

Михаил Вайскопф
Еврейский университет в Иерусалиме
michweisskopf@gmail.com

Michael Weisskopf
Hebrew University of Jerusalem
michweisskopf@gmail.com

«РОССИЮ ОТНЯЛИ, КАК НОГУ»:
ГРАФОМАНИЯ В РУССКО-ИЗРАИЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
1920–1930-х И 1970–1980-х ГОДОВ
(краткий обзор)

“RUSSIA WAS AMPUTATED LIKE A LEG”:
GRAPHOMANIA IN RUSSIAN-ISRAELI LITERATURE
OF THE 1920s–30s AND 1970s–80s
(A brief overview)

Эссе описывает графоманское творчество тех репатриантов, которые по переселению сперва в Палестину (1920–1930-е гг.), а затем в Израиль (1970–1980-е гг.) спешили запечатлеть на языке покинутой страны свой жизненный опыт и свои убеждения. Тексты авторов первого поколения демонстрируют слабое владение этим языком, совмещенное у них с русской революционной риторикой, адаптированной к принципиально иной ситуации. Более позднее поколение, как правило, лучше владевшее русским языком, принесло с собой антисоветский настрой, соединенный с пафосом эмиграции — но в то же время запечатлело свое разочарование и ностальгию. В любом случае вся эта графомания имеет не столько литературное, сколько антропологическое значение.

Ключевые слова: тривиальная литература, социализм, толстовство, троцкизм, труд, арабы, погромы, Израиль, репатриация.

The essay describes the graphomaniac writing of those repatriates who, after resettling first to Palestine (1920–1930) and then to Israel (1970–1980s), hurried to capture their life experiences and beliefs in the language of the abandoned country. The texts of the first generation authors demonstrate a poor command of this language, combined with Russian revolutionary rhetoric adapted to a fundamentally different situation. The later generation, who usually had a better command of the Russian language, brought with them an anti-Soviet attitude combined with the pathos of emigration — but at the same time imprinted

their disappointments and nostalgia. In any case, all this graphomania has not so much literary as anthropological significance.

Keywords: trivial literature, socialism, Tolstoyism, Trotskyism, labor, Arabs, pogroms, Israel, repatriation.

В этом беглом эссе я никоим образом не покушаюсь на адекватное определение самого термина «графомания». Предлагаемый подход, как любили изъясняться в незабвенные советские времена, будет заведомо антинаучным. Согласно ему, подлинная графомания — это своего рода вербальная диарея, состояние, при котором человек просто не может не писать нечто, претендующее на литературность — конечно, если не подразумевается стилизация прутковского или олейниковского типа. Возможны и нюансы: так, А. Жолковский применительно к Маяковскому его казенной поры предпочитал другой термин «плохопись». Я со своей стороны могу засвидетельствовать, что еще в докомпьютерную эру знал у нас в Израиле коммерсанта, который невостребованными сочинениями до отказа заполнил нутро своего вместительного дивана — вроде того, как у кота Бегемота был полный примус валюты. В общем, ни дня без строчки.

Тем не менее слишком часто соответствующее определение зависит от актуального культурно-исторического, политического либо ситуативного контекста. Никому не придет в голову уличать в плохописи либо графомании литературно беспомощные письменные свидетельства или автобиографию человека, повествующего о пережитых им ужасах наподобие Холокоста или ГУЛАГа.

Есть эпохи, когда колоссальные потрясения размыкают уста, заведомо не приспособленные к словесности. В послеоктябрьский период пресловутая ликвидация безграмотности сильно способствовала массовому доносителству. Возможно, тут срабатывала, так сказать, и память жанра, связанная с самим усвоением письма: специалисты знают, что половину берестяных грамот составляли доносы. Как бы то ни было, молодую советскую Россию затопила графомания, с ее разгулом пролеткультов, рапповцев, рабкоров и всяческой верноподданной кустарщины — со всеми этими «взвейтесь и развейтесь», по слову булгаковского персонажа. Отсюда, допустим, и газетный отклик на кончину вождя в 1924-м: «Я горечь смертную познал: Я Ленина в гробу видал» (цитирую эти стихи со слов О. Ронена, не помнившего их точный источник). По контрасту приведем зато жизнеутверждающую партийную эротику Безыменского:

О что же делать мне со мной,
Что делать мне, мой край заводский?
Хочу сказать: «Любимый мой» —
А выговариваю: «Троцкий»!

Число подобных курьезов легко было бы размножить — но я беру их лишь для разбега, поскольку занимаюсь все же иным изводом графомании — русско-израильским. Для меня как для израильтянина достаточно того, что приведенный материал не оставит нас в обидном одиночестве. Предварительно я хотел бы подчеркнуть, что в так называемом «русском Израиле» есть блестящие поэты — в первую очередь, покойный Генделев — и прекрасные прозаики — такие, как Александр Иличевский, Дина Рубина, Моше Гончарок. Хотя почти все они свой литературный путь начинали еще в России, у нас они обрели новое дыхание. Третий, Гончарок, стал писателем именно в нашей стране. Но сейчас мы будем говорить о совсем других временах и других людях.

В первой четверти XX века, то есть на заре еврейской репатриации в Палестину — или Страну Израиля, как мы ее называли, — основная часть репатриантов русским языком по-настоящему овладеть еще не успела. Неудивительно, что за вычетом блистательного Жаботинского и некоторых даровитых людей его круга, а также кое-каких левых публицистов сионистская муза изъяснялась по-русски довольно скверно. Что делать, чем богаты, тем и рады — тут уж, как говорил Манилов, «щи, но от чистого сердца». Слабое знание русского не мешало некоторым переселенцам именно на этом языке изливать свои чувства, сохраняя одновременно зависимость сперва от народнических, а затем и советских клише — и литературных, и идеологических. Ведь тогдашним социальным идеалом левого сионизма, утвердившегося в еврейской Палестине, была утопическая крестьянская община, взятая в ее марксистском либо смежном преломлении. Огромную роль сыграло и толстовство — существовало влиятельное сионистско-толстовское аграрное движение «Хапоэль ха-цаир», т. е. «Молодой рабочий». Его представляли убежденные коллективисты, одержимые идеей полнейшего равенства.

Особый и болезненный аспект их утопии представляло собой отношение к большевизму. Его послереволюционная борьба с антисемитизмом надолго предопределила симпатию к советскому режиму в левосионистских слоях. Однако с середины 1920-х Советы вступают в яростную борьбу с сионизмом любого толка. Главным инициатором репрессий была Евсекция, то есть Еврейская секция ВКПб (позднее и сама перебитая Сталиным за ненадобностью). В данном случае примечательно, что чисто хронологически эта травля совпала с кратковременным подъемом НЭПа, который вызвал, как известно, резкое отторжение в левобольшевистском стане — прежде всего, среди рабочей оппозиции и у троцкистов, обвинявших сталинско-бухаринское руководство в буржуазном перерождении.

Между тем аналогичную вражду к НЭПу в Стране Израиля выказывали и многие сионисты, крайне далекие, казалось бы, от внутрибольшевистской свары. Экзотическим памятником этого противостояния стала пьеса С. Кругликова «В красных тисках», вышедшая в 1927 году в Тель-Авиве в упомянутом толстовско-сионистском издательстве «Ха-поэль ха-цаир»

и сплавившая в себе антибольшевистский заряд с антибуржуазным настроением. В то же время сама стилистика и весь сюжет этой вещи проштампованы большевистской революционной риторикой.

Действие пьесы разворачивается под Одессой. Группа сионистских идеалистов — халуцов (первопроходцы, пионеры) — в своей коммуне с воодушевлением занимается земледельческим и прочим физическим трудом, готовясь к репатриации в Палестину, о которой они мечтают денно и нощно. Возглавляет их образцовый пролетарий, рабочий-металлист Владимир Зильбер. Но его возлюбленная — это уже потомственная еврейская крестьянка Эстер Орлова. Другими словами, в миниатюре рисуется сионистская версия того самого «союза рабочих и крестьян», каким величал себя кремлевский режим.

К Эстер вожделеет влиятельный вельможа Фрейман — «заведующий евсекцией в Одессе». Ненависть к сионизму он совмещает с похотью и стремлением развратить девушку. Короче, перед нами специфическая разновидность старого французского (а, соответственно, карамзинского) сюжета о распутном дворянине, который домогается юной и невинной поселянки. В согласии с этим каноном он искушает ее столичными чарами:

Поедем в Москву, там мне предлагают хороший пост. <...> Ведь признайтесь, правда, вам уже давно надоело в деревне сидеть и работать круглый день: убирать двор, ходить на работу в поле, поить коров, кормить кур, возиться все время с навозом... <...> А там, в столице, бурная красивая жизнь: развлечения, увеселения, визиты, прогулки <...> Что вам здесь? Ни театра, ни людей, ни вечеринок... Или вот поедите в эту вашу Палестину: камни, песок, беднота, без куска хлеба уверенного. Без удовольствий, развлечений...

В ответ Фрейман слышит презрительную отповедь, сплавившую в себе нравственное достоинство с аграрным руссоизмом, толстовским культом целительного земледелия и сионистской ностальгией:

Вы думаете заманить меня жизнью столицы и ее обманным блеском. Весь горя жадой развлечений и увеселений, в поисках барской жизни, вы находите для меня унижением и никчемным толком ходить в поле, кормить кур, возиться с навозом. Вы зовете меня к той беспечной жизни, которую вы мне сулите. Напрасно! Мы — простые дети природы, простые хлеборобы. Каждое утро при восходе солнца мы хвалим природу и красоту свободной жизни. Мы честию не торгуем. (Гордо): Да, я останусь крестьянской девкой. Я выберу, я избрала себе рабочего... Вам же я рекомендую пойти порыться среди отставных генеральских дочек и дворянских отбросов. Там, в этом мусоре, вы найдете подходящий для себя товар. Там вам доставят удовольствие, вечеринки, поцелуи и продажную любовь.

Разъяренный Фрейман дает понять, что в Палестину ее могут и не выпустить и вообще намекает на репрессии. Тогда героиня резонно обвиняет самого Фреймана в организации этих гепеушных гонений, жертвами которых уже стали ее друзья: «— Вы и ко мне, быть может, все время ходили,

чтоб лучше выслушивать и вынюхивать... Прочь от меня кровавые руки!» Из этих рук девушку вызволяет Владимир Зильбер: «— Это так вас, милостивый государь, в комъячейке учили с девушками обращаться? Таково последнее слово ленинизма?»

Встречаются здесь и другие сцены с изобличением т.н. совбуров, или «советских буржуев». Одна из второстепенных героинь, распутная дамочка буржуазного происхождения, бахвалится: «— Знаем мы, чем этих новоиспеченных совбуров брать: им чем аристократичнее, тем завлекательней <...> А как эти коммунистики ручки дамочкам целуют! Умора!» В сущности, подобные филиппики неотличимы от тех обвинений в буржуазном перерождении, которые в период НЭПа сталинско-бухаринскому руководству предъявляли рабочая оппозиция¹ и приверженцы Троцкого — впрочем, отождествлявшие самих себя именно с «подлинным ленинизмом», а вовсе не порицавшие последний. Те же темы отрабатывались и в тогдашней советской беллетристике — напомним хотя бы о *Рваче* Эренбурга.

Помимо того, описанные Кругликовым репрессии, которым подвергались в СССР сионисты, весьма смахивают на бедствия всевозможных оппонентов большевистского ЦК — сперва эсеров и меньшевиков, а затем и троцкистов. Сообразно звучит и обличительная риторика сионистских коммунаров: «Сколько наших товарищей погибло по тюрьмам <...> О, в этом отношении большевистские ученики достойны своих царистских учителей. Иркутская область, Соловецкий монастырь, Туркестан, муки по пересыльным тюрьмам... Новые палачи не хуже старых свое дело знают. Проклятье им, этим душегубам». Более того, оказывается, коммунистические «мерзавцы хуже царских волкодавов: те хоть разрешали близким сопровождать в ссылку ссыльных, а эти и того не разрешают».

Хотя действие датируется 1924–1925 годами, сама пьеса, как уже говорилось, появилась в 1927-м — т. е. именно тогда, когда на XV съезде ВКП(б) троцкизм был окончательно разгромлен, множество его сторонников арестовано, а главный ересиарх сослан в Алма-Ату. Как бы то ни было, мы встречаем в книжке причудливую конвергенцию толстовского сионизма с этим самым троцкизмом, уличавшим режим в термидоре, — схождение тем более казусное, что к сионизму троцкисты относились ничуть не лучше сталинского политбюро.

В троцкистской среде героическая борьба с кремлевским режимом изображалась, как известно, по тем же трафаретам, что и бывшая борьба

¹ Любопытно, однако, что в самой Палестине такие же чувства несколько позже, в 1930 г., по отношению к здешним капиталистическим тенденциям испытывал русский моряк и поэт Боевский (Глеб Боклевский), который стал приверженцем правых идей Жаботинского и одним из создателей еврейского флота: «Но ведь гнусно, что в новом краю Спекулянту дорогу пробили мы, Мещанину мы дали уют. Десять лет и труда, и страдания, От культуры отход десять лет, Чтоб Европу в паршивом издании Преподнести человеческой тле! — Цит. по: Хазан Владимир. *Одиссея капитана Боевского. Русский моряк в Земле обетованной*. Москва: Дом еврейской книги, 2007: 189.

революционеров против самодержавия. Кульминацией героики служили подпольные маевки с ритуальным пением «Интернационала», заглушаемого жандармами. В пьесе этот канон получил, однако, сионистскую окраску. Герои устраивают тайную встречу в лесу, выставив дозорных, а сигналом опасности должен стать все тот же «Интернационал». И в самом деле, на поляну врывается Особый отряд ГПУ. Владимира Зильбера и других арестованных халуцов чекисты уводят. Однако вместо «Интернационал» арестованные поют теперь сионистский гимн — «Ха-тикву».

Инициатором ареста оказался, естественно, мстительный ревнивец Фрейман. Металлурга Зильбера отправляют в Соловки, а остальных высылают в Палестину. Там они прилежно трудятся на родной земле, однако сионистская пастораль обрывается трагедией. Эстер узнает, что Владимир Зильбер умирает на Соловках, и ее охватывает безутешное горе.

И все же социалистические установки сионизма были одобрены остаточной симпатией к советской России, о которой я скажу несколько позже.

Куда более злободневной проблемой оставались все же взаимоотношения с арабами. Первоначальным идеалом левого сионизма, доминировавшего в еврейской Палестине, было вовсе не обособленное национальное государство, а содружество двух равноправных и, как тогда полагали, близкородственных народов: евреев и арабов. Догматическая наивность и скудость воображения заставляли сионистских идеалистов верить, что соседнее население точно так же стремится к взаимопользному мирному сосуществованию. Но серия погромов и грабежей, учиненных арабами, вносила в эти казусные надежды слишком убедительные коррективы. Настоящим шоком в 1929 году стал еврейский погром в Хевроне, где было вырезано 67 религиозных ортодоксов, не имевших ни малейшего касательства к сионизму.

Памятником неимоверной растерянности социалистов остались кустарные вирши из книжки Йошуа Анкори *Нападение*, опубликованной им в 1930-м по следам хевронской и сопутствующих катастроф. К чему эта свирепая ненависть, урезонивает он некоего гипотетического араба: *«Не чужие мы с тобой: мы друг другу — родня, мы расой связаны одной, одна у нас звезда»*. Ведь здесь, в Палестине, мы *«хотим народа два связать одной семьей... И сегодня, как всегда, протягиваем вам руку мира и добра, как братьям и друзьям»*. (Впору уточнить, что сам Анкори считал это стихами.) *«Хватит солнца двоим, хватит моря нам и им. Каждый город в два конца мы разделим в круга два. Не мешаем мы другу — друг: у всех нас отдельный плуг. Песню создадим одну на нашу общую страну»*.

Но как все же совместить столь одностороннее братолюбие с хевронскими зверствами? И тут автор словно раздваивается. Внезапно, вопреки собственному пацифизму, он начинает упрекать самих евреев в извечном национальном пороке — благодушном беспамятстве и мгновенной готовности простить палачей:

Гнев у вас переночует,
А назавтра его нет.

...

Скоро, скоро забываем
Все обиды мы свои;
Скоро, скоро мы прощаем
Врагу любому все грехи.
Улыбку первую встречая,
Согреваемся огнем,
И первым руку подавая,
Говорим врагу «пардон».

Возвращаясь к вопросу об отношении левых сионистов к СССР, следует заметить, что наперекор тягостной реальности оно в целом отличалось скорее доброжелательностью, так что на этом фоне пьеса Кругликова выглядела исключением. До самого Дела врачей (1953), а порой и гораздо позже здесь искренне верили в энтузиазм пролетариата, в пафос социалистического строительства и проецировали кремлевскую пропаганду на собственный труд по возрождению страны. Вера в советские добродетели не обошла и видного поэта раннего Израиля Авраама Шленского, который, среди прочего, замечательно перевел на иврит *Евгения Онегина*. Тем не менее, он сразу впадал в лирическое слабоумие, едва речь заходила о трудовых подвигах халуцов, стилизованных у него под советские агитки. В совершенно адекватном переводе израильского коммуниста Александра Пэна выглядели они так:

Вот заступ засверкал, дробя оков тиски.
И заревели камни и пески.

Разумеется, есть тут и стальной конь, сменивший верблюда, и прочие атрибуты советских пятилеток. В другую эпоху язвительному израильскому критику, писавшему под псевдонимом Семен Столпнер, они ожидаемо напомнили шедевр Остапа Бендера «Цветет урюк под грохот дней, Горит зарей кишлак...», и это исчерпывающее соответствие отменяет всякую потребность в дальнейшей цитировании нашей производственной музыки.

К концу 1960-х гг. в Израиль потянулись единичные пока советские репатрианты, попавшие сюда в основном из Польши. Люди это были, как правило, не обремененные русской культурой. Тем не менее, и они захотели поведать о себе на родном языке в новых условиях — условиях невиданной свободы. Кое-кто из них сохранил, однако, прежний страх перед советской системой — хотя скорее всего это было беспокойством за родных, оставшихся в СССР. Заодно они удержали и советские риторические штампы, перелицованные теперь на сионистский лад. Таким человеком был некто, под псевдонимом Аркадий выпустивший в 1968 году книжку с заемным названием *Тропой грома* — сборник стихов и автобиографическую повесть; свой фотопортрет он конспиративно заштриховал. Мне говорили, что в Союзе он был милиционером, а в Израиле дослужился до сержанта

полиции. Нужно принять во внимание, что он еще мальчишкой — с 17 лет — добровольно вступил в Красную армию, стал орденоносцем и дошел до Берлина. Неудивительно, что его сборник, изданный вскоре после Шестидневной войны, пронизан наивно-патриотическим пафосом типа «Это с нашим знаменем Мойше-командир». Приведу несколько строк такого рода:

Вставай, народ наш праведный.
Иди в последний бой,
С новой фашистской нечистью,
С арабскою ордой.

Есть, впрочем, и пацифистские лозунги:

Несбудется (sic) ваше желанье
Пред всем миром нас очернить.
Потому, что наше желанье
В мире со всеми жить.

Здесь я прекращаю цитирование из простого сострадания к покойному автору. Другим, куда более колоритным примером представляется мне человек, подписывавшийся Семен Ремовский. Он провел 29 с половиной лет в сталинских лагерях, где прославился под емкой кличкой Лева Жид — Гроза блатного мира. Родился он в Париже, в семье циркачей из Одессы, колесивших по Европе со своим шапито, и сам с детства стал цирковым артистом широкого профиля — акробатом, укротителем, фокусником. Во время НЭПа семья вернулась было в родную Одессу, где, однако, в 1927-м отца расстреляли, а сына посадили. Правда, потом в Израиле Лева в силу живости нрава тоже умудрился схлопотать три года условно.

Читать и кое-как писать по-русски он научился только в 17 лет, так что всегда был не в ладах с грамматикой и сходными материями. И все же на Западе он издал две автобиографии на этом языке (имелись и переводы на английский) с завлекательными названиями: *Со дна жизни* (с обозначением Воркута-Нью-Йорк) и *Защита острее меча*. Обе они интересны в первую очередь своей стилистикой — смесью «блатной музыки» и бульварных эффектов в духе жестокого романа. В принципе, автор вполне мог бы удовлетвориться показом собственной жизни — уникальной и поистине фантастической — однако, следуя привычным условностям лагерной среды, приобщил к ней бродячие сюжеты, выдав их за чужие истории. Одной из них стал сюжет, полюбоившихся вора и уркаганам, но подозрительно совпадающий с «Франсуазой» Мопассана: беглец из лагеря по ошибке совокупился в борделе с собственной сестрой.

Когда с начала 1970-х в Израиль стали прибывать уже десятки тысяч советские евреев, здесь сразу возникло обоюдное недоумение. Ситуация напоминала зарю постмодерна: то была встреча зонтика и швейной машинки на операционном столе. С точки зрения репатриантов, на исторической родине слишком многие относились с мистическим доверием к кремлевской пропаганде и «достижениям советской культуры». Израильская

корова всё ещё хотела, чтобы её кормили с капиталистического Запада, а доили с коммунистического Востока. Если еще в 1950-х в израильских школах изучали опыт советских пятилеток, то и в 1970-х по всей стране, особенно в кибуцах, с хроническим умилением по-прежнему распевали песни типа «Калинки-малинки» или «Марша энтузиастов», от которых репатриантов мутило. В самых левых кибуцах любовно хранились про запас — хотя уже не вывешивались — портреты Сталина. Я сам репатрировался в 1972-м и, среди прочего, ссылаюсь здесь на собственный опыт.

Как и должно происходить в годы политических катаклизмов и нахлынувшей свободы, репатриантами овладела безудержная жажда творчества, сопряженная с понятным желанием обрести собственную культурно-общественную нишу в новой жизни. Некоторых коренных израильтян это явление, однако, неприятно озадачивало — они ведь надеялись на быстрое, безболезненное и пассивное вращение репатриантов в их собственную культуру. Известный, очень хороший израильский писатель Алеф-Бейт Йехошуа говорил при мне с наивно-эгоцентрическим возмущением: «Ничего не понимаю!!! Я-то надеялся, что они быстро перейдут на иврит и станут моими читателями — а они зачем-то начали лепить здесь собственную литературу на русском!»

Так или иначе, репатриантами, да и обычными иммигрантами овладела в Израиле страсть к литературному самовыражению (нечто вроде того, что происходило в пореволюционной русской эмиграции). Для кое-кого из них все осложнялось недостаточным знанием русского языка, на котором они пытались излагать свой житейский и эмоциональный опыт — в том числе и в лирических признаниях. Так, бывший чемпион Латвии по боксу развеселил многих задумчивым двусмысленным: «Я болен тобою, А ты параною». Другие прибегали к макароническому новаторству. К примеру, совсем неплохой, в общем, поэт Борис Камянов (сейчас он возглавляет писательское объединение) ради вящей экзотики и вживания в израильский быт решил заменить скучное русское слово «осел» его местным эквивалентом — и тогда в одном из его стихотворений прозвучал *«Нечеловечий крик хамора»*, порадовавший тех, кто полагал, что этот крик и впрямь трудно назвать человеческим.

Многие, особенно пожилые люди, тяжело переживали, однако, разлуку с прежней родиной. В виде ностальгической альтернативы Израилю иногда противопоставлялась некая вымечтанная антисоветская или досоветская Русь, благоухавшая мощами, озимыми и городовыми. Метафорой ее утраты могло служить временная смерть или увечье, о котором сказано, например, у Анатолия Добровича (1989): «Россию отняли, как ногу./Культя нет-нет, а заболит./Стучу протезом, инвалид,/Входя в родную синагогу».

Никуда не делся, с другой стороны, и пожизненно вевшийся в некоторых авторов чванливый советский дух, который я хотел бы мельком проиллюстрировать картинкой литературных нравов. Напористый и величавый выходец из Кишинева Ефим Баух, или, заглазно, ЕБаух, сколотил

и возглавил целый Союз русскоязычных писателей Израиля — собственный подвиг Совписа, с заёмной иерархией, распределением наград и чиновпочитанием. Он разродился целым выводком эпических и неимоверно напыщенных «романов-снов», объединив их новаторским обозначением «семилогия». Заглавие одного из таких «романов-снов» выглядело так: *«Между ножом и овном: Проза над краем пропасти»*. Соответственно, язвительная рецензия на него называлась «Путем овна». Другой его перл говорит об эрудиции этого нового Гомера: «древний оратор Демокрит, набравший в рот камней».

Но все это лишь иллюстративные мелочи. Говорят, что в сегодняшней сетевой словесности их наберется несравненно больше, но я за ней не слежу.

К концу текста я должен покаяться в том, что сама его тема заставила меня переключиться в этот несколько глумливый, а потому заведомо несправедливый регистр. Фактически мы соприкасаемся тут с громадным явлением, которое посредством русскоязычной словесности искало для себя исторической или, скорее, метаисторической санкции. Здесь, однако, не место оговорить о ней сколь-нибудь подробно — тем более, что я посвятил этим поискам несколько специальных статей. Как бы то ни было, меня утешает надежда на то, что представленная здесь скромная коллекция графоманских казусов поможет нам хоть немного развлечься в наши хмурые времена.

И тут, как говаривал Сталин, «я кончаю, товарищи».

Михаил Вајскопф

„РУСИЈУ СУ ОДУЗЕЛИ КАО НОГУ“:
ГРАФОМАНИЈА У РУСКО-ИЗРАЕЛСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ
1920–1930-ИХ И 1970–1980-ИХ ГОДИНА
(кратак преглед)

Резиме

У есеју се описује графоманско ставралаштво оних повратника који су се након пресељења у Палестину (1920–1930-х), а потом у Израел (1970–1980-х) журили да забележе на језику напуштене земље своје животно искуство и своја уверења. Текстови аутора прве генерације појаују слабо владање тим језиком, који се код њих повезивао с руском револуционарном реториком, адаптираном на апсолутно другачију ситуацију. Каснија генерација која је, по правилу, боље владала руским језиком, донела је са собом антисовјетска расположења у спрези с емигрантским патосом, али оистовремено је забележила своје разочарење и своју носталгију. У сваком случају сва графоманија нема само књижевни него и антрополошки значај.

Кључне речи: тривијална књижевност, социјализам, толстојевштина, троцкизам, рад, Арапи, погроми, Израел, репатријација.

Игорь Вишневецкий

Францисканский университет г. Стубенвилля, США
ivishnevetsky@franciscan.edu
vishnevetsky@gmail.com

Igor Vishnevetsky

Franciscan University of Steubenville, U. S. A.
ivishnevetsky@franciscan.edu
vishnevetsky@gmail.com

О РУССКИХ СТИХАХ ЯНА КАПЛИНСКОГО ON JAAN KAPLINSKI'S RUSSIAN POEMS

В статье даётся общая оценка русского поэтического наследия великого эстонского поэта Яна Каплинского (1941–2021), собранного им в пяти авторских сборниках, увидевших свет с 2014-го по 2022-й годы, и рассмотрен вопрос о поэтическом мирочувствии Каплинского как поэта, пишущего также на русском языке. То, как работает русский стих Каплинского, разобрано на примере стихотворения «Лунный свет капает с крыш на асфальт...» В заключение разъясняется, в чём причина совершенной отдельности стихов Каплинского от того, что создавалось в новейшей русской поэзии.

Ключевые слова: Ян Каплинский; эстонская поэзия; русская поэзия XXI века.

This essay provides a general estimate of the poetry composed by great Estonian poet Jaan Kaplinski (1941–2021) in Russian and published in five author's Russian-language poetry collections issued between 2014 and 2022. Kaplinski's poetic worldview is discussed in relation to those Russian-language poems. The way those poems work is demonstrated through the analysis of a poem "Moonlight drips from the roofs of the buildings on asphalt..." Finally, the Kaplinski's very unique (and separate) position in the context of most recent Russian poetry is being explained.

Key words: Jaan Kaplinski; Estonian poetry; Russian poetry of the 21st century.

1.

Великий эстонский поэт Ян Каплинский (Jaan Kaplinski, 1941–2021) опубликовал по-русски пять авторских сборников: *Бълыя бабочки ночи* (Каплинский 2014), написанный им в дореформенной русской орфографии,

причём одновременно была издана альтернативная версия сборника в современном написании (Каплинский 2014); *Улыбка Вегенера* (Каплинский 2017)¹; *Наши тени так длинны* (Каплинский 2018а), и этот третий сборник включал, помимо нового и прежнего, автопереводы эстонских стихов Каплинского², составившие чуть меньше половины книги (Там же: 19–168), другие стихотворные переводы с эстонского, из Карла Ристикиви и народной поэзии (Там же: 321–329), а также с древнегреческого, из Сапфо (Там же: 330), со шведского, из Гуннара Экелёфа и Харри Мартинсона (Там же: 331–337), с португальского, из Фернанду Пессоа³ (Там же: 338–341), и, наконец, с китайского, из Ли Бо и из Ли Юя (Там же: 342–353); *За другими реками* (Каплинский 2021), в названии которого последнее слово произносится на народный манер, с ударением на предпоследнем слоге, т. е. на окончании (по А. А. Зализянку — знак большей привычности слова произносящим его), «другие реки» в названии — реки инобытия: отправляя сборник в печать, Каплинский знал, что жить ему осталось недолго; наконец, посмертный сборник стихов *Отпечаток крылатого пальца* (Каплинский 2022), который был подготовлен к печати в Москве ещё при жизни автора и должен был предшествовать сборнику *За другими реками*, но по не зависящим от тех, кто готовил сборник, обстоятельствам увидел свет в Эстонии, уже после кончины поэта энергией и усилиями Игоря Котюха, издавшего до того *За другими реками* и первую целиком русскую книгу стихов Каплинского *Блужда бабочки ночи*. Предисловие к так и не вышедшему в Москве *Отпечатку крылатого пальца* было написано мной и потом, с минимальными изменениями, предпослано изданной Игорем Котюхом книге⁴. Конечно, были публикации текстов, написанных Каплинским по-русски, оставшиеся за пределами этих пяти авторских сборников: назовём в первую очередь рассказ «Действительные числа» (Каплинский 2000), которым пятидесятидевятилетний Каплинский дебютировал в качестве русскоязычного автора. Кое-что (по-видимому, незначительное число) из написанного Каплинским по-русски остаётся ненапечатанным: в основном, это касается рифмованных силлаботонических стихов, в которых Каплинский был менее оригинален, чем в нерифмованных логоэдах.

Будучи полиглотом, Ян Каплинский также писал на близкородственном эстонскому финском, по-английски, на вырусском диалекте эстонского языка и по-латыни. Но после эстонского именно на русском им был создан самый значительный корпус оригинальных стихов. Уже одних русских

¹ Каплинский подарил мне этот сборник с дарственной надписью, выполненной тем образцово каллиграфическим почерком, какой обычно свидетельствует о прямоте и ясности характера.

² В их числе отредактированные Каплинским переводы Светлана Семененко (1938–2007) (Каплинский 2018а: 18).

³ Так у Каплинского. В русской традиции закрепилось написание «Фернандо Пессоа».

⁴ В моём архиве хранится правленая вёрстка невышедшего московского издания *Отпечатка крылатого пальца*.

стихов Каплинского было бы достаточно, чтобы говорить о нём как о выдающемся поэте. Это тем более удивительно, что главное было сделано им именно в эстонской поэзии, именно благодаря его видению и дару последняя обрела мировые горизонты и контекст.

В 2022-м году мне довелось трижды высказываться о русских стихах Каплинского: один раз по-английски в большой статье «Три современные русские поэта и библейская традиция: Сергей Завьялов, Наталия Черных, Ян Каплинский», причём статью сопровождал мой собственный английский перевод двух стихотворений из *Бѣлыхъ бабочекъ ночи* и восьми — из *Отпечатка крылатого пальца* (Vishenvetsky 2022), дважды по-русски — в опубликованном в *Новом мире* стихотворении «Памяти Яна Каплинского», соединившем поминальную оду и мемуар (Вишневецкий 2022), а ещё в предисловии «О поэтике новых и прежних русских стихов Яна Каплинского» к сборнику *Отпечаток крылатого пальца* (Каплинский 2022: 5–12), которое в основной своей части было написано в декабре 2019-го и согласовано с самим Каплинским. То, что вы прочитаете ниже — мои итоговые мысли о русском стихотворном наследии нашего выдающегося современника.

Недостатком (и до некоторой степени преимуществом) моего взгляда является то, что эстонским языком я не владею. Это не позволяет мне оценить связь поэтики эстонских и русских стихов Каплинского, которая очевидно глубока: поэт был личностью цельной и едва ли противопоставлял созданное на одном языке созданному на другом, что подтверждается тем, что автопереводы в *Наши тени так длинны* мало отличаются от написанных по-русски стихов. Но эта же ограниченность моего знания позволяет мне сосредоточиться на главном: на месте и значении созданного Яном Каплинским в контексте современной поэзии на русском языке и русской поэтической традиции в целом.

2.

Каплинский обратился к русскому языку достаточно поздно: первый опубликованный им художественный текст, написанный на русском рассказ «Действительные числа» (я его уже называл) был создан весной 2000-го года во время пребывания в писательской резиденции на шведском острове Готланд. Петербургский поэт и критик Валерий Шубинский, находившийся в это же самое время в готландской резиденции, был самым первым русским читателем «Действительных чисел» и передал их для публикации в журнал *Звезда* (Шубинский 2020). Значительную часть времени Каплинский, давно уже классик эстонской поэзии, проводил по воспоминаниям В. Шубинского не за рабочим столом, а в велосипедных прогулках вместе с женой по Готланду (там вообще мало кто сидел за письменными столами, а природу Каплинский понимал и любил, и общение с ней

для него было явно интересней многого остального)⁵. Достигший всего, что любой на его месте мог бы пожелать, в родной литературе, способствовавший — в годы, когда Эстония была частью СССР (а на эти годы приходилась большая часть жизни Каплинского), защите эстонского языка от неизбежной экспансии русского (главного официального языка СССР), его усложнению в качестве инструмента художественного познания и развития, фактически создавший поэтический эстонский в его нынешней форме, Каплинский не только всех удивил обращением именно к русскому языку в качестве нового средства художественного выражения (большинство его поздних стихов написано именно по-русски), но и не без удовольствия говорил, что у него как у дебютировавшего теперь и на русском есть одно замечательное преимущество: он — молодой автор⁶. К этому хочется добавить то, что в русских стихах Каплинского, написанных им в 2000-е и 2010-е, произошла определённая корректировка взгляда на мир. Об эстонском мировоззрении Каплинский говорил, в том числе и автору этих строк, что оно — стихийно языческое, что христианизация Эстонии, проводимая сначала немецким («остзейским») правящим классом, затем русскими властями в любом случае была поверхностной (хотя сам он, сын поляка и эстонки, по рождению был католиком, и имя данное ему при крещении в католическом храме уже советского Тарту было, по слышанному мной от него рассказу, латинским — Ioannes). В русских же стихах Каплинского начинает возрастать библейское, а если быть конкретным — христианское, начало. Удивительного тут мало: в литературном русском чрезвычайно значителен церковнославянский пласт, начиная от грамматических форм и морфем и заканчивая элементами синтаксиса и фразеологизмами, чего Каплинский — поэт, но также и лингвист по образованию — не мог не чувствовать. Иными словами, язык во многом определяет мировоззрение пишущего на нём поэта. И невозможно быть серьёзным русским поэтом и игнорировать мощный христианский пласт в языке.

Я далёк от приписывания языку поэзии и языку вообще каких-либо сверхъестественных свойств, но его историю, структуру, наличие в языке тех или иных пластов (включая пласты заимствований — в интересующем нас случае церковнославянских — и их стилистическую окрашенность) поневоле приходится вспоминать по той простой причине, что поэзия представляет собой стилистически чрезвычайно обострённую форму говорения и письма на выбранном языке.

При этом любой медиум — в том числе и русский язык — есть только средство донесения доязыковых ощущений и установок, хотя и средство изменяющее, корректирующее наш взгляд на действительность.

⁵ Сообщено В. Шубинским в личном разговоре с автором статьи. Благодарю В. Шубинского и С. Завьялова за уточнения и замечания, высказанные по прочтении данной статьи.

⁶ См. в частности его интервью Елене Фанайловой, вышедшее в эфире «Радио Свобода» 12 мая 2015-го года (Фанайлова 2015).

Каково же было *мироощущение* или, как порой говорят, *мирочувствие* Каплинского, выраженное в его русских стихах?

В послесловии к сборнику *Бѣлыя бабочки ночи* «Русские стихи Яна Каплинского: возможно ли такое?» Сергей Завьялов начинает с того, что «слишкомъ разительна дистанція между опытомъ русскаго читателя, его ожиданіями и этой книгой» (Каплинскій 2014: 87) и что степень личного, социального и культурного самоумаления лирического героя Каплинского такова (а культура — с чем вряд ли стоит спорить — есть продукт социальной среды и социальных условий, ибо создать культуру одному, на необитаемом острове невозможно), что ему «легче и пріятнѣе общаться съ бѣлыми облаками и замшелыми камнями, чѣмъ съ людьми» (там же), т. е. мы имеем дело с «я», задающимся последними вопросами без подпорок культурной традиции, социального признания (и то, и другое у Каплинского было, но это для его лирического «я» оказалось совершенно неважным) и даже без подпорок языка, ибо вопросы «*Кто я? Куда и зачем иду? Зачем прожил то, что довелось прожить?*» возникают до выбора языка (эстонского, финского, английского, латинского, русского или какого ещё). В предисловии «От каждого стихотворения остаётся шрам» к третьей русской книге Каплинского *Наши тени так длинны* Завьялов подводит итог движению Каплинского в пространстве эстонской и русской речи: «В сущности, весь двуязычный более чем пятидесятилетний творческий путь поэта — это апология лирики, доказательство её возможности в *современных* условиях (то есть как части art contemporain), но не путем апелляции к традиции, а как раз обратным способом: путем разрушения и даже, можно сказать, уничтожения “шарманки” (речь не только о стихосложении) традиции и демонстрации того, какие фундаментальные органические основания имеет *лирика* в человеческой природе» (Каплинский 2018а: 13–14).

В моём же собственном предисловии к *Отпечатку крылатого пальца* я, продолжая то, что было намечено С. Завьяловым, подчеркивал внелитературную природу занятой поэтом позиции:

«Ян Каплинский видит мир почти свершившимся, почти достигшим предначертанной формы, а интонация его русских стихов элегична.

Принятие им почти полной осуществлённости мира ведет к стоическому принятию истории, против которой мыслящему человеку хотелось бунтовать большую часть XX века и которая жестоко прошла по семье самого Каплинского (в советском заключении погиб выросший в Петербурге его отец); а уже после бесстрашного и спокойного взгляда в лицо истории к сочувствию ко всему, что из истории выпало или изначально стояло вне её — к природному миру, начиная с древнейших форм жизни, ко всему хрупко человеческому и частному» (Каплинский 2022: 5–6).

Сказанное и процитированное выше я позволю себе дополнить ещё одной цитатой — из стихотворения «Памяти Яна Каплинского» (метрически это сапфическая строфа, точнее русская версия её, но рифмованная):

Он ценил довольно простые вещи —
 те, что другому
 для работы сельской нужны, в подспорье:
 кадку и топор, грабли, лемех плуга.
 В нём крестьянин жил — не от маловерья
 в дальнего Бога,
 а от пониманья того, что точно
 всех, кто под камнями, в камнях, всех пленных
 времени ещё призовут к бессрочной
 в новых вселенных
 жизни, и всё вымершее как будто
 на сознанья плёнке возникнет снова,
 станет ярче — праздничней почему-то —
 нашего слова.

(Вишневецкий 2021: 123)

И хотя в речи при вручении ему Премии Белого Каплинский всё-таки называет несколько внутренне близких ему русских поэтов — Лермонтова, Ходасевича, Георгия Иванова (Каплинский 2018б) — едва ли можно говорить о каком-либо серьёзном влиянии их стихов на его собственную поэтику.

3.

Большинство русских стихотворений Каплинского относительно коротки (практически никогда — исключение составляют переводы — ни одно из них не переваливает за страницу): все они написаны в жанре элегической медитации, и в подавляющем большинстве не силлаботоникой, рифмованной или нерифмованной, и даже не свободным стихом, а нерифмованными логаздами с обязательной цезурой в середине каждой строки. При этом перед нами тексты не столько для чтения глазом, сколько для произнесения вслух, от которого они очень выигрывают. Фонетика их благозвучна, совершенно лишена каких-либо сложностей и, как это бывает у некоторых стихотворцев, звуковой «агрессии», и в конце концов завораживает, как сам ритм стиха, лёгкостью развёртывания. Однако перед нами «лёгкость», обрётённая в результате огромного опыта и труда длинную в жизнь.

В предисловии к *Отпечатку крылатого пальца* я разобрал в качестве примера того, как работает поэтическая речь у Каплинского, стихотворение «Поднимаясь вверх по чёрно-белой лестнице» (Каплинский 2022: 10–11). Здесь я хотел бы обратиться к другому высоко ценимому и переведённому мной с русского на английский (Vishnevetsky 2022) стихотворению книги «Лунный свет капает с крыш на асфальт». Оно, как и многие стихотворения сборника, было написано Каплинским на Мадейре, где поэт, уже всерьёз заболевший и лишённый возможности говорить, но продолжавший актив-

но творить, проводил вместе с женой зиму. Стихотворение прежде всего удивительно своей просветлённостью, а также работой с языком, что называется, на микроуровне, т. е. на уровне точно выбранной фонемы (заменяемой на другую), изменяемой грамматической формы (если смотреть не в исторической перспективе, а с точки зрения современного русского языка) и — вследствие этого — «расколдовываемого», перестающего быть таковым фразеологизма, а ещё столь же точечным введением окказионализма (обо всём этом в подробностях ниже). Это позволяет превратить описание лунной (и, по-видимому, бессонной для лирического героя) ночи на острове посреди Атлантики в разговор о «я» и Абсолютном (как следует из текста, ускользающем от точного определения за разнообразием «не-я»), в уже не столько и не только поэтическое, сколько теологическое рассуждение. При этом объем стихотворения крайне невелик — всего 16 строк, и в нём практически нет лишних слов. Стихотворение останавливается на подъёме дыхания: кажется, как написал С. Завьялов о русских стихах Каплинского, этот текст «чуть-чуть как бы лишён кислорода» и звучит «как латынь» (Каплинский 2018а: 12), но Каплинский этого добивается специально. Как если бы всего этого было недостаточно, стихотворение представляет собой ключ к заглавию сборника, в который оно было включено (напомню, книга называется *Отпечаток крылатого пальца*):

Лунный свет капает с крыш на асфальт,
на лежащих полицейских, на крыши спящих машин.
Рёв мотоцикла растворяется в тишине.
Два белых корабля исчезают из виду в океане.
Старое кресло лежит на пляже,
полупогрузившись в песок.
Я не один одинок, как оно, как все,
запертые внутри окружности горизонта.
Только Бог не тут и не там, Бог не один.
Он не есть, он просто божествует
тут и там, за нолем и бесконечностью,
далеко от своего имени, от тех, кто верит,
и тех, кто не верит в него. Тут и теперь
он просто играет на мокром песке
в прятки с волнами и маленькими шустрыми крабиками,
оставив на песке и в воде отпечатки своих пальцев.

(Каплинский 2022: 31)

Начать с того, что в известном всякому русскому автомобилисту выражении «лежащий полицейский» (по-английски это называется speed bump и цель — слегка повредить вашу машину, если вы не снизите скорость) Каплинский заменяет мягкий и звонкий нёбно-зубной звук [ч'] на мягкий же, но долгий и глухой нёбно-зубной звук [ш:], превратив форму «лежащий», воспринимающуюся современным носителем русского языка как отглагольное прилагательное (на деле же — общевосточнославянское при-

частье) в причастие (формообразованием позаимствованное из церковнославянского) «лежащий», а ещё заменяет единственное число на множественное, разрушив таким образом фразеологизм и превратив speed bump в лежащих (и, как можно предположить, спящих) полицейских. Дальнейшие микроизменения включают замену фразеологизма «я не так одинок» на «я не один одинок», что создаёт ощущение запинаящейся речи. А о Боге, прячущемся за множественностью дремлющих вокруг «одинокств», сказано, что он «божествует» (окказионализм, который я лично встретил только у Каплинского)⁷. Всё это позволяет одушевить созерцаемые лирическим «я» предметы и увидеть в «двух белых кораблях», которые «исчезают из виду в океане» лирического героя и его жену, а в «старом кресле», что «лежит на пляже, / полупогрузившись в песок», самого поэта. Однако в конце нам, читателям дарована надежда на контакт с ускользающим Абсолютом: «Тут и теперь / он просто играет на мокром песке / в прятки с волнами и маленькими шустрыми крабиками, / оставив на песке и в воде отпечатки своих пальцев».

4.

Я обещал сказать о месте русских стихов Каплинского в контексте богатой именами и разнообразием поэтик новейшей поэзии на русском языке. Даже в таком контексте Каплинский совершенно сам по себе. Элегизм его не отсылает ни к Пушкину, ни к Баратынскому, ни даже к «Вольным мыслям» Блока, которого Каплинский упоминает в заключительном стихотворении *Бѣлыхъ бабочекъ ночи* (Каплинский 2014: 83), ни к скольким ещё образцам. И дело не в том, что Каплинский пришёл в русскую литературу из эстонской традиции (в создании которой принял самое деятельное участие). Его взгляд на литературу и поэтическое слово по большому счёту внелитературен. Каплинского занимает человек вообще, а не поэт, пишущий на одном из выбранных языков, в данном случае, русском. В сущности им с нуля, из ничего создан способ поэтического говорения о самом важном, что составляет основу самоопределения человека в мире.

Ответом стало практически единодушное признание значительности сделанного Каплинским как «начинающим» русским поэтом со стороны литературных кругов Москвы и Санкт-Петербурга, которое с каждым новым его сборником только укреплялось. Хотелось бы, чтобы признание это перешагнуло границы литературного мира, ибо стихи Каплинского обращены к человеку вообще, а не к сверхискушённому homo legens, пробегающему глазами по этим вот строкам.

⁷ По мнению С. Завьялова, высказанному в письме ко мне от 22 апреля 2025, здесь может — вольно или невольно — сказаться церковнославянское влияние: «жизнь живет», как сказано в каноническом переводе «Слова огласительного на Святую Пасху» Иоанна Златоуста (в греческом оригинале используются слова разного корня: «ζωή πολιτεύεται»).

ЛИТЕРАТУРА

- Вишневецкий Игорь. «Памяти Яна Каплинского». *Новый мир* 1 (2022): 121–123.
- Каплинский Ян. «Действительные числа». *Звезда* 11 (2000): 88–100.
- Каплинский Ян. *Блбля бабочки ночи. Первый оригинальный сборник стихов автора на русском языке*. Послесловие Сергѣя Завьялова. Таллинн, Эстония: Kite, 2014.
- Каплинский Ян. *Белые бабочки ночи. Первый оригинальный сборник стихов автора на русском языке*. Послесловие Сергея Завьялова. Таллинн, Эстония: Kite, 2014.
- Каплинский Ян. *Улыбка Вегенера. Книга стихов*. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2017.
- Каплинский Ян. *Наши тени так длинны. Стихотворения и переводы*. Предисловие и редакция стихотворных текстов С. Завьялова. Москва: Новое литературное обозрение, 2018.
- Каплинский Ян. *Речь при вручении Премии Андрея Белого 2018*. <<https://www.premiabelogo.ru/page/154/ian-kaplinskii-rech-pri-vruchenii-premii-andreia-belogo-2018/>>
- Каплинский Ян. *За другими реками*. Пайде, Эстония: Kite, 2021.
- Каплинский Ян. *Отпечаток крылатого пальца*. Предисловие Игоря Вишневецкого. Пайде, Эстония: Kite, 2022.
- Фанайлова Елена. «Бабочки ночи». Эфир Радио Свобода от 12 мая 2015. <<https://www.svoboda.org/a/26990644.html>>
- Шубинский Валерий. *Ян Каплинский*. Запись в фейсбуке от 13 сентября 2020. <<https://www.facebook.com/shubatv/posts/pfbid0jYvjHGBuZKoyT8EhtygzwpuHoKuRqf4ZM6QQPZXdSkB6osd1nfEb5sMoyhSyy7EGI>>
- Vishnevetsky Igor Georgievich. “Three Contemporary Russian Poets and Biblical Tradition: Sergey Zavyalov, Natalia Chernykh, Jaan Kaplinski.” *Religions* 13 (2022) <<https://www.mdpi.com/2077-1444/13/11/1103>>

REFERENCES

- Fanajlova Elena. “Babochki nochi”. Efir Radio Svoboda ot 12 maya 2015. <<https://www.svoboda.org/a/26990644.html>>
- Kaplinskij Yan. “Dejstvitel’nye chisla”. *Zvezda* 11 (2000).
- Kaplinskij Yan. *Bielyya babochki nochi. Pervyj original’nyj sbornik stihov avtora na russskom yazykie*. Posleslovie Sergiea Zav’yalova. Tallinn, Estoniya: Kite, 2014.
- Kaplinskij Yan. *Belye babochki nochi. Pervyj original’nyj sbornik stihov avtora na russskom yazyke*. Posleslovie Sergeya Zav’yalova. Tallinn, Estoniya: Kite, 2014.
- Kaplinskij Yan. *Ulybka Vegenera. Kniga stihov*. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2017.
- Kaplinskij Yan. *Nashi teni tak dlinny. Stihotvoreniya i perevody*. Predislovie i redakciya stihotvornyh tekstov S. Zav’yalova. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.
- Kaplinskij Yan. *Rech’ pri vruchenii Premii Andrey a Belogo 2018*. <<https://www.premiabelogo.ru/page/154/ian-kaplinskii-rech-pri-vruchenii-premii-andreia-belogo-2018/>>
- Kaplinskij Yan. *Za drugimi rekami*. Pajde, Estoniya: Kite, 2021.
- Kaplinskij Yan. *Otpechatok krylatogo pal’ca*. Predislovie Igorya Vishnevetskogo. Pajde, Estoniya: Kite, 2022.
- Shubinskij Valerij. Yan Kaplinskij. Zapis’ v fejsbuke ot 13 sentyabrya 2020. <https://www.facebook.com/shubatv/posts/pfbid0jYvjHGBuZKoyT8EhtygzwpuHoKuRqf4ZM6QQPZXdSkB6osd1nfEb5sMoyhSyy7EGI>
- Vishnevetsky Igor. “Pamyati Yana Kaplinskogo”. *Novyi mir* 1 (2022).
- Vishnevetsky Igor Georgievich. “Three Contemporary Russian Poets and Biblical Tradition: Sergey Zavyalov, Natalia Chernykh, Jaan Kaplinski.” *Religions* 13 (2022) <<https://www.mdpi.com/2077-1444/13/11/1103>>

Игор Вишњевецки

О РУСКИМ ПЕСМАМА ЈАНА КАПЛИНСКОГ

Резиме

У чланку се даје општа оцена руског песничког наслеђа естонског песника Јана Каплинског (1941–2021), које је сам песник скупио у пет томова и објавио између 2014. и 2022. године. Разматра се питање песничког осећања Каплинског као аутора који не пише само на естонском него и на руском језику. Показали смо на примеру песме „Месечина капље с кровова на асфалт“ како се понаша руски стих Каплинског. У закључку показујемо шта је узрок потпуне одвојености песама Каплинског од онога што је стварала савремена руска поезија.

Кључне речи: Јан Каплински, естонска поезија, руска поезија XXI века.

Надежда Григорьева
Университет Тюбинген, Славянский семинар
nadja.grigorieva@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8905-837X>

Nadezda Grigorieva
University of Tübingen, Slavic Seminar
nadja.grigorieva@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8905-837X>

«СУБЪЕКТИВНАЯ СУВЕРЕННОСТЬ» И НЕПРОИЗВОДИТЕЛЬНАЯ ТРАТА В КИНЕМАТОГРАФЕ 1940–1970-х ГОДОВ

‘SUBJECTIVE SOVEREIGNTY’ AND UNPRODUCTIVE WASTE IN THE CINEMA OF THE 1940S–1970s

В статье анализируются способы связи суверенности и расточительности в советском, американском и западноевропейском кинематографе 1940–1970-х годов. Роль непроизводительной траты в построении кинонарратива о суверене исследуется на примерах фильмов «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, «Андреас Шлютер» Герберта Майша, «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, «Тайны Версаля» Саша Гитри, «Людвиг II» Хельмута Койтнера, «Людвиг» Ханса-Юргена Зиберберга и «Людвиг II» Лукино Висконти. Понятие траты соотносится с понятием пафоса из кинотеории Эйзенштейна.

Ключевые слова: суверенность, трата, роскошь, пафос, советский кинематограф.

The article analyses the ways of connecting sovereignty and wastefulness in Soviet, American and Western European cinema of the 1940s–1970s. The role of unproductive waste in the construction of the film narrative about the sovereign is explored by using the examples of Orson Welles’ “Citizen Kane”, Herbert Maisch’s “Andreas Schlüter”, Sergei Eisenstein’s “Ivan the Terrible”, Sacha Guitry’s “Royal Affairs in Versailles”, Helmut Keutner’s “Ludwig II”, Hans-Jürgen Sieberberg’s “Ludwig”, and Luchino Visconti’s “Ludwig II”. The notion of waste is compared to the concept of pathos from Eisenstein’s film theory.

Keywords: sovereignty, waste, luxury, pathos, Soviet cinema.

В статье «Понятие траты» (1933) французский философ Жорж Батай признает непроизводительную трату признаком суверенной власти человека над обстоятельствами (Батай 2003: 187). К расходам, не рассчитанным

на пользу, согласно Батаю, относятся «роскошь, траур, войны, культы, возведение бесполезных монументов, игры, зрелища, искусства, перверсивная сексуальная активность» (Батай 2003: 188). Пределом непроизводительной траты философ считал создание Версаля по приказу Людовика XIV (Батай 2006: 373). Если обратиться к искусству середины XX века, то один из наиболее ярких примеров тематизации непроизводительной траты и презрения к полезной деятельности дает кинематограф. Начиная с 1940-х годов появляется целый ряд фильмов, ставящих в центр киноповествования расходы, нацеленные как будто лишь на то, чтобы «довести до конца процесс траты ради роскоши» (Батай 2003: 200): «Гражданин Кейн» (1941) Орсона Уэллса, «Андреас Шлютер» (1942) Герберта Майша, комедийная хроника «Тайны Версаля» (1953) Саша Гитри и др. Особое место занимают в этом ряду фильмы о Людвиге Баварском («Людвиг II» (1955) Хельмута Койтнера, «Людвиг» (1972) Ханса-Юргена Зиберберга и «Людвиг II» (1973) Лукино Висконти): выстраиваемая баварским королем копия Версаля (дворец Херренкимзее), непродуктивна вдвойне, ибо не создает ничего нового в сфере искусства¹.

Если отвлечься от суверенности как политической категории и продолжать рассматривать ее в духе Батая как неотъемлемое качество человеческого рода, то придется признать ее «глубинную субъективность» (Батай 2006: 342)². В моей статье я постараюсь показать, что сам медиум фильма претендует на субъективную суверенность, хотя и зависит от разнообразных внешних факторов. Стремление к безрассудной трате заложено в структуру кинонарратива, проявляясь, например, в избытке аффектов³, сериальности, культе звезд, мультiekспозиции и в экстатическом стремлении образа выходить из себя, будь то с помощью монтажа, реверса киноплёнки или искажающей способности объектива.

Как подчеркивал Сергей Эйзенштейн, в кинематографе «исступление» присуще даже неживым предметам: «объектив “28” неизменно помогал предметам... “выходить из себя”, выходить за очертания предписанных им природой объемов и форм» (Эйзенштейн 1964: 80). Основным признаком патетической композиции, рассматриваемый Эйзенштейном в его кинопатетической теории, сравним с выходящей за пределы, эксцессивной тратой в понимании Батая, являя собой «непрестанное «исступление», непрестанный «выход из себя» — непрестанный скачок каждого отдельного элемента или

¹ См. об этом: Григорьева 2021.

² В своей поздней работе *Суверенность* (*La Souveraineté*, 1956) Батай указал на то, что суверенность сродни аффекту: «волнение, обозначаемое словом “суверенность”» (Батай 2006: 346) может проявляться в «порывах толпы при чудесном явлении короля» (там же) и бросает свой отблеск на приближенных к суверену. Исходя из этого определения можно было бы сравнить суверенность со сверхъестественной силой наподобие «маны».

³ Об аффектах в кино писал Жан Эпштейн в статье «Укрупнение» (1921): «...Кинематографическая эмоция исключительно интенсивна. <...> Если кино укрупняет эмоцию, то оно укрупняет ее во всех направлениях. Приятное в нем более чем приятно, но недостаток — более, чем недостаток» (Эпштейн 1988: 120).

признака произведения из качества в качество, по мере того как количественно нарастает все повышающаяся интенсивность эмоционального содержания кадра, эпизода, сцены, произведения в целом» (Эйзенштейн 1964: 72).

Думается, неслучайно теория «исступленной» композиции привела режиссера в конце концов к созданию образа суверена в фильме «Иван Грозный». Магический пафос, присущий движущимся картинкам, волнующим публику, словно вступает в конкуренцию со сверхъестественной природой суверенности, завораживающей толпу⁴. Встает вопрос, каким образом фильм включает в свое повествование околдовывающую зрителя «патетическую» фигуру суверена и какими функциями ее наделяет?

«Субъективная суверенность» начала 1940-х годов

Как полагает Игорь Павлович Смирнов, одной из черт звукового кинематографа 1930-х — 1940-х годов стал повышенный интерес к поражению героя, наделенного властью (Смирнов 2024). В частности, внимание к краху суверена отразилось в фильме Орсона Уэллса «Гражданин Кейн». Исследователь полагает, что в этом фильме вместе с наделенным властью персонажем терпят поражение звуковая и визуальная составляющие киноискусства: звук дискредитируется в сценах оперного пения⁵, а визуальность обесценивается в финале, когда после гибели Кейна из замка вывозят никому ненужные предметы изобразительного искусства, частью так и оставшиеся нераспакованными.

Можно предположить, что суверен в фильме терпит поражение, будучи побежден объективной реальностью, которая противится всему патетическому: возвышенное отторгается ради полезного и сиюминутного. Первые кадры фильма показывают проволочную ограду, плавно переходящую в изящную решетку с вензелем «К», за которой виднеется замок Ксанаду на вершине живописной горы. Кадры, совмещающие *luxus* и почти тюремный забор, переходят в извещение о смерти миллионера Кейна, заключившего самого себя в роскошном замке.

Кейна называют коммунистом, фашистом и растратчиком колоссальных денежных средств (например, оперный театр, построенный в Чикаго, стоил 3 миллиона долларов). В основе достижений этого миллионера лежит непроизводительная трата: его наставник мистер Тэтчер называет газетную деятельность своего протеже «филантропией» и указывает на ее неразумность: газета «съедает» миллион в год.

⁴ О конкуренции поэтической власти с политической см. работы Михаила Мейлаха (2017).

⁵ Следует отметить, впрочем, технически выдающуюся работу над звуком в «Гражданине Кейне», номинированную на «Оскар». Имевший богатый опыт в аудиосфере, работавший на радио Уэллс стремился к созданию совершенного саундтрека, ангажировав композитора Бернарда Хермана для написания специальных оперных фрагментов для провального оперного дебюта Сьюзан Александер (см. об этом: Schultes 2007: 71–73).

Внешняя роскошь и «объективная» суверенность богача противостоят его внутренним, субъективным ценностям, которые не могут быть транслированы вовне. Расследующие гибель Кейна журналисты пытаются разгадать загадку последних слов медиамагната «бутон розы» (*Rosebud*), о значении которых осведомлены зрители, но не персонажи рассказываемой истории, так и остающиеся в неведении. Розовый бутон — декоративный узор на детских санках — служит символом «субъективной» суверенности главного героя, который уничтожается после смерти Кейна, когда слуги бросают санки вместе с мусором в горящий камин.

Стоит добавить, что биография медиамагната, стремящегося пересечь пределы возможного во властвовании над думами толпы и терпящего в итоге крах, предвосхищает профессиональную ситуацию режиссера, создавшего этот кинотекст о поражении: Уэллс конфронтировал со сложившейся в Голливуде системой, но занимал суверенную позицию в рамках своей студии RKO Radio Pictures (Schultes 2007: 60). Уэллс явился режиссером, соавтором сценария, продюсером и актером, исполняющим главную роль. Тем не менее, «Гражданин Кейн» не обрел коммерческого успеха и не выполнил основную заповедь Голливуда «of producing the maximum pleasure for the maximum number for the maximum profit» (Maltby 1995: 6). Фильм стал своего рода непроизводительной тратой, принеся студии лишь убытки — отчасти из-за усложненной структуры кинонарратива, отчасти из-за бойкота, инициированного прототипом Кейна Вильямом Херстом.

Представляется, что деятельность Кейна в фильме Уэллса сопоставлена с деятельностью режиссера: он ангажирует Сьюзан Александер сыграть роль оперной дивы, выстраивает замок как гигантский кинопавильон, а коллекционируя произведения искусства, словно готовит к съемкам огромное количество реквизита. Таким образом, катастрофу в фильме терпит не только медиамагнат, но и художник.

В начале 1940-х годов катастрофа художника, не желающего считаться с действительностью, становится предметом изображения также в фильме немецкого режиссера Герберта Майша «Андреас Шлютер», снятого в студиях Бабельсберга и в тогда еще не разрушенном Берлинском дворце. Европейская премьера фильма состоялась 5 сентября 1942 года на 10-й Венецианской Биеннале. В отличие от своего американского коллеги, Майш не стремился к тотальному контролю над фильмом, не снимал самого себя, а как основу для сценария использовал роман Адольфа фон Сцибулки *Der Münzturm* (1933), написанный по мотивам реальных исторических событий.

Главный герой фильма — архитектор эпохи барокко Андреас Шлютер (исп. Генрих Георге), оказавший большое влияние на облик Берлина в XVII веке⁶. Шлютер был ректором только что основанной Берлинской академии художеств и некоторое время занимал должность главного архи-

⁶ См. подробно: Kessler 2014.

тектора города, пользуясь особым покровительством прусского короля Фридриха Первого (до коронации курфюрст Фридрих III, исп. Теодор Лоос), конный памятник которому Шлютер установил на мосту через реку Шпрее. В фильме Майша Шлютер выказывает себя как протестная натура: основа его поведения — выход из себя, не приносящий никакой выгоды. Тот же метод исступления Шлютер практикует и в своем творчестве, создавая образы, выходящие за пределы общепринятого. Крах спроектированной им 100-метровой Монетной башни, задумывавшейся как самая высокая точка Берлинского дворца и самая высокая башня в мире, приводит к тому, что архитектора сажают в тюрьму, обвиняя в разбазаривании государственных средств.

Поражение Шлютера интерпретируется в кинонарративе как результат суверенности художника, его стремления доказать себе и окружающим, что «Художник — это тоже король: король собственного мира» (01.08'46'')⁷. Главного героя губит тяга к невозможному: Шлютер одержим суперпроектами и собирается сделать из Берлина новый Рим, предлагая не считаться с тратами и выдвигая лозунг «Все или ничего».

Апология суверена: советский кинематограф 1940-х годов

Если в американском и европейском кинематографе первой половины 1940-х годов суверен, будучи главным героем фильма, в той или иной степени терпит поражение, то советское кино стремится апологетизировать властителя, нейтрализуя трагизм, присущий его судьбе. Даже если диктатор умирал, это событие служило лишь для особо подчеркнутого почитания его «политического тела». Смена верховной власти напоминала теорию двух тел короля Эрнста Канторовича (1957): после смерти Ленина оставалось жить его политическое тело, и это тело было — Сталин.

Как утверждал французский киновед Андре Базен в статье «Миф Сталина в советском кино» (1950), именно медиум фильма с его особо сильным воздействием на реципиентов мог убедительно передать всемогущество Сталина. Исследователь даже связал реальное господство советского вождя с его апофеозом в кино. Победные образы Сталина появляются в фильмах «Великое зарево» (1938) Михаила Чиаурели, «Третий удар» (1948) Игоря Савченко, «Сталинградская битва» (1949) Владимира Петрова и др. В фильмах Чиаурели «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949) Сталин показан не только как победитель в борьбе с мировым злом, но и как вызывающий мистическое поклонение бог (ср. Смирнов 2024).

Апология суверенности оставила след и в фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Царь преодолевает трагические перипетии своей биографии (предательство друга, болезнь, гибель любимой жены) и возрождается

⁷ Тайминг фильма дается по записи: Andreas Schlüter // URL: https://vk.com/video-80199384_456240145?ysclid=m4fepbalkj290389871 (дата обращения: 08.12.2024).

из любых катастроф. Одним из приемов возрождения служит непроизводительная трата, наиболее ярко обрисованная в эпизоде смеховой коронации слабоумного князя Владимира Старицкого: Иван Грозный проводит козни заговорщиков против себя и инсценирует шутовское самонизложение, дарит свои царские регалии вассалу, приказав опричникам нарядить в одежду царя князя Владимира Старицкого, который, в результате, отправляется вместо царя в Собор проводить религиозный церемониал и падает от руки убийцы, принявшего его за царя⁸.

Родство фильмического пафоса и безрассудной траты ощущалось уже в фильме Эйзенштейна «Генеральная линия» (1927), героиня которого Марфа Лапкина впадала в экстаз при виде работающего сепаратора: «кажется, что она готова сбросить с себя одежды и в исступлении страсти кататься обнаженной в этих потоках хлынувшего на нее благосостояния, разливающегося вокруг нее струями сливок...» (Эйзенштейн 1964: 75). Согласно Эйзенштейну, кинематографическое изображений молочных струй напоминает роскошное празднество: «Уже струя и брызги монтажно понижают поток восторженных крупных планов каскадом белоснежных потоков молока, серебряным фонтаном безудержных струй, фейерверком неугомонных всплесков»⁹ (Там же: 84). Необходимо подчеркнуть, что «каскады», «фонтаны» и «фейерверки» являются атрибутами Версаля — воплощения *luxus'a*. Но если для создания праздничной феерии в Версале французским королям требовались бессчетные расходы, то в «Генеральной линии» «траты» на роскошь берет на себя авангардистский метод патетической композиции. Однако после попытки «патетизировать предмет сельскохозяйственного оборудования» (Эйзенштейн 1964: 73), превратив бытовую крестьянскую машину в своего рода фонтан Версаля, в 1940-е годы режиссер все же обращает свое внимание на объект заведомо исключительный — на царя, воплощающего собой суверенность и без вмешательства кинематографа.

Существенно, что сцена шутовской коронации Старицкого решена в цвете, который режиссер истолковывает при помощи метафор роскоши и суверенности. В стенограмме лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном» (1947) Эйзенштейн, отвечая на вопрос слушателей, касающийся «золотой темы», поясняет: «Это тема праздничная, царственная. Фрески святых с кругами, золотые кафтаны с красными и оранжевыми оттенками. Царственное облачение, которое надевается на Владимира в порядке из-

⁸ Эйзенштейн опирался на описанный в *Золотой ветви* Джеймса Джорджа Фрэзера (1890) ритуал умерщвления раба, замещающего царя. О влиянии Фрэзера на Эйзенштейна см.: Иванов 1976.

⁹ Образ фонтана служит Эйзенштейну иллюстрацией его теоретических выкладок: «внутри самого метода сказа-показа происходит <...> скачок из измерения в измерение: от изложения предметного к изложению метафорическому («фонтаны молока»). Но монтаж не задерживается на этом. Он делает новый сдвиг, новый скачок в новый образ — в образ «засверкавшего фейерверка» (Эйзенштейн 1964: 85).

девки» (Эйзенштейн 1964: 601). «Порядок издевки» над цветовыми атрибутами суверена имеет другую медиальную природу, нежели цвет: в фильме золотой цвет дискредитируется музыкой: «разоблачение золота идет не изобразительно, а музыкально» (Там же).

Цвет в эпизоде издевательской коронации обладает качеством роскоши, далеко превосходящей пределы обыденного. Причем речь идет не о сугубо «золотой», но о любой цветовой теме, вторгающейся в черно-белое изображение: «переход из черного в цветное <...> идет прямо, взрывом»; «фейерверком вступает цвет» (Там же: 601). В своем «Первом письме о цвете» (1946) Эйзенштейн описывает творчество, использующее «стихию цвета» как производство роскоши и царственности: «Дело за щедростью творческого размаха. За выразительностью цветовой возгонки раз поразившего вас явления. <...> Не всякая грудная клетка выдержит такой напор. Но сам бы я был несказанно счастлив, если бы <...> золотой нимб, горящий в голубой лазури фрески, зазвучал бы образом одинокой царственности мысли, плывущей в необъятном океане государственной мечты, золотым разливом уходящей ввысь от крови и огня, которыми мечта вынуждена прокладывать себе жизненный путь» (Эйзенштейн 1964: 489).

Проблема цвета как царственной роскоши занимала Эйзенштейна не только в связи с постановкой «Ивана Грозного», но и в связи с замыслом биографического фильма о Пушкине «Любовь поэта», разрабатывавшемся Эйзенштейном в начале 1940-х годов. Фильм о поэте интересовал режиссера не в последнюю очередь возможностью интегрировать туда проблематику «царственности»:

«Вот жирная сочная палитра периода наивысшего расцвета.
Царь Борис в густом золоте и с черной с проседью бородой. <...>
Цветовым кошмаром обрушивается на царя в ураганном пробеге камеры
цветовое многообразие и пестрота хором и теремов Кремлевского дворца.
Лик царя-цареубийцы Александра прочитывал в облике Бориса поэт.
Головешки камина в Михайловском вспыхивают.
Кажется, что из огня на поэта смотрит Николай» (Эйзенштейн 1964: 492–493).

Эйзенштейн сообщает власти такие атрибуты, как «густое золото» и огонь — визуальные феномены, призванные завораживать смотрящего. Так Эйзенштейн включает в свою эстетику размышления об образах суверена, в определенном смысле смыкаясь с Жоржем Батаем, анализировавшим суверенность как аффект, завораживающий толпу.

Версаль как изнанка киноискусства

Таким образом, с приходом цвета в кинематограф мотивы *luxus*'а сопрягаются с искусством фильма. «Царственная» роскошь стихии цвета, восхищавшая Эйзенштейна в 1940-е годы, становится предметом иронии

в цветной франко-итальянской кинокомедии 1954 года «Тайны Версаля» („Si Versailles m’était conté“), с юмором демонстрирующей сходство медиума кино с суверенным расточительством.

Непроизводительная трата тематизируется в фильме и, словно подчеркивая тот факт, что киноискусство наследует архитектурной одержимости королей (а также откликаясь на «Гражданина Кейна»), автор фильма представляет героя-суверена: режиссер Саша Гитри играет роль Людовика XIV, основателя Версаля. Королю-солнцу уделена большая часть киноповествования, однако в фильме в целом нет главных ролей, поскольку все показываемые здесь суверены так или иначе оказываются пешками истории. Избыточное количество аристократов и знаменитостей, мелькающих на экране, коррелирует с избыточным количеством кинозвезд: например, на роль Бенджамина Франклина, посла Соединенных Штатов во Франции, который появляется в фильме на 3 минуты, приглашен Орсон Уэллс. Известные актеры задействованы и в самых незначительных ролях: так, эпизодическую роль женщины из народа играет Эдит Пиаф.

В центре «Тайн Версаля» — череда суверенов, обладающих государственной властью и возможностью тратить колоссальные суммы денег на создание и покупку предметов роскоши. Видеоряд фильма составляют золото, позолоченные детали архитектуры, предметы обихода, покрытые позолотой, золотые украшения, золотое шитье и т. д., но, в отличие от драматического пафоса, который стремился придать золотому цвету Эйзенштейн, Гитри ставит мотив золота в смеховой контекст. В промежутках между любовными интригами герои обсуждают и/или осмеивают непомерные траты, связанные со строительством, а также с перестройкой уже созданных роскошных апартаментов.

Полихромная киновселенная, обратившись к изображению *luxus’a*, имеет лишь косвенное отношение к исторической правде. Вольное обращение с историей французских королей в «Тайнах Версаля» сигнализирует о пренебрежении монархической суверенностью в пользу киномедиума, который демонстрирует обладание правом на собственную истину. Так, перекраивается страшная история с покушением Робера Франсуа Дамьена на Людовика XV, приобретая сугубо комический характер. В фильме появляется некий Жак Дамьен, добродушный толстяк-лакей (исп. Мишель Оклер), который из любви к монарху (исп. Жан Марс) предлагает устроить на него фиктивное покушение с помощью перочинного ножа для возвращения королю репутации «Возлюбленного».

Фильм неоднократно сдвигает знаменитостей и высокопоставленных особ в одном помещении и в одном временном промежутке так плотно, что лишает их значимости и как бы отнимает у исторических фигур их суверенность. В одном из эпизодов Гитри собирает в небольшую комнату Версаля Людовика XVI, Марию-Антуанетту, ее подругу принцессу де Ламбаль, химика Антуана Лорана Лавуазье, Максимильена Робеспьера и Андре Шенье, которые в течение эпизода рассуждают о том, что надо бы отме-

нить смертную казнь. Рассуждения героев смешны, но еще более комический эффект возникает в тот момент, когда закадровый голос сообщает, что все шестеро были казнены, и по ходу их перечисления камера медленно перемещается с одного безмятежного лица на другое.

Беспрецедентная дороговизна Версаля становится в фильме главной причиной народного восстания. Как суверены-расточители, так и атакующая их масса черни показаны в фильме со смеховой точки зрения. В финале над историей торжествует современность, отмеченная всепримирением: народные массы по-прежнему штурмуют дворец, но уже в форме мирных экскурсий, а заключительные кадры фильма демонстрируют бесконечное театрализованное шествие персонажей разных эпох и сословий по знаменитой лестнице ста ступеней. Следуя мысли Жан-Жака Руссо, промелькнувшего на пару минут в фильме, можно было бы заключить, что сувереном в фильме оказывается народ. Однако над народом возвышается кинемедиум, который выступает нейтрализатором исторических конфликтов, тем самым выгадывая для себя роль абсолютного суверена, расточающего немалые средства — на создание киноизнанки Версаля.

Апория суверена: Фильмы о Людвиге Баварском

Фильмы о Людвиге Баварском смыкают мотивы королевского *luxus'a* и субъективной суверенности, готовой к саморазрушению в своих порывах к невозможному. В 1864 году Людвиг в 18 лет вззошел на трон, в том же году начал финансировать дорогостоящие проекты Рихарда Вагнера, с 1869 года, игнорируя войну, посвятил себя сооружению замков, а в 1886-м был лишен королевского сана за непомерные денежные расходы и на следующий день погиб при загадочных обстоятельствах вместе со своим психиатром фон Гудденом. Расходы Людвиг Баварского были непомерны, но помимо денежного расточительства, он обвинялся в профанации искусства — в „Kunstverderbnis» (Evers 1939: 200) из-за того, что строил копии прославившихся сооружений. Если Нойшванштайн симулировал внутреннее убранство замка Вартбург¹⁰, то на острове Херренкимзее создавалась точная копия Версальского дворца.

История короля, одержимого созданием симулятивных замков подвергается вторичной симуляции в кинематографе, подвергающем исторические факты весьма вольной трактовке. Фильмы о Людвиге Баварском, каждый по-своему, трансформировали его биографию с тем, чтобы утвердить свою суверенную кинореальность.

В 1955 году немецкий режиссер Хельмут Койтнер снимает фильм «Людвиг», который, согласно первоначальному замыслу, должен был строиться как череда воспоминаний, наподобие «Гражданина Кейна». От этого замысла осталось немного. Во-первых, фильм Койтнера, как и «Гражданин

¹⁰ Зал певцов в Вартбурге уже был стилизацией: баварский король имитировал имитат.

Кейн», начинался со смерти главного героя. Во-вторых, связь «Людвига» с биографией медиамагната подчеркивалась интертекстуальным сигналом: бутон розы открывает фильм и сопровождает действие на всем протяжении киноповествования, маркируя своим появлением моменты повышенной аффектации. В фильме Койтнера розовый бутон перестает быть символом субъективной суверенности, каковым он служил в «Гражданине Кейне», превращаясь в знак неразрывной связи между Людвигом и Елизаветой Австрийской.

Как и в «Тайнах Версаля», в фильме Койтнера немало фиктивных исторических подробностей. Так, целиком выдуманы обстоятельства встречи короля с Отто Бисмарком: Людвиг читает Бисмарку пацифистскую речь, и прусский политический деятель просит у баварского суверена разрешения поставить на своем столе портрет «настоящего короля». Людвиг и Бисмарк действительно встречались лично, но совершенно при других обстоятельствах: в Нимфенбурге 17-летний кронпринц сидел за столом рядом с прусским министром, но беседе с ним предпочитал шампанское (Bismarck 1898: 351). В дальнейшем их контакты ограничивались перепиской, которая длилась до конца жизни монарха.

Исторические события претерпевают в фильме сгущение: оперы Вагнера в фильме пишутся все одновременно, и в самом начале правления королю почему-то приходят счета за «Парсифаль», премьеры которого состоялась в Байройте в 1882 году.

Можно заключить, что суверенность Людвига занимает промежуточную позицию между суверенностью короля и суверенностью художника: рассматриваемый исторический персонаж выступает своего рода медиатором между двумя областями — если художники и композиторы создавали мир искусства, то он в этом мире жил, выстраивая свои замки как декорации к непрерывно длящейся театральной постановке.

Через поражения суверена, балансирующего на границе между искусством и единовластием, стартует с самого начала фильма Койтнера: несчастная любовь к Елизавете, недостаток средств для выполнения дорогих музыкальных и архитектурных проектов, утрата Баварией суверенитета, душевная болезнь брата Отто, лишение королевского сана и, в итоге, смерть. Через потерь (со)противопоставлена в фильме роскоши произведений искусства и негласно ставит на место королевской суверенности полихромный киномедиум, вовлекающий все объекты в тотальное художественное произведение.

* * *

Действие поздних кинолент Лукино Висконти протекает в декоративном пространстве предметов, построенном по принципу *luxus'a* не только в смысле Жоржа Батая, но и в смысле Роже Кайуа, который указал на принцип роскоши в работе о мимикрии. Сливающиеся с пространством персо-

нажи Висконти оказываются сопоставимы с деталями великолепных интерьеров. Фильм Висконти «Людвиг» — третья часть немецкой трилогии режиссера — наиболее яркий пример этой тенденции. Субъективная суверенность персонажа, прославившегося непроизводительными тратами, оказывается растворена в великолепии интерьеров. Растратчику королю, выстраивающему роскошные кулисы для Gesamtkunstwerk, (co)противопоставлен его «подельник» — растратчик композитор Рихард Вагнер, не считающийся с расходами в деле искусства.

Как писал сам Висконти, «Людвиг — это величайшее поражение. Я люблю рассказывать истории поражений» (Висконти 1990: 158). Описывая крах суверена, Висконти пытается создать совершенный фильм, соревнующийся в роскоши с произведениями искусства, чьим куратором выступал его герой. Кроме того, Висконти словно пытается превзойти «Людвига» Койтнера, используя те же источники, но разрабатывая их с большей интенсивностью: например, итальянский режиссер реализует оставшуюся невоплощенной идею Койтнера построить фильм о Людвиге в форме воспоминаний, наподобие «Гражданина Кейна». «Людвиг» Висконти структурирован чередой признаний министров и лакеев баварского короля, свидетельствующих против своего монарха и рассуждающих о его гибели. Формальное подобие «Гражданину Кейну» соседствует с содержательными перекличками: к невесте Кейна восходит у Висконти образ невесты Людвиг-принцессы Софи, которая увлекается операми Вагнера, но плохо играет его музыку на фортепьяно и страшно фальшивит при исполнении арии Изольды.

В отличие от Койтнера, сгущавшего исторические факты ради упрощения нарратива, Висконти изменяет историю в угоду собственным страстям: Киссинген, где 18-летний король встречался с австрийским и русским императорскими домами, превращается у итальянского режиссера в Бад Ишль, где Людвиг никогда не был, но где зато родился интимный партнер Висконти австриец Хельмут Бергер, исполняющий роль Людвиг.

В фильме Висконти присутствуют многочисленные параллели к «Ивану Грозному» Эйзенштейна. Эти аллюзии выстроены так, что баварский король терпит поражение в тех ситуациях, в которых русский царь выступал победителем¹¹. Например, коронация Людвиг-отсылает к сцене венчания на царство в «Иване Грозном», но если царь у Эйзенштейна абсолютно спокоен и его руки уверенно берут шапку Мономаха, то Людвиг заметно нервничает и едва может удержать в руках бокал шампанского.

Бессмысленная трата смыкается в фильме Висконти с мотивом «дара», но не просто подарка, а решенного в духе потлача саморазрушительного акта отдачи статусной собственности. Подробно разработан исторический эпизод об отдаче Людвигом Баварским своего королевства в распоряжение Бисмарка. Образование Второго рейха было окончательно утверждено

¹¹ Сравнение «Людвига» с «Иваном Грозным» см. также в: Schifano 1988: 435.

в Версальском дворце 18 января 1871 года на церемонии в Зеркальной галерее: прусский кронпринц Фридрих был провозглашен кайзером Вильгельмом. Для этого было необходимо, чтобы баварский король подписал т. н. «Kaiserbrief», вручая Баварию в дар германскому союзу, однако Людвиг отказался ехать в Версаль. К королю, страдающему зубной болью и лежащему с перевязанной щекой под парами хлороформа, приехал из Версаля граф Хольнштайн с письмом от Бисмарка. В фильме входящий в спальню Хольнштайн вынужден закрыть нос платком от паров хлороформа, которые символизируют в этом эпизоде уход в мир иллюзий.

В сооруженном по заказу Людвигу полупустом замке Херренкимзее, являющемся снаружи почти полной копией Версальского дворца, была создана Зеркальная галерея — думается, Людвиг планировал ее не только как святилище Людовика XIV, но и как компенсацию потери Баварией статуса суверенного государства. Король игнорирует историю, выстраивая свой собственный Версаль, правда, лишенный придворных. В фильме Висконти этот гигантский симулякр, в котором отсутствуют люди, вызывает непонимание у современников: посетившая замок Елизавета (исп. Роми Шнайдер) громко хохочет, вступив в галерею.

Висконти отчасти заимствует у Уэллса его метод, основанный на самоутверждении режиссера в роли суверена, и сопрягается со своими героями, Людвигом и Вагнером, в том, что касается непроизводительной траты: расходы на фильм сильно превысили бюджет, составив 12 миллионов немецких марок, а съемки на натуре привели к повреждениям исторических памятников (на острове Роз и в Зеркальной Галерее).

* * *

В том же году, что и Висконти, немецкий режиссер Ханс-Юрген Зиберберг создает целых два фильма о Людвиге Баварском: почти трехчасовую ленту «Людвиг. Реквием по королю-девственнику» («Ludwig — Requiem für einen jungfräulichen König»), снятую в течение 11 дней всего лишь за 300 000 марок, и псевдодокументальное интервью королевского повара, проводящего экскурсию по замкам Людвигу. Премьера «Людвигу», ставшего первым фильмом «Немецкой трилогии» Зиберберга¹², состоялась на полгода раньше, чем премьера «Людвигу» Висконти, отложенная из-за болезни режиссера. В отличие от Висконти, Зиберберг не растратил средств на непомерный шик — фильм, замысливавшийся как Gesamtkunstwerk, объединяющий музыку Вагнера, документальные воспоминания современников Людвигу, брехтианскую драматургию, порнографию, видео-арт и реди-мейд, снят в «дешевых» (Сонтаг 2019, 115) квазиоперных декорациях. На съемочной площадке наряду с Людвигом, Вагнером и их

¹² За «Людвигом» последовали «Карл Май» (1974, в роли Карла Мая Хельмут Койтнер), и «Гитлер» (1978).

современниками присутствуют Гитлер, Рём, Карл Май и Виннету¹³: подобная фантасмагория напоминает театральные эксперименты обэриутов¹⁴, отмеченные абсурдными сочетаниями предметов и стилей. Особенно типологически близка «Людвигу» Зиберберга «Комедия города Петербурга» Даниила Хармса, где сталкиваются исторические личности разных времен, так что Николай Второй беседует то с Петром Первым, то с комсомольцем.

Формально фильм Зиберберга похож на заснятую на пленку театральную пьесу, в которую вставлены фрагменты кинохроники, иногда замещающие театральное действие, а иногда сопровождающие его на заднем плане. Выстраивая особую, фантасмагорическую кинореальность, требующую расшифровки, фильм наделяет своих персонажей репликами, обогащенными философией XX века: так, простые баварцы по воле режиссера почти цитируют Жоржа Батая, оправдывая своего короля, обвиненного в расточительстве: “Unser Luxus ist er. Er ist eben anders. Er ist unser Kini” (1.40’14’’) ¹⁵.

В отличие от Койтнера и Висконти, Зиберберг предложил суверенный, сугубо авторский фильм, снятый с упором на сверхэкономичное использование времени, актеров и реквизита. О непроизводительной трате здесь нет и речи: предметы реквизита отвечают «эстетике многократного пользования» (Сонтаг 2019: 117). «Дешевизна» становится нарочитой там, где Зиберберг имитирует раннее кино, небрежно привнося в его несовершенные, страдающие помехами монохромные образы элементы будущей кинотехники: звук и цвет.

Заключение

Фильмы о непродуктивной трате как атрибуте «субъективной суверенности» демонстрируют катастрофу расточительных суверенов двояко: с одной стороны, медиум фильма может симулировать роскошь и как бы конкурировать с «реальным» *luxus*’ом, изображая крах суверенов. С другой стороны, фильм может иронизировать над люксом, как в случае неоавангардистских лент Зиберберга, предлагая зрителю изображение, словно сотканное из отходов кинопроизводства. Во всех описанных случаях

¹³ Если Койтнер и Висконти искажали историю, выдавая подделку под нее за реальность, то неоавангардист Зиберберг выстраивает киновселенную, с реальностью в принципе не связуемую. Сьюзен Зонтаг писала о «синтетической драме» Зиберберга, что «в рамках его убежденно антиреалистичной эстетики историческая реальность неповторима по определению. Ее можно осмыслить лишь косвенно, <...> на подмостках умственного театра» (Сонтаг 2019: 114).

¹⁴ Как отмечает Михаил Мейлах, театральные постановки «Радикса» и ОБЭРИУ были «конгломератом различных искусств — театрального действия, музыки, танца, литературы и живописи. При обращении к различным искусствам весьма велик был элемент пародирования, остранения» (Мейлах 1987: 165).

¹⁵ Тайминг фильма дается по записи: Людвиг — Реквием по королю-девственнику // URL: https://vk.com/video-186459445_456239103?ref_domain=yastatic.net (дата обращения: 09.12.2024)

кинопроизводство утверждает свою собственную суверенность и строит свои собственные замки — кинопавильоны, представляющие собой своего рода киноизнанку Версаля и при этом старающиеся превзойти симулятивные замки Людвига Баварского. Неслучайно Дисней сделал символ Нойшванштайн эмблемой своей кинокомпании.

ЛИТЕРАТУРА

- Батай Жорж. «Понятие траты». Батай Жорж. *Проклятая доля*. Б. Скуратов, П. Хицкий (пер. с фр.). Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2003: 183–205.
- Батай Жорж. «Суверенность». Батай Жорж. *«Проклятая часть»: Сакральная социология*. Т. А. Левина, О. Е. Иванова (пер. с фр.). Москва: Ладомир, 2006: 313–487.
- Висконти Лукино. *Висконти о Висконти*. Москва: Радуга, 1990.
- Григорьева Надежда. «Критика нового героя в кино (Л. Висконти) и литературе (Ф. М. Достоевский)». *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Язык и литература. 2021, 18 (3): 444–459.
- Иванов Вячеслав. *Очерки по истории семиотики в СССР*. Москва: Наука, 1976.
- Мейлах Михаил. «О “Елизавете Бам” Даниила Хармса (предыстория, история постановки пьесы, текст)». *Stanford Slavic Studies* 1 (1987): 163–246.
- Мейлах Михаил. «Поэзия и власть». Мейлах Михаил. *Поэзия и миф*. Москва: Языки славянской культуры, 2017: 71–95.
- Смирнов Игорь. «От спасения героя к суверенной власти: медиальная политика кино 1900–1940-х». *Неприкосновенный запас* 155/3 (2024): 117–140.
- Сонтаг Сьюзен. «Гитлер Зиберберга». Сонтаг Сьюзен. *Под знаком Сатурна*. Москва: Ad Marginem, 2019: 111–138.
- Эйзенштейн Сергей. *Собрание сочинений*. В 6 томах. Т. 3. Москва: Искусство, 1964.
- Эпштейн Жан. «Укрупнение». Юткевич Сергей (ред.). *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг.* Москва: Искусство, 1988: 113–119.
- Bazin André. “Le cinéma soviétique et le mythe de Staline”. *Esprit*. Nouvelle série 170/8 (1950): 210–235.
- Bismarck Otto von. *Gedanken und Erinnerungen*. Band 1. Stuttgart: Cotta, 1898.
- Evers Hans Gerhard. *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. Studien zur Architekturgeschichte*. München: Neuer Filser Verlag 1939.
- Kessler Hans-Ulrich (Ed.). *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*. München: Hirmer, 2014.
- Maltby Richard. *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Schifano Laurence. *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 1988.
- Schultes Stephan. *Faszination des Bösen: Orson Welles' Filme in Hollywood*. Remscheid: Gardez!-Verl., 2007.

REFERENCES

- Bataj Zhorzh. «Ponjatje traty». Bataj Zhorzh. *Prokljataja dolja*. B. Skuratov, P. Hickij (per. s fr.). Moskva: Izdatel'stvo «Gnozis», Izdatel'stvo «Logos», 2003: 183–205.
- Bataj Zhorzh. «Suverenost'». Bataj Zhorzh. *«Prokljataja chast'»: Sakral'naja sociologija*. T. A. Levina, O. E. Ivanova (per. s fr.). Moskva: Ladomir, 2006: 313–487.
- Bazin André. “Le cinéma soviétique et le mythe de Staline”. *Esprit*. Nouvelle série 170/8 (1950): 210–235.
- Bismarck Otto von. *Gedanken und Erinnerungen*. Band 1. Stuttgart: Cotta, 1898.
- Ejzenshtejn Sergej. *Sobranie sochinenij*. V 6 tomah. T. 3. Moskva: Iskusstvo, 1964.
- Epshtejn Zhan. «Ukrupnenie». Jutkevich Sergej (red.). *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino 1911–1933 gg.* Moskva: Iskusstvo, 1988: 113–119.

- Evers Hans Gerhard. *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur. Studien zur Architekturgeschichte*. München: Neuer Filser Verlag 1939.
- Grigor'eva Nadezhda. «Kritika novogo geroja v kino (L. Viskonti) i literature (F. M. Dostoevskij)». *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Jazyk i literatura* 18/3 (2021): 444–459.
- Ivanov Vjacheslav. *Očerki po istorii semiotiki SSSR*. Moskva: Nauka, 1976.
- Kessler Hans-Ulrich (Ed.). *Andreas Schlüter und das barocke Berlin*. München: Hirmer, 2014.
- Maltby Richard. *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell, 1995.
- Mejlah Mihail. «O "Elizavete Bam" Daniila Harmsa (predystorija, istorija postanovki p'esy, tekst)». *Stanford Slavic Studies* 1 (1987): 163–246.
- Mejlah Mihail. «Pojezija i vlast'». Mejlach M. *Pojezija i mif*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2017: 71–95.
- Schifano Laurence. *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach: Casimir Katz Verlag, 1988.
- Schultes Stephan. *Faszination des Bösen: Orson Welles' Filme in Hollywood*. Remscheid: Gardez!-Verl., 2007.
- Smirnov Igor'. «Ot spasenija geroja k suverennoj vlasti: medial'naja politika kino 1900–1940-h». *Neprikosnovennyj zapis* 155/3 (2024): 117–140.
- Sontag S'juzen. «Gitler Ziberberga». Sontag S'juzen. *Pod znakom Saturna*. Moskva: Ad Marginem, 2019: 111–138.
- Viskonti Lukino. *Viskonti o Viskonti*. Moskva: Raduga, 1990.

Надежда Григорјева

„СУБЈЕКТИВНА СУВЕРЕНОСТ“ И НЕПРОИЗВОДНИ ТРОШКОВИ У КИНЕМАТОГРАФИЈИ 1940–1970-ИХ ГОДИНА

Резиме

У раду се анализирају начини на које су сувереност и расипништво били повезани у совјетској, америчкој и западноевропској кинематографији у периоду између 1940-их и 1970-их година. Улога непроизводних трошкова у конструисању кинематографског нратива о суверену истражује се на примерима филмова „Грађанин Кејн“ Орсона Велса, „Андреас Шлутер“ Херберта Мајша, „Ивана Грозни“ Сергеја Ејзенштејна, „Тајне Версаја“ Саше Гитрија, „Лудвиг II“ Хелмута Којтнера, „Лудвиг“ Ханса-Јиргена Зибербегера и „Лудвиг II“ Лукина Висконтија. Појам трошка повезан је са појмом патоса из Ејзенштејнове филмске теорије.

Кључне речи: сувереност, трошак, раскош, патос, совјетска кинематографија.

Никита Елисеев
Независимый исследователь, Санкт-Петербург
neliseew@gmail.com

Nikita Eliseev
Independent researcher, Sankt-Petersburg
neliseew@gmail.com

ДВА ДОКУМЕНТА ИЗ ПИСЕМ
Б. Я. ЯМПОЛЬСКОГО (1921–2000) Н. Н. ШУБИНОЙ (1923–2004)
(из личного архива А. Я. Ямпольской)

TWO DOCUMENTS FROM CORRESPONDENCE
OF B. YAMPOLSKY (1921–2000) AND N. SHUBINA (1923–2004)
(from the personal archive of A. Yampolskaya)

Два документа (доклад А. Н. Васильева, секретаря парторганизации московского отделения Союза писателей от 20 января 1970 года «Итоги пленума творческих организаций и задачи московских литераторов» и стенограмма первого вечера памяти М. А. Булгакова 12 мая 1971 года) из письма Б. Я. Ямпольского от 8 июня 1970 года и письма Б. Я. Ямпольского от 10 июня 1971 года.

Ключевые слова: самиздат, НКВД, КГБ, советская культура.

Two documents (a report of A. Vasiliev, secretary of party organization of the Moscow department of the Union of Writers dated January 20th 1970 *The results of the plenum of creative organizations and tasks of Moscow writers* and transcript of the first M. Bulgakov commemoration meeting on the 12th of May 1971) from the letter of B. Yampolsky dated June 8th 1970 and letter of B. Yampolsky dated June 10th 1971.

Keywords: samizdat, NKVD, KGB, Soviet culture.

Несколько слов о фактическом публикаторе этих двух документов (стенограммы выступления секретаря партийной организации Московского горкома КПСС при московском отделении Союза писателей СССР, Аркадия Васильева¹, и стенограммы первого вечера памяти Михаила Афанасьевича Булгакова в московском Центральном доме литераторов).

¹ Васильев Аркадий Николаевич (1907–1972) — писатель, отец писательницы Дарьи Донцовой. Общественный обвинитель на процессе Синявского и Даниэля (1966).

Борис Яковлевич Ямпольский родился в 1921 году в Саратове. Хорошо рисовал и хорошо писал. Его рисунок получил первую премию на детско-юношеском конкурсе рисунков 1937 года, приуроченном к столетию гибели Пушкина. Его стихи и рассказы настолько понравились Алексею Толстому² и Иосифу Уткину³, что те дали ему рекомендацию для поступления в московский Литературный институт имени А. М. Горького⁴.

Весной 1941 года саратовским НКВД⁵ было сфабриковано дело об антисоветской организации саратовской интеллигенции, профессоров, студентов, старшеклассников. Руководителем этой организации чекисты назначили абитуриента, готовящегося к поступлению в Литинститут, Бориса Ямпольского. Десять лет лагерей, где Борис Ямпольский выжил чудом. Потом — ссылка в уральский город Карпинск. В ссылке Ямпольский начал писать прозу о лагере, впоследствии названную им 58, по номеру статьи Уголовного кодекса РСФСР⁶ и по количеству рассказов и героев этих рассказов.

В ссылке же, в Карпинске Ямпольский познакомился с недавней фронтовичкой, лектором областной Свердловской филармонии Ниной Николаевной Шубиной (1923–2004).

Советский тоталитаризм был тоталитаризмом культуртрегерским. Мало того, что в глухие уголки страны государство рассылало чтецов, музыкантов, столичные театры: перед каждым концертом должна была быть лекция о композиторе, поэте, драматурге. В любой областной филармонии всегда был штат лекторов. Нина Николаевна Шубина работала таким лектором.

О знакомстве с ней сам Ямпольский в своей мемуарной прозе *Избранные минуты жизни* рассказал так:

С 1929-го по 1932-й — следователь ОГПУ. Отрывки из его доклада «Итоги объединенного пленума правлений творческих организаций и задачи московских литераторов» на заседании бюро секретариата правления Московской писательской организации 20 января 1970 года публикуется впервые. Аутентичность записи подтверждается дневниковой записью В. Я. Лакшина от 20 января 1970 года: «Вечером в Союзе — собралось бюро: обсуждать ли Кочетова? Все жмутся — и стыдно молчать, и говорить боязно. Арк[адий] Вас[ильев] выступает и гов[орит] всюду о ром[ане] Коч[етова]: “Роман хороший, наш роман, но, товарищи, перебор! Пе-ре-бор!!” Пересказывают его разговор с Чаковским. Тот тоже не лыком шит. “Роман правильный, советский... Но... с отдельными антисоветскими тенденциями”» (Лакшин 2003). Благодарим за эту ссылку М. Н. Золотоносова.

² Толстой Алексей Николаевич (1882–1945) — писатель. Лауреат трёх Сталинских премий (1941, 1943, 1945 — посмертно).

³ Уткин Иосиф Павлович (1903–1944) — поэт. Самое известное произведение, поэма *Повесть о рыжем Мотэле, господине инспекторе, раввине Исае и комиссаре Блох* (1925).

⁴ Литературный институт имени А. М. Горького, 1933 — высшее учебное заведение для подготовки литературных работников. Основан в 1933 году по инициативе Горького. В 1936 году получил имя Горького. Функционирует до сих пор.

⁵ Народный комиссариат внутренних дел (1934–1946) — центральный и местные органы госуправления СССР, обеспечивающие госбезопасность.

⁶ Статьи 58¹, 58.1а–58.1г и 58.2–58.14 Уголовного кодекса РСФСР 1922 года в редакции 1926 года устанавливали ответственность за контрреволюционную деятельность. Отменены в 1961 году в связи с принятием новых УК союзных республик.

«Встретились мы с ней, с Ниной Николаевной Шубиной, в “Берлине”, на территории зоны уже репатриированных немцев, в их столовой, приспособленной теперь под Клуб строителей для наших трудящихся. Лет нам было: мне — за тридцать сколько-то, ей и того меньше.

Словом, между нами завязался отчаянный роман. Из которого, вместо того, чтобы вступить в очередной брак, вступили, слава Богу, в пожизненную переписку» (Ямпольский 1998).

В 1962 году Ямпольский был реабилитирован. Жил в Саратове. Работал художником-оформителем в кинотеатре «Победа». Писал свою лагерную прозу 58, которую закончил в 1971 году. Распространял среди саратовской интеллигенции самиздат. Ездил в Москву и, используя свои старые лагерные знакомства и новые, чемоданами привозил в Саратов ненапечатанные стихи и прозу Мандельштама, Цветаевой, Евтушенко⁷, Слуцкого⁸, Коржавина⁹, Владимира Корнилова¹⁰, Бориса Чичибабина¹¹. В Саратове в четыре руки вместе с врачом-рентгенологом Ниной Карловной (Каллустовной) Кахцазовой на разноцветной рентгеновской бумаге перепечатывал привезённое, переплетал в небольшие книжечки и распространял среди знакомых и полу-знакомых.

Враг, оппонент зеркалит своего оппонента, врага. Идейные (или стихийные) противники культуртрегерской диктатуры тоже были ... культуртрегерами. Вокруг Ямпольского сложился круг друзей, помогавших ему в распространении самиздата. В число этих друзей входил директор буки-

⁷ Евтушенко Евгений Александрович (1932–2017) — поэт, публицист, сценарист, режиссёр, актёр. Пользовался невероятной популярностью в конце 50-х — 60-х годов. Один из лидеров молодой, «эстрадной» поэзии. Многие стихи Евтушенко распространялись в самиздате.

⁸ Слуцкий Борис Абрамович (1919–1986) — поэт. Первые публикации в конце 50-х годов XX века. Был широко известен в период хрущёвской «оттепели». Многие ненапечатанные его стихи распространялись в самиздате. Второй пик популярности Слуцкого — «перестройка», когда благодаря стараниям его литературного секретаря и душеприказчика, Юрия Болдырева, были опубликованы его не печатавшиеся стихи.

⁹ Коржавин Наум Моисеевич (1925–2018) — поэт, драматург, переводчик, мемуарист. В 1947 году был арестован и выслан из Москвы, «как социально-опасный элемент». В 1954 году вернулся в Москву. В 1956-м — реабилитирован. В 1963 году был напечатан первый его сборник стихов *Годы*. Очень многие стихи Коржавина распространялись в самиздате. В 1973-м эмигрировал.

¹⁰ Корнилов Владимир Николаевич (1928–2002) — поэт, правозащитник. Первый уже свёрстаный сборник стихов Корнилова *Повестка из военкомата*, 1957, был рассыпан. В советское время были изданы только два сборника *Пристань* в 1964-м и *Возраст* в 1967-м. В 1965-м принят в Союз писателей по рекомендации Анны Ахматовой. С 1974-го печатается на Западе. В 1977-м исключён из Союза писателей. Печататься в СССР начал только во время перестройки.

¹¹ Чичибабин Борис Алексеевич (1923–1994) — поэт. Лауреат Госпремии СССР 1990 года. В июне 1946 года арестован и осуждён на пять лет за антисоветскую агитацию (антисталинские стихи). В 1951 году вернулся в Харьков, где прожил всю свою жизнь. Работал счетоводом в трамвайно-троллейбусном парке. Начал печатать стихи с 1958 года. Вступил в СП. В 1973 году исключён из Союза писателей. С той поры его стихи распространяются только в самиздате. В 1988 году восстановлен в СП. В 1990 году за книгу, изданную на собственные средства *Колокол* удостоен Госпремии СССР.

нистического магазина (и единственный его продавец), Юрий Леонардович Болдырев¹² (впоследствии литературный секретарь и душеприказчик поэта Бориса Слуцкого). В 1971 году то, что можно назвать самиздатским кружком Бориса Ямпольского, было разгромлено саратовским КГБ. После допросов в КГБ повесилась Нина Карловна Кахцазова. Остальных выгнали с официальных работ и ошельмовали в местной печати статьёй «У позорного столба» (1972: 3).

Ямпольский попросил Бориса Слуцкого помочь Юрию Болдыреву. Слуцкий оформил Болдырева своим литературным секретарём. После смерти поэта Болдырев опубликовал чуть не все ненапечатанные стихи Бориса Слуцкого, чем обеспечил взлёт его посмертной известности. Ямпольский уехал сначала в Петрозаводск, где работал художником-оформителем в местном кинотеатре, потом в Ленинград (ныне Санкт-Петербург), где работал мастером по ремонту лифтов в «Лифтремонтмонтаже». Рукопись 58 он спрятал в Саратове. Рукопись была похищена саратовскими чекистами, судя по всему уничтожена.

В переписке с Шубиной Ямпольский оставался таким же культуртрегером, как и в своей самиздатской деятельности. Когда Шубина готовила лекцию о Цветаевой он присылал ей в письмах и стихи поэтессы, и даже её очерки. Он знакомил свою подругу со всем, что не без основания, казалось ему интересным и важным. Так появились в его письмах абсолютно бурлескный и комический доклад Васильева, и подробный отчёт о вечере памяти Михаила Булгакова. Кто были информанты Ямпольского мы не знаем, возможно, никогда и не узнаем.

Незадолго до смерти Ямпольский опубликовал книгу мемуарной прозы *Избранные минуты жизни* (Ямпольский 1998). После его смерти тщаниями его вдовы Аллы Яковлевны Ямпольской были опубликованы перемонтированные им отрывки из последней книжки Юрия Олеши, названной первыми издателями этой книжки *Ни дня без строчки* (Ямпольский справедливо предположил, что сам Олеша хотел назвать свою книгу *Прощание с миром*) (Олеша 2013); сборник стихов Слуцкого (некоторые из них были напечатаны впервые) (Слуцкий 2017) и часть писем Нине Николаевны Шубиной (Ямпольский 2001: 266–330). Всю переписку Нина Николаевна Шубина передала Алле Яковлевне Ямпольской после смерти Ямпольского. Сейчас её готовят к изданию в петербургском издательстве. Некоторые примечания М. Н. Золотоносов написал сам. Это отмечено. Некоторые уточнил.

¹² Болдырев Юрий Леонардович (1934–1993) — литературовед. Исследователь и публикатор поэзии Б. А. Слуцкого.

Письмо о докладе Аркадия Васильева

8 июня 70 г.

Попался мне тут «Прометей» с очерком Л. Гроссмана «Роман Нины Заречной»¹³.

За вычетом беллетристических словес (в конце — до бестактности!) любопытно: не припудрил даже Чехова, не говоря уж о Книпперше¹⁴.

Действительно, похоже на то, что Антон Павлович весомо-то и не любил ни одной женщины.

А Лика, конечно (как и всюду), — одно очарованье!

Б.

Да! У Никиты Сергеевича (Хрущёва — А. Я.)¹⁵ был сердечный приступ, и он был в больнице. Сейчас ему лучше.

Мне прислали изложение доклада А. Н. Васильева (парторг М. Г. К. КПСС при Московской писательской организации). Доклад это — «Итоги пленума творческих организаций и задачи московских литераторов» — был прочитан А. Н. Васильевым 20 ян. 1970 г.

Вот выдержки из него:

«Видя, что мы ни в военном, ни в экономическом отношении не уступаем Западу, наши «друзья», в первую очередь США, пытаются методом идеологической диверсии внести раскол в наши ряды. Это дело безнадежное, ибо всепобеждающая сила идей Марксизма всё более закрепляет свои позиции среди трудящихся всего мира, вырывая почву из-под ног империалистов и их пособников.

Наша писательская организация сильна как никогда. Она насчитывает в своих рядах 1500 чел., из них свыше 700 коммунистов.

Всё же приходится отметить, что среди писателей встречаются отдельные неустойчивые люди, которые поддаются на уловки вражеской пропаганды. Мы, конечно, всемерно боремся с этим явлением, применяя различные методы. С одними поступаем мягко. После дружеского откровенного разговора товарищи обычно признают свои ошибки.

Некоторые упорствуют и с ними приходится повторять профилактические беседы. К тем, кто продолжает упорствовать, приходится применять

¹³ В №2 историко-революционного альманаха *Прометей* за 1967 год Ираклием Андронниковым была опубликована беллетризованная биография артистки Лидии (Лики) Стахиевны Мизиновой (Саниной) (1870–1939), являвшейся прототипом Нины Заречной в пьесе Чехова *Чайка*, под названием *Роман Нины Заречной*; она написана советским литературоведом и беллетристом Леонидом Петровичем Гроссманом (1888–1965).

¹⁴ Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868–1959) — артистка МХАТ-а, жена Чехова.

¹⁵ После публикации на Западе своих мемуаров Никите Хрущёву пришлось давать объяснения тогдашнему партийному начальству. Это не лучшим образом сказалось на его здоровье. Летом 1970 года у него был первый сердечный приступ, несколько недель он провёл в больнице. Скончался Никита Хрущёв от третьего сердечного приступа 11 сентября 1971 года.

более суровые меры. Так недавно нами были исключены из рядов КПСС писатели Свирский¹⁶, Копелев¹⁷ и Балтер¹⁸.

Поддался вражескому влиянию и Каверин¹⁹.

События в Чехословакии были своего рода пробным камнем, на котором испытывалась принципиальность наших писателей и преданность идеям Марксизма-Ленинизма²⁰.

Большинство наших писателей с честью выдержали это испытание. Однако, нашлись и в нашей семье уроды. Известный вам Евтушенко после ввода наших войск в Чехословакию послал телеграмму Косыгину, в которой возражал против этой акции, отмечая и то, что он «не сможет смотреть в глаза своим чешским друзьям»²¹. Есть в нашей среде и прямые изменни-

¹⁶ Свирский Григорий Цезаревич (1921–2016) — писатель, военный корреспондент, мемуарист. Участник Великой Отечественной войны. В СССР активно выступал в поддержку А. И. Солженицына. 16 января 1968 года на собрании писателей говорил о засилии цензуры в СССР, о набирающем силу антисемитизме. 27 марта 1968 года исключён из КПСС. В марте 1972 года эмигрировал. Жил сначала в Израиле, потом в Канаде. Книги Свирского стали снова печататься в СССР с 1990 года.

¹⁷ Копелев Лев Зиновьевич (1912–1997) — писатель, германист, переводчик, диссидент, правозащитник. Участник Великой отечественной войны. Первый раз арестован в 1945 году, освобождён в 1947 году, второй раз арестован в том же 1947 году, осуждён на 10 лет. Освобождён в 1954-м, реабилитирован в 1956 году. С 1966 в правозащитном, диссидентском движении. Исключен из КПСС 21 марта 1968 г. за протест против рестализации в статье «Возможна ли реабилитация Сталина?», опубликованной в органе компартии Австрии журнале *Tagebuch* за январь-февраль 1968 г. (уточнение М. Н. Золотоносова). Эмигрировал в 1980-м. Жил в Кёльне. Почётный доктор философии Кёльского университета. С 2001 года существует международная премия имени Льва Копелева.

¹⁸ Борис Исаакович Балтер (1919–1974) — писатель. Участник советско-финской и Великой отечественной войны. Автор замечательной повести *До свидания, мальчики* (1962). В 1968 году подписал письмо в защиту осуждённых диссидентов Гинзбурга, Галанскова, Лашковой и Добровольского. В том же году был исключён из партии. На публикацию его произведений был наложен запрет. Занимался переводами с узбекского и таджикского языков. В 1989 году в 10-м номере журнала *Юность* была посмертно опубликована его незаконченная повесть *Самарканд*.

¹⁹ Имеются в виду подпись Каверина под письмом в защиту Синявского и Даниэля и его речь в защиту свободы творчества на IV съезде советских писателей. Кроме того В. А. Каверину инкриминировали «Открытое письмо Константину Федину» от 25 января 1968 г. (*Дело Солженицына* 1970: 108–111). «Раздувая провокационную шумиху вокруг повести “Раковый корпус”, враждебные нам радиоцентры взяли на вооружение еще один “документ”, именуемый ими “открытым письмом В. Каверина”. Превратно толкуя ряд событий нашей литературной жизни последних лет, В. Каверин в том же духе, что и А. Солженицын в своей распространенной на Западе записи, извращает отношение некоторых членов секретариата к изданию повести “Раковый корпус”. Нет нужды разбирать это письмо в подробностях. Достаточно сказать, что, слушая его чуть ли не ежедневно в исполнении зарубежных “голосов”, В. Каверин не счел нужным выступить против этого враждебного нам “хора”» (*Идейная борьба...* 1968: 5) (уточнение М. Н. Золотоносова).

²⁰ Имеется в виду ввод войск стран Варшавского договора в августе 1968 года в ответ на попытки чешского руководства компартии и ЧССР провести демократические реформы в стране, попытаться сочетать социализм и демократию.

²¹ Сразу же после оккупации ЧССР Евтушенко послал 22 августа 1968 г. из Коктебеля телеграмму с протестом Л. И. Брежневу и А. Н. Косыгину. Сообщение об этом и текст телеграммы появились 28 сентября 1968 г. в лондонской *The Sunday Times*, 29 сентября в *The New York Times* (“Yevtushenko Protested on Day After the Invasion”), а 30 сентября в НРС: «Только теперь стало известно, что Евтушенко направил телеграмму с протестом против

ки — я имею в виду А. Кузнецова²² — сбежавшего в Англию. Недавно мне пришлось быть в Финляндии на приёме в ратуше. Один из финских журналистов задал мне п р о в о к а ц и о н н ы й вопрос — почему Кузнецов покинул пределы СССР? Представляете моё положение? Посоветоваться было не с кем. Пришлось отвечать э к с п р о м т о м: «Видите, в соседней комнате накрыт стол, — говорю я, — очевидно, после приёма будет банкет. А у нас в Советском Союзе не принято перед принятием пищи говорить о вонючих вещах». (Смех докладчика, аплодисменты 70% присутствующих — всего свыше сотни слушающих).

Недавно я был в ФРГ. Припоминается такой эпизод.

Я обратил внимание на прекрасное поместье с массой зелени, цветов, статуй. Я спросил водителя — что это за поместье? Он ответил, что это бывшее поместье Геринга²³, но что в нем сейчас — он не знает. Меня страшно возмутило, что это логово... до сих пор находится в таком прекрасном состоянии и любовно оберегается. Я не мог сдержать своего негодования и, прошу у дам прощения, сделал малую нужду на одну из статуй. Возвращаясь в Мюнхен и вижу на странице одной из газет крупную фотографию, на которой запечатлен этот акт, с подписью — «так называемый советский писатель А. Н. Васильев приехал устанавливать культурные связи с ФРГ» (смех докладчика, аплодисменты большинства слушателей).

Скажу несколько слов о Солженицыне. Это очень нечистоплотный человек. Он написал письмо съезду писателей в количестве 300 экземпляров²⁴.

советского насилия председателю совета министров СССР Алексею Косыгину и генеральному секретарю КПСС Леониду Брежневу. Само собой разумеется, в советской печати не появилось никакого упоминания о протестах Евтушенко, а сам поэт последнее время отказывался беседовать с иностранными корреспондентами. Тем не менее о телеграммах Евтушенко стало известно в московских литературных кругах, где они горячо обсуждаются. Корреспондентам английских газет в Москве удалось раздобыть текст телеграммы Евтушенко на имя двух лидеров Советского Союза, который мы приводим ниже в переводе с английского. Телеграммы были посланы Косыгину и Брежневу 22 августа. «Не могу спать», телеграфировал Евтушенко. «Я не знаю, как дальше жить. Я только знаю, что на мне лежит моральный долг высказать вам владеющие мною чувства. Я глубоко убежден в том, что наши действия в Чехословакии — трагическая ошибка и горький удар по советско-чехословацкой дружбе и по мировому коммунистическому движению. <...> Это также личная трагедия для меня, так как у меня много личных друзей в Чехословакии, и я не знаю, как смогу смотреть им в глаза, если я когда либо вновь встречу с ними» («Евтушенко протестует...» 1968). Также текст был прочитан в передачах радиостанций «Голос Америки» и Би-Би-Си (прим. М. Н. Золотоносова).

²² Кузнецов Анатолий Васильевич (1929–1979) — советский писатель-невозвращенец. Пережил нацистскую оккупацию Киева. Автор повести *Бабий Яр*, в 1966 году напечатанной в *Юности* (№№ 8–10), спустя год опубликованной отдельным изданием. Для того, чтобы иметь возможность выехать в Лондон, согласился стать агентом КГБ. В Лондоне попросил политического убежища, сообщив и о том, что завербован. Работал на радиостанции «Свобода».

²³ Поместье Геринга Каринхалл было взорвано по приказу владельца в апреле 1945 года. Впрочем, подземелье замка было таким прочным, что в нём было обнаружено 409 ящиков с живописными полотнами из советских художественных музеев. Геринг был большой любитель искусства (Зинич 2005: 103) (уточнение М. Н. Золотоносова).

²⁴ Письмо А. И. Солженицына IV съезду советских писателей было разослано по 250 адресам. Один экземпляр письма он лично принёс в технический секретариат съезда

Почему он поступил так неэтично? Письма надо писать в одном экземпляре. Он лживый человек... Ему неоднократно предлагали отмежеваться от его заграничных «друзей», но он не пожелал это сделать. Вот и пришлось исключить. Надеемся, что это послужит ему на пользу, и он одумается.

Вам не нравятся н а ш и порядки, тов. Солженицын, можете уезжать за границу. Однако, он пока колеблется.

Вот, пожалуй, всё, что я хотел вам сказать. (Аплодисменты)

Вопрос: Что вы можете сказать о романе Кочетова «Чего же ты хочешь?»²⁵

Ответ: Могу выразить только свое личное мнение. Это очень злободневный, политически заостренный роман. Нужный роман. Что касается художественных достоинств... прибегну к аналогии. Вы все, конечно, хорошо знаете игру в двадцать одно или, как говорят, в «очко». В этой игре к семнадцати очкам обычно не прикупают. Прикупишь карту, ан, глядь, вместо желанных короля или дамы получишь шестерку или другую фигурную карту. Так вот и у Кочетова в этом произведении получился некоторый перебор. Однако эта вещь не будет обсуждаться в Союзе Писателей, в нее будут внесены некоторые поправки и дополнения, что резко повысит ее качество²⁶. Вообще же это нужное глубоко патриотическое произведение.

Благодарю за внимание.

10 июня 70 г. Твой Б.

и сдал под расписку. В письме говорилось о засилии цензуры в СССР, беспрецедентном давлении на писателей. В СССР письмо впервые опубликовано в 1989 году в 8-м номере журнала *Слово*.

²⁵ Скандальный, анти-интеллигентский, про-сталинский роман Всеволода Кочетова, печатавшийся в №№ 9–11 журнала *Октябрь* за 1969 год. На роман были сразу же написаны две пародии: Зиновия Паперного «Чего же ты хочешь?» и С. С. Смирнова «Чего ж ты хохочешь?» Поскольку в романе под именем Бенито Спада узнаваемо выведен итальянский филолог, тогда член Итальянской компартии, в качестве лже-коммуниста, ревизиониста, разлагающих советскую творческую молодёжь, скандал вышел на международный уровень. В 1970 году роман был переведён на итальянский язык и издан с едким предисловием Бенито Спада. Такого «чёрного пиара» советским партбюрократам совсем не надо было. «Чего же ты хочешь?» — был началом конца сталиниста Кочетова, в 1973 году покончившего жизнь самоубийством. На его решение уйти из жизни повлияло и онкологическое заболевание (уточнение М. Н. Золотоносова).

²⁶ В личном фонде Кочетова в Отделе рукописей РГБ находятся относящиеся к 1970 г. третья и четвертая редакции романа (машинопись с правкой автора и неустановленного лица (ОР РГБ. Ф. 810. Кар. 27. Ед. хр. 1; Ф. 810. Кар. 28. Ед. хр. 1.) Поскольку журнальный и существующий книжный вариант идентичны, можно предположить, что Кочетов вносил в текст изменения, рассчитывая на переиздание «Чего же ты хочешь?». В будущее он еще смотрел с оптимизмом несмотря на резко негативную реакцию ЦК КПСС (примечание М. Н. Золотоносова).

Письмо о вечере памяти Михаила Булгакова

12 мая 1971 г. в ЦДЛ состоялся вечер памяти Михаила Афанасьевича Булгакова²⁷.

Переполненный зрительный зал увидел на сцене в назначенный час К. Симонов²⁸ и ряд других менее известных лиц.

К. Симонов представляет как старых друзей покойного: артиста МХАТа Грибова²⁹, его коллег — Конского³⁰, Пилявскую³¹, а так же П. А. Марков³². Все они сидят в президиуме.

Кроме них там — главреж театра Ермоловой В. Андреев³³ и реж. Алов³⁴.

²⁷ Сообщение о вечере в Центральном доме литераторов, посвященном 80-летию со дня рождения Булгакова. Вечер открыл К. Симонов. Выступившие на вечере В. Виленин, В. Розов, В. Андреев, А. Алов поделились воспоминаниями о писателе, рассказали о работе над сценическим воплощением и экранизацией его произведений. В программу вечера включены отрывки из спектаклей «Дни Турбиных» и «Мертвые души» (МХАТ), «Бег» (Московский драматический театр им. М. Н. Ермоловой), «Иван Васильевич» (Театр-студия киноактера) (*Литературная газета*. 19 мая 1971: 3). Стенограмма этого вечера публикуется впервые (прим. М. Н. Золотоносова).

²⁸ С подачи Константина Симонова и его первой жены Евгении Ласкиной, заведующей отделом поэзии журнала *Москва*, озаглавленный журнал впервые опубликовал роман М. А. Булгакова *Мастер и Маргарита* (см.: Чудакова 2019: 86–87) (уточнение М. Н. Золотоносова).

²⁹ Грибов Алексей Николаевич (1902–1977) — знаменитый советский комический артист. Увенчан всеми советскими наградами. Работал во МХАТ-е с 1924 года.

³⁰ Конский Григорий Григорьевич (1911–1972) — советский артист и режиссёр. Народный артист РСФСР (1962). Во МХАТ-е с 1930 года. Близкий друг Михаила Булгакова и Елены Булгаковой, часто упоминается в дневниках Елены Сергеевны. В сезон 1934–1935 годов Булгаков играл в спектакле МХАТ «Пиквикский клуб» судьёю. В том же спектакле Конский играл Джингля. У Булгакова и Конского была одна гримуборная. М. О. Чудакова предполагает, что Конский был сексотом (см.: *Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения*. Рига — Москва, 1995–1996: с. 458). Воспоминания о Булгакове Конского см.: Конский 1988: 331–337 (уточнение М. Н. Золотоносова).

³¹ Пилявская Софья (Софья Аделаида Антуанетта) Станиславовна (1911–2000) — советская актриса, дочь польского коммуниста Станислава Пилявского, расстрелянного в 1937 году. Во МХАТ-е с 1931 года. Познакомилась и подружилась с Булгаковым во время репетиций инсценированных Булгаковым *Мёртвых душ* Гоголя. Часто упоминается в дневниках Елены Сергеевны. В своих воспоминаниях *По долгу памяти* (опубл. в 1993 году) много пишет о Булгакове.

³² Марков Павел Александрович (1897–1980) — советский театральный критик, режиссёр, историк и теоретик театрального искусства. С 1925 по 1949 годы работал во МХАТ-е завлитом. Очень много общался с Булгаковым, настолько много, что Булгаков вывел его в образе Миши Панина в своём *Театральном романе*. Воспоминания о Булгакове Маркова см.: Марков 1988: 239–243 (уточнение М. Н. Золотоносова).

³³ Андреев Владимир Александрович (1930–2020) — русский советский режиссёр и артист. С 1970-го по 2020-й — главреж Театра им. Ермоловой (с 2000-го — президент театра им. Ермоловой). Третий исполнитель роли Голубкова в пьесе Булгакова *Бег* (1966–1967). Первый раз пьеса Булгакова *Бег* (1928–1929) была поставлена в Сталинградском театре в 1957-м, второй раз в Академическом театре им. Пушкина в Ленинграде в 1959-м, в третий раз в театре им. Ермоловой в 1966 году.

³⁴ Алов Александр Алексеевич (1923–1983) — советский кинорежиссёр. Участник Великой Отечественной войны. С 1954 года работал в тандеме с кинорежиссёром Владимиром Наумовичем Наумовым (1927–2021), который снял о своём умершем друге фильм: «Алов» (1985). Самая известная работа режиссёров — экранизация пьесы Булгакова *Бег*

Ни на сцене, ни в зале нет Каверина, Шкловского, Лакшина³⁵...

К.СИМОНОВ: Я волнуюсь. Как председатель комиссии по наследству я должен прежде всего рассказать о том, что нами сделано по изданию наследия. Однако прежде я предлагаю почтить вставанием память человека, который больше всего сделал для памяти М. Б. Я говорю об Елене Сергеевне Булгаковой, недавно умершей³⁶ /Зал встает и долго молча стоит/.

М. А. оставил прекрасное творческое наследие, замечательные пьесы, глубокие книги. След его в русской литературе очень глубок. Это имя, его значение с ростом дистанции увеличивается, а не уменьшается, как часто бывает.

За последние годы были изданы: однотомник прозы, два издания пьес, «Театральный роман», за что мы благодарны тогдашнему редактору журнала «Новый мир» А. Т. Твардовскому³⁷, роман «Мастер и Маргарита», за что мы благодарны прежнему редактору журнала «Москва» Поповкину Е³⁸. /В зале смешок/.

(1970). В работе над кинокартиной принимала активное участие Елена Сергеевна Булгакова, подружившаяся с Аловым и Наумовым.

³⁵ Все перечисленные были активными пропагандистами творчества Булгакова. Каверин написал предисловие к книге Булгакова *Мольер* в серии ЖЗЛ, а также предисловие к книге Булгакова *Драмы и комедии*, в котором впервые в сов. печати упомянул про *Мастера и Маргариту*. Лакшин в конце 1960-х гг. после устранения А. Синявского был самым знаменитым критиком *Нового мира*. Лакшин — автор знаменитой статьи «Роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита”» (Лакшин 1968: 284–311). Статья была воспринята либеральной частью советского общества как важнейшее событие и вызвала раздражение ортодоксов и властей, М. С. Гус написал полемическую статью «Горят ли рукописи?» (*Знамя* 12 (1968)), а Лакшин — ответную реплику «Рукописи не горят!» (*Новый мир* 12 (1968)). Поскольку *Новый мир* выходил с большой задержкой, то реплику поставили также в № 12. Полемику с Лакшиным продолжил преданный Кочетову критик Д. Стариков «Что же такое “конформизм”?..» (*Москва* 5 (1969)). Шкловский, Каверин, Лакшин были тесно связаны со старой редакцией разогнанного *Нового мира* Твардовского (примечание М. Н. Золотоносова).

³⁶ Е. С. Булгакова умерла 18 июля 1970 г. Прошел почти год, но, видимо, этот вечер был *первым* случаем, когда можно было почтить ее память и вообще сообщить публике о ней (примечание М. Н. Золотоносова).

³⁷ *Театральный роман. Записки покойника* (1937) — сатирический роман э'кле М. А. Булгакова, описывающий его взаимоотношения с МХАТ-ом во время работы над пьесой *Дни Турбиных* (по роману *Белая гвардия*) — в *Театральном романе* пьеса называется *Чёрный снег*.

³⁸ Роман *Мастер и Маргарита* был впервые издан в № 11 за 1966 и № 1 за 1967 годы журнала *Москва* с предисловием Константина Симонова и послесловием Абрама Вулиса. Евгений Ефимович Поповкин (1907–1968) — лауреат Сталинской премии (1952) за роман *Семья Рубанюк*. Главный редактор журнала *Москва* с 1958-го по 1968 год. В зале раздался смешок, поскольку многие в зале знали, что сказал Евгений Поповкин, принёсшей в журнал *Москва* роман Булгакова Евгении Ласкиной (первой жены Симонова): «Я знаю, что после публикации этого романа меня снимут с должности главного редактора, но это мой единственный шанс остаться в литературе».

Велик вклад в изучение творчества М. Б. Вл. Лакшина. Доброе слово нужно сказать о людях, писавших о М. Б.: К. Рудницком³⁹, В. Каверине, Вулисе⁴⁰.

Были высказаны разноречивые мнения о Творчестве М. Б., но полемика была плодотворной.

Хорошим словом мы должны вспомнить и С. Ляндреса⁴¹, покойного секретаря комиссии по наследству М. Б.

В трёх московских театрах сейчас идут пьесы М. Б.⁴², «Бег» — в кино.

Имеется множество переводов на самые разные языки и написаны хорошие диссертации, который суть не модничанье, а серьезная наука. Есть надежда, что на их основе появятся новые книги о Михаиле Булгакове. Нам нужно еще немало сделать, подумать об издании полного собрания сочинений. Есть вещи не опубликованные, есть такие, что не переиздавались с 20-х — 30-х годов. Выпустив такое собрание сочинений мы завершим свою работу, мы завершим самоотверженную работу Е. С. Это была замечательная женщина, её отличали огромные нравственные достоинства. Это была женщина типа русских женщин Некрасова. Она стояла на страже лит. наследства мужа, не отрывая его от нашей литературы, к которой он принадлежал и принадлежит. Она решительно отвергала просьбы западных издателей — продать им рукопись повести «Собачье сердце»⁴³. Она заявила, что подобное издание противоречило бы воле ее мужа.

³⁹ Рудницкий Константин Лазаревич (1920–1988) — советский театровед, исследователь творчества Мейерхольда. Близкий друг вдовы Булгакова, Елены Сергеевны. Автор статей о взаимоотношениях МХАТ-а и Булгакова. Воспоминания о Булгакове см.: Рудницкий 1974 (уточнение М. Н. Золотоносова).

⁴⁰ Вулис Абрам Зиновьевич (1928–1993) — русский советский литературовед. Одним из первых в СССР стал изучать творчество М. А. Булгакова. С его послесловием был впервые напечатан роман *Мастер и Маргарита*. О роли Вулиса в изучении и пропаганде творчества М. А. Булгакова см.: Чудакова 2019: 84, 86. И далее о предисловии (уточнение М. Н. Золотоносова).

⁴¹ Ляндрес Семён Александрович (1907–1968) — советский государственный деятель, редактор, организатор издательского дела. С 1934 года заместитель главного редактора *Известий* (главным редактором тогда был Бухарин). В 1952 году осуждён на 8 лет лагерей. В 1955 реабилитирован. В 1955–1958 годах — заместитель директора Гослитиздата, способствовал публикациям Бабеля, Олеши, Грина. Один из создателей журнала *Вопросы литературы* (1957). Председатель комиссии по литнаследству Булгакова. Составитель (вместе с Е. С. Булгаковой) сборника *Воспоминания о Михаиле Булгакове* (1967). Отец писателя Юлиана Семёнова. О роли Ляндреса в пропаганде творчества М. А. Булгакова см.: Чудакова 2019: 88–89 (уточнение М. Н. Золотоносова).

⁴² МХАТ — «Дни Турбиных», Театр на Малой Бронной — «Мольер», Театр кино-актёра — «Иван Васильевич».

⁴³ *Собачье сердце* (1925) — сатирическая повесть Михаила Булгакова, наиболее антикоммунистическое его произведение. Рукопись изъята при обыске 7 мая 1926 года. В 1967 году повесть удалось переправить на Запад. Она была издана в журнале Алекса Флегона *Студент*, №№ 9, 10 за 1968 год и журнале *Грани*, №№ 68, 69 за тот же год. В том же 1968 году Флегон в своём издательстве напечатал книгу *Собачье сердце*. В СССР повесть впервые напечатана в 1987 году в журнале *Знамя*. Симонов, рассказывая об этой повести, на вечере памяти Булгакова, тем самым легализует её. Даёт некую возможность для публикации *Собачьего сердца* на родине писателя.

Комиссии в деле этой повести и ряда других вещей придется идти трудным путем, спорить, отстаивать своё мнение.

В.ВИЛЕНКИН⁴⁴: /В своё время — лит. сотрудник МХТ, автор недавно вышедшей книги о Модильяни⁴⁵/ В. Виленкин читает отрывки из своей книги мемуаров⁴⁶.

Наша первая встреча произошла после второго представления «Дни Турбиных»⁴⁷. Автор стоял на сцене и боком кланялся в зрительный зал. Впечатление спектакль произвел тогда такое, что никто из зрителей не вышел в антракте из зала. Огромна в этом и заслуга постановщика — И. Я. Судакова⁴⁸. Вовсе не Станиславского, как часто считают.

Будучи сотрудником лит. части, я мечтал о постановке «Бега»⁴⁹, который было начали репетировать в блестящем составе, но отложили до более благополучных времен, мечтал о новых пьесах М.Б.

Однажды я попросил почитать пьесу «Бег» у автора. М. Б. согласился дать её прочесть только у него дома. В назначенный час в волнении я вошел, встреченный хозяином, в квартиру на улице Фурманова. Против входа — плакат: «Водка — враг, сберкасса — друг». М. А. проводил меня в комнату, где на раскрытом рояле стояли ноты «Фауста», были цветы... Обаяние редкой интеллигентности во всем.

Я остался наедине с пьесой и стаканом чая... Я не буду говорить о впечатлении от пьесы.

После помню ужин, гости, среди которых была Бокшанская Ольга Сергеевна⁵⁰, секретарь дирекции МХТ.

⁴⁴ Виленкин Виталий Яковлевич (1911–1997) — русский советский театровед и искусствовед. С 1933 года работал в литературной части МХАТ-а. Личный секретарь Качалова и Немировича-Данченко. Близкий друг Анны Ахматовой и Михаила Булгакова.

⁴⁵ Виленкин 1970. — Книга дважды переиздавалась. Последний раз в 1996 году.

⁴⁶ Виленкин 1982. — Переизданы без купюр в 1991-м.

⁴⁷ Первый раз *Дни Турбиных* были поставлены на сцене МХАТ в 1926 году. Спектакль пользовался невероятным зрительским успехом, но был подвергнут сокрушительной рапповской критике. В 1929 году спектакль сняли с репертуара. В 1932 году восстановили. Спектакль шёл до 1941 года. Это был один из самых любимых спектаклей И. В. Сталина. Эта любовь объяснялась просто: и роман «Белая гвардия», и пьеса *Дни Турбиных* были сменовеховскими, призывающих бывших белогвардейцев к сотрудничеству с советской властью что отметил в своей рецензии Вл. Ходасевич (см. Ходасевич 1931) и написал в своей статье М. Н. Золотоносов (Золотоносов 1990). Виленкин был на возобновлённом в 1932 году спектакле «Дни Турбиных» (уточнение М. Н. Золотоносова).

⁴⁸ Судаков Илья Яковлевич (1890–1968) — советский театральный режиссёр, артист театра и кино. Он был постановщиком двух самых знаменитых спектаклей советского МХАТ-а: «Дней Турбиных» Булгакова и «Бронепоезда 14/69» Всеволода Иванова. Станиславский был художественным руководителем этих постановок.

⁴⁹ См. примечания в книге: Булгаков 1989 (прим. М. Н. Золотоносова).

⁵⁰ Бокшанская (урожд. Нюрнберг) Ольга Сергеевна (1891–1948) — секретарь дирекции МХАТ, профессиональная машинистка. Старшая сестра Елены Сергеевны Булгаковой. Под диктовку Станиславского перепечатала его мемуары *Моя жизнь в искусстве*. Под диктовку Булгакова за две недели перепечатала *Мастера и Маргариту*. Это её машинопись принёс в журнал *Москва* Симонов. Прототип Поликсены Торопецкой в *Театральном романе* Булгакова.

Устные новеллы М. Б. — одна другой остроумней, неожиданней, острей.

Они были в самую точку. Притом сам он был абсолютно спокоен. Это были рассказы писателя, а не актера. Фейерверк, импровизация, а не показ, не подражание. Экземпляр «Бега» он театру больше не дал: не хотел новых мытарств.

Много лет тянулась работа и над «Мольером»⁵¹. Роли всё менялись по исполнителям, например, Людовика — то Болдуман, то Хмельёв. Мольер — Станицын. Тогда было 6 открытых генеральных репетиций и 7 спектаклей. Отмечалось, что хотя успех спектакля велик, он хуже пьесы. После разгромной статьи в «Правде» спектакль был снят — торопливость даже по тем временам не понятная.

Помню однажды группа из театра /был Марков/ на квартире у М. А. слушала как он читал «Пушкина»⁵². Читал прекрасно, смена внутреннего ритма, особая роль ремарок... Отдал он «Пушкина» в театр Вахтангова, где его тоже перестали репетировать. Только возобновились «Дни» у нас в 1932 году.

Отчаяния не было. Он сохранял юмор, ставший более саркастическим, никому не завидовал, не было у него противопоставления другим писателям... Была неугасимая тяга к творчеству, без озлобленности: «Рассказать вам пьесу? Да ведь за пьесу платить надо. У меня семья, Серёжа есть хочет. А ваш бухгалтер аванса не выпишет. Вы ведь человек мало влиятельный в комитете по искусству». И рассказывал какой-нибудь слезливый сюжет.

Е. С. показала мне как-то большие тетради, исписанные рукой М. А. Это был черновик учебника по истории СССР, который он начал писать, услышал о конкурсе⁵³. Тогда уже были написаны «Записки покойника».

⁵¹ *Мольер (Кабала святош)* (1929) — пьеса Булгакова о Мольере. Репетиции начались в 1932 году. Спектакль вышел в 1936 году. Его сыграли семь раз. После разгромной статьи Осафа Литовского в газете *Советское искусство* от 11 февраля и редакционной статьи газеты *Правда*: «Внешний блеск и фальшивое содержание» 9 марта 1936 года спектакль был снят с репертуара. См. примечания в книге: Булгаков 1994: 554–578 (уточнение М. Н. Золотоносова).

⁵² *Александр Пушкин. Последние дни* (1935) — пьеса Булгакова о дуэли Пушкина (любопытно, что в пьесе Пушкин не появляется ни разу). Работать над пьесой Булгаков начал и Викентием Вересаевым, но поссорился с пушкинистом и писателем. Пьесу, действительно, стали репетировать в театре Вахтангова, но прекратили репетиции после запрета пьесы Главреперткомом. В результате пьеса была поставлена после смерти Булгакова во МХАТ'е в 1943 году и шла 16 лет. Впервые напечатана в сб. Михаил Булгаков *Дни Турбиных. Последние дни (А. С. Пушкин)* в 1955 году. См. примечания в книге: Булгаков 1994 (уточнение М. Н. Золотоносова).

⁵³ *Курс истории СССР* (1936) — неоконченный учебник по истории России для 3–4 классов, который М. А. Булгаков начал писать в 1936 году. В этом году была официально разгромлена «антипатриотическая концепция М. Н. Покровского» (единственно связная и убедительная марксистская концепция истории России). Учебник Покровского *Русская история в самом сжатом очерке* следовало заменить другим (патриотическим). Был объявлен конкурс на написание нового учебника по истории. Булгаков решил поучаствовать. Его неоконченный учебник был опубликован в 1991 году в: *Творчество Михаила Булгакова* 1991.

Он читал друзьям и «Мастера и Маргариту», полностью уверенный в публикации. Мы дожили все до великого счастья — Булгаков любим, признан. Его пьесы идут. Но хочется пристальнее взглядеться в его творческий облик, он ведь рядом с нами и сегодня.

Всё ещё можно прочитать, что-де театр был на высоте, а Булгаков — нет. Многие молодые, писавшие для МХТ в 20-е годы, называли его своим университетом. Может быть, что для М. А. он тоже был университетом. Но и сам Булгаков был университетом для МХТ. Он помог избавиться театру от аморфности, нечеткости симпатий и антипатий, приобрести вкус к яркости формы, понять юмор и многое другое. Немирович постоянно упрекал актеров за то, что они не понимают глубины текста «Пушкин».

Тоска по подлинно булгаковскому спектаклю все-таки остается. Контаминации, аллюзии — всё это не нужно. Булгаков совершенно современен, ему надо доверять. Огромен вклад его в наши души. Доброта и человечность — идеи за которые он боролся.

В. РОЗОВ⁵⁴: Я не видел М. А., но в начале 30-х годов он меня потряс и направил. Я приехал в Москву, смотрел во МХТе «Вишневый сад», «У врат царства»⁵⁵ и т. п. классические вещи. Классика — это прекрасно, а современность — это другое, она и не должна соперничать с классикой, полагал я. И вдруг «Дни Турбиных»: у меня в голове не укладывалось, как может современный спектакль быть так хорош, как «У врат царства». Я стал думать, что есть какие-то вечные законы, по которым если писать, то всегда будет хорошо.

Второе потрясение — «Мастер и Маргарита». Я не знал, что в наше время можно так хорошо писать /аплодисменты/. Я думал, что это уже навеки, так это далеко от современных литературных кустарников, об которые только шкуру обдерешь. Свобода ситуаций, композиция сплав фельетона и трагедии — всё это потрясающе.

Сложны были отношения Булгакова с самым верховным носителем власти⁵⁶. Но ведь Мольеру было не так плохо, Мольер был счастливее душевателей⁵⁷. Счастье было внутри него. Мы все забываем, что чудо и счастье внутри человека.

⁵⁴ Розов Виктор Сергеевич (1913–2004) — советский драматург и киносценарист. Лауреат Госпремии СССР (1967). Знаковая фигура для «шестидесятичной» литературы. По его пьесе *Вечно живые* (написана в 1943 году, впервые поставлена в 1956 году) был снят знаменитый фильм Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957).

⁵⁵ *У врат царства* (1895) — первая часть драматической трилогии Кнута Гамсуна о философе Иваре Калено. В 1909 году была поставлена во МХАТ-е (тогда МХТ) и с той поры вошла в репертуар театра. Спектакли по этой пьесе прекратились в 1940 году после того, как норвежский лауреат Нобелевской премии по литературе (1920) публично поддержал Адольфа Гитлера и его норвежского ставленника Квислинга.

⁵⁶ Имеется в виду Сталин.

⁵⁷ Основная тема пьесы Булгакова о Мольере — взаимоотношения Мольера и короля Людовика XIV, в которых нетрудно заметить отражение ситуации: Булгаков — Сталин.

КОНСКИЙ Г.: Помню филиал МХТ, мужскую уборную без окон. Стол с зеркалами. Сезон 33 и 34 годов. Идет «Пиквикский клуб», где М. А. играл роль председателя суда.

Булгаков долго смотрит на себя в зеркало, волосы рассыпались в разные стороны при повороте головы. Серьезный взгляд врача. Вдруг он говорит: «Гриша, сколько времени может играть радио, если его не выключать?» Я: «Не знаю, вот Сухарев⁵⁸ — он радиолюбитель. Я его позову». Приходит Сухарев с актерами. Сухарев: «Это смотря какой приемник. Может быть два месяца, а может быть и год. Это если мощный. А вы что хотите приёмник покупать?» Булгаков: «Нет, соседи уехали за стеной на зимовку. Квартира опечатана, а радио бушует».

Другая история. Булгаков уже работал в Большом театре⁵⁹. В пустом зале я залюбовался огромной красивой люстрой. Вдруг голос Булгакова из ложи: «Красиво люстра плывет? Как корабль, мигает то синим, то красным, переливается, сигнализирует».

Я по какому-то поводу говорю: «А вот во МХТе...» Булгаков резко перебил меня и сказал: «Я недавно был на репетиции «Руслана»⁶⁰. Вдруг дирижер перелезает через барьер, идет в партер и садится в кресло. Оркестр играет сам по себе. Потом действие началось. Я подхожу и спрашиваю, что это сегодня хор тише поет. А дирижер мне говорит: Это не хор, хор сегодня выходной, это балет поет».

Еще одна история. Снег покрывает Арбатскую площадь, мы проходим мимо ныне несуществующей церкви Бориса и Глеба⁶¹. Я провожаю его в Нащокинский⁶². На минуту М.А. остановился у памятника Гоголю, рассматривает барельефы, фигуры⁶³... Потом быстро уходит в каком-то странном меховом пальто мехом наружу, странном и элегантном.

Я его спрашиваю, почему, М.А., вы не пишете для кино? Булгаков отвечает: «Было и это. Всё было⁶⁴. Мне кажется, что я стреляю из загнутого ружья: прицельюсь точно, вот, кажется, попаду. Стреляю и опять мимо...».

⁵⁸ Сухарев Яков Борисович — артист, сначала Театра Мейерхольда, с 1932-го по 1959-й — МХАТ-а. В «Пиквикском клубе» исполнял роль Аптекаря.

⁵⁹ Булгаков ушёл работать в Большой театр литературным консультантом и оперным либреттистом 10 октября 1936 года. Написал четыре либретто: «Чёрное море» (по своей пьесе *Бег*), «Рашель» (по новелле Мопассана «Мадемуазель Фифи», музыку к опере начал сочинять Исаак Дунаевский), «Минин и Пожарский» и «Пётр Великий».

⁶⁰ «Руслан и Людмила» (1842) — опера М. А. Глинки.

⁶¹ Храм Бориса и Глеба на Арбатской площади, один из первых каменных храмов в Москве. Любимая церковь Ивана Грозного. В 1763–1768 году перестроен по проекту арх. К. И. Бланка. Взорван в 1930 году.

⁶² Имеется в виду, Нащокинский переулок дом 3. Дом писательского кооператива в Москве, где с 1934-го по 1940-й жил Булгаков. Дом снесён в конце 1970-х годов.

⁶³ Памятник Гоголю на Никитском бульваре работы скульптора Николая Андреева и архитектора Фёдора Шехтеля. Установлен в 1909 году в день столетия со дня рождения Гоголя. Постамент памятника украшен барельефами. Фронтальный барельеф — персонажи *Ревизора*, торцевой — *Петербургских повестей*, правый — *Мёртвых душ*, левый — *Миргорода* и *Вечеров на хуторе близ Диканьки*.

⁶⁴ В 1934 году после успешной постановки «Мёртвых душ» во МХАТ-е (инсценировка Булгакова). Первая Кинофабрика заключила с Булгаковым договор на написание

«Как-то звонят из Совкино. Напишите, просят, не либретто даже, так, на двух страничках, вроде заявки, кто кого куда. Через два дня снова звонят: ну как? — Написал, — говорю. — Так быстро? Перепечатайте, мы курьера пришлем... через два дня. Постойте, говорю, я вам сначала расскажу, стоит ли печатать: В одном городе сгорел зоопарк. Оставшихся в живых зверей распределили по жильцам, на свободную жилплощадь. Удава отдали одному ответственному работнику. Так там была такая обстановка, что он через два дня уполз сам. Тишина в трубке. «Да, погодите на машинку». Это уже с полгода было, добавил Булгаков. Разве это не смешно?»

АЛОВ и АНДРЕЕВ. Говорили тускло, обнаружив заурядность свою и непонимание творчества Булгакова. Говорили об Е. С., которая читала им письма М. Б., об её особой интонации, которая напоминала Булгакова. «Я единственный представитель Михаила Афанасьевича на этой земле», — говорила Е. С., советуясь в мыслях с мужем. Так в Хлудове жил Крапилин⁶⁵, в Маргарите — Мастер, в Е. С. (Булгаковой — А. Я.) — М. А. (Булгаков — А. Я.) /Мысль Алова/.

К. СИМОНОВ говорит в заключение, что комиссия вошла в ГИХЛ⁶⁶ с ходатайством об издании собрания сочинений. Что касается издания «Мастера», то любое издательство, которое первым обратится в комиссию, будет его публиковать. Дело за инициативой, сказал Симонов.

В концерте пел Кибкало⁶⁷, играл Нейгауз⁶⁸, представляли отрывки из «Дней» (Турбиных — А. Я.) /МХАТ/, «Ивана Васильевича»⁶⁹ (студия киноактера/, «Мёртвых душ» /МХАТ/, вела вечер Пилявская.

Впечатление от концерта крайне удручающее.

Твой Б.

киносценария «Мёртвые души». Режиссёром фильма должен был быть Иван Пырьев, музыку к фильму писал Дмитрий Шостакович. Было даже распределение ролей. Плюшкина должен был играть Мейерхольд. Замысел осуществлён не был.

⁶⁵ Хлудов и Крапилин — персонажи пьесы Булгакова *Бег*. Хлудов — жестокий белогвардейский генерал, Крапилин — солдат, которого Хлудов приказал повесить.

⁶⁶ ГИХЛ (Государственное издательство художественной литературы) (1930–) — старое название издательства «Художественная литература» (с 1963-го). Симонов называл издательство ГИХЛ по привычке.

⁶⁷ Кибкало Евгений Гаврилович (1932–2003) — советский оперный певец, баритон.

⁶⁸ Нейгауз Генрих Густавович (1888–1964) — знаменитый советский пианист. Мандельштам посвятил ему стихотворение «Рояль. Как парламент, жующий Фронду...» (1931). Он не мог играть на вечере памяти Булгакова. Очевидно, речь идёт о каком-то другом пианисте.

⁶⁹ *Иван Васильевич* (1935–1936) — фантастическая комедия М. А. Булгакова, написанная им на основе его же мюзикла: «Блаженство. Сон инженера Евгения Рейна» (1933–1934). Мюзикл о машине времени и её изобретателе, инженере Евгении Рейне, Булгаков писал по заказу московского мюзик-холла. После читки пьесы руководство мюзик-холла отказалось от постановки. Московский Театр Сатиры взял переработанное *Блаженство* — *Ивана Васильевича*. Весной 1936 года в Театре Сатиры была генеральная репетиция спектакля, на которой присутствовало партийное начальство. Спектакль был снят с репертуара. Пьеса запрещена. Опубликовано в 1965 году в сб. Михаил Булгаков *Драмы и комедии*.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков Михаил. *Пьесы 1920-х годов*. Ленинград: Искусство, 1989.
- Булгаков Михаил. *Пьесы 1930-х годов*. Санкт-Петербург: Искусство, 1994.
- Виленкин Виталий. *Амедео Модильяни*. Москва: Искусство, 1970.
- Виленкин Виталий. *Воспоминания с комментариями*. Москва: Искусство, 1982.
- Дело Солженицына*. [Т.] 1. 2-е издание. Paris: Edition de la Seine, [1970].
- «Евтушенко протестует против агрессии СССР в Чехословакии». *Новое русское слово*. 30 сентября 1968.
- Зинич Маргарита. «Поиск и возвращение похищенных фашистами российских культурных ценностей». *Российская история* 2 (2005).
- Золотоносов Михаил. «Взамен кадильного куренья». *Дружба народов* 11 (1990).
- «Идейная борьба. Ответственность писателя». *Литературная газета*. 26 июня 1968. № 26.
- Конский Григорий. «Память сердца». *Воспоминания о Михаиле Булгакове*. Москва: Советский писатель, 1988.
- Лакшин Владимир. «Роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”». *Новый мир* 6 (1968): 284–311.
- Лакшин Владимир. «Последний акт». *Дружба народов* 6 (2003).
- Марков Павел. «Булгаков и театр». *Воспоминания о Михаиле Булгакове*. Москва: Советский писатель, 1988.
- «“Мой странный друг, мой друг, бесценный...”». Переписка Б. Я. Ямпольского с Н. Н. Шубиной с 8 февраля по 1 апреля 1969 года. Вступительная заметка и публикация А. Я. Ямпольской». *Знамя* 10 (2021).
- Олеша Юрий. *Прощание с миром: из груды папок (монтаж Бориса Ямпольского)*/ предисл. Д. Я. Калугина. Санкт-Петербург: Гуманитарная академия, 2013.
- Рудницкий Константин. «Булгаков». Рудницкий Константин. *Спектакли разных лет*. Москва: Искусство, 1974.
- Слущкий Борис. *Стихи*. Сост. Б. Я. Ямпольский. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2017.
- «(Сообщение о вечере памяти М. А. Булгакова)». *Литературная газета*. 19 мая 1971. № 21.
- Творчество Михаила Булгакова. Исследования. Материалы. Библиография*. Кн. 1. Ленинград: Наука, 1991.
- «У позорного столба». *Коммунист* (Саратов). 4 февраля 1972. № 29.
- Ходасевич Владислав. «Смысл и судьба “Белой гвардии”». *Возрождение*. 29 октября 1931. № 2340.
- Чудакова Мариэтта. *О закатном романе Михаила Булгакова. История создания и первой публикации романа «Мастер и Маргарита»*. Москва: Эксмо, 2019.
- Ямпольский Борис. *Избранные минуты жизни. Проза последних лет*. Санкт-Петербург: Акрополь, 1998.
- Ямпольский Борис. «“Покуда над стихами плачут...”». Б. Я. Ямпольский — Н. Н. Шубиной, 1964–1969 гг. Вступительная заметка и публикация А. Я. Ямпольской». *Вопросы литературы* 5 (2001): 266–330.

REFERENCES

- Bulgakov Mihail. *P'esy 1920-h godov*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1989.
- Bulgakov Mihail. *P'esy 1930-h godov*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 1994.
- Chudakova Marietta. *O zakatnom romane Mihaila Bulgakova. Istoriya sozdaniya i pervoj publikacii romana «Master i Margarita»*. Moskva: Eksmo, 2019.

В 1973 году режиссёр Леонид Гайдай экранизировал комедию. Его фильм «Иван Васильевич меняет профессию» стал рекордсменом советского кинопроката. См. примечания в: Булгаков 1994 (уточнение М. Н. Золотоносова).

- Delo Solzhenitsyna*. [T.] 1. 2-e izdanje. Paris: Edition de la Seine, [1970].
- «Evtushenko protestuet protiv agressii SSSR v Chekhoslovakii». *Novoe russkoe slovo*. 30 sentyabrya 1968.
- Hodasevich Vladislav. «Smysl i sud'ba "Beloj gvardii"». *Vozrozhdenie*. 29 oktyabrya 1931. № 2340.
- «Ideynaya bor'ba. Otvetstvennost' pisatelya». *Literaturnaya gazeta*. 26 iyunya 1968. № 26.
- Konskij Grigorij. «Pamyat'yu serdca». *Vospominaniya o Mihaile Bulgakove*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1988.
- Lakshin Vladimir. «Roman M. Bulgakova "Master i Margarita"». *Novyy mir* 6 (1968): 284–311.
- Lakshin Vladimir. «Poslednij akt». *Druzhba narodov* 6 (2003).
- Markov Pavel. «Bulgakov i teatr». *Vospominaniya o Mihaile Bulgakove*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1988.
- «"Moj strannyj drug, moj drug, bescennyj..."». Perepiska B. Ya. Yampol'skogo s N. N. Shubinoj s 8 fevralya po 1 aprelya 1969 goda. Vstupitel'naya zametka i publikaciya A. Ya. Yampol'skoj». *Znanya* 10 (2021).
- Olesha Yuriy. *Proshchanie s mirom: iz grudy papok (montazh Borisa Yampol'skogo)* / predisl. D. Ya. Kalugina. Sankt-Peterburg: Gumanitarnaya akademiya, 2013.
- Rudnickij Konstantin. «Bulgakov». Rudnickij Konstantin. *Spektakli raznyh let*. Moskva: Iskustvo, 1974.
- Sluckij Boris. *Stihi*. Sost. B. Ya. Yampol'skij. Sankt-Peterburg: Pushkinskij fond, 2017.
- «(Soobshchenie o vechere pamyati M. A. Bulgakova)». *Literaturnaya gazeta*. 19 maya 1971. № 21.
- Tvorchestvo Mihaila Bulgakova. Issledovaniya. Materialy. Bibliografiya*. Kn.1. Leningrad: Nauka, 1991.
- «U pozornogo stolba». *Kommunist* (Saratov). 4 fevralya 1972. № 29.
- Vilenkin Vitalij. *Amedeo Modil'yan*. Moskva: Iskustvo, 1970.
- Vilenkin Vitalij. *Vospominaniya s kommentariyami*. Moskva: Iskustvo, 1982.
- Yampol'skij Boris. *Izbrannye minuty zhizni. Proza poslednih let*. Sankt-Peterburg: Akropol', 1998.
- Yampol'skij Boris. «"Pokuda nad stihami plachut..."». B. Ya. Yampol'skij — N. N. Shubinoj, 1964–1969 gg. Vstupitel'naya zametka i publikaciya A. Ya. Yampol'skoj». *Voprosy literatury* 5 (2001): 266–330.
- Zinich Margarita. «Poisk i vozvrashchenie pohishchennykh fashistami rossijskikh kul'turnyh cen-nostej». *Rossijskaya istoriya* 2 (2005).
- Zolotonosov Mihail. «Vzamen kadil'nogo kuren'ya». *Druzhba narodov* 11 (1990).

Никита Јелисејев

ДВА ДОКУМЕНТА ИЗ ПИСАМА Б. Ј. ЈАМПОЉСКОГ (1921–2000)
Н. Н. ШУБИНОЈ (1923–2004) (ИЗ ЛИЧНОГ АРХИВА А. Ј. ЈАМПОЉСКЕ)

Резиме

Два документа (реферат А. Н. Васиљева, секретара партијске организације московског одељења Удружења књижевника од 20. јануара 1970. године „Закључци пленума уметничких организација и задаци московских писаца“ и стенограм прве вечери посвећене сећању на М. А. Булгакова 12. маја 1971. године) из писама Б. Ј. Јампољског од 8. јуна 1970. године и од 10. јуна 1971. године.

Кључне речи: самиздат, НКВД, КГБ, совјетска култура.

Владимир Емельянов
Восточный факультет
Санкт-Петербургского государственного университета
banshur69@gmail.com

Vladimir Emelianov
Faculty of Asian and African Studies
St-Petersburg State University
banshur69@gmail.com

ДВЕ МЕТАФОРЫ ИЗ ЭПОСА О ГИЛЬГАМЕШЕ

TWO METAPHORS FROM THE EPIC OF GILGAMESH

В заметке об оглядке жены Лота устанавливается генетическая связь между мотивами спасения жизни, запрета на оглядку и спасения на горе в библейском тексте и в клинописных рассказах о потопе. Автор показывает, что призыв покинуть дом и спасти жизнь живых существ в обоих случаях исходил от существа, связанного с мудростью. Сама метафора оглядки в шумерское время реализована в тексте «Проклятие Аккаду». Царь Нарам-Суэн отказывается покидать свой город Аккад, в результате чего Аккад покидают и корабли, и здравый смысл. Во второй заметке анализируются строки 10 таблицы аккадского эпоса о Гильгамеше, в которых Утнапиштим рассказывает герою эпоса о смертности человечества. Автор статьи предполагает, что метафора судьбы человека как коротко живущей стрекозы или поденки, известная также из старовавилонского эпоса о потопе, имеет своим источником шумерскую песнь о Бильгамесе и Хуваве, в которой Бильгамес ужасается участи утопленников, плывущих по реке после потопа. Из других шумерских текстов известно, что Бильгамес стал восстановителем мирового порядка после потопа, что указывает на небольшую дистанцию между событием потопа и жизнью этого царя. В контексте 10 таблицы эту метафору можно воспринимать на фоне рассказа о переправе самого Гильгамеша через Воды Смерти с надеждой обрести вечную жизнь. Поздневавилонский комментарий считает Воды Смерти путем солнца после зимнего солнцестояния и определяет знак Козерога как их небесный аналог.

Ключевые слова: Гильгамеш, потоп, стрекоза, поденка, жена Лота, Аккад.

The note on Lot's wife looking back establishes a genetic connection between the motives of saving life, the prohibition of looking back, and saving on the mountain in the biblical text and in the cuneiform stories about the flood. The author shows that the call to leave the house and save the lives of living beings in both cases came from a being associated with wisdom. The metaphor of looking back in Sumerian times is realized in the text "The Curse of Akkad". King Naram-Suen refuses to leave his city of Akkad, which turned out to be

fraught with the departure of ships and the departure of common sense from Akkad. The second note analyzes lines 10 of the Akkadian Epic of Gilgamesh, in which Utnapishtim tells the hero of the epic about the mortality of mankind. The author of the article suggests that the metaphor of the fate of man as a short-lived dragonfly or mayfly, also known from the Old Babylonian Epic of the Flood, has its source in the Sumerian Song of Bilgamesh and Huwawa, in which Bilgamesh is horrified by the fate of the drowned floating down the river after the flood. It is known from other Sumerian texts that Bilgamesh became the restorer of the world order after the flood, which indicates a small distance between the event of the flood and the life of this king. In the context of Table 10, this metaphor can be understood against the background of the story of Gilgamesh himself crossing the Waters of Death in the hope of gaining eternal life. A late Babylonian commentary considers the Waters of Death to be the path of the sun after the winter solstice and finds their celestial counterpart in the sign of Capricorn.

Key words: Gilgamesh, the Flood, dragonfly, mayfly, Lot's wife, Akkad.

Оглядка жены Лота и шумеро-аккадский миф о потопе

Михаил Борисович Мейлах является для меня примером борца, одержавшего победу. И примером первооткрывателя новых миров. Он давно и успешно изучает историю метафор. Мейлах умеет протянуть ниточку от библейских и античных времен к новейшей русской литературе. Его интересуют деревья, животные, движения, эмоции и возникающие из их переживания людьми конструкции поэтики. Его провансалистика обогащена с двух сторон — Гомером и Хармсом. И я с удовольствием посвящаю его славному юбилею две заметки об истории чрезвычайно древних метафор ближневосточной литературы.

Здесь было бы уместно дополнить новыми источниками ответ, который давно дан юбиляром на вопрос, что означает оглядка жены Лота, в статье «“Не оглядывайся!”: где, когда и позади кого оглянулась Лотова жена?» (Мейлах 2024: 19–43). М. Б. Мейлах делает абсолютно точный вывод: «Взгляд, обращенный в сторону, обратную пути к спасению, равносителен выпадению из акта спасения, и метафорой этого является трансформация в соляной столп» (Мейлах 2024: 39). В новом издании своей книги юбиляр делает очень важное для ее концепции примечание, в котором ссылается на мнение семитолога и фольклориста И. Г. Левина. Согласно Левину, «эпизод этот насильно вырезан из более широкого контекста “вселенской катастрофы” наподобие вавилонского предания о Потопе» (Мейлах 2024: 41). Мнение ничем не подкреплено, но ассириолог мгновенно узнает шумеро-аккадский прообраз этой библейской истории. И он заключается в следующем. Когда семью Лота выводят из города ангелы, то один из них говорит: «Спасай душу свою; не оглядывайся назад и нигде не останавливайся в окрестности сей; спасайся на гору, чтобы тебе не погибнуть» (Быт 19:17). Здесь важны две формулы — о спасении души и о спасении на горе. В так называемой Табличке Ковчега, а также в обеих версиях аккадской истории потопы бог мудрости Энки говорит избранному им человеку (Атрахасису, Утнапиштиму):

^mAt-ra-am-ḥa-si-[i]s a-na mi-il-ki-ia qu₂-ul-[ma]

Атрахасис, совету моему внемли —

ta-ba-al-lu-uṭ [d]a-ri-iš

И будешь жить вечно!

u₂-bu-ut bītam (E₂) bi-ni eleppam (MA₂) m[a-a]k-ku-ra-am ze-e[r-ma]

Разрушь дом, построй судно, имущество презри,

na-pi₂-iš-tam šu-ul-lim

Жизнь (букв. «душу» — В. Е.) спасай!

(Obv. 2–5; Финкель 2016: 123).

В XI таблице эпоса о Гильгамеше эта формула усилена идущим далее призывом: *šu-li-ma zēr (NUMUN) nap-ša₂-a-ti ka-la-ma a-na libbi (ŠA₃)^{bi} eleppi (MA₂)* «Подними на борт судна семья всех живых тварей (букв. “дыханий”!)» (XI 27; Финкель, 2016, 207).

Этот призыв представляет собой формулу, совершенно аналогичную той, которую мы видим в рассказе о выводе семьи Лота. Слово *napištum* «душа» понимается в аккадском языке и в библейском иврите как синоним слова «жизнь». И таким образом, «спасать жизнь» (букв. «спасать душу») означает «спасать семья живых тварей»; «построить судно», а «не оглядываться назад», это призыв разрушить дом и отказаться от имущества.

Отмеченная нами параллель была бы просто похожей формулой, если бы не описывала всю ситуацию произошедшего с Лотом. Он не только должен был бросить свой дом и имущество, ему было предназначено не только спасение живых тварей (в число которых входила и его жена), но и спасение на горе. Между тем, корабль Утнапиштима в аккадском эпосе о Гильгамеше действительно причаливает к подножию горы Ницир, где пребывает в течение недели (XI 136–147). И, наконец, спасительные слова исходят от некоего существа, которое не называется в книге Бытие прямо, но которое отчетливо сопоставляется с Премудростью Божьей в «Книге Премудростей Соломона». Там оба эпизода — потоп и спасение семьи Лота — увязаны в одну формулу благодарения Премудрости: «Ради него потопляемую землю опять премудрость спасла, сохранив праведника посредством малого дерева. Она же между народами, смешанными в единомыслии зла, нашла праведника и соблюла его неукоризненным пред Богом, и сохранила мужественным в жалости к сыну. Она во время гибели нечестивых спасла праведного, который избежал огня, нисшедшего на пять городов, от которых во свидетельство нечестия осталась дымящаяся пустая земля и растения, не в свое время приносящие плоды, и памятником неверной души — стоящий соляной столб» (Прем 10: 4–6). Таким образом, истинными спасителями и в вавилонской, и в еврейской традиции объявлены именно существа, связанные с божественной мудростью. Поэтому можно было бы подозревать даже генетическую связь истории Лота с древней клинописной традицией.

Осталась вне рассмотрения только сама оглядка жены Лота. То есть, акт выпадения из спасения. Напомню, что в тексте Быт 19:26 сказано: «Жена же Лотова оглянулась позади его, и стала соляным столпом». При сравнении библейского эпизода с клинописными текстами о потопе такую «оглядку» (т. е. нежелание спастись) дает нам более ранняя традиция — шумерская. В тексте «Проклятие Аккаду», известном с эпохи III династии Ура, царь Аккада Нарам-Суэн видит во сне, как боги покидают город Аккад по повелению Энлиля. Однако он никому не говорит о своем сне, не следует за богами и не спасается с жителями своего города в другом месте, а стремится разрушить храм самого Энлиля. В наказание Энлиль насыляет на Аккад потоп в виде горных дикарей, а затем проклинает его и смешивает с прахом. Характерно, что наказание Аккада потопом из людей длится семь дней и семь ночей — ровно столько же, сколько длится водный потоп во всех версиях клинописного мифа. И столь же характерно, что в этом тексте нет советов от бога мудрости: после нападения Нарам-Суэна на храм Энлиля A-ga-de₃^{ki} dim₂-ma-bi ba-ra-e₃ gišma₂-e kar ib₂-kur₂ umuš₂ A-ga-de₃^{ki} ba-kur₂ (CDLI 469679: 147–148) «здравый смысл ушел из Аккада, (все) суда покинули пристань, разум изменил Аккаду». То есть, спасение от насланного Энлилем потопа было невозможно по двум причинам: все суда отошли от пристани одновременно с уходом от Аккада разума и здравого смысла. Город, не желающий считаться с богами и спастись, хочет остаться в прошлом и отомстить за требование идти вперед. Вследствие этого он лишается мудрости и превращается в прах, как много позднее жена Лота превратилась в соляной столп.

Вниз по реке мертвых: к истории одной метафоры в аккадском эпосе о Гильгамеше

В десятой таблице аккадского эпоса о Гильгамеше есть монолог Утнапиштира, обращенный к главному герою, жаждущему бессмертия. Царь Шуруппака, спасенный богами от потопа, рассказывает ему, что такое смерть. И делает это, прибегая к апофатическому суждению. Смерть можно описать через отсутствие образа и свойств, а также через прекращение всякой деятельности. Этот монолог понят еще далеко не полностью. А упомянутая в нем сцена сплавления загадочного существа *kulīlu* по течению реки и вовсе не разбиралась так, как она того заслуживает.

Аккадский текст этой части монолога в настоящее время читается следующим образом (George 2003 I: 696, стрк. 304–315)¹:

«ul ma»-am-ma mu-u₂-tu im-mar
³⁰⁵ul ma-am-m[a ša₂ mu-ti] [i]m-«mar» pa-ni-šu₂

¹ В этой статье аккадские тексты транслитерируются курсивом, шумерские идеограммы прямым шрифтом и прописными буквами в скобках, фонетические компоненты выносятся над строкой, полуквадратные скобки обозначаются кавычками.

*«ul ma-am-ma» ša₂ mu-ti ri[g-ma-šu₂ i-šem-me]
 ag-gu «mu-tum» ḥa-[ši-ip] «a»-m[e-lu-ti]
 «im-ma»-ti-ma ni-ip-pu-ša bīta (Ē)
 im-ma-ti-ma ni-qan-n[a-]-«nu» qin-nu
³¹⁰«im»-ma-ti-ma aḥḥū (ŠEŠ.MEŠ) i-zu-uz-[zu]
 «im»-ma-ti-ma ze-ru-tum i-ba-aš₂-ši ina māti [KUR?]
 im-ma-ti-ma nāru (ID₂) iš-ša₂-a mīla (ILLU) u[b-la]
 ku-li-li [iq]-qé-lep-pa-a ina nāri (ID₂)
 pa-nu-ša₂ i-na-aṭ-ṭa-lu pa-an ^dŠamši (UTU)^[ši]
³¹⁵ul-tu ul-la-nu-um-ma ul i-ba-aš₂-ši m[im-ma]*

Проблемами являются перевод начальной предложной конструкции *immatima* (предлог + вопросительное слово), перевод существительного *kulīlu* в строке 313 и перевод двух последних строк. В первом случае возможно понять конструкцию либо как «когда-то», либо как «навсегда ли?» (CAD M1: 406). Остальные проблемы представляются нам более сложными.

И. М. Дьяконов переводил в 1961 г.:

«Ярая смерть не щадит человека:
 Разве навсегда мы строим дома?
 Разве навсегда ставим печати?
 Разве навсегда делятся братья?
 Разве навсегда ненависть в людях?
 Разве навсегда река несет полые воды?
 Стрекозой навсегда ль обернется личинка?
 Взора, что вынес бы взоры Солнца,
 С давних времен еще не бывало».

(Дьяконов 2000: 195)

Издатель всех фрагментов эпоса Э. Джордж дает альтернативный перевод:

‘No one at all sees Death,
 no one at all sees the face [of Death,]
 no one at all [hears] the voice of Death,
 Death so savage, who hacks men down.
 Ever do we build our households,
 ever do we make our nests,
 ever do brothers divide their inheritance,
 ever do feuds arise in the land.
 Ever the river has risen and brought us the flood,
 the mayfly floating on the water.
 On the face of the sun its countenance gazes,
 then all of a sudden nothing is there!’

(George 1999: 86–87)

Однако в издании 2003 г. он уже заменяет ‘ever’ на ‘at some time’ (George 2003 I: 697).

В контексте сюжета таблицы Х монолог Утнапиштира о смерти может быть понят в общем смысле следующим образом. В нем говорится о том, что смерть лишена атрибутов и что ей предшествует набор необходимых периодов в жизни каждого человека. Сначала люди строят жилища, потом создают семьи, затем члены одного рода начинают делить имущество и отходить друг от друга, в результате этого возникает взаимная ненависть, и наконец, весь этот враждующий мир сметается наводнением. И последствием этого наводнения будет сплавление неких существ вниз по реке. Так заканчивается бытие.

Последние две строки можно понять двояко, в зависимости от того, относится ли знак ša_2 к предыдущему слову или стоит отдельно. При зависимости от предыдущего слова его следует понимать, как местоимение 3 л. мн. ч. ж. р. И тогда мы переведем «Их (*ku-li-li*) лица смотрят на лик Шамаша (= солнца) — (и как будто) никогда ничего не бывало!». В случае отдельно стоящего ša_2 мы воспримем его как относительное местоимение и переведем «лика, который бы смотрел на Солнце, с давних пор не бывало». Так понимает и Дьяконов, однако это вряд ли верно: любое живое существо, имеющее глаза, способно хотя бы мгновение смотреть на Солнце.

Теперь обратимся к загадочному слову. Слово *kulīlu* уже много лет является предметом дискуссий. Э. Джордж пишет: «Давным-давно археолог и историк Маргарет Дроуэр наблюдала своими глазами поденок (*Sialis lutaria*, арабское *klil*, родственное *kulīlu*), летающих в большом количестве на разлившемся Тигре. Ее наблюдение было широко известно (например, van Buren 1939, 108; Heimpel 1976–1980, 106; Kilmer 1987, 176–177; George 2003, 875–876). Несмотря на это, некоторые из самых внимательных ученых все еще переводят *kulīlu* как «стрекоза» (например, Schott — von Soden 1982, 90 «Libellen», Westenholz — Westenholz 1997, 124 «guldsmid», Foster 2001, 83). Однако слово, используемое самыми последними немецкими переводчиками, это *Eintagsfliege* “поденка” (Maul 2005, 137; Streck 2007, 418)» (George 2012: 238). В чикагском словаре аккадского языка, как и в словаре В. фон Зодэна, это только «стрекоза» (CAD K: 503; ANw: 501). Однако нужно ли нам так скрупулезно устанавливать вид насекомого? В Толковом словаре В. И. Даля сказано: «Метлица, поденка, обыденка, полденка, эфемерида, похожая на стрекозку. На р. Шексне она в примету рыбакам: белокрылка самка, чернокрылка самец; чертеж, ранний вывод метлицы; валка, большой, а с нею начинается и лов рыбы» (Даль 1881 II: 336 web). Следовательно, стрекоза и поденка слабо различались до развития биологии. Их могли принять за одно существо. Поденка впервые выделяется и описывается только у Аристотеля: «В реке Гипанис около Босфора Киммерийского во время летнего поворота [солнца] течение носит как бы мешочки, больше виноградины; по разрыве из них выходит крылатое четвероногое животное. Оно живет и летает до вечера. Когда солнце опускается, оно слабеет, а вместе с закатом солнца умирает, прожив один день, почему и называется однодневкой. Большинство насекомых, возникающих из гусениц и червей,

сначала держатся на паутинных нитях» (Аристотель, История животных, кн. 5, гл. 19; с. 221)². В шумерском и аккадском языках нет отдельного слова для стрекозы. Для *kulīlu* же имеется шумерский эквивалент *bugu₅-id₂-da* «саранча реки»³. К сожалению, контексты с шумерским словом в письменности отсутствуют. Поэтому мы не знаем, как это существо себя ведет. Что же касается контекстов с самим *kulīlu*, то они крайне малочисленны и известны только с конца Старовавилонского периода (XVII в.). Как показывает чикагский словарь, контексты можно разбить на три части: а) цвет этих существ: белые, черные, красные, зеленые; б) их спуск по течению разлившейся реки; в) они залетают в жилища людей (CAD K: 503).

Наконец, последние две строки могут быть поняты удовлетворительно. Лик однодневки или стрекозы может быть повернут к солнцу только на краткий миг. Только она посмотрела на солнце — и тут же исчезла в водах⁴.

Исходя из представленных фактов и наблюдений, я перевожу этот фрагмент дословно следующим образом:

«Никто не видел смерти,
Никто не видел лица смерти,
Никто не слышал голоса смерти,
(Но) жестокая смерть изводит человека.
Когда-то мы строим дом,
Когда-то мы заводим семью,
Когда-то делятся братья,
Когда-то в стране вражда,
Когда-то река поднимается, несет половодье,
Поденки плывут по реке,
Лица их смотрят на лик Шамаша -
(И как будто) никогда ничего не бывало!»

Возвращаясь к контексту новоассирийской X таблицы, следует заметить, что, во-первых, монолог Утнапиштима воспроизводит здесь ту же мораль, которая содержалась в старовавилонской «Таблице Мейснера». В этом тексте кабатчица Сидури наставляет героя в вопросе о предназначении смертных и перечисляет доступные людям действия и эмоции. Однако монолога Сидури мы в новоассирийской версии не находим. Во-вторых, Утнапиштим произносит свой монолог уже после того, как Гильгамеш переправился со своим кормчим Уршанаби через Воды Смерти, по которым ходит только сам бог солнца Шамаш (стрк. 81–84).

e-bir tam-ti dŠamaš (UTU) qu-ra-du-um-mu
ba-lu dŠamaš (UTU) e-bir tam-tim man-nu

² История изучения поденок в биологии подробно рассказана в статье (Parella 2013).

³ Общесемитской этимологии у этого слова нет. Остается проблематичной его связь с насекомым *ku-li-an-na* «друг Неба» и с монстром *ku₆-lu₂-ulu₃* «рыбчеловек» (Cooper 1978: 149).

⁴ Минимальной единицей времени для шумеров было мигание глаза: [*nam-ti?* I] *u₂-ulu₃ igi-niĝin₂-na-a-kam* «Жизнь человека — миг глаза» (Cavigneaux 2009: 9).

*pa-aš₂-qa-at ne₂-ber-tum šup-šu-qat u₂-ru-uḫ-ša₂
u₃ bi-ra mē (A.MEŠ) mu-ti ša₂ pa-na-as-sa par-ku*

(George 2003 I: 682)

«Только герой Шамаш пересекает воды,
Кроме Шамаша кто пересечь их может?
Переправа трудна, ее путь опасен,
И посредине — Воды Смерти, впереди лежащие».

Таково напоминание о конечном пункте назначения. Дальше нет ничего. Поскольку дальше возможно только бессмертие, если тебе даруют его боги.

Теперь обратимся к древнейшему старовавилонскому контексту. Буквально в стрк. 313 сказано *kulīli iqqellepā⁵ ina nāri* «стрекозы/поденки сплавляются по реке». Глагол *neqelpū* означает «сплавляться вниз по течению» (CAD N2: 172). Этот образ пришел в X таблицу новоассирийской версии из старовавилонской поэмы о потопе, главным героем которой является Атрахасис. Там утопленники *ti-a-am-ta ki-ma ku-li-li im-la-a-nim na-ra-am* «(наполнили) море как стрекозы/поденки наполняли реку» (III iv 6'–7'; Wasserman 2020: 26). Вторым отголоском этого образа, помимо речи Утнапиштира, стала строка из XI таблицы новоассирийской версии. Богиня-мать, сидя на стене Урука, проклинает тот день, когда она согласилась, чтобы созданные ею люди наполняли воду как *mār nīnī* «мальки рыб» (XI 124).

Итак, мы убеждаемся в том, что сплавление стрекоз или поделок по реке — не что иное, как многозначная метафора, обозначающая и путь вниз по течению в сторону смерти, и сиюминутность жизни перед ликом вечного Солнца. Теперь спустимся на один уровень вниз и посмотрим, какие реалии стоят за этой аккадской метафорой.

У сплавления стрекоз/поделок из монолога Утнапиштира есть шумерский прототип. В первых строках гимна о походе Бильгамеса на Хуаву (аккад. Гильгамеш и Хумбаба) главный герой говорит (стрк. 23–27):

«В городе моем люди умирают — сердце мое разбито!
Люди утекают — сердце мое скорбит!
²⁵Шею со стены я свесил,
Трупы, по воде плывущие, я увидел —
Не так ли станется и со мною? Так ведь и будет!»

(Цит. по ETCSL, 1.8.1.5)

Очевидно, что здесь герой ужасается судьбе утонувших людей, и это является для него стимулом к желанию бессмертия. На протяжении этого текста мы еще раз столкнемся с последствиями потопа, прошедшего по Шумеру. В сцене подготовки к битве с Хумбабой на друга главного

⁵ Однако здесь слышатся и отголоски глагола *qalāpu* «шелушиться, отшелушиваться». Возможен еще и дополнительный смысл «поденки шелушатся в реке». То есть, поденки или стрекозы, плывущие по реке, в солнечном свете напоминают шелуху.

героя дикаря Энкиду внезапно нападает страх. Он начинает расписывать Хуаву как самое опасное на свете существо (стрк. 98–103b):

«Господин мой! Человека этого ты не видел, сердце его не знаешь!
А я человека этого видел, сердце его знаю:
Герой он! Уста его — пасть дракона,
Очи его — львиные очи,
Грудь его — мощь половодья,
Никто взгляда его не избегнет,
Коим он тростники пожирает!
Он — лев-людоед с ядовитой слюною,
Из пасти его кровь вечно каплет!»

Энкиду заявляет, что собирается домой к своей матери. Но Бильгамеш останавливает его (стрк. 107–116):

«Имей в виду, Энкиду, двое вместе не погибнут, в ладье не потонут!
Трехслойную ткань порвать никто не сможет!
Стену вода не накроет!
Пожар в тростниковом жилище погасить невозможно!
Ты помоги мне, я помогу тебе — кто справиться с нами сможет?
Когда затоплена, когда затоплена,
Когда барка Магана была затоплена,
Когда ладья Магилума была затоплена,
То в ладью “Жизнь дающая” все живое было погружено!
Давай, пойдем, его увидим!»

Энкиду остается, и войско доходит до жилища Хуавы.

Итак, мы видим, что Гильгамеш совершает свой подвиг через небольшой промежуток времени после событий потопа, когда о нем повсюду говорят и видны его последствия. Это подтверждается и другими текстами о Гильгамеше. В Прологе (I 41–43) аккадского эпоса одно за другим упоминаются два события — путешествие Гильгамеша к Утнапиштиму и восстановление Гильгамешем святилищ, разрушенных потопом.

*[ħa]-a-a-iṭ kib-ra-a-ti muš-te-’u-u₂ ba-la₂-ṭi
ka-ši-id dan-nu-us-su a-na ^mUt-napišti (ZI) ru-u-qi₂
[mu]-tir ma-ħa-zi ana aš₂-ri-šu-nu ša₂ u₂-ħal-li-qu a-bu-bu*

«Исходивший все страны света в поисках жизни,
Достигший своей мощью дальнего Утнапишти,
Вернувший на свои места святилища, погубленные потопом».

(George 2003 I: 540)

В тексте «Смерть Гильгамеша» сказано, что после похода на Хуаву Гильгамеш посетил жилище Зиусудры (шумерское имя праведника, известное по тексту мифа о потопе), после чего восстановил все МЕ, культовые сооружения и обряды, некогда уничтоженные потопом. Таким образом, становится известен прототип строк Пролога.

«После того, как все пути ты изведаль,
кедр, ценное дерево, с гор его вывел,
Хуаву в лесу его убил,
установив на вечные времена, на постоянные МЕ стелу,
на (вечные) дни — храмы богов,
Зиусудры в его жилище ты достиг,
МЕ Шумера, которые были забыты навсегда,
советы, обряды в Страну вернул (?),
обряды омовения рук, омовения уст в порядок привел...»

(Tell-Haddad F, 10–18; цит. по ETCSL, с.1.8.1.3).

В отдельной статье, посвященной путешествию Гильгамеша к Утнапиштиму, я показал, что шумерский миф о потопе создается с целью прославления подвигов царя I династии Исина Ишме-Дагана, восстановившего порядок в стране после длительных войн и бедствий, называвшихся потопом, катаклизмом в социальном смысле (Емельянов: 2005). Однако текст о походе на Хуаву значительно древнее, и в нем Гильгамеш не паломник к древнему старцу, а непосредственный свидетель событий, связанных с потопом как природным бедствием.

Таким образом, история метафоры сплавляющихся по реке людей-однодневок открывает нам сразу несколько примечательных черт. Во-первых, мы до конца не можем определить, идет ли речь о стрекозе или о мухеподенке, поскольку и сами древние люди не делали здесь различий. Во-вторых, слова для поденки или стрекозы известны только с первой половины II тыс. и редко использовались в литературных текстах. В-третьих, связь этого существа с текстами о потопе и с образом Гильгамеша указывает на неизбежное следствие: человек стремится жить вечно, поскольку осознает свою жизнь как миг перед лицом Солнца. В-четвертых, расстояние от жизни исторического Бильгамеса до событий Потопа оказывается короче, чем можно было бы судить по поздней версии эпоса. Бильгамес видит последствия Потопа и старается восстановить жизнь после катастрофы.

Здесь неизбежно вспоминаются стихи раннего Мандельштама о «быстроживущих стрекозах» (1910) и более позднее:

«Стрекозы быстрыми кругами
Тревожат черный блеск пруда,
И вздрагивает, тростниками
Чуть окаймленная, вода.

То — пряжу за собою тянут
И словно паутину ткут,
То — распластавшись — в омут канут —
И волны траур свой сомкнут.

[Как будто хрупких вод томленье
И глянец тусклых вод — мое
До боли острое мгновенье
И неживое бытие].

И я, какой-то невеселый,
Томлюсь и падаю в глуши —
Как будто чувствую уколы
И холод в тайниках души...»

(Мандельштам 1993 1: 66–67)

В этом стихотворении, возможно, связанном с чтением цитированного пассажа из Аристотеля, разворачивается все то же ощущение быстротечности жизни и острого укола смертности. Чувство, близкое человечеству издревле.

Однако не хочется заканчивать юбилейную речь на печальной ноте. Следует учитывать, что X таблица — не последняя в эпосе о Гильгамеше. И что имеется ее астрологическая аналогия. Недавно опубликована табличка BM 47529+47685 IV-III вв. из собрания Британского музея, на которой записана позднеавилонская версия обращения бога магии Асаллухи к демонам. На ней могущество этого бога сопоставляется с могуществом астральных тел и знаков зодиака.

16 GE 10-*hi pe-tu-u₂ sat-tak-ku mu-[h]al-liq še-nu u rag-«gu»*:
SUĜUR.MAŠ *ina qi₂-bit-su₂ ina-aṭ-ṭal PAP*

17 *šu-pul me-e mu-u₂-tu₂ [ḫ]u-pul «ša₂» AN-e šu₂-u : «E₂» ni-šir-tu₂*
ša₂ ḫal-bat-a-nu

(Wee 2016: 136)

Я — Асаллухи, открывающий (премудрость) клина, уничтожающий злодея и супостата: Козерог (букв. Рыба-Козленок). По слову его все становится видимо.

Глубина Вод Смерти: глубина Неба она: Дом Тайны Марса.

В приведенном фрагменте дается соответствие между Козерогом, Водами Смерти, глубиной Неба и Марсом. Козерог и в последующей астрологии действительно является вторым, секретным домом планеты Марс. Очень важно, что Козерог связан с Водами Смерти, а эти последние спроецированы на Небо. Таким образом, можно предположить, что путь Шамаша и путь Гильгамеша через Воды Смерти это и есть путь Солнца через Козерога как через самую глубокую зону Неба и как через созвездие зимнего солнцестояния в I тыс., вследствие чего можно обрести бессмертие. Воды Смерти связаны с Марсом, который называется в силлабариях MUL NU.ME.A «звезда Небытия» (Куртик 2007: 392). Козерог — десятое созвездие, Воды Смерти описаны в десятой таблице эпоса. Хочется пожелать юбиляру, чей официальный день рождения приходится на это зодиакальное время, дальнейшего успешного плавания через опасные и вечные воды вместе с возрождающимся Солнцем.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель. *История животных*. Перевод В. П. Карпова. Москва: РГГУ, 1996.
- Даль Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва: 1881. Т. 2. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_\(2-е_издание\).Том_2_\(1881\).pdf/336](https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_(2-е_издание).Том_2_(1881).pdf/336) (доступ: 04.03.2025)
- Дьяконов Игорь. «О все видавшем». *«Когда Ану сотворил Небо. Литература древней Месопотамии»: Литература Вавилонии и Ассирии* / сост. Беловой Г. А., Шерковой Т. А. Москва: Алетейя, 2000: 137–210.
- Емельянов Владимир. «Путешествие Гильгамеша к Утнапиштиму (история мифологического мотива)». *«Эдубба вечна и постоянна». Материалы конференции, посвященной 90-летию со дня рождения И. М. Дьяконова*. Санкт-Петербург, 2005: 74–85.
- Куртик Геннадий. *Звездное небо Древней Месопотамии: шумеро-аккадские названия созвездий и других светил*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007.
- Мандельштам Осип. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 1. Стихи и проза. 1906–1921 / сост.: П. Нерлер и А. Никитаев. Москва: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
- Мейлах Михаил. *Поэзия и миф. Избранные статьи*. Москва: Издательский дом ЯСК, 2024.
- Финкель Ирвинг. *Ковчег до Ноя: от Междуречья до Апарата. Клинописные рассказы о потопе*. Москва: Олимп-Бизнес, 2016.
- Cavigneaux Antoine. “Deux hymnes sumériens à Utu”. Faivre X., Lion B., et Michel C. (eds.). *Et il y eut un esprit dans l’Homme. Jean Bottéro et la Mésopotamie*. Paris: de Boccard, 2009: 3–18.
- (CDLI) — Cuneiform Digital Library Initiative. Curse of Agade. URL: <https://cdli.mpiwg-berlin.mpg.de/artifacts/469679>
- Chicago Assyrian Dictionary*. Chicago, 1956–2011.
- Cooper Jerrold S. *The Return of Ninurta to Nippur*. Rome: Pontificium Institutum Biblicum, 1978. (Analecta Orientalia 52).
- (ETCSL) — Black J. A., Cunningham G., Flückiger-Hawker E., Robson E., Zolyómi G. The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. URL: <http://www-etcsl.orient.ox.ac.uk>. (Дата обращения: 04.03.2025).
- George Andrew R. *The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian (Penguin Classics)*. London: Penguin Books, 1999.
- George Andrew R. *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- George Andrew R. “The Mayfly on the River: Individual and collective destiny in the Epic of Gilgamesh”. *KASKAL. Rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico* 9 (2012): 227–242.
- Parrella Michael P. “A History of the Entomology of Fly Fishing”. *American Entomology* 59/1 (2013): 15–27.
- Soden Wolfram von. *Akkadisches Handwörterbuch*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1958–1981.
- Wasserman Natan. *The Flood: The Akkadian Sources. A New Edition, Commentary, and a Literary Discussion*. Leuven, Paris, Bristol: Peeters, 2020.
- Wee John Z. “A Late Babylonian Astral Commentary on Marduk’s Address to the Demons”. *Journal of Near Eastern Studies* 75/1 (2016): 127–167.

REFERENCES

- Aristotel'. *Istoriya zhivotnyh*. Perevod V. P. Karpova. Moskva: RGGU, 1996.
- Cavigneaux Antoine. “Deux hymnes sumériens à Utu”. Faivre X., Lion B., et Michel C. (eds.). *Et il y eut un esprit dans l’Homme. Jean Bottéro et la Mésopotamie*. Paris: de Boccard, 2009: 3–18.
- (CDLI) — Cuneiform Digital Library Initiative. Curse of Agade. URL: <https://cdli.mpiwg-berlin.mpg.de/artifacts/469679>

- Chicago Assyrian Dictionary*. Chicago, 1956–2011.
- Cooper Jerrold S. *The Return of Ninurta to Nippur*. Rome: Pontificium Institutum Biblicum, 1978. (Analecta Orientalia 52).
- Dal' Vladimir. *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*. Moskva: 1881. T. 2. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_\(2-е_издание\).Том_2_\(1881\).pdf/336](https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Толковый_словарь_Даля_(2-е_издание).Том_2_(1881).pdf/336) (Date of access: 04.03.2025)
- D'yakonov Igor'. «O vse vidavshem». «*Kogda Anu sotvoril Nebo. Literatura drevnej Mesopotamii*». *Literatura Vavilonii i Assirii*/eds. Belovoj G. A., Sherkovoj T. A. Moskva: Aleteya, 2000: 137–210.
- Emel'yanov Vladimir. «Puteshestvie Gilgamesha k Utnapishtimu (istoriya mifologicheskogo motiva)». «*Eduvba vechna i postoyanna*». *Materialy konferencii, posvyashchennoj 90-letiyu so dnya rozhdeniya I. M. D'yakonova*. Sankt-Peterburg, 2005: 74–85.
- (ETCSL) — Black J. A., Cunningham G., Flückiger-Hawker E., Robson E., Zolyómi G. The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature. URL: <http://www-etcsl.orient.ox.ac.uk>. (Date of access: 04.03.2025).
- Finkel' Irving. Kovcheg do Noya: ot Mezhdurech'ya do Ararata. Klinopisnye rasskazy o potope. Moskva: Olimp-Biznes, 2016.
- George Andrew R. *The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian (Penguin Classics)*. London: Penguin Books, 1999.
- George Andrew R. *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*. 2 vols. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- George Andrew R. “The Mayfly on the River: Individual and collective destiny in the Epic of Gilgamesh”. *KASKAL. Rivista di storia, ambienti e culture del Vicino Oriente Antico* 9 (2012): 227–242.
- Kurtik Gennadij. *Zvezdnoe nebo Drevnej Mesopotamii: shumero-akkadskie nazvaniya sozvezdij i drugih svetil*. Sankt-Peterburg: Aleteya, 2007.
- Mandel'shtam Osip. *Sobranie sochinenij*. V 4 t. T. 1. Stihi i proza. 1906–1921 /sost.: P. Nerler i A. Nikitaev. Moskva: Art-Biznes-Centr, 1993.
- Mejlah Mihail. *Poeziya i mif. Izbrannye stat'i*. Moskva: Izdatel'skij dom YASK, 2024.
- Parrella Michael P. “A History of the Entomology of Fly Fishing”. *American Entomology* 59/1 (2013): 15–27.
- Soden Wolfram von. *Akkadisches Handwörterbuch*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1958–1981.
- Wasserman Natan. *The Flood: The Akkadian Sources. A New Edition, Commentary, and a Literary Discussion*. Leuven, Paris, Bristol: Peeters, 2020.
- Wee John Z. “A Late Babylonian Astral Commentary on Marduk's Address to the Demons”. *Journal of Near Eastern Studies* 75/1 (2016): 127–167.

Владимир Жемельнов

ДВЕ МЕТАФОРЕ ИЗ ЕПА О ГИЛГАМЕШУ

Резиме

У белешци о освртању Лотове жене уназад успоставља се генетска веза између мотива спасавања живота, забране освртања и спасења на планини у библијском тексту и у причама о потопу, писаним клинастим писмом. Аутор показује да је позив на напуштање куће и спасавање живота живих бића у оба случаја долазио од бића повезаног са мудрошћу. Сама метафора освртања у сумерска времена реализована је у тексту „Проклетство Акада“. Краљ Нарам-Син одбија да напусти свој град Акад, што доводи до тога да Акад напуштају и бродови и здрав разум. У другој белешци анализирају се стихови 10. плоче акадског епа о Гилгамешу, у којем Утнапиштим говори јунаку епа о смртности човечанства. Аутор рада претпоставља да метафора о судбини човека као вилиног коњица који

живи кратко или воденог цвета, позната такође и из старовавилонског епа о потопу, има извор у сумерској песми о Билгамешу и Хувави, у којој је Билгамеш ужаснут судбином утопљеника који плутају реком после потопа. Из других сумерских текстова познато је да је Билгамеш постао обновитељ светског поретка након потопа, што указује на малу дистанцу између догађаја потопа и живота овог цара. У контексту 10. плоче, ова метафора се може сагледати на фону приче о Гилгамешовом прелазу преко Вода Смрти у нади да ће добити вечни живот. Касни вавилонски коментар сматра да Воде Смрти представљају пут сунца након зимског солстиција и одређује знак Јарца као њихов небески пандан.

Кључне речи: Гилгамеш, потоп, вилин коњиц, водени цвет, Лотова жена, Акад.

Александр Жолковский
Университет Южной Калифорнии, Лос Анджелес
alik@usc.edu

Alexander Zholkovsky
University of Southern California, Los Angeles
alik@usc.edu

О ТЕКСТАХ — С УДОВОЛЬСТВИЕМ ABOUT TEXTS — WITH PLEASURE

В статье рассматриваются десять примеров художественных построений — прозаических, поэтических, драматических/театральных, балетных и кинематографических — в соответствии с широтой эстетических интересов профессора М. Б. Мейлаха, которому посвящена юбилейная подборка журнала. Внимание каждый раз сосредоточивается на некотором скрытом эффекте и приемах, обеспечивающих его реализацию. Анализ ведется с опорой на понятия: текст, тема, прием, эффект, мимесис, металитературность, обнажение приема, речевой акт, ролевая структура, подражательное желание, отказное движение, свободный vs. связанный мотив.

Ключевые слова: текст, тема, прием, эффект, мимесис.

The article discusses ten specimens of artistic text: prose, poetry, drama/theater, ballet, and cinema, — in accordance with the breadth of the aesthetic interests of Professor Mikhail Meilakh, to whom the celebratory issue of the journal is dedicated. In each case study, the focus is on a certain hidden effect and the devices/techniques that ensure its realization. The analyses are based on the concepts of text, theme, technique, effect, mimesis, metatextuality, device laid bare, speech act, role playing, mimetic desire, recoil movement, free vs. bound motif.

Key words: text, theme, device, effect, mimesis.

*Михаилу Мейлаху,
arbitro omnium elegantiarum*

Среди французских гедонистических мемов — всех этих *joie de vivre*, *savoir-faire*, *mourir d'amour*, *rire à ventre déboutonné* et cetera — есть теперь, милостью Ролана Барта, и специальный филологический: *plaisir du texte*. И если широкий читатель по-прежнему с порога отмечает ученые толко-

вания только что услышанного анекдота, то для нашего брата ролевой моделью остается меломан, вслушивающийся в исполнение почитаемого шедевра не иначе, как с партитурой и музыковедческим анализом в руках. Предлагаемое ниже — попытка, проложив компромиссный маршрут между Сциллой безотчетного наслаждения и Харибдой гелертерского занудства, порадовать юбиляра наблюдениями, — в меру макароническими, по возможности краткими, веселыми, *à la gaia scienza*, и не отягощенными академическим аппаратом¹, — над десятком литературных и иных текстов, в соответствии с разнообразием эстетических вкусов адресата².

1. «Для печати не годится»

В главе IX *Золотого теленка* («Снова кризис жанра») Корейко без труда разгадывает ребус, сочиненный стариком Синицким, у которого столуется.

В обстановке неслужебной Александр Иванович не казался человеком робким и приниженным. Но все же настороженное выражение ни на минуту не сходило с его лица. Сейчас он внимательно разглядывал новый ребус Синицкого <...>

— Этот ребус трудненько будет разгадать, — говорил Синицкий, похаживая вокруг столовника. — Придется вам посидеть над ним!

— Придется, придется <...> А-а-а! Есть! Готово! «В борьбе обрешь ты право свое»?

— Да, — разочарованно протянул старик, — как это вы так быстро угадали? Способности большие. Сразу видно счетовода первого разряда.

— Второго разряда, — поправил Корейко. — А для чего вы этот ребус приготовили? Для печати?

— Для печати.

— И совершенно напрасно, — сказал Корейко <...> «В борьбе обрешь ты право свое» — это эсеровский лозунг. Для печати не годится.

— Ах ты боже мой! — застонал старик. — Царица небесная! Опять маху дал. Слышишь, Зосенька? Маху дал. Что же теперь делать?

Тут вроде бы все ясно. Феномен «идеологической цензуры» постоянно занимал авторов, — вспомним хотя бы их фельетоны «Как создавался Робинзон» и «Когда уходят капитаны». Но там эта тема напрашивается, поскольку героями являются авторы и редакторы проблематичных текстов. В данном случае один из персонажей тоже «автор» — ребусник Синицкий. Но второй, — выступающий как раз в роли внутреннего редактора и цензора, — отнюдь не литработник, а рядовой совслуж и, по совместительству, подпольный миллионер.

Литература постоянно озабочена металитературными темами, и потому ее персонажами часто оказываются писатели, читатели, слушатели,

¹ В частности — списком моих работ, в которых высказывались некоторые из развиваемых здесь соображений.

² За замечания и подсказки автор признателен В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой и Н. Ю. Чалисовой.

переводчики, критики и другие работники института литературы. Но авантюрист и первый любовник, жених героини, берущий на себя роль добровольного домашнего цензора, — оригинальная находка Ильфа и Петрова, своего рода турдефорс жанрового кастинга³.

Забавно, что своего рода соперником двух великих соавторов по этой линии был все тот же Валентин Катаев, в свое время подсказавший тему их знаменитого романа. Ему принадлежит авторство одного, — тоже металитературного и очень дерзкого, — эпизода культурной жизни 1930-х годов.

В середине тридцатых существовало <...> объединение <...> «Жургаз» <...> Там устраивались званые вечера, куда приглашались знаменитости. И вот <...> ведущий объявляет:

— Дорогие друзья! Среди нас присутствует замечательный пианист Эмиль Гилельс. Попросим его сыграть! <...>

Гилельс <...> поднимается на эстраду и садится за рояль.

Затем ведущий говорит:

— Среди нас присутствует Иван Семенович Козловский. Попросим его спеть! И так далее... Но вот <...> с места вскочил пьяный Катаев <...>:

— Дорогие друзья! Среди нас присутствует начальник Главреперткома товарищ Волин. Попросим его что-нибудь запретить!

Реплика вызвала <...> аплодисменты, обидчивый цензор демонстративно покинул зал⁴.

Вот такие истории на тему «цензор как законный участник литературного процесса».

2. «Его облачают»

Вступительная ремарка к 12-й сцене брехтовской *Жизни Галилея* («Папа») гласит:

Покой в Ватикане. Папа Урбан VIII (в прошлом — кардинал Барберини) принимает кардинала-инквизитора. Во время аудиенции его облачают.

Еще одна ремарка появляется перед двумя последними репликами этой сцены:

Пауза. Папа уже в полном облачении.

Папа. В самом крайнем случае пусть ему только покажут орудия пыток. Инквизитор. Этого будет достаточно, ваше святейшество. Господин Галилей ведь разбирается в орудиях⁵.

³ Пример эпатажного эффекта подобного рода — реплика Альфреда де Мюссе в фильме «Экспромт» («Impromptu», 1991; реж. James Lapine) по поводу лошади, обкакавшей рукописи Жорж Санд: «The horse, — a critic!» («Лошадь-то — критик!»).

⁴ Михаил Ардов. *Вокруг Ордынки*. М.: Инапресс, 2000 (<https://zotych7.livejournal.com/166831.html>).

⁵ См. Бертольт Брехт. *Жизнь Галилея*/Пер. с нем. Л. Копелева. М.: Искусство, 1957. С. 122–125 (http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_5.txt).

В спектакле Московского театра на Таганке, поставленном Ю. П. Любимовым, эти скупые ремарки были разыграны с незабываемой наглядностью. Премьера состоялась 17 мая 1966 г., и мне посчастливилось быть на одном из первых спектаклей. Видеозаписи я в Интернете не нашел, но нашел аудиозапись⁶, из которой явствует, что сцена играет очень близко к тексту, но ничего нельзя узнать о ее поразительном театральном решении, и мне приходится опереться на собственные воспоминания шестидесятилетней давности.

По ходу этой сцены новый Папа, математик и гуманист, сначала проявляет терпимость к учению великого физика, но постепенно соглашается с кардиналом-инквизитором, настаивающим на том, чтобы заставить Галилея отречься. И действие разворачивается по принципу контрастного перехода Папы к анти-галилеевской позиции, включающей одобрение пыток, от исходной про-галилеевской. «Отказный» (в смысле Мейерхольда и Эйзенштейна) характер начальных реплик Папы задается их подчеркнутой — отрицательной — категоричностью:

Папа (*очень громко*). Нет, нет и нет! <...> Я не позволю уничтожить расчетные таблицы. Нет!

Но главный фокус⁷ состоит не в самом этом контрастном ходе, а в том, как он положен на визуальный аккомпанемент происходящего параллельно облачения Папы. В начале сцены Папа предстает голым, что на языке театрального костюма выражает идею «просто человека, человека как такового» (ср. выражение *в костюме Адама*). По мере же пошагового обряджения в служебную униформу парадных папских одежд, — многоступенчатого процесса, максимально детализированного и растянутого в любимовской постановке, — наглядно овеществляется идея превращения «естественного человека, по идее, гуманиста» в «понтифика, должностное лицо, воплощение церковной власти».

И делается это специфическими средствами театральной техники, включающей декорации, костюмы, грим и т. п.. И, вполне в духе авангардного искусства XX в., эта костюмерная работа не скрывается от зрителя, а производится у него на глазах.

Вот такое обнажение приема одевания как дегуманизации.

3. «Сбежавший мальчуган»

В фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» (1971) меня восхитила (более полувека назад!) игра исполнителя главной роли Дирка Богарда (Dirk Bogarde). Особенно сильное впечатление произвел эпизод, где герой,

⁶ См. <https://youtu.be/FNI7PU9TIOg>; 12-я сцена приходится на отрезок: 1 ч. 49 мин. — 1 ч. 59 мин.

⁷ Ради краткости изложения я отвлекаюсь от анализа ряда других режиссерских находок Любимова.

с неохотой решив уехать, отправляется на вокзал, но в последний момент слуга докладывает ему о какой-то транспортной неувязке, и он с тайным облегчением остается. В этом месте Богард соорудил мину, которую я тотчас осмыслил как «выражение лица школьника, узнавшего, что учитель заболел и урока не будет».

Придя домой, я открыл Томаса Манна (том 7-й советского десятичника, 1960; пер. Н. Ман) и, помнится, прочел у него почти слово в слово фразу, внушенную мне с экрана! Это был поразительный семиотический эксперимент, поставленный самой жизнью. Получалось, что язык актерской — а значит, и вообще человеческой — мимики настолько развит, что способен без потерь транслировать столь определенную информацию. Разумеется, какая-то часть кодировки приходится на контекст: мы понимаем настроение влюбленного героя, его нежелание уезжать и подспудные поиски предлога остаться, так что актеру достаточно сыграть, скажем, «облегчение» и «детскость», чтобы воображение зрителя принялось дорисовывать остальное. И все-таки, каким образом передаются «учитель», «школьник», «урок»?

Готовясь сейчас записать эту историю, я на всякий случай снова заглянул в текст — сначала в то же русское издание, а затем в английский перевод и в немецкий оригинал. И, конечно, оказалось, что память мне немного изменила, услужливо подретушировав факты. В русском переводе говорится всего лишь, что Ашенбах «прятал под личиной досадливых сожалений боязливое и радостное возбуждение *сбежавшего мальчугана*», — в точном соответствии с оригиналом: «...*Erregung eines entlaufenen Knaben*». Впрочем, в следующем предложении оригинала мотивы «детства» и «побега домой» дополнительно акцентированы выбором идиом, которыми описывается удача, выпадающая герою под видом неудачи: Томас Манн употребляет слова *Sonntagsskind*, счастливчик, *букв.* воскресный ребенок», и *heimsuchen*, «настигать, *букв.* находить дома». Но еще интереснее, что в английском переводе появляется и «школьно-прогульный» элемент: «...concealing under the mask of resigned annoyance the anxiously exuberant excitement of a *truant schoolboy*»!

Что же касается «заболевшего учителя», то его, видимо, целиком вчитал я сам, хотя тоже не без подсказки. Состоит она в том, что попросту «сбежавшему мальчугану» ни к чему «личина досадливых сожалений». В сюжете повести момент притворного огорчения мотивирован той «счастливой неудачей», той транспортной форсе *majeure*, которая извне подает Ашенбаху уважительный повод не покидать Венецию. Но в метафорическом микросюжете со «сбежавшим мальчиком / школьником» никакой неприятности, требующей притворных сожалений, нет. На ее роль и напрашивается вчитанная мной болезнь учителя.

Напрашивается уже в томасманновском тексте. И не исключено, что на его основании напрямую прописывается в сценарии (этоистики кино

в принципе могут проверить), а затем сознательно или бессознательно разыгрывается Богардом и, наконец, прочитывается зрителем, заражающимся, согласно известной формуле Льва Толстого, этим точно переданным ощущением.

Вот такой случай загадочного, но совершенно неукоснительного мисеса — полноценной конкретизации детального тематического задания.

4. «I Wanna Be Like You!»

Уолт Дисней не дожил до выхода «Книги джунглей!» («The Jungle Book», 1967) на экраны, — умер годом раньше. Мультфильм во многом отходит как от кипплинговской канвы, так и от первоначального сценария, соченного чересчур мрачным. Я всегда наслаждался этим фильмом, особенно сценой с Маугли в плену у Короля обезьян, King Louie. А на днях задумался о ее структуре и впервые за долгие годы сообразил, что именно мне в ней так нравится и делает ее подлинным маленьким шедевром.

Обезьяний эпизод — парадоксальная квинтэссенция всего фильма. Когда обезьяны похищают Маугли и, перебрасываясь им в воздухе, как акробаты под куполом цирка, доставляют его к Королю Луи, тот предлагает ему сделку. Он поможет Маугли остаться в джунглях в обмен на секрет Красного Цветка, известный людям. Маугли отвечает, что тайной разведения огня он не владеет, но Луи продолжает настаивать — в форме вокально-танцевально-инструментального номера, к которому постепенно присоединяются остальные участники сцены, включая под конец медведя Баллу, а в какой-то мере и пантеру Багиру⁸.

Желание Маугли остаться в джунглях — основная сюжетная нить фильма. Его жизни угрожает могучий тигр Шер Хан, ненавидящий людей, и, так как в джунглях защитить его некому, его покровительница Багира решает отвести его к людям. Но Маугли в джунглях нравится, он ничего не боится и идти к людям отказывается; Багира, а затем и Баллу, пытаются то убедить, то заставить его.

Ряд эпизодов демонстрирует как грозящие Маугли опасности, так и его способность сопротивляться, а главное — подражать другим обитателям джунглей, причем это подражание направлено не столько на прагматическое приспособление к окружающему, сколько на эстетическое наслаждение им. В эпизоде со слонами, пародирующем британские военные нравы, Маугли подключается к параду слонов и радостно марширует на четвереньках. А в эпизоде с Баллу он учится у того боксу, а главное, подражает его походке и усваивает его хипповый образ жизни, напевая вслед за ним его сигнатурную песенку о том, что все, что нужно для счастья (the bare/bear necessities of life, в основном — бананы), без труда достается каждому медведю, каковым Маугли начинает себя чувствовать.

⁸ В фильме это примерно минуты с 27-й по 37-ю.

Фильм в целом строится на пародировании неких внешних образцов (джаза, армии, цирка, хиппи), и его главный герой все время занят имитацией окружающего. Таков конструктивный принцип фильма: «роману воспитания» героя найден идеальный зрительный и звуковой эквивалент — повторение (которое, как известно, мать учения), подражание, варьирование. Но не с экзистенциальным упором на жирановское *mimetic desire* и дарвинистские стратегии выживания, а с гедонистическим смакованием самого процесса копирования, так сказать *plaisir de mimesis*.

Естественное пристрастие создателей рисованного фильма к копированию проявляется и безотносительно к задачам воспитания Маугли. Таков, например, фрагмент, в котором Багира и Балу обсуждают итоги битвы с обезьянами, рассматривая зеркальные отражения своих побитых физиономий в воде. Таковы сходства между многочисленными мартышками, а в более позднем эпизоде — между четырьмя коршунами. Мультипликаторы явно наслаждаются варьированием единых схем.

Яркий пример творческой имитации, на этот раз в порядке военной хитрости, — маневр Багиры, вслед за Балу проникающей на территорию древнего храма, где Маугли находится в плену у обезьян. Для маскировки она принимает позу статуи пантеры, стоящей по другую сторону от входа, симметрично ей вторя.

Несколько отличный тип копирования являют два поединка Маугли с питоном Каа, который пытается загипнотизировать и усыпить его, чтобы тем вернее его съесть. Каа прикидывается другом Маугли, убеждая его довериться ему (речь Каа последовательно аллитерирована на [s]: *sssleerp, trussst* и т. п.) и делать то, что он ему велит. Тем самым создаются условия для включения механизма имитации, — на этот раз имитации, со стороны партнера Маугли не покровительственно-дружественной, а враждебной, и, соответственно, со стороны Маугли не радостной, игровой и добровольной, а вынужденной, губительной, но, увы, почти непреодолимой. На зрительном уровне это реализуется в виде навязчивого вращения цветных колец, передающегося из глаз Каа в глаза усыпляемого Маугли.

Не все столкновения Маугли с другими персонажами строятся на имитации/копировании. Так, он не подражает ни своей покровительнице Багире, ни своему главному врагу Шер Хану. В отношениях с ними на первый план выступает тема «власти». Багира пытается заставить Маугли ради его же блага покинуть джунгли, а Шер Хан, напротив, — унижить его, обратить в бегство, догнать и разорвать на части, но оба, каждый по-своему, терпят поражение.

Маугли смело вступает в бой с Шер Ханом, на помощь ему приходит самоотверженный Балу и даже сама природа. От удара молнии загорается дерево, и дружественные коршуны подсказывают Маугли, что тигр боится огня. Тогда Маугли хватается горящую ветку и привязывает ее к хвосту Шер Хана, тем самым, наконец, проявляя свою человеческую власть над Крас-

ным Цветком. Тигр в страхе бежит, оставляя Маугли победителем и хозяином джунглей, в которых он теперь может оставаться, сколько хочет.

Тут наступает последний и решительный поворот сюжета, выдержанный одновременно в обоих ключах — «подражания» и «власти», но на этот раз власти не враждебной, а дружественной. Маугли уже готов вернуться в джунгли, когда его внимание привлекает девочка с кувшином, пришедшая за водой. Он вслушивается в ее песенку, начинает невольно ей подпевать, повторяет ее мимику и движения глаз (доброкачественный вариант подчинения гипнозу Каа!), следует за ней, наполняет, по ее примеру, нарочно уроненный ею кувшин — и уходит из джунглей к людям.

Но обратимся, наконец, к месту, которое занимает в сюжете фильма мой любимый эпизод с обезьянами⁹.

По линии дружественности / враждебности это золотая середина, причем типично американского образца. Хотя Маугли доставляют к Королю Луи насильно, далее ему предлагается *deal*, взаимовыгодная сделка, — пародия на еще одну типовую житейскую реалию. А по имитационной линии обезьяний эпизод выделяется своей максимально четкой программностью: стимул сделки и тема «арии» Короля Луи — его подражательное желание уподобиться человеку. Он желает ходить, как его двоюродный брат (*cuz*, то есть *cousin*) Маугли, говорить, как он, прогуливаться по городу, как люди, и т. д. и т. п.

Напрашивающейся натурализацией (выражаясь по-формалистски, мотивировкой) этого желания становится proverbialная склонность обезьян к подражанию — «обезьянничанию» (англ. *aping*), не говоря уже о генетической близости и сходстве двух видов. А соль эпизода — в карнавальном подрыве этой «сделки», который состоит в том, что секретом огня Маугли (еще) не владеет и вся сцена строится не на подражании обезьяны (Короля Луи) — человеку (Маугли), а наоборот, на подражании Маугли и других персонажей (обезьян и медведя) — Королю Луи. Таким образом заявленная Луи практическая цель подражания наглядно подменяется эстетической — слиянием всех участников сцены в коллективном творческом экстазе.

Бескорыстно артистический характер этого совместного действия подчеркивается противоположностью практических интересов его участников:

— Маугли нужно освободиться из обезьяньего плена;

— маленькая мартышка соперничает с Королем Луи в искусстве танца, пародирует его, а он пытается усмирить ее;

— Балу пляшет и поет, прикинувшись обезьяной (вспомним притворство Каа), — с целью спасти Маугли, но и в ответ на магнетический вызов ритма (*beat*);

— остальные обезьяны попросту самозабвенно предаются общему танцу;

⁹ Главный фрагмент эпизода см. <https://youtu.be/ud5J7Ye332I>.

— и в результате все вместе танцуют и поют: *I wanna be like you!* («Я хочу быть, как ты»).

За этим последует свирепая битва за Маугли между обезьянами, с одной стороны, и Багирой, Балу и самим Маугли, с другой. Но пока что все дружно исполняют единый номер — этаким гимн мимесису, то есть, в сущности искусству как таковому.

5. «А я шел на шесть двадцать пять»

Хороша ли эта строчка (из «На ранних поездках» Пастернака, 1941)? Наверно, хороша, — если запомнилась когда-то раз и навсегда. А чем запомнилась? Ну, может, своей естественностью и прозаической деловитостью? И «ломоносовской» полноударностью (так наз. I формой 4-ст. ямба) и четырьмя ударениями на *А*? Да еще и двумя внетрихетически ударными *шел* и *шесть* (к тому же, аллитерирующими друг с другом)? Может быть. А, может, все это ничего не доказывает, и та же строчка, прочитанная у другого поэта, осталась бы незамеченной.

Сам Пастернак считал, что «плохих и хороших строчек не существует, а бывают плохие и хорошие поэты, то есть целые системы мышления, производительные или крутящиеся вхолостую»¹⁰. Сколь же успешно наша строчка функционирует в рамках поэтической системы данного стихотворения и пастернаковской поэтики в целом?

Вот ведущие к ней четыре начальные строфы:

Я под Москвою эту зиму, Но в стужу, снег и буревал Всегда, когда необходимо, По делу в городе бывал.

Я выходил в такое время, Когда на улице ни зги, И рассыпал лесною темью Свои скрипучие шаги.

Навстречу мне на переезде Вставали ветлы пустыря. Надмирно высились созвездья В холодной яме января.

Обыкновенно у задворок Меня старался перегнать Почтовый или номер сорок, А я шел на шесть двадцать пять.

Конструктивный принцип этого фрагмента — последовательное со-
вмещение всего малого, здешнего, обыденного, затрапезного с большим, далеким, исключительным, вплоть до космического. С одной стороны, жизнь *под Москвою*, будничная поездка (*всегда, когда необходимо, по делу*), ходьба пешком, через деревенские *пустыри* и *задворки*, к пригородной электричке, с другой — *снег, стужа, буревал, лесная темь*, не видать *ни зги*, поезда дальнего следования, *надмирные созвездья*... Поистине, *Кто заблудился в двух шагах от дома, Где снег по пояс и всему конец?* (Ахматова, «Борис Пастернак», 1936).

И все это не просто соположено, а сплетено воедино: элементарная пространственно-временная смежность (пешехода, электрички, дальних

¹⁰ Речь на III пленуме Правления Союза советских писателей СССР в Минске (1936).

поездов) метафорически возгоняется до напряженного соперничества (*старался перегнать*), заметим, повторяющегося и каждый раз с непредсказуемым результатом (*обыкновенно... старался*). Более того, дело подано так, будто дальние поезда пыжаты из всех сил, а человек идет себе своей скромной дорогой, как бы и не реагируя на их потуги: *А я шел...* Заодно на словесном уровне производится своеобразное их «одомашнение»: сами поезда систематически опускаются, и даются три разговорно-эллиптических — но построенных шикарно по-разному — наименования: *почтовый, номер сорок, шесть двадцать пять!*

Вот так, — весь Пастернак, как в капле воды, и проблемная строчка в порядке.

6. Каблучки Кармен Мауры

В фильме Педро Альмодовара «*Mujeres al borde de un ataque de nervios*» («Женщины на грани нервного срыва», 1988) героиня Кармен Мауры все время ждет звонка бросающего ее возлюбленного. Она то лежит без движения, то смотрит на телефон и проверяет сообщения на автоответчике, а то встает и нервно ходит взад-вперед по комнате. Крупный план черных туфель на каблучках, делающих несколько шагов вправо, разворачивающихся,двигающихся влево, и так много раз, стал одной из сигнатурных сцен фильма. Чем же он так хорош?

Дело в том, что перед нами серия классических кадров на тему «ожидания», с продолжительным пребыванием на месте, преимущественно неподвижным, но иногда включающим и некоторые перемещения — в ограниченных пределах. Почему ограниченных? Потому что суть ожидания (= лексикографическое толкование глагола *ждать*) — «сохранение субъектом готовности к предполагаемому наступлению важного для него события». Шевелиться, двигаться и даже перемещаться можно, но ни в коем случае нельзя удаляться настолько, чтобы потерять способность отреагировать на ожидаемое событие.

Отсюда «хождение взад и вперед», но не «отлучка» в какое-либо существенно другое место. Плюс такое «хождение» позволяет совместить необходимое «пребывание на месте» с «интенсивным движением», передающим идею «эмоционального напряжения, нетерпения», а крупным планом туфель на каблучках — наглядно показать, что эти па исполняются женщиной.

Вот такой эмблематический образ «нетерпеливого женского ожидания».

7. «Образ мира неподвижный и летящий»

«Песня о преждевременном семяизвержении» Марка Фрейдкина (альбом *Король мудаков*; 2005)¹¹ состоит из трех восьмистрочных куплетов,

¹¹ См. Фрейдкин, Марк. 2012. *Собр. соч. В 3 т.* М.: Водолей. Т. 1. *Стихи и песни*. С. 333–334; <https://www.markfreidkin.com/verses-and-songs/songs/king>; послушать песню можно, например, здесь: <https://youtu.be/i4b2WkDkIZ4>.

посвященных трем эпизодам *ejaculationis praescosis*, и заключительного восьмистишия, философски обобщающего этот солено-сладкий опыт лирического «я». Куплеты построены на параллелизме: каждый вводится обрамляющим *Помню*, и в каждом фигурируют: подчеркнуто «временное» место действия (*мишистая полянка* под Москвой; *двухместное купе* поезда в российской глубинке; *трехзвездочный отель* в Париже), элементарная физическая неадекватность героя (*непослушными руками* он раздевает партнершу, раздевается сам, разбирает постель) и огорчительный хронометраж событий:

Все случилось так внезапно и так быстро, Что мы толком ничего и не успели <...> Жаль, что это продолжалось так недолго, И закончилось, едва успев начаться <...> Жаль, что все произошло почти мгновенно — До того я был неловок и неистов.

Все это прочерчено вполне четко, и, однако, на протяжении многих лет я не осознавал одной тонкости, эффектной, но сюжетно не заостренной, — намеченной легким формальным пунктиром. События разворачиваются каждый раз по соседству с рекой (*Истрой, Волгой, Сеной*), которая вроде бы никак не влияет на ход событий (является, по Томашевскому, «свободным», а не «связанным» мотивом), но каждый раз ведет себя очень эротично (*Истра — колыхалась, Волга — качалась, да еще и под стук колес, а Сена* даже и подвергалась, как дается понять, излияниям *дождя*) и каждый раз рифмуется с ключевыми временными показателями:

За кустами колыхалась речка Истра <...> Все случилось так внезапно и так быстро; За окном под стук колес качалась Волга <...> Жаль, что это продолжалось так недолго; Мелкий дождь блуждал вдоль набережных Сены <...> Жаль, что все произошло почти мгновенно...

Упоминание об *Истре* сопровождается отсылкой к Блоку (*И на лодочках уключины скрипели* — ср.: *Над озером скрипят уключины*), упоминание о *Волге* — отсылкой к Льву Ошанину, Марку Фрадкину и Людмиле Зыкиной (ср.: *Издалека долго Течет река Волга*), насчет пары *Сена/мгновенно* не знаю, но о гераклитовском подтексте этих зарифмованных гидронимов (*πάντα ρεῖ καὶ οὐδὲν μένει καὶ δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης*) я догадался лишь недавно, когда соотнес это, наконец, с *быстротечностью* в заключительном восьмистишии:

Я избрал для описанья столь двусмысленный предмет, Не затем чтобы морально разлагаться, А затем чтоб целомудренно явить на свет Наше жалкое богатство — Образ мира неподвижный летящий, Безусловный, но всегда неуловимый, В бесконечности своей непреходящей, В быстротечности своей непоправимой.

Вот такой, типа водный символизм¹².

¹² Что касается подтекста к *Сене*, то, как мгновенно подсказала моя любимая читательница-франкофонка, это, скорее всего, стихотворение Аполлинера: «Le pont Mirabeau» («Мост Мирабо»; 1912). Оно прямо так и начинается: *Sous le pont Mirabeau coule la*

8. «Вы арестованы»

Фильм «Полночный бег» Мартина Бреста («Midnight Run», 1988) — остросюжетная криминальная драма. Одной из пружинок сюжета служит давний счет протагониста, которого играет Роберт Де Ниро, к антагонисту, опасному мафиозо. В свое время герой Де Ниро, честный полицейский, пытался разоблачить гангстера, но так как вся полиция города была у того в кармане, герой потерял всё — работу, дом, жену, дочь — и вынужден промышлять отловом беглых преступников (bounty hunting). После сложных перипетий сюжета наступает развязка. Попав в подстроенную героем ловушку и пойманный с поличным, гангстер оказывается в руках ФБР, и Де Ниро получает возможность произнести роскошную фразу, которая венчает эту сюжетную линию. Обращаясь к гангстеру, он говорит:

- И еще кое-что, что я вот уже десять лет хочу вам сказать...
- Что?
- Вы арестованы.

Смысл его слов понятен: он годами лелеял мечту об аресте гангстера, и вот она сбывается. Но за этой простой, вроде бы, развязкой скрывается изящный словесный контрапункт.

Оборот «Вы арестованы» потенциально двузначен. В буквальном смысле это констатация того факта, что собеседник находится под арестом. И герой Де Ниро, конечно, рад объявить, что его заклятый враг, безнаказанный доселе нарушитель закона, наконец, схвачен. Но он претендует и на еще «кое-что».

«Вы арестованы» — стандартная формула, произносимая полицейским в момент ареста и имеющая перформативную силу: произнося эти слова, он, в сущности, и производит арест, наручники же являются лишь необязательным внешним аксессуаром. Именно в таком перформативном режиме герой Де Ниро давно хотел озвучить заветную формулу — его мечтой было арестовать гангстера.

Это ему и удастся, и нет — опять проклятая амбивалентность! С одной стороны, гангстер таки да арестован, Де Ниро таки да сыграл в этом ключевую роль и он таки да подает желанную реплику, мстя таким образом своему противнику за прошлые обиды. С другой стороны, арестовы-

Seine Et nos amours Faut-il qu'il m'en souvienne La joie venait toujours après la peine, и через пару куплетов тот же мотив проходит еще раз: *L'amour s'en va comme cette eau courante Comme la vie est lente Et comme l'Espérance est violente*. В переводе М. Кудинова (1967): *Под мостом Мирабо тихо Сена течет И уносит нашу любовь... Я должен помнить: печаль пройдет И снова радость придет <...> Любовь, как река, плывет и плывет Уходит от нас любовь. О как медлительно жизнь идет, Неистов Надежды взлет!*

У Фрейдкина, знатока и переводчика французской поэзии, Аполлинер был, конечно, на слуху; заметим, кстати, четырехкратный повтор в его песне слова *помню* и появление слова *неистов* как раз во французском ее куплете; об Аполлинере Фрейдкину мог напомнить и Б. Г., у которого в песне «Мастер Бо» (1984) ... *А вода продолжает течь Под мостом Мирабо*.

вает гангстера все-таки не он, — ибо в должности полицейского он не восстановлен, так что перформативной силы его слова не имеют, и ему приходится удовольствоваться их констативной истинностью. Вот такой каламбур — игра не просто слов, а речевых актов.

9. «Псарям выдал!»

В «Иване Грозном» Эйзенштейна хронологически первым проведением центрального мотива — «насильственного воцарения» Ивана — является один из эпизодов его детства. Сцена разворачивается во внутренних хоромах непосредственно вслед за произошедшей в приемной палате публичной демонстрацией сугубой номинальности власти маленького Ивана: вопрос, кому платить за доступ к европейским рынкам, был решен не сидящим на престоле «Великим князем Московским», не дотягивающимся ножками до пола, а — от его имени — громадного роста боярином Шуйским.

Гигант Шуйский и миниатюрный Бельский продолжают доругиваться между собой, когда Иван подает свою первую анти-боярскую заявку на власть:

— Никому платить не обязаны!.. Добром не отдадут — силой отберем!.. Сила русская вами расторгована... По боярским карманам разошлась!

Шуйский нагло, с ногами, разваливается на постели: Уморил еси!

Иван: Убери ноги с постели! Убери, говорю, Убери с постели матери... матери, вами, псами, изведенной.

Шуйский: Я — пёс?! — Подымаясь: — Сама она сукою была!.. Хватая Ивана за грудки, а затем отбрасывая: С Телепневым-кобелем путалась, неизвестно, от кого она тобою ошенилась!.. Замахиваясь на Ивана жезлом: У, сучье племя!

Иван, закрываясь от удара: Взять его!.. Взять!

Вбегают царевы слуги, уволокивают Шуйского. Маленький боярин Бельский в ужасе: — Старшего боярина — псарям выдал!

Иван: Сам властвовать стану, без бояр. Царем буду!

Драматический смысл сцены очевиден: зарвавшись в своем упоении властью, Шуйский совершает трагическую ошибку — унижает Ивана и в официальном, и в личном плане. Иван принимает вызов, повышает ставку, мстит за мать и за все прошлые и нынешние обиды и, привлекая к борьбе с боярами низшее сословие, делает первый шаг к воцарению.

Сцена строится на последовательном проведении «собачьего» мотива: ее, выражаясь по-станиславски, сверхзадачей, а по-риффатерровски — матрицей, становится фраза «они собачатся», и юный Иван «пересобачивает» бояр.

В плане поэзии грамматики примечательна опора Эйзенштейна на властные аспекты словоупотребления. Иллокутивная сила речевых актов — естественное воплощение темы «власти». Помножив Якобсона на Остина, обратимся к перформативной динамике сцены.

Первый осторожный шаг делает Иван, обзывая Шуйского *псом*. Красноречивая сценарная ремарка гласит: «Сквозь зубы добавляет: *матери, вами, псами, изведенной*». Это *сквозь зубы* поддержано синтаксической структурой всей реплики Ивана, начинающейся с повелительного *Убери*. Иван трижды повторяет этот приказ, постепенно уснащая его зависимыми членами предложения: косвенным дополнением (*с постели*), вводным словом (*говоря*), несогласованным определением (*матери*) и, наконец, приложением (*псами*) к творительному деятеля (*вами*) при пассивном причастии, определяющем несогласованное определение (*матери, вами, псами, изведенной*). Осуществляется как неуклонное нарастание, так и одновременное приглушение вырывающегося *сквозь зубы* оскорбления: собачья кличка появляется задвинутой в дальний грамматический угол троекратного приказа. На приглушение работает и форма мн. ч.: формально *псами* отнесено к «боярам вообще», и его применение лично к Шуйскому еще требует обработки смысла.

С этой операции и начинается ответная реплика Шуйского, которого не обманывает грамматическая завуалированность оскорбления. Он — сначала в вопросительной форме! — принимает оскорбительных *псов* на свой счет, переводя их в ед. ч. и им. пад. именного сказуемого. В сценарной ремарке он при этом символически превращается в животное: «— *Я — пес?! — заревел Шуйский, зверем с кресел подымаясь*», а в фильме это реализовано зверским видом Шуйского, облаченного в меха.

Затем Шуйский начинает языковую работу по обращению «собачьей» лексики против Ивана. Начинает издалека: в самом констативном — изъяснительном — наклонении, в прошедшем времени, с 3-го лица и в косвенных падежах (*она сукою была, с Теплевым-кобелем путалась*). Однако ед. ч. и переход на личности сохраняются, а градус оскорбления возрастает, поскольку к простой унизительности отождествления с животным добавляются моральные инсинуации по адресу матери Ивана.

Подготовив таким образом почву, Шуйский, опять-таки сначала в косвенном падеже и грамматически трансформированной — глагольной — форме (*оценилась*), возвращает «собачью» лексему Ивану, а затем в еще более прямой форме — в им. пад. ед. ч. (хотя и собирательного существительного) — обзывает Ивана не только *псом*, но, по сути, и *сукиным сыном*, заодно ставя под сомнение легитимность его притязаний на власть: «— *У, сушь племя!*» На это предельное повышение политических ставок Иван отвечает еще более решительным иллокутивным насилием. Дважды повторенный императив *Взять (его)!* замыкает рамку, открытую сравнительно скромным требованием *убрать ноги*.

«Собачья» сема в этом акте, на первый взгляд, отсутствует. Правда, в сценарии говорится, что приказ *взять* отдается *псарям*, однако визуально, в фильме, статус слуг, хватающих Шуйского, остается неопределенным. То есть, в развитии «собачьего» мотива наступает ретардация. Лишь последующий комментарий Бельского поясняет зрителю, что это именно

псари, причем реплика Бельского (в прошедшем времени и изъявительном наклонении) уже сугубо констативна: она лишь резюмирует развязку. Однако свет, бросаваемый ею на происшедшее, крайне существенен в плане речевых актов.

Согласно Остину, необходимым условием актуализации перформатива является соответствующий социальный/властный статус говорящего и других участников: слова *Объявляю вас мужем и женой* действительны лишь в устах священника, мэра и т. п. и лишь по отношению к холостым лицам соответствующего пола, возраста и т. д. Но именно борьба за власть составляет драматический нерв этой сцены (и всего фильма). Иван станет царем (о чем и заявляет в заключительной реплике) именно благодаря тому, что он решается и оказывается способен на деле «переперформативить» своих противников. В чисто фабульном плане он побеждает Шуйского уже тем, что слуги выполняют его приказ *взять* боярина. Но его символическое торжество наступает лишь тогда, когда выясняется, что эти слуги — *псари*, т. е. лица, уполномоченные работать с собаками. Тем самым достигается соблюдение необходимых ролевых пресуппозиций: схваченный именно псари, Шуйский как бы на деле оказывается превращенным в того *пса*, с чисто словесного приравнивания к которому начался словесный поединок, вернее, даже не в *пса*, а в *зверя*, которого псари травят собаками.

Вот такой перформативный фокус.

10. «Во-первых, почему ура?!»

Ввиду своего постыдного равнодушия к балету я совершенно упустил из виду необходимость уделить внимание этому любимому виду искусства нашего юбиляра. Лучшее, что могу сделать, — обратиться к винтажному, еще советских времен анекдоту.

Пациент жалуется на потерю интереса к женщинам. Врач прописывает ему одно за другим различные лекарства, но они не помогают. Тогда доктор говорит:

— Давайте попробуем испытанное дедовское средство.

— Какое?

— Балет. И, знаете, не скупитесь, возьмите билеты в первый ряд, чтобы все было хорошо видно. Должно помочь.

Мужчина покупает билет, садится первый ряд, смотрит на балерин. Первое действие — ничего, второе — ничего, а в третьем сует руку в карман и кричит:

— Ура!!!

К нему поворачивается сосед и говорит:

— Во-первых, почему ура?! А во-вторых, выньте руку из моего кармана!

Вот такой случай поэтической амбивалентности: балет вроде и действует, и вроде нет, — хум, как говорится в фильме «Касабланка» (1942; реж. Michael Curtiz), *хау*, или, по слову философа, *yo soy yo y mi circunstancia*.

ЛИТЕРАТУРА

- Ардов Михаил. *Вокруг Ордынки*. Москва: Инапресс, 2000 <<https://zotych7.livejournal.com/166831.html>> 05.02.2025.
- Брехт Бертольт. *Жизнь Галилея* / Пер. с нем. Л. Копелева. Москва: Искусство, 1957. С. 122–125 <http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_5.txt> 01.02.2025.
- «Жизнь Галилея». Аудиозапись спектакля в Театре на Таганке, реж. Юрий Любимов, 1966 <<https://youtu.be/FN17PU9TIOg>> 05.02.2025.
- «Книга джунглей». Фрагмент мультфильма Уолта Диснея, 1967 <<https://youtu.be/ud5J7Ye332I>> 05.02.2025.
- Фрейдкин Марк. 2012. *Собрание сочинений*. В 3 т. Т. 1. Стихи и песни. Москва: Водолей, 2012: 333–334. <<https://www.markfreidkin.com/verses-and-songs/songs/king>> 01.02.2025.

REFERENCES

- Ar dov Mi hail. *Vokrug Ordynki*. Moskva: Inapress, 2000 <<https://zotych7.livejournal.com/166831.html>> 05.02.2025.
- Brekht Bertol't. *Zhizn' Galileya* / Per. s nem. L. Kopeleva. Moskva: Iskustvo, 1957. S. 122–125 <http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht2_5.txt> 01.02.2025.
- Frejdkin Mark. 2012. *Sobranie sochinenij*. V 3 t. T. 1. Stihi i pesni. Moskva: Vodolej, 2012: 333–334. <<https://www.markfreidkin.com/verses-and-songs/songs/king>> 01.02.2025.
- «Kniga dzhunglej». Fragment mul'tfil'ma Uolta Disneya, 1967 <<https://youtu.be/ud5J7Ye332I>> 05.02.2025.
- «Zhizn' Galileya». Audiozapis' spektaklya v Teatre na Taganke, rezh. Yuriy Lyubimov, 1966 <<https://youtu.be/FN17PU9TIOg>> 05.02.2025.

Александр Жолковский

О ТЕКСТОВИМА — СА ЗАДОВОЉСТВОМ

Резиме

У раду се анализира десет примера уметничких конструкција — прозних, песничких, драмских/позоришних, балетских и кинематографских (у складу са ширином естетских интересовања професора М. Б. Мејлаха, коме је посвећено јубиларно издање часописа). Пажња је сваки пут усмерена на неки скривени ефекат и поступке, који омогућавају његову реализацију. Анализа је заснована на појмовима: текст, тема, поступак, ефекат, мимезис, метакњижевност, разоткривање поступка, говорни чин, структура улоге, имитативна жеља, покрет одбијања, слободни мотив *vs.* везани мотив.

Кључне речи: текст, тема, поступак, ефекат, мимезис.

Наталия Злыднева

Институт славяноведения Российской Академии Наук
natzlydneva@gmail.com

Nataliya Zlydneva

Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences
natzlydneva@gmail.com

«ТЕЗИСЫ О ПРЕДИСТОРИИ ПОРТРЕТА
КАК ОСОБОГО КЛАССА ТЕКСТОВ» В. Н. ТОПОРОВА:
ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ ИСКУССТВОВЕДОМ

“THESES ON THE PREHISTORY OF THE PORTRAIT
AS A SPECIAL CLASS OF TEXTS” BY V. N. TOPOROV:
READ BY AN ART CRITIC

В статье разбираются основные положения, высказанные в работе В. Н. Топорова 1987 года о генезисе портрета в культуре, его ритуальной основе, этапах сложения портретного изображения от погребальной маски к надгробному портретному изображению в поздней античности, связанной с ритуалом языковой мотивировке замещения, двойственностью человеческой природы, отраженной в портрете. Текст Топорова рассматривается в контексте трудов, касающихся изобразительного искусства, участников московско-тартуской школы, с одной стороны, а также советского искусствоведения 1970–80-х годов, с другой. Выявлено сходство положений Тезисов с идеями сотрудников ГАХН, выраженных в сборнике *Искусство портрета* 1927 года.

Ключевые слова: Владимир Николаевич Топоров, пред-портрет, ритуал, маска, вещь, энтропия, жизнь.

The article discusses the main points of V. N. Toporov's 1987 work on the genesis of portraiture in culture, its ritual basis, the stages of portrait image formation from the funeral mask to the tomb portrait in late antiquity, the linguistic motivation of substitution associated with ritual, and the duality of human nature reflected in portraiture. Toporov's text is examined in the context of works on the visual arts by members of the Moscow-Tartu School on the one hand, and Soviet art history of the 1970s and 1980s on the other. The similarity of the theses with the ideas of the staff of the Russian State Academy of Arts expressed in the 1927 collection *The Art of Portraiture* is revealed.

Keywords: Vladimir Nikolaevich Toporov, pre-portrait, ritual, mask, thing, entropy, life.

Участники группы замечательных ученых, которая вошла в историю науки как московско-тартуская семиотическая школа и к младшему поколению которой принадлежит наш славный юбилар, занимались широким кругом проблем гуманитарного (прежде всего — филологического) цикла. В поле внимания — хотя не часто — попадало и изобразительное искусство, рассматривавшееся как правило в рамках лингвистических понятий, проблем семиотики культуры и в целом в связи с анализом структуры текста. Так, Борис Андреевич Успенский, посвятив специальные исследования русской иконописи, а также подробно проанализировав роспись Гентского алтаря Ван Эйка, ставил в параллельный ряд с языковой семантикой систему изображений, связанных со спецификой репрезентации изображаемых объектов, уровень, исследующий идеографические знаки сравнивал с грамматикой естественного языка, а символический уровень — с фразеологией. Успенский разрабатывал также возможности применения категорий нарратива к исследованию изобразительного искусства: внутренний и внешний наблюдатель в композиции трактуются им по аналогии с многоголосием в структуре повествования. Юрий Михайлович Лотман заложил основы междисциплинарного анализа знаковой природы художественного изображения на широком материале истории искусств — от лубка до голландского натюрморта и портрета. В центре его внимания была проблема функционирования жанра в контексте взаимодействия уровней и «языков» культуры как единой, сложно организованной системы означивания среды символической деятельности человека. Вячеслав Всеволодович Иванов, который обращался к самому разнообразному материалу изобразительного искусства: к живописи М. Врубеля, сценографии А. Экстер, «озорным» рисункам С. Эйзенштейна, творчеству М. Кончаловского и В. Вейсберга, был сосредоточен прежде всего на фундаментальных проблемах симметрии в связи с бинарными отношениями в культуре и высшей нервной деятельности человека (полушариями мозга): в этом аспекте рассматривалась, в частности, доисторическая живопись. Большое внимание в трудах Вяч. Вс. Иванова уделялось также искусству исторического авангарда в контексте общих принципов поэтики этой художественной формации, и прежде всего в связи с творчеством Велимира Хлебникова. Проблемой связи языка и изображения занимался лингвист-востоковед Юрий Константинович Лекомцев. Он ставил перед собой задачу формализации зрительного образа, опираясь на опыт приложения к изображению (рисункам) формально-смысловой схемы Луи Ельмслева.

В этом ряду вклад Владимира Николаевича Топорова в изучение изобразительного искусства был на первый взгляд незначителен и/или интерес к нему носил частичный характер в ряду более существенных проблем. Так, в рамках исследования древнейших символов Топоров останавливался на палеолитических изображениях, в связи с переводами канонических буддийских текстов обращался к буддийской миниатюре, уделял внимание

визуальному ряду в контексте т.н. петербургского текста — это почти все то небольшое, что можно отметить. Но в наследии этого выдающегося ученого нет ничего случайного и то, чего он касался даже — казалось бы — вскользь, имеют прямое отношение к его основному поприщу, к жизни слова.

Редким, но тем более показательным, отклонением от лингвистической, культурно-исторической и структурно-текстологической проблематики научных занятий Владимира Николаевича (в дальнейшем — ВН) стала специальная работа, посвященная портрету. Она дошла до нас в незаконченном, сжатом, виде, озаглавленная как «Тезисы к предистории портрета как особого класса текстов» (в дальнейшем — Тезисы), (Топоров 1987; 2010). С момента публикации этой работе практически не уделялось внимания со стороны филологов, а искусствоведам она и вовсе не известна. Между тем, Тезисы представляют интерес не только как один из многочисленных опытов погружения Топоровым в пространство текста (в данном случае — «текста» портрета), реконструкции его генезиса, архаических ритуальных практик и системы означиваний. Работа представляет ценность также для истории искусства, а также истории самой этой истории. Наконец, она высвечивает вопросы философско-нравственного содержания — как и многие труды ВН, в *мерцательном* режиме.

Тезисы — числом 7 — последовательно разворачивают череду аналитических операций — от наблюдения над общими свойствами портрета как знаковой системы к его историческому обзору, затем к описанию комплекса мифологических представлений и символов, связанных с возникновением этого вида изображения, и наконец, к прагматике пред-портрета, его месте в архаической культуре и значимости для понимания человеческой природы в целом — последнее и дает автору основания отнести портрет к особому классу текстов. Кратко остановимся на каждом из этих разделов.

Для начала ВН уточняет предмет своего рассмотрения — речь пойдет о портрете интенсивного типа, где изображение обращено внутрь, к идеально-предельному: в отличие от экстенсивного портрета (портрета эпохи Ренессанса или романтизма как принадлежащего внешнему миру), в нем сходство с моделью не имеет большого значения, а роль сводится к «запоминанию тела» (383). Изображению предшествует идея, формирующая его предисторию (в авторской орфографии — *предисторию*), а импульсом становления портрета является формирование представлений об искуплении и посмертной жизни. Этот вектор определяет изначально заложенное в портрете экзистенциальное начало и его изначальную ритуальную функцию, которая заставляет рассматривать пред-портрет в контексте церемонии погребения и возводит его происхождение к погребальной маске. Таким образом, из рассуждений ВН можно сделать вывод, что поскольку предназначение портрета определяется борьбой с энтропией (он против-

стоит смерти, несущей забвение) в основе его идеи лежит *целевое устремление, движение, воля*¹.

В Тезисах указывается, что посмертная маска выступает двойником человека во многих архаических системах представлений, а голова связывается с душой. Тема маски в связи с проблемой происхождения портрета и мифологическими представлениями о двойничестве позднее получили развитие в работе Вяч. Вс. Иванова (Иванов 2007). Запечатленные в пред-портрете плотские черты усопшего, характерные очертания бровей и носа, разрез глаз и облик рта — все это обретает иной смысл в отрыве от своей данности, становясь не фиксацией конкретной формы, а ее далеким отблеском, поскольку *лицо* являет собой первую ступень к повышению семиотического статуса изображения на пути к *лику* как идеальной сущности, скрытой за непосредственно видимым. Заметим, что триада *лицо–лик–личина* легла в основу рассуждений о Павла Флоренского об иконе и о принадлежности лика к сфере онтологии, и именно в смысле «лика — явленной духовной сущности <...> использовано слово *идея* Платоном, в то время как *личина* как указание на несуществующее ему (лику) противоположна» (Флоренский URL). Топоров идет в фарватере рассуждений Флоренского, на которого он часто ссылался и в других своих работах — этот внутренний диалог в данном тексте различим вполне отчетливо. Между тем, отмечая движение пред-портрета от *лица* к *лику*, Топоров опускает понятие *личина*, которое Флоренский относит к более позднему времени, когда сакральное назначение маски исчезло и последняя возникла в современном смысле слова, превратившись в *обман* (Флоренский URL). Погребальная маска трактуется Топоровым иначе — как маска «трагического героя в древнегреческом театре, претерпевающего муки индивидуации» ... как образ-парадигма «единого комплекса жизни — смерти — возрождения к новой жизни» (384).

Указанием на связь головы с душой в архаических представлениях *лицу* — главному предмету портретного изображения — по существу отказывается в телесности. Этот тезис ВН — правда, уже совсем в другом интеллектуальном контексте — найдет отзвук в обосновании абстрактного понятия *лицовости* в философии Делёза и Гваттари, которое в России получило развитие в антропологической феноменологии Валерия Подороги. Делёз писал о том, что «конкретные лица порождены абстрактной машиной лицовости», а Подорога — что лицо образовано «с помощью двух непрерывно взаимодействующих устройств: *белой стены* и *черной дыры*» (Подорога 1992: 332), где стена — это поле означающего (коммуникационный опыт индивида), а черная дыра — субъективность. ВН в целом остается в границах логики описания мифологической модели мира, однако

¹ Понятие воли играет существенную роль в понимании Топоровым мифопоэтического пространства и определяется внутренней формой русского слова *пространство* (Топоров 1983: 238).

вплотную подходит к той черте, за которой открываются горизонты субъективного опыта и феноменологического вчувствования.

В последующих рассуждениях выстраивается семиотическая дихотомия: трансформация изображения лица в исторической перспективе очерчивает траекторию развития знаковой системы пред-портрета от *лица* к *личности*. Возникновение портрета в истории культуры описывается как движение от мира к телу и от внешнего к внутреннему, что обнаруживает изоморфизм намеченной еще в самом начале общей типологии портрета. Автор указывает на две локально фиксированные традиции — египетскую, где был создан канон изображения как отражение невидимого — двойника *ка* — в видимом, и этрусско-римскую, где лицо приобретает особую роль в качестве метонимии собственно человеческого, но уже отстранившегося от (без)личной телесности. Именно от этой второй традиции и берет начало развитие категории личности в портрете, то есть, «эмансипации портрета, порвавшего со временем связи с ритуалом» (386). В Тезисах намечаются вехи пути пред-портрета от нательных украшений к культовым статуэткам в погребениях 2000–1000 тысячелетий до н.э. и далее к египетскому скульптурному портрету, греческой вазописи и скульптуре V–IV веков, этрусским урнам-канопам, вотивным изображениям и, наконец, к римской скульптуре и фаюмскому уже собственно портрету (хотя развитое понятие жанра было отрефлексировано, конечно, гораздо позднее — начиная с позднего Возрождения). ВН указывается, что эволюция образа в словесном искусстве (в религиозно-мифологических, философских, художественных, а также медицинских и юридических текстах) в этом отношении неотделима от истории становления портретного изображения. Подробный перечень исторических вех в становлении жанра имеет целью показать, как кристаллизуется представление о личностном начале в культуре, и последнее, по Топорову, обнаруживает свою сопричастность понятию *совести* («ср. роль категорий личности и совести в становлении и развитии портрета», 386). Этот неожиданный прорыв эволюционного обзора в сферу этики получает обоснование в ходе дальнейшего описания семиозиса портрета.

Коль скоро пред-портрет — это изоморфная замена человека, он включается в мифопоэтический контекст представлений о двойничестве как соотношении *заменяющего* и *заменяемого* (то есть, как *означающего* и *означаемого*), при котором заменяющий обретает относительную свободу от заменяемого. Такого рода свобода отражена в хорошо известной литературной традиции — от Гоголя до Уайльда и Вагинова, и в плане семиотики культуры был аналитически описан Юрием Михайловичем Лотманом в его статье о портрете (Лотман 1997). Но ВН обращает особое внимание на другую сторону двойничества: овладение техникой замены и репродуцирования образа позволило открыть новый способ хранения информации и ее углубления. Стремление человека создать образ, устойчивый к смерти, путем фиксации индивидуальных особенностей в знаковой сфере (что и составляет содержание памяти) трактуется Топоровым как своего рода обмен

между природой и культурой, включающийся в универсальную антропную схему дара/обмена.

Происхождение портрета для ВН неотделимо от истории слова. Рассматривая внутриязыковые мотивировки обозначения ритуального субститута, из которых и вырос портрет, ВН выстраивает семантическую типологию, реконструирующую значения поворота, перевертыша, замещения. Это такое инверсированное превращение, которое в принципе повторяет человека в системе ритуала (отсылая к жертвоприношению) и выступает как некая оборотная сторона медали — как шанс, поворот колеса судьбы (анат. *tarp-* вводит в круг значений, описывающий Дьявола как врага, мятежника и узурпатора/имитатора, по В. Соловьеву). Заместительные образы в малоазиатском ареале позволяют ВН «восстановить изоглоссу, характеризующую пред-историю портрета»: от Древнего Египта — к раннехристианскому времени (388). Реконструируемая этимология подводит ВН к утверждению, по сути, давно принятому в истории искусства — а именно, генетического родства ранней византийской иконописи и позднеримского портрета, а также типа представления человека в эллинистической живописи. Однако та идея, что в основу пред-портрета положено именно замещение человека, которое суть одновременно и его эквивалент, и его противоположность, выводит проблему происхождения этого типа изображения на новый уровень — речь идет не о формально-стилистической и/или культурно-исторической подоснове иконы, а о ритуальном прообразе, то есть, глубинно осмысленном в соответствии с двойственной природой человека в целом *действенном* начале, содержащемся в портретном изображении.

Портрет двойственен не только в силу своего культурного предназначения и/или этимологического обоснования. Двойственность свойственна человеческой природе *sub specie*, что освещается в заключительном тезисе Тезисов — об обмене человеческого и вещественного (нечеловеческого) в портрете. ВН указывает на прослеживаемую в истории искусства тенденцию к возрастанию личностного компонента, «персонализации», что проявляется не только в эволюции портретного жанра, но и в возникших параллельно около-человеческих жанрах — пейзаже и натюрморте как мире вещей, своего рода «портретах» воспринятой человеком его среды обитания. Но при этом еще более существенное — движение по пути индивидуализации того, что противоположно человеку по признаку отсутствия жизни и подобно человеку лишь внешне — статуи, куклы и пр., которые закрывают человеку путь «к иной жизни» и ему противопоставлены. В самой по себе констатации того, что на разных этапах человеческой истории статуи и куклы включались в быт, что мировой литературе (а также в широком диапазоне от древней мифологии и ритуала до театра и современного кино) знакомы мотивы одушевления статуи и одухотворения куклы — опять же нет ничего нового. Новое — расширенный и качественно иной контекст, в который ВН погружает портрет как *класс текстов*. Он указы-

вает на трагические аспекты темы человек — кукла, обращаясь к мысли Генриха Клейста о театре марионеток, в котором по признаку подобия человеческому телосложению разворачивается масштабный разрыв между полным отсутствием сознания и его бесконечностью. Это непреодолимая антиномия, по мысли ВН, «и есть определение сферы портретируемого человеческого начала» (389) как одновременно предельно далекого и близкого Богу². Двойственная природа портрета, определяемая его генезисом и именно в этом качестве разворачивающаяся в мировой истории культуры, таким образом, в трактовке ВН становится эквивалентной парадоксальной природе человека как живого существа, сопредельного божественному началу, однако явленного и в своей противоположной ипостаси — как безжизненной, лишенной *воли* вещи. Слова немецкого романтика вводятся Топоровым, чтобы обозначить теологическое измерение в размышлениях о генезисе не только портрета, но и изобразительности в целом. Весь краткий текст Тезисов пронизан нервом: сквозь призму пред-портрета высвечивается тысячелетия развития культуры, явленное в вещи слово, драма извечной борьбы добра со злом. За небольшим исключением здесь почти нет разговора об искусстве как таковом. Тем не менее для искусствоведа труд ВН представляет огромный интерес, и прежде всего — в плане близких по теме исследований, одновременных и предшествующих.

Уже упоминавшиеся выше работы научных единоверцев Топорова Вячеслава Всеволодовича Иванова и Юрия Михайловича Лотмана о портрете, написанные почти одновременно с Тезисами или немного позднее, свидетельствуют об интересе участников московско-тартуской школы именно к этому виду изображения — и это не случайно, учитывая его высокую степень знаковости (Злыднева 2019). Портрет выступает и как одна из моделей мимезиса в искусстве, проблематизируя феномен подобия в целом. Что же касается советского искусствознания, интерес к портрету возник на волне обращения к примитиву: так возникло значимое исследование Л. И. Тананаевой о сарматском надгробном портрете в Польше XVII века (Тананаева 1979). Сарматский портрет принадлежит к классу изображений, которые относят к типологическому примитиву. Возникший на пограничье высокой и низовой культуры, в стороне от так называемой школьной традиции, он демонстрирует пограничье и на уровне формальной организации, что позволяет квалифицировать его как текст дискретного типа: композиция основана на тиражировании элемента и ковровом разворачивании, то есть отсутствии разделения на центр и периферию, при котором каждый из фрагментов, представляя часть целого, вместе с тем и относительно свободен от связей с этим целым. Увлечение поэтикой примитива в искусстве

² Тут ВН приводит цитату из эссе Генриха Клейста 1810 года «О театре марионеток», который видит преимущество куклы перед человеком, которое «в наиболее чистом виде обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или Боге» (389; Клейст 1977).

захлестнуло отечественное искусствоведение в конце 1970-х годов, и это особенно примечательно в том отношении, что указывает на параллелизм направленности сферы занятий московско-тартуской школы на ранних этапах. Искусствоведы в те годы были мало осведомлены в вопросах семиотики и даже сознательно дистанцировались от того, что в те годы связывалось с понятием так называемой искусствометрии³. Вместе с тем, и те, и другие существовали в общем интеллектуальном поле и, повинаясь единому духу времени, обнаруживали и общие интересы, и близкие темы. Работы Ю. М. Лотмана о лубке («народной картинке») и исследования вербальных основ композиции иконы Б. А. Успенским развивались в том же направлении размышлений об изображении дискретного типа. Намеченная в тезисах ВН траектория развития пред-портрета от ритуальной маски к фаумскому портрету, по существу, описывает именно примитив как отправную точку описания стадии эволюции, предшествующей становлению портретного жанра. Дальнейшие ход истории искусства выдвинет класс изображений другого, преимущественно *непрерывного* типа (живопись Возрождения, барокко, романтизма), а тот поднимает уже иные проблемы, суждения о которых потребуют оптики и аналитических принципов, отличных от практиковавшихся структуралистами.

Природу портрета ВН раскрывает в Тезисах путем реконструкции — он восстанавливает праформы, уходящие корнями в древний ритуал, выявляет этимологию, связывая ее с мифологическими представлениями, и намечает материализованную изоглоссу в исторической перспективе. Для истории науки об искусстве на относительно близком методе реконструкции и сравнительной типологии во многом базируется иконологическая школа Э. Панофского, которая начала осваиваться советскими искусствоведами с конца 1970-х годов (см., например, труд: Соколов 2002). Генезис и инвариаты форм в истории искусства изучались французским искусствоведем литовского происхождения Юргисом Балтрушайтисом (сыном известного поэта-символиста), хотя в России они намного меньше известны (Baltrušaitis 1955). В Тезисах, однако, речь не идет об эстетической природе портрета: рассматривая пред-портрет как класс текстов, ВН стремился выявить его глубинную антропологическую специфику, не касаясь той стадии, когда портрет утверждается как отдельный жанр.

Исходя из круга научных интересов ВН, можно предположить, что его художественные вкусы были довольно консервативны, и авангард не был ему близок. Между тем, его рассуждения о генезисе и антропологии

³ Исключение представлял М. В. Алпатов, выражавший сочувствие структурно-семиотическому направлению гуманитарных наук, что, впрочем, никак не отразилось на интуитивистском подходе его исследований, в целом близком эссеистике (см. анализ научного вклада Алпатова А. В. Рыковым, отмечавшим, что «в технике «медленного чтения» М. В. Алпатова мы находим <...> поиск «сущностей» и «первообразов») (173). Не случаен и особый интерес Алпатова к примитиву.

пред-портрета заставляют вспомнить именно об авангарде — а именно, беспредметном портрете. ВН указывает на усиление личностного начала в искусстве по мере его исторического развития. То же можно сказать и о психологизации портрета, которая достигла своей кульминации достигла в беспредметном портрете исторического авангарда (1910-х гг.), обратившись в свою противоположность: лицо — наряду с картиной, словом, звуком — стало вещью, а именно — свойством внешнего мира. В беспредметных портретах Малевича, Ключа, Бурлюка, Поповой 1910-х годов очевидна ревалоризация ритуальной основы этого вида изображения. Абстрактное изображение человеческого лица и авторским названием, указывающим на его портретность, имеет вид маски, некоего «раскрытия лица» по Эйзенштейну (Подорога 1992). Известна широко распространенная практика раскрашивания художниками своего лица и тела в русском авангарде, делающих их носителями маски-личины. Между тем, назвать *личиною* беспредметный портрет было бы неверно: девиантное изображение выступает в авангарде — в ряду других радикальных преобразований формы — как изображение с маркированно снятой (и тем самым проблематизированной) семантикой. Беспредметная живопись, а вместе с ней и беспредметный портрет, находят соответствие в поэтической зауми. Именно так, идя по линии реконструкции архаических словоформ с целью создать единство более высокого порядка, развивает свои неологизмы Хлебников (Ораич-Толич 2013). «Предельности» смыслов портрета, отражающих двойственность человеческого существа (он и марионетка, и Бог), как это представлено в Тезисах, также имеют целью выявить *портрет как таковой* наподобие *слова как такового* в знаменитом манифесте раннего русского авангарда.

Особенно интересна связь между идеями В. Н. Топорова и тем, что им предшествовало в отечественной науке об искусстве. Рассматривая пред-портрет как интенсивный образ тела, как сгущение мира (381), как мерцание лика сквозь личину/маску, ВН в Тезисах обращается к своему рода *внутренней форме* этого класса изображений, по аналогии с *внутренней формой* слова В. Шпета, и тем самым обнаруживается преемственность соображений, высказанных в Тезисах с искусствоведением 1920-х годов. Имею в виду сборник «Искусство портрета», который был создан в стенах Государственной Академии Художественных наук в 1927 году под редакцией А. Г. Габричевского (Искусство 1927). В отличие от Тезисов, предметом рассмотрения в сборнике являются не ритуальные основы пред-портрета, а портрет как жанр, сложившийся в периоды уже автономного развития искусства — преимущественно Высокого Возрождения и барокко (Тициан, Хальс, Рембрандт и др.). Однако в понятиях и противопоставлениях, которыми в своих статьях оперируют ведущие российские искусствоведы и философы этого круга (наряду с Габричевским — Н. И. Жинкин, А. Г. Цирес, Н. М. Тарабукин, Б. В. Шапошников и других),

заметно сходство с непосредственно или имплицитно представленным в Тезисах: двойственность портрета, противопоставленность личности личине и лику, движение и воля, жизнь *versus* смерть. Последнее особенно значимо, поскольку противопоставляет жизненность портрета классического периода искусства портрету как вещи в живописи XX века. Все искусство авангарда, по выражению Н. И. Жинкина в его статье «Портретные формы», охвачено «угаром вещи» (Искусство, 1927: 9). В той же статье указание на вещность девиантных портретных изображений в историческом авангарде⁴ служит упреком в их безжизненности: «экспрессионизм не только в живописи, но и в литературе и театре воплощает *жизнь* вещи: ужасную и бьющую силу словесного оборота, *жизнь* застывшей маски и потрясающее действие жеста. Но можно ли думать, что экспрессионизм превращает вещь в личность, дает вещи одушевленность? Нет — вернее наоборот» (Искусство, 1927: 10). В статье Н. М. Тарабукина «Портрет как проблема стиля» на том же основании осуждается и Сезанн: «Как мертвое, так и живое облекал он в мертвую художественную форму» (Искусство, 1927: 191). В своих рассуждениях о том, что же делает портрет жизненным, Николай Тарабукин выделяет в качестве определяющего критерия соответствие способов изображения длящейся текучести бытия, то есть, тому, чтобы «истолковать жизнь не как сумму отдельных явлений, а как непрерывный поток становления» (Искусство, 1927: 174). Принцип непрерывности «текста» в известной мере близок Топорову: в своей статье «Пространство и текст» (Топоров 1983) отмечался «изоморфизм проблематики пространства и текста», который «отражает какие-то глубинные переключки между областями», и речь далее идет о мифопоэтическом пространстве и соответствующим ему текстам «усиленного типа» (228–229). Что касается портрета, сближение выражается в том, что Тарабукин выделяет в качестве смыслообразующего экзистенциальное измерение жанра в его зрелой фазе: «Портретная форма не только результат гуманистического отношения к миру, но она и *спиритуальна* в большей степени, чем какая-либо другая» (Искусство, 1927: 177; курсив мой — Н. З.). Достоверность портретной образности, по Тарабукину, в том, что в нем «запечатлено длящееся состояние жизни» (Искусство, 1927: 193).

Сходная противопоставленность человеческого и вещественного в Тезисах — это завершающий, резюмирующий тезис ВН. И в этом схождения между Тезисами и установками авторов сборника интересны не только сами по себе, как свидетельство возрастающей роли интуитивизма и феноменологии в работах позднего Топорова, но и помогают понять основную идею пред-портрета. По мысли Топорова, кукла может быть очеловечена, как это происходило в художественных опытах XX века, но этим она лишь

⁴ На страницах сборника то, что в настоящее время принято называть историческим авангардом, называется «экспрессионизмом» (не путать с направлением)

еще больше выявляет ту полярность, которая определяет особенность пред-портрета как класса текстов. Последняя состоит в предельности той сферы, которая является предметом портретирования. Топоров связывает пред-портрет со словом, поскольку принципы устройства языка как «выразительного говорящего бытия» (по Бахтину) для ВН распространялась на всю сферу символической деятельности человека. Изоморфные замены и перекодировки человеческого и вещественного как божественного и демонического, которые ВН прослеживает во внутриязыковых мотивировках обозначения ритуального субститута, составляют суть этой поляризации. Закольцовывая цель рассуждений в Тезисах, можно сказать, что портрет, как одно из проявлений борьбы с энтропией, являет собой свидетельство драмы извечной борьбы сил тьмы и света. Отсюда и тот нравственный компонент в генезисе портрета, который был обозначен еще в самом начале текста, и та эмоциональная напряженность, которой проникнут текст Тезисов. Вспоминаются слова, сказанные Владимиром Николаевичем на заседании Академии наук в 1990 году — в них дан емкий «портрет» духа эпохи: «Силу давало лишь твердое, с самого начала, знание, что перед тобой великое зло и великая ложь и что до поры можно пребывать в молчании, в тени, но примирения с этим быть не может» (Топоров 2015: 142).

ЛИТЕРАТУРА

- Злыднева Наталия. «Портрет в авангарде: между именем и мифом». *Критика и семиотика* 1 (2019): 285–297.
- Злыднева Наталия. «Концепт жизнь в советском искусствознании 1920-х годов» // *Искусствознание* 1 (2024): 76–89. [In English: Zlydneva Nataliya. “The Concept of Life in Soviet Art History and Paintings of the 1920s.” *Zbornik radova Akademije umetnosti* 11 (2023). 19–33. UDC 75(47+57) 1920/1930 <<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2023/2334-86662311019Z.pdf>> (03.03.2025)]
- Иванов Вячеслав. «Маска как элемент культуры». Иванов Вячеслав. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 4: Семиотика культуры, искусства, науки. Москва: Языки славянских культур, 2007: 333–344.
- Искусство портрета*. Сборник статей под редакцией А. Г. Габричевского. Москва: Государственная Академия Художественных Искусств, 1927.
- Клейст Генрих фон. «О театре марионеток». Клейст Генрих фон. *Избранное*. Москва: 1977: 6.
- Лотман Юрий. «Портрет». Лотман Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства* (Серия «Мир искусства»). Санкт-Петербург: Академический проект, 2002: 349–375.
- Ораич-Толич Дубравка. *Хлебников и авангард*. Москва: Вест-консалтинг, 2013.
- Подорога Валерий. *Феноменология тела*. Москва: AdMarginem, 1995.
- Рыков Анатолий. «Михаил Алпатов, или Что такое советское искусствознание?». *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики* 86/12 (2017). <<https://www.gramota.net/article/hss20171542/fulltext>> (23.02.2025).
- Соколов Михаил. *Время и место. Искусство Возрождения как перворубеж виртуального пространства*. Москва: Прогресс-Традиция, 2002.

- Тананаева Лариса. *Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко*. Москва: Наука, 1979.
- Топоров Владимир. «Тезисы к предистории “портрета” как особого класса текстов». *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука, 1987: 278–288.
- Топоров Владимир. «Тезисы к предистории “портрета” как особого класса текстов». Топоров Владимир. *Мировое дерево*. Т. 1. Москва: Рукописные памятники древней Руси, 2010: 382–389.
- Топоров Владимир. «Знак и текст в пространстве времени». *Slavica Revalensia II*. Таллинн: Издательство Таллиннского университета, 2015, 139–167.
- Флоренский Павел. *Иконостас Избранные труды по искусству*. Санкт-Петербург: МИФ-РИЛ. Русская книга, 1993. <<http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>> (10.02.2025).
- Baltrušaitis Jurgis. *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: A. Colin, 1955.

REFERENCES

- Baltrušaitis Jurgis. *Le Moyen Âge fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*. Paris: A. Colin, 1955
- Florenskij Pavel. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu*. Sankt-Peterburg: MIFRIL. Russkaya kniga, 1993. <<http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>> (10.02.2025).
- Iskusstvo portreta*. Sbornik statej pod redakciej A. G. Gabrichevskogo. Moskva: Gosudarstvennaya Akademiya Khudozhestvennykh Iskusstv, 1927.
- Ivanov Vyacheslav. “Maska kak ehlement kul'tury”. Ivanov Vyacheslav. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. Т. 4: Semiotika kul'tury, iskusstva, nauki. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2007: 333–344.
- Kleist Bernd Heinrich Wilhelm von. “O teatre marionetok”. Kleist Genrikh fon. *Izbrannoe*. Moskva: 1977: 6.
- Lotman Yurij. “Portret”. Lotman Yurij. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2002: 349–375.
- Oraich-Tolich Dubravka. *Khlebnikov i avangard*. Moskva: Vest-konsalting, 2013.
- Podoroga Valerij. *Fenomenologiya tela*. Moskva: Ad Marginem, 1995.
- Rykov Anatolij. “Mikhail Alpatov, ili Chto takoe sovetskoe iskusstvoznanie?”. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* 86/12 (2017). <<https://www.gramota.net/article/hss20171542/fulltext>> (23.02.2025).
- Sokolov Mikhail. *Vremya i mesto. Iskusstvo Vozrozhdeniya kak pervorubezh virtual'nogo prostranstva*. Moskva: Progress–Tradiciya, 2002.
- Tananaeva Larisa. *Sarmatskij portret. Iz istorii pol'skogo portreta ehpokhi barokko*. Moskva: Nauka, 1979.
- Toporov Vladimir. “Tezisy k predistorii ‘portreta’ kak osobogo klassa tekstov”. *Issledovaniya po strukture teksta*. Moskva: Nauka, 1987: 278–288.
- Toporov Vladimir. “Tezisy k predistorii ‘portreta’ kak osobogo klassa tekstov”. Toporov Vladimir. *Mirovoe derevo*. Т. 1. Moskva: Rukopisnye pamyatniki drevnej Rusi, 2010: 382–389.
- Toporov Vladimir. “Znak i tekst v prostranstve vremeni”. *Slavica Revalensia II*. Tallinn: Izdatel'stvo Tallinnskogo universiteta, 2015: 139–167.
- Zlydneva Nataliya. “Koncept zhizn' v sovetskom iskusstvoznanii 1920-kh godov”. *Iskusstvoznanie* 1 (2024): 76–89. [In English: Zlydneva Nataliya. “The Concept of Life in Soviet Art History and Paintings of the 1920s.” *Zbornik radova Akademije umetnosti* 11 (2023): 19–33. <<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2023/2334-86662311019Z.pdf>> (03.03.2025)]
- Zlydneva Nataliya. “Portret v avangarde: mezhdu imenom i mifom”. *Kritika i semiotika* 1 (2019): 285–297.

Наталија Злидњева

„ТЕЗЕ О ПРЕДИСТОРИЈИ ПОРТРЕТА КАО ПОСЕБНЕ КАТЕГОРИЈЕ ТЕКСТОВА“
В. Н. ТОПОРОВА: ИСКУСТВО ЧИТАЊА ИСТОРИЧАРА УМЕТНОСТИ

Резиме

У раду се анализирају главни ставови исказани у раду В. Н. Топорова из 1987. године о генези портрета у култури, његовој ритуалној основи, етапама формирања портретне слике од погребне маске до надгробне портретне слике у касној антици, која је у вези са ритуалом језичке мотивације замене, подвојености људске природе која се огледа у портрету. Топоровљев текст се разматра у контексту радова који се тичу ликовне уметности, учесника московско-тартуске школе, с једне стране, и совјетске ликовне критике 1970–80-их, с друге стране. Откривена је сличност између ставова Теза и идеја сарадника Државне академије наука о уметности, изражених у збирци *Умѣйност њорѣреѣа* из 1927. године.

Кључне речи: Владимир Николајевич Топоров, пред-портрет, ритуал, маска, ствар, ентропија, живот.

Корнелия Ичин
Белградский университет
kornelijaicin@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0943-4660>

Kornelija Ičin
University of Belgrade
kornelijaicin@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0943-4660>

РОЛЬ ДОКУМЕНТА В СЕРБСКОМ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОМ ЖУРНАЛЕ *СВЕДОЧАНСТВА*

THE ROLE OF THE DOCUMENT IN THE SERBIAN SURREALIST JOURNAL *SVEDOČANSTVA*

Статья посвящена документу в сербском журнале *Сведочансѣва*, понятому сербскими писателями-сюрреалистами как возможность расширить границы литературы. Тематические номера журнала включали в себя письма, записки, дневники, ученические сочинений, рисунки сумасшедших, исповеди солдат, юридические документы. В журнале попеременно печатались разного рода сочинения известных поэтов и тексты маргиналов с целью показать тождество их душевных волнений как возможный источник творческого импульса.

Ключевые слова: сюрреализм, *Сведочансѣва*, документ, автоматическое письмо.

The article is dedicated to the concept of the document in the Serbian journal *Svedočanstva*, which was understood by Serbian surrealist writers as a possibility to expand the boundaries of literature. Thematic issues of the journal included letters, notes, diaries, school essays, drawings by the mentally ill, soldiers' confessions, and legal documents. The journal was publishing works by well-known poets alongside texts by social outcasts, aiming to demonstrate the shared emotional turmoil between them as a potential source of creative inspiration.

Keywords: surrealism, *Svedočanstva*, document, automatic writing.

Журнал *Сведочансѣва* (рус. *Свидетельства*) пришел на смену журналу *Пуѣвеи* (рус. *Пути*). *Пути* выходили с января 1922 по август 1924, всего было выпущено 5 номеров с ориентацией на современные литературные направления, прежде всего экспрессионизм и сюрреализм. *Свидетельства*

издавались с ноября 1924 по март 1925 года, за это время было напечатано 8 концептуально задуманных номеров с установкой на сюрреализм. Журнал выходил 1, 11 и 21 числа каждого месяца. Марко Ристич, один из учредителей журнала *Пути*, вместе с единомышленниками Душаном Матичем, Растко Петровичем, Миланом Дединацем и Младеном Димитриевичем затеял выпускать новый журнал с «ограниченным числом выпусков» поэтического и документального содержания как свидетельство своего времени (современных духовных, социальных и эмоциональных явлений). Их намерение заключалось в том, чтобы передать «поэтические ощущения жизни», открывающиеся в случайностях: надписях, газетных новостях, письмах, картинах, уличных встречах. Каждый номер журнала был посвящен отдельной теме: «поэтическому отрицанию» (на примере творчества Тина Уевича и Жермена Нуво, которого открыл Андре Бретон), славянам, поэтическому творчеству умалишенных, близости и жертвенности чувств, Рождеству, запискам из желтого дома (возникновению сумасшествия), аду (свидетельствам из жизни глухих, слепых, падших, самоубийц, осужденных, т. е. всех, кто изгнан из рая) и раю как оправданию мукам жизни.

О журнале писали сербские исследователи, среди которых выделяются Х. Капиджич-Османагич, А. Петров, Р. Вучкович, И. Негришорац. Их интересовал журнал как рупор сюрреалистических идей, а также его отношение к модерну и к другим авангардным течениям. Так, например, Х. Капиджич-Османагич пишет, что журнал, несмотря на то, что не называет себя сюрреалистическим, интересуется именно сюрреалистическими вопросами, поэтому его и «редактируют те, кого разочаровала “литература”, кто теперь требует от поэзии стать свидетельством, фактом, кто решил ее искать везде, учиться смотреть, слушать, схватывать на лету, кто готов заново, с основания выучить жизнь людей, вещей, обнаружить и реабилитировать поэтическую, т. е. жизненную ценность там, где современники, слепые, прошли мимо и ничего не заметили» (Капицић-Османагић 1966: 93). В более широком аспекте журнал *Свидетельства* рассматривает А. Петров. С его точки зрения, журнал начинает «переоценку не только сербского литературного наследия, но и литературы как таковой, раздвигая ее границы и меняя статус литературного факта», однако исследователь указывает на разницу в восприятии факта: с одной стороны, вплетение документов вроде писем, записок и дневников в литературный процесс понимается как расширение границ литературы, с другой — внелитературные документы воспринимаются в духе сюрреализма как «истинные свидетельства мистерии духа и сна» (Петров 1970: 667–668). Радикальное отрицание традиционной литературы привело к возрождению интереса к исконно аутентичной литературе (к народному творчеству)¹, к средневе-

¹ Во 2-м, «славянском» номере от 2 декабря 1924 года, читаем латвийскую народную лирику, народную лирику из черногорской Боки Которской, польский эпос о Петрушке (*Сведочансїва* 2 (1924): 7, 10, 15–16).

ковой литературе²) и к периферийным литературным формам (письмам, запискам, дневникам, наброскам, ученическим сочинениям), дало право журналу отстаивать вторжение документа, зачастую неграмотного, в литературный процесс. Уже намеченной подспудной полемике между модернистами и сюрреалистами в журнале *Свидетельства* свое исследование посвящает И. Негришорац, останавливаясь прежде всего на теме литературной коммуникации в духе теории Р. Якобсона, а именно на напряжении «между традиционным и авангардным концептами», которое проявлялось в понимании роли автора, текста, языка, тематики, медиа и читателя (Негришорац 1996: 200).

Нам хотелось бы показать, какими приемами пользовались авторы журнала, чтобы приблизить своим читателям новое течение в литературе — сюрреализм. Уже в первом номере М. Ристич опубликовал статью «Сюрреализм», в которой впервые в Югославии прозвучало это слово; в тексте он знакомил с фрагментом «Манифеста сюрреализма» А. Бретона, опубликованного в Париже той же осенью, сопроводив его пояснительными комментариями об основных идеях сюрреализма. Установка на освобождение воображения от оков разума, которая поддерживалась «научным» словарным определением сюрреализма в манифесте А. Бретона, легла в основу мировоззрения сюрреализма, возникшего на обломках дадаизма. Чтобы проиллюстрировать положения сюрреализма, М. Ристич дает в переводе отрывок произведения А. Бретона «Растворимая рыба». К тому же он сообщает об открытии Бюро сюрреалистических исследований раньше, чем об этом оповестил парижский журнал *Сюрреалистическая революция*. Бюро сюрреалистических исследований интересно М. Ристичу тем, что намерено регистрировать «бессознательное действие духа» и присваивать «еще не попавшие под протекторат разума» просторы (Ристић 1924а: 15).

В открывающем 1-й номер журнала тексте о югославском поэте Тине Уевиче Душан Матић утверждает, что настоящее творчество ведет к познанию; в качестве примера освоения свободы и внутренней революции он приводит отрицание и всеобъемлемость Тина Уевича, метафизику Бергсона, «метеорную» жизнь Жана Ваше, приближение Марса, дадаизм, аскетичную жизнь Жермена Нуво (Матић 1924: 1). Вторую и третью часть текста о поэте Уевиче, напоминающую своим приемом коллаж — излюбленную форму сюрреалистов, подписывают Растко Петрович и Александр Вучо. Растко Петрович пишет об Уевиче — поэте, одетом в свой внутренний мир: «Он всегда весь с самим собой, целостный; все его имущество, его дом, его опыт, все, что у него есть, всегда с ним; ему некуда возвращаться, не берет обратно вещь, которую оставил. Зато его безмятежные и светлые дни протекают без печали» (Петровић 1924а: 4), тогда как сюрреалист

² Во 2-м номере на обороте лицевой обложки напечатана молитва об изгнании бесов из рукописей Сербской национальной библиотеки, № 184, л. 67: *Сведочансйва* 2 (1924); в 5-м номере дан перевод фрагмента *Физиолога* о льве и голубке: *Сведочансйва* 5 (1925): 7.

Александр Вучо говорит о силе его слова, действующего «независимо от своего значения» и полнотой звучания «оставляющего, как незаживающие раны, вечное беспокойство» (Вучо 1924: 5). Подобно этому построен и текст о Жермене Нуво — коллаж из статей Шафиол Дебиймона, Андре Бретона и Марселя Прованса: замечания о поэте Ж. Нуво и его творчестве также были призваны отметить революционную силу духа, отрешенного от всего земного и облаченного в стихотворную речь³.

Заданная уже в 1-м номере проблематика понимания автора как носителя литературного процесса, пусть и разрушающего сложившуюся традицию, прослеживается во всех номерах журнала. Отдаляясь от утвердившихся социальных норм поведения и примыкая своим творчеством к коллективной душе, поэт (Уевич, Рембо, Нуво, Дединац) становится глашатаем духа времени. Однако автором выступают и носители автоматического письма, раскрывающие язык бессознательного и заодно оспаривающие саму идею авторства, а также сочинители разных документов, будь то известные поэты (По, Рембо), исторические личности (сербская княгиня Любича) или совершенно неизвестные люди, вроде писавших любовные письма⁴, вплоть до не подписавших свои тексты⁵. В качестве примера можем привести граничащую с анекдотом журналистскую новость, перепечатанную из газеты *Време* (рус. *Время*) от 17 ноября 1924 года в 1-м номере *Свидетельств*, которая оповещала об украденном кафтане Уевича (Тину Ујевићу украден је иберцигер 1924: 17).

Так или иначе, в первых трех номерах *Свидетельств* мы замечаем разнящиеся взгляды на литературу умеренного модерниста экспрессионистского толка Растко Петровича, возвеличивающего поэта как творца литературы, и радикального авангардиста Марко Ристича, отстаивающего автоматическое письмо сюрреалистов. Эта полемика разбавлялась примерами устного народного творчества с его коллективным автором, которое авангардистов интересовало исключительно как вид альтернативного литературного опыта (песня о материнской любви, народная песня — аллегория несостоявшейся любви, песня о братской и сестринской любви, рож-

³ Все авторы текста упоминают неоседлый образ жизни Жермена Нуво, его непонимание средой, объявившей поэта сумасшедшим, нищенские скитания по миру. Сравнивая Нуво с Лотреамоном, Бретон пишет, что «не может принять, что Нуво сошел с ума в 1891 только потому, что опустился на колени во время урока рисования» (Бретон 1924: 10).

⁴ В 8-м номере журнала, посвященном теме рая, опубликованы два разных по стилистике письма, которыми влюбленные мужчины обращаются к своим возлюбленным: инициалом Й подписано письмо из Нью-Йорка от 6 августа 1924 (передал его редакции господин Глыга Попович), в котором мужчина на нескольких страницах заверяет жену Злату в любви, вплоть до угроз смертью всем, кто дотронулся и дотронется до нее; инициалами Н. Н. подписал письмо из Вышеграда от 24 июня 1923 (передал его редакции поэт Иво Андрич) влюбленный в Милению, заставившую его сердце страдать: *Сведочансџва* 8 (1925): 2–5, 8–9.

⁵ См., например, неподписанное стихотворение «Сидя у кладбищенских стен» на обороте тыльной стороны обложки 7-го номера журнала, а также высказанную благодарность всем, кто для настоящего номера предоставил документы «творческой, художественной и нравственной ценности» (*Сведочансџва* 7 (1925)).

дественская песня, песня слепых, фрагмент из эпоса Петрушки). Потом в журнал попадают документальные тексты как известных, так и вовсе не известных авторов, которые печатаются с 4-го номера журнала. Как правило, это разного рода свидетельства жизни, и этот вид творчества становится господствующим в журнале. Роль автора фактически отменяется, его место занимает анонимный сочинитель. Тем самым ставится под вопрос и литературный текст. В самом деле, с одной стороны, в диалоге между индивидуальным талантом и традицией сохраняются литературные жанры лирики (Уевич, Нуво, Рембо, Дединац, Дис, Петрович, Блок, Столица, Вучо, М. Дмитриевич, Ристич), прозы (Достоевский, Гоголь, Толстой, Петрович, Вучо, Б. Станкович, С. Живадинович) и эссе (Матич, Петрович, Вучо, Шафиол-Дебиймон, Бретон, Прованс, Ристич, Горький, Уевич), с другой — возникают нестабильные формы, олицетворенные в фрагментах на стыке зарисовок, набросков и записок, относящихся к трансцендентным прозрениям (Уевич, Блейк, Паскаль). Эта группа текстов представляет особый интерес в контексте зарождения сюрреалистической поэтики.

В 3-м номере *Свидетельств* Марко Ристич пишет комментарий к своему тексту «Пример»: «Данный пример сюрреалистического письма, лишенный какого бы то ни было стремления к прекрасному, к понятному, представляет лишь документ о движении не применимой ни к чему мысли (о ее игре образами, в которых лишь а posteriori можно обнаружить символический смысл и возможность поэтической деформации действительности), где ни одно слово не мог изменить отмененный критический взгляд» (Ристич 1924б: 13). Для Марко Ристича этот текст стал олицетворением самого языка, его бессознательной составляющей, которая проявляется в автоматическом письме, благодаря чему каждый мог открыть в себе творческий потенциал. На это «Пример» и был дан читателю. Пробудить в себе дарование и творить — это была планетарная утопия авангардистов в отношении человека. Как бы в противовес «Примеру» Ристича, следует текст «Один пример медийного письма и автоматизма» из книги *Неврозы и идеи фикс* врачей Ф. Раймонда и П. Жане (1908), раскрывающий мистический опыт общения девушки с призраками через автоматическое письмо, которым руководила неведомая сила. К нему прилагается и текст Растко Петровича, оспаривающего опору сюрреалистов лишь на подсознательное в литературе: во-первых, он указывает на заблуждение сюрреалистов относительно границы и природы подсознательного («у подсознательного нет той силы, которую придают ему сюрреалисты», поскольку жизнь подсознательного порождает в большей степени чувства, чем идеи), во-вторых, он отрицает аутентичность того, что выделяют из подсознательного сюрреалисты («то, что берут от него, видимо, никак не принадлежит ему»), так как подсознательное высказывание быстро приобретает схематичность идеи фикс, пока сознательное остается единственным «духовным органом высказывания» будь то и «всевозможного богатства подсознательного») (Петрович 1924б: 16).

Четвертый номер журнала, посвященный близости и жертвенности чувств, представляет особый интерес. Если в предыдущем номере появляется документальный отрывок из книги врачей о паранормальных явлениях, угрожающих здоровью человека, но заодно открывающих нездешние миры, в новом номере от 21 декабря 1924 года обнаруживаем преимущественно эпистолярный жанр: никогда не публиковавшееся письмо сербской княгини Любицы князю Милошу, письмо сербских воевод Матфею Ненадовичу (военачальнику времен Первого сербского восстания), и письмо неизвестной Зорки из области Бачка (в Воеводине — северной части Сербии) мужу Тоше (Т. И.) в Бухару. Эти письма-документы выражают трепет души их авторов, любовь и заботу о возлюбленном, о родине и солдатах (о всеобщем выживании народа), о потомках. Письмо княгини Любицы написано литературно-церковным языком, письмо воевод — требовательно-угрожающим тоном, с упоминанием Страшного суда, а письмо Зорки обилует грамматическими ошибками под наплывом скорбных чувств и переживаний. Наряду с перечисленными представлены и три других документа-письма: Эдгара Аллана По — Джону Нилу, директору издательства «Янки» (1829); Артюра Рембо — своему любимому учителю и другу Изамбару (от 2 ноября 1870) и Жака Ваше, участника Первой мировой войны, по сути своей пацифиста и властителя дум послевоенного поколения поэтов, повлиявшего на возникновение сюрреализма, — господину А. Б. сразу после окончания войны (от 14 ноября 1918). Эти письма демонстрировали стремление поэтов к абсолютной творческой свободе и господству интеллекта, а значит — боль и страдание души, что особенно сказалось на трагической судьбе Жака Ваше. Публикуя письма нетворческих людей наряду с письмами поэтов, редакторы хотели показать тождество их душевных волнений как возможный источник поэтического импульса, который раскрывался в эпистолах. Эти письма, хотя и не были ориентированы на художественный эффект, все-таки демонстрировали его по принципу случайности и непреднамеренности, что подразумевало разлад с внешним, практическим контекстом и обоснование самостоятельного внутреннего высказывания.

В следующих номерах журнала мы обнаруживаем более радикальные формы написания писем. Для начала, это два неопубликованных письма маленьких сыновей князя Обреновича Милана и Михаила отцу, детский несуразный почерк которых раскрывает их зигзагообразное, бессвязное восприятие мира⁶. Далее, рассчитывая на скандальный эффект, журнал печатает любовное письмо солдата, в скором будущем поручика, проститутке Катице, с ее неграмотной припиской-исповедью — потоком сознания в одном предложении — о блудной жизни, сделавшей ее «рабыней,

⁶ Ср. письмо Михаила: «И я с Накой и няней совершенно здоров и в хорошем настроении, и мы все приветствуем Вас и целуем Ваши сладкие руки — у меня немецкая кепка и меня не жжет солнце, когда я играю» (*Сведочанства* 5 (1925): 9).

осужденной на каторгу» (*Сведочансѣва* 7 (1925): 15)⁷. Однако наиболее провокативными оказались письма сумасшедших — цыгана «лорда Циле» и Т. Й., обращенные, соответственно, к доктору Г. Ж. и сатане, и к брату и председателю земной тюрьмы. 6 декабря 1924 «лорд Циле» одновременно пишет доктору и сатане, первого упрекая в том, что не получил рисовой каши, а второго — за его (названного вдруг цыпленком) песни ранним утром (*Сведочансѣва* 6 (1925): 4, 5); Т. Й. в письме брату называет сумасшедший дом «здравоохранительным чистилищем» и «нечеловеческой рабской нежизнью», тогда как «председателя земной тюрьмы» обвиняет в нечеловечной внутренности Земли — страже, суде, тюремной власти (*Сведочансѣва* 6 (1925): 7)⁸.

Эпистолярный жанр продолжает развиваться в 7-м номере *Свидетельства*, где печатаются два прощальных письма в стихах, написанные самоубийцами: первое пишет уволенный со службы Светислав Удовички, обращаясь к Господу с молитвой проявить милость к его жене и детям, второе — городской Илья Росич, признаваясь возлюбленной в любви и заодно угрожая ей убийством, чтобы в итоге покончить с собой⁹. Эти два письма должны были продемонстрировать граничное состояние души, способное/призванное в последнюю минуту раскрывать поэтическое в человеке. Все это намекало на автоматическое письмо, к которому, согласно сюрреалистам, предрасположен каждый человек. Не случайно и комментарий редакции оповещал о том, что у нас «в роковую минуту жизни» весьма часто используется стих, поэтому «письма самоубийц, жалобы судам, исповеди» в большей степени написаны в стихах, причем «людьми, которые никогда не интересовались стихами» (*Сведочансѣва* 7 (1925): 16).

В качестве документа своего времени в Рождественском номере под названием «За пределами отечества» журнал печатает два письма сербских солдат, военнопленных на Восточном фронте; речь идет о дезертирах из Австро-венгерской армии — Василии Суботиче, оказавшемся в Тюмени, и некоем Боже, попавшем в Одессу и поступившем в 1-й сербский добровольческий отряд. Оба они пишут открытки на Новый 1916-й год своим соратникам в Киев, оповещая о положении дел и спрашивая о других сербских военных¹⁰. К тому же *Свидетельства* печатают письма (от 1 декабря

⁷ Другого типа исповедь обнаруживаем в 6-м номере *Свидетельств*: Л. Л. описывает свое нервное возбуждение, поведение, звуковые галлюцинации, потерю власти над телом и голосом, которые привели ее в сумасшедший дом (*Сведочансѣва* 6 (1925): 16).

⁸ В журнале опубликованы также рисунки Т. Й., на которых изображены фабричная аппаратура, храмовое устройство земли и подземного мира, рыба-дракон.

⁹ Ср.: «Освободи их страдания и Божественной Силою/Судьбу их измени — надо им помочь,/ Они ангельские души, Богу все молятся./ И Бог говорит: “Хочу и помочь могу”»; «Взял перо в десницу, / Чтоб рассказать тебе, что на сердце лежит,/ Милая моя, Ика тебя любит» (*Сведочансѣва* 7 (1925): 15, 16).

¹⁰ Василий пишет Нике Бочарскому в Киев, что в Тюмени сербов тысяч пять, что ими организовано певчее общество, что некоторые из них работают в городе, что у них сербские флаги, пишет кого застал из знакомых в Сибири, спрашивает, есть ли кто-нибудь из Земуна и Бежании (в прошлом самостоятельные города, сегодня — районы Белграда);

1916 и 21 сентября 1917 года) погибшего летчика Синиши Стефановича, начальника эскадрильи № 523 на Ближнем Востоке, из которых мы узнаем о драматических обстоятельствах произошедшего с ним ранее крушения, о его немедленном возвращении в военно-воздушный отряд, а также о готовящейся военной миссии на «Монококе» — самом быстром на тот момент летательном аппарате¹¹.

Конечно, не только письма выступали в роли документа. Журнал публиковал отчеты о любовных трагедиях «Среди рек смерти» и «Двое молодых полюбили друг друга...», подписанный в полицейском участке договор между шулерами, объявления в духе гоголевских «Записок сумасшедшего», как, например, «Палач предлагает свои услуги Польше» (в 7-м номере). Последний пример интересен как отсылкой к гоголевскому герою Поприщину, готовящемуся занять упраздненное место испанского короля, так и отсылкой к событиям времен австрийской оккупации, когда многие оказались помощниками оккупантов¹². Помимо перечисленных, в документальный жанр вписывались также инструкции к толкованию снов, напутствия в поисках сокровищ, записи о сверхъестественных явлениях и пророчествах вроде «Одного факира из Краины» и «Пророчеств» (в 5-м номере).

Однако особенно яркими представляются дневниковые записи глухонемых учеников 4-го класса начальной школы от 31 декабря 1924 года, в которых лаконично, но безграмотно, ибо и синтаксис, и грамматика, и правописание нарушены, передаются обстановка в школе и эмоциональное напряжение, связанное со смертью некоего Душана (ученика или родственника одного из них?). Дневниковые записи двух глухонемых учеников передают непосредственное восприятие происходящего, своей фрагментарностью, которая запечатлевает конкретный, текущий момент, звучат как автоматическое письмо. Искаженность синтаксиса, бессвязность слов,

Божа сообщает Бранко Пецарскому в Киев, с кем из сербских солдат он находится в Одессе, указывая одесский адрес 1-го сербского добровольческого отряда (*Сведочансйва* 5 (1925): 11).

¹¹ Летчик Стефанович продемонстрировал победу над уготованной ему смертью в самолете наподобие русского футуриста Василия Каменского, вдохновившего Алексея Крученых на создание образа Авиатора в *Победе над Солнцем*, который после крушения аэроплана вышел на сцену со ловами «я жив только крылья немного потрепались да башмак вот!» (Крученых 1913: 22). Из письма С. Стефановича от 1 декабря 1916 мы узнаем, что после его крушения никто из французских летчиков не захотел летать, и он, по настоянию сербского принца Джордже, полетел снова вместе с еще одним летчиком, когда в их самолеты было запущено более 200 снарядов, запечатленных фотографиями-военкорами. Незнание театра военных действий заставляет его вспомнить о своей денежной задолженности, будто оставляя в письме свидетельство о долге под расписку. Вместе с тем мы узнаем о голоде дома, в Сербии, и его отчаянии из-за невозможности помочь (*Сведочансйва* 7 (1925): 6–7).

¹² Данное объявление было перепечатано из газеты *Работник* от 13 января 1925 года; оно заканчивалось требованиями, которые предъявлял палач (получить чиновничий 5-й ранг, а также полицейскую охрану при экзекуции, сохранить анонимность) (*Сведочансйва* 7 (1925)).

отсутствие повествования, нарушение правил правописания не могли не привлечь, прежде всего, Марко Ристича, главного протагониста сюрреализма. Приведем пример из дневника ученика: «Антон утром в печь огонь. лепосава носит бросал воробей. Сегодня человек поезд спал. Мы смеялись. Бочка ее носит Молоко. цецилия ушла дома панчево Ольга Бранко. Любича рисовал Лепосава» (*Сведочансїва* 7 (1925): 3). Чуть грамотнее, но также без особой логической связи записал хронику школьной жизни другой ученик: «Сегодня среда, Барышня Лепосава надела пальто, Мы полдничали хлеб, Милутин чистил туфли Барышня Лепосава, Мы писали новые тетрадки, Мы отвечали счет, Вера сначала бил Милутина, Жарко дежурный» (*Сведочансїва* 7 (1925): 2)¹³.

Живая детская речь, помноженная на воображение, выступает также в опросе о рае среди мальчиков — учеников 1-го класса реальной гимназии (сегодня это 5-й класс), и среди девочек — учениц 4-го класса начальной школы. Она обилует юмором в силу детского воображения и их попытки описать его: «Рай — это место, где я никогда не был и поэтому не умею его хорошо описать», «Я воображаю, что рай то же самое, что и земля. Только жаль, что в раю нет поросят и печенных цыплят», «Есть деревья, серебряные и золотые. Есть и фрукты очень сладкие. Там человек не должен заботиться о том, что он будет кушать, потому что там есть все», «Еве очень нравилось читать в саду, пришли два ангела и сказали ей, чтобы она радовалась, поскольку она родит спасителя нашего» (*Сведочансїва* 8 (1925): 10, 11, 12).

По-другому воспринимаются дневники осужденного (солдата?) Х. У., находящегося не то в заключении, не то в больнице¹⁴. В них автор ежедневно отмечает свои чувства и переживания по поводу увлечений разными девушками — сначала Викторией, потом Йованкой, хотя в записях мелькают и другие, выступающие то под прозвищем (Мица), то под инициалами (С., Л., З., госпожа П.). Этот дневник весьма интересен описанием снов и галлюцинаций, которые возникают у автора под влиянием страдания, голода и болезни. Сны зачастую обилуют эротической символикой (кровать с девушкой, гробы, охота, лекарство, бешеные лошади) и сопровождаются мыслями о самоубийстве. Конечно, все это было призвано погрузить читателя в сюрреалистический мир, ориентированный на подсознательное, на эрос, на грезы. Напомним, что сюрреалисты после Первой мировой войны и в предчувствии Второй предлагали человечеству единственный

¹³ Отметим здесь, что записи гдухонемых детей сопровождалась в журнале их рисунками с изображением ангелов, воздушной бомбежкой и убийством.

¹⁴ Они опубликованы в: *Сведочансїва* 7 (1925): 8–12. — Интересно, что этому тексту сопутствует визуальный ряд, создаваемый в тюрьме: рисунки тату, изображения игральных карт, настенные рисунки в камерах заключенных, портреты друзей, хлебом разукрашенная бутылка. Своей экспрессивностью выделяется рисунок сумасшедшего «Жизнь в сумасшедшем доме», техникой и композицией напоминающий рисунки Василия Чекрыгина.

несомненный путь спасения — уход в мир сна, отрицание заведомо существующей реальности, ориентацию на случай. Для них революция подсознательного подразумевала поток мыслей, который могло запечатлеть лишь автоматическое письмо.

Как мы видим, в первых трех номерах *Свидетельств* доминирующими были авторские художественные тексты, тогда как остальные формы играли роль лишь дополнения к основным литературным сочинениям и появлялись нерегулярно. Документальные тексты sporadически публиковались во всех 3-х номерах, народная устная словесность — во 2-м номере, автоматическое письмо — в 3-м номере, хотя идея психического автоматизма появилась уже в 1-м номере журнала. Начиная с 4-го номера присутствие документа резко возрастает, акцент делается на эпистолярный жанр, а потом и на другие жанры документалистики; в последних трех номерах журнала авторские тексты почти исчезают, а если и появляются, то лишь как связующее звено между другими документальными формами. Таким образом были упразднены и автор, и литературный текст как неприкосновенная традиционная ценность, их заменили писец и письмо в широком смысле слова. Другими словами, авангард расшатал основы литературы с ее представлениями об авторе и его произведении, документ оказался равнозначен художественному тексту, подсознание — сознанию. Вектор действия был задан: литература открыла двери всему маргинальному, которое оказалось наиболее живым и продуктивным для ее дальнейшего развития. Этим *Свидетельства* сближались с югославским авангардным журналом *Зенит* (1921–1926), выходившим сначала в Загребе, а потом — вплоть до закрытия цензурой — в Белграде, который объявлял варваризацию Европы, т. е. наплыв «варварогениев» — балканских авангардистов в упорядоченный мир европейской литературы, с той, однако, разницей, что сотрудники *Свидетельств* «варваризацию» предлагали не по национальному признаку, а по признаку периферийности и маргинальности словесных жанров, занимавших в журнале центральное место.

Подытоживая, хотелось бы подчеркнуть следующее. Все авангардные журналы задавались целью заявить о себе как о новой «вещи» нового искусства, в силу чего ориентировались на языковой интернационализм, на полиграфические новшества, на эксперименты с художественной формой. Авангардный журнал как правило существовавший недолго, своей установкой на материал, на факт, на сообщение стал играть заметную роль в понимании современной литературы и искусства. Благодаря этому активизировалось участие литературы в жизни, а заодно менялось вещество литературы: прочное место в ней занимали документ, газетное сообщение, дневниковая запись, воспоминание, фельетон¹⁵. В этом смысле не исклю-

¹⁵ О роли журналов см. хотя бы статьи русских формалистов В. Шкловского (Шкловский 1990: 408–412) и Ю. Тынянова (Тынянов 1977а: 147–149; 1977б: 255–270). См. также статью: Петров 2015: 155–171.

чение и журнал *Свидетельства*, однако вследствие своего интереса к жизни подсознательного он обращался к «творчеству» маргиналов, оказавшихся на задворках общества (сумасшедших, слепых, глухонемых, осужденных, убийц). Поэтому все документальные тексты в журнале характеризовало разнообразие, неупорядоченность, неожиданность появления. Этим они соответствовали расшатанности мира, непредсказуемости событий, хаотическому состоянию сознательной и подсознательной жизни человека. И самому читателю уже не трудно было узнавать технику коллажа, состоявшего из фрагментов не только в журнале, но и в собственной жизни. Документальные тексты выводились из маргинального положения и им придавался эстетический статус. Другими словами, эти тексты призывали читателя быт жизни превращать в бытие жизни.

ЛИТЕРАТУРА

- Бретон Андре. „Жермен Нуво“. *Сведочансѣва* 1 (1924): 8–11.
 Вучо Александар. „Тин Ујевић“. *Сведочансѣва* 1 (1924): 5.
 Капицић-Османѣић Ханифа. *Срѣски надреализам и његови односи са француским надреализмом*. Сарајево: Свјетлост, 1966.
 Крученых Алексей. *Победа над Солнцем*. Санкт-Петербург: Типография Товарищества «Свет», 1913.
 Матић Душан. „Тин Ујевић“. *Сведочансѣва* 1 (1924): 1–2.
 Негришорац Иван. „Часопис Сведочанства (1924–1925) и проблем књижевне комуникације“. *Срѣска авангарда у њериодици*. Београд: Матица српска; Институт за књижевност и уметност, 1996: 199–225.
 Петров Александар. „Надреалистичка периодика“. *Књижевна историја* 7 (1970): 663–675.
 Петров Александр. „Русский формализм и периодика“. Петров Александар. *Литературная Россия. Взгляд из Сербии*. Белград: Издательство филологического факультета Белградского университета, 2015: 155–171.
 Петровић Растко. „Тин Ујевић“. *Сведочансѣва* 1 (1924а): 2–5.
 Петровић Растко. „Живо стваралаштво и непосредни податци подсвести“. *Сведочансѣва* 3 (1924б): 16.
 Ристић Марко. „Надреализам“. *Сведочансѣва* 1 (1924а): 13–15.
 Ристић Марко. „Пример“. *Сведочансѣва* 3 (1924б): 13–14.
 „Тину Ујевићу украден је иберцигер“. *Сведочансѣва* 1 (1924): 17.
 Тынянов Юрий. «Журнал, критик, читатель и писатель». Тынянов Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977а: 147–149.
 Тынянов Юрий. «Литературный факт». Тынянов Юрий. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977б: 255–270.
 Шкловский Виктор. «К технике внесюжетной прозы». Шкловский Виктор. *Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе (1914–1933)*. Москва: Советский писатель, 1990: 408–412.

REFERENCES

- Breton Andre. „Žermen Nuvo“. *Svedočanstva* 1 (1924): 8–11.
 Kapidžić-Osmanagić Hanifa. *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.
 Kruchenyh Aleksej. *Pobeda nad Solncem*. Sankt-Peterburg: Tipografiya Tovarishchestva «Svet», 1913.

- Matić Dušan. „Tin Ujević“. *Svedočanstva* 1 (1924): 1–2.
- Negrišorac Ivan. „Časopis Svedočanstva (1924–1925) i problem književne komunikacije“. *Srpska avangarda u periodici*. Beograd: Matica srpska; Institut za književost i umetnost, 1996: 199–225.
- Petrov Aleksandar. „Nadrealistička periodika“. *Književna istorija* 7 (1970): 663–675.
- Petrov Aleksandr. „Russkij formalizm i periodika“. Petrov Aleksandar. *Literaturnaya Rossiya. Vzglyad iz Serbii*. Belgrad: Izdatel'stvo filologicheskogo fakul'teta Belgradskogo universiteta, 2015: 155–171.
- Petrović Rastko. „Tin Ujević“. *Svedočanstva* 1 (1924a): 2–5.
- Petrović Rastko. „Živo stvaralaštvo i neposrdni podatci podsvesti“. *Svedočanstva* 3 (1924b): 16.
- Ristić Marko. „Nadrealizam“. *Svedočanstva* 1 (1924a): 13–15.
- Ristić Marko. „Primer“. *Svedočanstva* 3 (1924b): 13–14.
- Shklovskij Viktor. «K tehnike vnesyuzhetnoj prozy». Shklovskij Viktor. *Gamburgskij schet. Stat'i. Vospominaniya. Esse (1914–1933)*. Moskva: Sovetskij pisatel', 1990: 408–412.
- „Tinu Ujeviću ukraden je iberiger“. *Svedočanstva* 1 (1924): 17.
- Tynyanov Yuriy. «ZHurnal, kritik, chitatel' i pisatel'». Tynyanov Yuriy. *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. Moskva: Nauka, 1977a: 147–149.
- Tynyanov Yuriy. «Literaturnyj fakt». Tynyanov Yuriy. *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. Moskva: Nauka, 1977b: 255–270.
- Vučo Aleksandar. „Tin Ujević“. *Svedočanstva* 1 (1924): 5.

Корнелија Ичин

УЛОГА ДОКУМЕНТА У СРПСКОМ НАДРЕАЛИСТИЧКОМ ЧАСОПИСУ СВЕДОЧАНСТВА

Резиме

Чланак је посвећен улози документа у српском надреалистичком часопису *Сведочансџва*. Разматра се присуство и типологија документа у свих 8 бројева часописа као могућност да се прошире границе књижевности. Тематски бројеви часописа су доносили писма, белешке, дневнике, ученичке саставе, цртеже душевних болесника, исповести војника, правна документа. У часопису су напоредо са нејразличитијим делима познатих писаца били објављивани и текстови маргиналаца, а све то са циљем да се покаже истоветност њиховог душевног узбуђења као могући извор стваралачког импулса.

Кључне речи: надреализам, *Сведочансџва*, документ, аутоматско писмо.