



Коканбай Абдухаликов

Альфонс Алле

Алексей Апухтин

Василий Борахвостов

Василий Верещагин

Олег Герасимов

Савва Дангулов

Николай Каразин

Елизавета Кологривова

Виктор Коломийцов

Надежда Львова

Анатолий Мариенгоф

Капитолина Назарьева

Вадим Покровский

Галина Пыльнева

Леонид Соловьев

Ольга Форш

Мауритц Хансен

Пролетарские поэты Царицына

Ольнем (Варвара Цеховская)

*Забывшие
писатели*

*«Неужели кто-то вспомнил,
что мы были...»*

Забывтые писатели

Санкт-Петербург
Свое издательство
2019

УДК 82.0

*Печатается по решению Ученого совета института гуманитарных наук
Московского городского педагогического университета*

Рецензенты:

*М.Г. Павловец, кандидат филологических наук, доцент Школы
филологии Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»*

*Д.М. Давыдов, кандидат филологических наук, доцент отделения
культурологии исторического факультета Государственного
академического университета гуманитарных наук*

«Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Забытые писатели: Сборник научных статей / Сост. и ред. Э.Ф. Шафранская. — СПб.: Свое издательство, 2019. — 240 с.

ISBN 978-5-4386-1766-2

В сборник включены статьи, подготовленные по итогам научно-практической конференции ««Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Забытые писатели», проведенной кафедрой русской литературы Московского городского педагогического университета в мае 2019 года.

Исследовательский дискурс представленного в сборнике материала основан на широком спектре писательских имен русской литературы XIX и XX веков: Елизавета Кологривова, Алексей Апухтин, Василий Верещагин, Николай Каразин, Капитолина Назарьева, О.Н. Ольнем (Варвара Николаевна Цеховская), Виктор Коломийцов, Надежда Львова, пролетарские поэты Царицына, Ольга Форш, Анатолий Мариенгоф, Василий Борахвостов, Леонид Соловьев, Вадим Покровский, Савва Дангулов, Олег Герасимов, Галина Пыльнева — и зарубежной: норвежец Мауритц Хансен, француз Альфонс Алле, таджик Коканбай Абдухаликов.

Сборник адресован филологам — преподавателям, аспирантам, студентам.

Фото на обложке — Dmitry Sapárov

СОДЕРЖАНИЕ

XIX век

ПЕШКОВА В.В.

У истоков норвежской прозы. М.К. Хансен в контексте литературного процесса Норвегии XIX века

9

БЕЛЯЕВА И.А.

«Благая мысль посетила даровитого Фан-Дима», или что мы знаем о первом переводе «Ада» на русский язык

16

ИВШИНА Е.А.

Литературная деятельность Е.В. Кологривовой 1840-х годов

26

ПОЛТАВЕЦ Е.Ю.

Мельхиседек, Зоровавель и непрочитанный прозаик

33

КАЗИМИРЧУК А.Д.

«Вот этот может всё!»: проза Василия Верещагина

45

ШАФРАНСКАЯ Э.Ф.

Жизненный путь Николая Николаевича Каразина

57

АВЕРИНА М.А.

«...Это смешное имя выдумали ей мы, фельетонисты...»: о литературной деятельности К.В. Назарьевой

76

МУРЗАК И.И.

Писатель, которому «приходилось смеяться за деньги», или «черный квадрат» Альфонса Алле

84

МИХАЙЛОВА М.В.

Из разряда совершенно забытых: О.Н. Ольнем
(Варвара Николаевна Цеховская, 1872–1942(?))

90

Серебряный век

ОРЛИЦКИЙ Ю.Б.

Виктор Коломийцов — творец «русского Вагнера»,
переводчик, музыковед, поэт

101

КАРПАЧЕВА Т.С.

«Я застрелилась. Помогите».

Трагедия поэтессы Надежды Львовой

118

XX век

ТРОПКИНА Н.Е.

Забытая страница русской поэзии 1920-х годов:
пролетарские поэты Царицына

135

ГАВРИЛИНА О.В.

Сборник рассказов Ольги Форш «Обыватели»
глазами читателя XXI века

145

ДЕМИДОВ О.В.

А.Б. Мариенгоф как детский писатель

154

НАЗАРЬЯН Р.Г.

Воскресший из небытия (Коканбай Абдухаликов)

161

МЕЛЕНЕВСКАЯ Э.Д.

Василий Борахвостов: «...И снова стал работать писателем».

Эскиз к биографии

172

ВОЛОХОВА Т.В.

Он мечтал стать дервишем: биография Леонида Соловьева

185

КНИЖНИК М.Ю.

Про Мандельштама и «кролиководы» Покровского:

опыт литературного расследования

200

ЮХНОВА И.С.

Искусство дипломатии как сюжет

(на материале творчества Саввы Дангулова)

209

ТКАЧЕВА П.П.

История одного сценария: «Алиса в Стране Чудес»,

О. Герасимов и В. Высоцкий

217

ГЕРАСИМОВА С.В.

Забытые имена золотой цепи духовной традиции

228

Сведения об авторах

237

ПРОЛОГ

Когда исследователь Ольга Ройтенберг взялась за подготовку большой книги о судьбах талантливых, но забытых художников 1920–1930-х годов, ее современница, художник Елена Родова, произнесла искреннюю и безыскусную фразу: «Неужели кто-то вспомнил, что мы были...» Впоследствии эта книга Ольги Ройтенберг так и была названа (Ройтенберг, О.О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... Из истории художественной жизни. 1925–1935. М.: Галарт, 2008).

Писатели, которым посвящен наш сборник, могли бы удивиться теми же словами. Их имена и деяния тоже ушли в забвение — по разным причинам, не всегда справедливым. Дело историков литературы — вернуть эти имена — если не в поле мейнстрима, то хотя бы в исследовательскую зону.

Писатели, творчеству которых посвящены статьи сборника, это «обыкновенные таланты», по классификации В.Г. Белинского; писатели XIX и XX веков, русские и зарубежные — одни из них известные, но «непрочитанные», другие малоизвестные, третьи совсем забытые. Не обо всех из них можно отозваться шуткой, бытовавшей в литературной среде: «Очень известный в прошлом году писатель». Стечение разных вещей и обстоятельств могло оказаться несправедливым к писателю.

Цель представленного сборника — восполнить историко-литературные лакуны, вспомнить писателей, принадлежащих своему времени, и воздать им должное. И, возможно, задуматься о механизме забвения — по каким причинам оно наступает.

Статьи размещены по хронологическому принципу, за исключением одной (о таджикском писателе К. Абдухаликове, родившемся в глубине XIX века, но творческая деятельность которого связана, в основном, с XX-м).

XIX век

В. В. Пешкова

У ИСТОКОВ НОРВЕЖСКОЙ ПРОЗЫ: М.К. ХАНСЕН В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА НОРВЕГИИ XIX ВЕКА

Творчество одного из ведущих норвежских авторов первой половины XIX века М.К. Хансена мало изучено даже в самой Норвегии, но при этом интерес к нему в последние годы значительно возрос. В силу сложившейся конъюнктуры произведения Хансена стали забываться практически сразу после его смерти, в эпоху начала развития новых направлений в литературе и искусстве. Тем не менее невозможно переоценить значительный вклад, внесенный писателем в становление национальной литературной традиции, что обусловлено как широким спектром жанров, в которых он работал, так и тем, что его творческая манера сочетала в себе элементы и принципы различных литературных направлений: просвещение, предромантизм, романтизм.

Ключевые слова: скандинавская литература, норвежский роман, новелла, М.К. Хансен, детектив.

V.V. Peshkova

AT THE ORIGINS OF NORWEGIAN PROSE: M. C. HANSEN IN THE CONTEXT OF THE 19TH CENTURY NORWEGIAN LITERARY PROCESS

Literary work of one of the leading Norwegian authors of the first half of 19th century, Maurits Christopher Hansen, is understudied even in Norway, although the interest towards his works has grown significantly over the past few years. Hansen's works came to be forgotten almost immediately after his death, in the era when new trends in literature and art began to emerge. Nevertheless, it is impossible to overestimate the considerable contribution the writer made in the formation of the national literary tradition, which is conditioned both by the wide range of genres, which he employed, and by how his creative manner combined elements and concepts of various literary movements, such as enlightenment, pre-romanticism, and romanticism.

Key words: scandinavian literature, Norwegian novel, short story, M.C. Hansen, detective novel.

События 1814 г. дали возможность Норвегии претендовать на собственное место среди европейских государств. Рождение ее новой культуры, нового самосознания и мироощущения в XIX в. — чрезвычайно сложный и противоречивый культурный процесс, в котором тесно переплелись романтические, просветительские и даже ренессансные тенденции. Большинство норвежских писателей этого периода получили образование в Копенгагене и, вернувшись на родину, стремились освоить новую литературу и сделать ее доступной землякам. Уже в 1813 г. появляются первые переводы «Дона Карлоса» Шиллера, а в 1820 г. «Страданий юного Вертера» Гёте, книга Мадам де Сталь «О Германии» и роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген».

Параллельно с осмыслением немецкой литературы читатели знакомились и с творчеством датских авторов. Многие образованные норвежцы того периода с восторгом приняли А.Г. Эленслегера, Н.Ф.С. Грундтвига и Б.С. Ингеманна. Однако новое с трудом находило дорогу в сердца норвежцев — для этого они еще слишком сильно были привязаны к старому: «Большинство из них не страдало от недостатка таланта; чего им не хватало, так это позиции, характерности, писательской смелости. Они шли на ощупь, сомневаясь, не имея своего стиля» (Jæger 1896: 10). Внутренний раскол между старым и новым Х. Егер отмечает как общую характерную черту всех писателей периода 1814 г.

Подобная неоднородность характерна и для художественной манеры норвежского прозаика Маурица Кристофера Хансена (1794–1842), творческий дар которого развивался на рубеже XVIII–XIX вв., что позволило ему органично совместить в своем творчестве как тенденции современной литературы, так и традиции литературы XVIII в.: заметны черты реализма, но реализма XVIII в. и присущего романам таких авторов, как Г. Филдинг и Д. Дефо. Во многом именно сочетание «готической» традиции и «просветительского реализма» помогало писателю отразить свое отношение к хаосу необъяснимого, удивительному и пугающему, как отмечал Бьёрн Тусдал в своей книге «Искусство рассказчика Маурица Хансена» (1988). После смерти писателя было опубликовано его собрание сочинений в восьми томах.

М.К. Хансен дебютировал как поэт в сборнике своего современника и друга Конрада Николая Швака «Север» (Nord) со стихотворением «Жемчужина» (Perlen, 1815), свидетельствующим о его зрелости как писателя. Это стихотворение до сих пор публикуется в различных норвежских альманахах и поэтических сборниках в качестве примера лирической поэзии М. Хансена, но все же по-настоящему его талант раскрылся именно в прозе. Яркий дебют в «Nord» помог писателю издать свой собственный сборник «Художественные произведения» (1816), в котором были опубликованы его первые рассказы.

Женитьба на Хельвиг Лешли в 1817 г., по мнению биографов, оказала во многом негативное влияние на писателя и стала одной из причин долгого периода забвения его творчества. Семья Хансена постоянно находилась в бедственном положении, и ему приходилось искать дополнительные заработки, из-за чего некоторые его произведения несли на себе отпечаток небрежности. Сам автор отмечает в письме К.Н. Шваку от 30 сентября 1828 г.: «к сожалению, у меня никогда нет времени, чтобы основательно осмотреться. Всё должно нестись галопом и потому откладывается на потом» (Daae 1907: 411).

Хансен активно сотрудничал с большинством газет и журналов своего времени, издавал газету для детей, сочинял стихи и басни, пьесы и сказки, исторические повести и романы, рассказы о современной и крестьянской жизни, детективные истории. Он был автором множества школьных учебников (книги по норвежской, латинской и французской грамматике, словарь иностранных слов, хрестоматии, школьные издания римских писателей с примечаниями и «Учебное пособие по эпистолярному стилю для юных дам».)

Он был знаком с выдающимися поэтами своего времени Хенриком Арнольдом Вергеланном (Henrik Arnold Wergeland, 1808–1845) и Юханом Себастианом Вельхавеном (Johann Sebastian Welhaven, 1807–1873), но сохранял нейтралитет в споре о дальнейшем развитии норвежской культуры, который разгорелся между поэтами и их сторонниками в 1830-х гг.

Поскольку Норвегия является периферийной страной по отношению к Европе, развитие ее культуры и литературы на рубеже XVIII–XIX вв. происходило иначе. Норвегия этого периода, по сути, не имела сформировавшейся повествовательной традиции и, как отмечает А.В. Коровин, «...переживала период национального

культурного строительства, мощнейшим фактором которого становится фольклор. Тогда особенно обострилась борьба между двумя направлениями, двумя идеологиями, двумя взглядами на пути этого строительства — между последователями Ю. Вельхавена и Х. Вергеланна» (Коровин 2011: 93).

Хансен принимал активное участие в разработке норм норвежского языка, но понимал, что это длительный процесс, поэтому считал, что Норвегия должна развиваться, принимая во внимание европейский культурный опыт. Прежде всего он использовал немецкую романтическую традицию, английский «готический» роман и датскую литературу, чтобы на основе европейских образцов создать самобытную норвежскую прозу.

Очень важен вклад М. Хансена в становление норвежской романтической новеллы. Наиболее интересными представляются его новеллы о крестьянской жизни и криминальные новеллы.

К первой группе принадлежит новелла «Рожок» (1819), в которой Хансен фактически закладывает каноны, по которым жанр будет развиваться в дальнейшем: 40-50х гг. — повышенное внимание к крестьянину, являющемуся наследником великой культуры эпохи викингов, и идеализация крестьянского быта. Важно и то, что герой, по социальному положению принадлежащий к высшим слоям общества, выступает своего рода наставником крестьян и в какой-то степени их благодетелем. Здесь также поднята проблема народного образования — одна из важнейших для норвежского общества в первой половине столетия. Без образования и духовного развития крестьянин вряд ли почувствует себя носителем великой культуры. «Рожок» предвосхищает традицию рассказа о крестьянской жизни, создателем которой принято считать нобелевского лауреата Бьёрнстjerne Бьёрнсона (1832–1910).

Ко второй группе относится «Новелла», для которой характерен прием контраста: внешне обычная жизнь в респектабельном доме небольшого норвежского городка и страшная трагедия, которая разворачивается за его фасадом.

Текст строится по принципу реконструкции прошлого: сама трагедия (заточение в погребе госпожи Сарс) образует исходную точку сюжета, но находится за пределами художественного текста, а целью повествования становится именно выявление причин случившегося. Для этого Хансен использует прием, характерный для романтической эстетики и уходящий корнями к традиции «готического» романа XVIII в., — события могут быть истолкованы двояко.

Структурообразующим в новелле является прием «повторения», также восходящий к готической традиции: «...с ранних лет своей истории рассматриваемый жанр [готический роман] постоянно варьирует тему затерянности человека в чужом, непонятном и враждебном мире <...> Это и заточение в подземелье (смыкающееся с мотивом погребения заживо) <...> и более общая ситуация навязчивых повторений прошлого в настоящем, обесценивающих ход истории, превращающих ее в череду зловещих уподоблений» (Антонов 2012: 183). Именно повторение определяет ретроспективную композицию «Новеллы» и заставляет героев вновь переживать события далекого прошлого.

В новелле автор использует приемы, которые будут характерны для всего его творчества: прием смены рассказчиков, которые, освещая историю с разных сторон, создают полную картину действительности. Этот же прием Хансен использовал в романах «Отар Бретонский» и «Убийство механика Рольфсена», а также мотив возмездия за грехи, определяющий мировоззрение Хансена, отличавшегося высокой степенью религиозности.

В ряде произведений Хансена в основе сюжета лежит детективная коллизия. Наиболее ярко этот мотив проявляется в одном из ранних романов «Кеадан, или Монастырские руины» (1825). Значительное место отведено детективному элементу в новеллах «Убитый жених» (1828), «Безумный Кристиан» (1821), «Ютулскоппен» (1836), где в основе лежит любовная коллизия и ревность, приводящая к преступлению.

Хансен — первый романист в Норвегии. Наиболее известным его произведением является роман «Убийство изобретателя Рольфсена» (1840), ставший литературно-исторической сенсацией в Норвегии. По мнению биографов, «Хансен в числе лидеров борется за звание автора первого в мире детективного романа!».

Хенрик Ибсен испытал на себе влияние Хансена, интересовался его творчеством с юности и сохранил этот интерес на всю жизнь. Например, в 1890 г. Ибсен попросил торговца книгами достать для него сочинения Хансена. О высокой оценке этого писателя Ибсенем свидетельствует также то, что в 1861 г. в работе, посвященной театру в Христиании, он упоминает, что Хансен «ясно и объективно видел многие качества нашей [норвежской] нации». Видимо, Ибсен был заинтересован тем, как его старший современник изображает в своих новеллах действительность маленьких норвежских горо-

дов или деревень с их усадьбами, бытом и людьми, что также подтверждает профессор Оскар Мосфьельд в работе «Генрик Ибсен и Шиен»: в начале 1850 г. Ибсен даже попробовал писать в стиле Маурица Хансена, создав рассказ о крестьянском вожде и героическом борце за свободу Кристиане Лофтхусе под названием «Акерсхусский узник». Прослеживается связь между рассказом Хансена «дневник Теодора» (1820) и пьесой Ибсена «Привидения» (1881), на что также указывает и О. Мосфьельд. Исследователь считает очевидным, что Ибсен перенял технику ретроспективной композиции у М. Хансена, часто использовавшего этот прием в своих произведениях.

Норвежская писательница Камилла Коллетт более чем через 30 лет после смерти М. Хансена в предисловии к своему роману «Дочери Амтманна» утверждает, что он является крупнейшим романистом, который у них есть, а Хенрик Вергеланн в своем поэтическом посвящении М.К. Хансену дает высокую оценку его творчеству.

М. Хансен, стоявший у истоков современной норвежской прозы, долгое время оставался незаслуженно обойденным вниманием как норвежских, так и отечественных исследователей. При жизни широко известный на родине и оказавший значительное влияние на становление и развитие национальной литературы, Хансен — не только характерный представитель своего времени, но и первый значительный норвежский прозаик XIX в. В его творчестве нашли отражение процессы, специфичные для всей зарождающейся норвежской литературы. П. Ганзен называет его «Наиболее плодовитым и вообще выдающимся из названных писателей [периода 1814 года]» и отмечает, что Хансен в целом ряде идиллий, романов и новелл проявил «очень живую, непосредственную фантазию». Метод писателя сформировался в период становления норвежской культуры, что отразилось и в особенностях его художественной манеры: произведения Хансена эклектичны и разнообразны, однако некоторые его произведения несли на себе отпечаток небрежности. Экспериментируя с разными жанрами, Хансен по сути закладывает основу крестьянского рассказа, жанра, который получит развитие в творчестве Б. Бьёрнсона; национального романтического исторического романа, а также считается «отцом норвежской новеллы» и автором первого норвежского детективного романа. Его творчество оказало сильное влияние на крупнейших писателей середины XIX в.: Б. Бьёрнсона, Х. Ибсена и К. Коллетт. М. Хансен по

праву считается «отцом норвежской прозы» и, как отмечает Хенрик Егер, является «одним из самых значительных писателей своего времени, и даже одним из величайших, которыми нация тогда могла гордиться».

Литература

Антонов 2012 — Антонов, С.А. У истоков готической прозы // Рив Клара. Старый английский барон / С.А. Антонов, Л.Ю. Брилова, Н.Я. Дьяконова; отв. ред. Н.Я. Дьяконова. М.: Ладомир; Наука, 2012. 272 с.

Коровин 2011 — Коровин А.В. Датская и исландская малая проза. М.: Теис Москва, 2011. 367 с.

Daae 1907 — Daae L. Af Maurits Hansens Breve til C.N. Schwach 1820–1842 // [breve] Historiske Samlinger II. Kristiania, 1907. 576 s.

Jæger 1896 — Jæger H. Illustreret Norsk literaturhistorie. B.II. Kristiania, 1896. 640 s.

«БЛАГАЯ МЫСЛЬ ПОСЕТИЛА ДАРОВИТОГО ФАН-ДИМА», ИЛИ ЧТО МЫ ЗНАЕМ О ПЕРВОМ ПЕРЕВОДЕ «АДА» НА РУССКИЙ ЯЗЫК

В статье речь идет об уникальном издании «Ада» Данте Алигьери на русском языке, которое было осуществлено популярной в начале 1840-х гг. писательницей Е.В. Кологривовой, скрывавшейся за псевдонимом Фан-Дим. Уникальность перевода заключалась уже в самой попытке переложения на русский язык сложного текста Данте целиком, хотя не стихами, а прозой, к тому же это издание предназначалось для широкого круга читателей и распространялось по подписке. В статье приводится обзор литературно-критических откликов на этот перевод, который если и вызвал неоднозначную реакцию знатоков Данте, расценивался многими современниками Фан-Дима как событие поворотное в русской дантеане.

Ключевые слова: Е.В. Кологривова, Ф. Фан-Дим, Данте, «Ад», «Божественная Комедия», перевод.

I.A. Belyaeva

“GOOD THOUGHT VISITED GIFTED FAN-DIM”, OR WHAT WE KNOW ABOUT THE FIRST TRANSLATION OF “INFERNO” INTO RUSSIAN

The article deals with the unique edition of Dante Alighieri's “Inferno” in Russian, made by E.V. Kologrivova, popular writer in the early 1840s, hiding behind the pseudonym Fan-Dim. The uniqueness of the translation was already in the very attempt of transposing the complex Dante's text into Russian, although not in verse, but in prose, and this publication was intended for a wide circle of readers and was distributed by subscription. The article provides an overview of the literary critical responses to this translation, which although provoked a mixed reaction from Dante's experts, was regarded by many contemporaries of Fan-Dim as a turning point in Russian Danteans.

Key words: E.V. Kologrivova, F. Fan-Dim, Dante, “Inferno”, “Divine Comedy”, translation.

Имя Елизаветы Васильевны Кологривовой нельзя считать совершенно забытым, хотя как писательница она известна сейчас разве что специалистам по истории русской литературы середины XIX в. Публиковавшаяся под мужским псевдонимом Ф. Фан-Дим, она касалась в своих сочинениях темы женского и семейного счастья и не могла оставить равнодушными читателей и особенно читательниц. Многие сочинения Кологривовой неоднократно переиздавались, лишь только выходили в виде журнальной публикации. Но в настоящее время ее повести и романы «Голос за родное», «Два призрака», «Александрина», «Хозяйка» не читаются — они устарели, чего нельзя сказать о главном событии, с которым вошла в русскую культуру Кологривова. Это был, видимо, самый важный ее литературный проект, как бы мы сказали сейчас, — издание на русском языке в полном объеме первой кантики «Божественной Комедии» Данте (Данте 1842-1843). Перевод был осуществлен самой Елизаветой Васильевной, знавшей несколько иностранных языков, к числу которых относился и довольно редкий для России тех лет итальянский. Кологривова переводила сама, в комментариях делаясь с читателями трудностями перевода. Сам по себе поступок Кологривовой вызвал бурную реакцию ведущих критиков тех лет и породил споры. Так или иначе, сам факт существования этого перевода запечатлен в любом учебнике или монографии, где поднимаются вопросы русской дантеаны. Словом, имя Кологривовой, или Фан-Дима, забыть уже нельзя, даже если бы этого очень и хотелось, поскольку она была первой, кто отважился перевести почти «всего» Данте (речь, конечно, идет только о первой кантике).

Нужно сказать, что в работах авторитетных специалистов-дантологов можно встретить вполне комплиментарные оценки труда Кологривовой. Так, И.Н. Голенищев-Кутузов считал Кологривову переводчицей, которая «очень бережно относится к тексту оригинала и старается сохранять конструкции итальянских фраз» (Голенищев-Кутузов 1971: 464). Правда, это суждение ученого характеризует только прозаическое переложение «Ада», поскольку стихотворный опыт Фан-Дима, фрагмент которого появился в альманахе «Новоселье» за 1846 г., был, по мнению И.Н. Голенищева-Кутузова, неудачным. А итальянская исследовательница творчества Кологривовой Дж. Спендель и вовсе называет ее «изумительной» переводчицей (Спендель 2007: 23). В любом случае, читателю ее перевод был понятен и доступен. Не случайно именно кологри-

вовское переложение «Ада», а не фундаментальный поэтический труд Д.Е. Мина выбрал в 1875 г. для своего «школьного» издания «Европейские классики в русском переводе» известный просветитель П.И. Вейнберг.

Чтобы понять, насколько смелой была сама идея издать Данте на русском языке, нужно представить, что к 1840 гг. в России фактически не было сколь-либо развернутых переводов этого сочинения — только фрагменты. Почитателям Данте в России были знакомы французские переложения или собственно оригинальный текст, однако о широкой известности Данте в такой ситуации говорить не приходится. Не случайно критик «Северной пчелы», скрывавшийся за криптонимом Z.Z. (видимо, Н.И. Греч), в отзыве на Кологривовский перевод откровенно заявлял: «Имя Данте начали часто повторять у нас — и не у нас только, в Европе вообще — со времен новейшего романтизма, но оно не сделалось нигде таким знакомым именем, как имена Шекспира, Байрона, Гете, Шиллера. О “Божественной Комедии” Данте говорят, как о Махабхарате, Нибелунгах, творениях Кальдерона, более известных *по слуху*, нежели *по делу*» (Греч 1843а) (курсив автора. — И.Б.). В России до «дантовского проекта» Кологривовой лишь в 1939 г. была издана первая кантика «Божественной Комедии» в типографии Московского университета — на итальянском языке, с примечаниями итальянского лектора Джузеппе Рубини. Как пишет А.А. Асоян, эта книга предназначалась для студентов и была перепечаткой знаменитого Падунского издания «Комедии» 1726-1727 гг. (Асоян 2015: 16). Очевидно, что назрела необходимость в русском переводе «Божественной Комедии». И как позже станет известно из полемиического отзыва на перевод Кологривовой С.П. Шевырева, авторитетный в будущем переводчик Данте Д.Е. Мин уже давно трудился над переложением «Божественной Комедии» на русский язык, что и докажет скорая публикация, но опять же только фрагментами (Пятой Песни — истории о Паоло и Франческе), его перевода первой кантики в «Москвитянине» в начале 1843 г., сразу после выхода первых двух выпусков «Ада» в переводе Фан-Дима в конце 1842 г.

Хорошо это или плохо, но Кологривова осмелилась сделать то, к чему многие ее современники-коллеги боялись приступить: она решила познакомить с Данте широкого читателя и взять на себя ответственность за это предприятие. Вместе со своим единомышленником Д.Н. Струковым, опубликовавшим в предисловии

к кологривовскому переводу развернутое толкование дантовской «Комедии», она отважилась издать книжку, или точнее даже будет сказать, книжки «с картинками», украшенные «очерками» Д. Флаксмана, поскольку ее «проект» состоял из шести выпусков и распространялся по подписке ценою в 1 рубль серебром¹. Предполагался и седьмой выпуск в счет предыдущих выпусков, получаемых читателем по подписке, в котором была бы опубликована биография Данте. «Иногородним», как заявлено издателем Е. Фишером, за пересылку нужно было заплатить еще шесть фунтов. В целом это были относительно дешевые, но удобно изданные книжки небольшого, карманного размера, с параллельным итальянским текстом и с яркими иллюстрациями (во всех выпусках гравюр Д. Флаксмана было запланировано сорок штук). У художника в России были свои поклонники, к числу которых принадлежал, например, С.П. Шевырев. «Флакسمан есть лучший комментарий к эстетическому достоинству и смыслу творений Данте», — писал он в своей рецензии на перевод Фан-Дима (Шевырев 1843: 184). Более того, он и на сам перевод склонен был смотреть «единоственно как на объяснительный текст к рисункам Флаксмана — не более».

Важно, что издание было красивым, недорогим и «серийным», что в отношении к Данте многим казалось дурновкусием. Эта новая манера современной журналистики, рассчитывающей на достаточно широкую аудиторию, причем не только в погоне за деньгами, но именно ввиду желания популяризировать яркое и значимое явление мировой культуры, как в случае с дантовским изданием Кологривовой, вызывало у критиков перевода почти единодушно негативную реакцию. «Божественная Комедия» в виде карманного издания для широкой публики почему-то многих возмутила. С.П. Шевырев едко замечал, что «достоинство издания возросло бы вдвое выше, если бы его роскоши художественной соответствовало и достоинство перевода; но мы имеем причины думать, что перевод едва ли сделан с итальянского подлинника» (Шевырев 1843: 185). Между тем едва ли последнее замечание справедливо — Кологривова знала итальянский язык. Критика «Северной пчелы» тоже не устраивало художественное оформление книжек, в частности, его смущал золоченый профиль Данте на обложке первого выпуска. «Данте Алигьери. Ад и портрет Данте тут же на обертке, вместо какой-нибудь виньетки. Что же это такое? Остроумная шутка?» — задавался вопросом он. Сама книга напоминала ему «щеголька Пе-

тербургской гостиной» тем, что напечатана она была «с гравюрами, щегольски <...> в позолоченной обвертке» (Греч 1843в). Все это было в немалой степени влиянием времени, или моды, на что сетовал и П.А. Плетнев, в целом высоко оценивший перевод Фан-Дима. «...Перевод, — сожалел он, — <...> издается выпусками. Вот что всегда грустно встречать! Не понимаем, для чего это делается. Ни одно почти предприятие в этом виде у нас не удалось. За первыми живыми впечатлениями, обыкновенно, и со стороны читателей, и со стороны издателей, следует какое-то охлаждение — и часто дело не доходит до своей половины. Ужели так будет и с Данте? Но его обещают выдать вполне в шесть выпусков, к концу Июня нынешнего года. А как бы радостно было получить вдруг книгу Данте! Всевластная мода царствует наконец повсюду, даже в независимой области мышления» (Плетнев 1843: 257). Отчасти присоединяется к П.А. Плетневу в этом вопросе и С.П. Шевырев, который в рецензии на роман Кологривовой «Два призрака» писал о подобной ситуации крайне негативно, выступая против «выпускной» литературы: «Но вот нас ждет деятельная Петербургская литература, в своем новом формате, по которому ее можно было бы назвать выпускною... Вот она вся рассыпавшаяся на мелкие брошюры, которые сеет по лицу всей России... Тут летят выпуска, выходы, тетради, рои, сказки, полтипажи, фигуры, виньетки... Тут Русская Шехерезада рассыпалась выпусками, тут Гомер разорван на рапсодии, Дант на песни, Лопе де Вега на акты.... И все принимает вид журнального номера, все отрывочно, все спешно, к сроку, на заказ, на подряд.... Перья скрипят.... Станки типографские в движении.... Листы тетрадей разлетаются до Черного, Каспийского, Охотского моря и книгопродавцы суетливо, по всем концам Русского Царства, подбирают целковые, полтинники, трехгривенники, двугривенные и гривеннички за каждый выпуск, точно как Гоголева Коробочка в Мертвых Душах... Любо... Толкотня, бег, проворство, суета... Чудная деятельность!..» (Шевырев 1843: 289–298).

Качество перевода Кологривовой также становилось предметом критической оценки в журналах и газетах тех лет, а среди них были ведущие издания: «Библиотека для чтения», «Москвитянин», «Отечественные записки», «Санкт-Петербургские ведомости», «Северная Пчела», «Современник». Все издания разделились на сторонников и противников смелого поступка Фан-Дима, в котором мало кто опознавал женщину-переводчицу.

К числу поддерживавших Кологривову принадлежал В.Г. Белинский, выступивший с небольшой заметкой в «Отечественных записках». Справедливости ради стоит сказать, что критик решительно боролся с романтически аффективной оригинальной прозой Фан-Дима, а вот прозаическое переложение «Ада» он посчитал единственно правильным решением в сложившейся ситуации. Правда, В.Г. Белинский итальянского языка не знал, но чутьем критика обладал удивительным и был, как известно, прозорлив во многих литературных вопросах. Поддержал точку зрения В.Г. Белинского и такой авторитетный литератор и ученый, как П.А. Плетнев. В «Современнике» он опубликовал развернутую рецензию на работу Фан-Дима, в которой заявлял, что «Божественную Комедию» Данте читатели «получат в строжайшем, почти подстрочном переводе» и что именно «так надобно начинать знакомство с вековыми писателями»: «только изучив их буквально и вникнув в глубину их каждого выражения, каждого понятия, можно будет некогда думать о соперничестве с ними, то есть о переводе стихами» (Плетнев 1943: 256). Критик «Библиотеки для чтения», которым был О.И. Сенковский и которому едва ли не единственному была знакома тайна псевдонима Фан-Дима, чересчур, может быть, восторженно приветствовал идею Кологривовой. Он писал: «Благая мысль посетила даровитого Фан-Дима. В минуты отдохновения от своих розовых мечтаний, из цветника радужных дум и ощущений, он нисходил в обитель ужасов и тем живее ощущал их грозные образы, тем вернее передавал их комико-эпические красоты благородною русскою прозою, облегчая таким образом для нетвердых в итальянском языке чтение бессмертного подлинника». Завершалась рецензия О.И. Сенковского ироническим призывом: «О благородная русская проза! Соверши великодушный подвиг и облеку твоею торжественною мантией две остальные части “Божественной Комедии”» (Сенковский 1843: 36, 38). Общий вывод критика в отношении перевода Кологривовой был комплиментарным, хотя иронический слог оставлял определенную долю сомнения в том, что О.И. Сенковский готов все принять и приветствовать в «дантовском проекте» Кологривовой.

Среди оппонентов кологривовского издания «Ада» был критик «Северной пчелы», который, однако, тоже поддержал насущную необходимость перевода Данте на русский язык. По всей видимости, рецензию, достаточно экстенсивную и занявшую несколь-

ко номеров газеты, написал неплохо разбирающийся в вопросе Н.И. Греч. Он дал оценку самому переводу как событию, определенно признав его значение. «Перевод Дантевой поэмы, — писал он, — вот литературный подвиг, который может доказать или исполинские силы дарования необыкновенного, или оправдать надежду на свои силы» (Греч 1843а). Интересно, что критик был, видимо, как и О.И. Сенковский, осведомлен о настоящем имени переводчика, хотя никакой комплиментарности в его отзыве по отношению к автору перевода не наблюдалось: оценка была вполне серьезная. В рецензии читаем: «Не смея открывать тайны *псевдонима*, мы удовольствуемся сказать, что прежние занятия переводчика не говорили в его защиту. Являсь весьма недавно с несколькими повестями и романами, где дарование бесспорно, но где все доказывает неопытность дарования во всех отношениях — приниматься за Данте! Нам страшно за Г. Фан Дима, страшно за Данте, страшно за самих себя. Нам кажется, мы видим милую, прелестную даму, которая хочет вальсировать на маковке Адмиралтейского шпица! Но Г. Фан-Дим бесстрашнее нас: и вот перед нами *первый выпуск* великого творения Дантева...» (Греч 1843в).

Примечательно, что даже критикующие Фан-Дима за перевод признавали, что он пробудил интерес общества к Данте. Вольно или невольно, но все рецензенты, оценивающие труд Кологривовой и ее единомышленника Д.Н. Струкова, значительную часть своих размышлений посвящали воззрениям Данте и толкованию его «Божественной Комедии», которую непременно нужно было объяснять современной публике. Так, Н.И. Греч в своей рецензии пересказывает биографию Данте, определяет круг его идей и произведений, справедливо замечая, что без дополнительных знаний о Данте читать его сочинения сложно. Не случайно и у себя на родине Данте имеет неперменный круг толкователей в лице Боккаччо или Уго Фосколо. «Если искусство принимать как одно из удобств общественной жизни, как прихотливое услаждение изящным, — пишет он, — <то> Данте не годится для чтения, ибо чтение его, как “Илиады” Гомера, составляет наслаждение труда, побежденного обширным подготовительным учением. Потому внимание читателя обыкновенно скользит только по нескольким эпизодам Данте, и немногие даже решатся прочесть “Божественную Комедию” вполне, а из сих немногих многие ли поймут ее? Скольких оттолкнет безобразное, дикое, страшное величие образов и выражений Данте!»

(Греч 1843б). А С.П. Шевырев, отчасти раздосадованный неумелым кологрововским переводом дантовского «Ада», над переложением которого трудился и он сам, не только высказал свое критическое мнение подробным его разбором (справедливости ради стоит сказать, что этот разбор не всегда объективен и подчас чрезмерно требователен к переводчику²), но и опубликовал в первых номерах «Москвитянина» свои³ и Д.Е. Мина переводы некоторых Песней «Ада», что само по себе также стало литературным событием.

Безусловно, Кологровову было за что критиковать: и за смелость, и за желание упростить дантовский текст, в немалой степени для того, чтобы он оказался доступен широкому читателю, и даже за привлекательную внешность издания, и за качество перевода. Н.И. Греч небеспочвенно полагал, например, что лишенный терцин, дантовский текст теряет едва ли не все в смысловом плане. А С.П. Шевырев упрекал Фан-Дима в том, что он совершенно не желал углубиться в круг идей и понять значительность образов Данте — все это были серьезные упреки, сопровождаемые и серьезными доводами. Однако главного Кологровова и ее единомышленники добились: о Данте вдруг заговорили, поскольку возник повод. Причем заговорили, казалось бы, в такие «прозаические» и «натуралистические» 1840-е гг. Очевидно, что мощная волна интереса к Данте была спровоцирована публикацией Фан-Дима, и в этом одном уже есть великая польза. К тому же в поступке смелой дамы присутствует что-то символически дантовское: никто из мужчин не решился на публикацию перевода всего «Ада», а женщина взяла и сделала это, поведя всех за собой, очевидно предполагая, что будут осуждения и упреки, но что будут потом и другие, идущие следом за ней. Именно про это и писал в своей рецензии С.П. Шевырев, когда представлял читателям новое имя Д.Е. Мина. «Нельзя не изумиться в самом деле тем успехам, какие свершает наша литература, не там, на торжище промышленных ее стремлений, но чаще всего здесь, в тишине скромной тайны», — сообщает С.П. Шевырев. Он сам изумлен тем, что, оказывается, «почти уже весь “Ад” Данте переведен по-русски терцинами, с близостью и точностью невероятными», а переводчик, г. Мин, который «в одинокой тиши кабинета, урываясь от других занятий житейских» именно «изучал подлинник, овладел русскою терциною в совершенстве и передает Данта так близко и верно, что может перещеголять лучших немецких переводчиков» (Шевырев 1843: 193, 194). Но первой все же

была она — Елизавета Васильевна Кологривова. И этого первого места у нее не может отнять забывчивая память потомков.

На вопрос, что для Кологривовой стало импульсом отказаться от самостоятельного творчества, от занятия беллетристикой и уйти, пусть и на время, в мир Данте, только предстоит ответить современным исследователям ее литературной деятельности.

Примечания

¹ Было издание подешевле и подороже, что называется, на разный кошелек. Шесть выпусков дешевого издания стоили 6 рублей серебром, а дорогие, выпущенные на веленовой бумаге, — 7 рублей.

² С.П. Шевыреву, например, не понравился перевод знаменитого дантовского «*guarda e passa*» Фан-Димом как «взгляни и иди дальше». Он пишет: «Ну что бы, кажется, сказать “взгляни и мимо”. Как не пользоваться силою и краткостью нашего языка, особенно в тех случаях, когда он так словно соперничает с итальянским» (Шевырев 1843: 190). Очевидно, что вопрос о переводе в данном случае дискуссионный.

³ С.П. Шевырев опубликовал Вторую и Четвертую Песни «Ада», сделанные им много раньше, в Риме еще в 1829 г.

Литература

Асоян 2015 — Асоян, А.А. Данте Алигьери и русская литература. СПб.: Алетейя, 2015. 348 с.

Голенищев-Кутузов 1971 — Голенищев-Кутузов, И.Н. Данте в России // И.Н. Голенищев-Кутузов. Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. С. 454-486.

Греч 1843а — Z.Z. <Греч, Н.И.> Русская литература. «Божественная Комедия» Данте Алигьери // Северная пчела. 1843. № 10. 14 янв.

Греч 1843б — Z.Z. <Греч, Н.И.> Русская литература. «Божественная Комедия» Данте Алигьери // Северная пчела. 1843. № 23. 29 янв.

Греч 1843в — Z.Z. <Греч, Н.И.> Русская литература. «Божественная Комедия» Данте Алигьери // Северная пчела. 1843. № 37. 16 февр.

Данте 1842-1843 — Данте Альгьери. Божественная Комедия. Ад. С очерками Флаксмана и итальянским текстом. Перевод с итальянского Ф. Фан-Дима. Введение и биография Данте Д. Струкова. СПб.: Издание Е. Фишера, 1842-1843. Вып. 1-6.

Плетнев 1843 — <Плетнев, П.А.> Новые переводы. «Божественная Комедия» Данте Алигьери // Современник. 1843. Т. 29. С. 256-257.

Сенковский 1843 — <Сенковский, О.И.> «Божественная Комедия» Данте Алигьери // Библиотека для чтения. 1843. Т. 61. С. 19-38.

Спендель 2007 — Спендель, Д. Строительницы струн. Женщина, творчество, литература. СПб.: Петербург-XXI век, 2007. 212 с.

Шевырев 1843 — <Шевырев, С.П.> Критика <Рец. на перевод Ф. Фан-Дима «Божественной Комедии» Данте> // Москвитянин. 1843. Ч. 2. № 3. С. 185-194.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Е.В. КОЛОГРИВОВОЙ 1840-х гг.

В статье поднимается вопрос о причинах исчезновения из литературного круга 40-х гг. XIX в. популярного автора, писательницы и переводчицы, Елизаветы Васильевны Кологривовой, известной под псевдонимом Федор Фан-Дим. Повести и романы Кологривовой пользовались успехом у читателей, переиздавались и имели отклик в критике тех лет. Однако наибольшую известность Кологривова получила после публикации прозаического перевода «Ада» Данте на русский язык в конце 1842 — в начале 1843 г. В 1845 г. Кологривова с мужем уехала из Петербурга, и с тех пор имя ее было фактически предано забвению.

Ключевые слова: забытые писатели, Е.В. Кологривова, Ф. Фан-Дим, жоржсандизм.

E.A. Ivshina

LITERARY WORKS OF E.V. KOLOGRIVOVA IN 1840-TH

The article raises the question of the reasons for the disappearance from the literary scene of Elizavetha Vasilyevna Kologrivova, a popular writer and translator of XIX century, known under the pseudonym F. Fan-Dim. Her works became popular and was republished a number of times. She became even more known after she had translate Dante's Inferno into Russian, in prose, in the late 1842 — the beginning 1843. In 1845 Kologrivova with her husband E.V. Kologrivov left St. Petersburg and since then the news of her has disappeared.

Key words: forgotten writers, E.V. Kologrivova, F. Fan-Dim, georgesandism.

Среди большого числа писателей 40-х гг. XIX в. можно обнаружить малоизвестное в наши дни имя Федора Фан-Дима. Этот псевдоним носила Елизавета Васильевна Кологривова, русская дворянка, принимавшая активное участие в литературной жизни Петербурга в первой половине 1840-х гг. Главный труд, с которым

Е.В. Кологривова навсегда вошла в русскую культуру, был первый в России полный перевод «Ада» из «Божественной Комедии» Данте на русский язык, с «очерками» Д. Флаксмана, с итальянским текстом и с введением, написанным ее хорошим знакомым и почитателем творчества итальянского поэта Д.Н. Струковым. Перевод был сделан прозой, отличался близостью к тексту и выразительностью при сравнительно легком языке. Критика разделилась в оценке перевода на два лагеря: кто-то рассматривал эту публикацию как величайшее литературное событие (В.Г. Белинский, П.А. Плетнев, О.И. Сенковский), а кто-то решительно не принял подобный опыт переложения стихов прозой (С.П. Шевырев, Н.И. Греч). О популярности этого перевода свидетельствует тот факт, что в 1875 г. именно он был перепечатан в издании «Европейские классики в русском переводе», который предназначался для учащихся, под редакцией Петра Вейнберга.

Перу Кологривовой принадлежит несколько повестей и романов. Первым литературным опытом Кологривовой стала повесть под заглавием «Голос за родное» (Маяк. 1841), которая позже дважды, в 1842 и 1843 гг. соответственно, выходила отдельным изданием. До 1846 г. Кологривова напечатала еще роман «Два призрака» (СПб., 1842 г., в 4 частях); «Александрина, небольшой роман, взятый из записок Юрия З.» (Русская Беседа. 1842), который в 1855 г. вышел отдельной книгой. Одним из самых любимых читателями сочинений Кологривовой была повесть «Хозяйка» (Библиотека для чтения. 1843), которая переиздавалась и в XX в. Опыт поэтического переложения дантовского «Ада», который Кологривова приняла во второй половине 1840-х гг., — «Отрывки из XXXVII песни «Ада» Данте (Новоселье. 1846) — считается специалистами неудачным.

Биографические сведения о Кологривовой очень скупы и в целом основываются на воспоминаниях приятеля Кологривовых, писателя В.П. Бурнашева, изложенных им в статье «Петербургская женщина-литератор сороковых годов (“Фан-Дим”). Из воспоминаний Петербургского Старожила в 1845 и 1846 гг.» (Бурнашев 1873: № 22, 24, 33). Информация о ней сохранилась в «Библиографическом словаре русских писательниц» (1889) под ред. князя Н.Н. Голицына, но ее материалы восходят также к воспоминаниям В.П. Бурнашева. Среди современных источников можно указать статью о Кологривовой в биографическом словаре «Русские писа-

тели XIX в.» (Евсеева 1994) и исследование Дж. Спендель, в котором обзорно представлены биографические вехи (Спендель 2007).

В своих воспоминаниях В.П. Бурнашев довольно подробно воссоздает картины быта четы Кологривовых, их диалоги и портретную характеристику писательницы. По его словам, внешне Кологривова не была красавицей: «добрая и милая, но далеко не очаровательная» (Бурнашев 1873: № 22). Несмотря на это, вокруг Кологривовой собрались достаточно влиятельные петербургские литераторы, и не только литераторы. Теплые дружеские и деловые отношения связывали Кологривову с Д.Н. Струковым, О.И. Сеньковским, А.Ф. Вельтманом и др.

Как свидетельствует В.П. Бурнашев, Кологривова, урожденная Попова, была родом из тульских дворян, получила хорошее домашнее воспитание, была замужем за Н.Н. Кологривовым, служившим в Петербурге сначала по почтовому ведомству, а потом в Главвархиве Министерства иностранных дел, подполковником в отставке и статским советником (с 1856 г.). С 1838 г. чета Кологривовых жила в Петербурге, где Елизавета Васильевна сблизилась с литературным кругом издательств «Маяк» и «Библиотека для чтения». Должность мужа, хорошее финансовое положение, отсутствие детей у Кологривовых могли поспособствовать тому, что Кологривова в первой половине 1840-х гг. полностью посвятила себя литературе. В Петербурге она устроила литературный салон славянофильской ориентации, где главная роль принадлежала ей как хозяйке салона, что может говорить об определенной амбициозности начинающей писательницы. В свой салон Кологривова принимала далеко не каждого желающего. Она не гналась за количеством гостей. Все, кого приглашали в дом, тщательно отбирались ею. Хозяйка дома говорила об искусстве, о музыке, театре и литературе. Известно, что в 1843 г. она ездила с мужем в Париж, после чего, видимо, стала яррой поборницей женских прав и сторонницей идей Жорж Санд. Интересно, что жоржсандизм как-то уживался в ее понимании со славянской тенденцией. В 1845 г. Кологривова была решительно настроена на издание «Женского Вестника», который, по-видимому, должен был учитывать женскую аудиторию. В ту пору, по словам В.П. Бурнашева, выпускать неполитический журнал не составляло большого труда, и у Кологривовой были далеко идущие планы: она уже создала редколлегия, определила направление своего журнала, хотела издавать его не под псевдонимом, а под настоящими именем и фамилией. Будучи

женщиной хорошо образованной — Кологривова прекрасно знала французский, немецкий, итальянский и английский языки и литературу, — она вполне могла добиться успеха в журнальном деле. Но в 1845 г., на который был запланирован выход ее нового журнала для женщин, она по семейным обстоятельствам уехала с мужем в деревню, и с тех пор о ее литературной деятельности ничего не известно.

Что стало истинной причиной исчезновения Кологривовой из литературного Петербурга, пока остается загадкой. По версии итальянской исследовательницы Дж. Спендель, «русская Жорж Санд» была «уничтожена» В.Г. Белинским (Спендель 2007: 23). Известно, что В.Г. Белинский не принимал повествовательную манеру Фан-Дима — в это время он решительно боролся с любыми проявлениями романтической патетики. Вот что критик пишет о ее романе «Два призрака» (Отечественные записки. 1842): «В оправдание мудрой русской пословицы: не родись ни умен, ни пригож, а родись счастлив, недавно появившееся имя г-на Фан-Дима грозит сделаться знаменитым именем в современной русской литературе, благодаря вкусу, образованности, беспристрастию и добросовестности некоторых наших журналов, которые до седьмого неба превознесли водяную, детски несвязную и напыщенную повесть “Александрина” — первый опыт г. Фан-Дима. “Два призрака” были превознесены ими только еще в виде извещений о появлении этого романа: что же будет в критиках и рецензиях о нем?» (Белинский 1955: 104). За этой довольно едкой характеристикой литературных способностей Кологривовой скрывается искреннее сожаление В.Г. Белинского по поводу того, что именно такому писателю публика отдает свои предпочтения. По словам самой Кологривовой, переданным в очерке В.П. Бурнашева, у писательницы действительно были т. н. «враги» и «друзья», т. е. те критические статьи, которые составляли ее «избранную библиотеку». Последние, в основном, были сосредоточены в «Библиотеке для чтения», а первые — в «Отечественных записках» и в «Литературной газете» (Бурнашев 1873: № 22). Кологривовой, безусловно, была лестна похвала «Библиотеки для чтения», хотя многие усматривали в ней всего лишь «приторные возгласы» и «ядовитую усмешку, мастерски замаскированную любезностями» (Бурнашев 1873: № 24). О «вражеской» же настроенности «Отечественных записок» по отношению к таланту Кологривовой свидетельствует продолжение статьи В.Г. Белинского: «Эти “Два

призрака” не что иное, как один призрак, и суть самое “призрачное” явление современной литературы — четырехтомный нуль, огромное вместилище слов без значения и фраз без содержания, длинный, утомительный рассказ о происшествиях и случаях, которых не бывает в действительности; вялое и бесцветное изображение людей, характеров и общества, которых не было, нет и не будет нигде, кроме холодного воображения бесталантных сочинителей» (Белинский 1955: 104).

Несмотря на то что В.Г. Белинский высоко оценил попытку Кологривовой представить читателю русскую версию «Ада» — «г-н Фан-Дим заслуживает величайшую благодарность за прекрасное и благое намерение познакомить в прозаическом переводе русскую публику с совершенно неизвестным ей поэтом» (Белинский 1955: 665), его неприятие оригинальной литературной деятельности писательницы едва ли могло пройти для нее бесследно. Именно так считает современная итальянская исследовательница Д. Спендель, которая определенно полагает, что литературная карьера Кологривовой напрямую зависела от похвалы В.Г. Белинского. И все же в полной мере с утверждением Д. Спендель мы бы не спешили соглашаться, поскольку, как утверждают знавшие Кологривову, к отрицательной критике она, по крайней мере внешне, была равнодушна, считая авторов этих статей невежественными «недоучившимися студентами» (Бурнашев 1873: № 24). К тому же, благодаря поддержке своих влиятельных друзей-литераторов, Кологривова только убеждалась в верном направлении мыслей своей литературной деятельности (Бурнашев 1873: № 24).

По словам В.П. Бурнашева, критика хотя и была пристрастна к произведениям Фан-Дима, но в целом выделяла в них те же «недостатки», что отличали большинство современных беллетристских сочинений того времени (Бурнашев 1873: № 24). К тому же и положительных отзывов о сочинениях Кологривовой было немало, причем принадлежали они не только благожелательно относившейся к Кологривовой «Библиотеке для чтения», но и вполне объективному «Москвитянину», с редакцией которого писательница лично не была знакома. К числу подобного рода суждений можно отнести рецензию С.П. Шевырева на вышеупомянутый роман «Два призрака», которая была опубликована в «Москвитянине» за 1843 г. Причем любопытно, что это происходит практически в то же время, когда критик и блистательный знаток Данте, в отличие от

В.Г. Белинского, резко отрицательно высказывается о Кологривовском переводе «Ада». А вот к прозе Кологривовой автор рецензии был вполне благосклонен, хотя видел в ней и недостатки.

С.П. Шевырев полагал, что новый роман Фан-Дима «не без удовольствия читается от начала и до конца» и что «главная черта рассказчика — увлекательная говорливость, свойственная более женскому нежели нашему полу» (Шевырев не предполагал, что за мужским псевдонимом скрывается женщина). Эта «говорливость», как считает критик, «утомляла бы, если бы была лишена всякого содержания; но нет, часто живое чувство, пылкое воображение одушевляют быстро льющееся слово и зажигают его огнем, хотя более наружным, фосфорическим, нежели внутренним...» (Шевырев 1843: 289). В целом С.П. Шевырев считает «Два призрака» сочинением, достойным внимания читателя, благодаря искренности, живому чувству и умению автора увлекать «люющимися словом».

Ответ на вопрос, почему же Кологривова так внезапно исчезла из круга популярных писателей, может скрываться в том неожиданном повороте, который преподнесла ей судьба. Они с мужем были вынуждены оставить Петербург и отправиться в деревню «для ближайшего надзора там как за собственными делами, так, главное, за имением, очень обширным, оставшимся после внезапно умершей сестры г. Кологривова, успевшей назначить его и Елизавету Васильевну распорядителями как всего своего состояния, так и воспитания малолетних сына и дочери, после неё оставшихся. Елизавета Васильевна всецело предалась этому добродушному делу и, говорят, исполняла его превосходно и в России и за границей», — свидетельствует В.П. Бурнашев (Бурнашев 1873: № 33).

В 1849 г. А.Ф. Вельтман приглашал писательницу, вернувшуюся на какое-то время в Петербург, сотрудничать с журналом «Москвитянин», но она отказалась и не решилась больше связывать свою судьбу с литературой. С этого момента ее след почти теряется. Известно лишь, что в 1860 г. вместе с мужем, двумя годами ранее вышедшим в отставку, она уехала в Париж. Судя по отрывочным эпистолярным свидетельствам, Кологривова принимала участие в снабжении госпиталей и организации трудовой занятости женщин во время франко-прусской войны 1870–1871 гг. Скончалась она в 1884 г. в Париже, где и похоронена на кладбище Пер-Лашез. Ее архив вместе с имуществом перешел Академии наук французской столицы (Спендель 2007: 24).

Литература

Белинский 1955 — *Белинский, В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. Статьи и рецензии. 1842–1843. 799 с.

Бурнашев 1873 — *Бурнашев, В.П.* Петербургская женщина-литератор сороковых годов («Фан-Дим»). Из воспоминаний Петербургского Старожила в 1845 и 1846 гг. // Биржевые Ведомости. 1873. № 22, 24, 33.

Голицын 1889 — *Голицын, Н.Н.* Библиографический словарь русских писательниц, князя Н.Н. Голицына. СПб., 1889. 308 с.

Евсеева 1994 — *Евсеева, М.К.* Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия. Т. 3: К–М. 1994. 592 с.

Спендель 2007 — *Спендель, Д.* Строительницы струн. Женщина, творчество, литература. СПб.: Петербург–XXI век, 2007. 212 с.

Шевырев 1843 — *Шевырев, С.П.* Рецензия Шевырева на роман Фан Дим «Два призрака» // Москвитянин. 1843. № 1. С. 289–292.

Е.Ю.Полтавец

МЕЛЬХИСЕДЕК, ЗОРОВАВЕЛЬ И НЕПРОЧИТАННЫЙ ПРОЗАИК

Статья посвящена библейскому контексту прозы А.Н. Апухтина и исследованию танатологических мотивов в его последних произведениях.

Ключевые слова: Апухтин, Мельхиседек, Зоровавель, танатопэтика, реинкарнация, дежавю.

E. Y. Poltavets

MELCHIZEDEK, ZERUBBABEL AND THE UNREAD PROSE-WRITER

The article is devoted to the Bible context of A.N. Apukhtin's prose and investigates the thanatological motifs of his last works.

Key words: Apukhtin, Melchizedek, Zerubbabel, thanatopsis, reincarnation, déjà vu.

А.Н. Апухтина нельзя назвать забытым поэтом, но можно назвать забытым прозаиком. Его лирика, стихотворные «лирические новеллы» и особенно романсы получили достаточно широкую известность, тогда как проза публикуется нечасто и практически не исследована до сих пор. Между тем его проза ставит перед исследователями немало проблем. И оконченные, и неоконченные прозаические произведения Апухтина увидели свет лишь после его смерти. Писатель иногда читал свои прозаические произведения в дружеском кругу, но не отдавал в печать даже такие шедевры, как эпистолярная повесть «Архив графини Д**» или рассказ «Между смертью и жизнью». Порой и публикация собственных стихов вызывала у автора противоречивые чувства: опубликовав поэму «Год в монастыре», свое «любимое детище» (Шацева 1985: 522), он сетует, что поэма «обесчещена типографским станком» (Апухтин 2000: 394). Возможно, еще более ревнивое отношение было к прозе, а может быть, дело в принципиальном дилетантизме (декларируемый поэтом дилетантизм был для него обозначением позиции «над схваткой») и авторском перфекционизме Апухтина. М.И. Чайков-

ский писал о неопубликованных произведениях Апухтина: «Если не предавались им гласности, то исключительно потому, что он не признавал их достойными <...> И это отнюдь не из лени, еще менее из избалованности модного писателя, а исключительно вследствие строгого отношения к себе и глубочайшего благоговения к своему искусству <...> Культ формы у него доходил до флюберовского педантизма» (Чайковский 2000: 20). С этим мнением не спорил и такой авторитетный мемуарист, как А.В. Жиркевич, в целом негативно относившийся к биографическому очерку М.И. Чайковского об Апухтине.

Но есть, как нам кажется, и более глубокие причины. Рассказ «Между смертью и жизнью», последнее из прозаических произведений Апухтина, написан в 1892 г. (по датировке М.И. Чайковского) уже тяжело больным писателем. Как и поэма «Год в монастыре», рассказ построен на мотиве воспоминания, и сама работа над рассказом, по-видимому, играла роль психологической защиты от внутреннего конфликта, подобно сублимационному механизму «Года в монастыре». Но теперь мучительные переживания автора были связаны с проблемой бессмертия души, «жизни после смерти». Да и другая неопубликованная проза, «Дневник Павлика Дольского» (1891), напоминающий светскую повесть, а также вполне выдержанный, на первый взгляд, в этом жанре «Архив графини Д.**» (1890) — это не только блестящие нравоописательные и психологические этюды, но и произведения о глубоком нравственном кризисе, о смысле жизни и смысле смерти как растворения в мироздании. Недаром апухтинская героиня Мери Боярова, светская кокетка и неверная жена («Архив графини Д.**»), пережив болезнь и глубокое душевное потрясение, размышляет: «Да и самая жизнь также уйдет и не оставит следа. Стоит ли вспоминать и загадывать, стоит ли роптать и томиться? Не жалею о том, что прошло, не боюсь того, что будет... Успокойся, прости, забудь!» (Апухтин 2000: 446).

Ю.И. Айхенвальд, ставивший прозу Апухтина выше его стихов, заметил об Апухтине-прозаике: «Он в светском проявил серьезное» (Айхенвальд 1994: 360). «О бренности наших иссякающих дней» (Там же 1994: 361) говорит эта проза, по меткому определению критика. Писатель, «предрасположенный к ощущениям тайны и мистики» (Там же), посвятил свои предсмертные произведения «загадкам потусторонности и смерти» (Там же).

Героев стихотворных психологических новелл, созданных Апухтиным, никому бы не пришло в голову отождествлять с автором (как не отождествляли с самим Некрасовым персонажей его ролевой лирики). А вот неожиданное появление в печати прозы с танатологическими мотивами, а тем более такого *фантастического рассказа*, как «Между смертью и жизнью» (уровня тургеневской «Клары Милич (После смерти)») слишком явно выдавало бы публике тайные интенции автора. Это подтверждается тем, что в отзывах на посмертное собрание сочинений Апухтина (где впервые были опубликованы повести и рассказ 1890–1892 гг.) содержалось немало количество обвинений автора в мистицизме, сибаритстве, малодушии. О прозаических произведениях, кроме того, сложилось мнение, что «они яснее раскрывают нам внутренний мир поэта» (Скабичевский 1895: 74) и даже помогают понять его лирику. «Все друг за другом подсматривают, подслушивают и пишут друг с друга карикатуры», — жаловался Апухтин А.В. Жиркевичу на свое литературное окружение еще в 1888 г., в пору обдумывания большого романа (Жиркевич 1998: 131). По свидетельству Жиркевича, Апухтин даже «истребил свой дневник» (Там же: 127), чтобы он не попал в печать после смерти автора. Но от тех, кому безоглядно доверял, писатель не прятал тайных упований. «...До странности боялся смерти и даже помыслов о ней, когда был здоров, — писал Жиркевичу об Апухтине близкий друг последнего Г.П. Карцов. — Когда же заболел, то очень скоро впал в апатию ко всему окружающему, перестал сразу бояться страшившего его прежде небытия <...> Только жену мою он просил на панихидах стать на указанном им месте в комнате: “Мне хочется и теперь знать, — говорил он за неделю до смерти, — где Вы будете стоять тут, когда я уже не буду в состоянии видеть Вас”» (Жиркевич 1999: 151). В этой просьбе нельзя не увидеть переключку с размышлениями апухтинского героя («Дневник Павлика Дольского») о том, какими будут его собственные похороны: «Я живо представляю себе всю картину панихиды, вижу входящих людей, слышу их разговоры <...> Одного только я придумать не могу: откуда я это все буду видеть?» (Апухтин 1985: 478). А в рассказе «Между смертью и жизнью» уже *умерший* князь Трубчевский предается *посмертным* наблюдениям над собственной панихидой.

Это свое последнее прозаическое произведение с осторожным подзаголовком «Фантастический рассказ» Апухтин посвящает во-

просам посмертного существования, реинкарнации и соотношения будущей и прошлой жизни. В его трех прозаических сочинениях 1890–1892 гг., этой своеобразной трилогии о «бренности issякающих дней», танатологические мотивы нарастают стремительно: болезнь и нравственный кризис Мери Бояровой в финале «Архива графини Д.**»; следующая повесть уже целиком разворачивает историю нравственного и физического угасания («Дневник Павлика Дольского»), и в дальнейшем («Между смертью и жизнью») героем становится мертвец, чей монолог превращается в крик новорожденного младенца, в которого переселилась душа умершего. Итак, в повести 1890 г. выражено сознание обреченности, повесть 1891 г. ставит вопрос о приближении неизбежного, рассказ 1892 г. предлагает разгадку тайны: реинкарнация. Баронесса Е.К. Остен-Сакен, участница любительских концертов и поэтесса, которой, как и супругам Карцовым, писатель не боялся доверить задушевные помыслы, в ноябре 1892 г. сообщает А.В. Жиркевичу, что Апухтин «на днях сам вызвался прочесть... свое новое сочинение, под названием “Между смертью и жизнью” ...философской окраски» (Жиркевич 2009: 629). «Он давно излагал мне глубокое свое убеждение в том, что земная жизнь есть только эпизодическое воплощение души на земной планете и что смерть есть пробуждение (как ежедневное пробуждение) к новой жизненной деятельности», — заключает Остен-Сакен (Там же: 629–630).

Мучительно размышляя над тайной смерти, Апухтин в начале 90-х гг. хочет обрести опору в художественной танатологии. Он понимает, что рассказ о перевоплощении Трубчевского может быть прочитан в далеком от христианских представлений духе восточных учений или, во всяком случае, в духе идей реинкарнации. Апухтин — мыслитель и искатель (хотя и не такой, конечно, мощи, как Лев Толстой — величайший танатоборец в истории человечества). Но в своей прозе (и некоторых стихотворениях) Апухтин выступает как философ-танатоборец, ведущий свои поиски в том же направлении, что и Толстой. Бесстрашием толстовской танатоборческой мысли Апухтин, глубоко верующий христианин, похвалиться не мог, но его последний рассказ недаром сравнивают с толстовской повестью «Смерть Ивана Ильича». Да и необъяснимое явление дежавю описано не только у Апухтина, но и еще раньше в «Войне и мире» Толстого, хотя художественные функции этого описания в «Войне и мире» иные.

В связи с этим нельзя не привести еще одно тонкое суждение той же баронессы Остен-Сакен, корреспондентки Жиркевича, откликнувшейся на его очерк о жизни и творчестве Апухтина (1906): «Только родившись в христианстве, восприняв влияние Льва Толстого как художника, он как бы остановился, как бы призадумался над задачей жизни, над единственной, в сущности, ее задачей: над нашим бессмертием, вне времени, вне пространства и совершенно помимо текущего для нас, протекшего для него — сновидения, на земле. Я любила Апухтина, как и вы; но мне трудно облечь его образ в духовно-христианские ризы» (Жиркевич 1999: 139). Конечно, и сам автор рассказа «Между смертью и жизнью», этого отчета о механизме реинкарнации, понимал, что изображение смерти в таком нехристианском ключе отпугнет, а то и возмутит читателей, несмотря на тщательное описание всех подробностей православного похоронного ритуала. Достаточно было вспомнить об отказе М.Н. Каткова печатать «Год в монастыре» или реакции на поэму валаамских монахов. В начале 90-х гг., когда Апухтин задумывал свои прозаические произведения, велись дискуссии о «толстовской ереси» в литературных, артистических и, конечно, придворных кругах. В осуждение Толстого Апухтин внес свою лепту: окружающие знали о его письме к Л.Н. Толстому. Напомним и о любопытной смысловой перекличке — именно в 1890 г. К.Н. Леонтьев пишет в столь любимой Апухтиным Оптиной Пустыни критическую статью «О романах гр. Л.Н. Толстого», где выражает ханжеское сожаление о том, что кончину самого возвышенного, идеального героя Толстого, каким Леонтьев признает Андрея Болконского, нельзя назвать «христианской».

Как это ни парадоксально, Апухтин в своей художественной практике 90-х гг. вступает на ту же дорогу, за которую осуждает Толстого, своего кумира. Разумеется, посвятить свои искания соответствиям христианства и буддизма, проявить интерес к буддистской проповеди и «Лалитавистаре», осмыслить даосское «недеяние», а тем более увлечься какой-нибудь экуменической (в широком смысле слова) идеей Апухтин не мог, он не Толстой. Размышления о предопределенности и взаимообусловленности всего живого приводят писателя к попыткам опереться не на опыт буддизма или индуизма, не на понятия кармы и сансары (для него это было неприемлемо), а на свидетельства единственного для него сакрального текста — Библии. Но зато в Ветхом Завете его пытливая мысль

находит опору. Для него библейский текст не только источник, как говорится, вдохновения и кладезь сюжетно-фабульных моделей, но и величайшая, единая истина. Два весьма интересных ветхозаветных персонажа позволяют ему, сохраняя «духовно-христианские ризы», размышлять о перевоплощении и о концепции смерти как пробуждения, т. е. о том, о чем, по выражению философа и доктора богословия В.Н. Ильина, «официальная христианская догматика» «молчит» (Ильин 2000: 132).

Это Мельхиседек и Зоровавель, в высшей степени загадочные библейские персонажи, упомянутые у Апухтина, казалось бы, вне всякой связи с реминисцентным контекстом: первый — в повести «Дневник Павлика Дольского», второй — в рассказе «Между смертью и жизнью». Один из них, Мельхиседек, вроде бы существует вечно, хотя он не бог, а другой, Зоровавель, — строитель реинкарнированного, можно сказать, Иерусалимского храма. И оба в христианской экзегетике рассматриваются как прообразы грядущего Мессии, т. е. Христа.

В повести «Дневник Павлика Дольского» прозвищем «Мельхиседек» светская молодежь наградила Павлика, влюбившегося в очень молоденькую Лидочку, несмотря на то, что его возраст «ближе к пятидесяти». Павлик обижен, он видит в прозвище намек на свой возраст. Молодежь распевает куплеты о Мельхиседеке, имея в виду Павлика, причем в куплетах «обыгрываются строки стихотворения К.Н. Батюшкова “Изречение Мельхиседека”» (Шацева 1985: 538). Светская знакомая Павлика утешает незадачливого поклонника, сообщая о Мельхиседеке: «...Это очень уважаемый человек, что-то вроде святого, я полагаю...» (Апухтин 1985: 466). Комический эффект не отменяет скрытого смысла упоминания о библейском персонаже. Во-первых, стихотворение Батюшкова часто воспринималось как выражение не совсем христианского отношения к смерти: «Рабом родится человек, / Рабом в могилу ляжет, / И смерть ему едва ли скажет, / Зачем он шел долиной чудной слез, / Страдал, рыдал, терпел, исчез» (Батюшков 1986: 238). Поэтому строку «И смерть ему едва ли скажет» часто заменяли на «И смерть ему одна лишь скажет», чтобы стихотворение читалось в более ортодоксальном христианском духе. Так что Апухтин, вообще мастер тонкой реминисцентной игры, в данном случае подсвечивает свою танатопозетику смысловой загадкой батюшковской строки.

Во-вторых, именно в связи с прозвищем «Мельхиседек» Павлик, больной и несчастный, обиженный на молодых поклонников Лидочки, мысленно предсказывает им осознание неумолимости времени, неизбежную старость. В то же время герой Апухтина размышляет: «Я человек верующий, но недостаточно верующий. <...> Я убедился в том, что, помимо всяких учений и книг, в глубине каждой человеческой души таится мысль, что наше существование прекратиться не может» (Апухтин 1985: 477). Таким образом, упоминание о Мельхиседеке активизирует еще один референтный пласт — это библейские представления о перевоплощении или вечном существовании «царя Салимского» (Быт. 14: 18) — Мельхиседека. В Псалтири «священник вовек по чину Мелхиседека» — Мессия (Пс. 109: 4), в Новом Завете о Мельхиседеке говорится в Послании к Евреям, автором которого считается апостол Павел (герой Апухтина тоже Павел!): «Царь правды, а потом и царь Салима, то есть царь мира, без отца, без матери, без родословия, не имеющий ни начала дней, ни конца жизни, уподобляясь Сыну Божию, пребывает священником навсегда» (Евр. 7: 2–3), «он живет» (Евр. 7: 8). Этот бессмертный Мельхиседек, современник и Авраама, и апостолов Христа, трактуется в современной экзегетике то как «ангел», то как «предтеча Христа», «христоподобная фигура» (Словарь 2005: 605), при этом он «царь Салима», т. е. не только «царь Мира», но и «царь Покоя», включающего понятие покоя потустороннего, иномирного. («Шалом алейхем» — это «мир (безопасность и здоровье) вам», «рах vobiscum», где «мир» есть «покой», «гармония». Большинство исследователей считают, что оригинал Послания был написан на древнееврейском, что позволяло актуализировать оба смысла: «мир» и «покой».) Согласно учению гностических сект, Мельхиседек является первым и главным воплощением Бога, он вечен и периодически воскресает из собственного праха, подобно Фениксу. «Одна секта, под названіемъ *Мелхиседеянь*, утверждала, что онъ былъ воплощеніе нѣкой Божественной силы или даже Св. Духа» (Энциклопедия 1891: 466). «Среди христиан были известны еретики-мельхиседекиане, приписывавшие Мельхиседеку богочеловеческое достоинство» (Аверинцев 1992: 136). М.П. Холл склонен видеть в Послании к Евреям свидетельство того, что Иисус получил посвящение в «тайный орден Мельхиседека» (Холл 2003: 239). «По подобию Мелхиседека восстает Священник иной, Который таков не по закону заповеди плотской, но по силе жизни не-

престающей» (Евр. 7: 15–16), т. е. Иисус принял от Мельхиседека тайну самообновления.

В апокрифе, включенном в книгу Еноха, рассказывается, что жена Нира, брата Ноя, по имени Софонима, была бездетна, но в старости оказалась беременна — безгрешно. Нир, понятно, был потрясен, т. к., став иереем, он прекратил общение с женой. Софонима же, когда муж потребовал объяснений, упала замертво. Нир ушел готовить все для погребения, но, вернувшись, обнаружил на смертном ложе жены младенца необыкновенной красоты, и явившийся Ниру архангел Гавриил подтвердил безгрешное зачатие, обещая, что мальчик будет вознесен в рай. Нарекли мальчика Мельхиседеком. Неизвестно, знал ли Апухтин об этом апокрифе, но некоторое мотивное сходство с ним обнаруживается в рассказе «Между смертью и жизнью». Младенец горничной, Настасьи, появляется на свет в момент выноса тела Трубчевского. Этот младенец — новое воплощение Трубчевского, который сначала сознает, что его душа перешла в младенца, но потом забывает о своей прошлой жизни.

Перевоплощение на смертном ложе или в гробу — мотивы творчества Э. По, в частности, его фантастических рассказов, в центре которых рассказ о нуминозном опыте («Морелла», «Лигейя», в некоторой мере и «В смерти — жизнь»). Мотивы реинкарнации в прозе Апухтина обнаруживают большее соответствие аналогичным мотивам в прозе Э. По, чем в фантастике А.К. Толстого и И.С. Тургенева, т. к. у русских писателей в центре внимания все же не реинкарнация, а воскресение. К творчеству Э. По, с которым Апухтин мог познакомиться по переводам Ш. Бодлера, отсылает и примечание Шацевой, поясняющее упоминание о «французской повести» на тему «заживо погребенных». Впрочем, в 1860–1880 гг. «Заживо погребенные», «Морелла», «Лигейя» и другие произведения По были известны и в русских переводах.

В рассказе «Между смертью и жизнью» есть и эксплицитная отсылка к ветхозаветному персонажу, но это не Мельхиседек, а Зоровавель. Явление дежавю, о котором размышляет герой рассказа перед своим перевоплощением, объясняется, по Апухтину, утраченными воспоминаниями о прошлых жизнях, активизирующимися в неугасшем сознании Трубчевского, пока его тело лежит в гробу, а душа ждет новой реинкарнации. Память переносит Трубчевского, для всех окружающих уже мертвого, лежащего в гробу, к ситуации

дежавю во французском замке Ларош-Моден, где он побывал много лет назад. Он вспоминает, что тогда, будучи в замке впервые, не мог отделаться от впечатления, что местность ему хорошо знакома, и, более того, указал место давно засыпанного пруда, о былом существовании которого хозяин замка и не подозревал, но который, как оказалось, отмечен на древнем плане, чудом сохранившемся у одного из старожилов. Зоровавель, имя которого также всплывает в памяти Трубчевского, в замке, конечно, жить не мог, но очевидно, что Апухтин сознательно допускает смешение смыслов: ситуация с дежавю Трубчевского в замке Ларош-Моден проецируется на библейскую метаситуацию возвращения евреев на давно покинутые предками земли (например, возвращение во главе с Зоровавелем из вавилонского плена и строительство, т. е. восстановление под его руководством, иерусалимского храма, о чем повествует I Книга Ездры). Еще интереснее, что такая важная деталь рассказа, как находка старинного плана окрестностей замка, также находит соответствие в Книге Ездры. Когда враги пытались помешать восстановлению храма, царь Дарий распорядился найти подтверждения, что строительство храма было разрешено самим Киrom Великим. «Тогда царь Дарий дал повеление, и разыскивали в Вавилоне в книгохранилище <...> И найден в Екбатане во дворце <...> один свиток, и в нем написано так: “Для памяти: в первый год царя Кира царь Кир дал повеление о Доме Божием в Иерусалиме: пусть строится дом на том месте, где приносят жертвы...”» (I Езд. 6: 1–3). Таким образом, реинкарнация Трубчевского — параллель «реинкарнации» храма в Иерусалиме. В статье В. Фоменко (Фоменко 2015), в 2015 г. магистрантки МГПУ, высказывается предположение о связи рассказа с картиной нидерландского художника Якоба ван Лоо (1614–1670) «Зоровавель показывает Киру карту Иерусалима». Добавим, что эту картину, находящуюся в музее Орлеана, писатель мог видеть во время своей поездки во Францию.

Так как в художественной литературе, по известному выражению Ю. Тынянова, нет неговорящих имен, вряд ли стоит напоминать, что имя князя Трубчевского (Дмитрий) соотносится с культом Деметры, имя княгини (Зоя) означает «жизнь», а имя горничной Настасьи есть намек на воскресение. Название замка Ларош-Моден, может быть, и не было для автора рассказа символическим. Однако вернее предположить, что это название как-то соотносится с идеей рассказа. Мы бы перевели его как «скала проклятия», от

франц. «La roche» (скала) и «maudit» (проклятый). Скала по-французски еще может называться «гос», так что имплицитную отсылку к «року», «судьбе» (а Апухтин известный мастер игры слов) также нельзя не учитывать. С другой стороны, французский род графов Реймонд-Моден (пресекался в XIX в.) имел своего представителя в России (один из Реймонд-Моденов, Гавриил Карлович, бежал во время Великой французской революции в Россию). Апухтин мог иметь в виду французские корни и родство с Реймонд-Моденами своего Трубчевского. Почему же сам князь Трубчевский не знает об этом? В рассказе есть упоминание о том, что он не придает значения знатности своего рода, в отличие от брата Андрея, который гордится аристократическими традициями и называет старейшего из родственников «наш граф Шамбор» (Апухтин 2000: 457). Что же касается фамилии «Ларош», то она встречается в одном из юмористических стихотворений Апухтина. Имеется в виду Г.А. Ларош, композитор и музыкальный критик (1845–1904).

Теория переселения душ не предполагает непременно переселение души в потомка, родственника, что и вытекает из финала: младенец Настасьи не родственник князя. Однако кое-какие намеки в рассказе заставляют усомниться и в этом (законность младенца Настасьи подвергает сомнению старый камердинер князя Савелий, то ли вследствие своих подозрений, то ли по причине своего сварливого характера; в апокрифическом же сюжете Софонима опасается гнева своего супруга).

Во всем творчестве Апухтина библейский образный код служит для выражения философских и религиозных исканий, а не только для придания стилю торжественности. Даже стихотворение «Когда Израиля в пустыне враг настиг...», с его обрамлением «Исход. Глава XIV. Стих XX», — это не только любовная элегия, но и философское размышление о духовной пустыне. «Образ пустыни, восходящий к пушкинскому (а значит, и библейскому) образу “пустыни мрачной” как места искушения и испытания» (Полтавец 2000: 63) в поэзии Апухтина есть метафора жизни, неизбежно заканчивающейся уничтожением. «Человек мыслит, чувствует, сознает все окружающее, наслаждается и страдает — и он исчезает. <...> Если материя бессмертна, отчего сознанию суждено исчезать бесследно?» (Апухтин 2000: 468). Опираясь на библейский контекст, Апухтин создает не переложение ветхозаветного сюжета (как, например, не освободившийся от традиций XVIII в. В.К. Кюхельбекер в своей поэме

«Зоровавель»), а глубокое философское и психологическое художественное исследование. Апухтинская «маленькая трилогия» — это повести не о разочаровании в светских развлечениях, а о смысле жизни и смерти, так же, как «После бала» Толстого — рассказ не о танцах. Такое же название, кстати, Апухтин дал одному из своих стихотворений (1857), как бы предчувствуя, какое немалое мужество понадобится для разгадывания тайны, которая нас всех ожидает *после бала*.

Литература

Аверинцев 1992 — *Аверинцев, С.С.* Мельхиседек // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2. С. 135–136.

Айхенвальд 1994 — *Айхенвальд, Ю.И.* Силуэты русских писателей / Предисл. В. Крейда. М.: Республика, 1994. 591 с.

Апухтин 1985 — *Апухтин, А.Н.* Сочинения / Сост. А.Ф. Захаркина. М.: Худож. литература, 1985. 558 с.

Апухтин 2000 — *Апухтин, А.Н.* «Все о тебе». Поэзия и проза / Сост. Е.Ю. Полтавец. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. 640 с.

Батюшков 1986 — *Батюшков, К.Н.* Избранные сочинения. М.: Правда, 1986. 528 с.

Жиркевич 1998 — Новые материалы об А.Н. Апухтине из архива А.В. Жиркевича / Публ. Н.Г. Подлесских-Жиркевич // Русская литература. 1998. № 4. С. 123–157.

Жиркевич 1999 — Новые материалы об А.Н. Апухтине из архива А.В. Жиркевича / Публ. Н.Г. Подлесских-Жиркевич // Русская литература. 1999. № 3. С. 126–163.

Жиркевич 2009 — *Жиркевич, А.В.* Встречи с Толстым / Сост. Н.Г. Жиркевич-Подлесских. Тула: Ясная Поляна, 2009. 800 с.

Ильин 2000 — *Ильин, В.Н.* Миросозерцание графа Льва Николаевича Толстого. СПб.: РХГИ, 2000. 480 с.

Полтавец 2000 — *Полтавец, Е.Ю.* «О, что за облако над Русью пролетело...» (Этюд о нефеломании) // А.Н. Апухтин. «Все о тебе». Поэзия и проза / Сост. Е.Ю. Полтавец. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 58–63.

Скабичевский 1895 — *Скабичевский, А.М.* Несчастный счастливцев // Русская мысль. 1895. № 5. С. 49–76.

Словарь 2005 — Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2005. 1424 с.

Фоменко 2015 — *Фоменко, В.С.* Дежавю между смертью и жизнью // Наука и религия. 2015. № 4. С. 52–55.

Холл 2003 — *Холл, М.П.* Мистерия огня. М.: Сфера, 2003. 400 с.

Чайковский 2000 — *Чайковский, М.И.* Алексей Николаевич Апухтин. Биографический очерк // А.Н. Апухтин. «Все о тебе». Поэзия и проза / Сост. Е.Ю. Полтавец. М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 5–20.

Шацева 1985 — *Шацева, Р.А.* Примечания // А.Н. Апухтин. Сочинения / Сост. А.Ф. Захаркина. М.: Худож. литература, 1985. С. 505–539.

Энциклопедия 1891 — Библейская энциклопедия. М.: Типография А.И. Снегиревой, 1891. 902 с.

А.Д. Казимирчук

«ВОТ ЭТОТ МОЖЕТ ВСЕ!»: ПРОЗА В.В. ВЕРЕЩАГИНА

В.В. Верещагин — великий русский художник, чей талант не оспаривается ныне никем. Хотя в некоторые периоды своей профессиональной жизни (из-за конфликта с властями) он испытывал трудности с организацией выставок, и против него была написана не одна «разоблачительная», клеветническая заказная статья, его дар и мастерство были аксиомой как для русского ценителя живописи, так и для западного. Деятельность же Верещагина-писателя, его вклад в русскую литературу ушел на второй план, если не на третий. Можно сказать, что роль писателя-Верещагина оказалась несправедливо забытой, непонятой, недооцененной в его биографии и в истории литературы. Немногие поклонники творчества вспоминают его травелоги, рассказы, повесть «Литератор». Задачи данного исследования: вспомнить о Верещагине-писателе, сравнить его авторскую позицию с позицией художника и гражданина, попытаться проанализировать причины того, почему его писательское наследие было забыто.

Ключевые слова: Верещагин-писатель, проза художников, произведения Василия Верещагина, травелоги, Севастопольское сражение, путевые записки, дневники В.В. Верещагина.

A.D. Kazimirchuk

THIS ONE CAN DO ANYTHING: PROSE OF V. VERESHCHAGIN

Vasily Vereshchagin is a renowned Russian artist, whose talent is currently not contested by anyone. Although in some periods of his professional life (due to a conflict with the authorities), he experienced difficulties organizing exhibitions, and a lot of «exposing», defamatory articles were written against him. Nonetheless, his gifts and skill still were self-evident, by the standards of a Russian or Western connoisseur of painting. The activities of “Vereshchagin, the Writer”, and his contribution to Russian literature, have faded to obscurity. It can be said that the role of Vereshchagin, the Writer, turned out to be unfairly

forgotten, misunderstood, underestimated in his biography and in the history of literary criticism. Few admirers of his paintings recall his travelogues, stories, his novel «The Literator» and others. The objectives of this study are: to recall Vereshchagin, the Writer, himself, compare his position as an author with that of an artist and a citizen, and try to analyze the reasons why his literary legacy was forgotten.

Key words: Vereshchagin the Writer, artists and writers, Vasily Vereshchagin's prose, travelogues, Battle of Sevastopol, travel notes, diaries of V.V. Vereshchagin.

Названием для статьи послужила фраза немецкого художника XIX века Адольфа фон Менцеля, который высоко ценил творческий гений Василия Васильевича Верещагина и был чрезвычайно удивлен разносторонностью его таланта. По воспоминаниям сына художника Верещагина, Менцель «воскликнул: „Der kann Alles!“ — „Вот этот может все“» (Верещагин 1978: 25). И действительно, Верещагин успел очень много, и не только как великий живописец, но и как писатель.

Имя и заслуги В.В. Верещагина, конечно, не забыты, однако его писательское наследие всерьез никогда не изучалось, а зря, ведь оно составляет важную часть не только понимания литературного процесса того времени, но и расширяет наше представление о том, кем был Василий Верещагин и кем он хотел видеть себя. Критики всегда мимоходом отмечали верещагинские «способности к литературному труду», которые «проявились в создании различных критических статей об искусстве, воспоминаний, очерков, рассказов» (Копырина 2018: 9), а также особую манеру «резкого» высказывания: «в прессе часто публиковались смелые статьи, в которых он рассуждал на различные злободневные темы» (Там же). Однако относился ли сам Верещагин серьезно к своей литературной деятельности? Можно ли отнести Верещагина к категории забытых писателей, ведь его литературное наследие обширно, но не изучено и не переиздается? Заслуженно ли была забыта его проза? На эти вопросы мы попытаемся ответить в данном исследовании.

Поскольку написанный Верещагиным литературный массив достаточно объемный, в статье мы остановимся на нескольких произведениях, некоторые из которых не переиздавались в современной орфографии, другие переиздавались не полностью, третьи интересны своей жанровой принадлежностью (рассказы «В Сева-

стополе», «На курорте — моряк и дама в черном», повесть «Литератор», этнографический очерк «На Северной Двине: по деревянным церквям», историческая зарисовка «1812. Наполеон в России»).

Рассказ «В Севастополе» впервые опубликован отдельной книжкой в 1900 году и переиздан один раз в прошлом году. Спустя 118 лет. Рассказ посвящен эпизоду Крымской войны 1853–1856 годов, а именно событиям, связанным с обороной города. Рассказчик приезжает в Севастополь на встречу со своим сокурсником по Морскому кадетскому корпусу, офицером Иваном Семеновичем Михалковым, который становится его гидом по местам сражений. Издатели книги «В.В. Верещагин Мои пути-дороги...» (Верещагин 2018) провели исследование и не нашли среди выпускников Морского кадетского корпуса, где учился Верещагин, человека с именем И.С. Михалков. Из этого следует, что Михалков — это вымышленный персонаж, мистификация автора. Верещагин исследует тему Крымской войны и создает Михалкова по воспоминаниям и дневникам современников. Михалков — это собирательный образ, а не рассказ о себе.

Голос рассказчика (Верещагина) и персонажа Михалкова разнятся. Когда Верещагин говорит от имени рассказчика, он говорит честно, резко, прямо, без обиняков, как в своих воспоминаниях: не церемонится ни с читателем, ни с людьми, о которых пишет. В начале рассказа Верещагин объясняет свой интерес к данной теме «замалчиванием крымских неудач» официальной прессой как в то время, так и в современное писателю: «Анекдоты о молодечестве отдельных лиц севастопольской эпопеи уже менее прежнего тешили общество, и в умах возникал вопрос: ввиду полной неготовности вести войну, не благоразумнее ли заключить мир?» (Верещагин 2018: 14).

Когда мы знакомимся с воспоминаниями о Крымской войне от лица Ивана Семеновича Михалкова, мы слышим голос мягкого, сочувственного, не резкого, простого человека, который жил скромно, одиноко, «бирюком» (Там же: 16), как он сам говорит о себе. Когда Иван Семенович только переезжает по службе в Севастополь, он снимает комнату в квартире, где у него складываются теплые отношения с хозяевами. Сначала он смущен их добротой, пытается жить «отшельником», а затем быстро привязывается к хозяйке и к ее семилетней дочери.

Воспоминания Михалкова движутся в двух направлениях: посещение мест битв, где они с автором (Верещагиным) «переворачи-

вают боевое прошлое города» (Там же: 17), и история Михалкова, которая произошла в квартире, где он снимал комнату, — так называемая «домашняя повесть»» (Там же). Михалков рассказывает о солдатских буднях, о погибших друзьях. Можно сказать, что таким образом Верещагин, изучавший документы, воспоминания, отдает дань всем павшим и обрушивает свое негодование, ярость на чиновничество за никчемную организацию военных мероприятий, «особенно бесили его угодливость и низкопоклонство старших докторов, все находивших и начальству представлявших в полном порядке и лучшем виде» (Там же: 43), за отсутствие достаточного количества оружия, за ужасающее состояние госпиталей: «В Севастополе, Бахчисарае, кажется и в Симферополе больные содержались в величайшем беспорядке: валялись на нарах, один возле другого, без промежутков, с гноившимися, вонючими ранами возле чистых, часто подолгу неперевязанные и уж кем и как кормленные и поенные — один Бог знает. Обыкновенно стон стоял в палатах от жалоб и просьб дать поесть и попить, но никто не откликался»; «кстати, скажу несколько слов о раненых и госпиталях. После Альмы было что-то невообразимое по этой части — ничего не показалось приготовленного: раненые очутились на полу или в грязи, без перевязки, без куска хлеба, того и другого ждали днями, даже неделями. То же было и после Инкерманского сражения: раненых, как собак, побросали на землю»; «по своем приезде нашел еще 2000 скученных вместе на грязных матрацах, покрытых кровью и гноем, некормленных, едва перевязанных...» (Там же: 42).

Верещагин пишет рассказ в рамках своего антимилитаристского видения, которым он известен как художник. Его задача — показать уродливые стороны войны: «Весь Севастополь смотрел могилой — при взгляде на его улицы невольно приходило на ум описание городов, опустошенных землетрясением. Трудно и представить себе все вынесенное защитниками этого города до самого последнего дня; человек возвысился тут до невероятной решимости, до крайней энергии, до самозабвения» (Там же: 46).

В рассказе Верещагин отдает дань и женщинам, и мирным жителям, которые помогали, жертвовали собой: носили ведрами воду солдатам, носили еду прямо на поле боя. Часть повествования посвящена доблести генералов Хрулева, Тотлебена, адмирала Нахимова.

Вторая часть повествования, которая разворачивается параллельно, посвящена воспоминаниям о мирной жизни Михалкова

до обороны Севастополя. В ходе сюжета мы узнаем, что хозяйка квартиры, которую снимал Иван Семенович, знала его брата, артиллерийского офицера, погибшего на Кавказе. А семилетняя дочь хозяйки не кто иная, как племянница главного героя. Девочка чрезвычайно больна, и Михалков обреченно наблюдает, как она умирает от туберкулеза мозга, гаснет день за днем.

Перед нами картина погибающих за Севастополь россиян: солдат, женщин и детей (от случайных снарядов), ужасы госпиталей. Кажется, мы можем почувствовать смердящий запах, который окутывал залы с ранеными и больными. И параллельно с этим — картина умирающей от болезни девочки, к которой бесконечной вереницей ходят врачи, но никто не в состоянии ей помочь. Эти два страшных события приравниваются по степени трагизма. Как мы знаем, дочь самого Верещагина умерла от тифа, и, как предполагает исследователь Дмитрий Лосев во втором предисловии к переизданию рассказа, «отцовская боль переполняла (Верещагина. — А.К.), ему необходимо было выговориться» (Лосев 2018: 12). Так Верещагин делится с нами самой болезненной для него историей — смертью собственной дочери. С другой стороны, Михалков — это во многом и альтер эго Верещагина-писателя.

В рассказе три врага: враг на поле боя (это страны, выступавшие на стороне Турции), государственные чины, которые показывали некомпетентность и пренебрежение к нуждам солдат, и болезни, которые, как злой рок, настигают даже самые чистые души.

В рассказе «На курорте — моряк и дама в черном» Верещагин использует свой дар художника в описании героев, нанося штрихи в описании образов: «скоро все эти задыхающиеся толстяки, тучные дамы, истощенные или анемичные девицы стали мне знакомы до бесконечности; я изучил в совершенстве их лица и выражения, знал минуты их появления у источников» (Верещагин 2018: 49). В жестах, взглядах, наклонах головы писателю видится бурный роман, существующий между плывущими на корабле молодой девушкой и моряком. Рассказчик наблюдает, как моряк и дама в черном перемещаются по палубе, словно два магнита, между которыми существует притяжение. Рассказчик чувствует напряжение между ними, недосказанность, желание прикоснуться друг к другу. Нам ясно, что это любовники, которые не могут обнаружить свою связь на публике. В конце разворачивается немая сцена расставания, свидетелем которой оказывается рассказчик: «он шел в

сопровождении носильщика, несшего его небольшой, но изящный багаж, и когда он поравнялся с тем местом, где стояла она, моя печальная незнакомка, я видел, что она сделала рукой движение, как бы желая ее протянуть; и тут только впервые заметил в этой руке прекрасную, перегнувшуюся от тяжести на своем стебельке, крупную чайную розу» (Там же: 56).

Книга «На Северной Двине: по деревянным церквям» (Верещагин 1895) издана в 1895 году и более не переиздавалась. Книга представляет собой травелог (хотя на обложке написано «из дневника»), в ней подробно описан ход путешествия семьи Верещагиных по реке, с упоминанием бытовых деталей (вплоть до цен и качества продуктов питания). Во многом это этнографическая зарисовка, где мы можем обнаружить и особенности жилья, костюма, нравов. Это произведение можно отнести к этнографическим заметкам Верещагина о зарубежном Востоке (путешествия по Палестине, Индии, Сингапуру, Филиппинам и Японии), очеркам о Сибири, Средней Азии, Кавказу, США и Латинской Америке. Во всех этих произведениях присутствует художественность, сквозные персонажи, яркий образ автора, оценочные суждения и отсутствует четко выраженная фабула.

Другой жанр представляет историческая зарисовка «1812. Наполеон в России». Как пишет сам Верещагин, он «не задавался целью писать в строгом смысле “историю” кратковременных завоеваний Великой армии России» (Верещагин 2011: 5). Он начал изучать материал для подготовки серии небезызвестных картин о Наполеоне в России и так увлекся, что начал выписывать самые интересные, на его взгляд, «свидетельства очевидцев и современников» (Там же: 5). Эту книгу надо читать перед просмотром картин или в качестве их сопровождения. Главы книги названы так же, как картины из этой серии: «Наполеон на Бородинских высотах», «Конец Бородинского сражения», «Перед Москвой — ожидание депутации бояр», «В Успенском соборе», «В Кремле — пожар!» и т. д. В главе «На этапе. Дурные вести из Франции» Верещагин воспроизводит поток сознания Наполеона: «Еще тяжелее сделалось ему, когда он остался наедине с самим собою, с мыслями, давно уже не дававшими ему покоя. Что скажет Европа? Как она порадуетса недостатку стойкости его хваленоых новых учреждений и недостатку гражданского мужества лиц, составлявших опору государства!.. Очевидно, рассуждал он, во Франции не хотят меня больше — ну

что ж! пусть выберут другого; посмотрим, лучше ли он распорядится» (Там же: 240–241). На одноименной картине Наполеон сидит на стуле в сельской церкви спиной к лику Христа, под его ногами ворох бумаг и опустелый конверт. В правой руке он обреченно держит только что прочитанное письмо и смотрит в пустоту.

Книга — прекрасное сопровождение картин. В финале акцент падает на роль народного сопротивления. В центре повествования последних глав («С оружием в руках — расстрелять» и «В штыки! Ура! Ура!») староста деревни Смоленской губернии Семен Архипович, партизан Федька и безымянный дьячок. Впоследствии они будут казнены покидающим Россию Наполеоном: «Семен Архипович опомнился и поднял голову, когда его встряхнули и заставили подняться с колен. Видит, что все засуетились: толстому человеку подали карету... “Он самый и есть! — Мелькнуло в мыслях у Семёна Архиповича, а Федька уже не утерпел, шепнул товарищам: “Он, братцы, самый он и есть!...”» (Там же: 263).

Верещагин воссоздал бесценный материал, который расширяет наше понимание событий Отечественной войны 1812 года: образ Наполеона, генералов и представителей народа, народного ополчения.

Повесть «Литератор» была опубликована единой книжкой при жизни автора в 1894 году, а затем уже в современной России в 1990 в сокращенном виде (70 страниц). В реальности повесть достаточно объемная (около 300 страниц). События разворачиваются на полях войны с Турцией на Балканах. Как известно, Верещагин ездил туда в качестве адъютанта с правом перемещения по войскам и лично знал Скобелева. Так и главный герой повести Сергей Иванович Верховцев — писатель и волонтер на войне, сорвиголова, любимец Скобелева. Любимец в том смысле, что Скобелев доверял ему самые опасные и безрассудные задачи. В образе Верховцева просматривается личность самого Верещагина, своеобразный автопортрет, вполне лестный. Отчаянность, отвага, безудержность, готовность «замерзнуть на ледниках при наблюдении эффектов горного освещения», «готовность дать убить себя 20 раз в день из-за желания наблюдать чувства, страсти, психологию битв» (Копырина 2018: 5), — все эти качества передаются и литератору Верховцеву.

В повести разворачивается любовный треугольник между тремя друзьями: молодым светским повесой Владимиром Половцевым, писателем Сергеем Верховцевым и Натальей, которая вместе

с теткой едет на Балканы в качестве медсестры. Наталья тянется к писателю, который значительно старше ее, но подогревает ухаживания друга детства Половцева. Участвуя в работе походного госпиталя, Наталья (или Наталка, как ее называют друзья) взрослеет и однозначно выбирает писателя — зрелого, серьезного, глубокого, отважного. Во время очередной вылазки, по заданию Скобелева, Верховцев тяжело ранен, и, едва дотянув до госпиталя, он умирает на руках Натальи. Половцев уверен, что это судьба, и теперь, после смерти Верховцева, он должен жениться на Наталье. Мнение девушки на этот счет читателю не представлено. Блуждая в романтических мечтах насчет своей будущей невесты, Половцев получает конверт с черной печатью от тетушки — Наталка умерла от тифа в одном из госпиталей на Балканах.

Повесть написана по традиционным для того времени лекалам романтизма. Несмотря на то, что вначале виделось развитие героев, оно так и не состоялось, задачи внушительных внутренних монологов Верховцева и его душевные метания быстро обрубаются смертью, так и не дав понять до конца ни его, ни Наталью. Женский образ кажется достаточно привлекательным: сильная, умная девушка, которая не боится испытаний. Однако взрослению Натальи уделяется мало внимания, ее внутренний потенциал не раскрыт. Читателю также не предоставляется возможность увидеть финальное прощание Наталки с возлюбленным, ее внутренние переживания. Кончина Натальи от болезни также остается в тени, потому что из повествования так и неясно: девушка заболела «от горя» или же зачатки болезни уже зрели в ней до известий о ранении Верховцева, что делает историю еще более трагической, ведь счастье влюбленных изначально было невозможным. В этом смысле в «Литераторе» можно найти параллели с рассказом «В Севастополе»: болезни и война — два самых горьких неотвратимых события в жизни человека.

После гибели Верховцева и смерти Наталки, антагонист литератора Верховцева Половцев не меняется, не эволюционирует. Он поступает ровно так, как прогнозировала Наталья — женится на богатой даме не по любви.

Интересно, что в «Литераторе» Верещагин во многом предсказал свою собственную судьбу. Сын художника вспоминает, что, когда пришло предложение поехать на войну с Японией, Верещагин не мог отказаться. Он будто чувствовал дурное, но поехал, как

он считал, исполнять свой долг художника, писателя, гражданина, подобно литератору Верховцему, который погиб, исполняя приказ Скобелева.

В читательских кругах повесть была воспринята не очень хорошо, также плохо относились и к писательским амбициям самого Верещагина. Владимир Короленко вспоминает: «он (Верещагин. — А.К.) пришел говорить о своей повести, очень плохой (кажется “Литератор”), печатавшейся в “Русской мысли”. Я уже знал, что Верещагин к славе художника хочет непременно прибавить славу писателя. Он печатал свои очерки из записной книжки в “Русских ведомостях”. Тут были небезынтересные наблюдения человека, много видевшего, но не было даже искры таланта, и, кроме того, — проглядывало что-то, отдававшее шаблонной газетностью и таким же патриотизмом» (Короленко 1960).

Остальные негативные отзывы в основном связаны с личностью Верещагина, а не с писательским мастерством. Кажется, что общественность не могла простить художнику его резкий характер, уверенность в себе, которые они принимали за самомнение. Критики порицают Верещагина за отсутствие христианских добродетелей, которые он демонстративно отрицал, и атеизм. Верещагина упрекали и в жесткости, лицемерии, «кровожадности»: «Об его отношении к войне тоже явилось много противоречивых отзывов. В газетах появилось “интервью”, в котором художник говорил, что его совершенно напрасно считают противником войны. В собственных очерках он говорил, что очень жалел, когда Скобелев не пожелал повесить двух албанцев-шпионов, так как ему хотелось посмотреть и зарисовать картину казни» (Короленко 1960); «ах какой это гигант! Его можно сравнить с Наполеоном, Петром Великим. Говорят, он был жесток — может быть, хотя это не жестокость. Это сложность натуры» (из речи И.Е. Репина на траурном заседании памяти В.В. Верещагина) (Верещагин 2018: 163). В критических отзывах на прозу Верещагина посмеивались за чрезмерную уверенность в литературном таланте: «Гольцев (Виктор Александрович Гольцев. — А.К.) с своей ужимкой рассказал мне о встрече, на которой Верещагин выступал в качестве чтеца. Он прочел что-то из своих воспоминаний. Публика стала хлопать. Верещагин принял это как выражение восторга от его чтения, вышел, раскланялся и... на bis рассказал сцену из Горбунова. В публике ошеломленное недоумение...» (Короленко 1960).

И посему вердикт Верещагину-писателю: «мелочность большого, огромного художника, выбивающегося из сил в посредственном писательстве... Бедный знаменитый художник, всемирно-известный и гонящийся за лаврами плохого газетного репортера, отзывавшегося на “злобу дня”» (Короленко 1960). Остальные комментарии относительно прозы художника создавались уже позже и воплощали тенденциозную для того времени рецепцию: «Его очерки и записки, как правило, пронизаны социально-политической проблематикой и гражданским обличительным пафосом. В военных туркестанских и балканских очерках этот пафос приобретает явную антимилитаристскую окраску и направлен против всей прогнившей самодержавной системы, против бездарных царских сановников и военачальников, по чьей вине рядовые участники войны — русские солдаты — вынуждены страдать и нести почти ничем не оправданные потери» (Демин 1991: 6).

Современные исследователи жизненного пути Верещагина вскользь упоминают прозу художника. В основном это хвалебные отзывы. Об очерке «Самарканд в 1868 году» А. Кудря пишет: «К тому времени об этих событиях было написано уже немало, но в основном это были скупые отчеты, добросовестно излагавшие, как действовали нападавшие и как отбивался от их атак гарнизон крепости. На таком фоне очерк Верещагина стоит особняком: это живой, богатый реалистическими деталями рассказ очевидца, написанный в лучших традициях русской военной прозы» (Кудря 2010: 66).

Называл ли себя Верещагин писателем? В рассказе «В Севастополе» он будто намеренно вставляет в уста Ивана Семеновича Михалкова фразу, в которой отрешивается от того, чтобы его называли писателем: «не знаю, почему ему вздумалось причислить меня к писателям, разве потому, что я пишу картины?» (Верещагин 2018: 17). При этом нам совершенно ясно, что Верещагину были важны лавры писателя, и сам его литературный труд, столь обильный, показывает необходимость в обратной связи (чтобы его издавали, читали, любили). Верещагин — это писатель, который с напускной иронией относится к тому, чтобы его именовали писателем. В самом слове «литератор» прочитывается легкое пренебрежение, несерьезность. Таким образом, он как бы проводит черту между собой и «серьезными» писателями. В образе Верховцева из повести «Литератор» прочитывается этот саркастический взгляд Вереща-

гина на самого себя. Родители Половцева, которые критикуют волонтерский жест писателя, называют его прозу «повестушками»: «ничего в них нет эдакого возвышенного... все обыкновенно, серо, точно выметенный сор» (Верещагин 1990: 29).

Можно ли утверждать, что в литературе проявились другие черты одаренной натуры Верещагина, другие характеристики, которые не могло выразить изобразительное искусство? В прозе он ровно такой же, как и в письмах, переписке с друзьями и в личных беседах, записанных со слов участников: резок, критичен ко всему, будь то семья, окружение, церковь, государство. Ничего не было табуированным, все было объектом его критического осмысления. Единственное, что показало ранимость писателя, — это эпизод смерти девочки из рассказа «В Севастополе». Впервые перед нами беспомощный герой, который застыл в оцепенении перед лицом смерти. В финале рассказа герой остается один на один со своим горем, воспоминаниями, которые его надломили: война и смерть ребенка.

Можно ли отделить Верещагина-художника от Верещагина-писателя? По воспоминаниям сына, художник каждый день «занимался по вечерам литературной работой при свечах» (Верещагин 1978: 59). Это значит, что художник хотел, чтобы его помнили и как писателя тоже. Его литературное наследие обширно, и писал он без усталы (дневники, воспоминания, травелоги, критические статьи, очерки, исторические зарисовки, рассказы, повести). При продаже картин Верещагин всегда хотел, чтобы покупались сразу в одни руки все картины из серии, оставаясь «неразрозненными навсегда» (Верещагин 1978: 146): «произведения художника, проникнутые единой мыслью и преследующие единую, общую цель, имеют максимальную ценность и значение именно в своей совокупности и нераздельности» (Там же: 147). Из этого следует, что и литературное творчество стоит воспринимать неотрывно от живописи, как важнейшую составляющую в понимании Верещагина — творца, Художника в самом широком смысле.

Литература

Верещагин 2018 — *Верещагин, В.В.* Мои пути-дороги: Крым, Сибирь, Америка. Рассказы, путевые заметки. Воспоминания современников о Василии Верещагине / Сост., коммент., предисл. Д. Лосева. Феодосия; М.: Коктебель, 2018. 224 с.

Верещагин 1978 — *Верещагин, В.В.* Воспоминания сына художника. Л.: Художник РСФСР, 1978. 184 с.

Верещагин 1895 — *Верещагин, В.В.* На Северной Двине: По деревянным церквям. М.: типо-литогр. Высочайше утвер. Т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1895. 121 с.

Верещагин 2011 — *Верещагин, В.В.* 1812. Наполеон в России. М.: ЭКСМО; Алгоритм, 2011. 272 с.

Верещагин 1894 — *Верещагин, В.В.* Литератор: Повесть. М.: типо-литогр. Т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1894. 239 с.

Верещагин 1990 — *Верещагин, В.В.* Повести. Очерки. Воспоминания / Сост., вступ. ст. и примеч. В.А. Кошелева и А.В. Чернова. М.: Сов. Россия, 1990. 352 с.

Демин 1991 — *Демин, Л.М.* С мольбертом по земному шару: Мир глазами В.В. Верещагина. М.: Мысль, 1991. 372 с.

Копырина 2018 — *Копырина, С.* Во имя Отечества. О художнике и гражданине Василии Верещагине // В.В. Верещагин. Мои пути-дороги: Крым, Сибирь, Америка. Рассказы, путевые записки. Воспоминания современников о Василии Верещагине / Сост., коммент., предисл. Д. Лосева. Феодосия; М.: Коктебель, 2018. С. 5–9.

Короленко 1960 — *Короленко В.Г.* Неизданные дневники // Сов. Украина. 1960. № 3. URL: <https://foliant.press/book/0030437>

Кудря 2010 — *Кудря, А.И.* Верещагин. М.: Мол. гвардия, 2010. 428 с.

Лосев 2018 — *Лосев, Д.* Живописец и литератор. Верещагин рассказывал о том, что его волновало // В.В. Верещагин. Мои пути-дороги: Крым, Сибирь, Америка. Рассказы, путевые записки. Воспоминания современников о Василии Верещагине / Сост., коммент., предисл. Д. Лосева. Феодосия; М.: Коктебель, 2018. С. 10–13.

Э.Ф. Шафранская

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ НИКОЛАЯ НИКОЛАЕВИЧА КАРАЗИНА

Русский прозаик Николай Николаевич Каразин (1842–1908), весьма популярный при жизни, во второй половине XIX века открывал читателю только что завоеванную Среднюю Азию: быт, нравы, культуру ее народов. Каразин, будучи участником и очевидцем колонизации Средней Азии, одним из первых запечатлел те необычные для европейского глаза артефакты, ментефакты, черты ландшафта, которые стали слагаемыми, или паттернами, туркестанского текста русской культуры. Также в его романах присутствуют «господа ташкентцы», авантюристы и нувориши, направившиеся «цивилизовать» «диких» азиатов. Вычеркнутый из истории русской литературы по идеологическим причинам (то, как Каразин изображал завоевание Средней Азии, не соответствовало советским пропагандистским лозунгам), сегодня забытый писатель возвращается к читателю. В статье представлены материалы к биографии Каразина.

Ключевые слова: Николай Каразин, Василий Каразин, Пушкин, Туркестан, туркестанцы.

E.F. Shafranskaya

LIFE JOURNEY OF NIKOLAI NIKOLAEVICH KARAZIN

Russian writer Nikolai Nikolaevich Karazin (1842–1908), very popular during his lifetime, himself the participant and the eyewitness of Russian colonization of Central Asia, was one of the first who in the second half of XIX century revealed to readers its life, customs, and culture. He captured those unusual for the European eye artifacts, mentifacts, landscape features that became the components, or patterns, of the Turkestan text of Russian culture. Also, his novels contain “gentlemen of Tashkent”, the adventurers, and the nouveaux riches who went to “civilize” the “wild” Asians. Struck out of the history of Russian literature for ideological reasons (the way Karazin portrayed the conquest of Central Asia did not correspond to the Soviet propaganda slogans),

today the forgotten writer returns to the reader. The article presents material for Karazin's biography.

Key words: Nikolay Karazin, Vasily Karazin, Pushkin, Turkestan, Turkestani.

«...Природа позаботилась о его внешности: его рост, осанка, большой лоб, правильные черты лица, римский нос, выразительные глаза, сочные губы, густая, длинная борода — все это красиво и привлекательно. “К такой наружности нужен ум! — сказала себе природа, — в придачу к уму необходимы и дарования, чем больше, тем лучше...” И природа дала этому счастливчику, этому *Sonnenskind*, как называются у немцев баловни природы, остроумие, бойкость, огромную, чисто русскую сметку, прекрасное, доброе сердце, обходительность, бездну энергии — словом, все, что делает человека симпатичным и обаятельным. А относительно дарований природа позаботилась дать ему сразу талант и писателя, и живописца. <...> Благодаря всем этим “любезностям” природы нашего писателя и художника любят все те, кто его близко знает, любят и почитают те, кто видит его произведения, относящиеся к изящной словесности и к изящному творчеству кисти, пера и карандаша» (Быков 1912: 5) — так писала о Каразине при его жизни, по случаю тридцатилетия творческой деятельности, столичная пресса.

Николай Николаевич Каразин родился 27 ноября (9 декабря) 1842 года в Новоборисоглебской слободе Богодуховского уезда Харьковской губернии в семье мирового судьи Николая Васильевича Каразина, отставного штаб-ротмистра. Детство Каразин провел у бабушки, Александры Васильевны Мухиной-Карaziной, в селе Анашкино Звенигородского уезда Московской губернии. Бабушка занималась переводами с французского: ею (Арипова 2005: 17) переведен многотомный роман А. Лафонтена «Новые семейные картины, или жизнь бедного священника одной немецкой деревни и его детей». Ее муж, прославленный дед Николая Каразина, умер в год рождения будущего писателя.

Василий Назарович Каразин знаменит и поныне как основатель Харьковского университета (в обиходе — Каразинского). Он инициировал множество благих дел: разработал проект Министерства народного просвещения, составил уставы университетов в России, вел переписку с царями (Александром I и Николаем I) об обуздании самовластия, при этом был сторонником монархизма, написал

записку «Об искоренении рабства», боролся вместе с Г.Р. Державиным со взяточниками, отстаивал право возвращения в Петербург опального А.Н. Радищева (Лосиевский 1992). Войдя в Вольное общество любителей российской словесности¹ и в редакцию журнала «Соревнователь просвещения и благотворения»², В.Н. Каразин рьяно выстраивал важные, как ему казалось, государственноохранительные позиции литературы, он считал, что литературу должны создавать только «люди зрелого ума», а отнюдь не юноши, каковыми считал Пушкина, Кюхельбекера, Дельвига, Ф. Глинку и др. Так или иначе, имя В.Н. Каразина лежит в основе историко-литературного нарратива о якобы его доносе на Пушкина, спровоцировавшем первую ссылку поэта. Эта легенда, по мнению И.Я. Лосиевского, была растиражирована в отечественном литературоведении благодаря исследованиям Б.С. Мейлаха и В.Г. Базанова (Мейлах 1937; Базанов 1949; Базанов 1964). Лосиевский провел тщательное расследование и пришел к выводу: «Немногочисленные элементы доносительства в общественно-политической деятельности Каразина (В.Н. — Э.Ш.) были случайными и не характерными как для его образа мыслей, так и для принципов его поведения» (Лосиевский 1992: 109).

Николай Каразин получил образование во 2-м Московском кадетском корпусе (1851–1861). Его учеба совпала со сменой императоров у трона. При Николае I, — вспоминает бывший кадет, соученик и друг Каразина, писатель П.П. Суворов, — воспитанников жестко и унижительно наказывали, однако это никак не отражалось на отношении к императору, почетному шефу корпуса: «Мы обожали императора Николая и горько плакали на первой о нем панихиде. Новое царствование принесло для нас новые порядки. Вдруг те лица, которые на нас кричали, стали мягче обращаться с нами, появились дежурные офицеры, говорившие кадетам *вы!*» (Суворов 1898: 28); «...точно по щучьему велению стала падать железная дисциплина николаевского режима...» (Суворов 1898: 22). В круг преподавания в корпусе входила русская словесность. Кадет Петр Суворов организовал общество «Скромных любителей литературы», «в него вошли кадеты, впоследствии ставшие крупными деятелями на общественном и литературном поприщах» (Суворов 1898: 35–36). Среди первых назван Николай Каразин. «В свободное от занятий время, — вспоминает Суворов, — наш кружок удалялся в какую-нибудь классную комнату: один из нас читал громко вы-

дающиеся произведения из нашей или иностранной литературы, а часто и свое. После чтения мы спорили о прочитанном, выбирали предмет для будущей беседы и расходились спать с просветленной мыслью и радостным чувством на сердце. Помню, что в описываемые незабвенные минуты кадетского быта Каразин любил рисовать на классных тетрадках остроумные карикатуры на начальствующих лиц» (Суворов 1898: 36).

По окончании учебы в 1861 году Каразин получил назначение в качестве офицера в Казанский драгунский полк. В 1863–1864 годах он участвует в подавлении польского восстания, затяжного и кровопролитного с обеих сторон. Через десятилетие Каразин публикует аналитический очерк об одном эпизоде польской карательной кампании — «Порицк и Волчий пост» (Каразин 1874а). Уже в этот период выразилась мировоззренческая черта будущего писателя — его пацифистская составляющая, которая в полной мере представит позже, в туркестанских текстах: «Близ самой дороги, у куста, положив около себя свою двустволку, сидел высокий худощавый повстанец; он переобувался — и страшно озадачился, увидев перед собой две ненавистные ему казачьи фигуры. Быстро вскочил он на ноги, схватил свое ружье и прицелился в одного из донцов, но в эту же секунду обе пики впились ему в туловище. Поляк дрогнул, судорожно схватился руками за древки пик и, мертвый, повалился на землю. Все это было делом менее нежели секунды. Проходя мимо тела, драгуны отворачивались от него: им было неприятно смотреть на этот худой, длинный труп, обезображенный агонией внезапной смерти. Это, по-видимому, пустое и обыкновенное в военное время обстоятельство странно подействовало на расположение духа солдат. Веселая оживленность тотчас же уступила место тяжелому, тоскливому чувству; у каждого из них промелькнуло в голове, что через несколько минут придется, может быть, и самому валяться, коченеть в грязи, с разрубленным черепом или пробитой пулей грудью» (Каразин 1874а: № 34, 540). Тем не менее Каразин называет восставших поляков, движимых освободительной идеей, бандой, как и было предписано официозом, — такая двойственность или противоречивость останется свойством Каразина в оценке межэтнических конфликтов.

В 1865 году в чине штабс-капитана Каразин выходит в отставку — отчасти по нездоровью, отчасти потому, что его влекла другая стезя — художественная: 6 октября 1865 года он был зачислен в

Императорскую Академию художеств в Петербурге в статусе вольноприходящего ученика.

Два года Каразин обучался в классе художника-баталиста Б.П. Виллевалде, по прошествии которых у него случился конфликт с руководством Академии, приведший к его отчислению. Художница Александра Петровна Шнейдер, друг Каразина, вспоминала об этом эпизоде: «На их курсе была задана тема из Библии: “Посещение Авраама тремя ангелами”. Каразин трактовал ее реально: нарисовал палатку, трех странников, сидящих у стола, Сарру прислуживающую и Авраама, беседующего с ними. За такую трактовку темы он получил от жюри следующее замечание, написанное на самом рисунке (он уже издали увидел эту надпись, проходя по выставке к своему рисунку): “Отчего Вы лишили ангелов подобающего им украшения — крыльев?”; Каразин немедленно схватил карандаш и написал: “Потому что считал Авраама догадливее академиков и что если бы он увидел ангелов с крыльями, то тотчас же догадался бы, кто они такие”. За что и был немедленно в 24 часа исключен из академии. Маленький набросок этой картины долго у нас сохранялся...» (Шумков 1975: 209).

Каразин вновь вступает в ряды военных и отправляется в только что завоеванный Российской империей Туркестан. Первый этап его туркестанской эпопеи растянулся, с временными перерывами, с 1865 по 1871 годы: он участвовал «в сражениях при Ухуме, Хаяте, Яны-Кургане, Чапан-ате, Самарканде, Ургуте, Кара-тюбе, Зарабулаке, Карши, Джаме и во многих других. Главнейшими из наград, полученных им за это время, были золотая сабля за *храбрость* и орден Владимира с мечами» (Нива 1874: 562) — так «Нива» представляет своим читателям Каразина, «давно уже известного им со стороны его литературного и художественного таланта».

В Туркестане Каразин командует ротой в пятом Туркестанском линейном батальоне. Он участник кровопролитных штурмов Зарабулака и Ургута, описанных им в рассказах «Зарабулакские высоты» и «Ургут», а также в очерке «Атака собак под Ургутом». Каразин, не новичок в боевых действиях, пишет об отличии европейских и азиатских войн: во втором случае «комизм положений потрясающим образом смешивается с мрачной трагедией смерти. Крайнее неравенство сил, разнообразие введенного в дело оружия, пестрота и разнохарактерность костюмов и типов; наконец, религиозная ненависть, борьба за свои семьи и свободу, все ужасы и

безвыходность могущего случиться плена — разжигают личные страсти до невероятных пределов, и перед вашими глазами развертываются картины такой оригинально-ужасной борьбы, что вы как очарованные не можете оторвать своих глаз от страшной арены...» (Каразин 1872: 599).

Эта интонация понимания, сочувствия выделяет Каразина из ряда тех, кто писал о туркестанском завоевании: он воспроизводит дискурс колонизируемых, поначалу стойких и уверенных в своей победе: «“К нашему городу подходил Тамерлан (так написано в наших книгах) и ушел ни с чем. На нас шел Эмир Бухарский и осрамил только свою бороду — положите и вы грязь на свою голову; но у Эмира было войско: сколько глаз ни видел с высоты наших гор, все это было покрыто его сарбазами³, его зеленые палатки тянулись вдоль, вплоть до самого неба. А вы с чем пришли, где ваше войско? Это что ли?” и они презрительно поглядывали на наш крошечный отряд, на наши единственные две пушки, и даже сплевывали в сторону, чтобы выказать нам свое полнейшее презрение» (Каразин 1872: 601).

Здесь, в Туркестане, у Каразина сложились дружеские связи с офицерами, которые впоследствии станут героями сербо-турецкой и русско-турецкой войн 1876–1878 годов, с художником Василием Верещагиным. Этим туркестанским бойцам посвятил стихи «Туркестанские генералы» (1911) Николай Гумилев:

<...>

И кажется, что в вихре дней

<...>

Они забыли дни тоски,

Ночные возгласы: «к оружию»,

Унылые солончаки

И поступь мерную верблюжью;

Поля неведомой земли,

И гибель роты несчастливой,

И Уч-Кудук, и Киндерли,

И русский флаг над белой Хивой.

Забыли? — Нет! Ведь каждый час

Каким-то случаем прилежным

Туманит блеск спокойных глаз,
Напоминает им о прежнем.
<...>
И сразу сердце защежит
Тоска по солнцу Туркестана.

О них пишет и Каразин в романе «Наль»: «...Пионеры эти были особенные. Это были борцы, закаленные в боевых трудах и лишениях, наученные долгим и суровым опытом, отважные в своем стремлении вперед, непоколебимо стойкие, когда приходилось удерживать занятое.

Это были солдаты, которые за долгую службу давно уже забыли свои деревни и все, что у них дома; жились, сроднились с номерами своих частей; в них видели все свое, вне их — чужое. Это были люди, которые не то что бы не дорожили своими головами, но умели смотреть смерти прямо в глаза, считая ее только “простою случайностью”. В боевом отношении каждый солдат был мастер своего дела, охотник, не массовый ноль строя, а вполне сознательная единица.

Одним словом, это были кадры нынешних “старотуркестанских” батальонов. <...> ...Население одного какого-нибудь небольшого азиатского городка чуть не вдвое превышало численность всех наших сил, а перед нами была вся Азия, со своими, еще гордыми, не терпевшими поражений, могучими ханствами. <...> Местности, уже занятые нами, сохраняя полную жизненную связь с независимыми ханствами, смотрели на это занятие как на временное пленение, не переставали относиться к нам как к непримиримым врагам и постоянно готовы были к предательскому восстанию в тылу. <...> Да, это было время трудное, опасное, но увлекательно интересное; время, о котором до сих пор еще добром поминается в боевых туркестанских кружках, и многое, случившееся в это время, давно уже приобрело себе ореол легендарности, много лиц осенилось славою былинных героев... Все мелкое, заурядное сгладилось в памяти живущих, сохранились только общие, крупные черты, и эти черты невольно казались особенно размашистыми, не вмещающимися в скромные рамки современного» (Каразин 1905: 14–15).

Звание «туркестанца» с гордостью носил и сам Каразин: «Да, то было другое время! трудное, “горевое”, как выражаются солдаты, вспоминая о недавних походах; но это время имело и свою увле-

кательную сторону, это время создало особый, оригинальный тип русского солдата, тип Черняевского туркестанца» (Каразин 1872: 599).

Будучи в Туркестане, Каразин принял участие в экспедиции в предместья озера Иссык-Куль (1864).

Его интересы и увлечения были весьма разнообразны. Так, в Ташкенте в 1868 году было организовано Общество любителей драматического искусства, его участники скрашивали театральными постановками тогдашнюю весьма унылую жизнь русского города. «Для первого спектакля была поставлена пьеса Островского “Не в свои сани не садись”, в числе участников в этом спектакле был известный Николай Николаевич Каразин (играл Митю). Около года спектакли давались в военном собрании, помещавшемся в доме генерал-майора фон Мантейфеля на углу Кауфманского проспекта и Самаркандской улицы...» (Добросмыслов 1912: 194). Одним из членов-учредителей Общества был Каразин. Спектакли устраивались в пользу учащихся, а в 1888 году Общество учредило при Московском университете стипендию для ташкентских уроженцев (Добросмыслов 1912: 241).

Находясь в Средней Азии, Каразин много писал и рисовал не только благодаря способностям и потребностям своей художественной и аналитической натуры, но и потому что был вдохновлен инструкцией по изучению Туркестанского края, составленной Императорским Русским географическим обществом. «В эту инструкцию были, кроме вопросов географических, этнографических и т. п., включены и вопросы изучения культурного наследия Востока, отыскания и сохранения древних рукописей и трудов великих мыслителей Средней Азии. Во многих научных мероприятиях этих лет принимал деятельное участие и Н.Н. Каразин. Он много путешествовал, делал зарисовки, участвовал в топографических съемках по всему Семиречью» (Шумков 1975: 210).

По возвращении из Туркестана Каразин вышел в отставку и поселился в Петербурге. 1871 год — время начала его публичной литературно-художественной деятельности.

И вновь Туркестан — в 1874 году. Надо сказать, что при всех своих многочисленных талантах Каразину был чужд карьеризм: в течение жизни его влекла не карьера, а новые страны, люди и события, на его глазах становившиеся историей. Характерен один эпизод, в котором он декларирует свое жизненное кредо: «...Каразин,

всегда талантливый и остроумный, сделал интересную надпись на своей фотографической карточке, подаренной им тогдашнему министру внутренних дел Тимашеву⁴. Последний, как известно, был даровитый скульптор. Каразин на карточке написал: “Художнику-министру от художника-писателя, который никогда не будет министром”» (Суворов 1898: 128).

Каразин участвует в Амударьинской экспедиции, организованной Императорским Русским географическим обществом, под руководством полковника Н.Г. Столетова. В третий раз пришлось Каразину пройти Орско-Казалинский почтовый тракт — длинную дорогу, соединявшую Россию со Средней Азией. Встречи в пути дали Каразину материал для сюжетов его литературного творчества: «Шутники говорили, — вспоминал Каразин, — что в осень 1867 года было *“великое переселение народов из виленских канцелярий в ташкентские”*. Вот в это-то бойкое время пришлось и мне в первый раз проехать знаменитым орско-казалинским почтовым трактом» (Каразин 1874: 566). В дельту Амударьи экспедиция отправилась, чтобы исследовать дельту Амударьи, этой «второй среднеазиатской русской Волги» (Каразин 1880а: 497), а Каразин, как ее участник — делать зарисовки, которые впоследствии будут представлены на его персональной выставке рисунков, организованной ИРГО в декабре 1874 года.

Собственно, почти все события жизни Николая Каразина сосредоточены в его путевых очерках: помимо обозначенных профессиональных статусов — художника и литератора, главной его ролью была роль путешественника; именно там, в путешествиях по Средней Азии, — главные вехи его биографии. Там была выстроена его картина мира, там созрел он как личность. Каразинский цикл путевых очерков «В низовьях Аму» (Каразин 1875), кроме важных исторических, географических, этнографических, этнопсихологических и прочих находок и откровений, содержит много явного и подспудного, характеризующего личность самого писателя, представшего в контексте времени. Републикация этих содержательных текстов в будущем представляется важной для понимания многих процессов современности.

О вкладе в изучение Туркестанского края, сделанном Каразиным в ходе Амударьинской экспедиции, пишет этнограф Т.А. Жданко: «Основной его вклад в этнографию — богатейшая серия рисунков, сделанных во время экспедиции. В качестве отчет-

та он представлял “Альбом видов и типов Амударьинского края”... <...> “После Тараса Шевченко он первый из российских художников отобразил каракалпакскую жизнь в живописи и познакомил русского и западноевропейского читателя с этим самобытным краем” (Нурмухамедов 1974: 39). <...> В своих путевых очерках об экспедиции автор описывает аулы и юрты каракалпаков-рыбаков дельты, поразившие его крайней бедностью и трудностями жизни в полузатопленных разливами болотистых местностях, среди зарослей камыша. Далее, на пути в Чимбай он наблюдал аулы уже оседлых каракалпаков-земледельцев, писал об их полях, арыках, чигирях. В Чимбае он изучал своеобразный быт жителей-каракалпаков...» (Жданко 2001: 26–27).

Жданко отмечает бесценный вклад, сделанный Каразиным в фольклористику: он первым записал многие предания и легенды каракалпаков: Жданко подробно останавливается на легенде «О женском ханстве», записанной Каразиным и включенной в труды фольклористов XX века, запись этой легенды опередила открытие фольклористами 1930–1940 годов каракалпакского героического эпоса «Қырқ қыз» («Сорок девушек»), в основе которого лежит легенда «О женском ханстве» (Жданко 2001: 29). Таким образом, появление этого сюжета в фольклористике связано с личностью Каразина, который сопровождал записанный текст портретом исполнительницы и манерой ее исполнения. «...Это была старуха лет восьмидесяти, если не больше, одетая по-киргизски... <...> Это была живая библиотека всевозможных местных легенд и сказок. Она говорила местным наречием, но с киргизским акцентом. У нее была своеобразная манера говорить, выработанная, может быть, ее исключительным ремеслом рассказчицы. Сказав фразу, она останавливалась, выжидала несколько времени, словно давая этой паузой слушателям время вникнуть хорошенько в смысл сказанного, а потом продолжала далее до новой остановки. Эти паузы отмечены мной в сказке чертами» (Каразин 1875а: 290–291).

Публицистика и этнографическая проза Каразина насыщены фольклористическими наблюдениями и находками: это обряды, ритуалы, устные нарративы, песенный фольклор, причем фольклор не только туземного населения, но и русских солдат. Так, в очерке «Святки в Чиназе, на берегу Сырдарьи. Солдатский спектакль» (Каразин 1873) описано представление народной драмы «Царь Максимилиан»: с костюмами, репликами, а также рецепцией

происходящего как солдатами, так и местным населением. Каразин, слушая выступления туземных певцов, заметил, что звучавшие песни и легенды «с исторической подкладкой, положенные на стихи... увы, почти нигде не записанные, — ни в старых, ни в новых книгах среднеазиатской рукописной литературы» (Каразин 1880: 184). Помимо прочих находок, Каразин записал былину среднеазиатских кочевников «Кара-Джигит» (Нива. 1880. № 40), а также сочинил целый ряд литературных сказок⁵.

Экспозиция выставки по итогам Амударьинской экспедиции состояла из трех разделов: Аральское море и его побережье, дельта Амударьи и сцены из Хивинского похода. В Берлине был издан альбом рисунков Каразина (1874), посвященных Хивинскому походу. Далее выставка переносится в Париж и Лондон, где художник был награжден золотыми медалями и почетными дипломами парижского и лондонского географических обществ (1880).

В Париже Каразин посещает музеи и выставки. В один из дней он «заехал в севрскую мануфактуру. Помощник директора водил его по разным мастерским фабрики и давал объяснения, как всякому посетителю, ровно ничего не понимающему в керамике. И вот, войдя в рисовальную, сел наш Каразин за стол, рядом с рисовальщиками, взял сырую тарелку и несколькими приемами кисти написал голову коня, белого киргизского коня в золотой сбруе. Эффект вышел поразительный — рисовальщики сбежались со всех сторон, жали руки художнику, обнимали его, ахали от восхищения. Восхищалась его рисунками и публика, когда в витринах журнала “Illustration” появились некоторые из его работ, сделанных художником в его временной мастерской на Батиньольском бульваре, в которых он знакомил парижан с нашими далекими окраинами, то со страной изгнания и исчезнувших людей, то с пышной природой Туркестана или сценами из жизни Мерва, в то время представлявшего немалый интерес» (Быков 1912: 6).

По итогам Амударьинской ученой экспедиции художник Каразин выступил и как писатель, опубликовав цикл очерков в журнале «Нива» за 1874 год.

Туркестанские впечатления, первоначально опубликованные в журналах «Беседа», «Вестник Европы», «Всемирная иллюстрация», «Дело», «Живописное обозрение», «Журнал русских и переводных романов и путешествий», «Иллюстрированная неделя», «Нива», легли в основу романов Каразина: «На далеких окраинах», «Пого-

ня за наживой», «Двуногий волк», «С севера на юг», «Голос крови», «Наль», а также его повестей и рассказов.

Военные конфликты как магнитом притягивали Каразина. Так, во время сербско-турецкой войны (1876–1877) и последовавшей за ней русско-турецкой (1877–1878) Каразин — в эпицентре событий: он едет на войну военным корреспондентом-иллюстратором от газеты «Новое время», журналов «Нива» и «Живописное обозрение». Балканские военные очерки и корреспонденции впоследствии были объединены в книгу Каразина «Дунай в огне» и стали основой романа «В пороховом дыму».

Начиная с 1876 года Каразин публикует свои корреспонденции, в которых — не только его наблюдения за военными событиями, но и впечатления о людях, их быте, нравах: «На перевязочном пункте: из походных записок» (Нива. 1876. № 45). Почти все публикации с сербского фронта не подписаны именем Каразина, но, с явно выраженным каразинским слогом и сопровождаемые его рисунками, не оставляют сомнения в том, что это рука Каразина: «Очерки Сербии» (Нива. 1876. № 28), «Баши-бузуки» (Нива. 1876. № 28), «Сербские добровольцы» (Нива. 1876. № 36), «Враги христианства. Уличные типы в Турции» (Нива. 1876. № 37), «Страшное мгновение. Болгарка, спасающаяся от баши-бузуков» (Нива. 1876. № 39) и др. публикации.

Вероятно, по той причине, что корреспонденций с фронта от Каразина было слишком много (или по иным причинам, связанным с войной), появляются тексты, подписанные псевдонимом *Rus*, но это, без сомнения, тоже Каразин — почти все публикации сопровождаются его рисунками.

Почти каждый номер журнала «Нива» за 1877 год содержит публикации и рисунки Каразина с места военных действий. В большинстве своем его тексты сопровождаются врезкой от редакции — «Письмо нашего корреспондента», в этих записках, заметках, очерках содержится разнородная информация: о географических особенностях территорий военных битв, о населении, типах молдаван, болгар, турок, сербов, сирийцев; нищих и состоятельных гражданах, их костюмах, женщинах, дервишах, священниках; о кладбищах, лошадях; представлены военно-бытовые сценки: читающий газету солдат, еврей перед шаббатом и др. В этом же году публикуется рассказ «Из прошлой жизни в Сербии» — «Миленка» (№ 12–14).

1878 год, после ряда публикаций на военную тему в «Ниве» (например, «Идиллия после кровавой драмы», № 39), завершает сербо-русско-турецкую тематику Каразина патриотической «Встречей возвращающихся с театра войны гвардейцев в С-Петербурге» (№ 38). В этом же году «Нива» публикует рассказ Каразина «Блокгауз “Червлен аскер”» (№ 29), отдельным изданием выходит рассказ «Варвара Лепко и ее семья: Недавняя быль» (СПб., 1879).

В 1879 году вновь экспедиция в Среднюю Азию, названная Самарской (в Самаре находилась резиденция руководителей экспедиции), цель которой — исследовать направление будущей Среднеазиатской железной дороги⁶ (в 1888 году Каразин будет приглашен на ее открытие). Из Ташкента Каразин отправляется к объектам экспедиции — в Самарканд, Ходжент, Ура-Тюбе, Джизак, в Присырдарьинскую и Голодную степи. В журнале «Всемирная иллюстрация» в том же году начали публиковаться очерки Каразина под рубрикой «Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Амударьи»⁷. Как ее участник он должен был наблюдать и описывать бытовую жизнь туземцев и вести путевой журнал экспедиции. Путевые очерки информировали читателя о ландшафте пути следования, флоре и фауне, природных катаклизмах; этнотипах, их психологии и нравах, обычаях, ритуалах, кухне; об архитектуре, колодцах (о кудукчи — людях, ухаживающих за колодцами), базаре, чайхане, тамаше (вечер развлечений); об искусстве ковроделов; о встрече с эмиром бухарским Музаффаром; о древних городах, реальных — Термезе и оставшихся в легендах — «городе Миа, что значит череп» (Каразин 1880: 339). Когда на ночлеге у костра в Термезе члены экспедиции запели, Каразин заметил: «Эхо термезских развалин в первый раз отразило русские звуки» (Там же). Он был первопроходцем по многим среднеазиатским тропам.

По итогам работы экспедиции в 1879 году Каразина избирают членом Российского географического общества. А в 1885 году Академия художеств присваивает ему звание «почетного вольного общника» — за труды на художественном поприще.

Каразин получает заказ на исполнение восьми картин для Военной галереи Зимнего дворца — для натурных зарисовок он вновь едет в Среднюю Азию. Получив документы на право беспрепятственного передвижения по всему Туркестанскому краю, он от-

правляется в путь, впечатления о котором описаны в очерке «От Оренбурга до Ташкента» (Каразин 1886).

С 1885 по 1891 год Каразин работает над заказом. Итог — восемь полотен, размером более четырех метров каждое, на них изображены батальные массовые сцены захвата Средней Азии, их главный герой — русские солдаты.

Средняя Азия всегда была главной темой творчества Каразина — писателя и художника. Однако в портфолио художника есть и другие локусы: Петербург, Сибирь, Молдавия, Украина, Кавказ, Памир, Египет, Япония, Дальний Восток, Финляндия, Индия и др. (Надо полагать, что Индия была неосуществленной мечтой Каразина: помимо серии каразинских очерков-писем «На пути в Индию» (Каразин 1888), индийские мотивы присутствуют и в его романе «Наль».)

На протяжении всей своей жизни Каразин не обделял вниманием читателей-детей: регулярно публиковал для них свои рисунки и рассказы в журнале «Игрушечка»⁸, а также участвовал во «Французском отделе» «Игрушечки», где его словесные «картинки» (как он их называл) были опубликованы по-русски и по-французски⁹. В 1880 году Каразин выполнил в «Игрушечке», как бы сегодня сказали, поликультурный проект, разместив очерки о жилищах разных народов¹⁰, сопроводив их своими рисунками. Редакция журнала отметила заслуги Каразина: четвертый номер «Игрушечки» за 1894 год открывается портретом Каразина под рубрикой «Друзья детей».

Судя по воспоминаниям современников, проза Каразина пользовалась успехом у читателей, она в той или иной степени воздействовала на творчество современников: вступал в действие механизм «писатель–писатель», то есть внутрилитературные связи, основанные на заимствованиях и скрытых цитациях. В одном случае проза Каразина стала «подготовительной работой» для классиков (Толстой, Чехов), в другом — сама подпитывалась находками современников (Чернышевский, Салтыков-Щедрин), в третьем — встроена в типологический ряд проблем, волновавших писателей-современников (Салтыков-Щедрин, Лесков), см.: (Шафранская 2016: 261–302).

Темп жизни Каразина был сопряжен с постоянными разъездами, участием в экстремальных событиях и ситуациях — все это не прошло даром. Летом 1898 года Каразин перенес воспаление легких, его организм ослаб.

Тем не менее он продолжал активно работать: делал иллюстрации к «Истории монголов», готовил к изданию полное собрание своих литературных сочинений. Последние годы жизни Каразин провел в экологически чистой Гатчине, куда он переехал из Петербурга.

Жена Каразина — Мария Викторовна Каразина. Она «была красивой женщиной, прекрасно пела, исполняла на рояле произведения любимых композиторов ее и Николая Николаевича — Вагнера и Чайковского. Знала немецкий, французский языки» (Арипова 2005: 44–45). «Последний год своей жизни Каразин был прикован к постели тяжелой болезнью. Заботы его жены, Марии Викторовны, постоянной спутницы жизни, и внимание друзей смягчили страдание художника» (Ногаевская 1971: 368). Единственной любимой дочери, тоже Марии, Каразин посылал из своих бесконечных путешествий рисунки. Л.П. Арипова, во время работы над биографией Каразина, вступила в переписку с внучкой писателя, Тамарой Федоровной Барыковой, та ей писала: «Любила мама дедушку беззаветно. Украшали нашу квартиру дедушкины картины, которые бережно хранились. Мама коллекционировала фарфоровых лягушек. Они были разных мастей и размеров и стояли на спинке-полочке дивана. Над ним висела большая картина в позолоченном багете размером больше метра, на которой была изображена царь-лягушка. Рисовал дедушка. А в маминей спальне висело более десяти картин. Прозрачные, очаровательные акварели дедушки...» (Арипова 2005: 73).

Каразин собрал большую коллекцию восточных древностей, которая из-за финансовых затруднений семьи была продана на аукционе незадолго до его смерти.

В конце 1907 года на заседании совета Академии художеств по предложению академиков Е.Е. Волкова, К.Я. Крыжицкого и А.И. Куинджи Каразин был избран членом Академии художеств.

Скончался Николай Николаевич Каразин 6(19) декабря 1908 года в Гатчине, похоронен на Никольском кладбище Александро-Невской лавры в Санкт-Петербурге.

В некрологе, напечатанном в любимой им «Ниве», сказано: «Скончался крупный художник кисти и слова, Николай Николаевич Каразин. Кому неизвестно это имя? <...> Каразина звали “русский Дорэ”... <...> Романы Н.Н. Каразина... <...> В них много свежей красочности, размашистости, эффектных контрастов, фан-

тазии. О романах Каразина хочется сказать, что они не “читаются”, а “смотрятся”. И смотрятся с интересом и удовольствием» (Нива 1908: 923–924).

Если соотечественники называли его «русским Доре»¹¹, то иностранные почитатели — «русским Майн Ридом»¹² и «русским Герштейкером»¹³.

Живописные и акварельные работы Каразина хранятся более чем в сорока музеях и галереях на бывшем советском пространстве. Ряд его очерков и корреспонденций не вошел в собрание сочинений 1905 года, публиковался только один раз — в журналах XIX века: «Нива», «Всемирная иллюстрация» и др.¹⁴. Помимо собственных книг, Каразин иллюстрировал произведения В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского, В.В. Крестовского, Д.В. Григоровича, Ж. Верна, Г. Лонгфелло.

Примечания

¹ Литературная организация Санкт-Петербурга (1816–1826).

² Журнал просуществовал с 1818 по 1825 г.

³ Сарбазы — солдаты.

⁴ Тимашев, Александр Егорович (1818–1893) — министр внутренних дел Российской империи в 1868–1878 гг.

⁵ В двадцатый том собрания сочинений Н.Н. Каразина 1905 года помещены сказки под общим заглавием «Сказки Деда бородатого»: «Незнакомый след», «Два пути», «Волк», «Пар-богатырь», «Орел на полете», «Петька-зайчик», «Дедушка-Буран, бабушка-Пурга», «Пожар», «Ангел смерти», «Колодезь мира и жизни», «Свет во мраке», «С верховьев Волги на истоки Нила: Путевые впечатления журавля»; в этом же томе размещен рассказ для детей «Андрон Голован».

⁶ В 1880 году проложили «четыре сотни верст пути от гавани Узун-Ада на Каспии до Кзыл-Арвата. <...> После перерыва постройка дороги продолжалась в 1885 году по маршрутам: Геок-Тепе — Теджен — Мерв (Мары) — Чарджоу — Бухара — Катта-Курган — Самарканд, — всего 1943 версты по горячим, безводным, безлюдным пескам» (Шумков 1975: С. 223–224).

⁷ Каразин, Н.Н. Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Амударьи // Всемирная иллюстрация. 1879. № 569.

С. 450–451; 1880. № 576. С. 75–78; № 577. С. 99–102; № 578. С. 118–119; № 579. С. 138; № 581. С. 183–184; № 584. С. 239; № 585. С. 258–259; № 586. С. 279. № 587. С. 299; № 588. С. 319; № 589. С. 338–339; № 590. С. 358; № 593. С. 414–415; № 594. С. 435; № 596. С. 471; № 597. С. 495. № 601. С. 46–47; № 602. С. 66–67; № 606. С. 139–142. № 607. С. 151–154.

⁸ «Волк»: Картинка с натуры (Игрушечка. 1880. № 2); «В саду»: Стихотворение (Игрушечка. 1880. № 25); «Полет орла»: Картинка с натуры (Игрушечка. 1880. № 26); «Петька-зайчик» (Игрушечка. 1894. № 4) и др.

⁹ «Утром на балконе»: Картинка (Игрушечка. 1896. № 1); «Наброски с натуры» (Игрушечка. 1897. № 1); «Голуби»: Сказочка (Игрушечка. 1898. № 3); «Маман» (Игрушечка. 1896. № 3).

¹⁰ «Юрта самоедов» (№ 1), «Киргизская кибитка» (№ 2), «Русская изба» (№ 4), «Малороссийская хата» (№ 5), «Хижина обитателей островов Великого Океана» (№ 6), «Палатка араба-бедуина» (№ 7), «Китайские корзиночные постройки» (№ 8), «Болгарский домик» (№ 9), «Домик голландского рыбака» (№ 11).

¹¹ Гюстав Доре (1832–1883) — французский художник, гравер и книжный иллюстратор.

¹² Томас Майн Рид (1818–1883) — английский писатель, автор приключенческих романов.

¹³ Фридрих Герштеккер (1816–1872) — немецкий путешественник и романист.

¹⁴ См.: Хронологический указатель журнальных публикаций Н.Н. Каразина // Н.Н. Каразин. На далеких окраинах. Погоня за живой: Романы / подгот. Э.Ф. Шафранская; отв. ред. Б.Ф. Егоров. М.: Наука, 2019. (Литературные памятники). С. 620–624.

Литература

Арипова 2005 — *Арипова, Л.П.* Преодолею стену забвения: о Каразине Николае Николаевиче. М.: Нар. память, 2005. 151 с.

Базанов 1949 — *Базанов, В.Г.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск: Гос. изд-во Карело-Фин. ССР, 1949. 423 с.

Базанов 1964 — *Базанов, В.Г.* Ученая республика. М.; Л.: Наука, 1964. 461 с.

Быков 1912 — *Быков, П.* Н.Н. Каразин // Звезда: Еженедел. худож.-литер. ж-л. 1901. № 50. С. 5.

Добросмыслов 1912 — *Добросмыслов, А.И.* Ташкент в прошлом и настоящем: Исторический очерк. Ташкент, 1912. 520 с.

Жданко 2001 — *Жданко, Т.А.* Каракалпаки в научных исследованиях периода их присоединения к России (1873–1874) // Среднеазиатский этнографический сборник. Вып. IV. М.: Наука, 2001. С. 5–34.

Каразин 1872 — *Каразин, Н.Н.* Атака собак под Ургутом // Нива. 1872. № 38. С. 598–601.

Каразин 1873 — *Каразин, Н.Н.* Святки в Чиназе, на берегу Сырдарьи. Солдатский спектакль // Всемирная иллюстрация. 1873. № 214. С. 91.

Каразин 1874 — *Каразин, Н.Н.* Амударьинская ученая экспедиция // Нива. 1874. № 36. С. 566–567.

Каразин 1874а — *Каразин, Н.Н.* Порицк и Волчий пост (Эпизод из Польского мятежа 1863-го и 1864-го годов) // Нива. 1874. № 33–36.

Каразин 1875 — *Каразин, Н.Н.* В низовьях Аму: Путевые очерки // Вестник Европы. 1875. Кн. 2. С. 651–691. Кн. 3. С. 186–229.

Каразин 1875а — *Каразин, Н.Н.* Сказка о женском ханстве: Отрывок из записной книжки // Древняя и новая Россия. 1875. Т. 3. № 11. С. 290–294.

Каразин 1880 — *Каразин, Н.Н.* Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Амударьи // Всемирная иллюстрация. 1880. № 589. С. 338–339.

Каразин 1880а — *Каразин, Н.Н.* Самарская ученая экспедиция для исследования направления среднеазиатской железной дороги и изучения бассейна реки Амударьи // Всемирная иллюстрация. 1880. № 597. С. 495.

Каразин 1886 — *Каразин, Н.Н.* От Оренбурга до Ташкента: Путевой очерк. СПб.: Г. Гоппе, 1886. 15 с. (Впервые фрагмент очерка «От Оренбурга до Ташкента» с подзаголовком «Отрывок из дорожных заметок» был опубликован в журнале «Нива» в 1871 г., № 44.)

Каразин 1888 — *Каразин, Н.Н.* На пути в Индию // Нива. 1888. № 37–40.

Каразин 1905 — *Каразин, Н.Н.* Наль // Н.Н. Каразин. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб.: Изд. П.П. Сойкина, 1905. Т. 5. 224 с.

Лосиевский 1992 — *Лосиевский, И.Я.* Первая ссылка Пушкина и В.Н. Каразин // Русская литература. 1992. № 1. С. 95–112.

Мейлах 1937 — *Мейлах, Б.С.* Пушкин и русский романтизм. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1937. 293 с.

Нива 1874 — Николай Николаевич Каразин // Нива. 1874. № 36. С. 561–562.

Нива 1908 — Н.Н. Каразин // Нива. 1908. № 52. С. 923–924.

Ногаевская 1971 — *Ногаевская, Е.В.* Н.Н. Каразин // Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников / Под ред. А.И. Леонова. Вторая половина XIX века. Ч. II. М.: Искусство, 1971. С. 357–368.

Нурмухамедов 1974 — *Нурмухамедов, М.К.* Из истории русско-каракалпакских культурных связей. Ташкент, 1974. 67 с.

Суворов 1898 — *Суворов, П.П.* Записки о прошлом. М.: Типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1898. Ч. 1. 300 с.

Шафранская 2016 — *Шафранская, Э.Ф.* Туркестанский текст в русской культуре: Колониальная проза Николая Каразина (историко-литературный и культурно-этнографический комментарий). СПб.: Свое издательство, 2016. 370 с.

Шумков 1975 — *Шумков, В.* Жизнь, труды и странствия Николая Каразина, писателя, художника, путешественника // Звезда Востока. 1975. № 6. С. 207–224.

М.А. Аверина

**«...ЭТО СМЕШНОЕ ИМЯ ВЫДУМАЛИ ЕЙ
МЫ, ФЕЛЬЕТОНИСТЫ...»:
О ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
К.В. НАЗАРЬЕВОЙ**

В статье дается общая характеристика литературного наследия популярнейшего прозаика, драматурга, публициста второй половины — конца XIX века, К.В. Назарьевой. Творчество К.В. Назарьевой рассматривается как продукт «массовой литературы», представляющий собой яркое явление русского «дамского романа».

Ключевые слова: К.В. Назарьева, женская проза, массовая литература, дамский роман.

M.A. Averina

**“...THIS IS A FUNNY NAME HAS BEEN HAS
DEVELOPED BY HER, WE FELETONISTS...”:
ABOUT LITERARY ACTIVITY
K.V. NAZARYEVA**

This article provides a general description of the literary heritage of the most popular prose writer, playwright and publicist of the second half — end of the 19th century, K.V. Nazaryeva. Nazaryeva's creativity is considered as a product of “mass literature”, which is a vivid phenomenon of the Russian “ladies' novel”.

Keywords: K.V. Nazaryeva, women's prose, mass literature, ladies' novel.

Конец XIX — начало XX века в России был подлинным расцветом женской (феминистской) литературы. В самом деле, «...с тех пор, как в русских журналах стали появляться первые переводы романов Жорж Санд, а в русское общество проникли первые вести о женской эмансипации» (Демидова 1989: 6), женское литературное творчество начинает интенсивно теснить мужское литературное авторство со страниц стремительно нарастающего количества литературных журналов, альманахов и их литературных приложений. Сочинения Л.А. Чарской, А.А. Вербицкой, М.В. Крестовской, О.А. Шапир пользуются особенной популярностью и представля-

ют собой существенный пласт литературного процесса, вызывая вокруг себя, однако, немало споров.

Критики не только «охотно обсуждали вопросы о том, должны или не должны писать женщины, и какова область, где женское дарование может развернуться во всей своей силе» (Рабжаева 2001: 21), но и настойчиво «искали специфических черт женского творчества» (Там же); полюсами дискуссий о праве женщины создавать художественные литературные произведения становятся как уничижительно-язвительные выпады, так и форменные панегирики. Наличие этих споров, впрочем, не мешало издателям формировать несметные тиражи «дамской литературы», а толстым журналам размещать «женскую прозу» на своих страницах с целью серьезного поднятия числа подписчиков.

Одной из самых читаемых представительниц направления «дамской литературы» конца XIX в. была Капитолина Валерьяновна Назарьева (1847–1900).

Родилась она в Петербурге 6 октября 1847 г., в семье мелкого чиновника, детство провела «частью в имении (Манкошевых. — М.А.), частью в Луге, где отец ее служил по дворянским выборам» (Театральный мирок 1892: 1). В 1864 г. «наперекор родительским симпатиям», выдержав экзамен «на звание домашней учительницы при СПб. Университете», занималась уроками, «открыла свою школу...» (Там же).

В 1868 г. она выходит замуж за Валериана Никаноровича Назарьева (1830–1902), известного беллетриста и земского деятеля, и уезжает в имение мужа, в Симбирск. А в 1874 г. следует развод, на все оставшиеся годы сделавший Назарьеву самостоятельной женщиной, вынужденной личным тяжелым трудом обеспечивать семью, в которой росло четверо внебрачных детей. «Из обеспеченной, даже богатой, жизни, — пишет она в своих воспоминаниях, — я перешла к положению пролетария. <...> Мне принадлежало настоящее и будущее, но надо было укрепить его за собою». Назарьева признается, что «ничего не умеющая», она «ехала в Петербург, веря только в свои силы» (Назарьева 1899: 106).

Долгое время Назарьева работает в редакции «исторического журнала» (Там же: 107) и занимается перепиской «старинных документов, писем» (Там же), после чего устраивается работать конторщицей-секретарем. Около двух лет, до закрытия «газеты» (Там же: 111), занимается приемом подписки, объявлений, ведением

кассовых книг, расчетами с сотрудниками, выдачей гонораров, перепиской, продажей книг (Там же: 108), огромный объем работы берет на дом: «Я брала переписку, шила белье для магазинов, делала игрушки на продажу, раскрашивала какую-то игру по заказу, словом, не отказывалась ни от какой работы, но все это были гроши, жалкие гроши» (Там же: 111).

Назарьева начала писать из нужды, вот как она вспоминала об этом: «Без занятий, без средств, с тремя детьми на руках, я приходила в отчаяние. Маленькие деньги, которые у меня остались от продажи за бесценок имения, ради хлопот по разводу, иссякли. <...> Ужас нужды начинал томить меня. Потребности семьи возрастали с каждым днем, а денег не было. Ни денег, ни работы <...> Нужно было придумать что-нибудь, изобрести ренту, не имея капитала. И вдруг совершенно неожиданный внешний толчок. В одном из толстых журналов я увидела повесть, написанную моею знакомой. “Если она может, то почему же я не могу” <...> и дерзкая мысль попробовать счастья становилась все возможнее, все соблазнительнее. Сумма пережитого и виденного давала множество сюжетов, и вот, скрывая от всех свой замысел, я начала писать» (Там же: 111–112).

Как показали дальнейшие 22 года писательской деятельности Назарьевой (с 1879 по 1900 гг.), это «предприятие» себя оправдало: из-под ее пера вышло более 50 романов, несметное количество повестей и рассказов, огромный корпус публицистики (от фельетонов до судебных очерков и политических обзоров), детские книжки и даже подписи к иллюстрациям.

В середине 1880-х годов она пробует себя в драматургии, отчасти адаптируя для сцены собственные романы (например, «Тревожное счастье»), отчасти создавая оригинальные (первая пьеса «Два полюса»). Ее произведения принимают к постановке такие известные театры, как Труппа Корша, и особенно охотно ставят «на всех частных» (Театральный мирок 1892: 2) сценах в Санкт-Петербурге.

Все это она издавала под многочисленными псевдонимами: К. Никулина, Л. Ошво, К.В.Н., Вера Зан, К. Елизаров, Альберт, Н. Калина, Энель и др., при этом публицистику принципиально подписывая «Н. Левин» (Русские писатели 1999).

Первый роман «Специалист (Страница из женской жизни)» был опубликован в январской книге «Вестника Европы» за 1879 г., определив важнейшую тему ее творчества: судьба женщины, ее жизнь в семье и вне семьи.

Произведения Назарьевой появлялись на страницах таких изданий, как «Наблюдатель», «Русская Мысль», «Русское Богатство», «Дело», «Театральный Мирок», «Всемирная Иллюстрация», «Биржевые ведомости», «Осколки», «Гражданин», «Сын отечества», «Отголоски» и многих других. Некоторые из ее романов — «Скорбный путь», «Развенчанная королева», сборник рассказов «Порыв» и др. — имеют по три-четыре переиздания и при жизни писательницы переведены на шведский, французский, итальянский и даже сербский языки.

При этом Назарьева, чьи произведения были крайне популярны у ее читателя-современника, так и не удостоилась за последние 100 лет внимания исследователей. Можно предположить, что это связано с тем, что современная Назарьевой критика ее не жаловала. Об этом равнодушии писала в своих воспоминаниях и сама писательница: «критика на меня не обращала внимания, но я горячо любила литературу, и мне хотелось работать, быть чем-нибудь» (Назарьева 1899: 112).

Причиной подобного пренебрежения критиков-современников к Назарьевой, видимо, можно считать безапелляционное «зачисление» ее романов к «дамской литературе»: «...романы, в которых действующие лица — все из весьма порядочного, образованного круга. <...> Главные герои непременно все красавцы и красавицы, самый же главный герой или героиня сверх того еще обладают непреклонною силою воли» (Северный вестник 1886). Над ее творчеством подчас откровенно посмеивались. В.М. Дорошевич признавался: «...я всегда был уверен, что ее зовут Калерией <...> это смешное имя выдумали ей мы, фельетонисты, выдумали нарочно, чтобы сделать ее еще более забавной, смешною в глазах публики. <...> Мы потешались, что романы идут деточкам на фартучки. “Героиня изменяет герою — вот и панталончики для Юрочки”» (Дорошевич 1905: 65). Другой критик утверждал, что все, написанное Назарьевой, «малоправдоподобно, достаточно мелодраматично...» (Наблюдатель 1884), «...все это очищено от той житейской грязи, в которой пародиирует процесс и представляется в самом изящном, благоухающем виде, опрысканное утонченнейшими духами» (Северный вестник 1886).

Сама Назарьева писала об этом так, передавая оценки других: «это у вас не повесть, а материал <...> для нескольких романов!.. Главный недостаток: отсутствие действия, а второе... <...> Всё что было, всё сообщаете; <...> Так нельзя» (Назарьева 1899: 109). Современники Назарьевой пишут о том, что «ее рассказ имеет нечто

протокольное; она не увлекается языком, по-видимому, не придает этому никакого значения» (Чуйко 1889: 41). Современниками писательницы констатируется также и отсутствие психологизма: «у госпожи Назарьевой так называемый психологический анализ отсутствует. Она почти совсем не останавливается на описании тех или других черт характера; одну индивидуальность она не сопоставляет с другой, вследствие этого не оттеняет ни той, ни другой» (Там же: 41). В своей назидательности Назарьева не замечает, что ее оценка поведения персонажа чаще всего не согласуется с остротой поворотов сюжета, которые она избирает. События в ее романах как бы «совершенно независимы от индивидуальных особенностей, которыми обладают действующие лица» (Там же: 41).

Но если реальных характеров в произведениях Назарьевой не бывает — с этим действительно стоит согласиться, — то события всегда имеют документальную «почву»: реально существовавшие уголовные процессы, которые становятся основой ее сюжетов, весьма неожиданных. Однако и они оказываются лишь поводом, фоном, декорацией, рамкой для изложения и оценки собственно любовной истории, поданной писательницей однопланово. «Поэтому внимательный читатель никак не может долго пребывать в иллюзии той квази-жизненной обстановки, среди которой мы видим этот казус в произведении г-жи Назарьевой, — пишет В.В. Чуйко, — ибо очевидно, что эта обстановка придумана для казуса, придумана наскоро, лишь бы дать какую-то обстановку» (Там же: 43). Ее произведения распадаются как бы на две части: на собственно любовную историю, построенную по законам «жаლობы» или «мечты», и на более или менее правдиво-протокольно скопированный из жизни фон событий со всеми его неожиданными жизненными поворотами. От этого «искусственного соединения» события в ее произведениях «происходят где-то вне пространства и времени, где закон причинности не действует, где нет собственно людей с отличиями и их индивидуальностью, а существуют лишь события, подходящие без всякой зависимости от тех странных существ, которые участвуют в них» (Там же: 42). Разрыв между характерами и событиями в романах Назарьевой провоцирует, по мнению критика В.В. Чуйко, «весьма странное впечатление»: «если поверить госпоже Назарьевой на слово, то, пожалуй, придется прийти к заключению, что в России только и существует, что прокуроры, адвокаты, кроме того в изумительных размерах процветает преступный тип, и что русская жизнь целиком сводится на ту или

иную уголовщину, что никакие другие интересы — нравственные, общественные, религиозные, политические, философские — не имеют ни малейшего доступа к уму и сердцу русского человека, что он только и занят юридическими казусами и рассматривает их независимо от жизни, как нечто самое важное» (Там же: 42).

Вот что говорила сама Назарьева, «оправдывая» свое литературное «многописательство» в разговоре с А.В. Амфитеатровым: «...вы хоть откровенны: прямо признаетесь, что не любите нашего женского письма, считаете его своего рода литературным *made in Germany*. Быть может вы и правы. Но согласитесь: может ли быть иначе? Возьмем в пример меня. <...> Легкое ли дело писать роман, а — тем временем в голове стучит мысль: куда я его дену? Здесь, положим, благосклонно примут, там — с удовольствием возьмут “почитать”. А вдруг туда Чехов повесть даст? Сюда Немирович-Данченко роман напишет? Ну, и получай, Капитолина Валерьяновна, детище свое обратно и неси его на какой-нибудь литературный погост. <...> Ведь помимо всяких психологий творчества, станьте-ка на почву экономического расчета. Чтобы заработать рубль, Немировичу-Данченко нужно написать три-четыре строки, а мне двадцать. Стало быть, — опять-таки, оставляя в стороне и размеры талантов, и симпатию публики, и взгляды, — нам, женщинам, чтобы жить литературой, наравне с мужчинами, надо иметь вшестеро, всемеро сильнейшую производительность, энергию, устойчивость труда. <...> Как же, при таких условиях, не развестись женскому литературному *made in Germany*. <...> Ах, если бы я имела возможность прожить несколько лет, не нуждаясь в литературном заработке, рассматривая его лишь как прибавку к доходу! Поверьте, что и я сумела бы отшлифовать несколько повестей и рассказов, после которых строка моя уж, конечно, не в пятачок бы ценилась» (Там же: 42).

Хочется отметить, что критика того времени все же признавала и то, что Назарьева «...читается легко, возбуждает интерес в любителях неожиданных перипетий и сильных ощущений» (Там же), поскольку писательница «всегда превосходно справляется со своим материалом, является занимательной и живой рассказчицей <...>. У нее несомненно есть талант рассказа и романтической концепции, ее произведения охотно читаются публикой» (Там же: 44). А один из последних романов Назарьевой «Надорванные силы» А.П. Чехов даже запросил для своей Таганрогской библиотеки, и его писателю она любезно предоставила (см.: Письма).

А. В. Амфитеатров признавал, как и многие его коллеги по литературному цеху, что «беллетристика в Капитолине Валерьяновне пропала несомненно очень хорошая. Даже при проклятых условиях *made in Germany* ее романы, написанные красиво, осмысленно, без вычур декадентства, в мягких акварельных тонах, читались среднюю публикою не только с занимательностью, но и с пользою» и что «надо отдать справедливость самой К.В.: при всем ужасном, каторжном, можно сказать, многописании своем, она сберегла и слог, и технику сочинительства — в гораздо большей мере, чем большинство ее товарок по ремеслу» (Амфитеатров 1908: 138).

Довольно лестно о Назарьевой высказался и А.А. Измайлов, считая, что «все, выходявшее из-под ее пера, носило отпечаток вдумчивого, свежего и умудренного жизненным опытом ума, горячо чувствующего и на все доброе отзывчивого сердца» и что она «представляла незаурядное явление <...> по серьезности и, так скажем, **идейности** (выделено Измайловым. — М.А.), которою проникнута лучшая часть написанного ею» (Измайлов 1900: 1–2).

П.В. Быков писал: «К.В. Назарьева, хотя и не обладала большим художественным талантом, но всегда невольно подкупала читателя идейностью своих произведений, огромным внешним интересом рассказа, живостью, бойкостью, умением прекрасно затронуть какой-либо из жгучих вопросов» (Быков 1900: 2).

Суммируя критические оценки современников Назарьевой, можно прийти к выводу, что «талантливой рассказчице» мешали «отделять» свои произведения не только отсутствие времени за необходимостью зарабатывать деньги «литературным трудом», но и специфика ее личного мироощущения, воспринимающего события через жесткую призму оценочных суждений. Читая сегодня ее произведения, мы видим, что они действительно относятся к «дамскому роману» со всеми присущими этому виду литературы изъяснами, с чем, видимо, и связано забвение творчества писательницы.

Однако мы не можем отрицать и того, что среди коллег по «дамско-литературному цеху» Назарьева была своеобразным «лидером», поскольку отчетливо выделялась не только оригинальностью тем, проблематикой и мастерством рассказчицы, но и принципиальным разнообразием литературных жанров, составивших ее литературное наследство.

Подобная многоплановость автора не может не привлекать внимание современного исследователя литературного процесса

конца XIX века, желающего существенно дополнить уже, казалось бы, известную картину развития русской литературы на рубеже XIX–XX веков.

Литература

Амфитеатров 1908 — *Амфитеатров, А.В.* Женское настроение / 3-е доп. изд. СПб.: Издание Т-ва «Общественная польза», 1908. 401 с.

Быков 1900 — *Быков, П.В.* К.В. Назарьева // Биржевые ведомости. СПб., 1900. № 342. С. 2.

Демидова 1989 — *Демидова, О.Р.* Русская женская литература первой половины XIX века // Проблемы жанра и метода в русской литературе: Тезисы конференции. Томск: ТГУ, 1989. 75 с.

Дорошевич 1905 — *Дорошевич, В.М.* К.В. Назарьева // В.М. Дорошевич. Собр. соч.: В 9 т. М.: Издание Т-ва И.Д. Сытина, 1905. Т. 4. Литераторы и общественные деятели. С. 65–66.

Измайлов 1900 — *Измайлов, А.А.* Памяти К.В. Назарьевой // Биржевые ведомости. СПб., 1900. № 342. С. 1–2.

Наблюдатель 1884 — «Из огня да в полымя» К. Назарьевой // Наблюдатель. СПб., 1884. № 11. С. 58–59.

Назарьева 1899 — *Назарьева, К.В.* Первые шаги. Из воспоминаний писательницы. 1872–1892 // Вестник всемирной истории. СПб., 1899. № 9. С. 106–128.

Театральный мирок 1892 — К.В. Назарьева (к портрету) // Театральный мирок. СПб., 1892. № 13. С. 1–2.

Рабжаева 2001 — *Рабжаева, М.В.* Российские женщины и европейская культура: материалы V конференции, посвященной теории и истории женского движения / Сост. и отв. ред. Г.А. Тишкин. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 18–31.

Русские писатели 1999 — Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М–П / Главный ред. П.А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С. 220–221.

Северный вестник 1886 — «Скорбный путь» К. Назарьевой // Северный вестник. СПб., 1886. № 4. С. 178.

Письма — Письма К.В. Назарьевой к А.П. Чехову. 1896 г., 1900 г. // Рукописный фонд РГБ. Ф. 331. Кар. 53. Ед. хр. 6.

Чуйко 1889 — *Чуйко, В.* Современные женщины-писательницы (Г-жа О. Шапир, М. Крестовская, К. Назарьева) // Наблюдатель. СПб., 1889. № 4. С. 24–44.

И.И. Мурзак

ПИСАТЕЛЬ, КОТОРОМУ «ПРИХОДИЛОСЬ СМЕЯТЬСЯ ЗА ДЕНЬГИ», ИЛИ «ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ» АЛЬФОНСА АЛЛЕ

Статья о писателе и журналисте Альфонсе Алле, во Франции его считают великим юмористом, но в русском литературоведении он только авантюрист, у которого Малевич списал «Черный квадрат». Об Алле Умберто Эко написал главу в книге о Читателе «Вполне парижская драма», где рассмотрел возможные читательские практики на материале рассказа писателя. Шутки и провокации юмориста стали предметом и нашего исследования.

Ключевые слова: Альфонс Алле, авантюрист, юмористика, рецепция, пародия, Малевич, «Черный квадрат», читательские практики.

I.I. Murzak

THE WRITER WHO “HAD TO LAUGH FOR MONEY”, OR ALFONS ALLA’S “BLACK SQUARE”

The article is about a writer who is considered to be a great humorist in France, and in Russian literary criticism he is only an adventurer for whom Malevich wrote off the Black Square. Umberto Eco wrote about A. Alla a chapter in the book “Completely Parisian Drama”, where he considered possible reading practices on the material of the writer’s story. The jokes and provocations of the French humorist became the subject of our research.

Key words: Alphonse Alley, adventurer, humanism, reception, parody, Malevich, “Black square”, reader’s practices.

Имя журналиста Шарля-Альфонса Алле хорошо известно во Франции и почти совсем незнакомо русскому читателю. Это наблюдение не имело бы значения, если бы французского писателя не стали часто вспоминать в российской публицистике, статьях, посвященных творчеству русского художника, известного всему миру, — Малевича.

Сейчас К. Малевича, создателя «Черного квадрата», все чаще стали упрекать в том, что не он явился основоположником супрематизма, что он лишь позаимствовал идею у А. Алле. Хочется обратиться к афоризму самого французского журналиста: «Идеи витают в воздухе — только успевай ловить. Иногда они сами легким перышком приземляются в руки, иногда, чтобы поймать одну из них, придется повозиться с сачком» (Алле 1913: 52). Известен тот факт, что Малевич не был знаком с А. Алле и не мог видеть его шуточных полотен. К тому времени, как Малевич перебрался в Москву, творчество А. Алле было всеми позабыто. Возвращение популярности французского авангардиста состоялось уже после его смерти, когда Эжен Ионеско и Жак Превьер стали называть А. Алле великим эксцентричным писателем. И только в 70-е годы XX века во Франции вышло собрание сочинений писателя в одиннадцати томах.

В 1882 году журнал «Черный кот» устроил в Галерее Вивьен выставку «*les Arts Incohérents*» (отвязанное искусство) представителей школы «фумизма», сообщества «пускателей дыма в глаза». На этой выставке Альфонсом Алле и была представлена эпатажная картина в золотой багетной раме «Битва негров в пещере ночью», а затем еще несколько шуточных экспонатов: «Первое причастие хлоротически-бледных девушек в снежную пору» и «Уборка урожая помидоров на берегу Красного моря апоплексическими кардиналами». А в 1897 году А. Алле издал книгу из 7 картин «*Album primo-avrilisque*» (Первоапрельский альбом), в котором собрал все свои живописные шутки.

Основным видом деятельности А. Алле было написание заметок в журналы — он не раз шутил, что ему «приходится смеяться за деньги». Работа в периодических изданиях, предназначенных для обывателя, и любовь читателей к его заметкам побудила писателя собрать газетные рассказы в небольшие книжки, первая из которых вышла под названием «Белая ночь красного гусара» (1887). Алле не очень заботился об отдельных изданиях своих произведений, писал много, легко, без черновиков. Только некоторые рассказы и «сказки» из громадного числа публикаций в еженедельниках «Черный кот», «Журнал» и «Улыбка» были отобраны им самим и опубликованы. Они сразу полюбились публике и стали выходить практически ежегодно: «Обхохотался!» (1891), «Живи жизнь!» (1892), «Два и два пять» (1895), «Мы не говядина» (1896), «Любовь, наслаждение и органы» (1898), «Не давайте себя поразить!» (1900)

и «Капитан Кап» (1902). Литературная элегантность, научное любопытство, увлеченность языком и логикой, игра слов делали его небольшие произведения любимыми и ожидаемыми читателями.

Под видом статей он писал рассказы в форме сказок, где изображал своих знакомых, создавал каламбуры в стихотворной форме, шутки-афоризмы, которые знакомы многим и сейчас, но никто не помнит их автора. Например, такие: «Никогда не откладывая на завтра то, что можешь сделать послезавтра» (Алле 1913: 20) или «Труднее всего пережить — конец месяца, особенно последние тридцать дней» (Там же: 25). Журналист не был воспринят современниками всерьез как писатель, его юмор сильно отличался от привычного «французского остроумия» и больше походил на абсурдные инвективы против всего, что раздражало или вызывало улыбку. Из забвения творчество А. Алле извлек Андре Бретон, поместивший несколько его рассказов в своей «Антологии черного юмора» (1939). Но настоящая известность пришла к писателю только в 40–60-е годы XX века, когда стало ясно, что его юмор созвучен манере мышления таких художников-абсурдистов, как Жак Превер и Эжен Ионеско.

В 1979 году выходит книга У. Эко «Lector in fabula», где известный ученый подробно разбирает рассказ А. Алле «Вполне парижская драма», называет его «хорошо сделанным» текстом и поэтому «открытой структурой» для читателя, позволяющей прочитать его по-разному. «Наивный читатель не получит удовольствия от рассказа (в конце он испытает некоторую неловкость), но читатель критический добьется успеха лишь в том случае, если насладится неудачей читателя наивного» (Эко 2016: 215).

Сборник «Deux et deux font cinq» («Дважды два, возможно, пять») был впервые опубликован в Париже (1895 год), а затем выдержал сотни переизданий в разных странах мира. Эта книга включает в себя 69 коротких рассказов, в которых можно увидеть все стилевые эксперименты писателя: от пародии до эксцентрики. Так, в рассказе «Воспламенил-таки...» (Алле 1917: 47) описана «вполне парижская драма», когда внешне ничего не происходит, богатч покупает картину у бедного художника и желает «воспламениться искусством», а живописец, пытаясь ответить его требованиям, просто предается вакханалии для пущей подлинности пошлости в искусстве. Нет тут инвектив в адрес толстосума, нет и злой иронии по поводу «продажности» художника, есть только зарисовка с на-

туры, маленькое наблюдение за миром искусства. Отсюда и парадокс: «дважды два, возможно, пять».

Литературное творчество А. Алле не могло обрести известность в России по нескольким причинам. Прежде всего, богатая отечественная юмористическая новеллистика, произведения Чехова, Аверченко, Зощенко в большей степени понятны и близки читателю, нежели переведенные шутки французского писателя. Да и любой перевод, даже самый талантливый, убивает юмор. В 1917 году вышел небольшой сборник юмористических новелл А. Алле в переводе Л.А. Слонимского, но популярности у этого издания не было.

Следующий этап освоения и популяризации творчества французского писателя наступил в эпоху Интернета. Возможность обратиться к множеству американских и французских изданий побудило Ю. Ханона на создание сайта, посвященного А. Алле, и на издание в 2013 году книги «Альфонс, которого не было», в которой Ю. Ханон выступил соавтором. У этой публикации есть подзаголовок «книга в предпоследнем смысле слова», а также введение: «И сразу же предупреждаю: автор (сам того не желая) проговорился... Как показали результаты вскрытия, здесь была сказана чистейшая правда... Потому что этот Альфонс, “которого не было”, — его и в самом деле не было... И во второй строке предупреждаю: название этой книги (которого не было) ... Оно поставлено здесь только в качестве иллюзии, или для отвода глаз... Потому что на этом свете не было не только Альфонса (и это знает каждый ребенок) ... На самом деле, здесь и сейчас, вчера и завтра... не было также и всего остального. Впрочем, моя весть не имеет никакой силы... И смысла... Она не имеет ничего. Так же, как и вы все, мои дорогие... Вы все, которых не было. И не будет...» Возможно, что Ю. Ханон воспроизводил не «черный юмор» и абсурд первоисточника, а создавал стилизацию. В редакторском комментарии к печатному изданию сказано: «И правда: до сих пор не было такого писателя — Альфонса Алле. А был всего лишь юморист и журналист. Его не было в большой литературе. Его не было и на русском языке. Он никак не поддавался переводу и переносу. Это — первая книга французского черного юмориста и синего циника. Вечный жонглер словами, предтеча сюрреалистов и приятель Эрика Сати, небрежным движением руки он основал концептуализм и минимализм. Юрий Ханон поставил цель сделать нового писателя: Альфонса,

которого не было. И вот он — уже здесь. Кроме этой книги, руке второго автора — Юрия Ханона — принадлежит еще пять толстых книг на основе Альфонса или с его (не)посредственным участием. В начале 2010-х годов Юрий Ханон завершил и издал закрытыми тиражами: “Два Процесса”, “Мы не свинина!”, “Ханон Парад Алле”, “Не бейтесь в истерике!”, “Три Инвалида” и, пожалуй, венец всего творчества — громадную фреску “Черные Аллеи”, посреди страниц которой наружный мир людей Алле сопровождается жестким комментарием Фридриха Ницше и заканчивается торжественным приговором — “Всему, что осталось за границами его обложки” (см.: Альфонс, которого не было).

Хочу заметить, что в русской культуре были обращения к творчеству А. Алле, были и хорошие переводы, например, перевод Н. Жарковой. В 1973 году вышел сборник «Французская новелла XX века». В предисловии, посвященном А. Алле, Г. Косиков писал: «Алле с тонкой издевкой, создающей впечатление легкого балагурства, высмеивает тупость и самодовольство процветающего обывателя, его страх перед малейшими переменами. Прибегая к своим излюбленным приемам — показу примелькавшихся вещей и явлений под неожиданным углом зрения и к созданию алогичных ситуаций, — Алле как бы выворачивает мир наизнанку, исподтишка бросая вызов обыденному “здравому смыслу”. Немногословность и непринужденность тона, умение увлечь читателя при помощи неожиданных сюжетных ходов и остроумных комментариев делают А. Алле мастером короткого рассказа» (Косиков 1973: 44).

Алле и жизнь свою превратил в шутку. Его часто называли основоположником «черного юмора» из-за того, что он был непревзойденным создателем абсурдных ситуаций. Обычные явления он превращал в фарс. Так и перед смертью, сбежав от врачей в ресторан, он всем объявил, что завтра умрет, и предсказание оправдилось. «Какой смысл принимать жизнь всерьез, если это лотерея без выигрыша: как мне кажется, из нее все равно никто не выйдет живым» (Алле 1917: 15). Во Франции есть общество любителей творчества сатирика «Ассоциация Абсолютных Апологетов Альфонса Алле» (сокращенно «А.А.А.А.А.»). По их инициативе в Онфлёре, где родился писатель, был создан музей-квартира. Абсурд в том, что А. Алле никогда там не жил, эта квартира никак не связана с его именем. Но этот самый маленький музей мира никогда не пустует, туристы обязательно включают его в свою программу знакомства с

городом. В Онфлёре, маленьком курортном городке, есть два удивительных места: памятник Муму в виде собаки-русалки и квартира А. Алле, «которого не было».

Литература

Алле 1917 — Алле, А. Юмористические новеллы. М.: Л.А. Слонимский, 1917. 32 с.

Алле 1913 — Алле, А. Блестящая идея; Жертва оккультизма; Юлий Цезарь Шинье; Белая ночь красного гусара; Трагический конец; Телеграфистка; Бедная Цезарина; Посредник; Неожиданная встреча. СПб.: М.Г. Корнфельд, 1913. 60 с.

Альфонс, которого не было. URL: <https://knigogid.ru/books/958708-alfons-kotorogo-ne-bylo> (дата обращения 06.07.2019).

Косиков 1973 — Косиков, Г. Французская новелла XX века (1900–1939). М.: Худож. литература, 1973. 640 с.

Ханон 2013 — Ханон, Ю. Альфонс, которого не было. СПб.: Центр Средней Музыки: Лики России, 2013. 540 с.

Эко 2016 — Эко, У. Роль читателя: исследования по семиотике текста / Изд. 2-е, испр. и доп. М.: АСТ, Corpus, 2016. 637 с.

Allais 1997 — *Alphonse Allais*. Alphonse Allais. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997. 557 с.

Allais 2004 — *Alphonse Allais*: «En Verve» mots, propos, aphorismes. Paris, Conde-sur-Noireau: Horay, 2004. 128 с.

**ИЗ РАЗРЯДА СОВЕРШЕННО ЗАБЫТЫХ:
О.Н. ОЛЬНЕМ (ВАРВАРА НИКОЛАЕВНА
ЦЕХОВСКАЯ, 1872–1942(?))**

Статья раскрывает причины недостаточного внимания критиков начала XX в. и современных литературоведов к творчеству В.Н. Цеховской (О. Ольнем). Делается попытка установить, насколько ее наследие вписывается в параметры «женского литературного творчества». Приводится мнение видного критика Серебряного века Е.А. Колтоновской, указывавшей, что у писательницы «благородная художественная концепция и почти чеховская элегическая мягкость в обрисовке жизни». В центре статьи — анализ повести «Беззаботные» (1912), дающей яркое представление о художественных принципах автора.

Ключевые слова: О. Ольнем. В.Н. Цеховская, Е.А. Колтоновская, повесть «Беззаботные», сборник «Женские силуэты», национализм, женская литература.

M. V. Mikhaylova

**ONE OF THE COMPLETELY FORGOTTEN:
O.N. OL'NEM (VARVARA NIKOLAEVNA
TSEKHOVSKAYA, 1872–1942(?))**

This article discovers the reasons behind the fact that literary critics of the early twentieth century and contemporary researchers have paid insufficient attention to the works of V.N. Tsekhovskaya (O. Ol'nem). The author attempts to reveal to what extent the works of the writer could be studied from the viewpoint of “female literature”. The opinion of E.A. Koltonovskaya, a prominent critic of the Silver Age, who noted Tsekhovskaya’s “noble concept of art and almost Chekhovian elegiac gentleness in depicting life”, is examined as well. The major focus of the article is “The Carefrees” (1912), which could be taken as a vivid demonstration of the author’s poetics.

Key words: O. Ol'nem, V.N. Tsekhovskaya, E.A. Koltonovskaya, “The Carefrees”, *Female Silhouette*, nationalism.

Очевидно, что в последние 10–15 лет восстановление «забытых» имен в литературе сдвинулось с мертвой точки. Все чаще появляются тексты, не переиздававшиеся почти 100 лет, в материалах конференций все чаще упоминаются ранее не звучавшие имена. Особенно показательна в этом отношении «участь» писательниц. Если их всячески третировали при появлении на литературной арене, если на них сыпался град насмешек, то в последние десятилетия в связи с развитием женских и гендерных исследований (women's studies, gender studies) эта несправедливость, можно сказать, ликвидирована. Конечно, не все переиздано, но, хотя бы sporadически, то или иное имя всплывает: то ли в статье, то ли при перечислении, то ли в устах преподавателя.

Но есть среди женских — просто заколдованные имена, которые не то что не на слуху — о них вообще не заходит речи при разговоре о женском литературном творчестве. И это не потому, что их «литературная продукция» — низкого качества, ведь мы сейчас говорим не о низших слоях литературы, которые и к литературе-то причислить затруднительно, а о тех, кто состоялся, был на виду, активно печатался. К таким относится Варвара Николаевна Цеховская (1872–1942?), писавшая под псевдонимом О. Ольнем, чьи произведения на протяжении почти двух десятков лет заполняли страницы «Русского богатства». Вот только некоторые из ее публикаций: в «Русском богатстве» — «Тихий угол» (1902. № 5), «Иван Федорович» (1903. № 2), «Без иллюзий» (1903. № 11–12), «Радость (Из дамского дневника)» (1904. № 3), «Перед рассветом. Картинки провинциальной жизни» (1905. № 6), «У теплого моря» (1909. № 8), «Княжна Тараканова» (1910. № 3–4), «Династия» (1910. № 6), «Цепи» (1911. № 3), «Беззаботные» (1912. № 5); в «Русской мысли» — «Под небом Украины» (1900. № 10), «Ефремка» (1904. № 4), в других изданиях — «В чужом пиру похмелье» (Сибирские вопросы. 1910. № 36), «Из записок репортера» (Голос минувшего. 1913. № 8) и т. д. И не была она обделена вниманием критики. Вот только некоторые отзывы: В.П. Полонский (Новая жизнь. 1911. № 8), Н. Ашешов (Образование. 1903. № 10), В.Ю.Б. (Н.Н. Вентцель) (Новое время. Иллюстрированное приложение. 1903. 29 окт.), Ю.А. Веселовский (Вестник знания. 1903. № 12), Н. Коробка (Образование. 1903. № 4). Пл. Краснов (Новый мир. 1903. № 120), А.В. Луначарский (Образование. 1904. № 3), А. Басаргин (Московские ведомости. 1900. 1 июля; 1911. 30 апр.).

Так что невнимание к наследию Цеховской определяется не качеством ее прозы, а тем, что ее произведения очень трудно провести по разряду прозы «женской», которая, как бы мы ни пытались доказать обратное, все же по большей части вращается вокруг женских проблем, раскрывает уникальный «женский опыт», что, кстати, и относит к числу своих достоинств и завоеваний. И хотя почти все критики и литературоведы пытаются убеждать нас, что лучшие из писательниц преодолевают узкие рамки любовной тематики, что они затрагивают гораздо более широкий круг тем, при конкретном рассмотрении все же пишут в основном о женских судьбах, занимающих писательниц. И действительно, именно в этой области чаще всего и возникают открытия и неожиданный ракурс рассмотрения явлений. Именно по отношению к женщине, ее характеру, воспроизведению особенностей ее существования легче всего и сопоставлять «женскую» прозу с мужской, выявляя контраст и прочие особенности.

Но все обозначенные выше критерии «не работают» в отношении Цеховской. За редким исключением женщина в ее произведениях не находится в центре. Писательница рисует поток времени, панораму событий. А ее герои складываются в систему образов, в которой на равных правах действуют женщины, мужчины, дети. Возможно, этим объясняется то, что ее включение в панораму женских портретов, обрисованных Е.А. Колтоновской в ее книге «Женские силуэты»¹, выглядит какой-то натяжкой, уступкой просто женской фамилии. Чувствуется, что критику, открывающему Атлантиду женского творчества, как-то даже неловко говорить о писательнице, в которой не проглядывает ничего «женского». И написана эта статья Колтоновской очень отстраненно, похвалы она раздает, но скупно. В итоге Цеховская оказывается у нее представительницей той части женской литературы, в которой преобладают «мужские черты». Поэтому критик и сравнивает ее в первую очередь с Чеховым, считая, что с ним схожи ее герои, живущие «интеллигентско-обывательской жизнью» (Колтоновская 1912: 189). Их всех отличают пассивность, равнодушие к жизни, скепсис (здесь на руку критику играют излишне прямолинейные заголовки произведений О. Ольнем: «Пассивные», «Беззаботные», «Трясина» и проч.). Раздражает Колтоновскую, ратовавшую за обретение литературой энергии, за новый подъем, который она связывала с появлением интереса к жизни и отказом от вымучен-

ного служения отвлеченным идеям, и пессимистический настрой, с которым Ольнем изображает действительность. Поэтому Ольнем ей кажется писательницей устаревшей, постоянно оглядывающейся назад, не почувствовавшей дыхания революционной весны 1905 года, хотя и назовет она ее рассказы «умными» и «поэтичными» (Там же: 190).

Однако она не может не отдать должное мастерству писательницы: «отчетливое перо, благородная художественная концепция», «элегическая мягкость в обрисовке жизни» (Там же: 190) — вот, что отличает Ольнем. И здесь мы должны полностью согласиться с критиком относительно мастерства, но посомневаемся в точности определения «элегическая мягкость». Пером Ольнем владеет действительно замечательно. Может, и можно назвать ее манеру несколько тургеневски-старомодной (она почти всегда считает необходимым дать портрет героя, точно и подробно обрисовать его черты), но зато благодаря этому ты начинаешь ясно представлять себе это действующее лицо, видишь его воочию. Но именно портретные описания не дают права говорить об «элегической мягкости» автора: многие персонажи выписаны с нескрываемой иронией, охарактеризованы саркастически. Возможно, что идею об «элегической мягкости» Колтоновская подхватила у Ю. Айхенвальда, посвятившего ранним произведениям Ольнем несколько статей в журнале «Русская мысль» (1903. № 10; 1904. № 2, 4, 5; 1905. № 9). А манера писательницы со временем претерпела существенные изменения.

Например, Колтоновская подробно разбирает рассказ «Пассивные», считая, что все «населяющие» его герои неврастеники и психопаты: и покончившая с собой по неизвестной причине Соня, и оставшийся жить ее муж, художник Вяземский, обладатель такой же «неуравновешенной, охлажденной души» (Колтоновская 1912: 190), и брат Сони, случайно пришедший в революцию Кирилл, которому только воли не хватает, чтобы последовать за ней. Критик делает важное наблюдение: эти люди способны вспыхнуть «только на мгновение» и тотчас вслед за этим погаснуть, но при этом почему-то не замечает, что таким свойством наделяли русских людей многие писатели. И самый яркий пример тому — перевозчик Тюлин из рассказа В.Г. Короленко «Река играет» (кстати, Цеховская считала писателя своим наставником). Но почему-то Колтоновская, в целом чуткая к национальным особенностям воспроеиз-

водимых художниками характеров, в данном случае не заметила предложенного ракурса.

Повторим, при всем внимании к индивидуальным особенностям прозаиков Колтоновская, как и другие критики, прошла мимо своеобычности Ольнем, заключавшейся в изображении национальных особенностей людей. Но этот угол зрения на происходящее оформился у писательницы не сразу. Острота видения этих проблем нарастала. И это было связано с тем, что какая-то часть ее жизни прошла в Киеве, Харькове, западных частях Украины. И именно там наблюдалось необычайно яркое смешение народностей, населявших эту территорию. Поэтому, можно сказать, что национальный вопрос выносится ею на повестку дня и даже становится сюжетообразующим элементом. Так, совершенно очевидно, что в «Беззаботных» (1912) сюжет строится не «вокруг проблем жизни одиноких женщин, нюансов семейных взаимоотношений и традиционных любовных треугольников» (Поливанов 1999: 435). Все это, конечно, имеет место быть. Но писательницу в первую очередь волнует рост русского национализма и шовинизма, которые принимали крайние формы на просторах российской империи, граничащих с западными странами. И она даже семейное счастье пары Чагозиных (второстепенные герои произведения) ставит в зависимость от успехов мужа на общественном поприще. Если раньше Лео Чагозин пил, гулял, изменял жене, то теперь, когда он стал во главе националистического клуба, а жена помогает ему писать рефераты на злободневные темы, и эти рефераты пользуются неизменным успехом, вследствие чего Чагозин приобретает славу блестящего оратора, он становится образцовым семьянином и солидным деятелем, пользующимся уважением в обществе. И его жена получает, наконец, желаемое: муж ночует дома, прислушивается к ее советам. Вот почему «святая женщина» (так несколько иронически величают ее обыватели города Z., где происходит действие повести) отныне сияет «подле него радостью, и яркое полное лицо ее» лоснится «от довольства» (Ольнем 1918: 222).

И хотя действительно в сюжете задействованы и женские судьбы (последовательно прописана судьба Инны Пламень, влюбившейся в красавца-поляка Мечислава Чельского, забеременевшей от него и вынужденной «прикрыть» грех замужеством с проигравшим состояние князем Двоеруким; параллельно рассказывается о фанатично верующей Екатерине Адольфовне, по-

терявшей болезненного сына Никиту и уходящей в монастырь), не они занимают автора повести. Очевидно, что ей интереснее пропитанная националистическим духом атмосфера городка, где бок о бок живут евреи, поляки, украинцы, русские, вынужденные общаться, но недолюбливающие или откровенно презирующие тех, кто не принадлежит к их национальной общине. Особенно красноречиво раскрыт бытовой антисемитизм. Возможностями Артура Копермана пользуются все, кому не лень, но при этом откровенно презируют его. Презрение сквозит и по отношению к полякам, которые могут оказаться виновными вне зависимости от реальной вины. Возможно, поэтому в сцене дуэли (в чем-то «копирующей» дуэльный поединок между Павлом Петровичем и Базаровым; только в происходящей из-за женщины дуэли «Базаров»-Чельский предстает ловеласом, а «Павел Петрович», чью роль исполняет Траумвальд, напротив, благородным защитником женской чести) Ольнем подробно воспроизводит разговор между секундантами-поляками, которые боятся хоть на йоту отступить от дуэльного кодекса. Ведь в ином случае скажут: «...поляки российского генерала убили. Выйдет не поединок, а все та же несчастная польская интрига» (Там же: 170). И хотя вообще в романе много рассуждений об особенностях каждой из наций, нельзя согласиться с В. Полонским, считавшим, что герои Ольнем «непростительно словоохотливы» (Полонский 1911: 271). Писательница создает общественную панораму идейных столкновений и споров, во многом определяющих дальнейшую судьбу страны. Недаром роман кончается словами наиболее симпатичного автору героя, полунемца экс-вице-губернатора Траумвальда, который как раз и пострадал от травли и инсинуаций, исходивших от членов националистического клуба, заподозривших его в недостаточной патриотичности. В его речи звучит приговор дворянству, принадлежащему к числу тех «беззаботных», которым дорога судьба отчизны только на словах, которые упиваются своими патристическими высказываниями, но на самом деле разрушают основы России. Именно для того, чтобы Роман Кириллович произнес эту тираду, писательница придумала не очень удачный, как кажется, ход с убийством ради наследства, причем хладнокровным убийцей предстал как раз представитель дворянства. Вообще конец произведения несколько скомкан, отличается скороговоркой, с какой сообщается о переживаниях Инны, вернувшейся в родной

город с полуторагодовалым малышом, которого вынуждена выдавать за новорожденного, дающей описание судебного процесса, на котором совершившему убийство Андрею Бескрайнему выносятся справедливый приговор: 12-летняя каторга. Чувствуется, что автору как бы неинтересны эти перипетии. О главном — национальных проблемах — она высказалась ранее и теперь не знает, как свести концы с концами, а именно: как соединить любовную и общественную линии. И не находит ничего лучше, как дать слово положительному герою, который и выносит уже *свой* приговор: «Опасно для общества, когда такое моральное разложение проникает в привилегированные классы, в среду людей, которым легче удержаться на высоте нравственной чистоты. <...> Куда эти люди ведут остальной народ? В топучие грязи, в зыбучие болота. И что ни говори им... Не слышат, будто глухи... а нет глухоты хуже той, когда не хотят слышать. Не исправишь. О них с легким изменением можно сказать то, что значит в девизе иезуитов: *Sint ut sunt, aut non sint*. <...> Будут, каковы есть. Или... не будут вовсе» (Ольнем 1918: 230).

Можно только подивиться, насколько пророческими оказались эти слова, вложенные писательницей в уста героя в 1912 году. Действительно, дворянство было уничтожено в России. Но почву для уничтожения подготовили сами дворяне. Это ли хотели слышать из уст писательницы? Не слишком ли это выходило за рамки, установленные для женского дискурса? Конечно, дискурс этот к началу XX века значительно расширился, но в основном за счет обращения женщин к интимной и психологической сферам. Общественно-политическая проблематика все же не входила у них в число приоритетных. До историзма ахматовской поэзии оставалось почти 20 лет...

Поэтому, думается, и осталось не востребуемым интереснейшее творчество Цеховской. Ведь эти вопросы поднимали главным образом писатели, и женщине было отказано в разрешении углубляться в эти дебри. Конечно, Ольнем не сказала ничего принципиально нового, но то, что она перенесла центр тяжести с *homo vulgaris* на *homo politikus*, подтвердило наличие новых тенденций в женской литературе, получивших развитие уже в XX веке, где женщина почувствовала себя равноправной на всех литературных фронтах.

Примечания

¹ В этой книге Колтоновская писала о втором сборнике Ольнем «Без иллюзий. Рассказы» (1911). Она отзывалась и о других произведениях писательницы (Вестник и библиотека самообразования. 1903. № 48; Речь. 1911. 4 апреля; Вестник Европы. 1912. № 1).

Литература

Колтоновская 1912 — *Колтоновская, Е.А.* Женские силуэты. СПб.: Типо-лит. Акционерного О-ва «Образование», 1912. 240 с.

Ольнем 1918 — *Ольнем, О.Н.* Рассказы. М.: Задруга, 1918. 349 с.

Поливанов 1999 — *Поливанов, К.М.* Ольнем О.Н. // Русские писатели. 1800–1917. Биограф. словарь. Т. 4. М.-П. / Гл. ред. П.А. Николаев. М.: Большая Российская энциклопедия. 1999. 704 с.

Полонский 1911 — *Полонский, Вяч. О.Н.* Ольнем. Без иллюзий. Рассказы. СПб., 1911 // Новая жизнь. 1911. № 8. С. 271.

Серебряный век

Ю.Б. Орлицкий

ВИКТОР КОЛОМИЙЦОВ — ТВОРЕЦ «РУССКОГО ВАГНЕРА», ПЕРЕВОДЧИК, МУЗЫКОВЕД, ПОЭТ

Виктор Павлович Коломийцов (1868—1936) — известный русский музыковед и переводчик текстов вокальных произведений, в первую очередь — либретто опер Вагнера и песен Шуберта, апологет теории эквиритмического перевода. В статье рассматривается история его взаимоотношений с А. Блоком в 1919 г. по поводу переводов Гёте и Гейне, анализируются теоретические положения Коломийцова, приводятся образцы эквиритмического перевода стихотворений Гейне и других поэтов. Часть материалов публикуется впервые по материалам рукописного отдела Пушкинского дома.

Ключевые слова: В.П. Коломийцов, теория поэтического перевода, эквиритмический перевод, Гейне, Гёте.

J.B. Orlitsky

VICTOR KOLOMIYTSOV IS A CREATOR OF “THE RUSSIAN WAGNER”, THE TRANSLATOR, THE MUSICOLOGIST, THE POET

Victor Pavlovich Kolomiytsov (1868—1936) — a famous Russian musicologist and translator of vocal works, first of all — the libretto of Wagner’s operas and Schubert’s songs, an apologist for the theory of equirhythmic translation. The article discusses the history of his relationship with A. Blok in 1919 about the Goethe and Heine translations, analyzes the theoretical propositions of Kolomiytsov, provides examples of an equirhythmic translation of Heine’s poems and other poets. Some of the materials are published for the first time based on materials from the manuscript department of the Pushkin House.

Key words: V.P. Kolomiytsov, the theory of poetic translation, equirhythmic translation, Heine, Goethe

Имя Виктора Павловича Коломийцова (сам он писал свою фамилию именно так, через «о»), хотя в литературе иногда встречается

и другое написание, через «е») для русского Серебряного века было далеко не пустым звуком: его знали прежде всего как музыкального критика и автора переводов на русский язык текстов вокальной музыки, особенно — опер Вагнера, бывших в начале XX в. в России в огромном фаворе. Кстати, чаще всего именно в его переводах вагнеровские либретто цитируются музыковедами и до сих пор. А в годы огромной популярности творца «Нибелунгов» в России их русский соавтор был полноценным участником культурной жизни страны — так, Максимилиан Волошин записывает в своем дневнике «История моей души» 26 апреля 1908 г.: «уехал с Коломийцевым слушать его перевод “Тристана и Изольды”» (Волошин 2006: 295).

Кроме этого, Коломийцов перевел либретто «Орфея» Глюка и «Манон» Массне, 100 песен Шуберта (так называется его книга 1933 года), вокальные произведения И. Баха, Л. Бетховена, И. Брамса, Г. Малера, Х. Вольфа, Р. Штрауса и других авторов — как немецких, так и французских и испанских. Так что его тексты, безусловно, слышали все, не зная, кто их настоящий автор (что, в общем, нередко бывает с музыкой). Известен Коломийцов также как автор статей о творчестве русских и зарубежных композиторов, о музыкальной жизни России и Европы; особенно много он занимался тем же Вагнером и перевел на русский язык его монографию о Бетховене (Вагнер 1911).

Согласно современной энциклопедической статье, Коломийцов «с 1900 занимался проблемой связи музыки и слова в операх Р. Вагнера; посвятил себя эквиритмическому переводу текстов опер Вагнера, К.В. Глюка, Ф.А. Буальдьё, Ш. Гуно, Ж. Визе и др. Им переведены на рус. яз. также многочисл. тексты романсов, оперных арий, хоров, кантат, вок. ансамблей разных композиторов, в т. ч. текст заключительного хора 9-й симфонии Бетховена (ода “К радости” Шиллера), 100 текстов песен Ф. Шуберта — всего св. 2000. Перевёл на рус. яз. ряд книг» (Кауфман 1974). И только одна его книга «Статьи и письма» вышла в свет после смерти автора (Коломийцов 1971). Правда, в последние годы вышло несколько переизданий вагнеровских либретто в переводе Коломийцова (см. напр.: Вагнер 2016; Гелль, Вагнер 2013 и др.); время от времени переиздаются и некоторые другие его поэтические переводы — из Гейне, Т. Готье и т. д.

Важной особенностью всех перечисленных переводов была их эквиритмичность, то есть точное воспроизведение метрики оригина-

нала, что совершенно необходимо при передаче вокальных текстов. В статье «О музыкальном переводе драм Вагнера» Коломийцов так описывает этот принцип: «Раз не только количество слогов (нот), но и все чередование слогов сильных и слабых, долгих и коротких определено заранее, то ясно само собой, что стихотворная форма перевода должна совпадать с формой оригинала, какой бы вид ни принимала последняя (мы уже видели, что добавочные ноты и раздробления не должны сколько-нибудь существенно влиять на нее). Поэтому напомним только, что закончив своего “Лоэнгрина”, Вагнер простился с ямбами и обратился к гораздо более свободной форме так называемой “ритмической прозы” или “метрических стихов”, где различные стопы чередуются в произвольном порядке (напр. дактиль сменяется хореем и ямбом) и где размер строки определяется количеством “риторических” ударений, падающих на главный слог (или слоги); таким образом получаются более длинные и более короткие стихотворные строки, имеющие у Вагнера от одного до пяти акцентов. В “Парсифале” мы видим все пять родов строк, в “Тристане” и “Кольце” — строки с двумя и тремя акцентами; в “Мастерах пения” свободные стихи чередуются с более систематично выдержанными размерами и с особыми песенными формами (“ба-рами”))» (Коломийцов 1906: 10–11).

Характеризуя далее свой перевод «Золота Рейна», Коломийцов писал: «Трилогия написана тоже “ритмической прозой” или “метрическими стихами”. Из двух видов стихотворных строк более короткая имеет два акцента, более длинная — три. С формальной стороны эти стихи отличаются от стихов, напр., “Тристана” тем, что во всех частях трилогии Вагнер совсем отбросил рифмы. Зато он применил здесь сплошную аллитерацию (Stabreim), которая заключается в повторении одних и тех же согласных букв (иногда и гласных) в близлежащих словах, притом (у Вагнера) на акцентированных коренных слогах. Такие “созвучия” придают стихам оригинальную характерность» (Там же: 17).

К сожалению, в русской литературе по теории и истории поэтического перевода понятие «эквивалентный перевод» практически не встречается — возможно, их-за того, что эти филологические дисциплины зародились в России достаточно поздно и сразу же оказались в центре идеологической борьбы, когда до ритмики и метрики никому особого дела не было (Азов 2013); теоретические же работы самого Коломийцова так и не были опубликованы,

пролежав многие годы в архиве А. Блока в Пушкинском доме. Хотя принципов эквиритмического перевода в начале века придерживались и другие русские либреттисты — например, Владимир Алексеев, брат В.С. Станиславского, переводчик опер Верди и Пуччини).

Теория эквиритмического перевода, успешно опробованная Коломийцовым на вокальных переводах, была затем с не меньшим успехом использована им и в переводах поэтических произведений, не связанных с музыкальным воплощением, прежде всего — стихотворений Бодлера, Гете (Коломийцову принадлежит перевод «Фауста») и Гейне, которые хранятся в личном фонде Коломийцова и фонде А. Блока в Пушкинском доме; большинство из них так и осталось неопубликованными.

Взаимоотношения Блока с Коломийцовым представляют особый интерес. Как известно, именно автору «Двенадцати» было поручено издание собрания сочинений Гейне в издательстве «Всемирная литература», о чем написано немало (Ланда 1963, 1964, 1982; Блок 1979: 130–131, 134–138). Метода Блока была очень интересной: с одной стороны, он старался использовать все лучшее из многотомной русской гейнеаны, не стесняясь серьезно переделывать переводы известных предшественников, если они казались ему неудовлетворительными. С другой стороны, поэт активно привлекал в работе над собранием поэтов-современников, в том числе начинающих, для которых этот труд, помимо прочего, давал еще и шанс выжить в голодные послереволюционные годы.

При этом надо иметь в виду, что сложный по структуре стих Гейне всегда был творческой лабораторией для русских поэтов-переводчиков, благодаря работе над ним, принято считать, в русской поэзии возникли и дольники, и первые образцы верлибра (Жовтис 1970а, 1970б; Гаспаров 1974: 234; Иванов 2004). Однако все равно большинство русских переводов Гейне мало соответствовали оригиналу, по крайней мере — в смысле передачи его ритмических особенностей. И тут Коломийцов со своей идеей эквиритмического перевода был как раз кстати.

Он предложил Блоку напечатать в Собрании в его переводе несколько циклов Гейне, в том числе «Северное море» (Быстров 2017: 298–302). Однако Блок не спешил с ответом; видимо, в полученных и внимательно прочитанных им (о чем свидетельствуют многочисленные пометы на полях) переводах Коломийцова его устраивало далеко не все.

Довольно скоро это почувствовал и Коломийцов: уже 2 апреля 1919 года он пишет Блоку, прочитавшему его переводы и высказавшему свое мнение о них: «Из Ваших собственных переводов я усматриваю, что с эквиритмикой Вы все-таки считаетесь не очень строго. С моей же точки зрения в каждом переводимом стихе прежде всего должна быть полная метрическая идентичность с оригиналом — что Вы и видите у меня в 99 случаях из 100.

Если не ставить себе этого строгого, но необходимого на мой взгляд условия, то во многих случаях весьма нетрудно быть и ближе к оригиналу, и “проще” (хотя простота — понятие, иной раз довольно относительное и спорное). Но мои переводы доказывают, мне кажется, что перевод может быть достаточно близок, прост и в то же время вполне эквиритмичен. <...> Я <...> буду продолжать переводить только так, как переводил до сих пор, то есть строго-эквиритмично и лишь с редчайшими неизбежными отступлениями метро-ритмики оригинала» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 38. Л. 80–80 об.).

В конечном счете, Блок выбрал всего несколько переводов Коломийцова из Гейне, каковые и вошли затем в издание «Академии» 1933 г., выпущенное «по следам» осуществленного лишь частично издания «Всемирной литературы». Отказался поэт и от новаторского перевода цикла «Северное море», во вступительной заметке к которому, названной «О стихотворной форме “Северного моря”», Коломийцов еще раз, теперь применительно к стихам Гейне, формулирует свою теорию:

«Гейне, вслед за Гёте, в своих стихах редко, сравнительно, придерживался строго-классической метрики, требующейся, чтобы каждое данное стихотворение было с начала до конца выдержано в одном каком-нибудь размере (ямбе, хорее, дактиле и пр.). Почти во всех наиболее прекрасных и наиболее знаменитых вещах Гейне мы видим художественное сочетание классической метрики и гораздо более свободной формы немецкой народной поэзии; а именно, мы видим здесь определенное, строго-выдержанное количество стоп, определенное количество акцентированных слогов (сильных времен, арсисов — обыкновенно 3 или 4 в каждом стихе) и, вместе с тем, — разновидность самых этих стоп, т. е. прихотливую, но всегда ритмически-планомерную и всегда изящную игру слабыми временами (тезисами). На таком характерном сочетании и основано свойственное этим стихотворениям особое, прелестное динамическое разнообразие.

Но в двух циклах “Северного моря” Гейне совсем отложил в сторону классическую метрику (если не считать вкрапленных кое-где, для художественного контраста, белых четверостиший) и в чистом виде использовал форму немецкого народного эпоса, — форму так называемой “ритмической прозы” (она знакома русской публике хотя бы по музыкальным драмам Вагнера). Здесь каждый стих имеет не метрические, а логические или “риторические” акценты, падающие на наиболее важные слова фразы. Таких подчеркивающих акцентов в каждом стихе может быть 1, 2, 3 или 4, но ни в каком случае не более четырех. Когда стих имеет 3 или 4 акцента (т. е. 3 или 4 подчеркнутых слова), то обыкновенно 2 из них имеют преимущественное значение. Одно составное слово может иметь 2 акцента, — особенно когда оно составлено из существительных, но простое слово, хотя бы и многосложное, не может иметь более одного акцента. Вследствие этого здесь, между прочим, нередко встречаются три слабых времени подряд (не более, однако, трех), т. е., с точки зрения классической метрики, — подлинные, незамаскированные пзоны, — напр. <...> “Тебе на царственные плечи” (— — — — —). С другой стороны, два акцента могут стоять и в непосредственном соседстве, без промежуточного слабого времени, — напр., <...> — “Вверх скачут и ликуют” (— — — — —).

Таким образом, что касается слабых времен до и после каждого сильного времени, то число их здесь произвольно варьируется от 0 до 3-х, — всецело определяясь данными словами данного языка. Ввиду последнего обстоятельства при переводе этих песен на русский язык было бы излишне и, мне кажется, в данном случае даже нецелесообразно гоняться, в ущерб другим задачам перевода, непременно за тем же количеством и тем же расположением слабых времен в каждом стихе: 1, 2 и даже 3 лишних (или недостающих, или иначе расположенных) слабых слога не могут здесь, в большинстве случаев, изменить характер стиха, так как нарастание и падение ритма создают здесь, главным образом, не тезисы, а арзисы. И в отношении последних каждый переводный стих должен быть идентичен оригинальному, — что и соблюдено мною в настоящем переводе “Северного моря”. Однако в тех случаях, когда и тезисы оригинала заметно влияют на относительную ритмическую легкость или тяжеловесность стиха, — и вообще там, где форма стиха в ее целом особенно характерна, — там я воспроизводил эту форму с полной точностью (как в вышеприведенных двух примерах).

В «Северном море» Гейне местами дает аллитерацию, также свойственную немецкому народному эпосу. Поэтому и в моем переводе этих циклов читатель найдет аллитерацию (а также ее подобие — консонирование слабых времен), примененную даже несколько шире, чем в оригинале.

Таким образом, настоящий перевод «Северного моря» вполне передает эпически-песенную форму подлинника» (Там же. Л. 78–78 об.).

Тут необходимо оговорить некоторые особенности терминологии переводчика: он предпочитает пользоваться привычным ему музыковедческим аппаратом, называя ударные слога акцентированными, «сильными временами», или «арзисами», а безударные, соответственно — «слабыми временами», или «тезисами».

Кстати, перевод первой части «Фауста», осуществленный Коломийцовым задолго до «Северного моря», Блок оценивал выше и рекомендовал ее к изданию, однако в конечном счете во «Всемирной литературе» вышел классический на то время перевод Н.А. Холодковского под редакцией М.Л. Лозинского и с предисловием В.М. Жирмунского.

Следует отметить, что в «Примечаниях переводчика» к главной книге Гёте, также сохранившихся в архиве Блока, Коломийцов объясняет с точки зрения своей теории ритмические особенности и этой книги, и вытекающие из них задачи ее перевода: «Стихотворная форма у Гёте теснейшим образом связана с содержанием <...> Музыкально-драматический нерв вызывает большую порывистость гётевской речи, которая в один сплошной ямб отнюдь не складывается», — и делает из этого характерный вывод: «Я поставил себе задачу — сделать эквиритмический перевод всего Фауста — без всяких уклонений» (Там же. Л. 76–77).

Пора, наконец, показать, что же имеет в виду Коломийцов, говоря о эквиритмическом переводе. Для этой цели лучше всего использовать его перевод знаменитого по выполненному классической силлаботоникой (четырёхстопным амфибрахийем) переложению В. Жуковского «Лесного царя» — у автора «Песен Шуберта» он называется, как в оригинале, «Царем эльфов»:

Кто мчится, как вихрь, в ночи глухой?
С ребенком всадник спешит домой;
Отец малютку на руки взял,
Тепло закутал, к груди прижал.

«Мой сын, мой сын, что тебя так страшит?»
«Отец, смотри, — царь эльфов летит...
В плаще, в короне, — всё ближе к нам!»
«Мой сын, туман клубится там».

«Дитя моё, пойдём со мной!
Играть мы будем игры с тобой!
Цветов не мало в моем краю,
Золотой венец тебе подарю!»

«Отец, ты не слышишь? Не слышишь, отец?
Меня зовёт он, сулит мне венец!»
«Не бойся, — никого нет кругом:
Сухой листвой шумит бурелом».

«Малютка милый, со мной летим!
Полюбился ты дочерям моим;
Заведут они свой ночной хоровод, —
Средь песен и плясок мой мальчик уснёт!»

«Отец мой, отец мой! Его дочерей
Не видишь разве во тьме ветвей?»
«Я вижу всё, мой сын, не страшись:
То ивы седые тянутся ввысь».

«Любимец мой, тебя не отдам никому!
Нейдёшь добровольно — я силой возьму!»
«Меня он хватает! Отец, я в огне!
Царь эльфов сделал так больно мне!»

Отец робеет; все силы собрав,
С тоскующим сыном он мчится стремглав, —
Он гонит, — вот он у ворот:
В его объятиях сын был мёртв (Коломийцов 1933: 23–24).

По авторитетному мнению Алексея Булыгина, эквиритмичный перевод Коломийцова «на русском языке наиболее точно передает образный строй баллады Гете» (Булыгин 2010), а не только его ритмику.

И действительно, вместо привычной по прежним русским переводам плавности и напевности, в переводе Коломийцова перед нами — тот нервный ритм, который передает драматические страсти героев стихотворения и который присутствует в обоих оригиналах — у Гёте и Шуберта; в связи с этим опять надо процитировать письмо Коломийцова Блоку от 10 марта 1919 года «К переводу Гейне (как и Гёте) я дерзнул приступить лишь в последние годы <...> когда вполне овладел стихотворно-эквиритмической техникой» (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 38. Л. 78).

А вот как выглядят сделанные Коломийцовым переводы «песен» Генриха Гейне, из-за которых развернулась их дискуссия с Блоком:

Привет тебе, громада
Таинственных домов!
Моей голубке, город,
Давал ты приют и кров.

Ну что ж, ворота и башни,
Где мне ее искать?
Я вам бесценную верил, —
Извольте ответ мне дать!

А впрочем, башням было б
Трудненько гнаться ей вслед,
Когда с чемоданами в бегство
Она пустилась чуть свет.

Но вы, дураки-ворота,
Зачем открылись вы ей?
Всегда-то распахнется
Пред душой дуралей!

* * *

Звезда взошла во тьме моей ночи,
Отрадный свет дают ее лучи,
Они сулят мне новой жизни дни —
Не обмани!

Как вверх, к луне, встает морской прилив,
Так всё в тебе души моей порыв,

Виновны дивных глаз твоих огни —
Не обмани!

* * *

Была ты из самых верных,
Всегда за меня стояла,
Утешая мне бывала
В моих невзгодах безмерных.

Взаймы мне давала помногу,
Поила и кормила,
Бельем бескорыстно снабдила
И паспортом на дорогу.

Храни тебя Бог, мое счастье,
От зноя, от замерзанья, —
Не дай лишь тебе вздающа
За такое ко мне участие!

* * *

Небо, как всегда, невзрачно!
Город — всё в нем, как и было!
Он глядится в Эльбу — мрачно,
Обыденно и уныло.

Все носы, как прежде, длинны
И сморкаются тоскливо;
Гнут ханжи всё так же спины
Или чванятся спесиво.

Юг прекрасный! Я тоскую
По богам твоим, по свету,
Наблюдая мразь людскую,
Да еще в погоду эту! (Гейне)

Теперь перейдем к отвергнутому Блоком свободному стиху «Северного моря»: вот как перевел Коломийцов восьмое стихотворение из первой части цикла «Буря»:

Ревет ураган
И бичует волны, —
И волны, яростно пенясь,
Дыбом встают, и живые горы
Белеют грозно кругом...
Напряженно кораблик
На них влезает —
И вдруг свергается вниз,
В широко открытые черные бездны...

О, море!
Мать красоты, из пены поднявшейся!
Праматерь Любви, пощади меня!
Уже реет, чуя трупы,
Призрачно белая чайка,
И точит клюв свой о мачту,
И жадно алчет отведать сердца,
Что дочь твою славит всегда
И что в игрушки выбрал себе
Плутешка твой внук...

Напрасны моления мои!
Мой зов пропадает в буче ветров,
В смятении бури...
И треск, и свист, и грохот, и вой, —
Словно дом сумасшедших звуков!
И в хаосе внятно я слышу
Звуки манящие арфы, —
Страстно дикий напев,
Душу нежащий, душу терзающий, —
И я узнаю этот голос.

Вдали, на шотландских утесах прибрежных,
Где навис над грозным буруном
Маленький замок седой, —
Тишь морская! На поверхность
Рыбка умная всплывает,
Плещет хвостиком веселым,
Солнце греет ей головку.

Но с высот стремглав слетает
Чайка хищная на рыбку —
И с добычей быстро в клюве
Снова тает в синем небе (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед.
хр. 38. Л. 13–15).

А так выглядит эквиритмический перевод стихотворения Шмидта-фон-Любека «Der Wanderer», на текст которого написана песня Шуберта; Коломийцов переводит название этого стихотворения как «Странник»:

Один я с гор иду тропой, —
Встает туман, шумит прибой.
Я грусти полн, таю мечты,
И сердце стонет: где же ты?

Как хмуро солнце здесь с утра!
Здесь блекнет свет, и жизнь стара;
Людские речи — звук пустой,
Везде и всюду я чужой...

О, где ж ты, мой желанный край?
Мой сон, мечта, неизвестный рай!
Страна любви, надежд оплот, —
Там много роз моих цветет,

Там ждут меня мои друзья,
Там милых мертвых встречу я,
Ласкает слух родной язык...
О, край мой, где ты?..

Я грусти полн, таю мечты,
И сердце стонет: где же ты?
Мне тайный голос шепчет вслед:
«Там наше счастье, где нас нет!» (Коломийцов 1933: 59).

Приведем для сравнения еще один перевод, сделанный Коломийцовым по его методике — фрагмент из выполненного им пе-

реложения первой из «Песен об умерших детях» Густава Малера на стихи Фридриха Рюккерта:

В лучах весёлых тает мгла, —
Как будто не горе ночь принесла...
Лишь в мой дом сегодня вошла беда, —
А солнце смеётся всем всегда!

Не надо ночи в тебе таиться, —
Дай мраку в вечном свете расплыться!
Светильник погас в моем шатре, —
Слава лучистой солнца игре! (Малер)

В тех же случаях, когда перед нами стихи традиционного склада, Коломийцов переводит их так же «гладко», как в оригинале — вот, например, выполненный им перевод стихотворения Теофила Готье «Свет жесток»:

Как свет жесток, моя малютка:
Как утверждать всегда он рад —
В твоей груди — о злая шутка! —
Не сердце, а часы стучат.

Но грудь твоя встает высоко
И падает, как гладь морей,
В кипеньи пурпурного сока
Под кожей юною твоей.

Как свет жесток, моя малютка:
Он уверяет, что глаза
Твои мертвы, вращаясь жутко,
Как от пружин, раз в полчаса.

Но почему же, покрывало
Мерцающее, капли слез
В твоих глазах горят устало,
Как просиявший жемчуг рос.

Как свет жесток, моя малютка:
Подумай лишь, он говорит,

Что ты стихам внимаешь чутко,
А для тебя они санскрит.

Но губы у тебя как сладкий
Цветок, хранилище утех,
И там трепещет в каждой складке
Понятливую пчелкой смех.

Поверь, за то тебя бесславят,
Что ненавидишь ты их шум,
Оставь меня, и все объявят:
— Какое сердце, что за ум! (Готье 1989: 105–106)

Вполне «давались» Коломийцову и такие традиционные формы стиха, как сонет: вот как выглядит его перевод образца этой строгой формы из полностью переведенной им книги «Цветы зла», так и оставшейся неопубликованной; судя по использованию новой орфографии, перевод выполнен (или переписан?) в советское время:

ДУРНОЙ МОНАХ

В седую старину монастыри являли
Святую Истину на сумрачных холстах.
Картины, грея дух монахов, умеряли
Суровый холод дум и отгоняли страх.

В те времена Христа посевы процветали,
И не один тогда прославленный монах
Трудился в мастерской успенья и печали
И славословил Смерть в простых своих словах.

Мой дух — могила; я, дурной монах-калека,
Живу во мраке там и бодрствую от века,
И нет святых картин в обители моей.

О, схимник-празднолюб! Когда ж создам я, хилый,
Из зрелища такой запущенной могилы,
Работу рук моих, любовь моих очей?
(ИРЛИ РАН. Ф. 730. Ед. хр. 1. Л. 12).

Кроме того, в фонде Коломийцова в Пушкинском доме сохранилось несколько его оригинальных стихотворений, все это — так называемые стихи на случай, особого интереса не представляющие; однако автор переводов поэзии Гейне, Вагнера и Гете остается поэтом и в своих характеристиках музыкальных произведений — например, оперы «Лоэнгрин», «маленькое предисловие переводчика» к которой начинается так:

«Совсем особое чувство пробуждает в душе этот идеальный, бесконечно-совершенный образ, каким-то светлым метеором залетевший к грешным людям и лишь на мгновение озаривший их своим небесным сиянием, — этот пленительный, трансцендентальный герой, красота и тайна появления которого довели до мании несчастного, гениально-безумного Людовика Баварского. В этом или другом виде этот таинственный образ носился в воображении многих народов, живших близ моря и грезивших о недостижимом счастье в далёкой, неизвестной, “заморской стране”...» (Коломийцов 1892).

Думается, одного этого фрагмента достаточно, чтобы понять, что Виктор Павлович Коломийцов был не просто критиком и переводчиком, но и вполне достойным своей великой эпохи поэтом русского Серебряного века.

Литература

Азов 2013 — Азов, А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: ВШЭ, 2013. 304 с.

Блок 1979 — Блок, А. Письма к В.А. Зоргенфрею / Публ. С.С. Гречишкина и А.В. Лаврова // Русская литература. 1979. № 4.

Булыгин 2010 — Булыгин, А. Кто такой Лесной царь? // Литературные чтения: Сборник статей к юбилею В.Я. Гречнева. СПб., 2010. С. 141–148. Цит. по: <https://www.liveinternet.ru/tags/%E2%E8%EA%E2%EE%E0+%EA%EE%EB%EE%EC%E8%E9%E5%E2/page1.html> (дата обращения: 27.06.2019).

Быстров 2017 — Быстров, В.Н. Из комментариев к письмам Блока В.П. Коломийцову 1919–1920 гг. // В.Н. Быстров. «Угрюмством множа красоту». Статьи, сообщения и заметки о творчестве А.А. Блока. СПб., 2017. С. 295–305.

Вагнер 1911 — Вагнер, Р. Бетховен / В пер. и с предисл. Виктора Коломийцова. М.; СПб.: Изд. С. и Н. Кузевских, 1912. 137 с.

Вагнер 2016 — *Вагнер, Р.* Кольцо Нибелунга. Сценическое действие в трех книгах с предвечерием. СПб.: Квадривиум, 2016. 398 с.

Волошин 2008 — *Волошин, М.А.* История моей души // М.А. Волошин. Собр. соч. Т. 7. Кн. 1. Журнал путешествия; Дневник 1901–1903; История моей души. М.: Эллис Лак, 2006. 542 с.

Гаспаров 1974 — *Гаспаров, М.Л.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. 487 с.

Гейне — *Гейне Г.* / Пер. В. Коломийцова. URL: <http://www.vekperevoda.com/1855/index.php?file=kolom.htm> (дата обращения: 27.06.2019).

Гёльль, Вагнер 2013 — *Гёльль, Г., Вагнер, Р.* Мифология германских богов. Северная сага о Нибелунгах. М.: Белобог, 2013. 159 с.

Готье 1989 — *Готье, Т.* Эмали и камеи / Сост. Г.К. Косиков. М.: Радуга, 1989. 368 с.

Жовтис 1970а — *Жовтис, А.* Немецкие *freie Rhythmen* в ранних русских интерпретациях (20-е — начало 40-х годов XIX века) // Русское языкознание: Сб. статей. Алма-Ата, 1970. Вып. 1. Часть 2. С. 89–105.

Жовтис 1970б — *Жовтис А.* У истоков русского верлибра: (Стих «Северного моря» Гейне в переводах М.Л. Михайлова) // Мастерство перевода. Вып. 7. М., 1970. С. 386–404.

Иванов 2004 — *Иванов, Вяч. Вс.* Гейне в России // Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стиховедение. М., 2004. С. 490–504.

Кауфман 1974 — *Кауфман, Л.С.* Коломийцов Виктор Павлович // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 2. М., 1974. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/k/3847.html> (дата обращения: 27.06.2019).

Коломийцов 1892 — *Коломийцов, В.П.* Рыцарь лебедя (Маленькое предисловие переводчика) // Р. Вагнер. Лоэнгрин. Романтическая опера в трех действиях. СПб., 1892. Цит. по: <http://wagner.su/node/306> (дата обращения: 27.06.2019).

Коломийцов 1906 — *Коломийцов, В.П.* О музыкальном переводе драм Вагнера // Р. Вагнер. Золото Рейна (вступление к трилогии «Кольцо Нибелунга»). М., 1906. С. 10–11.

Коломийцов 1933 — *Коломийцов, В.П.* Песни Шуберта. Л.: Трифон, 1933. 118 с.

Коломийцов 1971 — *Коломийцов, В.П.* Статьи и письма / Сост. и автор прим. Е.В. Томашевская; вступ. ст. и ред. Ю.А. Кремлёва. Л.: Музыка, 1971. 224 с.

Ланда 1963 — *Ланда, Е.А.* Блок и переводы из Гейне // Мастерство перевода: 1963. М., 1964. С. 292–328.

Ланда 1964 — *Ланда, Е.А.* Блок — редактор Гейне // Редактор и перевод. М., 1965. С. 72–107.

Ланда 1982 — *Ланда, Е.А.* Мелодия книги. А. Блок — редактор. М.: Книга, 1982. 143 с.

Малер — *Малер, Г.* Песни об умерших детях: Для голоса с сопровожд. ф.-п. или оркестра / Стихи Фридриха Рюккерта; эквиритмический перевод Виктора Коломийцева. М.: Юргенсон, б.г.

Т.С. Карпачева

«Я ЗАСТРЕЛИЛАСЬ. ПОМОГИТЕ» ТРАГЕДИЯ ПОЭТЕССЫ НАДЕЖДЫ ЛЬВОВОЙ

В статье осмысливается творчество Надежды Львовой (1891—1913), молодой талантливой поэтессы, покончившей с собой из-за любви к В.Я. Брюсову, и прослеживается роль самого Брюсова в ее трагической гибели. Привлечение архивных материалов (писем Н.Г. Львовой), воспоминаний поэтов и писателей о ней, а также современных работ психиатров и психологов, специализирующихся на проблеме суицида, помогает лучше понять одну из трагических страниц истории Серебряного века. Стихотворения Н.Г. Львовой, вошедшие в ее первый и единственный сборник «Старая сказка», высоко оцененные А.А. Ахматовой и В.Ф. Ходасевичем, безусловно, имеют художественную ценность и должны стать предметом отдельного научного исследования для воссоздания целостной картины русской поэзии Серебряного века.

Ключевые слова: Н.Г. Львова, В.Я. Брюсов, «Старая сказка», Серебряный век, символизм, суицид.

T.S. Karpacheva

“I SHOT MYSELF. HELP” THE TRAGEDY OF THE POETESS NADEZHDA LVOVA

The article reflects on the work of Nadezhda Lvova (1891—1913), a young talented poetess, who committed suicide because of the love of V.Ya. Bryusov, and traces the role of Bryusov himself in her tragic death. Attraction of archival materials (letters of N.G. Lvova), memories of poets and writers about it, as well as modern works of psychiatrists and psychologists specializing in the problem of suicide helps to better understand one of the tragic pages of the history of the Silver Age. Poems of N.G. Lvova, included in her first and only collection “The Old Tale”, highly praised by A.A. Akhmatova and V.F. Khodasevich, of course, have artistic value and should be the subject of a separate scientific study to recreate a holistic picture of Russian poetry of the Silver Age.

Key words: N.G. Lvova, V.Ya. Bryusov, “The Old Tale”, Silver Age, symbolism, suicide.

Надежда Григорьевна Львова (1891–1913) родилась в Подольске, в небогатой семье почтового чиновника, окончила с золотой медалью Московскую Елизаветинскую гимназию, училась на Высших женских курсах Варвары Полторацкой. Недолгая ее творческая биография ограничивается датами 1911–1913 гг. С момента первой публикации стихотворения «Я оденусь невестой — в атласное белое платье» в журнале «Русская мысль» в № 11 за 1911 до самоубийства поэтессы 24 ноября 1913 г. прошло ровно два года. За два года Н.Г. Львова выпустила книгу стихов «Старая сказка», которая была переиздана сразу после ее гибели, публиковалась в журналах «Путь», «Новая жизнь», «Женское дело», «Русская мысль», альманахе «Жатва», опубликовала статью о женской поэзии «Холод утра», стала известна в кругу московских поэтов, занималась переводами. Стихи Львовой вызывали большей частью положительные отзывы современников: В. Ходасевича (Ходасевич 2010), Н. Ашукина (Новинский 1913: 6), С. Соколова (Кречетов 1913). Так, С. Соколов (Сергей Кречетов) ставит талант Н. Львовой выше, например, Б. Садовского и хвалит ее за живую эмоциональность (Кречетов 1913: 7). В.Ф. Ходасевич в рецензии на сборник Львовой указывает: «...нельзя не отметить известной высоты, которой в нем достигает искусство стихосложения» (Ходасевич 2010: 114–116). Одним из лучших в сборнике поэт и критик считает стихотворение «Я плачу одна над стихами Верлена», положенное впоследствии на музыку композитором С.А. Бугославским.

Хотя критики отмечали некоторую подражательность поэзии Львовой, в целом «молодое дарование» поэтессы было поддержано. Однако больше всего хороших слов было сказано сразу после ее гибели. Так, например, статью о сборнике стихов Львовой написала Анна Ахматова, вообще довольно скупая на отзывы о творчестве современников. «...Им (стихотворениям Львовой. — Т.К.) просто веришь, как человеку, который плачет <...> Слова еще не были покорны Н. Львовой, но так как она была покорна словам, глубоко веря в значительность каждого из них, дух музыки реет над ее стихами» (Ахматова 1914: 27–28), — пишет Ахматова. Этот феномен «мы любить умеем только мертвых» применительно к Львовой, к ее поэзии и смерти был осмыслен В. Шершеневичем: «Если бы при

жизни Львовой была написана хоть сотая часть похвал, которые прозвучали после смерти, может, оборвавшаяся любовь была бы заменена работой. Иначе не было уверенности в себе» (Шершеневич 1990: 473). К самой же Надежде Львовой, даже безотносительно ее стихов, собратья по перу относились весьма доброжелательно: приковывала, видно, ее молодость, даже почти детскость, и беззащитность. На это, в частности, также указывает В. Шершеневич: «Ее любили многие, все к ней относились тепло. Она была насмешлива, но беззащитна» (Там же: 470). «В простеньком коричневом платье, тихая и застенчивая, как гимназистка, приходила Н.Г. Львова по четвергам на вечера “Свободной эстетики” и незаметно просиживала весь вечер, внимательно слушая доклад и музыку, грустно всматриваясь в лицо докладчика своими тревожными пытливыми глазами» (Мур 1913: 7), — такой запомнил поэтессу С.Г. Кара-Мурза, театральный критик, адвокат, державший литературный салон в Москве. Б. Садовской рисует портрет Львовой с интервалом в два года — в начале и в конце ее творческой биографии: «Настоящая провинциалка, застенчивая, угловатая, слегка сутулая, она не выговаривала букву “к” и вместо “какой” произносила “а-ой”. Ее все любили и звали за глаза Надей. <...> Прошло два года. Встретившись с Надей <...> я чуть не ахнул. Куда девалась робкая провинциалочка? Модное платье с короткой юбкой, алая лента в черных волосах, уверенные манеры, прищуренные глаза. Даже “к” она выговаривала теперь как следует» (Садовской 1991: 175).

Хотя критики в сборнике Львовой видели исключительно тему любви: «Вся книга посвящена любви» (Новинский 1913: 6), «ее голос — всегда голос чувства» (Кречетов 1913: 7), «книга г-жи Львовой — женская книга, в лучшем значении этого слова. Лиризм ее непроизволен» (Ходасевич 2010: 115), все же, на наш взгляд, творчество Львовой этой темой не ограничивается. Вернее, через любовь поэтесса выходит на иные, глубоко философские проблемы. Так, в одном из наиболее удачных стихотворений с любовной тематикой переплетается мотив прощения и жизнепрятия. «Изжелта-зеленые березы» — это тот же символ жизни, что и клейкие листочки в «Братьях Карамазовых». Здесь природа выступает символом жизни, который еще удерживает героиню от гибели:

Изжелта-зеленые березы
Зашумели ласково и нежно

На глазах — непрошенные слезы,
На душе — по-детски безмятежно.
Примиренно все опять приемлю,
Вновь целуя сладко, без печали,
Влажно-зеленеющую землю
И уста, что мне так часто лгали (Львова 1914: 102).

Важно отметить, что изначально в этих строчках Львовой было слово «жизнь», и именно оно, на наш взгляд, являлось ключевым. Стихотворение было направлено в письме В.Я. Брюсову от 19 апреля 1913 г., и его 2-я строчка звучала таким образом: «*Зашуришали* ласково и нежно», а 5-я — так: «Примиренно *жизнь* опять приемлю» (ОР РГБ. Ед. хр. 7. Л. 16). И если изменение «зашуришали» на «зашумели» не критично, хотя и несколько обедняет стихотворение, делая авторский образ более распространенным и даже штампованным (березы шуршат — инд. авторское, а березы шумят — нейтральное), то замена «жизнь приемлю» на «все приемлю» абсолютно меняет смысл стихотворения. Все — это и жизнь, и смерть, это знаменитая брюсовская «всеядность», позволявшая ему «прославлять» и Бога, и дьявола. С учетом того, что Львова, по ее признанию, высшей инстанцией считала суд Брюсова: «всегда прибегала к высшей “санкции”, т. е. к мнению Валерия Яковлевича» (РГАЛИ. Л. 3), возникает закономерный вопрос, не он ли вычеркнул «жизнь» из ее стихотворения? Не было ли это одним из событий в череде брюсовских «случайностей», которые в итоге привели к трагическому финалу, к утрате чувства ценности жизни самой поэтессой?

Как поэт-символист, Львова не могла избежать осмысления образа Прекрасной Дамы в своем творчестве. Для нее она — сама любовь, притом любовь — та, что, по Данте, «движет солнце и светила»:

...И Данте просветленные напевы,
И стон стыда — томительный, девичий,
Всех грез, всех дум торжественные севы
Возносятся в непобедимом кличе.
К тебе, Любовь! Сон дорассветный Евы,
Мадонны взор над хаосом обличий,
И нежный лик во мглу ушедшей девы,
Невесты неневестной — Беатриче.

Любовь! Любовь! Над бредом жизни черным
Ты высишься кумиром необорным,
Ты всем поешь священный гимн восторга.
Но свист бича? Но дикий грохот торга?
Но искаженные, разнузданные лица?
О, кто же ты — святая — иль блудница! (Львова 1914: 78).

В последних строчках, на наш взгляд, содержится в образной форме поэта-символиста вариант «карамазовского вопроса» о соотношении Бога как вечного блага и существующего в мире зла. У Львовой этот вопрос звучит так: если любовь, как созидаящая сила, всем поет «священный гимн восторга», так же, как солнце, которое одинаково восходит «над злыми и добрыми» (Мф. 5:45), то откуда в мире столько зла и безобразия?

В стихах Львовой осмысливается тема поэта и поэзии, поэтического творчества как единственного призвания и смысла жизни. Стихотворение «Я дома... Дверь закрыта плотно» продолжает поэтическую традицию К.К. Павловой (некоторые строки совпадают почти дословно). Любовь и творчество связаны воедино, но именно творчество — то единственное, что, в отличие от любви, остается с поэтом навсегда:

Сравним:

Ты, уцелевший в сердце нищем,
Привет тебе, мой грустный стих!
Мой светлый луч над пепелищем
Блаженств и радостей моих!
Одно, чего и святотатство
Коснуться в храме не могло:
Моя напасть! мое богатство!
Мое святое ремесло!
Проснись же, смолкнувшее слово!
Раздайся с уст моих опять;
Сойди к избраннице ты снова,
О роковая благодать!
Уйми безумное роптанье
И обреки все сердце вновь
На безграничное страданье
На бесконечную любовь! (Павлова 1988: 110).

...Лишь ты со мной, мой стих послушный,
Один, не изменивший мне!
Ты вновь со мной тревожной ночью,
Как верный страж, как чуткий друг...
И сны сбываются воочью,
И все бывшее близко вдруг.
И я, с улыбкою участия,
Переживаю нежно вновь
Мое безрадостное счастье —
Мою ненужную любовь (Львова 1914: 66).

На наш взгляд, в стихах Львовой был заложен огромный потенциал для дальнейшего развития ее таланта. Большинство современников обвиняли и, на наш взгляд, совершенно справедливо, в ее гибели В.Я. Брюсова.

В 1911 г. Львова познакомилась с Брюсовым, он стал ее покровителем в литературе и вскоре сделал ее одной из своих любовниц. Как вспоминает Ходасевич, «...не любя и не чтя людей, он ни разу не полюбил ни одной из тех, с кем случалось ему “припадать на ложе”. Женщины брюсовских стихов похожи одна на другую как две капли воды: это потому, что он ни одной не любил, не отличил, не узнал. <...> “Жрица любви” — излюбленное слово Брюсова. Но ведь у жрицы лицо закрыто, *человеческого* лица у нее и нет. Одну жрицу можно заменить другой — “обряд” останется тот же. И, не находя, не умея найти человека во всех этих “жрицах”, Брюсов кричит, охваченный ужасом: “Я, дрожа, сжимаю труп!” И любовь у него всегда превращается в пытку:

Где же мы? На страстном ложе?
Иль на смертном колесе?» (Ходасевич 1997: 26–27).

Львова же не была «жрицей», она была талантливой молодой девушкой, с уязвленным чувством собственного достоинства и, разумеется, очарованной вниманием литературного мэтра. «... Как и Вы, в любви хочу быть “первой” и — единственной, — пишет она Брюсову 9 сентября 1912 г. — А Вы хотели, чтобы я была одна из многих? Этого я не могу. И что Вы делали с моей любовью? Вы экспериментировали с ней, рассчитывали каждый шаг. Помните, какая я “неживая” была при наших первых встречах? Мне так нуж-

но было, чтобы со мной был кто-нибудь любящий и чуткий. Ведь все-таки Вы взрослый, а я — почти еще ребенок. А Вы в каждом слове, в каждом шаге считались со мной. И где я Вас задевала, — Вы меня ударили. Я не могу целовать бьющую руку, мне этого не дано <...> Вы совсем не хотели видеть, что перед Вами не женщина, для которой любовь — спорт, а девочка, для которой она — все. И как ломали Вы меня!» (ОР РГБ. Ед. хр. 5. Л. 40–41). Интересно, что «женщина, для которой любовь — спорт» — таков образ лирической героини брюсовского сборника «Стихи Нелли», выпущенный годом позже. Героиню сборника, Нелли, традиционно связывают с Н. Львовой. Однако А.В. Лавров убедительно доказывает, что не Львова подразумевается под образом Нелли, а другая возлюбленная Брюсова — Елена Сырейщикова. Именно она подписывала свои письма «Неразлучная с тобою твоя Нелли», тогда как письма Львовой подписаны буквой «Н» (Лавров 1987: 73). Как отмечает Лавров, в цикле «Стихи Нелли» «запечатлен жизненно-психологический тип женщины, существенно отличный от того, с которым могла быть соотнесена Львова. Под маской Нелли безошибочно угадывается образ современной женщины, ценящей удобства городского быта, с упоением предающейся многочисленным любовным увлечениям <...> Брюсовская Нелли сочетает в себе черты традиционного для его поэзии символического образа женщины — “жрицы любви” <...> Брюсовская философия “мига”, которую исповедует Нелли <...> контрастна ощущениям “безрадостного счастья” в поэзии Львовой <...> В стихах Нелли — чувственное начало <...> душа Львовой <...> родственна мечтательным душам пушкинской Татьяны и тургеневских девушек...» (Лавров 1987: 72–73). Брюсов так и не понял своей возлюбленной, однако за столь краткое время их знакомства успел разрушить ее жизнь.

Разрушительность брюсовской «философии мига» (то есть, по сути, гедонистического языческого мироощущения, поиска сиюминутных наслаждений), о которой упоминает Лавров, отмечает и В.Ф. Ходасевич, автор наиболее пронзительных воспоминаний о Н. Львовой, близко общавшийся и с ней, и с Брюсовым: «...История символизма превратилась в историю разбитых жизней» (Ходасевич 1997: 7); «От каждого вступавшего в орден (а символизм в известном смысле был орденом) требовалось лишь непрерывное горение, движение — безразлично во имя чего. <...> Разрешалось быть одержимым чем угодно: требовалась лишь *полнота одержи-*

мости (курсив авт.). Отсюда: лихорадочная погоня за эмоциями, безразлично за какими. Все “переживания” почитались благом, лишь бы их было много и они были сильны. <...> “Личность” становилась копилкой переживаний, мешком, куда ссыпались накопленные без разбора эмоции — “миги”, по выражению Брюсова: “Берем мы миги, их губя”. <...> Скупые рыцари символизма умирали от духовного голода — на мешках накопленных “переживаний”. <...> ...Непрестанное стремление перестраивать мысль, жизнь, отношения <...> по императиву очередного “переживания” влекло символистов к непрестанному актерству перед самими собой — к разыгрыванию собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций. Знали, что играют, но игра становилась жизнью. Расплаты были не театральные. “Истекаю клюквенным соком!” — кричал блоковский паяц. Но клюквенный сок иногда оказывался настоящей кровью. <...> Из каждой любви они обязаны были извлекать максимум эмоциональных возможностей. Каждая должна была, по их нравственно-эстетическому кодексу, быть роковой, вечной» (Там же: 10–11).

«...Брюсов, — по наблюдению Ходасевича, — старался окружить себя раболепством — и, увы, находил подходящих людей» (Там же: 24). Его стремление к властвованию и манипулированию людьми проявилось в истории отношений с Львовой в высшей степени. Ходасевич вспоминает такой диалог: «Однажды покойная поэтесса Надежда Львова сказала ему о каких-то его стихах, что они ей не нравятся. Брюсов оскалился своей, столь памятной многим, ласково-злой улыбкой и отвечал:

– А вот их будут учить наизусть в гимназиях, а таких девочек, как вы, будут наказывать, если плохо выучат» (Там же: 27).

Итак, Львова для женатого Брюсова — не единственное «увлечение», она понимает свою далеко не первостепенную роль в его жизни, и это заставляет ее страдать. Брюсов то приближается, то отдаляется; в июне 1913 г. они вместе отдыхают в Финляндии, затем он начинает охладевать. Однако это не просто трагическая история самоубийства от несчастной любви. Львова застрелилась из револьвера, подаренного ей Брюсовым. Как вспоминает Ходасевич, «Брюсов систематически приучал ее к мысли о смерти, о самоубийстве. Однажды она показала мне револьвер — подарок Брюсова» (Там же: 32). Совершенно измученная «контрастным душем» приближения и отдаления Брюсова, Львова неоднократно

сообщала ему о своем желании застрелиться, и он, видимо, испугавшись, забрал у нее подаренный им револьвер, но затем, зная о ее намерении, вернул ей. Вину Брюсова доказывают письма Н. Львов. Так, в одном из них она рассматривает различные способы самоубийства и просит Брюсова вернуть револьвер: «...я спрашиваю только то, что мне обещано. А обещания свои исполнять должно (подчеркнуто Львовой. — Т.К). <...> Пришли мне свой револьвер. Все те “возможности” уйти, которые у меня есть, — очень мучительны. Я не хочу больше мучений. И не хочу, чтобы у меня было искаженное, синее лицо. Пусть оно останется спокойным и красивым. Это моя последняя просьба, а в них, кажется, отказывать не принято. Встань на ту точку зрения, что если у меня хватит сил нажать курок, у меня хватит сил и выпить порошок. Избавь меня от последних мучений. Ответа твоего я буду ждать до трех часов. Но, если можно, ответь немедленно, прислав все это (в письме также содержалась просьба выслать гонорар за стихи, опубликованные в “Русской мысли”. — Т.К.). Все во мне умерло. И я уже почти не хочу тебя видеть. Прощай. Я тебя все же очень, совсем любила. Твоя Н.» (ОР РГБ. Ед. хр. 7. Л. 20–21).

Важно отметить, что, согласно исследованиям врачей-психиатров в области суицидологии, если лицо говорит о своем намерении совершить самоубийство, то это, вопреки распространенным мифам, не демонстрация и не шантаж (хотя и демонстрация суицида может закончиться его реальным воплощением). В учебных пособиях по суицидологии для медицинских вузов, а также в памятках, распространяемых для школьных психологов и различных служб психологической помощи населению, развенчиваются популярные мифы о суициде, в частности следующий: при сообщении лица о намерении совершить суицид можно не опасаться реализации этого намерения; якобы настоящий суицидент все «сделает тихо». Напротив, большинство суицидентов, как отмечают специалисты в этой области, сообщали о своем намерении друзьям, коллегам, родственникам, но их словам не придали особого значения, см., например: (Маруняк 2010). В начале XX века эта область знаний еще не была развита, и, можно подумать, что Брюсов принимал слова Львовой о суициде лишь за некое требование к себе внимания и не воспринимал их всерьез. Однако с учетом его «подарка» и возвращения этого «подарка», с учетом слов Ходасевича: «приучал к мысли о смерти, о самоубийстве», мы понимаем, что Брюсов мог

предвидеть трагический исход, должен был предотвратить его, но не предотвратил.

Могла быть, впрочем, еще одна причина самоубийства, никем из современников и исследователей не упоминавшаяся. В письме Н. Львовой Брюсову от 19 апреля 1913 г. (в том же письме, где и стихотворение «Изжелта-зеленые березы...») есть такие, нигде, конечно же, не публиковавшиеся стихи:

В подушки лицо уронила,
Вновь обрученная с мукой.
Все позабытое — всплыло,
Ужас встал тысячерукий.
Обхватил и шепчет, безликий,
Глухо, спросонок:
«Ты, раздавленный лист повилики!
Ты еще гредишь о счастье великом!
— Следит за каждым восторженным вскриком
Твой нерожденный ребенок» (ОР РГБ. Ед. хр. 7. Л. 16).

«Нерожденный ребенок» в сочетании с «тысячеруким ужасом» мог означать аборт, отсюда — отчаяние, депрессия, ощущение безысходности. У Брюсова не было детей от жены, и ребенок от любовницы создал бы ему проблемы, поэтому он мог заставить Львову сделать аборт. Впрочем, об этом можно говорить лишь предположительно. «Раздавленный лист повилики» в этих стихах — самоцитирование. В одном из опубликованных стихотворений Н. Львовой есть строчки: «Ах, я повилики веточка гибкая / В миг увядания» (Львова 1914: 77).

В газете «Русское слово» от 26 декабря 1913 г. подробно описана история самоубийства Н. Львовой: «В воскресенье вечером застрелилась молодая поэтесса Н.Г. Львова. <...> Застрелившаяся оставила на имя поэта В.Я. Брюсова письмо и целую кипу рукописей. По словам друзей и знакомых г-жи Львовой, даже в день ее самоубийства трудно было предполагать, что все окончится так трагически. <...> Около 9 часов вечера Н.Г. Львова позвонила по телефону к г. Брюсову и просила приехать к ней. Г. Брюсов ответил, что ему некогда — он занят срочной работой. Через несколько минут г-жа Львова снова подошла к телефону и сказала г. Брюсову:

— Если вы сейчас не приедете, я застрелюсь...

Затем ушла в свою комнату. В это время в квартире, где она снимала комнату, находились только другой жилец, г. Меркулов, и прислуга. Меркулов работал у себя в комнате. В квартире царила полная тишина. Минут пять спустя после разговора г-жи Львовой с Брюсовым в комнате грянул выстрел. Встревоженный г. Меркулов вскочил и побежал в прихожую. Почти одновременно открылась дверь из комнаты г-жи Львовой, и она, шатаясь, направилась к г. Меркулову. Затем остановилась и крикнула: “Я застрелилась, помогите!” <...> г. Меркулов усадил г-жу Львову на стул, приказал прислуге вызвать карету скорой медицинской помощи, наклонился к раненой и спросил: “Не нужно ли вам чего-нибудь?” Она назвала номер телефона и сказала:

– Попросите, чтобы приехал.

Г. Меркулов, потрясенный случившимся, не сразу разобрал общий номер и переспросил у г-жи Львовой. Она попыталась что-то сказать, но в это время на губах показалась кровь, и она захрипела. Г. Меркулов бросился к телефону и позвонил по номеру, какой, ему показалось, назвала г-жа Львова. К телефону подошел г. Брюсов. Г. Меркулов рассказал ему о случившемся. Через несколько минут г. Брюсов приехал. Наклонился к полулежавшей на стуле в прихожей г-же Львовой. Она как будто узнала его, как будто пыталась говорить, но уже не хватало сил. Тем временем прибыла карета скорой помощи, но всякая помощь была уже бесполезна. Минуту спустя г-жа Львова скончалась. Г. Брюсов был страшно потрясен. Он даже не взял письма, оставленного покойной на его имя, не взял бумаг и рукописей, также, по-видимому, предназначенных для него. Он уехал. Полиция опечатала все письма г-жи Львовой, в том числе и письмо, адресованное г. Брюсову. Забраны также все бумаги и рукописи. В числе рукописей оказалось, по-видимому, только что написанное стихотворение г-жи Львовой, начинавшееся словами “В последний раз”. <...> Вчера у гроба покойной была совершена первая панихида, на которой присутствовала масса народа» (Н.Б. 1913: 7).

По воспоминаниям современников, у гроба Н. Львовой было отслужено две панихиды и состоялось отпевание, во время которого «церковь была полна студенчеством — такое сильное впечатление произвела на молодежь ее смерть» (Родин 1965: 48). Видимо, ввиду того, что суициды в начале XX в. стали настолько массовым явлением, самоубийц уже стали отпевать. Также и по воспомина-

ниям Б. Садовского, прощание с Львовой было многолюдным и состоялось отпевание: «Комната Нади была полна. Родители, сестры, брат, подруги по курсам, литераторы, слезы, цветы, венки <...> На отпевании <...> были те же лица» (Садовской 1991: 176).

В.Ф. Ходасевич вспоминает, что перед гибелью Львова звонила Брюсову и просила приехать, затем — Шершеневичу, говорила, что ей тоскливо и предлагала пойти в кино, но у Шершеневича были гости. Затем звонила ему, Ходасевичу, но его не было дома (Ходасевич 1997: 32). Поиск собеседника, друга, поддержки в последние часы перед самоубийством — это тоже распространенное поведение суицидента: «Практически все суициденты отмечают, что им очень хотелось бы найти поддержку, поделиться своими переживаниями, разделить тревогу», см., например: (Маруняк 2010: 18); «человек чувствует, что должен совершить суицид, с одной стороны, а с другой — желает и планирует постороннее вмешательство» (Там же: 14).

Именно поэтому-то, наверное, Ходасевич считает, что «частича соучастия в брюсовском преступлении лежала на многих из нас (московских символистах. — Т.К.), все видевших и ничего не сделавших, чтобы спасти Надю» (Ходасевич 1997: 33). Как мы понимаем, поэтесса не хотела умирать, а искала поддержки. Основатель российской медицинской суицидологии А.Г. Амбрумова указывает на одиночество как на один из самых распространенных мотивов суицидального поведения в любом возрасте, притом что оно «может быть как внезапно возникшим чувством, так и хроническим переживанием. При этом формы одиночества крайне разнообразны — от неутоленной потребности в родительской любви, супружеской ревности в ситуации покинутости до жажды уважения и признания» (Говорин, Сахаров 2008: 28).

Темой одиночества пронизана вся лирика Львовой: «Смеешься, шутишь целый день, / А вечером — одна» (Львова 1914: 58); «...А мир кругом так странно пуст, / И ты — одна» (Львова 1914: 59); «Я плачу одна над стихами Верлена...» (Львова 1914: 64); «Мне как-то не жаль, что одна я...» (Львова 1914: 117) и т. д.

А.В. Лавров отчасти оправдывает Брюсова, безосновательно заявляя, что Львова отличалась «чрезвычайно неуравновешенной психической организацией, постоянно помышляя о самоубийстве» (Лавров 1987: 72). Но, во-первых, помыслы эти были внушены ей самим Брюсовым, а во-вторых, наделение суицидента нездорово-

вой психикой — это еще один миф, развенчанный специалистами. Исследователи этой проблемы давно пришли к выводу о том, что «большинство суицидальных действий совершается психически здоровыми лицами в состоянии социально-психологической дезадаптации личности в условиях микросоциального конфликта», см., например: (Говорин, Сахаров 2008: 34). На проблему суицидов среди практически здоровых людей неоднократно указывала и А.Г. Амбрумова, см., например: (Любов, Цупрун, 2014). Более того, «социальный портрет» Н.Г. Львовой не позволяет говорить о ее психическом нездоровье: она училась на высших женских курсах В. Полторацкой, что приравнялось к университетскому образованию — через несколько лет курсы Полторацкой были переименованы во 2-й МГУ; у нее было много друзей; она была воспринята в литературной среде; по свидетельству современников, она мечтала «учиться и учиться» (Н.Б. 1913: 7). Еще более категоричен в отношении поэтессы В.Э. Молодяков. Он утверждает, что «Львова была истеричной, душевнобольной женщиной, одержимой манией самоубийства и ничем не подкреплявшимися претензиями на исключительность, которые окончательно разрушили ее слабую психику» (Молодяков 1994: 86). Вряд ли автор здесь может быть компетентен. Филолог сильно «превышает свои полномочия», когда начинает ставить диагнозы.

Как отмечает А.В. Лавров, «Брюсов пережил тяжелейшую травму, в гибели Львовой он всецело обвинял себя самого» (Лавров 1987: 72). Ходасевич же рисует совершенно иную картину: «Сам Брюсов после Надиной смерти бежал в Петербург, а оттуда — в Ригу, в какой-то санаторий. Через несколько времени он вернулся в Москву, уже залечив душевную рану и написав новые стихи, многие из которых посвящены новой, уже санаторной “встрече”... На ближайшей среде “Свободной Эстетики” <...> он предложил прослушать его новые стихи <...> это была вариация на тему: “Мертвый в гробе мирно спи, / Жизнью пользуйся живущий” <...> Прослушав строфы две, я встал из-за стола и пошел к дверям. Брюсов приостановил чтение. На меня зашикали: все понимали, о чем речь, и требовали, чтобы я не мешал удовольствию» (Ходасевич 1997: 33).

История Надежды Львовой показательна и для понимания эпохи, и для характеристики личности Брюсова. Безусловно, талант поэтессы не успел развиваться, хотя имел к тому все предпосылки: мы видим начало глубоких размышлений в стихах, которые, веро-

ятно, после правки Брюсова сильно теряли, колоссальную работоспособность и желание учиться. Очевидно, что Надежда Львова — это огромная потеря для нашей литературы.

Архивные источники

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Львова Н.Г. Письма Брюсову В.Я. 1912–1913 гг. Ф. 386. К. 93. Ед. хр. 5; 7.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства. Львова Н.Г. Письма Садовскому Б.А. 1913 г. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 89.

Литература

Ахматова 1914 — *Ахматова, А.А.* О стихах Н. Львовой. Русская мысль. 1914. № 1. Отд. 2. С. 27–28.

Говорин, Сахаров 2008 — *Говорин, Н.В., Сахаров, А.В.* Суицидальное поведение: типология и факторная обусловленность. Чита: Читинская государственная медицинская академия, 2008. 178 с.

Кречетов 1913 — *Кречетов, С. (Соколов, С.А.)* Критические заметки по текущей литературе // Утро России. 1913. № 235. 12 октября. С. 6–7.

Лавров 1987 — *Лавров, А.В.* «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. М.: Наука, 1987. С. 70–96.

Любов, Цупрун, 2014 — *Любов, Е.Б., Цупрун, В.Е.* Век, место и время профессора Амбрумовой в отечественной суицидологии // Психологическая газета. 10.01.2014. URL: <https://psy.su/feed/2666/> (дата обращения: 17.06.2019).

Львова 1914 — *Львова, Н.Г.* Старая сказка / Изд. 2-е, доп. посмертными стихотворениями. М.: Альциона, 1914. 123 с.

Маруняк 2010 — *Маруняк, С.Г.* Суицидология. Архангельск: Северный государственный медицинский университет, 2010. 62 с.

Молодяков 1994 — *Молодяков, В.Э.* Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов: окончание диалога (1914–1924) / Collegium. 1994. № 2–3 (4–5). С. 85–100.

Мур 1913 — *Мур, К. (Кара-Мурза, С.Г.)* Стихи Н.Г. Львовой // Русское слово. 1913. № 272. 26 ноября. С. 7.

Н.Б. 1913 — *Н.Б.* Самоубийство поэтессы Надежды Львовой //

Русское слово. 1913. № 272. 26 ноября. С. 7.

Новинский 1913 — *Новинский, Н. (Ашукин, Н.С.)* Современные женщины-поэты // Мир женщины. 1913. № 19. С. 5–6.

Павлова 1988 — *Павлова, К.К.* Стихотворения. М.: Сов. Россия, 1985. 240 с.

Родин 1965 — *Родин, А.Ф.* Из минувшего. Воспоминания педагога-краеоведа. М.: Просвещение, 1965. 212 с.

Садовской 1991 — *Садовской, Б.А.* Записки (1881–1916) // Российский архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. М.: Тритэ; Российский архив, 1991. С. 106–190.

Ходасевич 1997 — *Ходасевич, В.Ф.* Некрополь // В.Ф. Ходасевич. Собр. соч.: В 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 7–184.

Ходасевич 2010 — *Ходасевич, В.Ф.* Поэты «Альционы» // В.Ф. Ходасевич. Собр. соч.: В 8 т. М.: Русский путь, 2010. Т. 2. С. 114–116.

Шершеневич 1990 — *Шершеневич, В.Г.* Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990. С. 417–646.

XX век

Н.Е. Тропкина

ЗАБЫТАЯ СТРАНИЦА РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1920-Х ГОДОВ: ПРОЛЕТАРСКИЕ ПОЭТЫ ЦАРИЦЫНА

В статье сделано сообщение о стихотворных текстах, печатавшихся в журнале «Пламя», который издавался в 1923–1925 годах в Царицыне и был печатным органом Царицынской ассоциации пролетарских писателей.

Ключевые слова: пролетарская поэзия, Царицынская ассоциация пролетарских писателей, художественное пространство и время, журнал «Пламя».

N.E. Tropkina

FORGOTTEN PAGE OF RUSSIAN POETRY OF THE 1920-IES: THE PROLETARIAN POETS OF TSARITSYN

The article reports on the poetic texts published in the magazine “Flame”, which was published in 1923–1925 in Tsaritsyn and was the printed organ of the Tsaritsyn Association of proletarian writers.

Key words: proletarian poetry, Tsaritsyn Association of proletarian writers, artistic space and time, “Flame” magazine.

К числу забытых страниц истории русской литературы относится издание в Царицыне журнала «Пламя». Он издавался в первой половине 1920-х годов и был надолго забыт историками литературы. Одним из первых исследователей, обратившихся к этому изданию, был В.Б. Смирнов. В его фундаментальном исследовании «По следам времени. Из истории писательской организации Царицына-Волгограда» значительное внимание уделяется литературной жизни города в первой половине 1920-х годов. Позднее литературная жизнь Царицына 1920-х годов стала предметом изучения в ряде работ (см.: Якименко 2012; 2016; 2017 и др.; Тропкина 2018; 2019 и др.).

Уездный город Царицын, поочередно входивший в состав Казанской, Астраханской, Саратовской губернии, в XIX веке не был

отмечен яркими событиями культурной жизни. М.В. Кирсанов отмечает: «Царицын, в последние десятилетия XIX столетия достигнувший существенных успехов в социально-экономическом, промышленном развитии, по своему культурному уровню оставался уездным городом, существенно отстававшим в развитии от своего бывшего губернского центра — Саратова» (Кирсанов 2011: 49). Однако ситуация меняется в начале XX века. Уже накануне 1914 года Царицын был «самым развитым промышленным городом юго-востока страны, его индустриальным центром» (Филиппова 2014: 4). Т.Г. Агеева в статье «Русский Чикаго, он же Царицын» пишет о роли города как индустриального центра (Агеева 2007). Справедливости ради надо сказать, что так называли и другие города Российской империи — например, Самару, Ростов-на-Дону. В начале 1910-х годов изменяется культурный уровень Царицына, в городе растет число образованных жителей. К 1917 году в Царицыне было 2 мужские и 4 женские гимназии, учительская семинария и другие учебные заведения. А.П. Филиппова пишет: «К 1914 году Царицын занимал первое место в губернии по уровню образования» (Филиппова 2014: 5).

К началу XX века относятся немногочисленные, но значимые для истории литературы факты, которые позволяют говорить о формировании царицынского текста русской литературы. С Царицыном связана в этот период жизнь и творчество ряда прозаиков, как широко известных — М. Горького, А.И. Kupрина, А.Н. Толстого, А.С. Серафимовича, так и забытых, а ныне возвращаемых к читателю Р.П. Кумова, А.И. Тарасова-Родионова, И.Д. Сазанова. С городом на Волге связаны факты творческой биографии А. Блока, В. Хлебникова, С. Есенина, В. Нарбута, что рассмотрено в статье «Царицынский текст в творчестве русских поэтов первой трети XX века» (Рябцева 2015). Одна из самых ярких страниц царицынского текста относится к первой половине 1920-х годов, когда в городе создается организация пролетарских писателей. Первоначальное название — «Царицынское отделение Всероссийской ассоциации пролетарских писателей» (ЦОВАПП). О ее создании, о разногласиях и борьбе на «идеологическом фронте» подробно говорится в статье «История ЦОВАППа за два года», опубликованной без подписи в 1923 г. Были и другие варианты именования, например, Царицынский союз Пролетарских Писателей. Позднее закрепилось название Царицынская ассоциация пролетарских писателей

(ЦАПП). С сентября 1918 года город стал центром вновь созданной Царицынской губернии. В губернской газете «Борьба» напечатана информация о создании ЦАПП:

«14 сентября в помещении Губ. Гос. Издата состоялось общее собрание местных пролетарских писателей и поэтов, на котором было решено согласно утвержденного Наркомпросом положения о преобразовании Всероссийского союза пролетписателей во Всероссийскую ассоциацию — организовать, по примеру Петрограда и др. городов Республики, Царицынскую ассоциацию пролетарских писателей (сокращенно “ЦАПП”).

Цель Царицынской ассоциации пролетписателей — объединить литературно-творческие силы царицынского пролетариата и стать одним из звеньев для всестороннего оформления их классовой коммунистической идеологии и для развития пролетарской художественной литературы. Для достижения названной цели “ЦАПП” имеет право вести пропаганду пролетарского творчества следующим образом: 1) изданием журнала, сборников, брошюр и 2) устройством клуба, литературных вечеров, докладов, лекций и т. п.» (Борьба 1921). Первые декларации Царицынской ассоциации пролетарских писателей были разработаны Н. Золотухиным и А.И. Черненко. Создав новую организацию в 1921 году, молодые писатели все свои силы направили на выпуск новых изданий — большого литературно-художественного альманаха «На помощь голодающим», ежемесячного журнала «Зовы», литературного еженедельника «Факел», альманаха «Ярь». Все эти издания рассматриваются в книге В.Б. Смирнова «По следам времени. Из истории писательской организации Царицына-Волгограда» (Смирнов 1996).

Главным печатным органом Царицынской ассоциации пролетарских писателей стал двухнедельный литературно-художественный журнал «Пламя», который выходил два раза в месяц с сентября 1923 по 1926 год. Журнал позиционировал себя как литературно-художественный, общественно-политический и научно-популярный. Характерна проделанная за короткое время эволюция идейной и эстетической установки журнала, отразившаяся в том числе и в его художественном оформлении. Если номера, издававшиеся в 1923–1924 годах, тяготеют к отголоскам мирискуснической традиции, то позднейшие — к эстетике советской агитационной графики 1920-х годов. Столь же отчетливо меняется содержание журнала. В первые годы его программа имела установку на про-

свещение пролетариев. Журнал публикует материалы о науке, о литературе. Они, как правило, сопровождались портретами литераторов и ученых — это Климент Аркадьевич Тимирязев, Анатолий Франс, художник-скульптор Фридрих Карлович Лехт и др. Познавательные заметки адресованы читателю из городских низов, осваивающему новый быт: «Как следует обращаться с примусом», «Как излечиться от потливости», «Как нужно бриться». Характерна подборка материалов в рубрике «Наш быт» с общим названием «Быт как научное понятие», в другом номере — заметки «НОТ в быту». К 1925 году журнал «Пламя» становится более политизированным. В нем появляются регулярно публикуемые разделы «Ленинизм», «Красная армия», «Радиорупор». Больше внимания уделяется революционному прошлому, например, событиям революции 1905 года, двадцатилетие которой отмечается, — это серия статей «20 лет назад», статьи об истории Красной армии, об авторе песни «Интернационал», о Февральской революции.

В каждом номере журнала «Пламя» печатались стихотворные тексты. Их источники были различны. Это могли быть произведения авторов, которые не жили в Царицыне. Их стихотворения либо перепечатывались из других изданий без указания первоисточника, либо поступали в редакцию «Пламени» и публиковались в нем впервые. На страницах журнала печатались пролетарские поэты Москвы, например, В. Кириллов, В. Александровский, А. Дорогойченко, а также авторы, известные под характерными для своего времени псевдонимами — Макар Пасынок (И. И. Коган-Ласкин), Антон Пришелец (А.И. Ходаков), печатались и стихотворения таких известных поэтов, как Д. Бедный и С. Городецкий, и забытых ныне М. Юрина из Тифлиса, Н.С. Власова-Окского из Нижнего Новгорода. Знаменательно, что на страницах журнала «Пламя» было опубликовано стихотворение И. Доронина «Весенняя любовь» («Ты цветы, кудрявая рябина...»), ставшее одной из самых популярных народных песен советского периода.

Наиболее значительную часть поэтических публикаций «Пламени» составляли стихи поэтов, входивших в Царицынскую ассоциацию пролетарских писателей и в Литературную студию при журнале «Пламя», которая была создана в 1923 г. В статье Н. Золотухина «Годовой опыт (Литературная студия “Пламя” за 1924 год)» подводятся итоги деятельности студии за год: к концу 1924 года в журнале напечатано 96 стихотворений 45 рабочих поэтов, поэтов

от станка, как называет их автор. В конце статьи Н. Золотухин пишет: «Литературная студия в новом 25 году будет также продолжать свое важное дело. Как и в прошлом году, она будет выявлять новые литературно-творческие силы трудящегося класса, и, вместе с тем, как и в прошлом году, будет служить барометром, определяющим должное направление литературного творчества, предназначенного для широких слоев пролетарского класса» (Золотухин 1925). Наряду с поэтами, входившими в ЦАПП, в журнале «Пламя» печатались стихотворения рабочих, которые участвовали в работе литературных кружков и студий при заводах, например, при заводе «Красный Октябрь». Под их публикациями часто указывалось «Рабкор Березинский», «Рабочий А. Никитин».

В заметке, названной «О работе в рабочем литературном кружке», подписанной «Перекасти-Поле» и опубликованной во втором номере журнала «Пламя» за 1925 год, рассматриваются просветительские цели таких кружков — формирование рабочих-писателей, говорится о сложностях в их работе, о необходимости большой осторожности при разборе произведений членов кружка, так как это может привести к отказу от литературного творчества. Характерно, что автор заметки пишет о том, что самостоятельным авторам, сомневающимся в себе, надо «указать, например, на медленный рост таланта Кольцова» (Перекасти-Поле 1925: 40). В заметке Ф. Фокина «О работе литературных кружков» можно отметить другую установку: говорится, что главным условием успешной работы является «опытный руководитель с марксистским мировоззрением и в то же время специалист по части художественной литературы» (Фокин 1925: 102).

О роли этих объединений пишет В.Б. Смирнов: «Важным направлением в деятельности ассоциации стало создание на предприятиях города литературных кружков, которыми руководили писатели. Произведения начинающих литераторов публиковались в местных газетах под рубрикой “Рабочее творчество”. В 1925 году — в год переименования Царицына — была создана Сталинградская литературная студия» (Смирнов 1996: 39).

Поэтические тексты, публиковавшиеся в «Пламени», относятся к различным жанрам — это лирические стихотворения, поэмы, агитационные песни. Ни один из авторов, печатавших стихи в журнале, не стал сколько-нибудь крупным поэтом. Стихотворения, печатавшиеся в «Пламени», как правило, далеки от художе-

ственного совершенства. Однако собранные воедино они воплощают определенное явление эпохи, некий совокупный текст, не отмеченный творческой индивидуальностью авторов и поэтому, может быть, особенно отчетливо запечатлевший тенденции литературного явления. Текст пролетарской поэзии Царицына отчасти реализует общую установку, которая с позиций советского литературоведения сформулирована А. Селивановским: «индивидуализму буржуазно-дворянской поэзии пролетарская поэзия противопоставила гипертрофированный коллективизм» (Селивановский 1936: 110).

В пролетарской поэзии Царицына складывается целостная картина мира, что находит выражение в ее пространственном и временном континууме. В стихотворениях царицынских авторов выстраивается иерархическая структура топоса: средоточие жизни — город, центр жизни города — завод, цех, чаще всего сталелитейный, с его атрибутами — упоминаются мартэн (sic), изложницы, вагранки, пресс. Производственное пространство в пролетарской поэзии Царицына, как и в целом в рабочей литературе послереволюционных лет, наделяется позитивными смыслами, вызывает любовь и восторг, описывается как грандиозное и прекрасное. Так, в стихотворении Н. Золотухина «Утро» эстетизация производственного топоса достигается путем наделения его незамысловатой традиционной атрибутикой:

Нас
встречают звуки часовых-заводов,
часовых-заводов — огневых гудков,
потрясая
гулом
голубые своды,
рассыпая
искры
утренних цветов (Золотухин 1923: 7).

В стихотворении И. Стукалова «В мартеновском цехе» производственное пространство мифологизировано, оно разрастается до планетарных масштабов, в чем можно видеть отголосок космизма, характерного для пролеткультовской поэзии:

Мчатся искры, как красные галки,
цех шумит, как под бурю лес,
выплывают кометы — вагранки
под тяжелый грохочущий пресс. (Стукалов 1923: 7).

Описывая красоту производственного процесса, автор стихотворения прибегает к стилистике, в чем-то близкой северянинской:

Семь изложниц, — железных бокалов,
поставлены стройно в ряды, —
налиты они пуншем алым
из бурлящей вулканом руды (Там же).

В.Б. Смирнов, рассматривая поэзию ЦАПП, отмечает: «Подход ко всем явлениям жизни под углом производства и трудовых процессов принимает <...> художественную форму трудового рабочего антропоморфизма» (Смирнов 1996: 192).

Топос завода является в стихотворениях пролетарских поэтов Царицына своего рода сакральным центром мира, вбирает в себя все сферы человеческого бытия. В стихотворении Н. Золотухина «Из металла» пространство заводского цеха становится не просто фоном для описания встречи героя с возлюбленной, но и как бы соучаствует в их свидании:

Я видел средь станков ее опять,
она была в лучах багряного металла.
Я жаждал вновь ее по-прежнему обнять,
когда искристый взор в меня она метала.
Я чувствовал: любовь, как плавка клокотала
в стальной ее груди;
она железные цветы в руках сплетала
и я шептал: «Приди... Приди».
Под шум машин свободная, с задором
она рабочий марш в работе напевала,
и волос выющийся ее с пробором
был точно вылит из металла (Золотухин 1925а).

Во временном ракурсе пролетарской поэзии Царицына выстраивается устойчивая и оценочно маркированная структура.

Ее составляют мотивы отторгаемого, проклинаемого прошлого, старого мира — например, в стихотворении Н. Никитина «Сквозь тернистый затор...»:

Огнеструйной
и буйной
шумливой волной
смоем
хилую старь!.. (Никитин 1923: 5).

Образы тяжелого, но радостного настоящего — главное ощущение, которое оно рождает, можно обозначить как радость победившего класса, «трудовой восторг». Мотивы лучезарного будущего, которое выстраивается по модели социальной утопии. Яркий пример — в стихотворении Н. Сказина «О грядущем»:

Товарищ,
оторвись от дел,
вообрази:
он будет
строен и высок,
как тополя.
Рабочий — пахарь
через
сотни лет и зим
раскинет города
в пустых теперь
полях.
Не хат
соломенные крыши —
сад густой,
а в нем,
цветением горя,
дома — диковина (Сказин 1925: 99).

Журнал «Пламя», издававшийся в Царицыне, имел общероссийскую известность, распространялся далеко за пределами Волго-Донского региона. Тираж его (семь тысяч экземпляров) быстро расходился. Особая значимость пролетарской писательской орга-

низации Царицына и ее главного издания закономерна. Значительную часть населения города составляли рабочие промышленных предприятий, было сформировано мощное движение поэтов-пролетариев.

Стихи рабочих авторов, печатавшиеся на страницах журнала «Пламя», остались забытой, но по-своему яркой страницей литературной истории Царицына — города с особой судьбой.

Литература

Агеева 2007 — Агеева, Т.Г. Русский Чикаго, он же Царицын // Наш горожанин. 2007. 1–7 ноября.

Борьба 1921 — Борьба. 1921. 16 сентября.

Зеленина 1974 — Зеленина, Г.В. Возникновение пролетарской писательской организации в Царицыне // Историко-краеведческие записки. Волгоград: Нижнее-Волжское книжное издательство. Вып. 2. 1974. С. 43–51.

Золотухин 1923 — Золотухин, Н. Утро // Пламя. 1923. № 1. С. 7.

Золотухин 1925 — Золотухин, Н. Годовой опыт (Литературная студия «Пламя» за 1924 год) // Пламя. 1925. № 1. С. 16.

Золотухин 1925а — Золотухин, Н. Из металла // Пламя. 1925. № 2. С. 40.

Кирсанов 2011 — Кирсанов, М.В. Царицынское (сталинградское) краеведение в 1920–1930-х годах: Дис. ... канд. ист. наук. Волгоград, 2011. 270 с.

Никитин 1923 — Никитин, Н. «Сквозь тернистый затор...» // Пламя 1923. № 1. С. 5.

Перекаати-Поле 1925 — Перекаати-Поле. О работе в рабочем литературном кружке // Пламя. 1925. № 2. С. 40.

Рябцева 2015 — Рябцева, Н.Е., Тропкина, Н.Е. Царицынский текст в творчестве русских поэтов первой трети XX века // Язык и культура Юга России: аспекты толерантного взаимодействия: Сб. науч. трудов по материалам Междунар. науч.-практ. конф. Волгоград, 23–24 апр. 2015 г. / Отв. ред. Е.В. Брысина. Волгоград: Перемена, 2015. С. 121–127.

Селивановский 1936 — Селивановский, А.П. Очерки по истории русской советской поэзии. М.: Худож. литература, 1936. 455 с.

Сказин 1925 — Сказин, Н. О грядущем // Пламя. 1925. № 5. С. 99.

Смирнов 1996 — Смирнов, В.Б. По следам времени. Из истории писательской организации Царицына-Волгограда. Волгоград: Комитет по печати, 1996. 528 с.

Стукалов 1923 — *Стукалов, И.* В мартеновском цехе // Пламя. 1923. № 3. С. 7.

Тропкина 2016 — *Тропкина, Н.Е. Якименко, Е.Р.* Производственное пространство в пролетарской поэзии Царицына // «Генный места» в русском искусстве XX века: Материалы Всерос. науч. конф., посвящ. 135-летию И.И. Машкова (г. Волгоград, 10–11 нояб. 2016 г.): Сб. науч. статей / Отв. ред. О.П. Малкова. Волгоград: Панорама, 2016. С. 252–259.

Тропкина 2018 — *Тропкина, Н.Е.* Тема революции в пролетарской поэзии Царицына // Нижнее Поволжье и Волго-Донское междуречье на перекрестке цивилизаций, культур, исторических альтернатив и природных ландшафтов: Сб. научных трудов. Волгоград: Бланк, 2018. С. 175–180.

Тропкина 2019 — *Тропкина, Н.Е.* Урбанистическое пространство в пролетарской поэзии Царицына // Восток — Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре: Сб. научных статей к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга / Отв. ред. Н.Е. Тропкина. Волгоград: Перемена, 2019. С. 323–329.

Филиппова 2014 — *Филиппова, А.П.* Царицын накануне и во время Первой мировой войны // Царицын. Сталинград. Волгоград. Вехи истории: Альманах. Волгоград: Гос. историко-мемориальный музей-заповедник «Сталинградская битва», 2014. С. 14–23.

Фокин 1925 — *Фокин, Ф.* О работе литературных кружков // Пламя. 1925. № 5. С. 102.

Якименко 2012 — *Якименко, Е.Р.* «Трудовой восторг» в творчестве пролетарских поэтов // Литература и фольклор в аспекте проблемы «рациональное — эмоциональное»: Сб. науч. статей по итогам VI Междунар. науч. конф. «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре»: Волгоград, 31 окт. — 2 нояб. 2011 г. / Отв. ред. Е.Ф. Манаенкова. Волгоград: Парадигма, 2012. С. 375–379.

Якименко 2017 — *Якименко, Е.Р.* Пролетарская поэзия Царицына 1920-х годов: Истоки и образный строй: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2017. 285 с.

О.В. Гаврилина

СБОРНИК РАССКАЗОВ ОЛЬГИ ФОРШ «ОБЫВАТЕЛИ» ГЛАЗАМИ ЧИТАТЕЛЯ XXI ВЕКА

Творчество Ольги Форш было широко известно в советский период, но современный читатель едва ли знаком с ним. В настоящей статье рассмотрены причины забвения на материале воспоминаний современников и работ литературоведов, а также сборник рассказов «Обыватели», изданный в 1923 г. Творчество Форш по своему охвату и глубине опережает свое время, оно не столько «историческое», как часто характеризуют произведения писательницы, сколько вневременное, обращающееся к вечным ценностям в эпоху перемен.

Ключевые слова: женская литература, женский опыт, женская судьба, литература 1920-х годов.

O.V. Gavrilina

COLLECTION OF SHORT STORIES BY OLGA FORSH “PHILISTINES” THROUGH THE 21ST CENTURY READER’S EYES

The creativity of Olga Forsh was widely known in the Soviet period, but the modern reader is hardly familiar with it. This article attempts to analyze the reasons for oblivion on the material of the memoirs of contemporaries, the works of literary critics and refer to the collection of stories “The Philistines”, which was published in 1923. The creativity of Forsh is far ahead of its time in its scope and depth; it is not so much “historical” as it is often characterized by the writer’s works as timeless, referring to eternal values in an era of change.

Key words: women’s literature, women’s experience, women’s fate, literature of the 1920s.

Ольга Дмитриевна Форш прожила долгую жизнь — 88 лет. За это время менялись не только «декорации», исторические события, но и люди. До революции Форш работала учительницей рисова-

ния, всерьез увлекалась буддизмом, осталась в 47 лет вдовой с тремя детьми. Сборник «Обыватели», о котором пойдет речь, издан в 1923 г., когда писательнице было 50, а ее литературное творчество ведет свое начало с 1908 г., когда был опубликован первый рассказ.

Можно ли считать О.Д. Форш забытой писательницей? Широкому современному читателю ее творчество практически неизвестно. Литературовед Р.Д. Мессер отмечала в своих воспоминаниях: «Долго писали о ней поверхностно, несправедливо, не понимая в ней большого писателя, последовательно воспитывавшего современного читателя на русской революционной культуре» (Воспоминания 1974: 150). И, к сожалению, в начале XXI в. этому наблюдению нечего противопоставить. Три существующие монографии: Р.Д. Мессер (1955), Н.П. Луговцова (1964) и А.В. Тамарченко (1966) — написаны более 50 лет назад и потому не могут дать исчерпывающее представление о творчестве писательницы. Имя О.Д. Форш лишь упоминается в современных учебниках по русской литературе XX в. для высших учебных заведений.

В настоящее время появляются диссертации, посвященные литературному творчеству Форш, но еще рано говорить о последовательном его изучении. А.В. Чистобаев отмечал отсутствие «в отечественной науке специальных научных работ, посвященных всестороннему изучению идейно-эстетических параметров раннего периода творчества писательницы и всестороннему выявлению ее роли в литературном процессе 1910-х — начала 1930-х гг.» (Чистобаев 2015: 4), а также недостаточную разработанность «историко-литературного комментария к вновь переиздаваемым произведениям писательницы» (Там же: 5). Е.П. Князева пишет: «Архив писательницы до последнего времени не был востребован научной общественностью, не опубликовано эпистолярное наследие О. Форш (за исключением переписки с М. Горьким, да и то неполной). Не собраны в единый свод ее теоретические высказывания о литературе и искусстве, не существует целостного библиографического списка литературы о Форш. Не напечатано полное собрание сочинений писательницы, куда вошли бы запрещенные в начале 30-х годов романы «Сумасшедший корабль» и «Ворон», не переиздававшиеся в течение 60 лет, другие произведения писательницы» (Князева 2017: 3). Оба исследователя обращаются к романам писательницы, не рассматривая (в силу специфики выбранных ими направлений исследования) ее рассказы. Рассказ «Климов ку-

лак» упоминается в работах Пономаревой как часть литературного процесса начала 20-х гг., когда писатели создавали «оригинальные модели художественного синтеза» (Пonomарева 2011: 73).

Таким образом, несмотря на известность писательницы в советский период, сейчас ее можно отнести к числу если не забытых, то недоисследованных писателей. В поисках причин сложившегося положения дел в рамках настоящей статьи я обращусь к воспоминаниям современников, монографии А.В. Тамарченко, а также к сборнику рассказов О. Форш «Обыватели» (1923).

В 1974 г. была издана книга «Ольга Форш в воспоминаниях современников». В заметках можно отметить восхищение писательницей, силой и масштабом ее таланта и личности. Но, кажется, именно большая любовь к писательнице, желание сделать ее творчество максимально доступным для читателя и стало причиной ее забвения. В частности, Н. Тихонов в своих воспоминаниях говорит о романе Форш «Сумасшедший корабль»: «Прошло так много времени, что новый читатель без особой подачи уже не в силах разгадать героев книги, не может без комментариев понять суть происходящего» (Воспоминания 1974: 12). Это стало причиной не включать роман в прижизненное собрание сочинений. Но В. Милашевский отмечает иные задачи, не учтенные издателями, но поставленные самой писательницей: «Если внимательно прочесть ее предисловие к этой книге, то явствуется, что автор не ставил себе задачу написать документальную повесть» (Там же: 88). Или В. Шкловский о романе «Современники» пишет: «Она помогала народу переосмыслить прошлое» (Там же: 92).

С другой стороны, окружающие писатели О. Форш не знали и не понимали. Тот же В. Милашевский вспоминал, как расспрашивал «представителей литературной элиты» о своей соседке по Дому искусств, но в ответ ему «пожимали плечами» и «криво улыбались» (Там же: 82). О. Форш была значительно старше многих из своего писательского окружения, поэтому своей манерой общаться, одеваться, писать вызывала насмешки (Там же: 82). Отмечу, однако, что ее очень ценили женщины-писательницы — Мариджан, Оксана Иваненко и другие, с кем она была дружна и помогала пережить непростые события личной жизни и общей истории.

Немаловажным, но неизученным аспектом является «женский вопрос» в произведениях Форш. Интерес писательницы к специфике женского опыта можно найти в переписке с Горьким в 1926 г.,

которую в своей монографии и в послесловии сборника воспоминаний упоминает А.В. Тамарченко. Форш писала Горькому: «Для меня это заветная тема, давно к ней готовлюсь. О женщине все лучшее ведь сказано мужчиной, и есть пробелы — опыт наш иной. Но женщине заговорить по-настоящему ужасно трудно. Надо не только суметь, *но и верить, что смеешь*» (Там же: 366). В черновике письма сохранилось и пояснение, в чем заключается специфика опыта женщины: «Хотя бы беременность, роды, очень маленький ребенок. Все это имеет не только то содержание, которое гениально, но все же внешне, досмотрел Лев Толстой» (Там же: 367). И там же, не включая эти строки в окончательный вариант письма, Форш признается: «Я решила сначала научиться говорить так, чтобы мое слово было убедительно и могло бы защитить положение: женский вопрос решается в своей глубине не юридическим равноправием, бесспорно элементарной необходимой вещью, а очень сложным самоосвобождением» (Тамарченко 1966: 142). Тамарченко добавляет, что на протяжении многих лет «Форш не чувствовала себя готовой к решению такой задачи, опасалась скомпрометировать тему несовершенством художественного воплощения» (Воспоминания 1974: 367). Все это дает основание рассматривать творчество О. Форш в том числе с позиции гендерного литературоведения, применять к ее творчеству определение «женское», имея в виду обращение к специфике женского опыта, своеобразие женского мировосприятия и поиск способов создания образа.

В сборник «Обыватели» входят 16 рассказов: «Шелушея», «Застрельщик», «Африканский брат», «Идиллия», «Катастрофа», «Неголодающий индус», «Безглазиха», «Марсельеза», «Чемодан», «Из Смольного», «Герои», «Живорыбный садок», «Корректив», «Хируроид», «Синекура», «Климов кулак». Сборник упоминается в статье Ю.Н. Тынянова «Литературное сегодня» (1924): «Таковы рассказы О. Форш (“Обыватели”): некоторые из них эмоционально сильны (“Климов кулак”), некоторые — совершенно традиционны (“Катастрофа”, “Неголодающий индус”)». Это «таковы» относится к наблюдению Тынянова о «переимчивости»: «Кстати, о переимчивости; она — любопытный показатель. Как-то стерлись границы между писателями, писатели стали текучи — и одна и та же фраза как-то течет по всем. И есть такие смеси, где рядом с интонациями Пильняка можно видеть образ Замятина, диалектизм Всева. Иванова и даже ритм Андрея Белого. <...> А городские бытовики — по

преимуществу другая школа, другие традиции. Здесь — царство натуралистической новеллы 80-х — 90-х годов; эта традиция очень сильная, дочеховская и послечеховская (от Потапенко до Куприна), и отличается от чеховской именно своей жанровой расплывчатостью и эмоциональными нажимами» (Тынянов 1977: 159).

В монографии «Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество» А.В. Тамарченко так характеризует сборник: «Противоречие между грандиозностью задач и исторически унаследованной от прошлого отсталостью, неразвитостью, духовной подавленностью масс — жизненная основа конфликтов почти всех рассказов о годах гражданской войны <...> Водоворот событий срывает с места даже людей, бесконечно далеких от политики, привыкших жить лишь ближайшими своими интересами и делами. В их сознание врывается столько непривычных впечатлений и контрастов, что возврат к прежнему обывательскому благополучию, восстановление старых окостеневших взглядов и привычек становится уже невозможным» (Тамарченко 1966: 128). Исследовательница отмечает особенность героев Форш: они «либо по ходу событий вырабатывают новые понятия и навыки общения, либо попросту приспосабливаются к новорожденному укладу, внося в новые слова и отношения старое, привычное содержание» (Там же: 129).

В то же время рассказы, вошедшие в сборник, скорее являют собой запечатление происходящего — словно огромное полотно, позволяющее изобразить всех живущих во всем их многообразии. Тамарченко приводит слова самой Форш: «Старый быт, порожденный прежними социальными отношениями, рушился, хотя и не сдавался без боя. И мне, как писателю, очень важно было всматриваться в эти изменения, огромные и всеохватывающие» (Там же: 128). В связи с этим рассказы сборника воспринимаются как попытка сохранить, запечатлеть уже почти разрушенный, утраченный мир. О чем бы ни шла речь — отношение автора к своим героям всегда ровное, внимательное, писательница словно всматривается в каждого, замечая малейшие детали.

На страницах сборника звучит и простонародная русская речь, и украинская мова, и немецкие, французские фразы. Появляется ритмическая проза, например, в рассказе «Герои»: «И грезилося ему: он, как в юности, с галерки большого театра, смотрит нарядную оперу; только не надо сейчас, ухватившись за соседа, до боли свертывать шею, чтобы увидеть не одни только ноги» (Форш 1923: 163).

Мир, воспроизведенный в рассказах сборника, поражает своей охватностью, масштабом событий. Вопреки убеждению, что Форш исследует роль «большой» личности в истории, героями всех рассказов становятся обычные люди — обыватели. И истории, собранные в сборнике, показывают жизнь многогранной, неоднозначной.

Здесь и представители старого мира в новых реалиях (НЭП в рассказе «Корректив», Марсельеза из одноименного рассказа, «Из Смольного»), и незадачливые персонажи, ищущие свое место в жизни («Синекура», «Живорыбный садок», «Идиллия»), и люди с потерянной судьбой («Шелушья», «Хируроид»), и дети, чья жизнь наполнена недетскими испытаниями («Застрельщик», «Безглазиха»). Ольга Форш рассказывает о сектантстве («Африканский брат»), индуизме («Неголодающий индус»), обращается к образам, порожденным суевериями («Шелушья» — плесень, уничтожающая хозяев дома на горе, «Безглазиха» — затянувшая в «поганую глиняную лужу» ребенка).

Героев рассказов нельзя назвать безграмотными или ограниченными. По страницам сборника рассыпаны упоминания «прежних» интересов, как в «Шелушее»: «Старик, живший в доме, был почти знатного рода <...> Родословная была хоть куда: на гербе два забрала тевтонского рыцаря, девять графских шишечек и еще что-то <...> Другие бумаги, где написано было на французском, немецком и английском языках, как с успехом старик обучался, сама Аннушка истребила на домашние нужды»; и «в полиции был он прописан с обозначением не малого чина» (Там же: 10). Или в «Чемодане»: «Как фамилия? — Федорова. — Хва или хве? — Хва? — озадачилась Марья Ивановна, — ах, это вы про фиту. Так ведь в новой орфографии фиту отменили. — Как для кого...» (Там же: 137). Или «Климов кулак»: «Многие чужие жизни вошли, и вот — хоть нет ей первого бала, как для Наташи Ростовой, а для себя, одна лишь разбитая первая любовь...» (Там же: 224). «На утро чуть свет — ватага. Из-за пазухи вынули книжки — хватъ об пол: эти книжки от дьявола, не священские — графские! <...> Швыряют дети толстовские рассказы... <...> Графские книжки разводишь, а он антехрист и есть» (Васса Петровна работает в столовой, которую «наладил на частные деньги» ее будущий муж; а Форш в 1891 г. участвовала в борьбе с голодом в Тульской губернии, работала в «толстовских столовых»).

Особое внимание обратим на эпизоды женской судьбы. В рассказе «Безглазиха» запечатлено горе матери, потерявшей сына. Он

утонул в заполненной водой яме, которую выкопали, «чтобы глину брать для построек, так и бросили» (Там же: 96). Писательница одним предложением передает привычную реакцию окружающих, ищущих виноватых: «Причитают бабы, ругают мужчины хозяина лужи, ругают Авдеевну, что не досмотрела, ругают мальчиков, зачем утонули...» (Там же: 101). Форш фокусирует внимание на переживаниях самой матери, от которых обычно отворачиваются, не имея возможности помочь. На протяжении всего эпизода поиска утонувших братьев, попыток спасти их, в текст прорывается отчаянный крик матери («Ванечку-ю, православные, Ванечку-ю! — кричит мать, хочет встать и не может... — меньшенькой» (Там же: 103), ее бессильные что-то изменить действия («Уже совсем встать не может мать, знай качает руками вверх и вниз: — прыгайте, православные прыгайте» (Там же: 102).

В рассказе «Чемодан» героине предстоит вернуть утерянный во время поездки чемодан (они с сыном Колей спасались от голода). Кум убеждал ее, что эта затея бессмысленна, ведь «по логике вещей, чемодану забвенье и вечный покой» (Там же: 121). Но решимость приходит к Марье Ивановне вместе с отчаянием: «Опять Коленьке зимой мерзнуть! Найду чемодан!» — говорит она «вдруг ростом больше и как орлица за птенчика» (Там же: 121). Между этим решением и обретением чемодана в рассказе располагаются судьбы множества людей. Здесь и история Маринчихи, о которой пойдет речь чуть ниже, и работники багажного отделения со своими характерами. Каждый образ, с одной стороны, создает дух времени, изображает жизнь, обстоятельства, в которых вынуждены жить люди. А с другой — они показывают, как боясь, но неспешно, не торопя события, героиня достигает своей цели. Она собирает благоприятные знаки, разговаривает с встречаемыми. И в ее голове не укладывается, как рядом могут соседствовать «свинья с поросятами, и базар утренний, и озеро это вот чистенькое», и «сладкий тошнотный дух» (Там же: 129) разложения. Героиня становится свидетельницей горя незнакомой женщины: тело ее мужа обглодали собаки. Ее отчаяние передано через движение тела: «Она стала на колени и, кланяясь и как-то округло и нежно забирая по воздуху руками, будто делая какую-то условную фигуру, заголосила тоненько, нестерпимо <...> И, сдернув платок с плеч, она укрутила им голову и легла в белую пыль перед лужей крови» (Там же: 131).

Интересно обратить внимание на три женские фигуры: Маринчиха («Чемодан»), Зельма Карловна («Из Смольного») и тетя Таня («Климов кулак»). Каждая из них по-своему поддерживает женщин. Маринчиха — гостеприимная старуха, охотно угощающая чаем и вареньем и наставляющая Марью Ивановну: «А за чемоданом, серденько, не журитесь, — раз он ваш, так он никому тут не нужный. А какие теперь правила? Никаких правил нет: что человек захочет, то и сделает. Вы себе познакомьтесь с багажными, чайку с ними выпейте...» (Там же: 129). При этом она достаточно экспрессивно, даже комично прогоняет «хлопцев», ворующих сливу из ее сада: «Маринчиха плеснула руками, словно дирижер оркестра, и, тяжело перевалив со ступеньки в сад, закричала...» (Там же: 128). Но беда не обошла и ее. Два ее сына-близнеца пошли «брат на брата»: «Белые наше местечко возьмут — ищу своего среди красных; красные возьмут, — я у белых — покойников. Сейчас еще не ходила, верст за пять лежат, когда ветер — дух доносит. Много неприбранных, говорят, а уж неделя как тихо... А вот завтра выйду, возьму лопату и пойду, хоть чужого зарюю. Все легче...» (Там же: 128).

Зельма Карловна была классной дамой в Смольном, а в новых условиях помогает своим воспитанницам «пристроиться»: «Со мной никто не пропадет... Я огонь, я вода, я медная труба... все умею...». И ее совет оставшимся в одиночестве Тате и Аллочке (еще троих девушек она «пристроила») был таким: «Шейте мужское белье. О, по заказу мужчину можно узнать без ошибки» (Там же: 143). И если Маринчиха, как я упоминала выше, была похожа на дирижера, то Зельма Карловна в одном из эпизодов «своим полным станом изобразила упархивающую от преследования бабочку...» (Там же: 143).

Тетя Таня — «крепкая бывалая старуха. Многих людей она отходила от черной скорби; при ней в петлю не влезешь» (Там же: 221). Она также спасает людей: «Поищи, — скажет, — нет ли чего за душой! — И настоит: кому ласкою, кому гневом. // А поищет человек — и найдет, Без душевного капиталу никого нет на свете; только мусором сверху завален, разгребь — заблестит». И когда Васса Петровна, потерявшая мужа и дочку, «окаменела тогда у окошка», «тетя Таня по-старинному ей: — ты б поплакала, слезой душа разрешается. Раньше смерти грех помирать» (Там же: 225).

Эти образы напоминают о женской традиции взаимопомощи, подхваченной писательницами в конце XX века. В этом ряду можно

вспомнить героинь Ирины Полянской (учительница Лиды в романе «Как трудно оторваться от зеркал...», Эльза Филаретовна в рассказе «Детские “секреты”», бабушка героини и Ткачиха в романе «Прохождение тени») и Светланы Василенко (Тамара и тетка Харыта — последняя встречается и в повести «Ген смерти», и в романе «Дурочка»). Это тоже говорит о необходимости обращения к женскому опыту, реалиям женской судьбы в произведениях Ольги Форш.

Рассказы писательницы могут быть непонятны современному читателю, в них много реалий времени, много просторечных слов — это ушедшее, забытое, несохраненное или уничтоженное. Но есть в этих рассказах нечто большее, нежели архив древностей: поиск духовных опор, исследование людей, характеров в эпоху перемен, внимание не просто к маленькому или большому — к любому человеку. Как мы видим, на современном этапе творчество Ольги Форш нуждается в переосмыслении, переиздании и изучении. Это существенно дополнит представление не только о литературном процессе первой половины XX века, но и о женской литературе указанного периода.

Литература

Князева 2017 — *Князева, Е.П.* Писатель и время в романах О.Д. Форш 1920–1930-х годов: «Современники», «Сумасшедший корабль», «Ворон»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2017. 20 с.

Воспоминания 1974 — *Ольга Форш* в воспоминаниях современников / Сост. Г.Е. Тамарченко. Л.: Сов. писатель, 1974. 392 с.

Пономарева 2011 — *Пономарева, Е.В.* Рассказ в контексте художественного эксперимента 1920-х годов (на материале рассказа О. Форш «Климов кулак») // Пушкинские чтения. 2011. № XVI. С. 73–82.

Тамарченко 1966 — *Тамарченко, А.В.* Ольга Форш. Жизнь, личность, творчество. Л.: Сов. писатель, 1966. 352 с.

Тынянов 1977 — *Тынянов, Ю.Н.* Литературное сегодня // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 150–166.

Форш 1923 — *Форш, О.Д.* Обыватели (рассказы). М.; Пб.: Круг, 1923. 237 с.

Чистобаев 2015 — *Чистобаев, А.В.* Творчество О. Форш 1908–1930-х гг. в контексте русской культуры начала XX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2015. 20 с.

О.В. Демидов

А.Б. МАРИЕНГОФ КАК ДЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

В представленной статье А.Б. Мариенгоф, поэт-имажинист, прозаик и мемуарист, показывается как детский писатель. Такое литературное амплуа было выбрано им не случайно: многие коллеги в поисках заработка занимались подобной деятельностью. У Мариенгофа вышло всего три книги: две в издательстве «Радуга» — «Такса Клякса» (1927) и «Мяч-проказник» (1928), одна в «Государственном издательстве» — «Бобка-физкультурник» (1930). Несвойственная ему роль детского писателя, с одной стороны, отражает эпоху, а с другой, позволяет обратить внимание на творческие пересечения с С.Я. Маршаком.

Ключевые слова: А.Б. Мариенгоф, «Радуга», С.Я. Маршак, К.И. Чуковский.

O.V. Demidov

A.B. MARIENGOF AS CHILDREN'S WRITER

In the presented article A.B. Mariengof, an imagist poet, novelist and memoirist, is shown as a children's writer. This literary role was chosen by him for a reason: many colleagues in search of earnings engaged in such activities. Mariengof published only three books: two in the publishing house «Rainbow» — «Dachshund blot» (1927) and «Ball-prankster» (1928), one in the «State publishing house» — «Bobka-athlete» (1930). Uncharacteristic of his role as a children's writer reflects the era and allows you to pay attention to the creative intersection with S.Ya. Marshak.

Key words: A.B. Mariengof, «Rainbow», S.Ya. Marshak, K.I. Chukovsky.

Становление детской литературы в 1920–1930-е годы во многом повторяло становление взрослой: в детские издательства и журналы приходят самые разные писатели — «взрослые» и «детские»: Барто, Горький, Гайдар, Паустовский, Пришвин, Пантелеев, Бианки, Маяковский, Хармс, Введенский, Мариенгоф и другие. Детская

поэзия развивалась, как и взрослая: в русле поэтического поиска, не исключая авангардных течений. Утвердилось и два вида поэзии: развлекательно-игровая (Чуковский, обэриуты) и нравственно-дидактическая (Маяковский, Барто, Михалков).

Одно из самых заметных издательств того времени — «Радуга». Оно было основано в Петрограде Л.М. Клячко (1873–1934), широко известным до революции журналистом, выступавшим под псевдонимом Л. Львов. Издательство имело филиал в Москве. За год удавалось выпустить более ста книг для детей, приключенческую и научно-популярную литературу. Среди авторов издательства — Барто, Бианки, Житков, Маршак, Чуковский. Среди художников — Штеренберг, Анненков, Кустодиев. Просуществовало издательство недолго: с 1922 по 1930 год.

Некогда Чуковский и Маршак задумали выпустить новый детский журнал «Радуга» (до этого они вместе под руководством Горького работали над подарочной книгой для детей «Елка»). Поэты подготовили к печати первые произведения и заключили договор с Клячко. Несмотря на добротный состав участников, издание не состоялось: вместо него было открыто издательство детской литературы, которое воспользовалось подготовленными для журнала произведениями. Название и издатель не изменились. А Чуковский стал сотрудником редакции.

Самый важный период для этого издательства пришелся на 1925–1926 годы: выходили книги Барто, Пантелеева, Кассиля и других ныне канонических авторов детской литературы. Затем положение дел у Клячко ухудшилось: ведущие писатели и художники перешли в «Государственное издательство» и художественный уровень рукописей понизился. Поэтому Клячко и Чуковский всеми силами старались привлечь новых людей.

Как пришел Мариенгоф в «Радугу» — ясно: необходимо было зарабатывать. «Роман без вранья» (1927) активно издается и переиздается, однако долго это продолжаться не может. «Циники» (1928) вышли в Германии, а в СССР были запрещены. Сценарная работа много денег не приносит, т. к., во-первых, приходится работать в коллективах, а во-вторых, снятые фильмы подвергаются цензуре.

Стоит сказать, что такой поиск новых форм, когда серьезный поэт обращается к детской литературе, не единичен. Возьмем бывших имажинистов. Вольф Эрлих написал три книги («В деревне»,

1926; «О ленивом Ваньке и его щенке», 1926; «Профессор Задача», 1929), Рюрик Ивнев — четыре (во время Великой Отечественной войны опубликовал «Пионер, даешь металл!», 1942; «Девочка Нина», 1943; «Осел, корова и попугай», 1943; «Знамя гвардии», 1944), Семен Полоцкий — как минимум полтора десятка (приведем лишь некоторые: «Потоп» (1925), «Наша книжка о том, у кого какой дом» (1926), «Корабли любого рода от бревна до парохода» (1926), «Бутылочка» (1926) и т. д.). Книги последнего пользовались оглушительным успехом и раскупались молниеносно. И сегодня, когда, казалось бы, известно все или почти все о советской литературе, когда оцифровано немыслимое количество информации, всплывают время от времени напечатанные в «Радуге» издания Полоцкого, не занесенные ни в один реестр.

В «Радуге» у Мариенгофа вышло две книги: «Такса Клякса» (1927) и «Мяч-проказник» (1928). Для детской литературы того времени были актуальны темы революции и Красной армии, героики борьбы с врагами советской власти, темы интернационального единства, коллективного труда, но Мариенгоф в «Таксе Кляксе» их не затрагивает вовсе. Впрочем, в «Мяче-проказнике» появляется громкое слово «буржуй», инородное в ткани детского текста, но легко вписывающееся в контекст истории.

Начавшийся кризис «Радуга» не сумела преодолеть. Появляется все больше случайных изданий. Ради заработка издательство стало переиздавать собственные книги. С введением государственной монополии на книгоиздание книги «Радуги» были признаны аполитичными, далекими от насущных проблем молодой советской державы, и в 1930 году издательство закрыли.

Свою третью детскую книжку — «Бобка-физкультурник» (1930) Мариенгоф отнес уже в «Государственное издательство». И если в первых двух книгах еще видны вольность, озорство, аполитичность, то в третьей главный герой становится примером для подражания: молодой спортсмен, успевающий во всех видах спорта и прославляющий свой маленький город Конотоп.

Извозчик клячонку
пустил в галоп,
такси запыхалось,
трамвай весь в мыле:
на маленьком роллере

Бобка Боб
обогнал их
на целую милю!

Единственная примечательная вещь — книгу иллюстрировал Д.П. Штеренберг, большой советский художник и один из первых авангардистов. Он к 1930 году уже руководил Обществом станковистов (ОСТ) и воспитал таких художников, как Дейнека, Лабас, Пименов, Никритин и многих других. Сегодня эта книга — большая редкость. Ее можно встретить на аукционах, но, перечисляя ее достоинства, искусствоведы говорят в первую очередь об иллюстрациях Штеренберга.

Есть еще одна история, касающаяся Мариенгофа и детской литературы. В записных книжках писателя появляется такая запись:

Благоуханна, как весна,
Блистательна, как небо в звездах,
Всем одинаково она
Принадлежала точно воздух.

Это стихотворение С.Я. Маршака. Почему оно приглянулось Мариенгофу? Можно только выдвинуть гипотезу.

Чуковский был хорошо знаком с Маршаком: высоко ценил его как поэта, но не всегда понимал как человека. В дневнике за 1936 год он пишет: «Маршак оказался верен себе: все эти годы молчал о Квитке, ни звука. Когда я написал о Квитке в “Красной нови” — и прочитал его стихи на совещании у Косарева — Маршак попросил ему дать на один день книжки Квитки, чтобы ознакомиться с ним. Я дал ему, и он в тот же вечер уехал в Крым к Горькому с моими книжками. Он их переводит, он сделает шум вокруг Квитки — он... словом, повторяется та же история, что с “Nursey Rhymes” и с “Детками в клетке”. <...> Сейчас позвонил мне Маршак. <...> Он перевел две книжки Квитки — в том числе “тов. Ворошилова”, хотя я просил его этого не делать, т. к. Форман уже месяц сидит над этой работой, и для Формана перевести это стихотворение — жизнь и смерть, а для Маршака — лишь лавр из тысячи. <...> И я вспомнил, как Маршак таким же образом ограбил Памбэ (“Детки в клетке”) (Памбэ — прозвище переводчицы и библиотекаря М.Н. Рыжжиной-Петерсен, секретаря и помощницы Чуковского. — О.Д.), огра-

бил Хармса («Жили в квартире сорок четыре...»)» (Чуковский 2011: 9–10).

Мы полагаем, что точно так же, желая получить еще один «лавр из тысячи», Маршак берет «Таксу Кляксу» Мариенгофа и переделывает под свою «Ваксу-Кляксу»: сюжет иной, но почва и образы узнаются моментально.

Приведем отрывок из Мариенгофа:

На стене в комнате висела рама,
В раме дама:
Теткина тетка
В три подбородка.
Взяла Клякса
В одну лапу ваксу,
В другую щетку
И с песенкой
По лесенке
К теткиной тетке
Шварк! Шварк!
Теткину тетку
Сапожной щеткой
Раз — шварканула,
Два — шварканула,
И ахнула:
«Вот так да!
Выросли у тетки
Усы и борода».
Теткину тетку
Увидя с бородкой,
Закричал из клетки: «Ай!»
Зеленый попугай.

Маршак из случая с озорной таксой, устроившей переполох в доме, делает нравственно-дидактическую историю о верном псе.

Каждый день
Уходят братья
Рано утром
На занятия.

А собака
У ворот
Пять часов
Сидит и ждет.
И бросается,
Залаяв,
Целовать
Своих хозяев.
Лижет руки,
Просит дать
Карандаш
Или тетрадь,
Или старую
Калошу —
Все равно какую ношу.

После этого и становится понятна выписка Мариенгофа: «Всем одинаково она / Принадлежала точно воздух».

Существует, правда, и обратная ситуация — когда Мариенгоф взял стихотворение Маршака и переработал под свое. Мы имеем в виду текст про «веселый звонкий мяч». В изначальной редакции 1926 года у Маршака он выглядело так:

Мой веселый звонкий мяч,
Ты куда пустился вскачь?
Красный, желтый, голубой —
Не поспеть мне за тобой:
Поросенка — хлоп,
Собачонку — в лоб!
Гонишь по двору утят —
Перья по ветру летят.
Я и сам с тобой в беду,
Глупый мячик, попаду:
Разобьешь стекло в окне,
А влетит за это мне!

Мариенгоф обесцвечивает мяч (делает его белым) и развивает сюжетную линию, добавляя больше приключений — и появляется «Мяч-проказник» (1928).

Вот так штука! Вот так дело!
Рассердился мячик белый:
«Не желаю я без толку
В магазине жить на полке».
И в один прекрасный миг
Прямо с полки на пол: прыг!
С пола в дверь, из двери вскачь,
По Тверской пустился мяч.
Но лишь сделал первый шаг,
На дороге грозный враг:
С грязным старым сапогом
Повстречался мячик лбом.
Огорошила
Калоша,
Дамский маленький каблук —
По затылку больно — стук!

К произведениям для детей Мариенгоф еще вернется, но это будет позже, почти десятилетие спустя, и это совсем иная история — уже не книга, а целый мультфильм.

Литература

Мариенгоф 2013 — *Мариенгоф, А.Б.* Собр. соч.: В 3 т. (4 кн.). М.: Книговек, 2013. Т. 1. 783 с.

Маршак 1969 — *Маршак, С.Я.* Переводы. Из народной поэзии. Эпиграммы. Из зарубежных поэтов. Из поэтов народов СССР // С.Я. Маршак. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. литература, 1969. Т. 4. 543 с.

Чуковский 2011 — *Чуковский, К.И.* Дневник: В 3 т. М.: ПРОЗА-иК, 2011. Т. 3. 1936–1969. 640 с.

Р.Г. Назарьян

ВОСКРЕСШИЙ ИЗ НЕБЫТИЯ (Коканбай Абдухаликов)

Предлагаемый материал знакомит наших современников с неординарной личностью, человеком, внесшим немалый вклад в развитие культуры и науки таджикского и узбекского народов первой половины минувшего века. Переводчик, влюбленный в русский язык, четверть века прослуживший в своей должности в российской администрации Самаркандского уезда Туркестанского края, знаток ряда языков Востока и тонкостей мусульманской религии, внимательный наблюдатель и талантливый писатель, пришедшийся не ко двору и не вписавшийся в советскую действительность, Коканбай Абдухаликов обретает второе рождение.

Ключевые слова: Беньков, портрет, джадиды, медресе, переводчик, чиновник, следователь, писатель.

R.G. Nazaryan

RISING FROM NON-EXISTENCE (KOKANBAI ABDUHALIKOV)

The material offered to readers' attention acquaints our contemporaries with an extraordinary person, a person who made a considerable contribution to the development of culture and science of the Tajik and Uzbek peoples of the first half of the last century. Article is devoted to a translator in love with the Russian language, who served in the Russian administration of the Samarkand district of the Turkestan region for a quarter of a century. He was an expert on a number of Eastern languages and the subtleties of the Muslim religion; a careful observer and talented writer who did not come to court and did not fit into Soviet reality. Kokanbay Abdukhalikov finds second birth.

Key words: Benkov, portrait, jadids, madrasah, translator, official, investigator, writer.

В послевоенные годы на пересечении улиц Некрасова и Стадионной в центре Самарканда жили и дружили два пожилых человека. Одного из них, известного живописца, звали Павел Беньков.

Его соседом по дому был скромный интеллигентный мусульманин по имени Коканбай (Куканбай) Абдухаликов. Художник, хотя и перешагнул шестидесятилетний порог, был на десятилетие моложе Коканбая, что позволяло ему дружески именовать Абдухаликова «стариком».

Павел Петрович Беньков, уроженец Казани, поселился в Самарканде в 1930 году. Прожив здесь более полутора десятилетий, он написал десятки картин на ориентальную тему: мечети, минареты и медресе, чайханы, базары, люди в национальных одеяниях на улицах и площадях Самарканда, уютные дворики старого города. Нередко он рисовал и портреты безымянных женщин, мужчин и детей. И все прожитые в Узбекистане годы продолжал настойчиво изучать загадочный мир Востока. Можно, не боясь ошибиться, утверждать, что постижение Средней Азии не обошлось без помощи многоопытного и мудрого соседа Коканбая.

Во второй половине 1940-х годов здоровье Абдухаликова резко пошатнулось: он уже не мог самостоятельно выходить из дома, навещать друзей из родного гузара Кош-хауз, давать уроки арабского и персидского языков молодым горожанам. Таким образом, практически единственным посещавшим его собеседником со стороны оставался ближайший сосед Павел. Их длительные беседы велись на русском языке, который очень любил и которым великолепно владел хозяин дома.

Как-то во время одного из своих визитов Павел Петрович обратил внимание на подавленное состояние Коканбая и на его заметно потухшие глаза. Понимая, что дни собеседника сочтены, художник, решив сохранить облик друга для потомков, набросал карандашом его портрет. Через некоторое время набросок этот превратился в картину, которую Беньков, не любивший упоминать в названиях своих полотен подлинных имен моделей, подписал двумя простыми словами «Портрет старика». Через несколько месяцев Абдухаликова не стало. Да и сам художник пережил его всего на три месяца, скончавшись в январе 1949 года.

После смерти художника хранившиеся в его доме картины были приобретены музеями Самарканда и Ташкента, Бухары и Нукуса, Казани, Ленинграда и Москвы. Часть коллекции попала в частные руки...

Почти шесть десятилетий спустя находившийся по делам службы в Ташкенте самаркандский юрист Талъат Абдухалик-заде со

своими столичными коллегами посетил выставку в Государственном музее искусств Узбекистана. Он долго стоял у одного из выставленных полотен, а потом сообщил своим удивленным товарищам, что на нем изображен... его родной дед.

Самаркандец рассказал ташкентским коллегам, что несколько лет тому назад в старом родительском доме на улице Некрасова производился капитальный ремонт. Разбирая хранившиеся в подвальном помещении вещи, Талъат и его младший брат Шухрат обнаружили выдавший виды чемодан, набитый рукописями и фотографиями. Как оказалось, это был архив их деда Коканбая. Среди документов этого архива братья обнаружили открытку с репродукцией картины Бенькова и подписью «Портрет старика». И вот теперь Талъат столкнулся в музее с ее оригиналом.

Среди двух сотен тетрадей с рукописным текстом на таджикском и фарси, русском и арабском языках в упомянутом архиве находилась объемистая папка с официальными документами их владельца.

В своей краткой автобиографии Коканбай Абдухаликов писал, что родился он в 1869 году в Коканде, в семье ремесленника, выходца из Самарканда. Учился в мактабе (приходской начальной школе), затем, перебравшись в Самарканд, поступил в медресе. Проведя там около трех лет и освоив арабский язык, Коран, хадисы и другие основы ислама, девятнадцатилетний юноша в соответствии с веляниями времени решил овладеть и русским языком. Так он стал учеником городского русского мужского училища. Проведя в нем четыре года и успешно освоив русский язык, Коканбай был принят на государственную службу. Волею судьбы этому молодому человеку местные негоцианты доверили важное дело, отправив его в Санкт-Петербург. Успешно выполнив поручение и получив за него приличное вознаграждение, юноша решил пожить «по-европейски» и остался на продолжительное время в российской столице. Это позволило ему еще лучше освоить русскую устную и письменную речь.

Вернувшись в Самарканд, он довольно быстро нашел себе применение. Сохранился документ, подписанный начальником Самаркандского уезда полковником В. Черневским, удостоверяющий следующее: «...Коканбай Абдухаликов, состоял в должности писца-переводчика при вверенном мне управлении с 1 июня 1893 года... и всегда отличался аккуратною исполнительностью и усер-

дием при хорошем и трезвом поведении». В другом свидетельстве той поры сказано, что он «при безупречном поведении исполнял свои обязанности всегда честно и добросовестно»¹.

Служба в российской администрации не сводилась для Коканбая лишь к переводам и переписыванию бумаг: должность чиновника должна была подкрепляться повышением своего культурного и социального уровня. Посему Абдухаликов постоянно оттачивал свой русский язык в общении с коллегами, русскими офицерами и предпринимателями различных мастей. Кроме того, он регулярно пользовался услугами библиотек, имевшихся при российских воинских частях.

Одаренный от природы, любознательный и трудолюбивый, Коканбай, свободно владевший арабским и персидским, русским, таджикским и узбекским языками, читал не только книги на этих языках, но и газеты, издаваемые в городах России, Закавказья, Крыма, Турции и арабских стран, позволявшие ему быть в курсе современных событий, происходивших за пределами Туркестана. А так как ему не раз доводилось принимать участие в качестве переводчика в судебных процессах, Абдухаликову пришлось ознакомиться и со Сводом законов Российской империи.

Естественно, что столь неординарная личность была востребована и в мусульманской среде Самарканда, в первую очередь, джадидской. Тесно общаясь с видными представителями этого движения, Коканбай по рекомендации лидера местных джадидов Махмудходжи Бехбуди вошел в состав учредительного комитета по организации в городе мусульманской библиотеки-читальни в качестве ее секретаря. Немалую организационную помощь оказал этот чиновник и Абдукадыру Шакури — создателю первой новометодной школы в Самарканде.

Именно Коканбай Абдухаликов был действенным посредником между мусульманскими деятелями и русской администрацией в самых различных акциях, предпринимавшихся джадидами и другими представителями национального движения. Принимая во внимание, что большая часть переведенных им с русского языка учебников касалась естественных наук, становится понятным, что Мирзо Коканбай внес немалый вклад в овладение молодым поколением туркестанцев азами современных наук. Под этим углом зрения более понятными становятся его джадидские идеи.

Не вызывает сомнения, что Коканбай Абдухаликов был луч-

шим переводчиком с русского языка на языки местных народов Туркестана. Неспроста именно ему было поручено осуществить перевод популярной медицинской книги российского врача П. Щусева. Задача была выполнена в срок, и книга эта под названием «Советы доктора мусульманам. Как надо жить, чтоб здоровым быть» была издана в Санкт-Петербурге в 1899 году. Экземпляр этого издания был прислан из столицы империи в Самарканд с дарственной надписью медика: «Уважаемому Коканбаю Абдухаликову в знак благодарности за перевод на таджикский и узбекский языки первых двух глав настоящей книги и на добрую память от автора. П. Щусев. 25 января 1900 г. Санкт-Петербург»².

Весьма важным событием для всего среднеазиатского региона стало издание на узбекском языке в 1908 году в Самарканде книги крупнейшего американского пчеловода Л.Л. Лангстрота «Пчела и улей». За несколько лет до этого с английского оригинала был осуществлен ее перевод на русский язык. Необходимость же перевода книги на узбекский язык была продиктована бурным развитием новой отрасли — пчеловодства — в Туркестане. Переводчик этой книги, Коканбай Абдухаликов, умело подобрал все необходимые термины и изложил материал в доступной для местных пчеловодов форме. В свое время эта книга была главным учебником по пчеловодству для мусульманского населения Туркестанского края. В настоящее время она является библиографической редкостью.

Сохранились сведения, что упомянутые издания были отнюдь не единственными, переведенными Абдухаликовым с русского языка на узбекский и таджикский. Так, например, в 1909 году в Самарканде им была переведена и издана книга российского автора о вреде саранчи.

Целую четверть века — с 1893 по 1918 — прослужил Коканбай Абдухаликов в административных и судебных органах Самаркандского уезда. После крушения империи и большевизации Туркестанского края он стал пригоден новым властям в качестве судебного чиновника. И здесь он вскоре сумел отличиться.

Среди его бумаг, хранившихся в чемодане, обнаружено свидетельство, выданное в г. Новая Бухара (ныне Каган) в 1920 году, удостоверяющее, что «...Абдухаликов Коканбай действительно есть старший следователь Зеравшанского окружного суда». Второй сохранившийся документ, датированный 10 сентября 1925 года, представляет собой мандат, выданный «следователю по важней-

шим делам при прокуратуре республики тов. Абдухаликову Коканбаю в том, что он Народным Комиссариатом юстиции УзССР командирован в Нуратинский уезд для производства следствия по делу незаконных поборов администрацией волостных и сельских исполкомов. Тов. Абдухаликову предоставляется право в процессе следствия лиц, заподозренных в совершении преступления, заключать под стражу.

Предлагается всем военным, советским и гражданским учреждениям оказывать тов. Абдухаликову полное содействие при исполнении порученного ему дела»³.

Занимая несколько лет ответственные должности в системе министерства юстиции и будучи видным представителем новой власти, Коканбай, однако, не почивал на лаврах. Он не стремился продолжить карьеру в правоохранительных органах, понимая, что рожден для иного поприща. Он настойчиво искал себе лучшего применения. Время от времени новые власти, помнившие его прошлые заслуги, поручали ему переводить с русского языка на таджикский и узбекский различные учебники для школы. И лишь после образования Таджикской республики Абдухаликову предложили место штатного переводчика во вновь созданном самаркандском отделении Таджгизиздата.

Отныне Коканбаю Абдухаликову пришлось, оставив перспективную и хорошо оплачиваемую карьеру следователя, заняться переводами русских учебников для школ не только на узбекский, но и на таджикский язык. В то же время, будучи хорошо знаком с художественной литературой среднеазиатского региона, Коканбай вдруг ощутил потребность создать что-то свое, внести собственный вклад в ее развитие.

Материалом для своей первой книги Абдухаликов избрал недавнюю историю: в 1905–1907 годах на территории Самаркандской области действовала так называемая «шайка Намаза», бросившая вызов властям. Членами ее были местные крестьяне и городская беднота. Слухи об этой шайке рисовали Намаза народным героем, таким «узбекским Дубровским», мстителем, грабившим лишь богатых людей и раздающим их добро беднякам. Власти же считали его обычным бандитом, своими жестокими действиями наводящим ужас на местных жителей. Два года продолжалась охота за Намазом, завершившаяся в 1907 его гибелью. Шайка была разгромлена, ее участники подверглись суровому наказанию.

Коканбаю были хорошо знакомы многие эпизоды этой эпопеи, так он был вовлечен в судебный процесс над соратниками Намаза в качестве переводчика, очевидца и участника событий и имел прямой доступ ко всем материалам дела. Желая представить современникам подлинную картину этой разбойничьей эпопеи, Абдухаликов решил создать на реальных фактах художественное полотно. Вскоре после завершения рукопись еще не изданного романа под названием «Намаз огры» («Вор Намаз»), написанного одновременно на двух языках — узбекском и таджикском, вызвала широкий интерес местной публики. И тогда Абдухаликов заключил договор с издательством и с нетерпением ждал публикации. Однако процесс с печатанием по неизвестной причине затягивался. За это время новоявленному писателю удалось создать еще один роман. Но и этому детищу была уготована незавидная судьба. И, спустя много лет, лишь в 1940 году в одном из сталинбадских журналов была опубликована лишь часть романа о разбойнике Намазе.

Однако начинающий писатель не отчаивался и приступил к работе над новым историческим романом — «Духтари кухи» («Дочь гор»). Помимо этого, в короткие сроки были также написаны две повести («С конца плети каплет кровь» и «Истаджан») и несколько рассказов. Все свои сочинения Коканбай сдал для публикации нескольким журналам, но ни одно из его сочинений так и не было напечатано при его жизни. Также неопубликованным остался его объемистый труд об истории Джизакского восстания 1916 года, очевидцем которого был сам Абдухаликов.

По своей наивности несостоявшийся автор этих произведений полагал, что издать его романы и повести помешала разразившаяся война с Германией. Однако, думается, что причина была в другом: как у всякого талантливого человека, у Коканбая были недоброжелатели и даже тайные враги среди таджикской и узбекской литературной элиты. Люди эти, уже создавшие себе имя на безрыбье и обласканные властями, явно не желали делиться своей славой и положением с талантливым конкурентом, только делавшим первые шаги в литературе. Именно они, как представляется, сделали все для того, чтобы имя Коканбая Абдухаликова осталось неизвестным как узбекскому, так и таджикскому читателю.

Летом 1937 года он обратился с заявлением в секретариат КП(б) Таджикистана:

«С 1925 года, то есть со дня основания Таджгиза при Самаркандском отделении я служил литпереводчиком. Первой моей работой был перевод кодексов закона (уголовный кодекс, уголовно-процессуальный кодексы, гражданский, гражданско-процессуальный кодексы). Затем я начал переводить книги по естествознанию (биология, ботаника, анатомия, антропология, и вообще биология со всеми ее отраслями). Работа моя всегда считалась одной из лучших и никогда какой-либо критике не подвергалась. По переводу таких книг я считался специалистом, о чем имею отзыв от Таджгиза.

Переводя эти произведения, я должен был придумать и пустить в обращение сотни названий различных предметов и имен соответствующих понятий и терминов серьезных научных книг. К работе своей я относился честно, добросовестно и аккуратно. Ввиду того, что в нашей стране — стране труда, всякий труд получает должную оценку, я ожидал за свои многолетние, безупречные труды тоже должное поощрение. Но дело вышло по-другому. А именно: ввиду разносившегося слуха о ликвидации Самаркандского отделения, я, желая работать в центре, в июне приехал сюда и поступил на службу литпереводчиком. В июле стал работать, но не прошло и месяца, как уволили меня со службы по неизвестным мне причинам. Причиной же послужило то обстоятельство, как я узнал потом, что я состою в родне с Комили⁴ (он мой зять).

Неужели родство это должно уничтожить мой восьмилетний стаж? Неужели 64-летний старик, инвалид труда (с 1928 года получаю пенсию 56 рублей 25 копеек), не лишенный прав гражданства и желающий служить трудящемуся народу по своей специальности, остатки своей жизни из-за этого родства должен похоронить свое многолетнее знание, приобретенное в течение почти полувека (служу переводчиком с 1893 года)?

Заявляя об этом, прошу ЦКП(б) разобраться в этом деле и дать мне возможность дослужить по примеру прошлых лет те немногие годы, которые остались от моей жизни, и зарабатывать себе кусок хлеба честным трудом.

При этом доношу, что по этому делу я обращался в Культпроп при ЦК, который направил меня в РКИ (Рабоче-крестьянская инспекция. — *Р.Н.*), зная, что вопрос этот может решиться только в ЦКП(б) Таджикистана, куда непосредственно и обращаюсь.

К. Абдухаликов

Сталинабад

31 июля 1937 г.»⁵

Устав бороться с недоброжелателями и нуждой, находившийся в 1937 году в Сталинабаде писатель вновь обратился с письмом в партийную инстанцию: «...Письмо от 02 ноября, полученное в Самарканде моим семейством, переслано мне в Сталинабад, где нахожусь с 29 октября. Моя основная профессия переводчик, и я приехал сюда, чтобы заработать. У меня, кроме материалов об истории Джизакского восстания, есть еще и другие материалы в виде рассказов, отдельных эпизодов времен царизма. Я служу переводчиком с 1893 года и эти материалы собирал в течение моей долголетней службы.

Еще я сочинил два романа приблизительно в 25 п. л., которые взяты из жизни народа тоже периода царизма. Это написано на моем родном таджикском языке и лежит без движения и без обработки, за исключением романов, которые готовы, подлежат только проверке. Все эти мои труды имеют историческое значение, и можно выискивать из них нужные для истории сведения. Мне было бы желательно напечатать их под наблюдением и руководством надлежащего члена. Для этого, конечно, мне необходимо ехать в Ташкент с моими материалами. Но, к сожалению, не имея средств к существованию, ехать сейчас не могу. Было бы, конечно, нелегко просить вас о материальной помощи, когда вы еще не знаете меня и незнакомы с моими материалами. Есть другой исход. А именно, если у вас есть кто-нибудь в Сталинабаде, то поручить ему переговорить со мною по этому поводу»⁶.

Но и это послание, как и прежние, осталось без ответа. Измученный постоянными невзгодами, немолодой человек, потерявший всякую надежду на содействие властей, обратился с просьбой к своему авторитетному коллеге, одному из ведущих филологов Таджикистана, автору учебника и самоучителя таджикского языка и составителю русско-таджикского словаря. Таджиковед армянского происхождения Арзуманов был человеком весьма уважаемым в Таджикской республике и имел прямой контакт с ее первыми лицами.

«Многоуважаемый Степан Джавадович!

У меня есть два романа. Я их не смог издать. Прошу вас, примите этот труд на себя. По неразборчивости моего почерка вам в этом поможет моя дочь (сноха) Музаффара Рустамова. Кроме этих двух романов, есть еще книга по истории Джизакского восстания 1914 года и другие мелочи по истории Средней Азии. Прошу вас разо-

брать и эти мелочи. А получаемые за эти произведения гонорары отдайте моей жене Анне Карповне Абдухаликовой.

Вот моя предсмертная просьба к вам.

Уважающий вас Куканбай Абдухаликов

21 сентября 1939 года

г. Сталинабад»⁷.

На следующий день несколько воспрянувший духом Абдухаликов пишет письмо своим родным в Самарканд. Послание это свидетельствует о нищенском положении автора, продолжающего верить в справедливость:

«Дорогие мои!

Письмо ваше получил, очень рад, что, наконец, печку сделают. Постараюсь купить мыло... Последнее письмо отправил без марки. Я торопился и некогда было купить марки. Работу вечернюю сдал 21 числа. Есть работа на 700 рублей, о которой писал вам. Она не страшная — всего 1, 1/4. Больше работу брать не буду. Относительно романов дела такие: для редакции отдал одному человеку, но этот человек мне не нравится, так как знания этого человека небольшие и он все испортит. Сегодня я поговорил об этом с Улугзаде⁸. Он обещал мне пересмотреть слегка и отдать на печать. Я, конечно, обрадовался: теперь достиг я свою цель. Со мною работает некто Колмаков, он обещал перевести этот роман на русский...»⁹

Можно предположить, что вмешательство и Арзуманова не возымело действия: власть имущие продолжали игнорировать и самого писателя и его творчество. Понимая свою роль в складывающейся национальной культуре и науке, Коканбай не мог согласиться с безразличием властей к его судьбе. Служа долгое время переводчиком и литературным редактором в таджикском издательстве, он перевел с русского на местные языки десятки книг по ботанике и биологии, анатомии и антропологии, геологии и физиологии. Его переводы считались лучшими как в Узбекистане, так и в Таджикистане.

Коканбай Абдухаликов начал свою переводческую деятельность тогда, когда языки народов Средней Азии еще не обрели статус литературных, практически не имели ни научных терминов по естествознанию и точным наукам, ни соответствующих словарей. Коканбай в процессе перевода был вынужден продумывать, придумывать и пускать в оборот сотни терминов и понятий, не существовавших ранее в этих языках.

И для того чтобы придумать термин или понятие, он должен был сначала изучить сам предмет, а затем путем длительных опросов находить ему соответствие в народе. В большинстве же случаев термины и понятия придумывались им самим в соответствии с теми или иными признаками предмета. Тем самым Коканбай Абдухаликов сыграл весьма значительную роль в обогащении языков узбеков и таджиков. Учитывая его заслуги, руководители национальной академии включили его в комиссию по составлению терминологического словаря по естествознанию. Кроме того, в течение десяти лет (1931–1941) он с присущими ему ответственностью и трудолюбием принимал деятельное участие в составлении и редактировании русско-таджикского словаря. Несколько позднее, в 1942 году, Абдухаликова приняли, наконец, в писательскую организацию республики.

Жизнь члена Союза писателей Узбекистана Коканбая Абдухаликова прервалась 8 октября 1948 года, о чем известил некролог в самаркандской областной газете, подписанный руководством Узбекской республики и группой известных общественных деятелей.

Несколько лет назад стараниями Талъата Абдухалик-заде был осуществлен, наконец, перевод его книги «Духтари кухи» («Дочь гор») с таджикского на узбекский язык, которая была издана в 2007 году в Ташкенте. В 2018 году это произведение и повесть К. Абдухаликова «Истоджон» были переведены самаркандцем З. Васиевым на русский язык. К сожалению, изданию этих сочинений помешала скоропостижная смерть Т. Абдухалик-заде. Однако дочь покойного, Ширин, полна решимости завершить начатое ее отцом «воскрешение» предка по истечении годовичных траурных церемоний.

Примечания

^{1, 2, 3, 5, 6, 7, 9} Все цитируемые документы извлечены из домашнего архива семьи Абдухалик-заде.

⁴ Сведениями об упомянутом человеке, зяте Коканбая Абдухаликова, по фамилии Комили, мы не располагаем.

⁸ Улуг-Зода Сотым (1911–1997) — таджикский советский писатель.

Э.Д. Меленевская

ВАСИЛИЙ БОРАХВОСТОВ: «...И СНОВА СТАЛ РАБОТАТЬ ПИСАТЕЛЕМ»

ЭСКИЗ К БИОГРАФИИ

Попытка восстановить литературную биографию Василия Никитича Борахвостова (1905–1987?). Царицынский казак, на волне горьковского призыва новобранцев в литературную армию, Борахвостов числится одним из самых «перспективных» молодых писателей. В 1936 г. его новелла «Тигр» опубликована по-английски в сборнике «Современный рассказ» американского издательства «Макмиллан». Это пик писательского успеха Борахвостова. После войны, которую он прошел корреспондентом армейской газеты, интерес к нему угас. Как писатель забыт он заслуженно, но как деятельный участник литературного процесса не может не быть интересен.

Ключевые слова: Борахвостов, «Красная новь», Никулин, Катаев, Ильф, Петров, Фадеев

E.D. Melenevskaya

VASILY BORAKHVESTOV: “...AND AGAIN, BEGAN WORKING AS A WRITER”

SKETCH FOR BIOGRAPHY

Attempt to restore a literary biography of Vasily Nikitich Borakhvostov (1905–1987?). Tsaritsyn Cossack, in 1934, just before the first Writers Congress, Borakhvostov is listed as one of the most promising young writers. In 1936, his short story “Tiger” was published in English in “A Book of Contemporary Short Stories” by American publishing house “Macmillan”. It was the peak of Borakhvostov’s literary achievements. After the WWII, which he served as a correspondent of the army newspaper, interest in him faded. As a writer Borakhvostov is gone into oblivion, and rightly so, but his fate as a participant of Soviet literary process is unique.

Key words: Borakhvostov, Krasnaya Nov’, Lev Nikulin, Valentin Kataev, Ilya Il’f, Evgeny Petrov, Alexandr Fadeev

Фамилия «Борахвостов» попала мне на глаза в начале 2000-х. Случайно сняла с библиотечной полки международную антологию рассказов, изданную в 1936 г. американским издательством «Макмиллан», — и там, рядом с Чеховым, Олешей, Бабелем и Пантелеймоном Романовым обнаружила это имя, абсолютно неизвестное не только мне, но и вообще никому, куда бы я с ним не кидалась. Плюс ко всему напечатано оно было с ошибкой, «Борохвостов». Но мало-помалу и имя прояснилось, и некоторые линии биографии (самая заметная — бильярдная победа над Маяковским), и историю моих поисков, вполне детективную, в первом номере за 2016 г. опубликовал журнал «Вопросы литературы».

Через два года после публикации откликнулся сын Василия Никитича Борахвостова (в дальнейшем — ВНБ. — Э.М.), Илья Васильевич, дипломат в отставке, привез свои воспоминания и то очень небольшое, что сохранилось у него от архива отца. Исследователи, прочитавшие статью, стали присылать материалы по теме, открывшиеся в процессе их собственных изысканий¹. Я поработала в РГАЛИ и Подольском военном архиве — и постепенно собрался обширный и занимательный биографический материал.

Да, это литературная археология. «О людях, заслуживших биографию, — писала Лидия Гинзбург, — в конечном счете, вероятно, должно быть известно все; все, что им не удалось скрыть» (Гинзбург 2002: 424). Ссылка на Гинзбург тут тем более уместна, что, «формалист», она полагала, что без внимания ко второму ряду литераторов не всегда постижим исторический, ситуативный смысл ряда первого, — хотя, на мой взгляд, Борахвостов писатель не второго ряда, а может быть, четвертого. Скрыл он немало, и хотя узнать удалось многое — на удивление многое для человека, столь прочно забытого, — загадочности все равно не утратил.

В.П. Катаев, с которым ВНБ общался много лет, если ему верить (а я верю), говорил: «Ну у вас, Вася, и жизнь! Стану стариком, напишу роман, и так его и назову — “Борахвостов”». (Борахвостов: 84). Но не написал и, сколько могу судить, в «Алмазном венце» такого героя нет, а если б был, то проходил бы под маркером «казак» или «грузчик», — ибо родом ВНБ из царицынских казаков, и дед его сколотил из сыновей и внуков артель грузчиков.

Все уходит в тень, даже годы жизни. В картотеке РГБ указано: 1904–1988, сын дает 24 декабря 1904 как дату рождения, — а в личном деле, хранящемся в Центральном архиве Министерства обороны,

рукой самого ВНБ написано «родился 4 февраля 1905 года» (ЦА МО РФ: 2). Проверить негде. То же и со смертью: по данным РГБ, 1988, а сын говорит, что апрель 1987, но точной даты не помнит, свидетельства о смерти у него нет, и даже в том, на каком кладбище отец похоронен, не уверен... то ли Кунцевское, то ли Троекуровское.

Итак, вкратце, что известно о писателе, попавшем, шутка ли, в один ряд с Чеховым и Олешей.

Отец — донской казак Волжского уезда² Никита Ефремович Борхвостов, имя матери не сохранилось (известно, что была неграмотна). В семье было двенадцать детей, Василий — один из младших, какой по счету, неведомо. В личном деле неоднократно под разными годами, начиная с 1941, указывает: родни никого нет (или, патетически, «теперь они уже покойники») (ЦА МО РФ: 10). Сын предполагает, что всех выбило в Первую мировую. В общем, налицо разрушение огромной патриархальной семьи. И то, что сын ничего толком про отца не знает, и то, что отец ничего толком про свою семью сыну не рассказал, указывает на люмпенизацию и глубокую травму, выразившуюся в гибельном равнодушии.

О деде и его артели ВНБ, который профессией грузчика очень даже козырял, в своих биографических данных умалчивает. Про отца, начиная с 1941 г., пишет «почтальон», про мать — «домохозяйка». По словам сына ВНБ, в семье царил культ силы, все вопросы решались кулаком, и эта манера, именуемая «взрывным характером», не раз осложняла писателю жизнь. А кроме того, детей, даже взрослых, нещадно лупили за выпивку и вранье.

Автобиография от 20.11.52: «В 1916 г. я окончил 3-хклассную церковно-приходскую школу. Родители не имели средств дать мне хотя бы семилетнее образование, и я 11-летним мальчишкой поступил работать учеником в типографию купца Шешминцева». «Революция, — с пафосом пишет ВНБ, — застала меня в типографии» (ЦА МО РФ: 12), а в анкете от 1947 г. со столь же неуместной бравадой указывает: «Ни в каких партиях не состоял и не состою» (ЦА МО РФ: 10).

По другим источникам, учился он в ЦППШ так успешно, что дед решил отдать его в гимназию, и отдал. Истории поступления посвящен рассказ «Во имя отца и сына», написанный уже в 1949 г., богохульный и сильно политизированный (РГАЛИ. № 1). Но в анкетах разных лет за 1917–1924 гг. — перечисление: мальчик в ресторане, пастух, чернорабочий в коммунхозе, грузчик на аптечном складе.

И, наконец, в 1924 г. (ВНБ девятнадцать лет) «за хорошую работу рабкором» редакцией газеты «Сталинградская правда»³ он командирован на рабфак⁴. «Там у меня обнаружили литературные способности и перевели в Москву на литературное отделение Единого Художественного рабфака (Мясницкая, 21)⁵. В 1928 окончил рабфак и перешел в Московский университет (литературный факультет)» (ЦА МО РФ: 12).

К делу приложена копия удостоверения от 2 июня 1931 г. в том, что «гр. Борахвостов за время пребывания в 1-м Московском Государственном Университете с 1928 по 1931 г. на литературном отделении факультета Литературы и Искусства выполнил все требования учебного плана по циклу творческому (sic! — Э.М.) и проработал соответствующие задания по производственной практике» (ЦА МО РФ: 18). Короче говоря, он получил нормальное советское образование.

Окончив МГУ в 1931 г., ВНБ сразу становится ответственным секретарем редакции журнала «Красная новь» С этим назначением связана некая загадка, которая, судя по обрывку его мемуара, очень веселила Ильфа и Петрова, — но в чем она состоит, неизвестно⁶ (Борахвостов: 84).

«Красная новь», надо сказать, — первый советский толстый литературный журнал, выходивший в 1921–1941 гг. Александр Фадеев, возглавивший его в том же 1931 г., узнав, что жить ВНБ негде, предложил ему ночевать в своем кабинете. Там и обнаружил его Лев Вениаминович Никулин (1891–1967), свидетельством чему хранящийся в РГАЛИ альбом Алексея Крученых (который, как известно, что только не собирал), надписанный «Василий Никитич Борахвостов, род. 1905, в Сталинграде. Материал за период 1926–46 гг. Собрал А. Крученых». У одного из фотопортретов ВНБ там (в цилиндре, с трубкой) наискосок комментарий Никулина от декабря 1935 г.: «Василий Никитич Борахвостов, найден в редакции Красной нови на столе, спящим. Ввиду беспризорности жил у меня два года, 1934–1935, до лета. Литературному воздействию не поддавался. Не пьющий. Сноб. Эстет, хотя и не интеллигент»⁷ (РГАЛИ. № 7).

У Никулина, женатого тогда на княжне Елизавете Григорьевне Волконской (1896–1984), в квартире на Старой Башиловке была свободная комната, и ВНБ жил там не два года, а даже после войны, и вообще он Никулину многим обязан (включая привезенный из-за границы галстук) (РГАЛИ. № 7).

Итак, княжна Волконская обучает грузчика Борахвостова манерам, и он служит в лучшем литературном журнале, где ему, удивив-

тельное дело, сразу поручают в разделе «Критика и библиография» рецензировать вышедшие в 1931 г. книги разного направления, что он и делает с полуграмотным рапповским задором. Например, хвалит «Героический район» венгерского коммуниста Лайоша Киша (1888–1943), цитируя: «Коммунизм — вроде кушанья из ветчины с клецками. Когда-то в детстве моя мать приготовила такое блюдо, и я ужасно много его съел. По сей день я не забываю его обворожительного вкуса и ощущаю его даже сейчас во рту. Мне хочется еще. Так вот, коммунизм подобен этому блюду; им никогда не насытишься». Вывод рецензента: «книга хорошо знакомит наших рабочих-читателей с героической борьбой своих западных товарищей за пролетарскую революцию» (Борхвостов 1931б: 174–157). «Золотая канарейка» Глеба Алексеева (1892–1938, расстрелян) построена на письмах вузовки, ради замужества бросившей институт. Вывод рецензента: «в рассказах Глеба Алексеева выражена идеология мещанствующей интеллигенции, которая, обладая своими традиционными пороками, старается приписать их другим людям, строящим социализм» (Борхвостов 1931: 158–159). «Жизнь на древнеримской дороге» выпускника Висконсинского университета Ваана Тотовенца (1894–1938, расстрелян) получает такой приговор: «Автору пора глубоко задуматься над своими творческими путями, ведущими не вперед, по дороге пролетарской литературы к показу новых форм социалистического труда и оздоровленного быта, а назад, по древнеримской дороге» (Борхвостов 1931а: 161–162).

После такого, казалось бы, можно потерять к «писателю» всякий интерес, но ведь есть еще его проза.

В 1932 г. в той же «Красной нови» опубликованы две новеллы: «Закон сохранения энергии» (№ 5) и «В комнате пахнет дыней» (№ 12), в 1933 г. — «Танец японских фонариков» (№ 4), и даже в 1935-м, когда ВНБ в журнале уже не служил — «Лебединая песнь» (№ 9). В «Огоньке» под редакцией Михаила Кольцова за три года — повесть «Пас левого инсайда» и пять рассказов, один из которых, «Меня зовут Роза», демонстрирует то, что привлекало тогда в молодом писателе, зоркий глаз и чистый лиризм: «Я лег спать рано вечером, в степи, еще до Казани, а проснулся ранним утром в лесу. Он настойчиво лез в окна вагона, хватался ветвями за летящую снаружи занавеску и заботливо развешивал на сучьях голубые простыни дыма». «Беспризорник смутился, тряхнул длинными рукавами пиджака и утонул в облаке собственной пыли, производя ее на бегу» (Борхвостов 1933: 4–5).

В целом за три года вышли две книжечки в библиотеке «Огонька», и в центральной периодической прессе напечатано до двух десятков рассказов.

Уже в 1933 г. все тот же Лев Никулин печатает в «Смене» статью, посвященную «прозе Борахвостова», справедливо отнеся его новеллы — жанр, требующий «совершенной литературной техники» — к «рассказам ни о чем», в которых «отсутствует то, что мы называем сюжетной линией, сюжетом», выводя его манеру из Бабеля и Олеши и упрекая за вычурность и излишнюю нарядность сравнений (Никулин 1933).

Накануне первого съезда писателей, когда идет призыв молодых пролетарских писателей в литературу, имя ВНБ то и дело мелькает в прессе.

29 ноября 1933 г. в «Вечерней Москве» А. Кут в отчете о смотре молодых рабочих авторов пишет: «Нельзя пройти мимо такого многообещающего писателя, как т. Барохвостов (трудная фамилия! — Э.М.). Трудно угадать в этом тонком и интересном мастере, хотя и с большим налетом ненужного эстетства, вчерашнего грузчика». И через неделю, 5 декабря, в «Вечерке» печатают рассказец «От Москвы 1152 километра», вполне иллюстрирующий и творческий метод, и умонастроения автора.

Начало:

«Станция небольшая, но достаточно потрепанная.

Ночь.

Часы, как вырванный глаз времени, висели на железном переплетении, подрагивая редкими, озябшими ресницами стрелок.

Когда все уже было готово, когда вагоны были уже набиты скоронепортящимся грузом людей, погружен чужой и поэтому таинственный багаж, прицеплен напоенный паровоз и по перрону, трепеща, вытянулся свисток главного кондуктора, — тогда на платформу вышел кассир этой станции Валька Трепетов».

После этой вполне лирической, написанной с явным авторским удовольствием и некоторым пристрастием к макабру экспликации («часы, как вырванный глаз времени», «редкие, озябшие ресницы стрелок», «скоронепортящийся груз людей»), следует вполне приятная за уши и абсолютно иная по тону (позитивная!) история. Онный Валька Трепетов, наивный философ и мечтатель платоновского толка («Он каждый день выходил к отходу поезда и осмысливающим взглядом смотрел в пространство, лежащее перед фы-

ркающим паровозом»), выписывает домой — примерно в окрестности Вятки! — газету «Вечерняя Москва» и даже оклеивает свою комнату иллюстрациями, вырезанными оттуда, «на которых были изображены демонстрации, проходящие по улицам столицы, шахты метро, новые трамвайные линии, ремонт пути и заливка улиц асфальтом, открытия памятников и траурные процессии» — представим себе эту комнату, качество этих иллюстраций и отметим этот внезапно суконный язык!

По материалам «Вечерки» Трепетов превосходно выучивает топографию Москвы — и мы вместе с ним можем кое-что из того времени увидеть:

«Идя с работы домой, он мысленно брел по столице.

Вот он идет по улице Горького. Проходит мимо Страстного монастыря, где во всю ширину колокольни помещена реклама лотереи Автодора. Она горит приятным голубым светом газа неона. Этот свет проходит по стеклянным трубочкам. Из них сделана фигура мотоциклиста, летящего по волшебной дороге.

Вот он проходит мимо Пушкина с бронзовыми баками, стоящего в конце бульвара. Поэт в задумчивости. Словно он поднимался вверх по Тверскому бульвару и остановился отдохнуть, раздумывая, куда бы еще направиться».

Выучивает Трепетов не только топографию Москвы, но и ее историю, и все сиюминутное, что в ней происходит: где курсы почвоведов, и что произошло со студией Малого театра... в общем, когда в окошке кассы возникает знакомый колхозник, он его спрашивает:

«Ты куда, Митрофан Ерофеич?

— Да в Москву, к Калинин.

— К Калинин? Так зачем же ты сегодня едешь? У него приемные дни по нечетным числам, а ты приедешь в четное. Целые сутки придется слоняться по городу. Лучше уж ты используй их по хозяйству. (Обратим внимание, он не спрашивает, что у тебя, Ерофеич, стряслось, что ты не можешь утрясти этого с местным начальством, а едешь за тысячу километров к Калинин? — Э.М.)

— А ты откуда знаешь?

— Знаю! — и Валька хитро подмигнул.

— Ну-ну! — подивился колхозник. — Тогда придется завтра поехать.

И по окрестностям пошла слава про Вальку, как про хорошего знатока Москвы».

Еще несколько подобных эпизодов, и дело кончается тем, что нашему герою пришло письмо из Москвы: «Товарищ Трепетов, — напечатано было на бумажке, — Мосгорсправка предлагает вам занять у нас место заведующего отделом...» (Борахвостов 1933а).

В самом деле, рассказец надуманный, но, не отнять, трогательный, особенно из нынешних времен. Но каков метод?

Как правило, повествование строится по шаблону: сначала подробная, порой с макабринкой, лирическая экспликация, а под занавес, предъявленная как удивительный случай, — идеологически выверенная привязка к требованиям момента (к примеру, это история из гражданской войны во славу красных и в упрек белым, как в «Голубиной любви» и в «Рассказе о водосточной трубе», или шпиономания, как в «Тигре». «Тигр», кстати, вышедший уже после съезда, в десятом номере «Знамени» за 1934 г. и переведенный впоследствии на английский и немецкий языки, и есть тот судьбоносный опус, благодаря которому имя его творца выплыло из небытия).

«В его рассказах порой есть оригинальность, непосредственность и художественность. Но наряду с этим — чрезмерная беспечность, ничем не вызванная и неоправданная шаловливость, которая, при всей готовности нашей поощрять смех, режет ухо — слишком уж она порой неоправдана», отчитываясь о работе с молодежью, пишет Ефим Зозуля (1891–1941), редактор книжной серии «Библиотека “Огонька”» (Зозуля 1934: 131). И в том же номере «Молодой гвардии», под рубрикой «Молодогвардейский дневник» — стенограмма дискуссии «Обсуждаем творчество В. Борахвостова» от 27 апреля 1934 г. ВНБ прочел собравшимся три рассказа («Ресторан “Волга”», «Голос его хозяина», «Шахматная горячка»), которые Л. Жак осудила за «биологизм» и любование ужасами, Г. Бровман — за то, что они «вне времени и пространства», К. Рыжиков — за несоответствие жанру («это не рассказы, а эпизоды»), И. Покатиловский — за «леонид-андреевщину» и уход от действительности, а Анна Караваева — за отсутствие социального и художнического опыта (Жак и др.: 155–158). В общем, жестокий разнос, в результате которого, похоже, ВНБ твердо усвоил одно: он — писатель.

Косвенное участие его в первом съезде писателей зафиксировано на с. 43 сатирического сборника «Парад бессмертных» под редакцией Михаила Кольцова. В опусе, высмеивающем практику заседаний, среди «записок общественного характера», приводится и такая: «Действительно ли писатель Борахвостов — побочный сын

графа Хвостова?» [Ответ:] «Писатель Борахвостов — не сын графа Хвостова, а тем более побочный». (В альбоме Алексея Крученых, куда вклеены листки, вырванные из книги, рукой Льва Никулина приписано: «этот пасквиль принадлежит не то мне, не то Катаеву В.П.» (РГАЛИ. № 7).

Это еще одно доказательство, что ВНБ прочно обосновался в московской писательской среде. «Благодаря своему остроумию, широте натуры и самокритичности, — пишет И.В. Борахвостов, — отец дружил с И. Ильфом, Е. Петровым, братьями Михалковыми, Сергеем и Андроном, А. Фадеевым, В. Катаевым, В. Солоухиным, С. Васильевым и другими известными и не очень писателями». Действительно, в альбоме Крученых тому имеется ряд свидетельств. Добавлю, что популярность ВНБ не в малой степени объяснялась тем, что он мастерски играл на бильярде, очень модном тогда времяпрепровождении.

Еще до съезда его, судя по всему, из «Красной нови» попросили (критический его пыл не прошел незамеченным), так что с 1933 г. он «стал работать писателем (sic!) при Группкоме писателей Гослитиздата» (ЦА МО РФ: 12), ранней разновидности Литфонда, затеянной при разных издательствах с целью материальной помощи писателям.

«В 1937 году я был Робинзоном Крузо в Дальневосточной тайге, где работал на золотых приисках по командировке Главзолота для сбора материала. В результате написан роман “Трое из Москвы”, набранный и сверстанный Главлитиздатом», но не выпущенный ввиду войны» (РГАЛИ. № 7).

В том же 1937 г. — еще одна крайне загадочная история. В карточке личного учета, заполненной 24.12.41, перед призывом в действующую армию, в графе «Какую и за что имеете судимость»: «Три года тюрьму (sic! — Э.М.) за хранение оружия без разрешения», а поверху, наискосок, другим почерком: «1937 г. Сидел 1½ месяца. Вмешался Фадеев, Катаев и был выпущен. Осужден условно. Подпись» (ЦА МО РФ: 31). Что не помешало все в том же 1937 г. поступить на сценарный факультет Государственного института кинематографии (он пишет, «кино-академии»), каковой он окончил в 1939 г., «и снова стал работать писателем» (ЦА МО РФ: 12). Подобная непотопляемость побуждает предположить сексотство, но ни документов, ни свидетельств на этот счет нет.

«В 1940 году отец женится на киноактрисе Тамаре Мельниковой, которая негласно считалась первой красавицей Москвы», — сообщает

сын, Илья Васильевич, родившийся 17 мая 1940 г. Любопытно, что в личных данных за 1953 г. ВНБ указывает: «иждивенцев нет» (ЦА МО РФ: 3). Очень скоро супруги расстались, что ВНБ объяснял впоследствии мрачностью своего характера и необщительностью (ЦА МО РФ: 29), — и это человек, который полжизни провел в бильярдной!

30 сентября 1941 г. секретарь президиума ССП СССР А. Фадеев рекомендует нашего героя ГлавВоенПУРу как «члена Союза Советских Писателей» (отметим! — Э.М.) «для использования в качестве работника фронтовой газеты» (ЦА МО РФ: 35). 25 декабря 1941 г. ГлавВоенПУР рекомендует призвать его в РККА и назначить на должность писателя редакции газеты 39-й резервной армии (ЦА МО РФ: 30). Однако уже 28 февраля 1942 г. и в ГлавВоенПУР, и Фадееву в Союз писателей под грифом «Секретно» приходит донесение, подписанное зам. редактора армейской газеты «Сын родины», батальонным комиссаром Лернером, в котором тот многословно и с жаром обвиняет ВНБ в том, что «за полтора месяца пребывания на фронте Борахвостов проявил себя как явный бездельник и чуждый нашему делу человек» (курсив — подчеркнуто синим карандашом. — Э.М.), и рекомендуют от творческой работы его отставить, а использовать как интенданта, причем «под строгим контролем» (ЦА МО РФ: 24). Ну, слава богу, не расстрелять...

По словам сына, ВНБ этого Лернера (капитан — подполковника!) избил, чем и объясняется накал доноса. ВНБ прибыл в Москву, поднял на ноги Союз писателей, написал развернутую объяснительную (ЦА МО РФ: 27–29), за него заступились Эренбург, Фадеев, Катаев и прочие, да так успешно, что отделался он лишь тем, что 1 апреля 1942 г. из кандидатов в члены СП (все-таки только кандидатов! — Э.М.) его «за недостойное поведение на фронте» исключили (ЦА МО РФ: 37), а уже 10 апреля благополучно направили в дивизионную печать Калининского фронта (РГАЛИ. № 5).

Просто поразительно, что сходило ему с рук... Но, видимо, выводы «взрывной» ВНБ из этой истории сделал, так как единственная характеристика за все дальнейшее прохождение службы, датированная 1944 г., удостоверяет, что капитан Борахвостов в редакции газеты «Советский воин» «проявил себя способным писать фельетоны, зарисовки, принимает активное участие в составлении “Веселого уголка”, выполняет оперативные задания редакции. Инициативен, энергичен в выполнении поручений. Дисциплинирован» (ЦА МО РФ: 15). «Веселый уголок», превратившись в «Веселый разговор», фигурирует потом

и в приказе о награждении его орденом Красной звезды (1944 г.). «Известен в частях, как автор кино-романа “Человек на горизонте”, работу над которым т. Борахвостов продолжает в условиях фронта» (Борахвостов В.Н.) (кино-роман этот, посвященный работе контрразведки, сохранился).

Без ранений и контузий, военный путь ВНБ отмечен медалями «За оборону Москвы», «За оборону Сталинграда», «За победу над Германией», «За освобождение Белграда», «За взятие Будапешта», «За взятие Вены» (ЦА МО РФ: 2) — а в 1986 г. еще и орденом Отечественной войны II степени (Борахвостов В.Н.).

После войны он снова числится в Групповом комитете писателей при Гослитиздате и издательстве «Советский писатель». Зарабатывает, видимо, в основном биллиардом и — пишет без устали, и все — мимо. Жизнь начисто сбила с него обаяние и лиризм, а основательности, вкуса и манеры он так и не нажил.

1953 г. «Непролитая кровь», повесть о том, как Россия спасла Америку (211 с.). Рецензент В.О. Броун, историк: «ошибки, неувязки и огрехи», «повесть написана плохо, издавать ее не следует» (РГАЛИ. № 3).

1957 г. Роман «Волжские богатыри» (1500 страниц машинописи, 75 а. л.). Рецензент П. Русин: «автору следует набраться мужества и взглянуть на “Волжских богатырей” как на материал для будущего, более удачного произведения» (РГАЛИ. № 4).

1963 г. «Пусть к сердцу мужчины... Мемуары» (800 страниц машинописи). Рецензент Виктор Ардов: «Под пером Борахвостова Ильф и Петров, Катаев и Олеша, Фадеев и Никулин, Михалков и Светлов, и многие другие видные деятели обретают облик откровенных пошляков. Автор не только оглушает их всех... Он делает их безвкусными и низкими любителями непристойностей»... «нестерпимые соцветия пошлости»... «в эту выгребную яму, созданную злой волей и дурным вкусом автора, ввергнуты дорогие нам всем имена хороших писателей» (РГАЛИ. № 5).

Любопытно, что отвергнутую рукопись ВНБ, несколько ее переработав (поменяв, например, имена), через полгода снова предлагает на рассмотрение. Так, книга, вышедшая таки в 1963 г. в издательстве «Советская Россия» под бессмысленным названием «Запрещенная виза» (и это единственная «толстая» книга писателя Борахвостова!), до того рецензировалась сначала как «Капитан отвечает за все» (1952) («недопустимый налет пошлости и словесного хлама»), а потом как «Под нашим флагом» (1956) (РГАЛИ. № 2).

И так далее.

«Судьба Борахвостова поистине печальна», — в 1959 г. во внутренней рецензии на сборник старых рассказов ВНБ, резюмирует его вечный наставник Лев Никулин (РГАЛИ. № 5). Как писателя — пожалуй, печальна. А так — жил человек, в общем, в свое удовольствие, дожил до старости и даже не канул в Лету.

Примечания

¹ Хочу особо поблагодарить в этом отношении М.А. Раевскую и А.О. Алексеева.

² Царицынская казачья команда ведет свою историю с 1584 г. Казаки, помимо службы на заставах в степи, участвовали во многих войнах. Перед революцией численность казачьей общины в Царицыне составляла около тысячи человек, в городе было одновременно три казачьих управы.

³ На самом деле это имя газета «Борьба», издававшаяся в Царицыне с 1917 г. и в 1933 г. ненадолго ставшая «Поволжской правдой», получила только 27 марта 1935 г.

⁴ Рабочий факультет — общеобразовательное учебное заведение, которое в 1920–1930-х подготавливало в художественные вузы выходцев из рабоче-крестьянской среды. Выпускники рабфаков обычно зачислялись в вузы без вступительных экзаменов.

⁵ Там же располагался ВХУТЕМАС, а сейчас — Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

⁶ Дело в том, что после смерти ВНБ сын нашел его комнату (тот жил в коммунальной квартире) разгромленной и смог собрать там из произведений отца только разрозненные страницы.

⁷ Забавный пример снобизма и эстетства: в романе «Волжские богатыри», от которого сохранилось несколько страничек машинописи, ВНБ дает семье грузчиков из 14 человек фамилию «Хрусталевы».

Литература

Борахвостов 1931 — *Борахвостов, В. Глеб Алексеев. «Золотая канарейка»* // Красная новь. 1931. № 12. С. 158–159.

Борахвостов 1931а — *Борахвостов, В. Ваан Тотовенц. «Жизнь на древне-римской дороге»* // Красная новь. 1931. № 12. С. 161–162.

Борахвостов 1931б — *Борахвостов, В. Лайош Киш. «Героический район»* // Красная новь. 1931. № 2. С. 174–157 (sic).

Борахвостов 1933 — *Борахвостов, В.* Меня зовут Роза // Огонек. 1933. № 18.

Борахвостов 1933а — *Борахвостов, В.* От Москвы 1152 километра // Вечерняя Москва. 1933. 5 дек.

Борахвостов — *Борахвостов, В.Н.* Машинопись, надписанная «Из Ильфа и Петрова» (без начала и конца).

Борахвостов В.Н. — Борахвостов Василий Никитич. URL: <http://podvignaroda.mil.ru/?#id=33125648&tab=navDetailManAward>

Гинзбург 2002 — *Гинзбург, Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 766 с.

Жак и др. 1934 — Обсуждаем творчество В. Борахвостова // Молодая гвардия. 1934. № 6. С. 155–158.

Зозуля 1934 — *Зозуля, Еф.* Как мы работаем с молодыми // Молодая гвардия. 1934. № 6. С. 131–132.

Никулин 1933 — *Никулин, Л.* Василий Борахвостов // Смена. 1933. № 251. Ноябрь.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

1. РГАЛИ. Ф. 619. Оп. 1. Ед. хр. 810.

2. РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 17. Ед. хр. 207.

3. РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 18. Ед. хр. 208.

4. РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 18. Ед. хр. 219.

5. РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 18. Ед. хр. 220.

6. РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 19. Ед. хр. 288.

7. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 1089. Л. 1–73.

ЦА МО РФ — Центральный архив Министерства обороны РФ. Л. д. № 0397651.

ОН МЕЧТАЛ СТАТЬ ДЕРВИШЕМ: БИОГРАФИЯ ЛЕОНИДА СОЛОВЬЕВА

В статье представлен жизненный путь русского писателя XX века Леонида Васильевича Соловьева, оставшегося в истории литературы как создатель дилогии о фольклорном персонаже Ходже Насреддине. По случайному совпадению или по неведомой закономерности, судьба самого писателя в чем-то схожа с судьбой его литературного героя.

Ключевые слова: Средняя Азия, Ходжа Насреддин, биография писателя, репрессии, фольклор, псевдофольклор.

T.V. Volokhova

HE DREAMED TO BECOME A DERVISH: BIOGRAPHY OF LEONID SOLOVYOV

The article presents the life of the Russian writer of the XX century Leonid Solovyov, who took place in the history of literature as the creator of the dilogy about Khoja Nasreddin, the folk character. The fate of the writer is similar to the fate of his literary hero — by coincidence or by unknown regularity.

Key words: Central Asia, Khoja Nasreddin, biography of the writer, repression, folklore, pseudo-folklore.

Биография писателя Леонида Васильевича Соловьева (1906–1962) состоит из анекдотических приключений и драматических потрясений. Она напоминает плутовские романы, которые Соловьев написал о Ходже Насреддине, персонаже, принесшем писателю славу. Однако о жизни самого Соловьева известно немного, не найти даже хорошего портрета, встречаются лишь случайные домашние фотографии. Мало кто из современников оставил воспоминания о писателе, есть лишь сохраненные в архивах краткие записки матери, письма сестер, жены и его собственные. Следственное дело, хранящееся в архивах ФСБ, изучено не полностью: осталось много запечатанных конвертов, которые позволено открывать только родственникам, а их у Соловьева не осталось. Со-

хранился домашний архив Татьяны Соколовой, обладательницы прав на переиздание романов Леонида Соловьева.

Тем не менее на основе ставших доступными нам архивных документов попробуем воссоздать канву жизни писателя.

Соловьев вырос в Средней Азии, интерес к ней пронес через всю жизнь. Своими главными книгами Соловьев считал романы о Ходже Насреддине — «Возмутитель спокойствия» и «Очарованный принц». Фольклорный персонаж Ходжа Насреддин получил завершенность образа именно в романах Соловьева.

Родился писатель 19 августа 1906 года в городе Триполи (ныне Ливан), на восточном берегу Средиземного моря. Как вышло, что русская семья оказалась на Ближнем Востоке? Родители были из бедных семей, получили в России бесплатное образование, после окончания учебы они были вынуждены отработать срок там, куда их отправят. Их послали в Палестину, каждого по отдельности, там они встретились и поженились. Василий Андреевич и Анна Алексеевна были учителями — выполняли на Ближнем Востоке просветительскую миссию. Русское Палестинское общество открыло школы на русском языке — среди арабского населения было немало православных христиан. В.А. Соловьев был помощником инспектора миссионерских училищ в чине коллежского советника (коллежский советник, согласно российской «Табели о рангах», — гражданский чин VI класса, соответствовал армейскому чину полковника и давал право на личное дворянство).

Родители отслужили положенный срок, и в 1909 г. Леонид Соловьев отправился вместе с ними в Россию, ему было 3 года. Бугуруслан, а потом станция Похвистнево Самаро-Златоустовской железной дороги — место пребывания семьи Соловьевых до 1918 г., до начала гражданской войны.

Средняя Азия в XX веке, особенно в периоды войн, для многих оказывалась спасением. Все тяготы военного периода в этом солнечном крае переносить было, видимо, легче. Ташкент, Хива, Бухара, Самарканд, Коканд и Фергана обогрели и накормили многих. «На рубеже XIX–XX вв. Ташкент в русском сознании маркировался как маргинальный город — теплая ссылка на окраину Империи (среди “ссылных” имена А.Ф. Керенского, А.Л. Бенуа, Великого князя Николая Константиновича, Черубины де Габриак и др.). Иная стадия Ташкента — XX век. Город превращается в *спасительный* локус в периоды катаклизмов уже другой Империи. В экстре-

мальные времена — голода, войны — в город стекаются народы со всех концов страны» (Шафранская 2010: 52).

«Всегда синее небо над головой, тепло чуть ли не весь год. В феврале иногда уже цветет урюк. Летом бывает слишком жарко, но жара сухая, легко переносится. Цветущая земля совсем рядом, и кажется не страшным на нее упасть, даже если что и случится. <...> Цветущая земля <...> обеспечивала и несколько большую сытость по сравнению с большинством других мест. В городе было пять или шесть богатых и пестрых восточных базаров, где можно было за деньги купить все, начиная с бесконечных и разнообразных ароматных овощей и фруктов, всевозможных окороков, плова, баранины вплоть до засекреченных билетов, заготовленных для школьных экзаменов. Фрукты в сезон стоили дешево и очень нас поддерживали» (Мелетинский 1998: 511), — писал литературовед и фольклорист Е.М. Мелетинский о Средней Азии сороковых годов.

Соловьевы стали жить в Коканде. С раннего детства Леонид Соловьев впитал дух, краски, изобилие, гомон, толкотню базаров, этого главного средоточия восточной культуры. «Базар — социальная ниша, институт, локус времяпрепровождения восточного человека; на базаре завязываются все интриги восточного повествования, а также повествований о Востоке» (Шафранская 2016: 134).

«Любовь родителей к путешествиям, их глубокое чувство привязанности к Востоку, интерес к его языкам, фольклору, жизни народов, нравам, обычаям и уважение инонациональных обрядов словно передались Леониду Соловьеву с молоком матери.

Альбом с цветными фотографиями видов восточных городов, книги и уникальные вещицы, непосредственно связанные с Востоком, — этот маленький домашний музей завораживал писателя с детства. В семье буквально царил дух Востока. Будущего писателя окружала атмосфера народных песен, поэтических легенд и мир мудрой восточной сказки, вошедших навсегда в сердце Соловьева» (Творчество 1982: 99).

Будучи ребенком, Леонид Соловьев запоминал незнакомые восточные языки. В Коканд съезжались торговцы из многих стран Азии. Соловьев будто складывал в памяти пестрые картины, шутки, песни дервишей, мудрые изречения седобородых аксакалов, которые в будущем вылились на страницы его книг.

Виктор Виткович, друг Соловьева, писал позже в своей повести «Круги жизни»: «Тяга к фольклору и народному языку у Лени про-

явилась очень рано. После уроков в Кокандском железнодорожном училище он любил побродить по знаменитому в те времена крытому базару Коканда — одному из самых больших базаров Средней Азии. И особенное удовольствие ему доставляли базарные певцы и рассказчики.

– “Высокочитимый тигр, я говорю истинную правду!” Услышу фразу вроде этой — и заливаюсь смехом...

Еще учеником он начал приспособливать узбекский фольклор к русскому языку и очень этим забавлялся. В зрелом возрасте эти детские забавы воплотились в “Повести о Ходже Насреддине”: как ты знаешь (воспоминания Витковича написаны в виде писем любимой женщине. — *Т.В.*), она написана словно бы от лица узбекского рассказчика, владеющего всем арсеналом народных поэтических оборотов и юмора» (Виткович 1983: 61).

Соловьев признавался В. Витковичу: «Знаете, Витя, если бы я родился в узбекской семье и жил до революции, я бы, верно, брел на дутаре и гнусавым голосом пел на базаре» (Там же).

Леонид Соловьев был романтиком, мечтателем и фантазером. Юноше, который любил все необычное и яркое, было хорошо в крае, казавшемся «странным миром, невообразимым смешением времен, звуков, красок и запахов» (Соловьев 1990: 536).

Семья Соловьева жила в Коканде трудно. Отец и мать работали в железнодорожных школах и жили при станции. «Мы тогда жили на станции Коканд II, в начале железнодорожной ветки, связывающей Коканд с Наманганом. Поезда имели своеобразный вид: впереди шла платформа с уложенными по бортам кипами прессованного хлопка, вперед смотрела трехдюймовка, по бортам торчали пулеметы. За этой укрепленной платформой следовали еще две с рельсами, шпалами, костылями, накладками и прочим путевским хозяйством, затем шел вагон для железнодорожной obsługi, вагон для охраны, потом — собственно поезд, а в хвосте — опять платформа с кипами хлопка и пулеметами. Часто путь оказывался разобраным, рельсы — снятыми и закопанными в песок. Тут же на ходу линию восстанавливали.

На пути к Намангану железная дорога пересекала Сыр-Дарью. Мост был старый, деревянный, раскачанный — его поставили еще до революции, временно, да так и не успели заменить постоянным. Поезд полз по мосту едва-едва, как будто на ощупь, мост скрипел, покачивался, оседал, а внизу, пенясь у деревянных опор, бурлила и

клокотала бешеная река, желтая от глины, крученная от водоворотов» (Там же: 504).

Учительская зарплата была маленькой, спасал от голода огород, на котором Леонид трудился подростком. Там, окончив кокандскую среднюю школу, он поступил в железнодорожный техникум. Екатерина Васильевна Соловьева, сестра писателя, в одном из писем рассказывала: «Когда в 1920 г. в Поволжье наметился голод, отец перебрался в Коканд. Коканд поразил прежде всего богатством базаров, обилием продуктов. Мука, рис мешками, фрукты, овощи, мясо. Всего этого в России давно уже не было. И самый главный соблазн — горячие, мягкие лепешки, казавшиеся необыкновенно вкусными. Жила наша семья в то время скудно. Отцу и матери, учителям, жалованья не платили, я работала, но деньги получала тоже от случая к случаю. Выручали “провизионки”. Так назывались проездные билеты, по которым железнодорожники имели право несколько раз в месяц совершать поездки по своей дороге. Можно было куда-то поехать, что-то привезти. Часть продавали, часть оставляли себе. Так жили все железнодорожники. Отец пробовал в такие поездки посылать Леонида. Его товарищи-сверстники со всякого рода коммерческими операциями справлялись успешно. Но Леонидушка, “чадо не от мира сего”, в делах купли-продажи был совершенно беспомощен. Толку от его поездок не было никакого. Раз, намаявшись в дороге, Леонид заснул на ст. Урсатьевская (в то время она славилась обилием “шпаны”) и спал так крепко, что с него сонного сняли ботинки. На этом и закончились похождения Леонида-мешочника» (Письма). И еще: «Жили мы на станции Коканд II. Это была маленькая станция дачного типа с небольшим вокзалом. На путях в вагонах стояла какая-то воинская часть. Командиром ее был латыш Михельсон. Задачей части была охрана железнодорожной линии Коканд–Наманган и Папского моста. <...> Одним из наших соседей был телеграфист Сикорский. Уже пожилой, небольшого роста, хромой и страшный трус. От грозы он прятался под кровать. Сын Сикорского, Колька, был ровесником Леонида, и они по-соседски дружили. Сикорский часто дежурил на железнодорожном телеграфе в здании вокзала. Там же находился дежурный связист у военного провода. Раз вечером Леонид и Колька привязали черную нитку к язычку станционного колокола, висевшего на платформе, и, забравшись в кусты в пристанционном садике, начали дергать нитку. Колокол зазвонил.

На звон вышел из двери дежурки Сикорский. Посмотрел кругом, никого не увидел и, ворча что-то, повернулся уходить. Колокол опять забрякал. Испуганный Сикорский юркнул в дверь. Колокол замолк. Немного погодя на платформу вышел дежурный военный связист. Сикорский выглядывал из двери. Колокол отчаянно затрезвонил. Вконец перепуганный Сикорский завопил: “Караул!” — и, захлопнув дверь, запер ее изнутри. Связист в свою очередь стал стучать и ломиться в дверь. Колокол продолжал звонить. На шум прибежали патрульные. Один из них, не разобравшись в сбивчивом рассказе связиста, выстрелил в воздух. Поднялась тревога. Кутерьма продолжалась до тех пор, пока разозленный Михельсон не приказал включить прожекторы и обыскать станцию. Понятно, виновники переполоха давно вылезли из садика и, как ни в чем не бывало, вертелись среди сбежавшихся железнодорожников. Озорники хотели только попугать Сикорского и совсем не рассчитывали на такой эффект своей шутки. Когда нашли нитку, привязанную к колоколу, Михельсон от ярости позабыл все русские эпитеты и начал ругаться по-латышски. Виновных, конечно, не нашли» (Письма).

Продолжает вспоминать сестра Леонида Соловьева: «Учась в Кокандском железнодорожном техникуме, Леонид вдруг задурил и заявил, что учиться больше не хочет. Отец, опытный педагог, предложил тогда ему поступить на работу. “Болтаться без дела и сидеть на шее у родителей недопустимо, а так как у тебя нет достаточного образования и никакой специальности, иди чернорабочим”, — сказал отец Леониду и устроил его ремонтным рабочим на железную дорогу. Пришлось Леониду целое лето таскать шпалы и махать кувалдой, забивая костыли. Зато осенью он сам изъявил желание продолжать учение» (Письма).

После второго курса техникум Соловьев бросил, решив начать самостоятельную жизнь. Семья приняла эту весть тяжело.

«Утром он (отец) встретил меня серьезный, сдержанный и словно бы немного похудевший. А у матери глаза были красными — она плакала ночью.

– Тебе уже восемнадцать лет, — сказал отец. — У немцев есть хороший обычай: когда немецкий парень достигает твоего возраста и в голове у него возникают разные фантазии, отец отправляет его на год из дому. На все четыре стороны, чтобы этот парень узнал жизнь и попробовал сам себя прокормить.

— Но ведь остался всего один только четвертый курс, — вступилась мать. Отец мягко поправил ее:

— Не один курс, а два — третий и четвертый. А самое главное в том, что он не хочет возвращаться в техникум. Ты вчера серьезно сказал это?

— Вполне серьезно, — ответил я, желая выглядеть в глазах отца его достойным сыном, солидным человеком, который не меняет раз принятого решения.

— Что касается твоего писательства, я не берусь его оценивать, — продолжал отец. — Я математик, а не преподаватель русской литературы. Но все-таки, мне кажется, что-то есть. Вот, например, ты пишешь: “Дирижабль мчался, неся на своей поверхности лунный луч”. Это хорошо, по-моему, — про лунный луч. Но только дирижабль не мчался. Эти воздушные корабли тихоходны. Дирижабль летел, может быть, плыл...

— Это уж не такая большая ошибка — в одном слове, — ревниво сказала мать. — А дальше — описание Элизабет. Очень хорошо описано ее нежное лицо, обрамленное золотыми локонами.

— Не спорю, не спорю, — ответил отец. — Но ведь мы договорились вчера.

— Да, мы договорились, — упавшим голосом сказала мать. Я понял, что придется уйти из дому.

— Немецкий фатер дает сыну в дорогу заплечный мешок, в который уложены два полотенца, бритвенный прибор, две смены белья, запасные куртка, брюки и башмаки, — продолжал отец. — Кроме того, фатер дает сыну денег на первые два месяца. Тебя устраивают эти условия?

— Да, вполне, — сказал я. — Это очень хорошие условия.

На следующий день я ушел с заплечным мешком за спиною, с шестьюдесятью рублями в кармане. Отец на прощание крепко пожал мне руку» (Соловьев 1990: 543).

Леонид Соловьев отправился по ферганской долине в поисках заработка. Бродя от кишлака к кишлаку, от поселка к поселку, он выполнял любую работу, помогал в хозяйстве земледельцам и ремесленникам, рисовал вывески для купеческих лавок, давал уроки русского языка, заведовал клубом и даже сражался с басмачами. «Семнадцать лет от роду, в Средней Азии, в городе Коканде я пошел добровольцем в Красную Армию, которая вела борьбу с басмачеством. Затем долгое время работал разъездным корреспон-

дентом в газете “Правда Востока”» (Письма), — писал о себе Леонид Соловьев. Он понимал, что обо всем увиденном, пережитом и прочувствованном необходимо писать.

Писательство зрело в Соловьеве с детства. В одном из писем сестра Леонида писала о его любви к чтению: «Увлекался Жюль Верном, Майн-Ридом, Купером и пр. и пр. Наряду с этим читал не подходящих ему по возрасту Шекспира, Шиллера, Бартона. Понимал, конечно, не все, но запоминал хорошо. Став постарше, взялся за Джека Лондона и Киплинга. Эти два автора, пожалуй, наиболее близки ему по духу <...> Благодаря чтению Леонид быстро овладел литературным языком и научился без труда излагать свои мысли. Помню забавный случай с его школьным сочинением на тему “Весна”. Учитель русского языка поставил ему двойку и написал: “Не сочинение, а какой-то бред”. Сочинение было грамотное, но стиль его, конечно, совершенно не годился для школьника. Леонид в это время усиленно читал писателей левого направления и был страшно обижен оценкой своих стилистических достижений» (Письма).

Работая в газете «Правда Востока», Соловьев начал писать небольшие заметки. Позже стал разъездным корреспондентом и бесконечно путешествовал по кишлакам и кочевьям Средней Азии, которую «исколесил вдоль и поперек» (Соловьев 1963: 555). Поездки заставили его еще острее чувствовать Восток, подогрели интерес к народному творчеству и помогли накопить богатый материал. Самые ранние опыты писателя — «По Фергане» (Правда Востока 1924), «По кишлакам» (Правда Востока 1925), «Кишлачные зарисовки» (Правда Востока 1925а) и ряд статей о хозяйственной жизни Средней Азии. «В них прямое отражение нашли темы разоблачения старого мира и созидания нового, рождавшегося в схватке с врагами советской власти. Живое общение Соловьева с массами, отличное знание узбекского языка, близкое знакомство с этнографией края, его историей, бытом и культурой способствовали наиболее полному и достоверному воплощению той бурной эпохи» (Творчество 1982: 99).

В своих очерках Соловьев приветствовал Октябрьскую революцию 1917 года. Он боролся за ее идеи, будучи писателем-интернационалистом, верил в интернациональную сущность революции. Он писал: «Почему же революция так уверенно победила во всех углах и уголках России? Почему она победила в Туркестане, стране отдаленной и совсем не русской, с другой историей, другим

укладом жизни? О прямом насилии тут говорить не приходится — в годы гражданской войны Туркестан, отстоящий от центра на три тысячи километров и связанный с Россией одной-единственной железнодорожной ниточкой, мог десять раз совершенно беспрепятственно отделиться от России, тем более, что русских там было всего двести тысяч на пятнадцать миллионов местного населения... Ничего не стоило изгнать русских всех поголовно, а вот не изгнали... Причина такого миролюбия узбеков, народа вообще-то воинственного, свободолюбивого, только одна: русские не заслужили изгнания, так как им был чужд дух национального высокомерия. Сами угнетенные, задавленные царизмом, русские понимали узбеков, сочувствовали им, узбеки понимали русских, а при взаимном понимании вражда становилась невозможной... Поэтому после революции Туркестан не отделился, не порвал союза с Россией, наоборот — укрепил и упрочил этот союз во имя своего будущего; теперешние — Узбекистан, Таджикистан, Казахстан и Киргизия, самые передовые страны современной Азии — лучшее доказательство правильности избранного ими пути вместе с Россией» (Соловьев 1990: 660). Обнаженная среднеазиатская действительность, раскрывающая картины новых человеческих отношений, представлена в рассказе Соловьева «Смех под солнцем» (Семь дней 1927) и очерке «Уинчи» (Семь дней 1929).

У Соловьева полностью сложилась концепция старого и нового миров: «...новый советский мир был по существу моим сверстником. Великие перемены совершались вокруг меня и на моих глазах, я видел эти перемены и не удивлялся им. Словно бы в жизни древнего Востока всегда так полагалось, чтоб земли помещиков и мечетей распределялись между бедняками, чтобы женщины открывали свои лица, чтобы все больше и больше становилось новометодных советских школ, техникумов, институтов, красных чайхан и больниц» (Соловьев 1990: 583).

Соловьев стал писать рассказы, один из которых отправил на конкурс в журнал «Мир приключений». Назывался рассказ — «На Сыр-Дарьинском берегу».

Сырдарья — длинейшая и вторая по водности после Амударьи река Средней Азии. Соловьев любил ее и не раз упоминал в своих произведениях. «Великая река, кормилица бесчисленных поколений, вырвавшись из тесных ущелий в долину, смиряла здесь бешеный напор своих желтых клокочущих вод и у Ходжента шла

плавно, могуче, даруя жизнь растениям, животным и людям и усыпляя по ночам детей Ходжи Насреддина тихим журчанием струй, подмывающих глинистый берег» (Соловьев 2015: 9).

На конкурсе Соловьев получил вторую премию, неожиданно для самого себя, и рассказ был напечатан в журнале «Мир приключений» в 1927 г. «Как он радовался, получив премию! Совсем по-детски. Впоследствии Леонид был невысокого мнения о ранних своих орус'ах. Кому, говорит, они нужны теперь!» (Письма), — вспоминает сестра писателя.

В 1930 году Леонид Соловьев поступил на литературно-сценарный факультет Всероссийского государственного института кинематографии. Это был ускоренный выпуск, диплом киносценариста Соловьев получил уже через два года.

Задолго до переезда в Москву, после смерти Ленина, которая потрясла Соловьева, как и многих советских людей, он отзовется на это событие стихами:

Мы не знаем, откуда пришел Ленин,
Мы не знаем, куда ушел Ленин.
В 17-м году мы испугались его слов,
В 18-м — шли против него,
В 22-м — наши сердца бились любовью к нему,
В 24-м мы лили слезы о нем.
Знали мы его семь лет (Виткович 1983: 62).

Соловьев так увлекся, что подобными виршами исписал большую тетрадь, а когда поехал в Москву поступать во ВГИК, захватил ее с собой. Коллеги прочли и впечатлились, по воспоминаниям В. Витковича, так:

«Смерть Ленина вас потрясла. Видно по стихам. Это настоящее!
– Допустим. Но кто поверит в издательстве, что их написал я?
Они явно фольклорны!

– Ну, издайте как фольклор. Не все ли равно...

И тогда (бесшабашность юности!) в конце каждого стихотворения Леня сделал сноску “записано там-то”: назвал несколько кишлаков в районе Коканда и Ходжента, где довелось быть, а под двумя-тремя стихотворениями для правдоподобия — выдуманные фамилии каких-то стариков и отнес книгу в издательство “Московский рабочий”. Вышла она в 1929 году. Книгу встретили хорошо,

хвалили талантливому молодому фольклориста» (Виткович 1983: 62).

Научная общественность Ташкента была потрясена находкой и летом 1933 г. снаряжает фольклорную экспедицию из сотрудников Ташкентского института языка в места, где Соловьев якобы делал записи песен о Ленине. Цель экспедиции — услышать и записать эти песни в оригинале — на узбекском или таджикском языках. В итоге «экспедиция задержалась <...> по наведенным справкам, съездила успешно: все песни, за исключением одной, найдены и записаны. <...> Фольклорная экспедиция — это ясно! — не захотела возвращаться ни с чем: время затрачено, командировочные съедены... И они попросту перевели песни с русского языка на узбекский и таджикский, а одну песню “не нашли” — для правдоподобия» (Виткович 1983: 62).

На этом увлечение Соловьева мистификацией не закончилось — он написал еще немало песен и сказаний о Ленине, опубликованных в сборнике «Ленин и творчество народов Востока» (Соловьев 1930). Эта деятельность писателя вошла в историю как случай псевдофольклора, весьма распространенного в советской фольклористике — наряду с «новинами» и прочими фольклорными текстами, сочиненными по партийной указке «свыше».

В период обучения во ВГИКе Соловьев познакомился с Тамарой Седых, студенткой актерского отделения, ставшей его женой.

Первые прозаические публикации Соловьева привлекли внимание М. Горького: мэтру нравился рассказ «Последняя паранджа», он отмечал знание писателем узбекского быта и национальных традиций.

Книга о Ходже Насреддине вышла перед самой войной, но 1941 год не позволил автору написать ее продолжения (он это сделает будучи в заключении).

В годы Великой Отечественной войны Леонид Соловьев служил военным корреспондентом газеты «Красный флот» на Черном море, при этом принимал участие в боевых действиях. В одном из боев Соловьева контузило.

3 июля 1942 года Севастополь был оставлен. Эта трагедия стала основой «Черноморской легенды», напечатанной в газете «Красный флот» 17 июля 1943 года. Ее герой, смертельно раненный моряк, просит после освобождения города вернуть Севастополю камень, который он взял на севастопольской земле. С этих пор опи-

санное событие становится военным ритуалом. Так Соловьев внес свой вклад в севастопольский текст русской литературы. А сборник своих севастопольских рассказов он назвал «Севастопольский камень».

В сентябре 1946 года Соловьев был арестован: ему предъявлено обвинение в антисоветских настроениях. После многомесячных изнуряющих допросов — вердикт: «за антисоветскую агитацию и террористические высказывания заключить в исправительно-трудовой лагерь сроком на 10 лет, считая срок с 5 сентября 1946 г.» (Следственное дело).

Сослали Соловьева в Дубровлаг (Мордовия). Ему разрешили заниматься литературным творчеством! Родителям и сестре он писал в мае 1948 г., что присылать ему ничего не надо, кроме бумаги: «Я должен быть дервишем — ничего лишнего... Вот куда, оказывается, надо мне спастись, чтобы хорошо работать — в лагерь!.. Никаких соблазнов, и жизнь, располагающая к мудрости. Сам иногда улыбаюсь этому» (Соловьев 2015: 277). Говоря о дервише, Соловьев имел в виду образ странника, которым не раз очаровывались поэтические натуры, пришедшие на Восток из России: «Внешний облик дервиша говорил об игнорировании им материальных ценностей: *хирка*, мантия суфиев, напоминала лоскутное одеяло <...> для суфиев (они же дервиши. — Т.В.) нищета была признаком отворачивания от брэнного мира и обращения к Божественной реальности. “Нищета есть моя гордость”, — согласно преданию, сказал Пророк Мухаммад» (Шафранская 2014: 149).

Родители Леонида Соловьева не могли поверить в виновность сына, поэтому написали письмо «наверх»:

«Министру внутренних дел СССР от учителя-пенсионера Соловьева Василия Андреевича.

Заявление

20 июня 1953 года

Сын мой, писатель Соловьев Леонид, в сентябре 1946 года был репрессирован за недостойное поведение и заключен в лагерь Мордовской АССР, ст. Потьма. Но это поведение было следствием происшедшего с ним несчастья — припадков острого алкоголизма, чего раньше никогда не было. Это привело его в больницу острых алкоголиков в Москве, где он пробыл свыше месяца, и потом в лагерь. Он вполне осознал свои ошибки и заблуждения и в своих письмах глубоко сожалеет и раскаивается.

По своему мировоззрению и настроению это социалистический советский человек, натура честная и благородная, говорю это объективно, беспристрастно, а не как отец.

Убедительным свидетельством служат его книги, такие как “Иван Никулин — русский матрос”, “Черноморец”, “Севастопольский камень”, “Возмутитель спокойствия” и др. Персонажи их, тепло и любовно изображаемые автором, проявляют горячий патриотизм, героические подвиги в защиту отчизны, а они — зеркало, отражающее идеологию автора. Я уверен, что руководство лагеря имеет доброе мнение о сыне. Мы, родители, уже дряхлые старики возраста 80 и 78 лет, всю жизнь работали учителями, просим о сокращении срока заключения, о помиловании.

12 июня 1953 года

Учитель-пенсионер В. Соловьев».

Просьба была отклонена. «Заявление гражданина Соловьева В.А. оставить без удовлетворения, о чем сообщить ему через 1 спецотдел МВД СССР». Но она не была оставлена без внимания.

«Зам. пред. комитета госбезопасности при Совете министров СССР Савченко. 25 марта 1954 г.

Рассмотрев в связи с жалобой архивно-следственное дело за номером 531 по обвинению Соловьева Л.В., нашли:

Соловьев Л.В. арестован 5 сентября 1946 г. 2 гл. упр. МГБ СССР и 9 июня 1947 г. особым совещанием при МГБ СССР осужден за антисоветскую агитацию и террористические высказывания на 10 лет ИТЛ. В жалобе, поданной на имя депутата Верховного совета СССР тов. Фадеева, сестра осужденного Соловьева З.В., не отрицая вину своего брата, утверждает, что он “заблуждался, зарвался, потерял управление собой”, в результате “пьянства и кабацких выходок” допустил преступление, при этом ссылаясь на его литературные заслуги, просит оказать содействие в снижении ему срока наказания. В своем письме на имя председателя президиума Верховного Совета СССР тов. Фадеев, ссылаясь на талант Соловьева, указывает “если преступление Соловьева не так уж велико, он, с моей точки зрения, мог бы быть помилован”» (Следственное дело).

Леониду Соловьеву снизили срок наказания до пяти лет, когда он уже пробыл в лагере восемь.

После возвращения из лагеря Леонид уехал к своей сестре Зине в Ленинград. Жена, Тамара Седых, не захотела видеть мужа, и даже все его письма вернула нераспечатанными.

В апреле 1955 г. Соловьев женился на Марии Марковне Кудымовской, учительнице русского языка. «Лениздат» выпустил дилогию «Повесть о Ходже Насреддине»: «Возмутитель спокойствия» и «Очарованный принц». Книга имела огромный успех.

Соловьев страдал сильнейшей гипертонией, и его здоровье быстро разрушалось. Вскоре его парализовало. Он умер 9 апреля 1962 г., похоронили его на Красненьком кладбище в Автове.

Сестра Соловьева вспоминала: «По своей природе Леонид был фантазером и мечтателем, и таким остался на всю жизнь. Он зачастую видел людей не такими, какими они были, а какими он хотел, чтобы они были» (Письма).

Литература

Виткович 1983 — *Виткович, В.С.* Круги жизни: Повесть в письмах. М.: Мол. гвардия, 1983. 290 с.

Мелетинский 1998 — *Мелетинский, Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания / Отв. ред. Е.С. Новик. М.: РГГУ, 1998. 576 с.

Письма — Письма Е.В. Соловьевой // Личный архив Л.В. Соловьева. Правообладатель Т. Соколова.

Правда Востока. 1924 — Правда Востока. 1924. 1, 3, 10 декабря.

Правда Востока. 1925 — Правда Востока. 1925. 1 февраля, 12 марта.

Правда Востока. 1925а — Правда Востока. 1925. 5, 7, 9, 12, 18, 22 июля.

Семь дней 1927 — Семь дней. 1927. № 27. С. 5–6.

Семь дней 1929 — Семь дней. 1929. № 24. С. 13.

Следственное дело — Центральный архив ФСБ России. Следственное дело по обвинению Соловьева Леонида Васильевича. Ф. Р–6235. 1946–1947.

Соловьев 1930 — *Соловьев, Л.В.* Ленин в творчестве народов Востока. Песни и сказания / Вступ. ст. А.М. Аршаруни. М., 1930. 124 с.

Соловьев 1963 — *Соловьев, Л.* Коротко о себе. Севастопольский камень. Повести и рассказы. М., 1963. 560 с.

Соловьев 1990 — *Соловьев, Л.В.* Повесть о Ходже Насреддине. Книга юности: Повесть и рассказы. Л.: Лениздат, 1990. 672 с.

Соловьев 2015 — *Соловьев, Л.В.* Очарованный принц. М. Теревинф, серия А и Б, 2015. 304 с.

Творчество 1982 — Творчество русских писателей Узбекистана: Монографические исследования. Ташкент: ФАН, 1982. Ч. 1. 288 с.

Шафранская 2010 — *Шафранская, Э.Ф.* Ташкентский текст в русской культуре. М.: Арт Хаус медиа, 2010. 304 с.

Шафранская 2014 — *Шафранская, Э.Ф. А.В. Николаев* — Усто Мумин: судьба в истории и культуре (реконструкция биографии художника). СПб.: Свое издательство, 2014. 170 с.

Шафранская 2016 — *Шафранская, Э.Ф.* Туркестанский текст в русской культуре: Колониальная проза Николая Каразина (историко-литературный и культурно-этнографический комментарий). СПб.: Свое издательство, 2016. 370 с.

М.Ю. Книжник

ПРО МАНДЕЛЬШТАМА И «КРОЛИКОВОДА» ПОКРОВСКОГО: ОПЫТ ЛИТЕРАТУРНОГО РАССЛЕДОВАНИЯ

В статье представлен поиск информации о забытом поэте Вадиме Покровском, его литературных и бытовых связях, в частности, с Осипом Мандельштамом. Статья восполняет историко-литературные лакуны и в литературном процессе XX века. А также проясняет смысл стихотворения Мандельштама, считавшийся доселе «темным».

Ключевые слова: Вадим Покровский, биография поэта, Мандельштам, воронежская ссылка Мандельштама.

M.Y. Knizhnik

ON MANDELSTAM AND “RABBIT BREEDER” POKROVSKY: ESSAY OF LITERARY INVASTIGANION

The article presents the process of seeking information about a forgotten poet, Vadim Pokrovsky. In particular, the investigation examines his literary and everyday connections, which included Osip Mandelstam. As a result, the article fills some literary and historical gaps on the literary landscape of the 1920's and sheds a light upon one of Mandelstam's poems, whose meaning was deemed “obscure” to this day.

Key words: Vadim Pokrovsky, poet biography, Mandelstam, Mandelstam's Voronezh exile

Имя поэта Вадима Покровского возникло для меня в письме известного специалиста по восточным мотивам в русской поэзии П.И. Тартаковского¹, к которому я обратился за помощью, когда взялся составлять антологию стихов о Ташкенте.

Первым на глаза попало вот это стихотворение:

Восток!
Восток!
Где минареты?

Гробницы тайн не сберегли:
Стальными латами одеты
Становья вольные твои.
Знать, не вернуть уж караванов,
Что отошли, пыля...
Встает другою из тумана —
Другая Фергана.
Горит закат зловеще
Над сводом Тамерлана,
Уж видит солнце женщин,
Идущих без чачвана.
Знать, там, где дым кизячный,
Где старь, цепляясь крепко
Прошел он: вечно зрячий
Сутулый, в черной кепке (Покровский 1933: 28).

Найти какие-нибудь сведения о Покровском оказалось очень непросто. Поиск в интернете выдавал такое количество людей с этой фамилией, что вспоминалась фраза горинского Мюнхгаузена: «Иметь в Германии фамилию Мюллер — это все равно, что не иметь никакой».

Впору было отчаяться, но я честно сужал круги, задавая все новые параметры «поэт Вадим Покровский», «Вадим Покровский, Ташкент», «Вадим Покровский, Фергана».

Наконец забрасываемые в Сеть сети с зауженными ячейками стали приносить свой небогатый улов.

Возник поэт Вадим Покровский почему-то в Воронеже. Выяснить что-нибудь про него никак не удавалось, все время мешал профессор-гигиенист с тем же именем. И было совершенно непонятно: не разные ли это люди, воронежский Покровский и ташкентский Покровский? И причем тут почтенный профессор? Казалось, что каждый следующий этап поисков удваивает количество вопросов.

Вдруг на каком-то сайте нашелся сборник Вадима Покровского «Славная жизнь», изданный в 1933 году воронежским издательством «Коммуна». Я внимательно прочитал эти неброские стихи, в которых — борьба человеческого, лирического голоса с лязгом железа нового времени. Среди прочих обнаружилась «Песня о пустыне», она говорила о восточном опыте автора:

Шумит карагач прорезною листвою,
Прямые арыки сверкают водою.
Песчаный бархан рассыпается в прах,
Миндаль зацветает в весенних садах.

Значит, воронежский Покровский и тот, что упоминается в сборнике «Леса» (Леса 1927), скорее всего, один и тот же человек!

Постепенно, шаг за шагом проступала его биография. Сначала врач перестал застить образ поэта. Они тоже оказались одним человеком.

Вадим Алексеевич Покровский приехал в Среднюю Азию с родителями еще до революции. Его отец, Алексей Иванович, военный врач-офтальмолог, с боевого восемнадцатого года заведовал ферганской глазной больницей, там свирепствовала трахома. В Фергане у Покровских родился младший сын, названный в честь отца. Алексей Алексеевич Покровский тоже станет врачом, специалистом по биохимии питания, академиком.

В 1923 году Покровские переехали в Воронеж. Алексей Иванович получил место доцента на кафедре глазных болезней, позже стал заведующим кафедрой, профессором. В Воронеже он издал несколько монографий, в их числе была и «Трахома». Можно предположить, что опыт, приобретенный в Ферганской долине, способствовал ее появлению.

Вадим закончил санитарный факультет Воронежского медицинского института, в тридцатые защитил кандидатскую по токсикологии.

Вскоре в связке с воронежским поэтом возникло имя Мандельштама и его шуточное стихотворение, помеченное 24 февраля 1937:

Искусств приличных хоровода
Вадим Покровский не спугнет:
Под руководством куровода, —
За Стоичевым год от года
Настойчивей кроликовод (Мандельштам 2014: 337).

В примечаниях сказано, что смысл стихотворения не ясен (Мандельштам 2014: 713).

Не очень понятны и отношения, в которых находились ссыльный Мандельштам и молодой воронежский поэт.

Поиски привели меня к дочери Покровского — Ольге, которая прояснила некоторые неясные моменты.

Ольга Вадимовна рассказала, что отец был человеком замкнутым, немногословным, не очень любил говорить о прошлом.

Можно догадаться, что вся его жизнь, а особо — литературная ее ипостась, прошла под дамокловым страхом.

Покровский был чужаком для своей эпохи, и как ни старался поладить с нею, не переставал получать напоминания о своей чужести.

Еще в предисловии к ташкентскому сборнику «Леса» в 1927 году некий Мих. Поляк пенял ему:

«...у Покровского Восток звучит напевностью и многокрасочностью, еще недостаточно классовой. Он пока в плену у восточной экзотики, у расцветенного лиризма, и он, опьяненный ими, не выплыл еще к более глубоким социальным истокам» (Поляк 1927: 4).

И такие разносы сопровождали Покровского все годы.

Вот несколько выдержек из статьи А. Столетова «Лирическое наступление. О творчестве В. Покровского»:

«Если мы будем рассматривать “Веселую Англию” (поэма. — М.К.) как подлинный показ классовой борьбы, то придем к неутешительным для поэта результатам. Прежде всего из поля зрения поэта выпала роль английской компартии как инициатора и организатора восстания шахтеров. Смазано и значение лейборизма. <...> И здесь перед поэтом очень остро встает проблема преодоления жалеющего, мелкобуржуазного по существу отношения к событиям» (Столетов 1932).

В 1936 году проработки набирали обороты.

«...Простота затеряна в беспредметной игре словами, в дешевом украшательстве».

Дальше больше:

«...Примитивное эстетство, беспредметная словесная игра и сумбур» (Плоткин 1936).

Вот точное суждение современного исследователя Д.С. Дьякова:

«Сам Покровский говорил, что пишет он о “перестройке пролетариатом окружающего мира и о борьбе человека с природой”. Получалось публицистично и не всегда художественно. Но за всем этим буйством преобразований у молодого поэта порой проглядывал ужас перед ледяной бесчеловечностью истории:

Здесь в предместьях бродят
Голодные хилые дети,
Вверх промозглую сырость
Струит городской водосток,
И бездомных прохожих
Доводит до ярости ветер,
И у ярости слово
Хватает газетный листок...

Но главное: в стихах Покровского никогда не было культа дикости, столь модного в те годы» (Дьяков 2017).

Не нужно быть пророком, чтобы понять, каким должен был стать завершающий аккорд такой критики.

И поэтому совсем иначе воспринимается фрагмент из воспоминаний Надежды Яковлевны Мандельштам:

«О. М. мучительно искал, кому бы ему прочесть стихи — никого, кроме меня и Наташи, не было. Однажды он отправился (со мной) к какому-то воронежскому писателю, кажется, к Покровскому. Нашли его квартиру в деревянном доме под горой. Покровского дома не оказалось, а, может, он со страху спрятался, что было бы вполне естественно. Стихи появились едва ли не в тот же день. Это самый конец января или первое февраля» (Мандельштам 1987: 239).

Было чего испугаться. Ольга Вадимовна сама вспомнила этот фрагмент и пояснила:

– Отец тогда был в первом браке и снимал квартиру в частном доме на «низах», так назывался район старой части города, который спускался к реке Воронеж.

Можно предположить, что появление в городе опального Мандельштама манило и пугало Покровского одновременно. Мы мало знаем об их отношениях.

Одни исследователи называют Вадима Алексеевича в числе молодых литераторов, близких к Мандельштаму. Другие уверены, что они почти не были знакомы. Так, Н.Е. Штемпель, «ясная Наташа», как ее называл Мандельштам, пишет: «На мое предложение привести Вадима Осип Эмильевич ответил злой эпиграммой» (Штемпель 2008) Но, как мы еще увидим, дело обстояло не совсем так.

Замкнутый характер Покровского надежно скрыл от нас детали.

Но наверняка молодой воронежский поэт понимал и осознавал значение Мандельштама. Тут свидетельство пришло из уст недружественных. Поэт, «видевший одно время в стихах Мандельштама образец для своего творчества», — было написано о нем в 1937 году в редакционной статье «Искоренить троцкистскую агентуру в литературе и искусстве» в газете «Коммуна» (Нерлер 2016).

Покровский был в то время введен в редколлегия журнала «Подъем». Ее состав быстро менялся. Кто-то, как печально известный Л. Плоткин, уходил на повышение в столицы, но большинство было посажено или расстреляно.

И пока председатель воронежского СП С.А. Стойчев клеймил ссыльного: «...Мандельштам показал, что он ничему не научился, что он кем был, тем и остался...» (Летопись 2019: 414), в «Подъеме» публиковались рецензии Мандельштама, последние публикации в его жизни.

Гонитель, надо заметить, не пережил гонимого, второй датой и его жизни значится все тот же злополучный 38-й.

А вот Покровский избежал тогда ареста. Может быть, в этом ему помогла не полная погруженность в литературную свару. По себе знаю, что литературная среда совсем иначе относится, когда понимает, что ты не полностью ей принадлежишь.

Он работал в ту пору над диссертацией по важному для промышленности разделу токсикологии.

В 1932 году в Воронеже был открыт один из гигантов сталинской индустрии — завод синтетического каучука «по методу Лебедева». Возведенный за один год, он вскоре вышел на проектную мощность и в 1934 получил имя убиенного Кирова.

Покровский изучал воздействие стирола и дивинила, используемых при производстве каучука.

Изучал, как свидетельствует О.В. Покровская, на кроликах.

И смысл мандельштамовской эпиграммы сразу становится понятен.

Искусств приличных хоровода
Вадим Покровский не спугнет:
Под руководством куровода, —

За Стоичевым год от года
Настойчивей кроликовод (Мандельштам 2014: 337).

Можно предположить, за что Мандельштам назвал ответственного секретаря воронежского Союза писателей «куроводом». На Стоичева Осип Эмильевич нападал не раз. В мемуарах Эммы Герштейн даже сохранилась эпиграмма:

А Мандельштам настойчиво
Набрасывается на Стоичева,
Набрасывается на Стоичева
И потрошит его... (Герштейн 1998: 174).

Но я не удивлюсь, если выяснится, что ректор Воронежского пединститута и главный воронежский писатель держал у себя в са- рае несушек.

Получил свою долю сарказма и «кроликовод» Покровский. Да вот быть в курсе тонкостей научных занятий замкнутого и немногословного исследователя мог только человек, неплохо его знавший, достаточно близкий. И если Мандельштам знал про опыты на кроликах, значит, он пользовался доверием Вадима, слушал его рассказы.

В Отечественную войну Покровский был призван, служил по специальности, заведовал клинической лабораторией госпиталя, был награжден.

В 1947 году защитил докторскую.

А вот посадили его уже в 1953-м. Но не по делу врачей, по которому сажали, кстати, не только евреев, а по литературной линии. Поводом были воспоминания некоего старого большевика, с которыми его попросили ознакомиться. К тому времени старые большевики со своей излишне хорошей памятью сами стали разносчиками опасной для солнцеликой власти инфекции.

Просидел Вадим Алексеевич несколько месяцев, смерть Сталина освободила его. Но после этого, рассказывает Ольга Вадимовна, он стал еще более замкнутым, еще немногословней.

Заведовал кафедрой гигиены в мединституте. Считается основоположником воронежской школы гигиены и токсикологии, изучавшей влияние на организм не сильно ядовитых, но длительно

воздействующих веществ. Направление весьма актуальное в нынешнем мире.

Литературные занятия не оставлял, но книг, кроме той, 33-го года, с сардоническим названием «Славная жизнь», больше не выходило. Умер В.А. Покровский в 1987 году, неполных 78 лет.

В истории литературы остался в примечании к шуточному стихотворению Мандельштама, как теперь мы видим, смысл которого стал нам более понятен.

Примечание

¹ Петр Иосифович Тартаковский (1926–2015) — литературовед, критик, доктор филологических наук, автор монографий «Дмитрий Кедрин: жизнь и творчество» (1963), «Свет вечерний шафранного края... Средняя Азия в жизни и творчестве Есенина» (1981), «Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия В. Хлебникова, 1900–1910-е годы» (1987), библиографического указателя «Русская поэзия и Восток. 1800–1950» (1974), сборника литературно-критических статей «В поисках главного» (1978) и др.

Литература

Герштейн 1998 — *Герштейн, Э.Г.* Мемуары. СПб.: Инапресс, 1998. 518 с.

Дьяков 2017 — *Дьяков, Д.С.* Воронежский союз писателей: испытание Мандельштамом // Мандельштамовские чтения. Воронеж: Кварта, 2017. С. 35–44.

Леса 1927 — Леса: Сборник стихов Ташкентской ассоциации пролетарских писателей. № 15. Ташкент: Газета «Красная звезда», 1927. 32 с.

Летопись 2019 — Летопись жизни и творчества О.Э. Мандельштама / Сост. А.Г. Мец при участии С.В. Василенко, Л.М. Видгофа и др.; 3-е изд., испр. и доп. СПб., 2019. 509 с.

Мандельштам 1987 — *Мандельштам, Н.Я.* Книга третья. YMCA-Press, 1987. 334 с.

Мандельштам 2014 — *Мандельштам, О.Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2014. Т. 1.

Нерлер 2016 — *Нерлер, П.* Окольцованный Мандельштам: Главы из новой книги // Подъем. 2016. № 2. URL: <http://podiemvrn.ru/okolcovannyj-mandelshtam-2> (дата обращения 11.07.2019).

Плоткин 1936 — *Плоткин, Л.* За великое искусство социализма // Газета «Коммуна». 1936. 23 марта.

Покровский 1933 — *Покровский, В.* Славная жизнь: Стихи. Воронеж: Коммуна, 1933. 50 с.

Поляк 1927 — *Поляк, Мих.* Предисловие // Леса: Сборник Ташкентской ассоциации пролетарских писателей. № 15. Ташкент: Газета «Красная звезда», 1927. С. 3–4.

Столетов 1932 — *Столетов, А.* Лирическое наступление. О творчестве В. Покровского // Подъем. 1932. № 8–9.

Штемпель 2008 — *Штемпель, Н.* Воспоминания // «Ясная Наташа»: Осип Мандельштам и Наталья Штемпель: к 100-летию со дня рождения Н.Е. Штемпель / Сост. П. Нерлер и Н. Гордина. М.; Воронеж: Кварта, 2008. 339 с.

ИСКУССТВО ДИПЛОМАТИИ КАК СЮЖЕТ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА САВВЫ ДАНГУЛОВА)

В статье рассматривается, как отражается история дипломатии, процесс принятия политических решений в произведениях С. Дангулова. Материалом для анализа стали романы «Государева почта», «Заутреня в Рапалло», «Кузнецкий мост». Также показывается, как создается образ дипломата и воспроизводится дипломатическая коммуникация.

Ключевые слова: Савва Дангулов, образ дипломата, история дипломатии в литературе.

I.S. Yukhnova

THE ART OF DIPLOMACY AS A PLOT (BASED ON SAVVA DANGULOV'S WORKS)

The article observes how the history of diplomacy and the process of political decision-making is depicted in the works of S. Dangulov. The novels "Sovereign's post", "Matins in Rappalo", "Kuznetsky Most" became material for analysis. It is also shown how the image of a diplomat is created and diplomatic communication is reproduced.

Key words: Savva Dangulov, image of diplomat, history of diplomacy in literature.

Имя Саввы Артемьевича Дангулова (1912–1989) немного говорит современному читателю. Однако еще несколько десятилетий назад его произведения были популярны, активно издавались, их переводили на иностранные языки. Высокий статус С. Дангулова в иерархии советской литературы был утвержден пятитомным собранием сочинений, которое выходило в свет с 1982 по 1984 гг., а литературная репутация во многом определялась той профессиональной деятельностью, которую вел он до прихода в литературу: Дангулов начинал как журналист, а с 1943 по 1946 г. был пресс-атташе в советском посольстве в Румынии¹. Таким образом, он отдал дипломатической службе и журналистике значительную часть

своей жизни, но и став профессиональным писателем, Дангулов, по сути, выполнял ту же самую дипломатическую миссию, так как способствовал осуществлению культурного трансфера между советской литературой и литературой других стран: с 1955 по 1969 год был заместителем главного редактора журнала «Иностранная литература», а затем в течение двадцати лет руководил журналом «Советская литература», издаваемым на иностранных языках. Не случайно послесловие, сопровождающее издание двух романов С. Дангулова «Государева почта» и «Заутреня в Рапалло» в известной серии «Библиотека “Дружбы народов”», называлось «Гимнастерка и фрак» (Воробьев 1987: 522–526) — Дангулов служил своей стране и как военный журналист, и как дипломат, и как писатель.

Литературное наследие Дангулова — это большей частью художественно-документальная проза (Ханенко 2017: 36). Все, о чем пишет писатель, создавалось с опорой на факт, документ, свидетельства очевидцев или вырастало из его личного опыта. Этим и обусловлены особенности поэтики его произведений. В их основе всегда лежит значимое для истории дипломатии событие: Брестский мир, Генуэзская конференция, конференции в Тегеране и Ялте и т. д. Сюжетом произведения и становится вызревание, формирование исторического события, а показывается оно через восприятие человека, который является его участником, вовлечен в этот процесс. Такой герой — не творец истории, но он находится рядом с теми, от кого зависит принятие политических решений, а потому выступает как свидетель большой истории, которая вершится на его глазах. Это переводчик Сергей Цветов («Государева почта»), соратник Чичерина Николай Андреевич Воропаев («Заутреня в Рапалло»), историк, дипломат Николай Алексеевич Репнин («Дипломаты»), руководитель отдела НКВД Егор Иванович Бардин, историк, сотрудник советского посольства в Англии Сергей Петрович Бекетов («Кузнецкий мост») и др.

Кроме того, в произведениях Дангулова всегда намечается личная история героя — это прежде всего история его семьи и его отношений с любимой женщиной. Семья для героев имеет особую ценность, они сильны ей, несут в себе родовые черты. Если учесть, что действие романов происходит в первые десятилетия установления советской власти, когда происхождение самым серьезным образом влияло на судьбу человека, его положение в обществе, то подобная родовая укорененность имела особый смысл. Героям Дангулова удавалось сохранить то, что имеет для них ценность, не отказаться

от своих убеждений, продолжить семейную традицию, но при этом принять перемены, найти себя в новых исторических обстоятельствах. Попутно заметим, что писатель не обходит стороной и тему репрессий. В романе «Кузнецкий мост» один из героев — Бекетов, соратник Сталина, с ним они сражались за Царицын — попал под каток репрессий. После возвращения из лагеря он привлекается к дипломатической работе, несколько раз встречается со Сталиным, в том числе и наедине, но главный вопрос ему так и не задает. Так что эта тема намечена, возникает время от времени в подтексте разговоров Бекетова с женой, но лишь пунктиром, чтобы потом вообще исчезнуть из повествования².

Семья для героев Дангулова — это крепкое внутреннее единство, хотя ее члены могут придерживаться разных позиций по тому или иному вопросу, спорить, не соглашаться, что-то не договаривать друг другу. Но семейный круг не распадается, близость сохраняется, так как отношения основаны на любви, доверии, уважении к позиции и мнению другого, а семейные ритуалы и традиции позволяют преодолевать кризисные моменты, возникающие разногласия. Именно поэтому важную роль в произведениях Дангулова играет образ дома, родового гнезда: в нем живет несколько поколений, в него возвращаются, об отсутствующих помнят.

Дангулов прочерчивает разные линии родственных связей: отец и сын, муж и жена, но особую актуальность в художественном мире его произведений имеют отношения между братьями и отношения отца и дочери. При этом у Дангулова традиционный для русской литературы конфликт «отцов и детей» остается не реализованным, так как не получает развития тема смены поколений, отрицания детьми правды отцов.

Главный герой Дангулова — человек, который должен действовать в кризисных исторических условиях. И он всегда оказывается не совсем в типичных для всей страны обстоятельствах. Не на поле боя, а в кабинете НКВД. Не в родной стране во время войны, а в Англии, США. Он борется за утверждение новой идеи или за военную победу не с оружием в руках, а иначе — на дипломатическом поприще, когда завоеванное оружием должно получить признание мирового сообщества, когда силу оружия должна сменить сила убеждения, когда победа должна получить форму документа.

Вместе с тем Дангулов создает своеобразную галерею женских образов. Его героиня, как правило, умна, образованна, наделена талантом. У нее сложный внутренний мир, который не до конца

раскрывается герою, поэтому между любящими людьми возникает некая дистанция, существует недоговоренность. Да и сами любовные отношения чаще всего неоднозначны, нарушают установившуюся в обществе норму. Репнин влюблен в замужнюю женщину, которая должна сделать выбор между ним и мужем. Возлюбленная Цветова отказывается от возвращения на родину, остается в эмиграции. Бардин после смерти жены создает семью с ее сестрой. Бекетов в Лондоне понимает, что испытывает сильное чувство к жене одного из посольских сотрудников. Все коллизии таковы, что позволяли углубиться во внутренние переживания героя, однако психологический потенциал в романах остается нереализованным: все эти линии у Дангулова чаще всего прописаны слабо, штампованно, а поступки героев не получают глубокой психологической мотивировки. Происходит это потому, что центральное место в повествовании занимают отношения не межличностные, а межгосударственные. Главными темами его произведений стали международная политика и история советской дипломатии, а фокусом, к которому сходятся все сюжетные линии, является изображение дипломатического события, явное и скрытое противоборство сторон, противостояние интеллектов. Именно об этом идет речь в главных произведениях автора — романах «Дипломаты» (1966), «Кузнецкий мост» (1972–1979), «Заутреня в Рапалло» (1980), «Государева почта» (1983), «Братина» (1986). В них читателю приоткрывались тайные пружины мировой политики, скрытый от глаз широкой публики процесс принятия решений, влияющих на судьбы мира, а действовали герои-интеллектуалы, владеющие несколькими языками, глубоко погруженные в мировую историю, не замкнутые только в границах своего языка и своей культуры, передвигающиеся по миру, свободно общающиеся с политиками, всемирно известными писателями, учеными. Если принять во внимание информационную ситуацию того времени, то можно найти одно из объяснений читательского интереса к произведениям С. Дангулова. Они становились мощным каналом для получения представлений о той сфере жизни, которая скрыта от глаз общества, которая всегда была окружена ореолом элитарности и избранности. Читая произведения Дангулова, читатель как бы становился очевидцем эпохальных событий, понимал логику принятия государственных решений. А политики представляли и как лидеры своих стран, но также показывались в их частной жизни.

Все произведения Дангулова связаны между собой не только единством темы, но и тем, что в них последовательно раскрываются этапные моменты становления советской дипломатии: это и первые месяцы существования республики Советов, когда формируются новые дипломатические структуры, устанавливаются принципы внешней политики и правила дипломатического диалога; это и Генуэзская конференция, и дипломатия в годы Великой Отечественной войны: борьба за открытие второго фронта, выстраивание стратегии в информационной войне с фашистской пропагандой.

Выбором темы — история советской дипломатии — обусловлена и система образов: в произведениях Дангулова наряду с вымышленными действуют реально-исторические персонажи: Чичерин, Ленин, Сталин, Рузвельт, Черчилль, Коллонтай, Литвинов, де Голь и др. Изображая реального политического деятеля, Дангулов стремится дать его социально-психологический портрет, очерчивает те факты его биографии, которые объяснили бы систему взглядов, политические пристрастия, логику поступков.

Для Дангулова дипломатия — это сфера, где многое определяет масштаб личности, ее способность влиять на других, а потому писатель акцентирует именно эти свойства в своих героях. Так происходит, например, когда он пишет о Чичерине. Для писателя это личность исключительная, цельная, незаурядная. Он уникален и своим происхождением, и своими личностными качествами, и образованностью, интеллектом, кругозором. Дангулов показывает Чичерина в восприятии других людей, которые видят его за работой, но также фиксируют книги, которые читает и цитирует нарком, предметы, которые его окружают и обнаруживают его привычки и пристрастия. Но главное — он показывает человека в общении, в процессе коммуникации. Именно поэтому Дангулов часто включает в повествование диалоги, оформленные как драматический текст. Так, например, в романе «Заутреня в Рапалло» воспроизводится разговор Чичерина с Рудзутаком о цели включения последнего в советскую делегацию. Чичерин убеждает собеседника в том, что он будет полезен в Генуе. И по форме это — документальное воспроизведение разговора, когда реплики сопровождаются ремарками, фиксирующими эмоциональные реакции героев («улыбнувшись», «вздыхнул», «смеясь»). Безусловно, данный разговор, воссозданный со стенографиче-

ской точностью, вымысел автора, но он мог бы состояться, в нем приводится убедительная, логичная система аргументации, которой мог руководствоваться Чичерин, определяя состав делегации на Генуэзскую конференцию.

Дипломатическая коммуникация вообще широко представлена в романах писателя, так как герои показаны в их профессиональной деятельности — на переговорах, встречах на разном уровне, консультациях, кулуарных беседах. Надо заметить, что даже разговор во время прогулки становится в романах формой дипломатического диалога. Так у Дангулова сочетаются строго регламентированный дипломатический дискурс, в котором все определяется протоколом, и частное общение, которое также становится частью профессиональной деятельности дипломата. Многое в этом общении угадывается; часто выводы делаются на основе анализа того, что не сказано, или, напротив, упомянуто как бы вскользь, между делом. Задачей героев Дангулова и становится понять подразумеваемое, осознать намерения оппонента, просчитать, как в шахматной партии (не случайно в романах получает развитие мотив шахматной игры), их дальнейшие действия. Но есть и другая сфера деятельности дипломата — формирование круга друзей своей страны, установление культурных контактов.

Особой темой у Дангулова стала дипломатия в годы войны. Этому посвящен роман «Кузнецкий мост». Действие в нем начинается с момента заключения договора с Германией о ненападении, а затем последовательно освещается деятельность дипломатического ведомства в годы войны: консультации с американцами о военных поставках, борьба за открытие второго фронта, оформление новой политической карты мира после победы над фашизмом, работа с зарубежными корреспондентами. Однако в романе возникает странный эффект — реальная война как трагическое противостояние двух армий оказывается на периферии. Это происходит потому, что читателю показывают последствия страшных сражений, когда на места, только что освобожденные от врага, привозят западных корреспондентов. Война оказывается где-то рядом. И страшные картины мест сражения под Котельниково или блокадного Ленинграда мало что меняют в изображении войны.

В романе «Кузнецкий мост» возникают частые отсылки к «Войне и миру» Толстого. Так обозначается самим автором его литературный ориентир. Масштаб события, его хронологический ох-

ват — все это позволяло развернуть большое эпическое повествование, однако у Дангулова этого не произошло. Война в его романе показана односторонне — изображена только «дипломатическая жизнь в ее основных ракурсах — Наркомат иностранных дел, посольство, печать» (Бикбулатова 2005: 609).

Возникает вопрос, почему произведения С. Дангулова забыты? Причин этому много. И крушение советского государства, а вместе с ним и советской идеологии, в то время как идеологический посыл в романах писателя звучит отчетливо и декларативно. И тенденциозность в трактовке событий и политических деятелей (у Дангулова в их обрисовке нет полутонов, у него есть либо друг, либо враг, отсюда проистекает недостаточность психологической проработки характеров — очень ярко это проявляется при обрисовке Черчилля). И малая художественность его произведений. И уровень таланта (писатель так и не преодолел в себе журналиста). Так или иначе, Дангулов в литературе свой след оставил: он не просто ввел в русскую литературу искусство дипломатии как тему, но сделал его сюжетом своих произведений: сумел изобразить процесс принятия дипломатических решений, драматическое столкновение национальных интересов, борьбу интеллектов, мастерство ведения дипломатического диалога. Дангулов показал советскую дипломатию очеловеченной, в его романах внешнюю политику вершат люди, личности. Произведения Дангулова останутся в русской культуре и как документальный источник. Именно в таком качестве упоминается роман «Кузнецкий мост» в одном из недавних научных исследований по истории журналистики, когда рассказывается о подготовке и проведении НКВДом пресс-конференции для советских и иностранных журналистов в январе 1942 г. (Овсепян 2010: 71), а на роман «Дипломаты» ссылается автор статьи о вкладе в победу отечественной дипломатии во Второй мировой войне (Ашмаров 2018: 5). Чтут память С.А. Дангулова на его родине в Армавире. В 1994 г. там состоялось открытие дома-музея писателя, который стал не только мемориальным местом, но и культурно-просветительским центром (Пасенко 2012: 104–106).

Примечания

¹ Во всех биографиях писателя указаны эти даты. В краткой литературной энциклопедии приводится иная датировка дипломатической работы писателя — 1943–1949 гг.

² Естественно возникает вопрос, подобная репрезентация темы — это смелость автора или нечто прямо противоположное? В связи с этим стоит вспомнить время, когда пишется «Кузнецкий мост», — 1972–1979 гг. «Лагерная» тема, уже заявленная в русской литературе, начинает замалчиваться; более того, в это время в СССР активно развивается диссидентское движение, многие представители которого оказываются в лагерях, психиатрических клиниках. В этом контексте даже упоминание о репрессивной машине сталинской эпохи может рассматриваться как проявление гражданской честности. Вместе с тем Дангулов остается верным советской идеологии, идеям Ленина. А Сталин в «Кузнецком мосту» предстает как мудрый и расчетливый политик, в совершенстве владеющий искусством дипломатического диалога.

Литература

Ашмаров 2018 — Ашмаров, И.А. Вклад отечественной дипломатии в победу во Второй мировой войне // Исторический бюллетень. 2018. Т. 1. № 1. С. 4–14.

Бикбулатова 2005 — Бикбулатова, К.Ф. Дангулов Савва Артемьевич // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. Т. 1. С. 607–609.

Воробьев 1987 — Воробьев, Е. Гимнастерка и фрак // С. Дангулов. Государева почта. Заутреня в Рапалло. Романы. М.: Известия, 1987. С. 522–526.

Овсепян 2010 — Овсепян, Р. Журналистика в годы Великой Отечественной войны (несколько фактов из истории) // МедиаАльманах. 2010. № 2(37). С. 70–77.

Пасенко 2012 — Пасенко, С.И. Творческое наследие С.А. Дангулова в культурной жизни Армавира // Образование. Наука. Творчество. 2010. № 1. С. 104–106.

Ханенко 2017 — Ханенко, О.С. Основные проблемы изучения русской исторической прозы в литературоведении рубежа XX–XXI вв. // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы. М.: АР-КОНСАЛТ, 2017. С. 35–38.

П.П. Ткачева

ИСТОРИЯ ОДНОГО СЦЕНАРИЯ: «АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС», О. ГЕРАСИМОВ И В. ВЫСОЦКИЙ

Автор статьи рассматривает историю создания пластинки «Алиса в Стране Чудес», сценарий для которой был написан О.Г. Герасимовым, а песни — В.С. Высоцким. В процессе работы песен было написано больше, чем могли вместить две пластинки. Герасимов жертвует своим сценарием (который ныне хранится в РГАЛИ) в пользу Высоцкого. В статье содержится сравнительный анализ полного сценария и текста, записанного на пластинке.

Ключевые слова: сценарий, Олег Герасимов, Высоцкий, пластинка «Алиса в Стране Чудес».

P.P. Tkachova

THE STORY OF ONE OF THE SCENARIOS: “ALICE IN WONDERLAND”, O. GERASIMOV AND V. VYSOTSKY

The article deals with the history of creation of the album “Alice in Wonderland” based on the script by O.G. Gerasimov. V.S. Vysotsky wrote for this album 26 songs which was more than two gramophone records could accommodate. Gerasimov cut his script (which is now stored in RGALI) in favor of Vysotsky’s work. The article contains a comparative analysis of the full script and the text recorded on the disc.

Key words: script, Oleg Gerasimov, Vysotsky, record “Alice in Wonderland”.

В 1976 году фирма «Мелодия» выпускает в свет пластинку «Алиса в Стране Чудес». Ее первый тираж моментально исчезает с прилавков музыкальных магазинов. С тех пор прошло более 40 лет. Несколько поколений выросло с этой пластинкой, и до сих пор ее с удовольствием слушают и дети, и взрослые. Сказка получилась необычной, интересной, живой во многом благодаря песням В. Высоцкого. Да, именно о нем мы вспоминаем, когда говорим об этой пластинке. Между тем ни этой пластинки, ни этих замечательных

песен могло бы не быть, если бы не творческий замысел Олега Георгиевича Герасимова. Запись данной пластинки была его идеей, и именно он решил пригласить в этот проект В. Высоцкого:

«Эта мысль пришла мне. Дело в том, что, когда были написаны первые главы, возник вопрос и о приглашении поэта. Вокруг фирмы “Мелодия” есть довольно много хороших поэтов, которые пишут весьма профессиональные и талантливые тексты песен, но для такой сложной и во многом нетрадиционной для нашей детской литературы вещи, как “Алиса в стране чудес”, должен был быть, как мне казалось, поэт необычный, в такой же степени. И тогда после долгих раздумий я решил обратиться к Владимиру Семёновичу, которого я знал ещё по школе-студии, где он учился в те времена, правда, когда я уже здесь работал в качестве педагога» (Мир Высоцкого 2015: 23–24).

Более того, следует сказать, что В. Высоцкий знал об этой сказке, но не читал ее. Согласился сходу, потому что любая возможность реализации его творчества была ему интересна, но, прочитав сказку, вдруг решил отказаться, материал был весьма необычный и сложный:

«Он не читал “Алису в стране чудес” к этому времени. Мы с ним встретились, как раз разговор был вот здесь в машине у входа в театр, очень короткий <...> он дал согласие, попросил дать ему книгу, прочёл и твёрдо решил отказаться от этого дела» (Мир Высоцкого 2015: 24).

Сам О. Герасимов столкнулся с этой же проблемой чуть раньше, когда приступал к реализации своего замысла — начал работать над сценарием:

«Сам я тоже очень трудно к этому делу подходил. В общем, я четыре месяца не мог взять в руки перо и начать писать, потому что не знал, за что взяться... каким образом. Пока я однажды ночью случайно не услышал, как на улице пели подвыпившие люди знаменитую “Катюшу”... “Выходила на берег Катю...” и тут они завернули за угол и ничего не осталось. Вот тогда я вскочил и записал “Что остаётся от песни, когда она спета?” Собственно, что и стало тем ключом, от которого я потом и танцевал» (Мир Высоцкого 2015: 24).

Не привыкший отступать, О. Герасимов создает сценарий будущего дискоспектакля, пытается склонить В. Высоцкого взяться за работу, с другой стороны его уговаривает Марина Влади:

«И, видимо, отказался бы, если бы Марина его не уговорила, поскольку она незадолго до этого принимала участие в радиопостановке, где играла роль Алисы — там в Париже. Поэтому она его и убедила это сделать» (Мир Высоцкого 2015: 24).

После уговоров с разных сторон В. Высоцкий, обычно очень самостоятельный в своем творчестве, просит указать ему, где должны быть песни, и сформулировать о чем:

«И он даже потребовал так, что напиши... вот давай мне сценарий и пиши там, где нужна песня, типа ремарки — содержание того, что здесь нужно. Так что это единственные песни Высоцкого, которые написаны им не по чистому вдохновению, а — не то, чтобы по заказу, это, наверно, грубо и примитивно звучит — а, в общем, по творческой необходимости, применительно к определённым материалу, к определённой стилистике и определённому способу игры...» (Мир Высоцкого 2015: 24).

О. Герасимов идет и на это. Так в принципе появляется текст сохранившейся машинописной рукописи с пометками В. Высоцкого, который хранится в РГАЛИ (Герасимов). Данная рукопись включает в себя 66 страниц, куда входит написанный О. Герасимовым сценарий и краткие рекомендации по написанию песен для трех частей сценария: «Синей Гусеницы», «Безумного чаепития», «Королевского кроххея». Сам же сценарий, вернее тот его вариант, который хранится в РГАЛИ, состоит из шести частей: «Падучий колодец», «Очень странное место», «Ракетобиль», «Синяя Гусеница, Перечный мальчик», «Безумное чаепитие», «Королевский кроххей». В сказке «Приключения Алисы в Стране Чудес» Льюиса Кэрролла (мы обращаемся в данном случае к переводу Н. Демуровой, т. к. именно этот перевод указан на пластинке) двенадцать глав: «Вниз по кроличьей норе», «Море слез», «Бег по кругу и длинный рассказ», «Билль вылетает в трубу», «Синяя гусеница дает совет», «Поросенок и перец», «Безумное чаепитие», «Королевский крокет», «Повесть Черепахи Квази», «Морская кадрили», «Кто украл крендели?», «Алиса дает показания» (Кэрролл 1985).

Несмотря на то, что у О. Герасимова шесть, а у Льюиса Кэрролла двенадцать глав, О. Герасимов практически полностью передает содержание сказки. Рассмотрим, как это сделано и в чем разница. Содержание части сценария «Падучий колодец» соответствует части первой главы сказки «Вниз по кроличьей норе», стоит оговориться, что О. Герасимов вводит в дискоспектакль Льюиса Кэрролла, он

здесь представлен как герой, который превращается то в До-до, то в Чеширского Кота и т. д. Вторая глава сценария «Странное место» включает в себя вторую и третью главы сказки «Море слез», «Бег по кругу и длинный рассказ». Четвертая глава рукописи дискоспектакля «Синяя Гусеница, Перечный мальчик» объединяет четвертую и пятую главы сказки: «Синяя гусеница дает совет», «Поросенок и перец». Пятая глава сценария «Безумное чаепитие» имеет четко такое же название и содержание, как и седьмая глава в сказке Льюиса Кэрролла. Заключительная глава сценария «Королевский крохей» объединяет «Королевский крокет», частично «Повесть Черепахи Квази», «Кто украл крендели?» и «Алиса дает показания». Часть «Повести Черепахи Квази» и «Морская кадрили» использованы не были. Черепахи Квази как героя в сценарии нет вообще. Однако, на наш взгляд, есть герой, который близок по своим сюжетным и смысловым функциям к Черепахе Квази — это Попугай («Песня Попугая»).

Яркой чертой Попугая, героя из песни В. Высоцкого, является основная цель его жизни — учеба, за свою долгую жизнь Попугай научился не только говорить, но и писать, считать, петь и плясать. В сказке Льюиса Кэрролла Черепаха Квази рассказывает свою историю довольно подробно, он говорит, чему научился за свою жизнь и даже показывает танец, который разучил. Безусловно, он далек от того, чтобы быть пиратом морей. Но с морем имеет непосредственную связь, т. к. учился на морском дне. Несмотря на сходство Черепахи Квази и Попугая, наверняка сказать, что именно история Черепахи Квази натолкнула В. Высоцкого на мысль написать песню-историю Попугая, все-таки нельзя. Подробно об этом см.: (Ткачева 2015).

Всего для этой пластинки В. Высоцкий написал 26 песен (в своем выступлении он говорит, что в музыкальную сказку вошло 25 его песен, скорее всего, имея в виду, что три части «Песни Алисы про цифры» следует считать как отдельные песни), из них 3 песни не вошли в музыкальную сказку (это «Песенка-представление Робина Гуся», «Представление орленком Эдом Атаки Гризли», «Прочтение Гусеницы», а также третья часть «Песни Алисы про цифры» и некоторые строфы из песен: «Додо, Алиса и Белый Кролик», «Станные скачки», «Лягушонок». Есть также повторы некоторых строк или частей строк).

Задачей В. Высоцкого было «упаковать» оригинальный текст кэрролловской сказки в стихотворно-музыкальные миниатюры, из

которых практически и состоит музыкальный спектакль, при этом передать атмосферу сказки Льюиса Кэрролла, его философию, сделать все это понятным современному слушателю.

Что делает В. Высоцкий (опираясь на текст, предложенный в сценарии О. Герасимовым) прежде всего? Он вводит Льюиса Кэрролла (первая песня) в произведение в качестве героя. Здесь В. Высоцкий следует четко тексту сценария. Если сравнить опорный текст, т. е. текст, который мы имеем в сценарии О. Герасимова и «Песню Кэрролла» В. Высоцкого в дискоспектакле, то мы увидим, что В. Высоцкий творчески переработал содержание части текста сценария, передав смысл поэтическим языком. Вот часть сценария (она по понятным причинам не вошла в дискоспектакль):

«А вот, скажем, есть банка варенья. Съешь ты варенье... Что осталось? Не может быть, чтобы одна только банка... Если — только банка, то даже обидно как-то... Ведь, вот была песня. Спели песню. Что осталось? Ничего? Не может быть. Если бы ничего вот-так и не оставалось — не нужны были бы песни!.. А? Э-э!..» (Герасимов).

А это часть текста песни:

Этот рассказ мы с загадки начнем —
Даже Алиса ответит едва ли:
Что остается от сказки потом —
После того, как ее рассказали?
Где, например, волшебный рожок,
Добрая фея куда улетела?
А? Э-э!.. Так-то, дружок,
В этом-то все и дело (Высоцкий 1999: 275).

Далее и у О. Герасимова, и у В. Высоцкого говорится о перевоплощениях Л. Кэрролла, о том, что сам писатель поведет нас по волшебной сказке.

Преемственность очевидна. По всей вероятности, эта песня послужила первотолчком для В. Высоцкого в работе над этой сказкой.

Далее В. Высоцкий все более и более отходит от указаний О. Герасимова. И там, где в сценарии стоит пометка «1 куплет», появляется целая песня или вместо одной несколько песен. Например, глава «Безумное чаепитие» вот каким образом расписана в отношении песен (сценарий):

«1. 2-й куплет песни о поросенке. Он должен быть музыкально рассчитан так, чтобы по мере его исполнения Кот исчезал по частям, а Алиса успевала это событие комментировать.

2. Кэрролл — Кот. “О том, на кого обиделось его время”. Он остается, как камень в реке. Все течет, а он не меняется. 2–3 куплета. Подряд (?)» (Герасимов).

А вот что получилось у В. Высоцкого. Во-первых, песня «Чеширского Кота», где с первых строк второго четверостишья происходит метаморфоза: появляется ощущение исчезновения самого Кота, когда остается лишь одна улыбка, начиная со слов «чем шире рот», Кот постепенно исчезает, превращаясь в свою улыбку, а затем в последней строке буквально на глазах происходит очередное превращение: Кот опять появляется из улыбки. Ведь за ухом нельзя почесать одну улыбку:

И у других улыбка, но — такая, да не та!..

Ну так чешите за ухом Чеширского Кота! (Высоцкий 1999: 294).

Следующие три песни В. Высоцкого («Мартовский Заяц», «Шляпник», «Соня») посвящены участникам так называемого «безумного чаепития».

Первая песня из трех — это песня «Мартовский Заяц». За песней «Мартовский Заяц» следует песня «Шляпник».

Шляпник В. Высоцкого — это мастер-философ, рассуждающий о своем деле как об искусстве общения с людьми. Он делится своими наблюдениями и видением этого мира. Шляпник В. Высоцкого рассуждает логично и смело. Он многих повидал на своем веку и, кажется, был не только шляпных дел мастером, но и советчиком:

Ах, на кого я только шляп не надевал!

Mon dieu! — с какими головами разговаривал!

Такие шляпы им на головы напяливал,

Что их врагов разило наповал! (Высоцкий 1999: 295).

Еще одним героем сказки Льюиса Кэрролла является Соня (песня «Соня»):

Ох, проявите интерес к моей персоне!

Вы, в общем, сами тоже — форменная соня:

Без задних ног уснете — ну-ка добудись, —
Но здесь сплю я — не в свои сони не садись (Высоцкий 1999: 296).

Мартовский Заяц, Шляпник (Болванщик), Соня и Алиса в сказке Льюиса Кэрролла рассуждают о времени (седьмая глава, «Безумное чаепитие»). У В. Высоцкого этим рассуждениям посвящена «Песня об обиженном Времени». В сценарии есть пометки, сделанные рукой В. Высоцкого об этой песне. Есть и текст О. Герасимова, он совпадает с процитированными выше рекомендациями к этой главе.

Уже с первых строк «Песни об обиженном Времени» В. Высоцкого возникает образ больших стенных (или даже напольных) часов, которые открывают рассказчик и Алиса:

Приподнимем занавес за краешек —
Такая старая тяжелая кулиса:
Вот такое Время было раньше —
Такое ровное, — взгляни, Алиса! (Высоцкий 1999: 296).

Тяжелой кулисой для времени, которую приподнимают герои, в физическом смысле является дверка часов, которая, кстати, может открываться и вверх, и тогда ее нужно именно приподнять (также, на наш взгляд, не следует исключать намек на символический мир театра — место, где можно путешествовать во времени). Показав в первом четверостишии часы как механизм, автор тут же подает нам этот образ как смысловую символическую доминанту:

Но... плохо за часами наблюдали
счастливые,
И нарочно Время замедляли
трусливые,
Торопили Время, понукали
крикливые,
Без причины Время убивали
ленивые (Высоцкий 1999: 296).

Здесь образ часов, которые являются механизмом для измерения времени, соединяется с образом самого Времени. И автор, исходя из правил сказки (в частности, в соответствии с философской

концепцией, переданной Льюисом Кэрроллом в «Приключениях Алисы в Стране Чудес»), позволяет героям замедлять Время, понукать им, убивать его и даже не замечать, забывая наблюдать за часами. Сами часы становятся той гранью, за которой начинается превращение Времени. Но В. Высоцкий не останавливается на этом образе, а как бы качнув маятник назад, опять передает образ часов (через описание, не называя этого слова) как механизм:

И колеса Времени
Стачивались в трении, —
Все на свете портится от трения...
И тогда обиделось Время —
И застыли маятники Времени (Высоцкий 1999: 296).

Стачивающиеся колеса, маятники — все это опять-таки напоминает образ больших часов, В. Высоцкий ведет разговор о Времени, используя внутренний механизм часов, который рассматривают рассказчик и Алиса. Между тем в данных строках мы наблюдаем сказочные превращения, когда Время то превращается в часы, то часы обратно во Время и т. д. Образ часов как символ Времени появляется и в следующих строках:

И двенадцать в полночь не пробило,
Все ждали полдня — но опять не дождались, —
Вот такое Время наступило —
Такое нервное, — взгляни, Алиса! (Высоцкий 1999: 296).

Рассказчик и Алиса стоят у открытых сломанных часов, которые остановились, при этом остановив и само Время:

И... на часы испуганно взглянули
счастливые,
Жалобные песни затянули
трусливые,
Рты свои огромные заткнули
болтливые,
Хором зазевали и заснули
ленивые... (Высоцкий 1999: 296–297).

И героям ничего не остается, как починить часы:

Смажь колеса Времени —
Не для первой премии, —
Ему ведь очень больно от трения.
Обижать не следует Время, —
Плохо и тоскливо жить без Времени (Высоцкий 1999: 297).

Только на первый взгляд данное произведение кажется простым, хоть и слегка запутанным. Безусловно, здесь прослеживается прямая связь со сказкой Льюиса Кэрролла «Приключения Алисы в Стране Чудес», где, как известно, Время обиделось на сказочных героев, поэтому Шляпник, Мартовский заяц и Соня вынуждены бесконечно пить чай, именно в час чаепития они поссорились со Временем. Трусливый Мартовский заяц, болтливый Шляпник, ленивая Соня и счастливая Алиса — четыре героя, которые есть у Льюиса Кэрролла, о них же мы интуитивно вспоминаем, когда читаем строки В. Высоцкого, хотя автор упоминает лишь имя Алисы.

Таким образом вместо указанной в сценарии одной песни Кэрролла-Кота, получилась целая серия песен.

Работа над дискоспектаклем длилась четыре года, об этом говорил в интервью О. Герасимов: «в общем, вся эта работа заняла четыре года ровно, как ни странно: от июля до июля. Я начал в июле в одном <1972 г.>, и закончил пластинку четыре года спустя в июле другом <1976 г.>» (Мир Высоцкого 2015: 24).

За это время В. Высоцкий, как уже говорилось раньше, написал 26 песен. Это количество превзошло все ожидания и вышло за рамки плана. О. Герасимов прекрасно понимает, что альбом, хоть и представляет из себя два диска-гиганта, но это всего 90 минут. И он принимает решение, перечеркивающее его творчество, он максимально сокращает свой сценарный текст, это позволяет записать на диск 23 песни В. Высоцкого.

Сохранившийся машинописный вариант сценария является, на наш взгляд, промежуточным между начальным и конечным вариантами, однако он интересен прежде всего тем, что показывает первоначальный замысел, раскрывает некоторые тайны работы над сказкой. Более того, он может быть опубликован и использован для современной постановки.

В. Высоцкий очень любил эту пластинку. Вот как он говорил об этом: «Какие планы будут осуществляться — не знаю. Могу вам

только сказать, что один план осуществился. Вот уже три года мы записывали и работали над пластинкой, над детской пластинкой, о которой я здесь в этом зале говорил в прошлый раз. Называется она «Алиса в Стране Чудес». И вчера я получил сигнальный экземпляр. Две большие пластинки — два больших гиганта — альбом. Там двадцать пять моих песен, музыку и текст которых написал я. Там идет музыка... вообще музыка всей пластинки, замечательная хрустальная такая, невероятно красивая музыка композитора Геворгияна. Сценарий написал Олег Герасимов, он же поставил. И записываются в виде актеров — там работают многие мои друзья, вот... некоторых из них вы знаете по кино и по театру. Вот такое дружеское мероприятие — оно, наконец, завершилось. И вчера я получил этот экземпляр, ночью сидел его слушал и улыбался. Потому что, правда, сказка замечательная. Вот, пожалуй, и все» (Высоцкий 1976).

В заключение хотелось бы сказать, что, безусловно, в нашем культурном наследии остаются самые яркие имена, но если внимательно присмотреться к истории, то в ней нет ничего лишнего. Чтобы то или иное имя оставило яркий след, рядом должны быть люди, которые будут помогать творить нашу историю. В связи с этим хотелось бы закончить словами О. Герасимова, написанными в сценарии: «Ведь вот была песня. Спели песню. Что осталось? Ничего? Не может быть. Если бы ничего вот-так и не осталось — не нужны были бы песни! А? Э-э!.. Или вот, скажем, жил человек. Жил, жил. Устал. И тело у него состарилось. И не стало его. Но дети-то его, внуки-то есть! Дома, которые он построил, деревья, которые посадил... Вот ведь как... Ничего не проходит бесследно. Что-нибудь, да остается! И не просто какое-нибудь там, случайное, неважное, а самое главное. Что-нибудь то, ради которого и дело-то делаешь...» (Герасимов).

Литература

Высоцкий 1976 — *Высоцкий, В.С.* Запись выступления в клубе завода «Красный богатырь» (первое выступление), 28 ноября 1976 г. / Оцифровка ГКЦМ. КП 5087/47 (48).

Высоцкий 1999 — *Высоцкий, В.С.* Сочинения: В 2 т. Екатеринбург: У-Фактория, 1999. Т. 2. 544 с.

Герасимов — *Герасимов, О.Г.* Алиса в стране чудес // РГАЛИ. Архив В.С. Высоцкого. Ф. 3004. Оп. 1. Ед. хр. 111.

Кэрролл 1985 — *Кэрролл, Л.* Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь Зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье. М.: Правда, 1985. 320 с.

Мир Высоцкого 2015 — Мир Высоцкого: исследования и материалы: Альманах. Вып. VIII. М.: Дом Высоцкого на Таганке, 2015. 400 с.

Ткачева 2015 — *Ткачева, П.П.* Сказка «Приключения Алисы в Стране Чудес» и ее музыкально-стихотворная интерпретация (Льюис Кэрролл и Владимир Высоцкий) // Мир Высоцкого: исследования и материалы: Альманах. Вып. VIII. М.: Дом Высоцкого на Таганке, 2015. С. 225–299.

С.В. Герасимова

ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА ЗОЛОТОЙ ЦЕПИ ДУХОВНОЙ ТРАДИЦИИ

В статье заложены основы анализа творчества забытых писателей, причастных золотой цепи духовной традиции: Галины Пыльневой (инокини Варвары, в схиме Сергии), Андрея Голова, Николая Кирьянова и матушки Руфины. Механизм забвения осмысливается в контексте семиотической системы культуры, в которой в отношениях целого и части, отражающей универсальные принципы целого, находятся такие явления и символы, как, с одной стороны, космическая ночь, а с другой — забвение, потемневшая икона, юродство.

Ключевые слова: Андрей Голов, Николай Кирьянов, Галина Пыльнева, мать Руфина.

S. V. Gerasimova

THE FORGOTTEN NAMES IN THE GOLD CHAIN OF SPIRITUAL TRADITION

The article laid the foundations for the analysis of the works by forgotten writers, involved gold chains of spiritual tradition: Galina Pylyneva, Andrei Golov, Nikolai Kiryanov and nun Rufina. The forgetting mechanism is understood in the context of a cultural semiotic system, where the proportional relation of the whole to the part reflecting the universal principles of the whole contains such phenomena and symbols as, on the one hand, a cosmic night, and on the other, oblivion, darkened icon, foolishness.

Key words: Andrei Golov, Nikolay Kiryanov, Galina Pylneva, nun Rufina.

Посвящается памяти матушки Феклы

Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня; мы, так сказать, чужды самим себе. Мы так странно движемся во времени, что с каждым нашим шагом вперед прошедший миг исчезает для нас безвозвратно.

П.Я. Чаадаев. Философические письма. Письмо первое

Размышляя над механизмом забвения, вспомним, что рождение письменности не только символ прогресса человеческой культуры, но и условие отмирания памяти, чему способствует также процесс десакрализации текста.

Ю.М. Лотман, анализируя автокоммуникацию, выделяет ее важнейшие свойства, указывая, что порожденные ею тексты превращаются в штампы (Лотман 2015: 48), предполагают многократное прочтение (Там же). Эти свойства можно отнести к сакральным текстам. В древнерусской литературе встречаются упоминания о святых, царях, которые знали наизусть всю Библию, например, о преподобном Марке Постнике (V в.), Иване Грозном. Сакральными, хотя языческими текстами, были в древности поэмы Гомера, которые тоже знали наизусть. Но с угасанием языческой веры в Греции утверждается трагедия, призванная ее укрепить. В результате мифологический сюжет утрачивает статичность и перестает восприниматься как сакральный. Начинается накопление текстов, сакральная, или в терминах Лотмана, — автокоммуникационная культура, подобно движению маятника, начинает постепенный путь к полюсу светской.

Первой реакцией на вступление древнегреческой культуры в эру накопления знаний и текстов станет рождение духа соревновательности, который позволяет ограничить круг сведений. Актуальная память сужается, и большие пласты знаний уходят на периферию, в пассив.

Дух соревновательности внушал мысль выбирать лучшего из трех трагиков. Этот же дух унаследовала христианская цивилизация: когда просияли подвигами три вселенских учителя Церкви: святители Василий Великий (ок. 330–379), Григорий Богослов (ок. 325–389) и Иоанн Златоуст (ок. 347 — 14 сентября 407) — и начались споры между духовными чадами и последователями святых: кто из них лучше, то Церковь — после их явления в 1084 г. митрополиту Евхаитскому Иоанну — постановила чтить их память вместе, то есть 12 февраля (по н. ст.). Святитель Дмитрий Ростовский передает обращение святителей так: «Нет между нами ни первого, ни второго» (Ростовский 1994: 433).

Сакральная память отказывается от избирательности. Даже накапливая знания и создавая иерархию ценностей, она исключает механизмы, запускающие процесс забвения: дух соревновательности; центристские силы, сосредоточивающие культурную жизнь в столице; создание пантеона деятелей культуры первого ряда, которые существуют словно в вакууме, вне живой культурной среды.

Первые два героя статьи — прихожане Тихвинского храма в Селе Алексеевском. На его погосте покоится духовная писательни-

ца Галина Александровна Пыльнева (мать Сергия), чье творчество можно сопоставить с поэзией Андрея Голова. Их обоих вдохновляла тема Пасхи, патериков, старинных икон. С поэзией Н.Б. Кирьянова творчество Г.А. Пыльневой можно соотнести, поскольку они оба были ближайшими спутниками прославленных или еще не прославленных святых и писали о них. Опыт людей XX века, запечатленный на страницах молитвослова, доносят до нас строки матушки Руфины из Одесского женского монастыря.

Галина Александровна Пыльнева, монахиня Варвара, в схеме мать Сергия (1936–2017), в детстве впервые поехала в Сходню к прошедшему лагеря старцу иеросхимонаху Иннокентию (Орешкину) (1869/1870–1949), который, хотя из-за немощи брал в чада уже не всех, принял ее в духовные дочери и исповедовал вплоть до своей кончины. Спустя 68 лет Схимонахиня Сергия почил в один день с первым своим духовником — 10 марта 2017 года и покойтся рядом с ним.

В христианстве духовная традиция не самозарождается, а передается от учителя, Христа, к ученикам. Золотая цепь, которая связывает мать Варвару (Сергию) с подвижниками Святой Руси, позволила ей жить в ином времени и в иной России, сокровенной, гонимой, внутренней.

В «Глинской мозаике» Галина Пыльнева рассказывает, как, сдав летнюю сессию на первом курсе Текстильного института, от переутомления и усталости страдала бессонницей, поэтому тетушка, срочно взяв отпуск, повезла ее в начале июля на Украину — в возрожденную Глинскую обитель (1942–1961), где остался только храм в честь Воздвижения Креста Господня и куда Галина Пыльнева приезжала каждое лето с 1954 по 1959 год. В очерке, стремящемся стать патериком, делается акцент на духовной жизни обители, насельники которой подвизались в крайней скудости, жажда богатства духовного, а не восстановления стен. В преодолении материальных интересов рождалась любовь и бескорыстие иноков.

Словно реализуя метафору Жака Деррида, а также Топорова — мир как текст, Галина Пыльнева узнает Украину сквозь призму творчества Шевченко, Гоголя, Куинджи, удивляясь тому, как ночью, таинственной и одухотворенной, «странно увидеть настоящую украинскую хату с маленькими окнами, крытую соломой, обмазанную глиной и выбеленную известкой» (Пыльнева 1997), как, например, на картине Архипа Куинджи (1842–1910) «Украинская

ночь». Тема света, исходящего из тьмы, объединяет работы обрусевшего грека Куинджи и испанского художника, уроженца Крита, Эль Греко (1541–1614).

Возрожденческие шедевры не созданы для православных молитв, но картины Эль Греко, не заменяя ни в коем случае церковные образы, доносят память иконописной традиции. На потемневшей от времени иконе засиял обновившийся лик Христа. Только обновление на полотнах Эль Греко не чудесное, а рукотворное. Икона соотносится с картиной как чудесное обновление — с имитацией. Но контрастнее всего свет, прорезающий тьму, появляется на картине Куинджи «Лунная ночь на Днепре», потемневшей вскоре после создания.

Иконы со временем темнеют, переходя от катафатического богословия к апофатическому, явленному и в имени Спаса под титлом. Юродство есть в тех христианских странах, где встречаются потемневшие иконы, порождающие опыт бытового общения с апофатическим богословием. В семиотической системе культуры связаны все элементы и целое повторяется частью. Целое — это космическая тьма, это мир во грехе, который, как пелена, окутывает тьмой творение. Часть, символизирующая сущность вселенских процессов, — это потемневшие иконы. Целое — это огненное сошествие Святого Духа в Троицу, которое предсказывает чудо обновления вселенной, однако не всей, а только святых, но не космической тьмы. Часть, указывающая на целое, — это обновившийся образ. В контексте катафатического богословия потемневшая икона — символ вселенной. В контексте апофатического — она указывает на непознаваемость Творца.

Г.П. Федоров в труде «Святые Древней Руси» сравнивает юродивого с Иванушкой-дурачком. Юродивый и Иванушка соотносятся друг с другом как Логос и архетип. Как Иван преобразится в мужа царевны, так под безумием юродивого просияет святость. Апофатическое богословие в потемневших красках иконы лежит в основе чисто русской любви к блаженным и блаженненьким. Логос юродства соотнесен с Божественным кенозисом, ибо Господь «уничжил [ἐκένωσεν] Себя Самого, приняв образ раба...» (Фил. 2:7).

Упоминание о Куинджи в книге Галины Пыльневой свидетельствует об архетипическом родстве их художественных миров. Она тоже жила среди тьмы советского времени: «...я помню первые свои годы у тетюшек <...> И они говорили: у такой-то мужа взяли,

у такой-то брата, у кого-то сослуживца... Люди исчезали, чаще всего по ночам, и я чувствовала, какое напряжение было у тетушек, особенно ночью, если какие-то стуки, звук подъезжающей машины... Сразу напрягались так, в окно смотрели... Ждали всё. В такое время поумнеешь быстро и соображать будешь четко: что можно говорить, чего нельзя говорить, что можно спросить, чего лучше не спрашивать» (Гарковенко 2011).

Тьму духовной ночи пререзает свет от житий современных подвижников. Мотив обновления и восстановления обителей (Глинской пустыни, Троице-Сергиевой лавры) и дневниковая фрагментарность при описании их жизни характерна для поэтического мира Галины Пыльневой.

Если у Пушкина покой и воля — еще не само счастье, то Галина Пыльнева ощущает его именно как свободу и покой, ибо ей открылся «мир такой глубокой внутренней тишины и невыразимого покоя, которого больше не дано было нигде» (Пыльнева 1997).

Разница в переживании свободы в романтизме и в христианстве основана на том, что христианский логос свободы и покоя наиболее полно явлен в образе субботствования Спасителя, который также был увит пеленами, как и Лазарь Четверодневный. Пелены символизируют связанность греховной природы человека, его страстной плоти. Когда дисциплина связывает пеленами грех, рождается духовная свобода.

Покой и свобода, обретенные Галиной Пыльневой в монастыре и основанные на строгой дисциплине, покажутся романтику, типа Мцыри, тяжким рабством, потому что связаны с трудами и послушаниями в монастыре, сном по четыре часа, продолжительными службами. Романтический и монашеский тип свободы противопоставлены друг другу благодаря мотивам бегства — и добровольного возвращения (в данном случае каждое лето в Глинскую обитель), своеволия — и пленения плоти пеленами, освобождающими дух; как ветхий Адам — и Новый.

Монастырская жизнь, ставшая для Галины Пыльневой воплощением свободы — даже от чудес, прорастает ими: нерукотворный образ Спаса, вернувшийся в обитель из дореволюционных времен, ждет случая, — как это бывало в старину, — заскрипеть, чуть слышав пустословие. Но наибольшее чудо — это сами старцы, сохранявшие дореволюционные традиции окормления и воспитания и удивлявшие бескорытием и искренностью. Вот они:

о. Серафим — духовник, и о. Андроник. Они смиренно и радостно принесли орлецы, дикирий и трикирий и быстро и толково справились с приготовлениями к архиерейской службе, так как молодые послушники не знали, как встречать пастыря. Вот о. Адриан, которому быки жаловались, если их бьют, — и он понимал их, общаясь с животными как Адам в Раю, видя их насквозь.

Кроме глинских старцев, Матушка оставила воспоминания о своем первом духовнике иеромонахе Иннокентии Орешкине (1869–1949), переписывалась с архиепископом Ярославским и Ростовским Михеем (Хархаровым) (1921–2005). Подобно ей, свидетелем жизни праведника — священномученика Илариона (1869–1949) — стал Николай Борисович Кирьянов (1902–1988), посвятивший ему стихи «Памяти архиепископа Вереяского Илариона»

Должно быть, ты помнишь, как старец Назарий
В березовой тоне нас потчевал семгой,
Как сосны пылали в осеннем пожаре
И я уходил за плечами с котомкой. <...>
Ушел от меня ты на раннем закате,
До дна не истратил кипучести сил...
Не нас ли с тобой преподобный Савватий
За Светлой Заутреней лаской кропил...» (Кирьянов 2018: 96–99).

В этом же сборнике Соловецких стихотворений представлены и строки Андрея Голова (1954–2008), стихи обоих поэтов выделяются автологическим реализмом. Свидетельство о живом праведнике сохраняет стихотворение А. Голова «Дьячок», герой которого сияет на Фомину неделю, или вторую Пасху, «ослепительной радостью» (Голов 2015).

Как и Галина Пыльнева, Андрей Голов был прихожанином Тихвинского храма в Алексеевском, и его лирика подобна ее творчеству, включающему сборник пасхальных воспоминаний, хотя бы тем, что важное место в ней занимает тема Пасхи.

Воспоминания Г. Пыльневой о Глинской обители напоминают частично обновившиеся иконы. Во время службы в обители всегда читали, но тьму забвения прорезал единственный всполох памяти, в которую врезалось лишь одно: «О. Иосиф читал: “Мы не можем запретить птицам летать над нашей головой, но мы можем и должны не позволять им вить на ней гнездо”» (Пыльнева 1997).

Это образное сравнение помогает бороться с помыслами. Перед нами единственная цитата из ежедневных чтений, что отражает меру, которую может понести человеческая память, ибо если она слишком перегружена реалиями, то созданное ею художественное пространство тоже кажется юродствующим, например, Андрей Голлов творит так, словно икона памяти никогда не темнела, или обновилась полностью, но насыщенность памятью делает его стихи также апофатическими.

Причастность лагерной теме позволяет вспомнить имя матушки Руфины, о которой написала инокиня, пожелавшая не называть своего имени и хранящая ее молитвослов, как Ноев ковчег с ее записями: «Схимонахиня Руфина. Свято-Михайловский монастырь, г. Одесса. Далее перепечатаваю слова матушки: “Папа умер в 1949 г., на Пасхальной неделе, было ему 105 лет... Мамочка была против папы очень молодая. Судьба... Беда... аресты... расстрелы... Заставили папу жениться на маме моей, ему нельзя было женица. Он иеромонах был; но его по благословению отца Иоанна Кронштадтского, Ионы Одесского заставили спасти маму, и ее маму и сестру от расстрела. Она была непразной. Мы с сестрой были как близнецы. Это я все которое узнала, ибо все скрывали. Беда была на свете. Записала подвиги папы и мамы, что узнала... Папочка все покрыл и удочерил меня и сестру, стал отцом. Женился, венчали. Страдания были великие им, ей... Царского сановника, а ее мужа, расстреляли... Мама умерла на Введение во Храм Пресвятой Богородицы, рано утром 1972 года, на 85-м году жизни. Подвижница большая. Папу арестовали в 1925 году... Мне было 3 года... В 40-м году папа вернулся из ссылки на 98 году. Я родилась 22 года 8 февраля. Это правильная дата, в паспорте я моложе. Ибо хотели забрать в Германию и меня тоже, как сестру мою забрали, а родители старые... и сделала мамочка меня моложе, 28 года 8 февраля, чтобы не забрали в Германию и меня... Многое видели мы, Слава Богу за все... Вот такие были мои родители. Мама — Лехачева Марфа или Павлова. Папа — Канчура Афанасий. Дом Павловых на Куликовом поле в г. Одессе. Братия папы крупные купцы 1-ой гильдии. Леонтия сразу расстреляли 17-м году. Вот так: бедный — в рубе, царь — в порфире, — обратятся оба в прах. Богатство не стоит: и слава человеческая мимо идет. Где звание рода? Дворяне. Все суета сует. Небом надА мне плениться (пленица) и во веки с Богом жить. Верой в Бога утешаться и во всем Его любить, а все мира сего прах,

обман и суэта временная. <...> Я уже старенькая и молитвослов мой старенький, как и я. 84 года мне. Все пролетело стрелой. Боже мой прости и помилуй. Схимонахиня Руфина”».

В контексте апофатического богословия беспамятство — это человеческий *кенозис*, то есть истощение образа Божьего в человеке, это безумие, ибо Творец — носитель абсолютной памяти. Но в контексте катафатического богословия беспамятство — гениально. Его символом в трудах св. Дионисия Ареопагита становится Божественная тьма.

Итак, в беспамятстве сходятся гениальность и безумие, как в юродстве святость и кажущийся эпатаж. Но в безумии нет гениальности. Архетип безумной гениальности восходит к юродству, как заблуждение к истине. Мечта о гениальности безумства характерна для романтиков и символистов.

Три типа соотношения памяти и беспамятства можно выделить в современной культуре. *Сакральный* тип сохраняет неизменную память о небесном и хранит границу между областью памяти и забвения. Это статичная память о Незыблемом и Сакральном. Сакральная память способна расширяться и сохранять невариативное знание, а находящееся на периферии сознания отдельного человека может обладать безусловной значимостью для культуры в целом. Сакральный тип памяти подобен расширяющемуся космосу, центр которого остается неизменным. Ее носитель — Церковь, соборный ум всех ее членов.

Светский тип — четко разделяет область актуальной памяти и пассивной, подобной забвению. В него вливаются все новые и новые пласты информации, которая постоянно обновляется.

И, наконец, *культурный* тип памяти, занимающий промежуточное положение между ними. В нем происходит сакрализация светской текстовой культуры, образующей незыблемый канон, в который попали тексты, обладающие универсальным архетипическим языком, способным при любых цивилизационных сдвигах оказываться актуальным для человека. Эта область культурной памяти подобна сиянию среди тьмы на картинах Эль Греко и Куинджи.

Анализируемые в статье писатели оказались в области забвения, поскольку культурная память соединяет светский принцип конкуренции, мешающий резкому расширению объема памяти, и сакральный принцип статики, не позволяющий вытеснить на пе-

риферию ценности, раз попавшие в ее центр. Актуальная память сопоставима не с аллопатией, но с гомеопатией, сохраняющей лишь след вещества, память о нем, память о памяти — ее каплю, растворенную в море забвения, поэтому она свидетельствует о сущем на языке апофатического стиля мышления. Память человечества — гомеопатическая, то есть исчезающе малая доля знания, скорее символизирующая, чем реализующая причастность Божественной полноте ведения.

Литература

Гарковенко 2011 — *Гарковенко, О.* Один из белых платочков // Православие и современность. 2011. № 18(34). URL: https://azbyka.ru/otechnik/Varvara_Pylneva/odin-iz-belyh-platochkov/ (дата обращения: 12.05.2019).

Голов 2015 — *Голов, А.М.* Дьячок / Пасха // Топос. URL: <http://www.topos.ru/article/poeziya/pasha> (дата обращения: 29.05.2019).

Кириянов 2018 — *Кириянов, Н.Б.* Упокой, Господи, душу усопшего раба Твоего... // Волны времени. Соловки в русской поэзии. Архангельск: Типография А4, 2018. 188 с.

Лотман 2015 — *Лотман, Ю.М.* Внутри мыслящих миров. СПб.: Азбука, 2015. 414 с.

Пыльнева 1997 — *Пыльнева, Г.А.* Глинская мозаика. М.: Паломник, 1997. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Varvara_Pylneva/glinskaja-mozaika/ (дата обращения: 12.05.2019).

Ростовский 1994 — *Ростовский, Д.* Собор трех великих вселенских учителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоустого. Память 30 января // Святитель Димитрия Ростовский. Жития святых. Январь. Часть Вторая. М.: Синодальная типография, 1994. С. 432–435.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АВЕРИНА, Мария Александровна, — аспирант кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

БЕЛЯЕВА, Ирина Анатольевна, — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

ВОЛОХОВА, Татьяна Витальевна, — аспирант кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

ГАВРИЛИНА, Ольга Вадимовна, — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Москва.

ГЕРАСИМОВА, Светлана Валентиновна, — кандидат филологических наук, доцент Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета.

ДЕМИДОВ, Олег Владимирович, — преподаватель словесности в Лицее НИУ ВШЭ, магистрант кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

ИВШИНА, Елена Александровна, — аспирант кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, учитель русского языка и литературы.

КАЗИМИРЧУК, Александра Дмитриевна, — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры сопоставительного изучения языков факультета иностранных языков и регионоведения Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

КАРПАЧЕВА, Татьяна Сергеевна, — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

КНИЖНИК, Михаил Юрьевич, — литератор, врач, заведует отделом детской рентген-хирургии больницы «Шаарей Цедек» в г. Иерусалиме (Израиль).

МЕЛЕНЕВСКАЯ, Эвелина Дмитриевна, — переводчик с английского, эксперт отдела комплектования Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы им. М.И. Рудомино.

МИХАЙЛОВА, Мария Викторовна, — доктор филологических наук, заслуженный профессор МГУ имени М.В. Ломоносова, профессор филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

МУРЗАК, Ирина Ивановна, — кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности института культуры и искусств Московского городского педагогического университета.

НАЗАРЬЯН, Рубен Гамлетович, — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Самаркандского государственного университета (Узбекистан), академик АН Узбекистана «Турон».

ОРЛИЦКИЙ, Юрий Борисович, — доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета.

ПЕШКОВА, Виктория Вячеславовна, — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук.

ПОЛТАВЕЦ, Елена Юрьевна, — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

ТКАЧЕВА, Полина Павловна, — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Государственного культурного центра-музея В.С. Высоцкого «Дом Высоцкого на Таганке», доцент кафедры филологии и журналистики Московского православного института св. Иоанна Богослова.

ТРОПКИНА, Надежда Евгеньевна, — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета.

ШАФРАНСКАЯ, Элеонора Федоровна, — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

ЮХНОВА, Ирина Сергеевна, — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского.

**«Неужели кто-то вспомнил, что мы были...»
Забывтые писатели**

Сборник научных статей

ISBN 978-5-4386-1766-2

«Свое издательство»
199052 Санкт-Петербург, 4-я линия В. О., 5
(812) 900-21-45
editor@isvov.ru
<http://isvov.ru>

Подписано в печать 07.08.2019
Печать цифровая. Бумага офсетная
Отпечатано в собственной типографии
«Своего издательства»