает на жену Эдуарда, королеву Елизавету, а о Ричарде пишет: «Когда Кларенс был казнен смертию, Ричард так скорбел по брату, что даже не мог пасть лично равнодушия, и услышано было, что когда-нибудь он отместит за гибель брата».⁴

Любопытный свет на характер обоих братьев — Кларенса и Ричарда — бросает и история женитьбы Ричарда на Анне Невилл. Анна, младшая дочь графа Уорика, могущественной «создателя королей», была — из чисто политических соображений — в 70-м году выдана замуж за сына Генриха VI принца Эдуарда, погибшего, как уже было рассказано, в битве при Тьюксбери. Старшая дочь Уорика была женой Кларенса, и когда, после гибели Эдуарда, Ричард попросил руки Анны, Кларенс этому решительно воспротивился: он не желал терять половину владений Уорика. Он похитил Анну и, переодев ее служанкой, спрятал в доме одного из своих приближенных. Ричард, однако, сумел Анну отыскать и укрыл в одной из лондонских церквей. Ей пришлось провести там несколько месяцев, пока король Эдуард не вынудил Кларенса снять свои возражения. Знаменитая сцена сватовства Ричарда у Шекспира — чистая фантазия: когда Анну выдали замуж за Эдуарда, ей не было и 16 лет, самому Эдуарду едва исполнилось 17, а год спустя он погиб. По некоторым сведениям, дело вообще не пошло дальше

обручения. Во всяком случае, у Анны не было ни малейших оснований испавидеть Ричарда.

Но вернемся к нашей истории. После победы при Тьюксбери Эдуард IV спокойно и разумно правил страной, но жизнь его оказалась недолгой: он скончался в 1483 году в возрасте 42 лет. К этому времени Ричард успел зарекомендовать себя не только как отважный воин, но и как безупречный подданный своего брата. Он был назначен наместником короля в северной Англии — районе, который ранее был оплотом Ланкастеров. Будучи способным администратором, он завоевал там популярность и превратил север страны в оплот дома Йорков. Об этом сохранилось свидетельство того же недоброжелательного Манчини:

«После смерти Кларенса при дворе появлялся он весьма редко, а предпочитал обитать у себя в северных провинциях, где завоевал приязнь своих подданных, оказывая им милости и щедропривно творя правосудие, и молва о его добрых делах и рачении спешествовала тому, что его почитали. И был он столь искусен в ратном деле, что едва возникла нужда предпринять что-либо тяжкое и сопряженное с опасностью, это поручалось его мудрости и руководительству. И посему обрел Ричард расположение народа».

У Эдуарда, как мы видим, были все основания доверять Ричарду, и в своем завещании он назначил младшего брата лордом-протектором Англии и опекуном 12-летнего наследного принца — в обход королевы и ее родных. Те, естественно, не желали выпускать из рук бразды правления. Более того, судя по всему, между королевой и Ричардом с самого начала существовала неприязнь, и Елизавете отнюдь не улыбалось оказаться в зависимости от его милости или немилости. Поэтому королева и ее родные решили как можно скорее короновать наследного принца и поставить Ричарда перед свершившимся фактом. Елизавета даже не сочла нужным проявить элементарную вежливость — уведомить Ричарда, который в то время находился на севере, в Йорке, о смерти его брата-короля. Он узнал об этом из письма, специально присланного ему из Лондона его другом, лордом Хестингсом.

И тут начинаются события, которые через два года приведут к битве при Босуорте, гибели Ричарда и восхождению на трон его победоносного противника графа Ричмонда, ставшего королем Генрихом VII и, как уже было сказано, основателем новой династии — Тюдоров. Смена династий чрезвычайно важна для нашей истории. Уzurпатор всегда должен как-то оправдать

свое вероломство. Английская история знает немало тому примеров. Генрих VII ощущал необходимость оправдаться, потому что прав на престол у него было меньше, чем у кого-либо из его предшественников-узурпаторов. Для этого он поручил ученому итальянцу Полидору Вергилию написать «Историю Англии», и тот создал 26-томный труд, в котором он, естественно, старался освещать факты в благоприятном для новой династии свете. Этот труд стал основой последующей английской историографии, на него опирались историки Холл и Холиншед, хроники которых послужили источниками для Шекспира. Еще одна книга, оказавшая чрезвычайно сильное влияние на позднейших историков, — это книга сэра Томаса Мора «История Ричарда III». Репутация Мора — великого гуманиста, лорда-каштеля Англии, казненного Генрихом VIII за верность своим убеждениям и впоследствии канонизированного церковью — как бы гарантировала справедливость его суждений. (Как мы помним, именно на Мора ссылается Десмонд Сьюард, объясняя, почему он поверил в виновность Ричарда.) Однако, как заметил еще Уинстон Черчилль в своей истории Англии:

«Книга Мора была, разумеется, основана на информации, которую он получил при новом и уже прочно утвердившемся режиме. Похоже, что он стремился не столько донести до нас факты, сколько написать морально-этическую драму. Ричард у него — воплощение зла, а Генри Тюдор, сподручник королевства, — прямо-таки излучает свет и добро. Иная точка зрения была бы воспринята как измена. Мор не только приписывает Ричарду всевозможные преступления, в том числе и абсолютно невероятные, но и изображает его физическим уродом — горбуном с высохшей рукой. Никто из современников каким-то таинственным образом этих изъянов не заметил, но всем нам они превосходно известны, благодаря Шекспиру».⁵

Даже злейшие враги Ричарда никогда не отрицали, что он был одним из лучших воинов королевства. Он просто не мог бы сражаться, если бы обладал теми физическими изъянами, которые приписали ему Мор. Фальсификация внешности Ричарда в эпоху Тюдоров теперь доказана с помощью рентгенографии. Ученые продемонстрировали, что на известном портрете короля, находящемся в Виндзорском замке, заново перерисована линия правого плеча, так что оно кажется выше левого. Глаза сделаны более узкими, что придало всему облику Ричарда определенную злобность, овал лица пе-

рерисован и заострен, так что король выглядит старше своих лет.

Мы уже отметили, что поведение Ричарда до смерти его брата Эдуарда IV не дает ни малейших оснований подозревать его в узурпаторских намерениях. Но, может быть, они появились после смерти Эдуарда, когда между ним и тронном остались только несовершеннолетние сыновья короля? Никаких доказательств этого опять же нет. Узнав, как мы уже упоминали, не от королевы, а из письма Хестингеа о смерти Эдуарда, Ричард снова повел себя как лояльный подданный. В Йорке он немедленно привел дворян и отцов города к присяге на верность своему племяннику Эдуарду V и отправился в Лондон — организовывать подготовку к его коронации. По дороге в Лондон, правда, он арестовал придворных, посланных королевой за принцами. У нас есть два современных свидетельства того, как это произошло. Манчестер рассказывает: «Герцог Глостер пожаловался герцогу Бэкингему на обиду, нанесенную ему злокозненным семейством королевы. Бэкингем, сам человек древнего рода, был разгневан отступить к Глостеру сочувственно. К тому же, и у него были свои причины питать неприязнь к сородичам королевы: в юности его выгнали из жены сестру королевы, которую он презирал за ее худородное происхождение. И вот, объединив свои силы, оба герцога отписали юному королю и спросили, когда и по какому тракту он намерен въехать в столицу, — дабы они могли присоединиться к нему и сделать его прибытие еще более величественным. Король исполнил их просьбу... и остановился по дороге, ожидая своего дядю. Желая выказать ему уважение, он послал ему навстречу другого своего дядю, по материнской линии, — графа Ривера. Однако же, Ривере и его спутники были схвачены и заточены в один из замков, принадлежавших Глостеру. Затем Глостер и Бэкингем, сопровождаемые большой свитой, последовали навстречу юному королю, приветствовали его как суверена и выразили глубочайшую скорбь по случаю безвременной кончины его родителя. В сей кончине обвинили они королевских вельмож, которые, вместо того чтобы блюсти его честь, поощряли его пороки и тем сгубили. Посему, по словам обоих герцогов, вельмож сих надобно удалить от королевской особы, ибо отрок не сможет управлять великою державою при содействии таких ничтожных людей». А Глостер, к тому же, обвинил их в заговоре с умыслом его убийства и в подготовке засад, о чем донесли ему соумышленники сих вель-

мож. Да и всем ведомо, сказал он, что они желают отстранить его от поста лорда-протектора, дарованного ему усопшим королем».

«Кроулендская хроника» в целом совпадает с версией Манчестера, расходясь с ней лишь в описании подробностей ареста, которым летописец был глубоко возмущен. Тем не менее, он отмечает: «Герцог Глостер, по чьему умыслу было свершено оное бессудное деяние, не пренебрег, однако, ни одним знаком почитания, приличествующим его порфиросному племяннику: он обнажил голову, преклопил колени, и все его обличье было таково, какое подобает иметь верноподданному. Он заверил короля, что единая его забота — это защита самого себя, ибо он точно осведомлен, что среди придворных короля были люди, злоумышлявшие против его чести и самой его жизни».

На следующий день о происшедшем стало известно в Лондоне, и королева Елизавета с дочерью укрылась в Вестминстерском аббатстве. А несколько дней спустя, согласно «Кроулендской хронике», «оба герцога привезли пового короля в Лондон, где он был встречен со всеми почестями, и во дворце епископа собрали всех лордов духовных и светских, а также мэра и олдерменов Лондона, дабы те принесли присягу на верность королю».⁶

Затем, в ходе приготовления к коронации, Эдуарда V с младшим братом перевезли в Тауэр. В этом не было ничего зловещего: по традиции именно из Тауэра, бывшего тогда одним из королевских замков, наследники престола выезжали на коронацию. В течение месяца все было тихо и мирно, но 9 июня в Вестминстере собрался Совет, который несколько часов что-то бурно обсуждал. И на следующий день Ричард отправил в Йорк письмо с просьбой «срочно прислать ему военный отряд против королевы, ее родни и приверженцев, кои умышляли и поныне každодневно умышляют умертвить и полностью изничтожить нас и кузена нашего герцога Бэкингема и древний королевский дом отчества нашего».⁷ Городекой совет Йорка незамедлительно выполнил эту просьбу. В сохранившемся отчете о заседании совета говорится: «В оный день, получив послание от Его Светлости герцога Глостера о том, как королева и ее приверженцы умышляют умертвить Его Светлость и других особ королевской крови, постановлено было, что такие-то (приведено шесть имен) с 200 всадниками, в полном вооружении, отправятся в Лондон на защиту Его Светлости».⁸ Защитники репутации Ричарда придают этому обращению за помощью к Йорку большое значение: если бы

Ричард с самого начала имел узурпаторские намерения, — говорят они, — он сразу бы взял с собой в Лондон большое войско.

Но еще до прибытия помощи из Йорка Ричард без суда и следствия арестовал и казнил лорда-канцлера Хестингса, который всегда был за Ричарда и против королевы, и решительно одобрил арест графа Риверса. «Кроулендская хроника» говорит: «Лорд Хестингс всеми способами стремился угождать обоим герцогам — Глостеру и Бэкингеми — и любил повторять, что ничего не изменилось, исключая то, что управление государством перешло к двум могущественным родственникам короля, и произошло еще без убийства, и не было пролито даже столько крови, сколько теряют, порезав палец».⁹ За что же был казнен Хестингс? Манчини предполагает, что Ричард не мог с уверенностью смотреть в будущее, пока не были устранены друзья Эдуарда IV, которые могли бы встать на защиту прав его сына. Манчини пишет: «Лорд Хестингс пал, уничтоженный не своими недругами, коих всегда страшился, а своим другом, в коем никогда у него не было сомнений. Но кого пощадит безумная жажда власти, ежели она готова разорвать все кровные и дружеские узы? Когда свершилась эта казнь, горожане содрогнулись от ужаса и стали торопливо вооружаться. Чтобы их умиротворить, герцог отправил герольда объявить, что будто бы в Тауэре был раскрыт заговор, и Хестингс, став главой заговорщиков, заплатил головой за свое злоумышление. И поначалу темная толпа поверила в это, хотя на устах многих были слова правды — что герцог учинил подлог, дабы избежать клейма позора за свое тяжкое беззаконие».¹⁰ Вторит Манчини и автор «Кроулендской хроника»: «Друзья юного короля были умерщвлены без суда и справедливости, и отныне все верные подданные короля страшились подобной участи, и по сему оба герцога могли творить всякий произвол, какой им заблагорассудится».¹¹

Вполне вероятно, что эти суждения справедливы. Хестингс всегда враждовал с родными королевы, вряд ли он пошел на сговор с ними. Резоннее предположить, что Ричард в это время начал помышлять об узурпации и понял, что не может рассчитывать на поддержку Хестингса. Сам он в этот момент оказался в весьма затруднительном положении. Арестом графа Риверса — брата королевы — и его приближенных он вызвал ненависть сторонников королевы, которые и до того относились к нему недоброжелательно. Но своей позиции он этим арес-

том отнюдь не укрепил. Став королем, юный Эдуард мог сразу выполнить просьбу матери, освободить ее родных и вернуть их ко двору. А в этом случае ничего хорошего Ричарду ждать не приходилось. Коварный макиавеллист, каким его изображают Мор и Шекспир, такой ошибки никогда не совершил бы. Теперь даже собственные недальновидные действия вынуждали его думать об узурпации. Однако не исключено, что к этому моменту Ричард пришел к выводу — или убедил себя — в том, что его собственное вступление на трон будет не захватом власти, а вполне законным актом. Потому что как раз в это время епископ Стиллингтон рассказал ему, что сыновья Эдуарда IV не имеют права на престол, поскольку еще до женитьбы на Елизавете Эдуард якобы заключил «предварительный договор о браке» с некоей Элиной Батлер. По каноническому праву, дети, рожденные в более позднем браке, считались незаконнорожденными. То, что Эдуард велчался с Елизаветой тайно, придавало этой истории еще большее правдоподобие.

И тем не менее, здесь не все чисто. Во-первых, подобные вопросы в те времена решал епископский суд. Почему Ричард не представил ему все имевшиеся в его распоряжении данные? Во-вторых, клеймо незаконнорожденного могло быть уничтожено коронацией. Или, как это произошло веком позже в случае Елизаветы I, парламент мог законодательным актом признать Эдуарда V законным наследником. Так что Ричарду вовсе не обязательно было лишать его права на престол. И, что, может быть, важнее всего, история эта всплыла на поверхность в столь удобный для узурпации власти момент, что она немедленно вызвала подозрения.

Тут следует напомнить, что Ричард III был отнюдь не первым узурпатором в английской истории. Однако, как отмечает Розамунд Хорроке в своей книге о Ричарде:

«Эта узурпация существенно отличалась от предыдущих. Ричард отнял престол у 12-летнего мальчика, опекуном которого он стал по собственному настоянию. Эдуарда V нельзя было обвинить в деспотизме, как Ричарда II, или в неспособности править, как Генриха VI. Все остальные захваты власти — в том числе и свержение самого Ричарда III будущим королем Генрихом VII — были крайним средством, реакцией на происшедшее раньше, способом избавления от тирании подлинной или выдуманной. А Ричард совершил превентивную узурпацию — он сверг короля, который не только не совершил ничего дурного, но и вообще

еще ничего не совершил».¹²

Видимо, это обвинение снять с Ричарда почти невозможно. Но была ли узурпация запланированной? В этом серьезные историки до сих пор сомневаются. А Поллард пишет: «Когда мы оглядываемся назад, действия Ричарда кажутся более последовательными и продуманными, чем, возможно, они были на самом деле. Мы любим придумывать заговоры и конспирации, в то время, как зачастую имело место чистое головоуныение. Осуществил ли Ричард блестяще продуманный и мастерски осуществленный государственный переворот? Или же все произошло в результате путаницы, смятения, страха? Вполне возможно, что у него был совсем другой план захвата трона, но он вынужден был его изменить. Например, непонятно, зачем он вызвал отряд из Йорка, когда, как выяснилось, он был ему совершенно не нужен. Может быть, сначала Ричард собирался устроить парламентские “выборы” и отказался от этой идеи, когда понял, что Хестингс и другие догадались о его намерениях?»¹³

Все это, разумеется, догадки. Но есть и факты. Во-первых, Ричард с самого начала захватил инициативу и ни разу ее не упустил. Он застал всех своих жертв — и Риверса, и Хестингса с их друзьями — врасплох. Во-вторых, он действовал с беспрецедентной жестокостью. Он казнил людей без малейшей видимости соблюдения юридических норм. Людей, которые не были виновны в измене монарху, которые не подняли оружия. В-третьих, у него почти не было оппозиции: он ликвидировал ее своими превентивными действиями. И, наконец, он лишил престола 12-летнего мальчика. Чем же он руководствовался? Вероятно, сильнее всего была жажда власти. Но могли у него быть и другие мотивы. Он мог бояться за свое будущее, если бы Эдуард V лишил его своей милости. Он мог полагать, что только сам в состоянии править страной, что он просто не имеет права доверить престол ребенку. И надо заметить, что даже если современники были возмущены его действиями, из этого отнюдь не следовало, что они были против его восхождения на трон. Джереми Поттер пишет: «Они, вероятно, не особенно задумывались над юридическими тонкостями, но опыт прошлого показывал, что опасно иметь на престоле малолетнего короля, от имени которого правит его родня, а протекторы несовершеннолетних монархов в ту эпоху обычно очень быстро отправлялись на тот свет. На протяжении предыдущих полутора столетий Англия уже имела трех коро-

лей-мальчиков, и это всегда приводило к междоусобным войнам. Поэтому восхождение Ричарда на престол не вызвало протестов. На его коронацию прибыло больше дворян, чем на коронацию какого-либо другого средневекового монарха. По всей видимости, англичане предпочитали иметь на троне опытного государственного деятеля, уже завоевавшего превосходную репутацию, нежели ребенка, который неизбежно стал бы марионеткой в руках своей матери». ¹⁴ Кстати, такие настроения нашли отражение и у Шекспира, в сцене, где один горожанин говорит: «Беда стране, где королем ребенок». Хотя, конечно, на это можно возразить, что прибытие на коронацию множества лордов — светских и духовных лиц — было вызвано просто-напросто страхом, который им внушили действия Ричарда. А события развивались с такой скоростью, что на организацию сопротивления не было времени.

Однако вскоре же, осенью 1483 года, противники Ричарда организовали заговор с целью посадить на престол графа Ричмонда из рода Ланкастеров, жившего в изгнании в Бретани. Ричмонд со своим войском даже подплыл к английскому побережью, но не решился высадиться и вернулся в Бретань. Присоединиться к Ричмонду решил и герцог Бэкингем, в прошлом его ближайший соратник, — по не совсем ясным соображениям. То ли он рассчитывал на победу Ричмонда и хотел завоевать его расположение, то ли, как полагают некоторые историки, начал расчищать путь к захвату власти. В любом случае, измена не помогла: он был схвачен и обезглавлен.

Самое интересное — первоначально заговорщики собирались вернуть престол Эдуарду V. Осенью они сделали ставку на Ричмонда, поскольку были уверены в том, что законного наследника престола нет в живых. Подтверждается это и согласием королевы Елизаветы выдать свою дочь за Ричмонда (что позднее и произошло). Слухи о смерти Эдуарда V и его младшего брата пошли уже летом. Манчини, уехавший из Лодона в середине июля, успел написать: «Государь и его брат переселены были во внутренние покои Тауэра, и изо дня в день все реже доводилось видеть их за решетками и окнами, покамест они и вовсе не исчезли из виду. Доктор Арджентин рассказывал, что юный король, точно жертва, готовая к закланию, искал искупления грехов каждодневной исповедью и покаянием, ибо он был уверен, что смертный час его близок... Много раз при мне случалось, что люди обливались слезами при одном лишь упоминании о том, что короля никто не видит

более, и уже ходили слухи, что он убит». ¹⁵

Ни одно из подлинных или приписываемых Ричарду преступлений не вызывало такого интереса потомков, как убийство маленьких принцев. И это совершенно понятно. В средние века о правах человека никто не слышал, но женщин и детей тогда не убивали. В Войне Алой и Белой Розы победители-йоркисты не только пощадил обеих дочерей предавшего их графа Уорика, но даже оставили в живых жену Генриха VI — воинственную королеву Маргариту. Но виновен ли Ричард в детоубийстве? На упоминавшемся выше телевизионном процессе присяжные согласились с доводами адвокатов, что убит принцев герцог Бэкингем, сам задумавший захватить престол. Эта версия не так уж несостоятельна: у Бэкингема наследственных прав на трон было во всяком случае не меньше, чем у Ричмонда. Как подсчитали историки, в 1485 году в Англии, по крайней мере, 29 особ королевской крови обладали большими правами на престол, чем Ричмонд. Тем не менее, он стал королем — Генрихом VII. Эта версия, кстати, куда убедительнее других объясняет, почему Бэкингем мог решить примкнуть к лагерю сторонников Ричмонда. Если бы Ричард узнал о его преступлении, Бэкингему пришлось бы спасаться бегством по стране слухах, он никак не попытался их опровергнуть. Но если принцев убил Бэкингем — причем по собственной инициативе, — то молчание Ричарда вполне объяснимо. Принцы находились под его опекой, значит он должен был чувствовать свою ответственность за их гибель. А кроме того, в такой ситуации, как бы он ни отрицал свою вину, ему все равно не поверили бы: все знали о его дружбе с Бэкингемом.

Бэкингем — не единственный найденный защитниками Ричарда кандидат на роль убийцы принцев. Это убийство приписывали герцогу Нор-

фолку, матери Генриха VII и даже любовнице Эдуарда IV Джейн Шор. Но даже Бэкингему нелегко было бы проникнуть в Тауэр и убить принцев без ведома Ричарда, а для всех остальных это было совершенно невозможно. Единственный серьезный кандидат (помимо Бэкингема) — это сам Генрих VII. Если бы к моменту его прихода к власти принцы были живы, ему



Ричард III. Акт IV. Сцена 3.
Погребение принцев. *Вильям Скелтон. 1795 г.*

пришлось бы либо добровольно отдать корону Эдуарду V, либо убить его. Так что мотив для преступления — наличие. Есть и любопытные улики. Вступив на престол и перечисляя «противоестественные и гнусные предательства и убийства, совершенные узурпатором герцогом Глостером и вопиющие к Богу и людям», он лишь абстрактно упомянул о «протитии крови младенцев». Но он не назвал этих младенцев по имени и не провел никакого расследования, правда, приказал тщательно обыскать весь Тауэр. Понятно, что в тот момент новому монарху больше всего нужны были трупы принцев и их торжественные похороны, чтобы доказать народу, что он отомстил тирану за это чудовищное злодеяние. Однако никаких трупов он не предъявил. Кроме того, Томас Мор подробно рассказывает о том, что Ричард III приказал своему приближенному Джеймсу Тиррелу убить принцев. Тиррел послал в Тауэр

двух своих слуг — Дейтона и Форреста, и они задушили мальчиков. Но ведь Мор написал свою книгу через 35 лет после всех этих событий. Что произошло за эти годы с тремя исполнителями приказа Ричарда? Как ни странно — решительно ничего. Вступив на трон, Генрих VII даровал Тиррелу (как и многим другим дворянам, честно служившим Ричарду) прощение. Но спустя ровно месяц король зачем-то даровал Тиррелу второе прощение. За что? Затем король назвал Тиррела своим верным слугой и стал поручать ему ответственные дипломатические миссии. Однако много лет спустя, в 1502 году, Генрих неожиданно арестовал и казнил Тиррела, обвинив его в заговоре против монарха. Уже после казни было объявлено, что на следствии Тиррел якобы сознался в убийстве принцев, однако признание это никогда не было обнародовано. Еще больше удивляет то, что, по словам Мора, один из убийц — Дейтон — во время его работы над книгой был жив. Но если Мор знал о преступлении Дейтона, значит, об этом было известно уже, по крайней мере, 15 лет — со времени казни Тиррела. Почему же Дейтон не был арестован и предан суду за убийство?

Загадочной представляется и роль коменданта Тауэра сэра Роберта Брекенбери. По версии Мора, он категорически отказался выполнить приказ Ричарда убить принцев. Он заявил, что скорее умрет, чем совершит столь гнусное преступление. Почему же этот честнейший человек, обнаружив, что принцы бесследно исчезли, не поднимает шума? Не обвиняет короля? А сам Ричард III продолжает доверять человеку, знающему его страшную тайну, и оставляет за ним должность коменданта Тауэра!

Вся эта странная история имеет еще более странный постскриптум. В XVII веке во время ремонта были обнаружены два детских скелета. Их перезахоронили в Вестминстерском аббатстве как предполагаемые останки принцев. Если это действительно были они, то вся тюдоровская версия их гибели становится сомнительной. Ведь если трупы принцев находились в Тауэре ко времени прихода к власти Генриха VII, почему их не нашли, обыскивая замок по его приказу?

Судьба маленьких принцев остается тайной и по сей день, и, по всей вероятности, тайна эта никогда уже не будет раскрыта. Защитники Ричарда упорно напоминают, что против него не существует никаких прямых улик. Его обвинители с равным упорством доказывают, что вся логика развития событий свидетельствует о том, что принцев убили по его приказу, ибо,

даже объявленные незаконнорожденными, они были бы постоянной угрозой его царствованию. И большинство современных историков поддерживает именно эту точку зрения. Тем не менее, может быть, стоит еще раз напомнить, что если для Ричарда они были потенциальной угрозой, для Генриха живые принцы были непреодолимым препятствием на пути к престолу.

В заключение нельзя не сказать несколько слов о коротком царствовании Ричарда. Даже не расположенные к Ричарду III историки признают, что при нем было принято несколько чрезвычайно разумных и гуманных законов. Вступив на престол, он созвал всех судей и приказал им «отправить правосудие беспристрастно по отношению ко всем подданным — как богатым, так и бедным». Две недели спустя, когда дворяне, прибывшие в Лондон на коронацию, собирались развехаться по своим поместьям, он призвал их «следить, чтобы в их местных соблюдениях закон и порядок и чтобы с подданных не взымали лишних поборов». И он не ограничивался призывами. Он провел закон о юридической помощи беднякам, по которому они могли судиться с богачами, не рискуя пойти по миру (этот закон остается в силе и в наши дни). Он отменил подати, которые раньше взымали с населения под видом «добровольных пожертвований», чем доводили многих англичан до полного разорения. Он упростила процедуру освобождения арестованных под залог и ввел закон, позволявший людям, на которых злонамеренно возводили необоснованные обвинения, избегать тюрьмы. Он снизил таможенные пошлины и полностью отменил пошлину на книги. (Нет ее в Англии и по сей день.) Он всячески содействовал просвещению: основал 10 новых колледжей и оказывал щедрую помощь Кембриджскому университету. В середине XIX века верховный судья Великобритании лорд Кембелл писал: «Мы без всяких оговорок заявляем, что парламент при Ричарде III был наиболее достохвальным собранием со времен Генриха III — то есть, за последние 250 лет: он заширил свободу подданных и боролся со злоупотреблениями в отравлении правосудия».¹⁷

И достигнута это было всего за 26 месяцев. К лету 1485 года граф Ричмонд предпринял вторую — и на сей раз успешную — попытку свергнуть Ричарда. 22 августа он разбил силы короля в битве на Босуортеком поле. К тому времени Ричард, видимо, сильно изменился. Осталась в прошлом та короткая и трагическая вспышка энергии, которая привела его на престол.

Судя по всему, он потерял уверенность в своих силах. Быть может, Ричард воспринял как божественное возмездие смерть своего 10-летнего сына в конце 1483 года? Во всяком случае, «Кроулендская хроника» со слов соратников короля так рассказывает о его состоянии накануне битвы: «В ту ночь король видел страшное видение, будто к нему слетелось множество демонов, и к утру лицо его, и без того всегда изнуренное, было бледнее обыкновенного, и он походил на мертвеца».¹⁸

Но и эта последняя битва еще раз свидетельствует о сложном характере Ричарда. Ибо он вполне мог ее выиграть, если бы не измена лорда Стенли, в решающий момент перешедшего на сторону Ричмонда. Лорд Стенли был вторым мужем матери Ричмонда. Более того, он был активным участником заговора 1483 года. И тем не менее, Ричард не только даровал ему прощение, но в битве при Босуорте доверил ему свою судьбу. Как сочетаются такое великодушие и такая невероятная политическая наивность с обликом вероломного злодея, которого называли английским Макнавеллом?

Обвинение в вероломстве, впервые появившееся у официального историографа Генриха VII Полидора Вергилия, — вообще самое слабое из всех, выдвигаемых против Ричарда. Трудно не согласиться с современными историками, которые указывают, что упрек в лицемерии — очень опасный аргумент: «Обвиняющий оказывается в порочном круге: он заведомо почти никому не верит. Этот прием, который очень в ходу у нынешних историков, возможно, отражает отношение современных средств массовой информации к сегодняшним политическим деятелям. В деле же Ричарда этот аргумент крайне удобен, потому что позволяет историку закрыть глаза на то "хорошее", что сделал этот король. Более благообразному и реалистично было бы подчеркнуть, что сейчас, пятьсот лет спустя, тот или иной человек или событие представляются нам неоднозначным, обладающим разными, часто противоречивыми свойствами. Однако большинство историков, пишущих о Ричарде, кажется, предпочитают недвусмысленно осудить его, что неизменно вызывает противоположную, столь же недвусмысленную положительную его оценку».¹⁹

Насколько неоднозначно относились к Ричарду даже в его дни, доказывает реакция на его гибель жителей северной Англии, где он более 10 лет был наместником короля Эдуарда IV. В городских архивах Йорка сохранилась записка: «От разных лиц было нами получено известие, что добрый

король Ричард, милосердно нами правивший, вследствие измены лордов, обратившихся против него, был убит, к величайшему прискорбию нашего города».²⁰

Но представим себе, что при Боуэрте Ричарду удалось бы одержать победу. Каким оказался бы суд истории в этом случае? Историк Розмари Хоррокс пишет: «Для средневекового правителя и его подданных было аксиомой, что цель оправдывает средства. Много прощалось королю, которому удавалось установить в стране стабильность, закон и порядок. Ричард доказал, что мог хорошо управлять одним районом королевства. Нет никаких оснований полагать, что он не смог бы добиться такого же успеха и на общенациональном уровне. В этом отношении все прецеденты — на его стороне. Если взглянуть на судьбы предыдущих узурпаторов, то мы увидим, что, после того как им удавалось преодолеть первоначальную недоброжелательность, память об обстоятельствах, при которых они приходили к власти, угасала, и они умирали своей смертью, всеми оплакиваемые. То же самое после Ричарда III произошло и с Генрихом VII. Ричард III был единственным средневековым английским узурпатором-неудачником».²¹

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Pollard A.J. Richard III and the Princes in the Tower. BCA, 1991. P. 1.

² Seward D. Richard III: England's Black Legend. BCA, London, 1983. PP. 13—14.

³ Ingulph's Chronicle of the Abbey of Croyland. London, 1893. PP. 479—480 (далее — Croyland).

⁴ D. Mancini, Usurpation of Richard III, C.A.J. Armstrong (ed.), Oxford, 1969. PP. 75—79.

⁵ Churchill W. A History of English-Speaking Peoples, Cassell, 1998. PP. 210—211.

⁶ Croyland. Op.cit. PP. 486—487.

⁷ Ibid. P. 487.

⁸ Raine Angelo (ed.), York Civil Records. Yorkshire Archeological Society, 1939. Vol. 1. PP. 73—74.

⁹ Croyland. P. 488.

¹⁰ Mancini. Op.cit. PP.89—91.

¹¹ Croyland. P. 488.

¹² Horrox R. Richard III: A Study in Service. Cambridge University Press, 1980. PP. 327—328.

¹³ Pollard A.J. Op.cit. P. 101

¹⁴ Potter J. The Good King Richard? Constable, London, 1983. PP. 26, 34.

¹⁵ Mancini. Op.cit., P. 93.

¹⁶ Potter J. Op.cit. P. 51—52.

¹⁷ Lives of the Lord Chancellors of England, London, 1845. Цит. по Potter J. Op.cit. P. 53

¹⁸ Croyland. Op. cit. P.503

¹⁹ Hammond P.W. & Sutton A.F. King Richard III, London, 1985. P. 16

²⁰ Raine Angelo. Op. cit. Vol. 1. P.338

²¹ Horrox R. Op. cit. P. 383.

НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Вильям ШЕКСПИР

СОНЕТЫ

XIX.

Ты притупи, о Время, в свой черед,
Тигриный коготь, хищный клюв орла,
Всех чад земли пускай твой зев пожрет,
И Феникс догорит в свой час дотла.

За родом род сметая племена,
Тепло и холод сменяя, тьму и свет,
Твори, что хочешь, Время-Старина,
Но помни мой единственный запрет:

Своим, о Быстротечное, стилем
Не борозди моей любви чело,
Чтоб красотой безгрешной, как в былом,
Оно пленять и в будущем могло.

Нет, все равно: сотри ее черты! —
В моих стихах над ней не властно ты.

XXIX.

Когда отвержен миром и судьбой,
Вотще к немым взываю небесам
И, силясь их разжалобить мольбой,
Клянусь свой жребий, волю дав слезам,

В сей миг, себя презрением казня,
Завидую — желаю подобать
Тому, кто признан более меня,
Кому успех и дружество под стать.

Но вспомню о тебе — и тотчас снова
Душа ликует, как у райских врат,
И славить небо гимнами готова,
Рассветной песне жаворонка в лад.

Чужому счастью, даже королей,
Завидовать мне грех в любви твоей.

LXXI.

Когда умру, напрасно слез не лей.
И знай: тягучий мрачный звон вдали
Разносит весть, что мне теперь милей,
Чем смрадный мир, могильный смрад земли.

Люблю тебя. Но почерк мой и слог
Не вспоминай, читая этот стих.
Не место мне, раз я с червями лег,
Среди видений сладостных твоих.

О не скорби, прочтя его опять,
Когда истлеет в глине прах земной,
И не пытайся имя повторять.
Твоя любовь да сгинет вслед за мной.

Чтоб над тобой не посмеялся свет
Из-за меня, кого на свете нет.

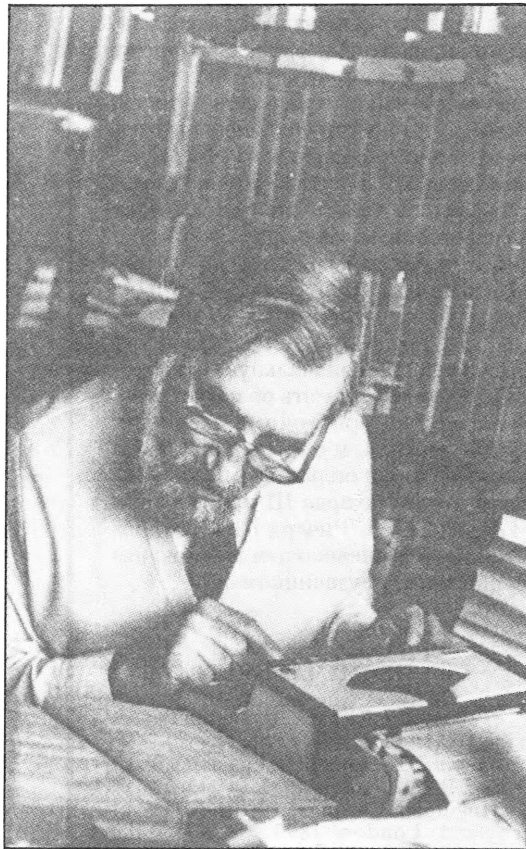
Перевод Константина Азадовского

Вадим Вацуро и его последняя книга

Александр ДОЛИНИН

Истинно великий петербургский филолог Вадим Эразмович Вацуро умер 31 января 2000 года на шестьдесят пятом году жизни. Посвященный его памяти раздел журнала «Новое литературное обозрение» (№ 42. 2000. С. 49—328), был озаглавлен «Последний пушкинист», что вызвало вполне понятную, хотя и напрасную обиду у некоторых ныне здравствующих исследователей Пушкина. Действительно, классические пушкиноведческие работы Вадима Эразмовича (далее *В.Э.*) — от статей и заметок 1960-х годов до подготовленных к печати первых двух томов нового академического собрания сочинений Пушкина (собрания, судьба которого без *В.Э.* представляется крайне печальной) — достойно завершали столетнюю научную традицию, для возрождения и продолжения которой у нас пока еще нет ни сил, ни талантов, ни знаний. Другое дело, что *В.Э.* был не только и не столько пушкинистом, сколько историком и крупнейшим знатоком всей русской словесности конца XVIII — середины XIX веков, и его научные интересы отнюдь не ограничивались Пушкиным и писателями его поры. Среди своих самых любимых работ он всегда числил исследования поэзии Лермонтова и говорил, что именно о Лермонтове он хотел бы написать свою главную книгу; с другой стороны, *В.Э.* много занимался Карамзиным и его современниками. Научное сознание *В.Э.* осмысляло классическую русскую литературу как единый развивающийся текст, в котором значимы все подробности, и потому предметом его изучения часто становились и писатели второстепенные, заслуженно или незаслуженно обойденные славой, без которых общая картина эпохи не может быть воссоздана и правильно понята. В трудном и неблагодарном искусстве историко-литературного комментария *В.Э.* не было равных, и каждая его заметка на точных весах науки весит в сто крат больше премногих томов тех чиновных литературоведов-лауретов, которые попортили непокорному кандидату наук Вацуро столько крови.

Поскольку круг чтения писателей русского «золотого века» включал в себя всю современную и предшествующую западноевропейскую литературу, *В.Э.* со студенческих лет занимался ее изучением, хотя, со смирennemудрием, присущим его самооценкам, считал себя лишь подмастерьем в области сравнительного литературоведения, скромным последователем академика М.П.Алексеева, чьи труды он высоко ценил. На самом деле, познаниям *В.Э.* в английской, французской и немецкой литературах позавидовал бы любой специалист, а такие его компаративные работы, как, например, статья «Французская элегия XVIII—XIX веков и русская лирика пушкинской поры», нельзя не признать образцовыми. Больше всего *В.Э.* интересовала, пожалуй, английская литература и особенно так называемый английский «готический роман», который впервые привлек его внимание еще в шестидесятилетние годы в связи с работой над статьей о «готической» повести Карамзина «Остров Борнгольм» (опубл. в: XVIII век. Сб. 8. Л., 1969). На протяжении тридцати с лишним лет *В.Э.* — параллельно со своими основными занятиями — изучал «романы тайн» Хораса Уолпола, Анны Радклиф, Клары Рив, Чарльза Мэтьюрина, «монаха» Льюиса и десятков других авторов и писал капитальную работу о восприятии этого некогда популярного предромантического жанра русской литературой. Как всегда, он извлекал из тьмы забвения драгоценные литературные факты, восстанавливая историю переводов, изданий, подражаний, читательских откликов, но блистательная фактография была для него не самоцелью, а лишь необходимым фундаментом, на котором он строил свою концепцию литературного «анаболизма». По сути дела, *В.Э.* описывал не рецепцию «готического



В.Э.Вацуро. 1995 г. Фото Т.Ф.Селезневой.

романа», а то, что можно навять большой судьбой малого жанра — жанра в исторической перспективе недолговечного, локального и безнадежно устаревшего, а в перспективе литературной — исключительно живучего, вездесущего и продуктивного. Главная цель его труда заключалась в том, чтобы показать, насколько важную роль для развития русской литературы сыграли мотивы, фабульные схемы, характеры, разработанные английскими «готическими» писателями, — как они усваивались, трансформировались, переосмыслились и обновлялись при миграции в другие контексты.

Над своей книгой о готическом романе *В.Э.* работал до конца своих дней, но, к великому сожалению, закончить ее не успел. Сейчас его жена Т.Ф.Селезнева готовит к печати черновую редакцию монографии,

которая, несмотря на некоторые лакуны, все-таки даст достаточно ясное представление о недовольном замысле ученого. Отдельные главы книги были опубликованы еще при жизни В.Э. в виде статей; несколько фрагментов помещены в мемориальном номере «Нового литературного обозрения». Фрагмент о В.А. Жуковском, любезно предоставленный «Всемирному слову» Т.Ф. Селезневой, публикуется впервые, с небольшими редакторскими купюрами. По плану автора, он должен был открывать главу о готических мотивах в творчестве Жуковского, которой предшествовали главы, посвященные русской рецепции английского и немецкого готического романа в конце XVIII века.

Смею предположить, что, подводя итоги, В.Э. мог вспоминать слова своего самого любимого русского поэта XX века, Владислава Ходасевича:

Во мне конец, во мне начало,
Мной совершенное так мало...

Разумеется, совершил он много, очень много, но знал, что успеет сказать намного меньше того, что успел понять. После смерти своих главных собеседников — Н.Я. Эйдельмана и Ю.М. Лотмана — В.Э. ощущал себя последним из могокан, завершителем славной традиции и горевал о том, что его последние работы не находят отклика. Но он должен был и надеяться на то, что рано или поздно волна безответственного красноречия, захлестнувшая нашу науку о литературе, пойдет на убыль, и тогда новые поколения филологов найдут в нем свое начало. Скорее всего, так и будет.

В.А. Жуковский (фрагмент из книги «Готический роман в России» (1790—1840))

Вадим ВАЦУРО

Вопрос об отношении Жуковского к готической традиции, возникший в исследовательской литературе еще в начале XX века, сложнее, чем это кажется на первый взгляд.

Именем Радклиф начинается специальная работа Н.К. Козмина, посвященная воздействию на Жуковского «полуфантастического, полусентиментального направления» конца XVIII — начала XIX столетия, когда «распространяются в русском обществе переводные романы, сначала французские (Дюкре-Дюминиль, Флоран), затем немецкие и английские (Шинсе, Вульнице, Крамер и Радклиф)». «Эти произведения, — продолжал автор, — любопытны по сюжетам, типам, фантастическому элементу, картинам природы и основным идеям». И далее Н.К. Козмин перечислял эти «идеи» и «типы»: главные герои — «рыцари, разбойники, убийцы, монахи, невиды, тоскующие девушки»; темы — любовная разлука или «злodeяния и грехи, требующие раскаяния»; «масса таинственных и чудесных случаев, иногда объясняемых естественным образом»; картины природы — мрачные или идиллические и т.п. Все это Козмин находил и в творчестве Жуковского, прежде всего — в его балладах.¹ Между тем, ни в критических статьях Жуковского, ни в его письмах нет ни одного упоминания классиков готической литературы, как нет и прямых reminiscences из них в его сочинениях. В его литературном сознании она, несомненно, присутствовала, но проникла в него сквозь сложную систему опосредований и, по всей вероятности, не без учета ее русских интерпретаций.

То, что мы не находим никаких следов этой традиции в раннем творчестве Жуковского, уже само по себе любопытно. Будущий создатель русской фантастической баллады начинает свой литературный путь в Московском университетском благородном пансионе в 1797—1800 гг., то есть как раз в то время, когда из этой литературной среды один за другим начинают выходить переводы готических романов и в их числе — романы Анны Радклиф. Жуковский был годом старше Бурнского и Гедича, учился в пансионе одновременно с ними и с последним был позже дружен; возможно, его одноклассником был и

первый переводчик «Леса» Радклиф — Павел Чернявский.

Тем не менее, он проходит мимо готических увлечений пансионской и студенческой среды. С 1790-х годов его ближайший круг — Андрей Тургенев, Мерзляков, Семен Родзянко, Кайсаровы, Воейков — все те, кто в 1801 г. составили Дружеское литературное общество. Это кружок ранних русских интеллигентов и гетеманцев; здесь царит острый интерес к немецкой сентиментальной и предромантической литературе. Г.П. Каменев, познакомившийся с семьей Тургеневых в 1800 г., сообщает Москотильникову: «Старший (Анд. Тургенев. — В.В.) любит страстно Гете, Коцебу, Шиллера и Шинца. Он много переводил из них, а особенно из Коцебу...».²

Воспоминания Е.Ф. Тимковского, заставшего пансион и университет несколькими годами позднее (в 1806 г.), также говорят о размежевании литературных интересов. Подобно молодому Тургеневым, он захвачен более всего театром, и «всего приятнее, всего занимательнее» для него «драматические творения». Он — постоянный участник студенческого театра. «Комедии и драмы А. Коцебу составляли главную часть нашего репертуара». Что касается романов, то до них он «никогда не был охотник и более понаслышке знал любимцев того века: воднистого Дюкредионниси, страшную Радклиф, наркветную Жанли, цеголеватую Коттен и проч.». «В области романтизма, — продолжает он, — я отдавал пальму писателям немецким, какому-нибудь Августу Лафонтену, Шинцу и т.д., причем скорее пленяли меня рассказы или явления времен германского рыцарства. И теперь с удовольствием вспоминаю о тех блаженных минутах, когда юное воображение мое, настроенное подобным чтением, быстро улетало на живописные берега Рейна и носилось над развалинами рыцарских замков, доселе привлекающих к себе толпы счастливых-путешественников».³ Воспоминания Тимковского очерчивают нам как бы нижний регистр литературных интересов. Для 1806 г. имена, названные им, — уже «тривиальная литература»; да и по своей литературной некупиности Тимковский, конечно, не мог равняться с высокоинтеллектуальным тургеневским кружком. Между тем, одно упомянутое им литературное имя должно остановить наше внимание: оно названо и Каменевым, и ставится им в ряд не с Августом Лафонтеном, а с Гете и Шиллером. Это имя Шинсеа, оказавшего известное влияние на развитие английского готического романа. Смерть Шинсеа в 1799 г. была пред-

Так, в связи с романами Радклиф обычно вспоминают героиню А.Попа «Послание Элоизы к Абеляру» (Eloisa to Abelard, 1717).⁹ Именно это послание начинает переводить Жуковский в 1806 г. Однако еще раньше принялся за него Андрей Тургенев, о чем впервые сообщает Жуковскому в майском письме 1802 г. Он даже просил Жуковского в 1803 г.: «Брат, оставь мне "Элоизу" и тревожься, что требует от друга слишком большой жертвы. Итак, первоначальный замысел созревает у Жуковского и Тургенева почти одновременно.¹⁰

У нас есть отрывочные, но выразительные свидетельства интереса тургеневского круга к английской элегии с драматическим, даже балладным (притом «готически» окрашенным) сюжетом. Одно из них содержится в дневнике Николая Тургенева, младшего брата Александра, и уже покойного Андрея. Будущий известный деятель декабристского движения, а в это время восемнадцатилетний выпускник Московского университетского благородного пансиона, 4 октября 1807 г. записывает среди переводов с английского, стихов Вольтера и собственных комментариев к прочитанному английский стихотворный текст. «Эти стихи, — замечает он, — выписаны из элегии Шарлоты Смит, где любовница оплакивает своего любезного, которого отец, будучи человек жадный к богатствам, сдвиг для получения их. Буря разлучила его с золотом, и он погрузился на дно океана. Но вместе с ним погиб и сын его. Отца погребли на берегу, а сын, причина печали сей нежной любовницы, остался навек в царстве Нептуну. После сих стихов ей кажется, что ее любовник явился на поверхности белесющихся волн, но уже не таков, как в те счастливейшие дни, когда он посвящал прелестные часы ей и любви. <...>

Потом она продолжает, что он ей некогда говаривал, что одна ее улыбка и проч. <...>

После говорит она, что всемогущее Воображение велело остаться сему привидению и проч. <...>

«Я, — продолжает далее Тургенев, — переводил это экспромтом: изрядно. Но эти стихи превосходны, тем более, что их писала женщина».¹¹ Значение этой любовной записки несколько снижается тем, что она связана с учебными упражнениями. На полях своей тетради Тургенев записывает и имя своего преподавателя: «Корд — Coard — мой Англин. <кий> учитель».¹²

Элегия Ш.Смит была выбрана (вероятнее всего, Кордом) как текст для перевода. Однако самый выбор

говорил об определенном направлении интересов учителя и ученика.

В письме Николаю от 25 марта 1809 г. Сергей Тургенев сообщает о своем намерении посещать учебные лекции «Бересфорде» и «сдвиг в его общество, устроение наподобие Мерзляковского-старого. В нем будут читать и толковать лучших англ. <ийских> писателей». «Я с ним познакомился, — сообщает далее Тургенев, — и скоро надеюсь видеть его у меня».¹³ Здесь уже обозначается некая перспектива, в которой запис в дневнике Николая предстает как закономерное звено. Интерес братьев к английской литературе устойчив, а не эпизодичен. «Бересфорде», с которым познакомился Сергей, — это Бенджамин Бересфорд (1780—1819), будущий составитель сборника «Русский трубадур, или Собрание украинских и прочих национальных мелодий вместе со словами к каждой отдельной арии, переведенными английскими стихами», вышедшего в Лондоне в 1816 г. В 1803 г. он был лектором английского языка в Дербите, где был близок с семьей Кюхельбекеров, а в 1807—1812 гг. жил в Москве, пастором московской лютеранской церкви. Московский период жизни Бересфорда с почти нечерпывающей полнотой освещен М.П.Алексеевым;¹⁴ письмо Тургенева дополняет эти материалы важными сведениями о его «обществе», пронагаде им английской литературы и связях его с тургеневским кружком; к сожалению, более подробных сведений обо всем этом мы не имеем.

По-видимому, элегия Ш.Смит рассматривалась в числе «образцовых сочинений». Ее «Элегические сонеты» (Elegiac Sonnets), где была напечатана «Elegy», на протяжении 1780-х гг. выдержали пять изданий. За полгода до записи Тургенева имя Смит было названо в переводной (с французского) статье «О сказках и об английских писателях», где преимущество отдавалось как раз ее поэзии: «Шарлота Смит есть весьма трудолюбивая писательница и женщина пренебрежительная; все сочинения показывают жалкую судьбу ее, везде видно неудовольствие, негодование, привычка к жалобам и ропотанию; и все сие имеет великую силу над ее способностями, и заставляет ее быть однообразною. Она сочинила несколько сонетов, в которых меланхолия представляется в виде величественном, истинно готическом».¹⁵ Этот пассаж отражал репутацию писательницы на родине, уже переплывшую на континент. Семейные бедствия Ш.Смит — огромная семья, долги, постоянно преследуемый заносчивыми и судебными чиновниками

муж, необходимость писать для скудного заработка, едва спасавшего от нищеты, — все это прозрачно просеивалось в романы. Критика постоянно упрекала ее в том, что она делает достоинство общества свои личные беды.¹⁶ Даже близкие люди ценили ее поэзию едва ли не выше, чем романы; В.Скотт, писавший биографию Смит по материалам ее сестры, приводит отзыв последней: «Писательская репутация миссес Смит основывается не столько на ее прозаических сочинениях (писавшихся нередко в минуты слабости или скорби), сколько на ее стихах. Ее сонеты и другие стихи выдержали одиннадцать изданий и были переведены на французский и итальянский языки; ее талант так высоко ценили, что когда умер д-р Уортон, ее просили написать эпитафию...»¹⁷ В.Скотт возражал, правда, против этих суждений, замечая, что именно в прозе развернулись основные привлекательные качества таланта Ш.Смит: изобретательность, ум, искусство описаний, знание человеческого сердца, сатирический дар; лучшим из ее романов он считал, как и позднейшие литературные поколения — «Старый поместный дом» («The Old Manor House», 1793).

Мы уже имели случай отметить интерес русских литераторов к прозе Ш.Смит, в том числе и к тем «описаниям», в которых она прямо сближалась с готической традицией. В.Скотт будет сравнивать их с описаниями у Радклиф и отдавать предпочтение Смит. Заметим попутно, что в «Селестине», которую читал Каменев в 1800 г., исследователи находят один из вероятных источников описания Удольфского замка.¹⁸ Вообще точки соприкосновения Радклиф и Смит многочисленны и касаются не только дескриптивных моментов, но и сюжетных мотивов и ситуаций; и русские переводчики,¹⁹ и читатели нередко останавливались именно на них.

Запись Н.Тургенева в этом смысле не является исключением. По-видимому, о самой писательнице он почти ничего не знает; он задает себе вопрос, не та ли это Смит, которая написала «Непастия Голливера».²⁰

К сожалению, мы не знаем, каков был непосредственный источник записи, и лишь гипотетически можем объяснить те отклонения от печатного комментария к стихотворению, которые содержатся в объяснениях к нему Тургенева.

Отклонения эти любовны в одной детали. В пояснении в печатном издании возлюбленный геройни — сын не купца, а «богатого помещика» (wealthy usoman), который разлучил любовни-

ков, изгнав сына из дома; молодой человек был вынужден зарабатывать на жизнь ремеслом лодчмана и погиб, пытаясь спасти корабль.²¹ Все это, конечно, лучше согласуется с текстом элегии и снимает ответственность ситуации (непоинтно, почему из воды извлекают только тело отца и т.п.). Может быть, Тургенев слышал устные пояснения (Корда?) и записывал по памяти. Как бы то ни было, эта интерпретация обнажает балладную основу сюжета. Существует английская баллада, в немецком переводе вошедшая в сборник Гердера «Голоса народов в песнях»; баллада эта — «Девушка на берегу» («Das Mädchen am Ufer») — рассказывает о девушке, чей жених погиб в море, сопровождаемая нагруженный сокровищами корабль жадного (schatzgierig) купца. Вздохи невесты превращаются в бурю, слезы — в морскую волну, которая выбрасывает к ее ногам труп возлюбленного.²² Не исключено, что произошла контаминация мотивов.

Такое предположение кажется тем более вероятным, что разные вариации этого балладного сюжета уже существовали и в русской литературной традиции. А.Ф.Мерзляков, ближайший участник раннего тургеневского кружка, создает на основе баллады Рамзея-Гердера собственную балладу «Лаура и Сельмар»; в его интерпретации сам возлюбленный Лауры пал жертвой своей «страсти к богатству»; возвращаясь «в восторге чувств» к родным и близким, он потерпел крушение: «Погиб он сам — и злато с ним». Как бы в ответ на жалобы и призывы Лауры, в волнах показывается труп Сельмара; «То Сельмар! — ои! Лети к нему!» — и девушка бросается в море.²³ Сюжет получает «чувствительную» и моральстическую окраску.

Что же касается мотива посмертного свидания влюбленных, то его мы находим в балладе о Леонарде и Блондине («Песнь Матильды»), опубликованной в «Иппокрене» в 1799 г. Здесь тень любовника, как у Ш.Смит, выходит из морской пучины:

Пошла луна просияла над дремлющим морем.
Нечто, как духи, шумит меж гробов:
Какой-то там призрак уныло и с горем
К спящему морю проходит меж
зыбких цветов.

Блондины воздушная, тонкая тень,
Саваном белым, как снег, приодета,
К спящему морю столь томно идет...
О волны! Вы юношу к ней призовите.
Лес зашумел, а там гул отозвался
вдали.
Голубовещная Венеры звезда потемнела;
Бледна подымается тень, обгорелая
в крови:

То Леонард появился из педра
молчащей пучины.²⁴

Обрисовывается, на наш взгляд, довольно любопытная картина. Все окружение Жуковского в 1800-е гг. отдает дань одному литературному сюжету: разлученных и посмертно соединяющихся любовников. Это сюжет балладный, но разрабатывается он в разных регистрах, в том числе элегическом, примером чему служит «Элегия» Шарлоты Смит.

Жуковский приближается к этому сюжету уже в наброске перевода «Леонардо и Блондины» Бюргера («Блондина вздыхала, Ринальдо вздыхал...»), начатом не ранее 1804 г.²⁵

Явление живым призрака умершего друга (возлюбленного, возлюбленной) в ближайшие же годы станет в его творчестве устойчивым мотивом. Он появляется в переводах: в «Неизъяснимом происшествии...» (из «Эвфразии» Виланда),²⁶ где г-жа Г** в час своей смерти является другу, пaterу Кайетану. Год спустя, в 1809 г., он будет варьирован в «Маршиной роще». В следующем, 1810 г., он найдет себе место в послании «К Б <Людв> у» вместе с мотивом «оловоу арфы»; будет подхвачен Батюшковым в «Привидении» и «Мщенице» — двух переводах элегий Парни, с идеей любви мистико-платонической.²⁷ «Олово арфа» (1814) завершает разработку этого мотива.

Во всех рассмотренных случаях мотив имеет единую семантику: посмертной связи, верности, «любви за гробом».

Он может существовать, однако, и с прямо противоположным смыслом: наказания (за измену). Это мотив «Лепоры» Бюргера и френетической ветви готического романа, — баллады об Алоизо и Имогене в «Монахе» Льюиса.

Мотив «Лепоры» в деформированном виде, через «Духовидца» Шиллера проникает в «Спэрра-Морену». Он составляет содержание не дошедшей до нас баллады Каменева.

В творчестве Жуковского он будет представлен «Людмилой» <...> 1808 г. и «Лепорой» 1829 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Козмин Н.К. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А.Жуковского СПб., 1904. С. 45.

²Бобров Е. Литература и просвещение в России XIX в. Казань, 1902. Т. 3. С. 120.

³Киевская старина, 1894. Т. 45. Апрель. С. 8.

⁴Письма Андрея Тургенева к Жуковскому / Публ. В.Э.Вацууро и М.Н.Виролай-

пен // Жуковский и русская культура: Сб. научных трудов. / АН СССР. Ин-т рус. Лит., Л., Наука, 1987. С.361, 362.

⁵Сведения о постановках см.: История русского драматического театра: В 7 т. Т.1. М., 1977. По указ.: Т. 2. 1977. С. 490. Принадлежность этой трагедии Шписсу (а не Шиллеру, как считалось ранее) установлена Т.М.Ельницкой (Там же. Т. 2. С. 451).

⁶См. анализ поэтики «Сельского кладбища» в переводе Жуковского в нашей книге: «Лирика пушкинской поры». СПб., 1994. С. 48—73.

⁷Жуковский В.А. Стихотворения. Т.1. Л., 1939. С. 3,8, 14—15. (Б-ка поэта).

⁸См. Zacharias-Langhans G. Der unheimliche Roman um 1800. Bonn, 1968. S. 38.

⁹См. напр., Varma D.P. The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England... London, 1957. P. 27.

¹⁰Письма Андрея Тургенева к Жуковскому. С.407, 420—421.

¹¹Тургенев Н.И. Дневники и письма. Т.1.: (1806—1811) / под ред. и с примеч. Е.И.Тарасова. СПб., 1911. С. 87—88. (Архив бр. Тургеневых. Вып.1).

¹²Там же. С.87.

¹³Тургенев А.И. Письма и дневник геттингенского периода... С. 386.

¹⁴Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи... Лит. Наследство Т. 91. М., 1982. С. 160—164.

¹⁵Вестник Европы. 1807. Ч. 34. № 14. С. 92—93.

¹⁶G. R. Foster. History of the Pre-Romantic Novel in England, N-Y., L., 1949. P. 239.

¹⁷Scott W. The miscellaneous prose works: In 3 vol. Edinburgh, 1841. Vol. 1. Part 3. P. 122.

¹⁸G. R. Foster. P. 241.

¹⁹См. напр., указания на них: Levy, 202—205, 241, 249 etc.

²⁰Тургенев Н.И. Дневники и письма. Т. 1 С. 88.

²¹Текст стихотворения на протяжении переизданий не менялся. См. новейшее критич. изд. со сводом вариантов: Smith Ch. The Poems / Ed. By St. Curran. N.Y., Oxf.: O.U.P., 1993. P. 80—83.

²²Herder J.G. Stimmen der Völker in Liedern. Lpz., P.Reclam jun., 1968. P. 41—42.

²³Мерзляков А.Ф. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю.М.Лотмана. Л., 1958. С.205—206. (Б-ка поэта. Большая серия 2-е изд.); впервые: Приятное и полезное препровождение времени. 1798. Ч. 18. С. 141—143. Источник баллады (с учетом немецких переводов в сб. Гердера и Урсинуса) указан В.И.Резановым (Резанов В.И. Из разлуканий о сочинениях В.А.Жуковского. <Вып. 1>. СПб., 1906. С. 207—208). Ср.: Незутова Р.В. Баллада в эпоху романтизма // Русский романтизм: Сб. статей / АН СССР. Ин-т рус. лит. Л., Наука, 1978. С. 114.

²⁴Ночсходец, или Лунатик // Иппокрена... 1799. Ч.4. С. 274—275; ср. Козмин Н.К. Ук. соч. С. 30.

²⁵См. Резанов В.И. Ук. Соч. Вып. 2. Пг., 1916. С. 490—491.

²⁶Виланд К.М. Неизъяснимое происшествие: (Разговор между Виллибальдом и Бландиною) / Пср. В.А.Жуковский // Вестник Европы. 1808. Ч. 38. № 6. С. 94—113 (Вошло затем в сб.: Жуковский В.А. Переводы в прозе. Ч. 5: Повести и смесь М., 1817).

²⁷См. об этом: Вацууро В.Э. Лирика пушкинской поры. СПб., 1994. С.102 и сл.

P.S.

Играем Шекспира

Сергей СТЕПАНОВ

«Время Шекспира было просто великим временем. Это была эпоха, когда язык наш еще не сел на мель, когда слушатели еще были по уши влюблены в слова».

Эзра Паунд

В 1997 году вышла в свет книга И.М.Гилилова «Игра об Уильяме Шекспире или Тайна Великого Феникса». Эта книга вышла небольшим тиражом, но вызвала оживленную полемику. Дело в том, что эта книга с новой остротой подняла так называемый Главный Шекспировский вопрос — Кто является подлинным автором произведений, подписанных именем «Уильям Шекспир»? Гилилов последовательно и подробно излагает всю историю этого вопроса, — начиная с самого его возникновения и кончая попытками ответить на него. В своих заметках я, разумеется, не намерен пересказывать книгу Гилилова — ее надо читать, это интересно. Но не это главное в книге Гилилова. Главное в том, что он излагает удивительные результаты своих исследований, которые позволяют вдохнуть новую жизнь в так называемую Рэтлендианскую гипотезу. Эта гипотеза, выдвинутая лет сто назад, утверждает, что произведения Шекспира написал некий Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд (Roger Manners 5th Earl of Rutland). В тридцатые годы эта гипотеза была весьма популярна и в СССР (ее, скажем, поддерживал Луначарский). Однако, основываясь на своих исследованиях, Гилилов дает новую формулировку Рэтлендианской гипотезы. А именно, в компании к графу Рэтленду он добавляет его жену — Елизавету Сидни (Elizabeth Sidney) (а, возможно, и некоторых других лиц). К такому выводу Гилилов пришел после изучения малоизвестной и редкой книги, так называемого Честеровского сборника «Жертва Любви» (Robert Chester, *Loues Martyr* (1601)).

Честеровский сборник содержит большую поэму Честера, которая повествует о жизни двух «птиц» — Феникс и Голубя (ясно, что за этими «птичьими» именами стоят какие-то вполне конкретные люди), а также

стихи самых известных английских поэтов того времени во славу Феникс и Голубя — Джона Марстона, Джорджа Чапмена, Бена Джонсона и в том числе Шекспира (поэма, которая теперь называется «Феникс и Голубь» (The Phoenix and the Turtle); Гилилов показывает, что перевод ее названия как «Феникс и Голубка» — ошибочен).

Поставив под сомнение указанную на титульном листе Честеровского сборника дату выхода в свет (1601), Гилилов убедительно показывает, что книга выпущена в свет примерно в 1613 году к годовщине со дня смерти Бельвуарской четы (по названию родового замка Рэтлендов — Бельвуар) — графа Рэтленда и его жены. Причем именно их именуют в Честеровском сборнике как Феникс и Голубя. Гилилов показывает, что эти «птички» имена принадлежат, соответственно, Елизавете Сидни (Феникс) (1585—1612) и Роджеру Мэннерсу (Голубь) (1576—1612). Именно в Честеровском сборнике Гилилов усматривает единственный отклик на смерть Шекспира. Как известно, на смерть Шекспира Англия ответила гробовым молчанием — факт поразительный.

Гилилов полагает, что «Уильям Шекспир» — это литературный псевдоним, к которому нашлась и «живая маска» — Уильям Шакспер (sic!) (Shakspeare), тот самый знаменитый Страдфордце (1564—1616), который, судя по документам, был человеком весьма далеким от литературы, тем более что, скорее всего, он был просто неграмотным (в лучшем случае малограмотным). Обо всем этом Гилилов рассказывает подробно. Кроме того, он показывает, что вокруг этой «маски» разворачивается грандиозная мистификация. Большая литературная Игра, подмостками которой порой становится сама жизнь (мир — театр!).

По сути дела, книга Гилилова является, на мой взгляд, сильным аргументом в пользу существования этой Игры, она также частично раскрывает правила этой Игры. Или, если хотите, книга Гилилова является Приглашением к Игре (на казнь?) —

приглашаются ученые-филологи и «простые» читатели. Ведь для того чтобы понять Шекспира, нужно понять Игру, то есть разобраться с ее правилами, с ее «ходами» и, в конце концов, насладиться Игрой, сыграв ее заново, проследив от начала до конца. Гилилов лишь *начал* разматывать этот запутанный клубок, ухватившись за «кончик» (Честеровский сборник). А работы здесь еще (и Игры!) — непочатый край.

Лично меня Гилилов убедил в своей правоте, и я, пользуясь его любезным приглашением к Игре, представляю вниманию читателя кое-какие «ходы» этой Игры, которые мне удалось (или кажется, что удалось!) «нащупать».

ПТИЦЫ ЧЕСТЕРА — РОЙДОНА — ДЕККЕРА

«Что наша жизнь?» — Игра!
М. Чижковский

Гилилов показывает, что в Игре принимала участие целая «компания», которая составляла некий литературный «круг» («кружок»), центрами которого были Уилтон, любимое поместье Пембруков, где всем управляла сестра поэта Филипа Сидни — Мэри Сидни, графиня Пембрук, и Бельвуар, где хозяином был Роджер Мэннерс, граф Рэтленд. Члены этого «кружка» имели «птички» имена, прозвища (не исключено, что это была масонская ложа) (как, скажем, в литературном обществе «Арзамас»: Пушкин — «Сверчок», его дядя Василий Львович — «Гусак» и т.д.). Трех «птиц» Гилилов идентифицировал (Феникс — Елизавета Сидни, Голубь — Рэтленд, Лебедь — Мэри Сидни). Однако о прочих, упомянутых им «птицах» (Орел, Ворона, Соловей, Пеликан), он помалкивает, по-видимому, не имея достаточных, по его мнению, аргументов для идентификации.

Кроме того, хотя идентификация Гилиловым первых трех «птиц», на мой взгляд, верна, он так толком и не объяснил, *почему* эти «птички» имена именно таковы, то есть почему, скажем, Голубь именно Голубь?

Между тем этому, вроде как, есть довольно занятное (игровое!) объяснение, каковое я и излагаю ниже.

Начнем с Феникса. Гилилов подробно излагает все мифы и легенды о птице Фениксе, которая, прожив очень долгую жизнь, сжигает себя в своей крови, после чего из пламени рождается новый Феникс. Гилилов полагает (и справедливо), что имя Феникс перешло к Елизавете Сидни по наследству от ее отца, Филипа Сидни (Philip Sidney) (1554—1586), прекрасного английского поэта, знаменитого своим трактатом «Защита поэзии», «Аркадией графини Пембрук» и циклом сонетов «Астрофил и Стелла». А вот после смерти Елизаветы Сидни это имя (ведь Феникс — птица вечная!) перешло «по наследству» к Уильяму Шекспиру, который, собственно, и является Великим Фениксом (Фениксом-3), который не умрет никогда. Именно *эта* «птица», *этой* Феникс, собирает «птиц» на похороны Феникс и Голубя в поэме Шекспира «Феникс и Голубь» из Честеровского сборника. Обо всем этом Гилилов пишет подробно. Но почему все-таки Филип Сидни звался именно Фениксом (Phoenix)?

А дело в том, что в фамильном гербе Сидни (а также, кстати, и Шелли) изображен наконечник стрелы (или копыя), их даже два — в первой и третьей четверти щита. Этот наконечник имеет специальное геральдическое название — a rheon. От этого слова лежит прямая дорога к Фениксу: rheon — phoenix — phoenix. То есть коренная основа слова phoenix (phoen) является простой анаграммой (слово с переставленными буквами) слова rheon. Стало быть, имя Phoenix получено игровым (!) путем, играя в слово, в слова. Как будет показано ниже, аналогичным образом получают и все прочие «птичьи» имена.

Теперь займемся Голубем (Turtle). Голубь — это «птичье» имя Роджера Мэннерса, графа Рэтленда (Rutland). Английское слово a turtle означает «горлица», так что Рэтленд является «горлицей» мужского пола — так сказать «горлик». Между тем «горлица» по латыни — turtur (какое красивое звукоподражание!), то есть дважды повторенное tur. А это не что иное, как анаграмма rut (Rutland). Отсюда и «горлица» (a turtle) (Голубь).

Что касается Лебедя (Swan), то Гилилов вроде как склоняется (хотя и не очень уверенно) к тому, что за этим именем стоит Мэри Сидни, графиня Пембрук (Mary Sidney) (1561—1621). Тем более что именно

Лебедь и Голубь влекут колесницу Чарис (как полагает Гилилов, — это образ Елизаветы Сидни) у Бена Джонсона в стихотворении «Триумф Чарис». Кому же тут еще быть, как не Мэри Сидни, которая приходилась Елизавете Сидни родной теткой и с самого начала следила за образованием своей юной племянницы, единственной дочери боготворимого брата, и становлением ее как поэта. Елизавета Сидни часто бывала у Мэри Сидни в Уилтоне и подолгу жила у нее. Но почему все-таки Лебедь?

Дело в том, что если фамилию Сидни (Sidney) произнести на французский манер, получится «Сини» (с ударением на первый слог), а «синь» (фонетически почти то же самое, что «сини») по-французски означает «лебедь» (le cygne) (эта идея принадлежит И.И.Буровой). Вот так брат и сестра Сидни (Филип и Мэри) «поделили» имена.

С Орлом (Eagle), наверное, проще всего. Орел — царь-птица, тут должен быть король, то есть король Яков I Стюарт (Jacob I Stuart). Тем более что именно Орел в списке «птиц», приглашенных на похороны Феникс и Голубя в поэме Шекспира, упомянут *первым* (выше Лебедя!). *Первым* Орел упомянут и в элегии Мэтью Ройдона (Mathew Roydon) из сборника «Гнездо Феникса» (1593), в которой «птицы» оплакивают покойного Астрофила (Филипа Сидни).

Теперь настал черед заняться Вороной (Crow). Я полагаю, это «птичье» имя носил Уильям Герберт, 3-й граф Пембрук (сын Мэри Сидни и, соответственно, двоюродный брат Елизаветы Сидни) (William Herbert 3d Earl of Pembroke) (1580—1630).

В старом написании Pembroke часто пишется как Pembrook (фонетически это одно и то же), то есть Pemb-rook. По-английски rook означает «грач», а по латыни «грач» — corvus frugilegus (буквально «ворона, собирающая плоды»). Отсюда corvus — Ворона (a Crow).

Теперь Пеликан (Pelican). Эта «птица», следуя Честеровскому сборнику, была свидетелем смерти Феникс, то есть Елизаветы Сидни, которая по некоторым сведениям, которые приводит Гилилов, отравилась примерно через месяц после смерти мужа (Голубя). Стало быть, имя Пеликан носил человек, очень близкий к Елизавете Сидни, которому она могла доверить распорядиться своим мертвым телом, его кремацией и тайными похоронами (по мнению Гилилова, прах Елизаветы Сидни вместе с прахом ее мужа был

тайно захоронен в могиле Филипа Сидни в лондонском Соборе святого Павла). Этим человеком, на мой взгляд, была родная мать Елизаветы Сидни — Франсис Уолсингем (Francis Walsingham), которая, конечно, была в курсе всех обстоятельств жизни своей дочери и знала о ее решении покончить с собой (об этом знал и покойный Рэтленд, который даже не упомянул жену в своем завещании). Франсис Уолсингем, овдовев в 1586 году после гибели своего мужа, Филипа Сидни в Нидерландах, через четыре года вышла замуж за Роберта Девере, 2-го графа Эссекса (Robert Devereux 2nd Earl of Essex) (1566—1601). После казни графа Эссекса, который поднял мятеж в 1601 году (мятеж провалился, в нем участвовал и Рэтленд), Франсис Уолсингем овдовела вторично. Затем она вышла замуж в третий раз за Ричарда де Бурга, графа Кланрикарде (Richard de Burgh Earl of Clanricarde).

Кроме Честеровского сборника, Пеликан упоминается также в небольшой книге Томаса Деккера (Thomas Dekker) «Четыре птицы из Ноева Ковчега» (1609). Там Пеликан вместе с Орлом, Голубем и Фениксом молятся о покойном Астрофиле (Филипе Сидни).

Итак, Пеликан (Pelican) по латыни — pelicanus. Если разбить это слово на две части (как и раньше!), получим peli-canus. Между тем canus по латыни означает «серый», что по-английски — grey. Выясняется, что вся генеалогия рода Уолсингемов восходит (согласно справочнику Юберта Берка (Bernard Burke)) к семейству Грей (Grey). Так замыкается эта лингвистически-генеалогическая «цепочка».

Есть еще одна «птица», упомянутая лишь в элегии Ройдона — Соловей (Nightingale) (в компании с Орлом, Голубем, Лебедем и Фениксом). Соловей по латыни — luscinia. Отсюда уже нетрудно получить «Люси» (Lucy) (эта идея также принадлежит И.И.Буровой). В этой «птичье» компании была одна Люси — Люси Харрингтон, графиня Бедфорд (Lucy Harrington Countess of Bedford) (1581—1627), «Блестящая Люси», ближайшая подруга Елизаветы Сидни, покровительница искусств (столь обожаемая Джоном Донном и Беном Джонсоном).

И наконец последняя «птица», нигде прямо не названная. Она лишь описана во второй строфе поэмы Шекспира «Феникс и Голубь» — «пронзительно кричащий предвестник» (shrieking harbinger), «Подлый предвестник дьявола» (Foul precursor

of the fiend), «Авгур смерти от лихорадки» (Augour of the feuers end). «Птица» эта, на взгляд автора поэмы, явно «нехорошая», по авгурским канонам она является предвестником несчастий, сатанинской птицей. По совокупности «улик» такую птицу нетрудно «вычислить» — это сорока. Сорока и впрямь — птица сатанинская и пронзительно кричит (трещит). Так вот в поэме эту самую Сороку *не* зовут на похороны Феникс и Голубя, она здесь на дух не нужна. То есть этот человек явно лишний в «птичьей» компании. Без всяких объяснений выскажу предположение, что имя «Сорока» принадлежало покойной ко времени похорон Феникс и Голубя (1612 год) королеве Елизавете I Тюдор (Queen Elizabeth I Tudor) (1533—1603). Королева Елизавета и впрямь сильно «насолонила» Бельвуарской чете, жестоко подавив мятеж Эссекса.

Возвращаясь к Игре, «сорока» по-английски а *pie* (a magpie), а по-латыни слово *pie* означает «благочестивая» (*pie* — «благочестиво», а фонетически это почти то же самое, что *pie*). Королева Елизавета, как известно, была благочестивой королевой-девственницей. Так что вроде как все сходится.

В заключение сюжета приведу полный перечень «птичьих» имен и соответствующие «цепочки» (впрочем, ясно, что были и другие «птицы» с другими именами, но обнаружить их и идентифицировать еще предстоит).

1. Феникс (Phoenix) — Филип Сидни (Феникс-1) (Philip Sidney) (1554—1586), а также Елизавета Сидни, графиня Рэтленд (Феникс-2) (Elizabeth Sidney Countess of Rutland) (1585—1612), а также «Уильям Шекспир» (William Shakespeare) (р. 1612 (если считать с момента смерти Елизаветы Сидни) или р. 1593 (если считать с момента выхода в свет поэмы «Венера и Адонис») — здравствует и ныне!).

Phoenix — phoen-ix — phoen — pheon

2. Голубь (Turtle) — Роджер Мэннерс, 5-й граф Рэтленд (Roger Manners 5th Earl of Rutland) (1576—1612).

Turtle — turtur — tur — rut — Rutland

3. Лебедь (Swan) — Мэри Сидни, графиня Пембрук (Mary Sidney Countess of Pembroke) (1561—1621).

Swan — le cygne — «синь» — «сини» — Sidney

4. Ворона (Crow) — Уильям Герберт, 3-й граф Пембрук (William Herbert 3d Earl of Pembroke) (1580—1630)

Crow — corvus — corvus frugilegus — rook — Pembroke Pemboke.

5. Орел (Eagle) — Король Яков I Стюарт (King Jacob I Stuart).

Eagle — King of Birds — King — King Jacob

6. Пеликан (Pelican) — Франсис Уолсингем, графиня Кланрикарде (Fransis Walsingham Countess of Clanricarde).

Pelican — pelicanus — canus — grey — Grey — Walsingham

7. Соловей (Nightingale) — Люси Харрингтон, графиня Бедфорд (Lucy Harrington Countess of Bedford) (1581—1627).

Nightingale — luscina — Lucy — Lucy Harrington

8. Сорока (Pie) — Королева Елизавета I Тюдор (Queen Elizabeth I Tudor) (1533—1603).

Pie — pia — благочестивая — Королева Елизавета

ПОРЯДОК ШЕКСПИРОВЫХ «СОНЕТОВ»

«Трудно найти черную кошку в темной комнате, особенно, если ее там нет».

Б.Шой

Сколько существуют Шекспировы «Сонеты» (они впервые были изданы форматом in-quarto, в мягкой обложке, в безобразном (!) полиграфическом исполнении, на титуле стоит дата — 1609, издание зарегистрировано в Регистре Компании печатников 20 мая 1609 г.), сколько стоит вопрос об их «истинном» порядке, то есть о том порядке, в котором они были написаны (или же составлены Шекспиром), в отличие от того порядка, в котором они были впервые изданы.

Традиционно считается, что «Сонеты» изданы в том порядке (точнее — беспорядке!), который оказался подходящим издателю — Томасу Торпу.

Истинность порядка сонетов в Q («кварто», так обычно именуют издание Томаса Торпа) и впрямь вызывает сильные сомнения. Сюжет, если он есть, постоянно рвется, начинается какая-нибудь новая линия и вновь обрывается. Кроме того, шекспироведы обнаружили целый ряд нарушений в хронологии, так как некоторые сонеты явно ссылаются на определенные исторические события. Ученые давно обратили внимание на необычную нумерацию сонетов в Q — она дана арабскими

цифрами, в то время как обычно нумерация в таких изданиях давалась римскими цифрами. Что само по себе вроде как указывало на то, что с нумерацией в Q не все в порядке, что-то там не то.

Попытки восстановить порядок «Сонетов» начались еще в XVII веке. В 1640 г. (такова дата на титульном листе издания) некий издатель Джон Бенсон (все это сильно смахивает на Бена Джонсона, но тот умер в 1637 году) издал лирику Шекспира вкуче с «Сонетами», которые он сгруппировал тематически (по несколько штук в группе) и каждой группе дал свое название. Попутно он переделал многие мужские местоимения на женские, а восемь сонетов вообще выбросил. Долгое время это издание считалось каноническим, пока не обнаружили Q (сохранилось всего 13 экземпляров Q). С тех пор издание Джона Бенсона считается чудовищной фальсификацией.

На этом дело, конечно, не закончилось. Более того, поиски «истинного» порядка «Сонетов» приняли столь угрожающие масштабы, что ученые сетовали, мол, если всякая кухарка станет расставлять Шекспировы «Сонеты» в их «истинном» порядке, то мы рискуем остаться без обеда.

В настоящее время опубликованы тысячи вариантов порядка «Сонетов». «Новый вариорум» Роллинза (1944) приводит два десятка основных вариантов. Вот, к примеру, один из «популярных» вариантов, приведенных у Роллинза (Фишер, 1925):

26, 36, 38, 27, 30—31, 37, 33—35, 28—29, 39, 32, 23—25, 1—2, 17, 65, 46, 18, 47, 50, 11, 75—76, 60, 51—52, 14, 105—107, 99, 61, 12, 54, 109—111, 77, 56—59, 102, 101, 73—74, 55, 21—22, 41, 79, 103—104, 7, 43, 78, 9, 3, 100, 4, 62, 5—6, 126, 10, 15—16, 44—45, 81, 144, 53, 89—91, 42, 92—96, 118, 115—117, 119—124, 150—152, 82—84, 13, 142—143, 8, 148, 145, 85, 139, 98, 97, 48—49, 146—147, 86—87, 140—141, 127, 19—20, 149, 88, 49, 63, 67, 137, 66, 125, 64, 112—113, 69—70, 136, 133, 108, 72, 131, 128, 71, 114, 68, 138, 135, 130, 132, 129, 80, 134, 153—154.

Ну, как? Вдохновляет? Может, попробуете сами?.. Впрочем, не советую — дело это безнадежное. Тем не менее, ежегодно появляются новые и новые варианты. Конца этому не видно. Как подумаешь, сколько в это вложено труда — делается страшно.

На мой взгляд, в этих поисках есть один, но существенный и неустраняемый дефект — *текст* «Соне-

тов! Поиски порядка основаны на анализе текста стихов, а текст стихов на самом деле глубоко *неясен*. Тот текст, который читаем мы с вами в самых различных изданиях *для читателей* — в модернизированной английской орфографии и пунктуации с исправленными «опечатками» (которых в *Q* от 50 до нескольких тысяч (!) — это зависит от того, что считать опечаткой, а что нет), этот текст является результатом работы нескольких поколений ученых-шекспироведов, а по сути дела — компромиссом, коллективным «соглашением» — мол, текст «Сонетов» *таков* и он имеет *такой-то* смысл. Однако, на самом деле (это не фигура речи — *на самом деле!*), текст «Сонетов» таков, каков он напечатан в *Q*, а не таков, как договорились ученые (точнее, большинство ученых) — и этот текст вполне может иметь (а на мой взгляд, и *имеет!*) *иной* смысл. И в этом вся беда.

Получается, что путь «от смысла — к порядку» заводит в тупик или (максимум!) приводит к компромиссу. А возможен ли *иной* путь? На мой взгляд — да, *возможен*. А именно — «от порядка — к смыслу!» Только вот *где* его взять этот самый порядок? И *как* (если не из текста, то есть не из смысла сонетов, до которого никак не удастся добраться)?

Оказывается, *есть* (!!!) такое место, где можно взять порядок «Сонетов». Однако чтобы подойти к этому месту, потребуется отказаться (хотя бы на время!) от некоторых забронзовевших шекспироведческих догм — в частности, от догмы о произвольном характере издания *Q*. А если *Q* (со всеми его странностями!) — не произвол, а «злая» воля, то эту «злую» волю можно попробовать проследить и побороться с ней. Сделать это позволяет осознание того, что в *Q* все сделано *специально*, намеренно, чтобы «задурить» голову непосвященному (ignorant).

Эта «злая» воля имеет имя — *мистификация!* Та же самая мистификационная картина наблюдается в Честерском сборнике (о чем и пишет Гилилов). Те же цели, на мой взгляд, преследовало и издание Джона Бенсона. Это не фальсификация, а мистификация — разница существенная. Причем, складывается впечатление (у меня!), что эта «злая» воля злая не до конца, в том смысле, что «посвященному» оставлена возможность «узреть истину», эта «истина» *не* уничтожена(!) она просто скрыта, надо просто открыть глаза.

А стало быть, «истина» *должна* быть скрыта *там же*, где обнаруже-

на загадка — в *Q!* Беда в том, что «истину» (о порядке) ищут в тексте, собственно, сонетов (их, как известно, в *Q* — 154 штуки), а ее *там нет!* (Макавити там нет!). Она — *рядом*.

Дело в том, что следом за «Сонетами» в *Q* идет длинное стихотворение (329 строк) — почти поэма (кстати, в поэме Шекспира «Феникс и Голубь» всего-навсего 67 строк, включая «Плач»), которое озаглавлено «Жалоба влюбленной» (A Louers complaint). Об этом стихотворении давным-давно «забыли», «забыли» его в «темный угол», чтобы не портило «вид». Его крайне редко упоминают, еще реже публикуют (впрочем, имеется русский перевод Вильгельма Левика), тем более что сюжет его скомкан, содержание весьма туманно, комментировать его — задача не из легких. В итоге «Жалоба влюбленной» пребывает ныне в глубоком забвении.

Между тем именно «Жалоба влюбленной», на мой взгляд, — ключ к порядку Шекспировых «Сонетов», а точнее — *шифр*.

Разумеется, я не стану приводить здесь подробное описание процедуры дешифровки — оно довольно громоздко и на страницах журнала выглядело бы «диком» (впрочем, и на страницах, скажем, филологического научного сборника оно выглядело бы не менее «диком»). Я ограничусь лишь коротким общим описанием.

Итак, на мой взгляд, «Жалоба влюбленной» представляет собой шифровальный акростих (329 строк!).

Стихотворение написано семи-строчной строфой с рифмовкой по схеме ababbcc (для работы с шифром рифмовка не имеет значения). Всего 47 строф. Первые буквы каждой строки (акростих!) представляют собой столбец из семи букв. В итоге можно построить буквенную матрицу, поставив рядом (один за другим) все 47 столбцов первых букв каждой строки. Получается буквенная матрица размером (7x47), которую можно рассматривать как стоящие рядом три матрицы — А (7x22), В (7x20) и С (7x5). Матрица А является исходной матрицей, в которой каждая клетка соотносится с соответствующим ее номеру сонетом (7x22=154).

Опуская все детали, скажу, что матрица А перекодируется с помощью матрицы В (процедура перекодировки напоминает «стрельбу» в игре «Морской бой»), после чего с привлечением информации из матрицы С вычленяются «звенья» (разбитой «цепи» сонетов), которые затем упорядочиваются с помощью

матрицы С. В итоге получается порядок «звеньев» и их состав, то есть полный «истинный» порядок «Сонетов».

Излагая сказанное выше «нормальным» русским языком, скажу, что здесь использован характерный для шифровок XVI—XVII веков перестановочный шифр. А именно, «истинная» (первоначальная) «цепь» сонетов (I—CLIV) была сначала разбита на «звенья» (разной величины), всего — 36 «звеньев», а затем «звенья» были умышленно переставлены, а «истинный» их порядок (и состав) был зашифрован в стихотворении «Жалоба влюбленной», дабы «посвященный» имел возможность восстановить прежний порядок и прочесть «Сонеты» в их «истинном» порядке.

Сейчас не время говорить о том, *кто* это сделал и *зачем* (Идет ли Слонопотам на свист — и зачем?). Это длинная история.

В заключение мне остается лишь привести полученный мной «истинный» (римский) порядок Шекспировых «Сонетов» (в арабской нумерации — по *Q*:

1–7, 101–107, 24–25, 49–56, 36–42, 43–48, 133–135, 15–16, 13–14, 57–58, 76–77, 131–132, 90–91, 29–35, 12, 85–89, 26–28, 124–130, 61–63, 99, 22–23, 141–154, 64–72, 120–123, 92–93, 17–21, 78–79, 8–11, 113–119, 73–75, 94–98, 100, 136–140, 59–60, 80–84, 108–112.

Что еще сказать? Обсуждать этот порядок, исходя из канонического смысла «Сонетов», конечно, можно, но это означает поставить телегу впереди лошади, со всеми вытекающими последствиями (о которых сказано выше). Читать «Сонеты» в этом порядке нужно заново, забыв о каноническом смысле и обретая смысл по мере прочтения. На самом деле, мы стоим в *исходной точке* («в точке отправления» — in setting forth) на пути «от порядка — к смыслу». А на этом пути лежит Terra Incognita (земля неизвестная). Короче, все еще только *начинается*...

ЗАРУБЕЖНЫЕ РЕДАКЦИИ:**РИМ,
Lettera Internazionale**

Гл. редакторы
ФЕДЕРИКО КОЭН,
АНТОНИН ЛИМ
*clo Lelio Basso Foundation, Via della Dogana
Vecchia 5, 00186 Roma,
tel.: 0039-6-68300644*

**МАДРИД,
Letra Internacional**

Гл. редакторы
САЛЬВАДОР КЛОТАС,
АНТОНИН ЛИМ
*Monte Esquinza 30, 2º dcha.
28010 Madrid, tel.: 0034-1-3104696*

**БЕРЛИН,
Lettre Internationale**

Гл. редакторы
ФРАНК БЕРБЕРИХ,
АНТОНИН ЛИМ
*Rosenthaler Str. 13, 10119 Berlin,
tel.: 0049-30-30870441*

**БЕЛГРАД,
Lettre Internationale**

Гл. редакторы
ИОВАН ХРИСТИЧ,
АНТОНИН ЛИМ
Cika Liubina 11V, 11000 Belgrad,

**БУДАПЕШТ,
Magyar Lettre Internationale**

Гл. редакторы
ЕВА КАРАДИ,
АНТОНИН ЛИМ
*Nagyenyed u. 11/a; 1123 Budapest,
tel.: 361-2021089*

**ЗАГРЕБ,
Lettre Internationale**

Гл. редакторы
СНОВОДАН П.НОВАК,
АНТОНИН ЛИМ
*Trg. Bana J. Jelencica 7, 4100 Zagreb
tel.: 041-416792*

**БУХАРЕСТ,
Lettre Internationale**

Гл. редакторы
Б.ЭЛВИН,
АНТОНИН ЛИМ
*Aleea Alexandru 38, sectorul 1, 71273
Bukaresti*

**СОФИЯ,
Lettre Internationale**

Гл. редакторы
ПЕТРА АЛЕКСАНДРОВА,
АНТОНИН ЛИМ
*Open Society Fund, Serdika Str. 1, 1000,
Sofia, tel.: 003592-9888632*

**СКОПЬЕ
Lettre International**

Гл. редакторы
НИКОЛА КОСТЕСКИ
АНТОНИН ЛИМ
*Vul. «Sv. Kliment Ohridski», 15, Knizevno-
likoven salon «Gurga», 91000 Skopje, Republic
of Macedonia, tel.: 389 (0) 91228076*

АВТОРЫ:

Константин Азадовский — историк литературы, переводчик.
Татьяна Берг — журналист, переводчик. Живет в Лондоне.
Леонид Блохин — исследователь жизни и творчества А.С.Пушкина. Живет в Москве.
Арлен Блюм — литературовед, архивист.
Вадим Вацуро — литературовед, пушкинист.
Ольга Воронина — исследователь жизни и творчества В.В.Набокова.
Александр Долинин — литературовед, переводчик.
Нина Дьяконова — литературовед, переводчик.
Зиновий Зиник — писатель. Живет в Лондоне.
Мария Каменкович — переводчик, литературовед. Живет в Германии.
Татьяна Каратеева — литературовед. Живет в Москве.
Мария Карп — журналист, переводчик. Живет в Лондоне.
Матвей Китов — журналист. Живет в Лондоне.
Григорий Кружков — поэт, переводчик, литературовед. Живет в Москве.
Александр Кустарев — писатель, публицист. Живет в Лондоне.
Двакоп Александр Мусин — историк, археолог.
Стив Николсон — театровед. Живет в Англии.
Светлана Паутгина — историк, эссеист.
Григорий Померанц — философ-культуролог. Живет в Москве.
Сергей Степанов — переводчик, литературовед.
Галина Усова — литератор, переводчик.
Борис Фрезинский — историк литературы.
Анна Шульгат — театровед, переводчик.

ПЕРЕВОДЧИКИ:

Константин Азадовский
Анна Данилова
Елена Дунаевская
Григорий Кружков
Иван Русецкий
Сергей Степанов
Сергей Сухарев
Анна Шульгат

ПОЭТЫ:

Джордж Г. Байрон
Джон Бенджамин
У.Б.Йейтс
Роберт Конквест
У.Х.Оден
Уильям Шекспир
Уильям Эмпсон

ISSN 0869-3560

Подписано в печать 22.08.2001 г. Формат 60×90 1/4.
Объем 19,5 н.л. Зак. 1144. Лицензия № 1600 от 27.02.91 г.
Отпечатано в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12.

Обложка отпечатана в типографии ОАО «Иван Федоров»

**Константин Азадовский ■ Константин Бальмонт ■ Татьяна Берг ■ Леонид Блохин ■ Арлен Блюм ■
Вадим Вацуро ■ Ольга Воронина ■ Александр Долинин ■ Нина Дьяконова ■ Зиновий Зиник ■ Мария
Каменкович ■ Татьяна Каратеева ■ Мария Карп ■ Матвей Китов ■ Григорий Кружков ■ Александр
Кустарев ■ Александр Мусин ■ Стив Николсон ■ Ольга Новикова ■ Джордж Оруэлл ■ Светлана Па-
тутина ■ Григорий Померанц ■ Сергей Степанов ■ Галина Усова ■ Борис Фрезинский ■ Анна Шульгат**

К 300-летию С.-Петербурга редакция журнала «Всемирное слово» совместно с петербургским ПЕН-клубом осуществляет новый уникальный проект — тематическую серию журналов, посвященных истории развития культурных связей России с европейскими странами. Вышли и в ближайшее время выйдут в свет: № 12 — Россия и Германия (1999 г.); № 13 — Россия и Франция (2000 г.); № 14 — Россия и Англия (2001 г.); № 15 — Россия и Швеция (2002 г.).

INTERNATIONALE

ВСЕМИРНОЕ СЛОВО

Международный журнал «Всемирное слово», № 13, 2000

LETTRE № 13 2000

Международный журнал «Всемирное слово»

К.М. Азатовский. «О Евангелии Павловской». Г.С. Погорани. «Нам важно все...». М.Жолот. «Срок твоего брака». Е.Г. Эрнст. «Парижские письма». Паули В.В. Велле

INTERNATIONALE

ВСЕМИРНОЕ СЛОВО

Международный журнал

LETTRE № 13 2000

INTERNATIONALE

ВСЕМИРНОЕ СЛОВО

Международный журнал

LETTRE № 12 1999

Международный журнал

Г.Погорани. «Круги святого». И.И.Балашов. Писемка Г.Бейли. «По и характеру». С.Сербранов. Иск. Преподобные Борнис Пастернак к переводу «Бурста»

INTERNATIONALE

ВСЕМИРНОЕ СЛОВО

Международный журнал

LETTRE № 12 1999

Журналы тематической серии можно приобрести в книжном магазине «Академический проект» — ул. Рубинштейна, д. 26, а также по адресу редакции: наб. р. Фонтанки, д.23. Тел. 310-27-24.